

Université de Montréal

**ENTRE LE VOIR ET LE DIRE**  
**La critique d'art des écrivains dans la presse**  
**symboliste en France de 1882 à 1906**

Tome I

par

Françoise Lucbert

Département de littérature comparée

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)  
en littérature,  
option littérature comparée et générale

Septembre, 1998

© Françoise Lucbert, 1998



PR  
14  
U54  
1999  
V.004  
t.1

Université de Montréal

ENTRE LE VOIR ET LE DIRE  
La critique d'art des écrivains dans la presse  
symboliste en France de 1885 à 1905

Tom I

1999

Françoise Lucien

Département de littérature comparée

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Philosophie Doctor (Ph.D.)  
en littérature  
option littérature comparée et générale

Septembre 1998

© Françoise Lucien, 1998



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

*ENTRE LE VOIR ET LE DIRE. La critique d'art des écrivains dans la presse  
symboliste en France de 1882 à 1906*

présentée par :

Françoise Lucbert

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur	Monsieur Wladimir Krysinski, professeur de littérature comparée, Université de Montréal
Directeur de recherche	Monsieur Walter Moser, professeur de littérature comparée, Université de Montréal
Codirectrice	Madame Constance Naubert-Riser, professeur d'histoire de l'art, Université de Montréal
Membre du jury	Monsieur Marc Angenot, professeur de langue et littérature françaises, Université McGill, Montréal
Examineur externe	Monsieur Jean-Paul Bouillon, professeur d'histoire de l'art, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand
Représentante du doyen de la Faculté des études supérieures	Madame Elisabeth Nardout-Lafarge, professeur d'études françaises, Université de Montréal

Thèse acceptée le 26 janvier 1999

## SOMMAIRE

Cette thèse s'attache à mettre au jour les enjeux artistiques, littéraires, sociologiques et esthétiques des articles critiques sur la peinture publiés par une centaine d'écrivains d'art dans cinquante périodiques littéraires d'avant-garde fondés en France entre 1882 et 1906. Une approche globale permet de comprendre la critique d'art des écrivains comme un phénomène littéraire collectif qui exprime un intérêt partagé pour la peinture. L'exercice de la critique d'art au sein des «petites revues» témoigne d'une véritable fascination des écrivains d'orientation symboliste pour l'univers pictural, qu'il s'agisse du milieu de l'art indépendant, des peintres eux-mêmes ou de leur mode d'expression.

L'importance de la peinture dans le cheminement esthétique et poétique des écrivains symbolistes n'a encore jamais été analysée à l'intérieur d'un corpus exclusivement composé de textes de critique d'art. C'est afin de combler ce manque que la thèse montre comment l'impressionnisme, le néo-impressionnisme et les différentes formes de symbolisme pictural ont pu s'imposer comme des modèles pour les poètes symbolistes. Dès lors que les peintres quittaient les voies, considérées caduques, du mimétisme et de l'académisme, ils mettaient en œuvre des paramètres esthétiques servant de point de départ à une réflexion originale sur l'art et la littérature, voire à l'élaboration d'une nouvelle poétique.

L'étude offre un éclairage inédit sur le symbolisme littéraire car, si les «petites revues» sont bien connues des spécialistes de la période, la critique

d'art qu'elles contiennent constitue un aspect singulier de la production littéraire et n'a pas, à ce titre, toujours su éveiller l'intérêt chez les historiens de la littérature. Les écrits sur la peinture ont pourtant été une sorte de laboratoire du symbolisme poétique, d'abord parce qu'ils incitaient les auteurs à formuler des théories artistiques et poétiques, ensuite parce qu'ils étaient un cadre idéal pour l'application de ces théories.

L'hypothèse de départ est la suivante : la critique d'art est un discours multiforme qui se situe à la confluence de deux arts, la peinture et la littérature. D'essence littéraire, les textes sur la peinture prolongent des œuvres d'art qui ont été vues, perçues, par les sujets qui écrivent. Ils sont le lieu d'un passage entre le tableau peint et le commentaire, ils sont les témoins d'une médiation entre le voir et le dire. Le discours sur l'art des écrivains symbolistes soulève ainsi le problème le plus fondamental du discours critique, le rapport extrêmement complexe entre le texte critique et son objet.

Sur les plans théorique et méthodologique, l'étude propose une défense et illustration de l'interdisciplinarité car on doit travailler à la frontière commune de l'histoire de l'art et des études littéraires si l'on veut faire ressortir la dimension littéraire du discours critique à propos de la peinture sans négliger l'objet même de cette critique. La littérature comparée offre un terrain privilégié pour rapprocher histoire de l'art et histoire littéraire par le moyen d'une enquête approfondie sur les horizons spécifiques de la critique d'art : ses supports et ses auteurs, ses théories esthétiques et son inscription dans le milieu de l'art, ses fonctions et son statut théorique, son langage. Après une première partie consacrée à la présentation générale du corpus, les trois parties subséquentes analysent les points de convergence entre le voir et le dire dans chacun des domaines où l'art pictural exerce un ascendant sur les gens de lettres : la conception de l'art, la conception de la critique d'art, l'écriture de la peinture.

*à la mémoire de mon ami et phare Bill Readings*

## TABLE DES MATIÈRES

Sommaire. ....	iii
Table des matières. ....	vi
Liste des figures. ....	x
Remerciements. ....	xv
<b>AVANT-DIRE. ....</b>	<b>1</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE</b>	
<b>LA CRITIQUE D'ART AU SEIN DE LA PRESSE LITTÉRAIRE D'AVANT-GARDE</b>	
<b>À LA FIN DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE. ....</b>	<b>15</b>
<i>Chapitre I - Les supports. Les petites revues littéraires à l'époque du</i>	
<i>symbolisme. ....</i>	<i>16</i>
1. Les petites revues comme mode d'accès à la carrière littéraire. ....	19
2. Délimitation du corpus étudié. ....	25
3. La place accordée à la critique d'art. ....	32
<u>Tableau 1.</u> La critique d'art dans les revues littéraires étudiées. ....	42

<i>Chapitre II - Les auteurs. Les critiques d'art de la presse symboliste . . . . .</i>	49
1. Les écrivains d'art. . . . .	50
Une profession multiforme. . . . .	60
Le style à tout prix. . . . .	71
2. Les artistes. . . . .	86
Les professionnels et les amateurs. Un vieux conflit de compétence	89
La «critique sans phrases» au sein des petites revues. . . . .	103
3. Les connaisseurs. . . . .	113
Le collectionneur : Thadée Natanson. . . . .	114
Le marchand : Samuel Bing. . . . .	116
Le commissaire d'expositions : Octave Maus. . . . .	117
 <b>DEUXIÈME PARTIE</b>	
<b>LA CONCEPTION DE L'ART. . . . .</b>	<b>123</b>
 <i>Chapitre III - La constitution des théories esthétiques. . . . .</i>	<i>124</i>
1. Gustave Moreau et l'émergence du concept de symbolisme pictural	127
2. La découverte des précurseurs du symbolisme artistique. . . . .	139
3. Le temps des manifestes. . . . .	145
Émile Verhaeren : «Un peintre symboliste». . . . .	147
Alphonse Germain : «Du symbolisme dans la peinture». . . . .	155
Albert Aurier : «Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin. . . . .	163
Camille Mauclair : «Albert Besnard et le symbolisme concret». . .	173
 <i>Chapitre IV - Le modèle de l'artiste indépendant. . . . .</i>	<i>189</i>
1. Les écrivains symbolistes et l'idée d'art indépendant. . . . .	190
2. La critique du système officiel des beaux-arts. . . . .	199
Le combat contre l'académisme. . . . .	200
La condamnation du Salon. . . . .	204
3. La mise en œuvre d'un système des beaux-arts indépendant . . . . .	217
Un amour de l'art désintéressé . . . . .	221
La presse symboliste au cœur du milieu de l'art indépendant. . . .	231

**TROISIÈME PARTIE****LA CONCEPTION DE LA CRITIQUE D'ART. . . . . 241***Chapitre V - Le statut du discours critique sur la peinture. . . . . 246*

1. Herméneutique romantique et critique d'art symboliste. La valorisation de l'interprétation à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. . . . . 248

2. La dimension mystique de la critique d'art symboliste. . . . . 258

    La mise en lumière des isolés. . . . . 272

    Des héros malgré eux. . . . . 279

    Un discours prophétique. . . . . 285

3. L'attribution de la valeur littéraire. . . . . 294

*Chapitre VI - Les exigences de la critique créatrice . . . . . 311*

1. La lutte contre les préjugés. . . . . 312

    La figure de l'eunuque ou les stigmates de la stérilité. . . . . 317

    L'image du parasite. . . . . 319

    Un discours de la décadence. . . . . 321

    Le paradoxe de l'inutilité. . . . . 323

2. Un critique averti mais néanmoins poète. . . . . 327

    Le refus de la fonction pédagogique. . . . . 331

3. «La critique sera violemment partielle ou elle ne sera pas». . . . . 337

4. Une attitude constructive. . . . . 345

**QUATRIÈME PARTIE****L'ÉCRITURE DE LA PEINTURE. . . . . 353***Chapitre VII - La transposition créatrice de la peinture dans le contexte poétique du symbolisme . . . . . 361*

1. La transposition d'art comme solution au paradoxe de l'intraductibilité de la peinture. . . . . 364

    La logique des belles infidèles. . . . . 369

    Dépasser le commentaire prosaïque : le cas Fargue-Jarry. . . . . 376

2. Suggérer et non décrire. . . . . 383

    Le rapport à l'objet. . . . . 386

    Transcender la fonction référentielle du langage. . . . . 393

<i>Chapitre VIII - L'équivalence dans la différence.</i> . . . . .	398
1. L'affirmation de la différence entre peinture et littérature. . . . .	401
La critique unanime de la peinture littéraire. . . . .	402
Des prétextes à création littéraire. . . . .	407
2. La création d'un rapport d'équivalence entre peinture et littérature . . . . .	411
Les peintres poètes. . . . .	412
Les «rapins de la littérature». . . . .	417
Une nouvelle relation poésie-peinture. . . . .	421
 <i>Chapitre IX - La médiation langagière ou la mise en texte de la peinture</i>	 429
1. Un juste équilibre entre conception et exécution. . . . .	437
Les «artisans de la palette». . . . .	442
Les «idéologues». . . . .	445
2. La fascination pour la matière. . . . .	446
Les transformations de la pâte colorée. . . . .	450
3. La «peintrification» du langage. . . . .	457
L'absence de narration. . . . .	459
Une prose hiératique. . . . .	467
Une écriture de la vision. . . . .	475
 <b>CONCLUSION</b>	
DIRE LE VOIR. . . . .	486
 BIBLIOGRAPHIE. . . . .	 494
1. Écrits de l'époque . . . . .	495
2. Souvenirs, journaux intimes, correspondances . . . . .	532
3. Études sur la critique d'art. . . . .	534
4. Études sur les petites revues . . . . .	537
5. Études sur le symbolisme. . . . .	539
6. Histoire de l'art et esthétique. . . . .	542
7. Théorie littéraire et autres textes généraux. . . . .	545
8. Catalogues d'exposition. . . . .	548
 ILLUSTRATIONS. . . . .	 xvii

## LISTE DES FIGURES

Fig. 1. Pierre Puvis de Chavannes, *L'Enfance de sainte Geneviève*, triptyque, décoration murale commandée en 1874 et mise en place en 1878, huile sur toile marouflée sur mur, 460 X 343,1 cm (pour le panneau du centre) et 460 X 277,8 cm (pour les panneaux latéraux). Paris, Panthéon, partie droite de la nef, en-deçà du transept. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Le Panthéon Symbole des révolutions. De l'Église de la Nation au Temple des grands hommes*, Paris, Hôtel de Sully ; Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1989, p. 32.]

Fig. 2. Henri Fantin-Latour, *Autour du piano*, 1885, huile sur toile, 160 X 222 cm. Paris, Musée d'Orsay. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Fantin-Latour*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais ; Ottawa, Galerie nationale du Canada ; San Francisco, California Palace of the Legion of Honour, 1982-1983, p. 301.]

Fig. 3. Alphonse Germain, *Sainte Marie l'Égyptienne*, dessin teinté à l'aquarelle, non daté, 12 X 8,3 cm, paru dans le mensuel *L'Ermitage*, n° 11, novembre 1897, planche non paginée.

Fig. 4. Alphonse Germain, *Vierge au saint Cœur*, étude au pastel pour une décoration de chapelle, 11 X 7,8 cm, parue dans le mensuel *L'Ermitage*, n° 11, novembre 1897, p. 340.

Fig. 5. Léon Belly, *Pèlerins allant à La Mecque*, 1861, huile sur toile, 161 X 242 cm. Paris, Musée d'Orsay. [Illustration tirée de Jean-Jacques Lévêque, *L'Aube de l'impressionnisme 1848-1869*, Courbevoie (Paris), ACR Édition Internationale, 1994, p. 441.]

Fig. 6. Gustave Moreau, *Hercule et l'Hydre de Lerne*, 1876, huile sur toile, 175 X 153 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago. [Illustration tirée de Robert L. Delevoy, *Le Symbolisme*, Genève, Skira, 1982, p. 43.]

Fig. 7. Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode*, 1876, huile sur toile, 143,5 X 104,3 cm. Los Angeles, Collection Armand Hammer. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Paradis perdus. L'Europe symboliste*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995, p. 35.]

- Fig. 8. Gustave Moreau, *Œdipe et le Sphinx*, 1864, huile sur toile, 206,4 X 104,8 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art. [Illustration tirée de José Pierre, *L'Univers symboliste. Décadence, symbolisme et art nouveau*, Paris, Aimery Somogy, 1991, p. 75.]
- Fig. 9. Gustave Moreau, *Prométhée*, 1868, huile sur toile, 205 X 122 cm. Paris, Musée Gustave Moreau. [Illustration tirée de Pierre-Louis Mathieu, *Le Musée Gustave Moreau*, Paris, Albin Michel et La Réunion des musées nationaux, 1986, p. 14.]
- Fig. 10. James Tissot, *La Rencontre de Faust et Marguerite*, 1860, huile sur bois, 78 X 117 cm. Paris, Musée d'Orsay. [Illustration tirée de Krystyna Matyjaszkiewicz (sous la direction de), *James Tissot*, New York, Abbeville Press, 1985, p. 88.]
- Fig. 11. Lawrence Alma-Tadema, *En Route pour le temple de Cérès*, 1879, huile sur toile, 89 X 53,1 cm. New York et Londres, Forbes Magazine Collection. [Illustration tirée de Vern G. Swanson, *The Biography and Catalogue Raisonné of the Paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema*, Londres, Garton & Co. en association avec Scholar Press, 1990, p. 398.]
- Fig. 12. Gustave Moreau, *L'Apparition*, 1876, aquarelle sur papier, 105 X 72 cm. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins. [Illustration tirée de *Tout l'œuvre peint de Gustave Moreau*, introduction et catalogue par Pierre-Louis Mathieu, Paris, Flammarion, collection «Les Classiques de l'Art», 1991, planche XXII.]
- Fig. 13. Odilon Redon, *L'Araignée souriante*, 1887, lithographie, 26 X 21,6 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Paradis perdu. L'Europe symboliste*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995, p. 319.]
- Fig. 14. Arnold Böcklin, *Le Jeu des vagues*, 1883, huile sur toile, 180,3 X 237,5 cm. Munich, Neue Pinakothek. [Illustration tirée de Christian Lenz, *Neue Pinakothek Munich*, Paris, Scala, 1995, p. 83.]
- Fig. 15. Max Klinger, *Le Rapt*, de la série «Paraphrase sur la découverte d'un gant», 1881, eau-forte et aquatinte, 8,9 X 21,8 cm. Munich, Staatliche Graphische Sammlung. [Illustration tirée de Robert L. Delevoy, *Le Symbolisme*, Genève, Skira, 1982, p. 59.]
- Fig. 16. Henri Fantin-Latour, *Parsifal et les Filles-Fleurs*, 1885, lithographie, 45 X 30,7 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Fantin-Latour*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais ; Ottawa, Galerie nationale du Canada ; San Francisco, California Palace of the Legion of Honour, 1982-1983, p. 304.]
- Fig. 17. James Abbott McNeill Whistler, *Nocturne en bleu et or — Le vieux pont de Old Battersea*, 1872-3, huile sur toile, 68,3 X 51,2 cm. Londres, The Tate Gallery. [Illustration tirée de Ernst Gombrich, *Histoire de l'art* (1972), Paris, Flammarion, 1982, p. 423.]
- Fig. 18. Odilon Redon, *Brunehilde*, lithographie parue dans *La Revue wagnérienne*, n° 7, 8 août 1885, planche non paginée.

Fig. 19. Fernand Khnopff, *En écoutant Schumann*, 1883, huile sur toile, 101,5 X 116,5 cm. Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Fernand Khnopff*, Paris, Musée des arts décoratifs ; Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique ; Hambourg, Kunsthalle, 1979-1980, p. 103.]

Fig. 20. Fernand Khnopff, *D'après Flaubert*, 1883, huile sur papier, 85 X 85 cm. Bruxelles, Collection Anne-Marie Gillion-Crowet. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Fernand Khnopff*, Paris, Musée des arts décoratifs ; Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique ; Hambourg, Kunsthalle, 1979-1980, p. 102.]

Fig. 21. Fernand Khnopff, *D'après Joséphin Péladan. Le Vice suprême*, 1885, pastel, crayon, fusain et rehauts blancs sur papier, 23 X 12,2 cm. Collection particulière. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Paradis perdu. L'Europe symboliste*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995, p. 267.]

Fig. 22. Alexandre Séon, *Les Fleurs*, 1890, dessin d'après le tableau exposé au premier Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1890, localisation inconnue. [Illustration tirée du *Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés au Champ-de-Mars le 15 mai 1890*, Paris, A. Lemerancier et Cie, 1890 ; réimp. New York et Londres, Garland Publ., 1981, p. 63.]

Fig. 23. Alexandre Séon, *L'Hiver*, 1884-89, plafond de la salle des mariages de la mairie de Courbevoie, huile sur toile marouflée, dimensions de l'esquisse préparatoire : 125 X 165 cm. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Le Triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris 1870-1914*, Paris, Musée du Petit Palais, 1986, p. 182.]

Fig. 24. Paul Gauguin, *La Vision après le sermon* ou *La Lutte de Jacob avec l'ange*, août-septembre 1888, huile sur toile, 73 X 92 cm. Édimbourg, The National Gallery of Scotland. [Illustration tirée de Pierre-Louis Mathieu, *La Génération symboliste*, Genève, Skira, 1990, p. 65.]

Fig. 25. Claude Monet, *Meules (Fin de journée, automne)*, 1890-1, huile sur toile, 65,8 X 101 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago. [Illustration tirée du catalogue *Impressions de toujours. Les Peintres américains en France 1865-1915*, Giverny, Musée Américain, Terra Foundation for the Arts, 1992, p. 50.]

Fig. 26. Albert Besnard, *Le Printemps* ou *Le Matin*, 1886-7, huile sur toile marouflée sur mur, dimensions de l'esquisse préparatoire : 65 X 81 cm. Paris, Mairie du 1<sup>er</sup> arrondissement, salle des mariages. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Le Triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris 1870-1914*, Paris, Musée du Petit Palais, 1986, p. 175.]

Fig. 27. Albert Besnard, *L'Été* ou *Le Milieu de la vie*, 1886-7, huile sur toile marouflée sur mur, dimensions de l'esquisse préparatoire : 65 X 74 cm. Paris, Mairie du 1<sup>er</sup> arrondissement, salle des mariages. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Le Triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris 1870-1914*, Paris, Musée du Petit Palais, 1986, p. 175.]

Fig. 28. Albert Besnard, *L'Hiver* ou *Le Soir de la Vie*, 1886-7, huile sur toile marouflée sur mur, dimensions de l'esquisse préparatoire : 65 X 85 cm. Paris, Mairie du 1<sup>er</sup> arrondissement, salle des mariages. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Le Triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris 1870-1914*, Paris, Musée du Petit Palais, 1986, p. 175.]

Fig. 29. Alexandre Cabanel, *Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort*, 1887, huile sur toile, 165 X 290 cm. Anvers, Musée royal des beaux-arts. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *French Salon Paintings from Southern Collections*, Atlanta (Georgia), The High Museum of Art, 1982, p. 71.]

Fig. 30. William Bouguereau, *La Jeunesse de Bacchus*, 1884, huile sur toile, 331 X 610 cm. Collection particulière. [Illustration tirée de Albert Boime, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1986, n.p., fig. n° 64.]

Fig. 31. William Bouguereau, *Les Saintes Femmes au tombeau*, 1890, huile sur toile, 260 X 160 cm. Anvers, Musée royal des beaux-arts. [Illustration tirée de *William Bouguereau 1825-1905*, Paris, Musée du Petit Palais ; Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal ; Hartford, The Wadsworth Atheneum, 1984-1985, p. 241.]

Fig. 32. Jean-Léon Gérôme, *Vente d'une esclave*, 1884, huile sur toile, 92 X 74 cm. Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage. [Illustration tirée de Gerald M. Ackerman, *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme with a Catalogue Raisonné*, Londres, Harper & Row ; Courbevoie (Paris), ACR Edition Internationale, 1986, p. 255.]

Fig. 33. Léon Bonnat, *Le Martyre de saint Denis*, 1885, décoration murale du Panthéon commandée en 1874, huile sur toile marouflée sur mur, dimensions non disponibles. Paris, Panthéon, partie gauche du narthex. [Illustration tirée d'une photogravure contenue dans le catalogue du *Salon de 1885*, Paris, L. Baschet, 1885, n.p.]

Fig. 34. Jean-Paul Laurens, *Sainte Geneviève à son lit de mort*, c. 1877-80, huile sur toile, 65 X 50 cm, esquisse pour la décoration murale du Panthéon, commandée en 1874 et mise en place en 1882 dans la partie droite de la nef, au-delà du transept. Paris, Musée d'Orsay. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Le Panthéon Symbole des révolutions. De l'Église de la Nation au Temple des grands hommes*, Paris, Hôtel de Sully ; Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1989, p. 32.]

Fig. 35. Charles Filiger, *La Sainte-Famille*, 1894, gouache sur bois rehaussé d'or, 30 X 24,5 cm. New York, Collection M. et Mme Arthur G. Altschul (ancienne collection A. de La Rochefoucauld). [Illustration tirée de *Filiger. Dessins - gouaches - aquarelles*, Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré, 1981, p. 23.]

Fig. 36. Édouard Manet, *Nana*, 1877, huile sur toile, 150 X 116 cm. Hambourg, Kunsthalle. [Illustration tirée de *Tout l'œuvre peint d'Édouard Manet*, Paris, Flammarion, 1970, pl. XXXIX.]

Fig. 37. Gustave Moreau, *Galatée*, 1880-1, huile sur bois, 85 X 67 cm. Paris, collection Robert Lebel. [Illustration tirée de José Pierre, *L'Univers symboliste. Décadence, symbolisme et art nouveau*, Paris, Aimery Somogy, 1991, p. 69.]

Fig. 38. Félicien Rops, *Le Calvaire*, de la série «*Les Sataniques*», 1882, héliogravure retouchée, 20,1 X 28 cm. Namur, Collection J. P. Babut du Marès. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Paradis perdu. L'Europe symboliste*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995, p. 101.]

Fig. 39. Félicien Rops, *La Tentation de saint Antoine*, 1878, crayon, pastel et rehauts de gouache, 73,8 X 54,3 cm. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>,

Cabinet des estampes. [Illustration tirée de Michael Gibson, *Le Symbolisme*, Cologne, Benedikt Taschen, 1994, p. 100.]

Fig. 40. Peder Severin Krøyer, *Bâteaux de pêche*, 1884, huile sur toile, 160 X 245 cm. Paris, Musée d'Orsay. [Illustration tirée de Musée d'Orsay, *Catalogue sommaire illustré des peintures A-L*, Paris, La Réunion des musées nationaux, 1990, p. 243.]

Fig. 41. Jean-François Millet, *La Plaine au soleil couchant*, non daté, crayon et encre brune, 20,6 X 19,5 cm. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins. [Illustration tirée de Roseline Bacou, *Millet. One Hundred Drawings*, Londres, Phaidon, 1975, p. 179.]

Fig. 42. Gustave Moreau, *Orphée*, 1866, huile sur bois, 154 X 99,5 cm. Paris, Musée d'Orsay. [Illustration tirée de Caroline Mathieu, *Musée d'Orsay Guide*, Paris, La Réunion des musées nationaux, 1986, p. 71.]

Fig. 43. Albert Besnard, *La Chercheuse de simples*, 1885, huile sur toile marouflée sur mur, dimensions non disponibles. Paris, École de Pharmacie, vestibule d'honneur, côté droit en entrant. [Photo Le Madec.]

Fig. 44. Albert Besnard, *Le Traitement des simples*, 1885, huile sur toile marouflée sur mur, dimensions non disponibles. Paris, École de Pharmacie, vestibule d'honneur, côté droit en entrant. [Photo Le Madec.]

Fig. 45. Albert Besnard, *Le Laboratoire*, 1885, huile sur toile marouflée sur mur, dimensions non disponibles. Paris, École de Pharmacie, vestibule d'honneur, côté droit en entrant. [Photo Le Madec.]

Fig. 46. Georges Seurat, *Un Dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte*, 1884-1886, huile sur toile, 205,7 X 305,8 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago. [Illustration tirée de John Maxon, *The Art Institute of Chicago*, Londres, Thames & Hudson, 1970, p. 92.]

Fig. 47. Georges Seurat, *Les Poseuses* (petite version), 1888, huile sur toile. Suisse, collection particulière. [Illustration tirée de John Rewald, *Le Post-impersonnisme* (1961), Paris, Hachette, collection «Pluriel», 1988, vol. 1, n.p.]

Fig. 48. Fernand Khnopff, *L'Encens*, ca. 1898, pastel et fusain sur papier, 89 X 29,5 cm. Gand, Collection Lea Vanderhaegen. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Fernand Khnopff*, Paris, Musée des arts décoratifs ; Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique ; Hambourg, Kunsthalle, 1979-1980, p. 162.]

Fig. 49. Arnold Böcklin, *L'Île des morts*, 1880, huile sur bois d'acajou, 80,7 X 150 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste. [Illustration tirée de Robert L. Delevoy, *Le Symbolisme*, Genève, Skira, 1982, p. 49.]

## REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à exprimer ma profonde gratitude à mes deux directeurs de recherche, Walter Moser et Constance Naubert-Riser. Je n'aurais pu mener à terme ce projet sans leur collaboration qui marquait une heureuse rencontre entre la littérature comparée et l'histoire de l'art. Je les remercie d'avoir su conjuguer leurs efforts pour enrichir mon travail de la profondeur et de l'intelligence de leur regard critique. Je leur suis reconnaissante d'avoir mis à ma disposition de nombreuses ressources matérielles et institutionnelles en me donnant l'occasion de plusieurs activités de recherche et d'enseignement.

Le Fonds pour la Formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) m'a généreusement attribué une bourse pendant trois années. Ce même fonds m'a aussi offert une bourse spéciale pour réaliser la première partie de mes recherches à Paris en 1992-1993. J'ai pu compléter cette recherche en travaillant, l'année suivante, sous la direction de Constance Naubert-Riser et de Jean-Paul Bouillon dans un projet de recherche subventionné par le Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada. Enfin, l'Université de Montréal m'a accordé une bourse de doctorat pour l'année 1996-1997.

Le département de littérature comparée a été un cadre exceptionnel grâce à son dynamisme et aux personnes avec lesquelles j'ai eu le bonheur de

travailler. Outre la qualité des séminaires, conférences et colloques, il y régnait une atmosphère unique mêlant le sens de la fête à une activité intellectuelle intense. Un merci spécial à Mireille Binette, Nathalie Bell, Marie Labelle, Francine Harrison et Johanne Villeneuve. Je salue les membres des fructueuses «soirées de thésards» qui sont devenus des amis pour la vie : Joyce Goggin, Gilles Dupuis, Bruno Baillargeon, Marie-Hélène Lapointe, Jean-François Vallée, Jean Klucinkas, Marie Lessard, Jean Sébastien, Brian Neville.

Laura Morowitz, Marylène Duteil et Richard Shryock m'ont apporté des remarques extrêmement pertinentes, et surtout l'immense plaisir de mêler amitié et travail. À Laura, je dois certaines idées sur le symbolisme artistique, sur lequel nous avons souvent disserté à Paris, à Montréal, à New York et à Toronto, parfois en compagnie de Barbara Larson ou de Elizabeth Emery.

Je remercie tous mes proches pour leur appui, leur patience, leur amitié : Anita Raymond, Manon Bélair, Monique Gauthier, Nicole Desantis, Diane Brunet, Gilles Cyr, Josiane Bouinot, Agnès d'Izzia, Catherine Bédard, Susan Lebel, Marie-Claude Leclerc, Nancie Munger, Martin Gagnon, Louise Mercure, Cécile Debray, Christian Coulais, Thomas Schmit, Françoise Dubrana, Eva et Leopold Sabler, Beatrix Åkervall.

Wolfgang Sabler m'a accompagnée tout au long de ces années. Il a été le témoin privilégié de mes «découvertes» à la Bibliothèque nationale, puis a suivi chacune des étapes de l'écriture. Il m'a lue avec sollicitude, mais sans complaisance, sachant toujours rejoindre mon cœur et ma pensée.

Mes parents, Paule et Guy, ainsi que Maryse, ma sœur et complice, m'ont donné le support le plus inconditionnel. Sans eux, je n'aurais même jamais entrepris une thèse.

## **AVANT-DIRE**

Au cours de l'année universitaire 1993-1994, j'ai œuvré comme assistante de recherche au sein d'un projet sur le symbolisme pictural mené conjointement par les professeurs Jean-Paul Bouillon (Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand) et Constance Naubert-Riser (Université de Montréal). L'important travail documentaire effectué dans ce contexte m'a fourni l'occasion de procéder à un relevé systématique de la critique d'art publiée dans une cinquantaine de périodiques littéraires et artistiques fondés en France pendant les deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. La lecture de ce vaste ensemble de textes relativement peu exploré a été le point de départ d'une recherche doctorale dont l'objectif était de mettre au jour le qui, le comment et le pourquoi de ce discours critique, tant sur les plans artistique et littéraire, qu'aux niveaux sociologique et esthétique.

Des nombreux textes critiques sur la peinture écrits à l'époque du symbolisme, l'histoire littéraire a surtout étudié les articles des quelques écrivains devenus célèbres qui ont pu s'illustrer comme critiques d'art, à l'instar de Joris Karl-Huysmans, de Jules Laforgue ou d'Émile Verhaeren<sup>1</sup>. De fait, ces auteurs perpétuaient une tradition littéraire inaugurée au XVIII<sup>e</sup> siècle par Denis

---

1. La critique d'art de chacun de ces auteurs a donné lieu à plusieurs études, notamment par Charles Maingon, *Émile Verhaeren critique d'art*, Paris, Nizet, 1984 ; Michele Hannoosh, «The Poet as Art Critic : Laforgue's Æsthetic», *The Modern Language Review*, vol. 79, n° 3, juillet 1984, pp. 553-569 ; Annette Kahn, *J.-K. Huysmans, Novelist, Poet and Art Critic*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1987.

Diderot, et poursuivie pendant les décennies suivantes par des auteurs aussi connus que Théophile Gautier, Charles Baudelaire, les frères Goncourt et Émile Zola. C'est seulement une analyse approfondie des écrits sur l'art contemporain publiés entre 1882 et 1906 dans la presse parisienne d'avant-garde qui a permis de comprendre que la critique d'art n'était pas un phénomène isolé, concernant quelques grandes figures, mais bien plutôt une pratique tout à fait répandue auprès de dizaines d'auteurs ayant fréquenté les cercles littéraires d'avant-garde de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il devenait alors légitime de chercher à expliquer pourquoi tant d'écrivains ayant pris une part active dans l'évolution du symbolisme s'étaient adonnés à la critique d'art durant cette période.

D'emblée, il apparaissait clairement que l'exercice de la critique d'art s'était imposé comme une nécessité aux principaux animateurs de périodiques littéraires plus ou moins éphémères auxquels Remy de Gourmont réservait l'appellation de «petites revues». Il restait toutefois à découvrir les motivations qui avaient incité tant de jeunes gens de lettres rattachés au symbolisme à faire paraître des articles sur l'actualité artistique dans les nombreux hebdomadaires et mensuels d'avant-garde qui voient alors le jour. Depuis fort longtemps déjà, la critique d'art constituait un mode d'accès à la carrière littéraire, en donnant à des auteurs inexpérimentés le moyen de faire leurs premières armes dans le monde des lettres. La critique d'art des petites revues correspondait d'abord à une réalité socio-économique ; elle répondait d'ailleurs moins à un besoin d'ordre financier qu'à un désir, ressenti par les jeunes auteurs, de faire partie du milieu littéraire pour, éventuellement, y acquérir une reconnaissance publique. Or, aussi réelles qu'elles aient été, aucune de ces raisons pratiques, ni même le prestige littéraire imparti depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle à la critique d'art, ne suffisaient à expliquer l'ampleur du phénomène. Il fallait encore pouvoir comprendre pourquoi la critique d'art avait pu tenir une place si importante

parmi les préoccupations littéraires des écrivains symbolistes. Cette interrogation, qui devait orienter mon travail pendant plusieurs années, allait servir de trait d'union entre tous les aspects abordés par la suite. La réponse qui s'est peu à peu dégagée au fil des analyses constitue aujourd'hui ma thèse.

L'idée directrice des pages que l'on va lire s'énonce comme suit : l'importance allouée à la critique d'art dans les organes de diffusion du symbolisme littéraire traduit l'intérêt que les écrivains d'orientation symboliste ont manifesté pour le monde de la peinture. Si la peinture a toujours exercé un ascendant sur les gens de lettres, les auteurs sur lesquels porte cette étude ont nourri une véritable passion à son égard. Je m'attacherai à montrer que l'exercice de la critique d'art dans les périodiques littéraires d'avant-garde témoigne d'une fascination durable et profonde pour l'univers pictural, qu'il s'agisse du milieu de l'art indépendant, des peintres eux-mêmes ou de leur mode d'expression. À l'époque du symbolisme, la peinture contemporaine offre de nouveaux domaines d'investigation aux poètes. Dès lors que les peintres quittent les voies, considérées caduques, du mimétisme et de l'académisme (c'est entre autres le cas des impressionnistes, des néo-impressionnistes, des synthétistes, des Nabis), ils mettent en œuvre des paramètres esthétiques qui peuvent servir de point de départ à une réflexion originale sur l'art et la littérature, voire à l'élaboration d'une nouvelle poétique.

Dans l'ensemble, l'histoire littéraire a plutôt eu tendance à sous-estimer le rôle de la peinture au sein de l'évolution littéraire des écrivains symbolistes pour mettre en avant l'influence de la musique. Il est vrai que celle-ci occupe un statut spécial pour bon nombre de poètes qui, à l'instar de Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, René Ghil et Gustave Kahn, perçoivent l'art musical comme le plus élevé, le plus abstrait, le plus suggestif de tous. Pourtant, si la poésie symboliste ne peut exister en dehors de la référence

musicale ou sonore, l'expérience visuelle de la peinture n'en reste pas moins constitutive de l'entreprise poétique propre au symbolisme. Trois études relativement récentes ont démontré la part de la peinture dans les textes poétiques des symbolistes : Penny Florence a mis en rapport la poésie de Mallarmé et la peinture de ses contemporains Manet et Redon<sup>2</sup> ; David Scott a exploité le concept de «poétique pictorialiste» pour rendre compte de l'ascendant exercé par la peinture sur la poésie française du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment les poèmes en prose d'Aloysius Bertrand et de Stéphane Mallarmé<sup>3</sup> ; plus proche de mes intérêts, James Kearns a mesuré l'impact de la production picturale de Manet, de Seurat et de Gauguin dans les écrits de Mallarmé, de Kahn et de Jarry<sup>4</sup>. L'importance de la peinture dans le cheminement esthétique et poétique des écrivains symbolistes n'a encore jamais été analysée à l'intérieur d'un corpus exclusivement composé de textes de critique d'art. C'est afin de combler ce manque que la présente thèse souhaite montrer comment l'impressionnisme, le néo-impressionnisme et les différentes formes de symbolisme pictural ont pu s'imposer comme des modèles pour les poètes symbolistes.

L'intérêt considérable des écrivains pour l'art pictural se manifeste concrètement par le nombre, par la longueur et surtout par la qualité des textes qu'ils consacrent à la peinture de leur époque. En effet, les symbolistes ont davantage écrit sur la peinture que sur la musique et on retrouve beaucoup plus d'articles de critique d'art que de chroniques musicales dans l'ensemble des périodiques examinés — à l'exception notable de *La Revue wagnérienne*,

2. Penny Florence, *Mallarmé, Manet and Redon : Visual and Aural Signs and the Generation of Meaning*, Cambridge, New York et Melbourne, Cambridge University Press, 1986.

3. David Scott, *Pictorialist Poetics : Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Cambridge, New York et Melbourne, Cambridge University Press, 1988.

4. James Kearns, *Symbolist Landscapes: The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*, Londres, The Modern Humanities Research Association, 1989.

d'abord et avant tout préoccupée par l'apport musical, théorique et esthétique de Richard Wagner. Par ailleurs, une lecture comparée de la critique d'art et de la critique musicale des petites revues révèle que les gens de lettres connaissaient bien mieux le domaine de la peinture que celui de la musique, qu'ils approchaient en général seulement en dilettantes.

Le rôle central de la critique d'art au cours de la carrière littéraire des écrivains symbolistes se traduit par le nombre élevé des auteurs : plus d'une centaine d'hommes de plume ont publié des articles sur l'art contemporain dans les petites revues. Chacun d'entre eux ne se verra pas attribuer la même importance dans les pages qui suivent mais, *a priori*, l'étude les englobe tous, car seule une perspective d'ensemble permet d'évaluer l'engouement des animateurs de petites revues pour la peinture et les peintres. Il faudra même tenir compte des chroniques d'art rédigées par les autres critiques, pour la plupart des artistes et des connaisseurs, afin d'être en mesure de mettre au jour la spécificité de la critique d'art des écrivains. Il aurait été artificiel d'exclure des figures en fonction d'une répartition, au reste arbitraire, entre «critiques majeurs» et «critiques mineurs». En outre, il est des auteurs peu prolifiques qui sont déterminants dans la diffusion de la peinture, tandis que d'autres écrivent davantage, mais restent en retrait par rapport au milieu de l'art. De plus, on ne peut privilégier certains critiques uniquement en raison du nombre, de la qualité ou de la portée de leurs textes car, si d'aucuns sont plus influents que d'autres, tous sont partie prenante du phénomène que je tenterai de cerner.

L'approche monographique n'a pas été retenue car elle n'aurait pas permis d'interpréter la critique d'art comme un discours multiforme qui exprime un intérêt partagé pour l'univers de la peinture. Cependant, comme toute synthèse, celle-ci n'est pas à l'abri des dangers de la généralisation. Il serait par exemple réducteur de chercher des régularités discursives sans jamais

prêter attention à la diversité des voix qui constituent le discours. Ce travail est donc guidé par une volonté de faire entendre, ne serait-ce que de manière ponctuelle, la complexité à l'œuvre dans les textes sur l'art des écrivains collaborant à la presse littéraire d'avant-garde de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il faut, pour ce faire, accorder au plus grand nombre de textes et d'auteurs la place qui leur revient. Le but de cette approche globale n'est pas de gommer les particularités individuelles, mais plutôt de montrer, qu'en dépit des grandes différences entre les critiques et les revues, il existe un nombre suffisant de points de convergence pour qu'il soit légitime de définir la critique d'art comme un phénomène littéraire collectif.

Une des plus grandes difficultés de l'entreprise consistera à trouver un équilibre entre analyse et synthèse puisqu'il ne faut ni se perdre dans l'infinité des postures et des écritures, ni subsumer sous des ensembles trop vastes des réalités foncièrement hétérogènes. Les principales catégories utilisées dans les prochains chapitres le seront davantage à des fins pratiques que pour induire un esprit de système ou pour prétendre à l'exhaustivité. Des formules telles que «la critique d'art symboliste», «les écrivains d'art», «les écrivains symbolistes» ne conviendront à chaque fois que partiellement à l'objet des analyses, mais seront néanmoins indispensables pour avoir une certaine prise sur une matière si mouvante. Il est d'ailleurs impossible de saisir par des concepts simples des réalités qui ne le sont pas, le symbolisme littéraire en premier lieu, ce riche amalgame de «chapelles» et d'individualités qui tiennent avant tout à le rester, même par-delà leur temps.

Par la délimitation de son corpus, cette thèse offre un éclairage assez inédit sur le symbolisme littéraire car, si les petites revues sont bien connues des spécialistes de la période, la critique d'art qu'elles contiennent constitue un aspect singulier de la production littéraire et n'a pas, à ce titre, toujours su

éveiller l'intérêt chez les historiens de la littérature. On verra notamment que les écrits sur la peinture ont été une sorte de laboratoire du symbolisme poétique, d'un côté parce qu'ils incitaient les auteurs à formuler des théories artistiques et poétiques, de l'autre côté parce qu'ils étaient un cadre idéal pour l'application de ces théories.

La thèse apporte également une contribution à l'histoire du symbolisme artistique, vaste champ en expansion grâce aux expositions rétrospectives qui découvrent ou revisitent les acteurs d'un mouvement encore délaissé au profit de l'impressionnisme et du néo-impressionnisme<sup>5</sup>. L'étude des théories mises au point par les écrivains à propos de la peinture symboliste (chapitre III) servira notamment à délimiter certaines caractéristiques du symbolisme pictural sur les plans esthétique et plastique, tout en offrant une meilleure compréhension des liens étroits qui unissent peinture et littérature dans l'émergence d'un mouvement aussi interdisciplinaire que le symbolisme.

L'apport le plus direct du travail se situe dans le domaine des travaux sur la critique d'art en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce champ de recherche connaît un essor considérable depuis une vingtaine d'années, surtout chez les chercheurs de langue anglaise, et a donné lieu à de nombreuses publications : études d'ensemble, monographies sur des figures isolées, anthologies de textes, actes de colloques et autres ouvrages collectifs, numéros spéciaux de revues<sup>6</sup>. Les

---

5. Avec ses 500 œuvres exécutées par plus de 200 artistes, la remarquable exposition présentée à l'été 1995 sous le commissariat général de Jean Clair au Musée des beaux-arts de Montréal est la plus importante jamais réalisée sur le symbolisme artistique dans son ensemble. Le livre-catalogue, *Paradis Perdu. L'Europe symboliste*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995, est une référence précieuse pour ceux qui attendent toujours l'ouvrage de synthèse sur le symbolisme artistique. Plusieurs autres expositions ont été consacrées à des artistes symbolistes ; celles qui serviront directement mon propos sont mentionnées dans la section 8 de la bibliographie, *infra*, pp. 548-552.

6. Pour la liste des principales études sur la critique d'art, se rapporter à la troisième section de la bibliographie, *infra*, pp. 534-537.

travaux de trois spécialistes de la critique d'art se sont révélés essentiels au cours de la préparation de cette thèse.

La méthode sociologique que Dario Gamboni a instaurée d'après la théorie des champs disciplinaires de Pierre Bourdieu a fourni une base utile pour interpréter les rapports de force et de concurrence entre les différents intervenants de la critique d'art<sup>7</sup>. On en retrouvera l'écho à deux reprises, d'abord dans la répartition des auteurs en fonction de leur lieu d'énonciation (chapitre II), puis dans l'analyse de certains aspects sous-jacents à la valorisation du discours critique par les écrivains symbolistes (chapitre V). Tout à fait adaptée à l'étude des dimensions socio-économique et symbolique de la critique d'art, la méthode se révèle par contre moins adéquate pour analyser les enjeux esthétiques, politiques et littéraires qui constituent des aspects fondamentaux du discours examiné.

La synthèse récente de Michael Marlais a fourni un modèle pour unir dans une même recherche une réflexion esthétique et une approche politique<sup>8</sup>. Cet ouvrage, à ce jour le seul à embrasser la critique d'art symboliste dans son ensemble, propose des rapprochements intéressants entre art et politique lorsqu'il dévoile les courants conservateurs qui traversent la critique d'art en France à la fin du siècle dernier. De plus, le livre étudie plusieurs auteurs auxquels je porterai une attention soutenue : Albert Aurier, Félix Fénéon, Joséphin Péladan, Alphonse Germain et Camille Mauclair. L'orientation du

---

7. Voir les quatre contributions suivantes de Dario Gamboni : «À travers champs. Pour une économie des rapports entre champ littéraire et champ artistique», *Lendemains. Zeitschrift für Frankreichforschung und Französischstudium*, 1984, n° 36, pp. 21-32 ; «Propositions pour l'étude la critique d'art du XIX<sup>e</sup> siècle», *Romantisme*, n° 71, 1991, pp. 9-18 ; «Critics on Criticism : a Critical Approach», dans Malcom Gee (sous la direction de), *Art Criticism since 1900*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1993, pp. 38-47 ; «The Relative Autonomy of Art Criticism», dans Michael Orwicz (sous la direction de), *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1994, pp. 182-194.

8. Michael Marlais, *Conservative Echoes in Fin-de-siècle Parisian Art Criticism*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1992.

travail de Marlais conduit toutefois à des résultats qui ne pourront pas toujours être corroborés par les analyses menées ici, dans une optique tout à fait autre il est vrai : la mise en lumière des principaux points de rencontre entre les écrivains symbolistes et la peinture de leur temps.

L'ouvrage envers lequel j'ai la plus grande dette est d'ailleurs précisément celui qui traite des rapports entre les poètes et les peintres à l'époque du symbolisme. À la différence de Dario Gamboni et de Michael Marlais, qui approchent tous deux la critique d'art dans une perspective d'histoire de l'art, le livre déjà mentionné de James Kearns considère la critique d'art des écrivains dans une optique d'histoire littéraire<sup>9</sup>. Il explique l'influence de la peinture sur le cheminement poétique des symbolistes en analysant trois temps forts de cette rencontre entre le domaine pictural et la sphère poétique : les prodromes du symbolisme avec le cas Mallarmé-Manet ; la constitution de la doctrine symboliste vue à travers les écrits de Kahn sur Seurat ; la contestation du modèle symboliste, enfin, regardée sous l'angle de la fascination de Jarry pour Gauguin. Le couple Aurier-Gauguin fait également l'objet d'une étude détaillée en raison de l'importance du manifeste du symbolisme pictural publié par le premier sur le second en mars 1891<sup>10</sup>. Kearns met en valeur la richesse poétique des textes en vers ou en prose de certains animateurs de petites revues. Ses analyses stylistiques visent à déceler, à l'intérieur des écrits, les moments où l'écriture imite la peinture. Cette manière de procéder m'a inspirée et le lecteur trouvera des traces de cette influence aux chapitres VII, VIII et IX, tous trois consacrés aux modes de transposition de la peinture par le langage.

---

9. James Kearns, *Symbolist Landscapes: The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*, Londres, The Modern Humanities Research Association, 1989.

10. G.-Albert Aurier, «Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin», *Le Mercure de France*, t. II, n° 15, mars 1891, pp. 155-165.

L'objet de cette thèse, cependant, est fort différent de celui de Kearns. Il s'agit d'une étude sur les horizons spécifiques de la critique d'art : ses supports et ses auteurs (première partie), ses théories esthétiques et son inscription dans le milieu de l'art (deuxième partie), ses fonctions et son statut théorique (troisième partie), son langage (quatrième partie). Je ne rejoins Kearns sur le terrain de la poésie que parce que les écrivains symbolistes ont pensé et exercé la critique d'art comme une forme poétique à part entière. Étant donné la nature spécifique de l'objet étudié, il faudra mener une réflexion théorique sur les fondements épistémologiques d'une pratique discursive aussi particulière que la critique d'art. Les questions d'ordre herméneutique soulevées par l'exercice de la critique d'art seront abordées aux chapitres V et VI. L'analyse détaillée des articles comprenant des considérations métacritiques permettra de découvrir la conception de la critique d'art propre aux écrivains collaborant à la presse symboliste.

L'hypothèse qui sous-tend ce travail est la suivante : la critique d'art est un discours qui se situe à la confluence de deux arts, la peinture et la littérature. D'essence littéraire, les textes sur la peinture s'attachent à prolonger des œuvres d'art qui ont été vues, perçues, par les sujets qui écrivent. Ils sont le lieu d'un passage entre le tableau peint et le commentaire, ils sont les témoins d'une médiation entre le voir et le dire. Le discours sur l'art des écrivains symbolistes soulève ainsi le problème le plus fondamental du discours critique, le rapport extrêmement complexe entre le texte critique et son objet.

La vérification de l'hypothèse de départ nécessite la mise au point d'une approche faite sur mesure pour tenter de rendre justice à l'ambivalence constitutive de la critique d'art. Le lieu théorique de la critique d'art, espace intermédiaire entre le littéraire et le pictural, est à penser en termes d'une

interaction entre le texte et l'œuvre commentée<sup>11</sup>. Il faudrait en fait parvenir à une méthode interdisciplinaire, elle-même sise entre le voir et le dire, grâce à laquelle il serait possible d'interpréter les textes en fonction de leur interaction avec le monde de la peinture. L'ambition de ce travail est d'établir un pont entre les deux disciplines concernées par l'étude de la critique d'art.

L'histoire de l'art et l'histoire littéraire ont traditionnellement adopté des vues assez divergentes qui méritent pourtant d'être rapprochées. La première, tournée vers l'objet d'art ou l'artiste, a beaucoup étudié la critique d'art mais n'a pas toujours tenu compte du statut théorique des textes, du lieu d'énonciation des auteurs, de leur place au sein de l'institution littéraire. En donnant la prééminence au texte et à l'auteur, l'histoire littéraire a, de son côté, eu tendance à écarter la relation entre le discours critique sur la peinture et le milieu de l'art. Si l'on s'en tient uniquement à l'une ou à l'autre de ces perspectives, on laisse échapper une part essentielle de la critique d'art. La littérature comparée offrira ici un terrain privilégié pour proposer un rapprochement entre histoire de l'art et histoire littéraire par le moyen d'une enquête approfondie sur la spécificité du discours critique à propos de la peinture. Les pages qui suivent proposent donc en quelque sorte une défense et illustration de l'interdisciplinarité car on doit travailler à la frontière commune de l'histoire de l'art et des études littéraires si l'on veut faire ressortir la dimension littéraire du discours critique tout en tenant compte de l'objet même de cette critique.

---

11. J'adhère ici pleinement aux vues de Jean-Paul Bouillon dans sa «Mise au point théorique et méthodologique», *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, novembre / décembre 1980, pp. 880-899, qui explique la position de la critique d'art par rapport au texte littéraire et à l'œuvre picturale comme un «troisième objet, au-delà ou en-deçà des deux autres» (p. 881). Cet article fait partie d'un ensemble de textes présentés le 1<sup>er</sup> décembre 1979 dans le cadre d'un colloque de la Société d'Histoire littéraire de la France ayant pour thème «Littérature et Peinture en France (1830-1900)».

L'intérêt des écrivains symbolistes pour l'univers pictural se situe à plusieurs niveaux. Après une première partie consacrée à la présentation générale de la critique d'art des petites revues, les trois parties subséquentes étudieront les points de convergence entre le voir et le dire dans chacun des domaines où l'art pictural exerce un ascendant sur les gens de lettres : la conception de l'art, la conception de la critique d'art, l'écriture de la peinture. Élaborée au fur et à mesure de l'analyse, cette approche plurielle est à même de mettre en valeur la complexité du discours critique sur la peinture puisqu'elle permet d'aborder les textes sous le plus grand nombre de facettes possibles sans pour autant négliger l'examen détaillé des aspects les plus essentiels.

La seconde partie abordera les principes esthétiques et politiques qui déterminent les relations des écrivains avec les peintres. On y verra que la découverte progressive de la peinture contemporaine amène les animateurs de petites revues à formuler des théories esthétiques applicables à la poésie. L'analyse permettra en deuxième lieu d'expliquer dans quel contexte les auteurs tirent de l'observation de la peinture une réflexion de nature politique sur les institutions culturelles du temps. L'attrait qu'exerce sur eux la figure de l'artiste indépendant est au cœur de leur contestation du système officiel des beaux-arts et de leur volonté de créer des structures parallèles de diffusion de l'art et de la littérature.

Sur un plan plus abstrait, la peinture offre aux écrivains symbolistes l'occasion de s'interroger sur les fondements mêmes de la critique d'art. Cette réflexion métacritique fera l'objet de la troisième partie. La rencontre de la peinture et de la littérature repose ici sur l'établissement d'une correspondance entre la création de l'œuvre d'art et l'exercice de la critique. Art et critique se rejoignent au moment où l'écrivain assimile sa tâche à celle du peintre dont il commente la production.

Mais la valorisation de la critique d'art par les écrivains symbolistes n'est pas seulement théorique. Leur volonté d'élever la critique d'art au rang d'une activité créatrice se traduit dans leur façon de pratiquer la critique et, surtout, dans leur manière de transposer les œuvres d'art par le moyen du langage poétique. La dernière partie explorera les différentes modalités d'écriture de la peinture, touchant ainsi le noyau de la relation entre le voir et le dire.

PREMIÈRE PARTIE

**LA CRITIQUE D'ART AU SEIN DE LA PRESSE LITTÉRAIRE  
D'AVANT-GARDE À LA FIN DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE**

## Chapitre I

### LES SUPPORTS DE LA CRITIQUE

#### Les petites revues littéraires à l'époque du symbolisme

Tous les auteurs de mémoires sur le milieu littéraire français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle s'entendent pour reconnaître le rôle de premier plan joué par la presse périodique d'avant-garde dans le développement du symbolisme littéraire. Consacrée par l'écrivain symboliste Remy de Gourmont, l'expression «petites revues<sup>1</sup>» sert à établir une démarcation entre, d'une part, les périodiques stables et influents tels que *La Revue des Deux Mondes*, et, d'autre part, les revues littéraires animées par de jeunes gens voulant percer dans le monde des lettres et des arts. Chacun des principaux artisans du mouvement symboliste a contribué activement à la vie d'au moins une de ces revues qui naissaient et mouraient aussi rapidement que les rêves de gloire traversant l'esprit de leurs ambitieux fondateurs. L'écrivain Ernest Raynaud affirme que le

---

1. Remy de Gourmont, *Les Petites Revues, essai de bibliographie*, Paris, Mercure de France, 1900 ; rééd. Paris, Jean-Michel Place, coll. «Entrevues», 1992.

symbolisme vécut d'abord modestement dans des parutions marginales avant de triompher au grand jour comme la tendance dominante des années 1890. C'est afin d'illustrer cette thèse que Raynaud annexe à ses souvenirs la liste des 312 revues littéraires d'expression française créées à Paris, en province et en Belgique entre 1870 et 1914<sup>2</sup>. De Gourmont recense pour sa part 130 revues pour la période 1885-1900 tout en s'excusant d'être incomplet.

Comme le symbolisme n'aurait jamais pu s'imposer sans l'existence des petites revues, on ne saurait, pense le poète et critique d'art André Fontainas, écrire une bonne histoire du mouvement sans accorder au préalable une attention toute particulière aux tribunes de l'avant-garde littéraire<sup>3</sup>. La plupart des mémorialistes du temps semblent se conformer scrupuleusement à cette règle puisqu'ils consacrent au moins un chapitre de leurs souvenirs aux périodiques auxquels ils ont collaboré ou à ceux qu'ils ont animés. Le poète symboliste Gustave Kahn rappelle l'influence de *La Vogue* qui aurait, selon lui, été la toute première revue symboliste<sup>4</sup> ; le dramaturge et collectionneur d'art Georges Lecomte raconte comment il transforma un hebdomadaire satirique et financier intitulé *La Cravache parisienne* en une revue littéraire dynamique<sup>5</sup> ;

---

2. Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste (1870-1910)*, Paris, Renaissance du Livre, 1918-1922, 3 vol. ; rééd. en un vol., Paris, Nizet, 1971. La liste compilée par Ernest Raynaud (1864-1936) est complétée en 1924 dans l'enquête de Maurice Caillard et de Charles Forot, «Les revues d'avant-garde», *Les Belles-Lettres*, 6<sup>e</sup> année, n<sup>os</sup> 62-66, décembre 1924, pp. 97-225 ; rééd. en vol. sous le titre *Les Revues d'avant-garde (1870-1914)*. *Enquête de 1824*, Paris, Jean-Michel Place, coll. «Ent'revues», 1990.

3. «Convient-il de s'arrêter aux livres ? Non, sans doute ; mais plutôt à des revues.» André Fontainas, *Mes Souvenirs du symbolisme*, Paris, La Nouvelle revue critique, 1928 ; rééd. Bruxelles, Labor, coll. «Archives du Futur», 1991, p. 25.

4. Gustave Kahn (1859-1936) prétend que *La Vogue* fondée par lui en avril 1886 a été la première revue symboliste puisque les périodiques créés avant elles étaient des journaux (*La Nouvelle Rive gauche*, *Lutèce*) et que *La Revue indépendante*, *La Pléiade* et *Le Scapin* ne sont devenus des organes symbolistes qu'après la fondation de *La Vogue*. Cf. «Les origines du symbolisme», préf. de *Symbolistes et décadents*, Paris, Léon Vanier, 1902 ; réimp. Genève, Slatkine, 1977, p. 43. Cette préface est rééditée en un volume séparé en 1936.

5. Georges Lecomte, *Ma Traversée*, Paris, Laffont, 1949, pp. 87-88.

l'écrivain Adolphe Retté relate les beaux jours de *La Plume* et son implication à *L'Ermitage*<sup>6</sup> ; tandis que le poète Camille Mauclair parle avec émotion de ses débuts à *La Revue indépendante*, tout en expliquant pourquoi il faut honorer *Le Mercure de France* comme un «sanctuaire symboliste<sup>7</sup>».

Les petites revues se distinguent par leur tirage limité, leur nombre de pages relativement restreint et leur durée de parution. À quelques exceptions près, elles sont éphémères et éprouvent des difficultés à assurer une périodicité régulière. Ces tribunes se caractérisent également par l'âge et la profession de leurs collaborateurs. Si les périodiques établis ont les moyens de faire appel à des auteurs réputés et à des journalistes professionnels, les petites revues publient presque uniquement des textes d'inconnus et de rédacteurs inexpérimentés qui font leurs débuts dans le milieu de l'édition. Les conditions matérielles d'existence de ces publications sont habituellement fort précaires. La précarité se manifeste surtout par l'irrégularité des parutions, de fréquents changements d'adresse, des transformations de toutes sortes sur les plans administratif et rédactionnel. Financièrement instables, les petites revues rétribuent rarement leurs collaborateurs, comme le laisse supposer Mauclair lorsqu'il parle rétrospectivement de la presse symboliste comme d'un endroit «où tout honoraire était mythique<sup>8</sup>». Un tel état de fait ne semble pas affecter outre mesure les jeunes auteurs désintéressés qui considèrent tout gain en

---

6. Avec la *Mêlée symboliste* d'Ernest Raynaud, les mémoires d'Adolphe Retté (1846-1917) sont ceux qui contiennent le plus d'informations sur les revues. Adolphe Retté, *Le Symbolisme. Anecdotes et souvenirs*, Paris, A. Messein, 1903 ; réimp. Genève, Slatkine, 1983, présente trois chapitres sur le sujet : «Revue et journaux», pp. 15-51 ; «Les mercredis de *L'Ermitage*», pp. 112-151 ; «Les soirées de *La Plume*», pp. 152-178.

7. Camille Mauclair [pseud. de Séverin Faust], *Servitude et grandeur littéraires, souvenirs d'arts et de lettres de 1890 à 1900, le symbolisme, les théâtres d'avant-garde, peintures, musiciens, l'anarchisme et le dreyfusisme, l'arrivisme, etc.*, Paris, Ollendorff, 1922, pp. 17-18 et 39-43.

8. *Ibid.*, p. 62.

littérature comme déshonorant<sup>9</sup>. Mais au-delà de ces principes honorables, il faut admettre que si les revues éphémères ne payent pas leurs collaborateurs, c'est tout simplement parce qu'elles n'en ont pas les moyens !

### 1. Les petites revues comme mode d'accès à la carrière littéraire

Tout à fait remarquable, la multiplication des revues à l'époque du symbolisme ne connaît aucun précédent. Il s'agit en fait moins d'un essor que d'une véritable explosion — certains auteurs parlent de floraison violente, voire de pullulement agressif<sup>10</sup>. Le phénomène d'expansion va croissant : selon la liste compilée par Raynaud, seulement 8 nouvelles revues paraissent entre 1872 et 1879, alors que 51 sont créées entre 1881 et 1890 et que 112 voient le jour dans les années 1891-1900. Si l'accroissement au cours des années 1880 est une conséquence directe de la loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse, d'autres raisons expliquent que le nombre de périodiques ait pu doubler entre 1891 et 1900. Il faut attribuer l'augmentation du nombre des revues durant l'avant-dernière décennie du siècle à l'enthousiasme et à l'ardent désir de prosélytisme qui caractérisaient les jeunes gens de lettres. Georges Bonnamour, qui créa une petite revue avant de participer à la fondation de *La Plume* et de devenir le secrétaire de rédaction de *La Revue indépendante*, constate ainsi que les jeunes gens fondaient des périodiques sans autre «tendance accusée» que «l'impérieux désir de manifester leur existence<sup>11</sup>».

---

9. Le mépris des écrivains symbolistes pour l'argent est abordé au point «Un amour de l'art désintéressé», ch. IV, *infra*, pp. 221-230.

10. Ernest Raynaud, *op. cit.*, vol. I, p. 49, signale par exemple le «pullulement agressif de journaux et de revues dont la nomenclature composerait un volume.»

11. Georges Bonnamour, réponse à l'enquête *Les Revues d'avant-garde (1870-1914)*, p. 125.

Dans son travail sur le poète symboliste Louis Le Cardonnel, l'historien de la littérature Noël Richard soutient que les écrivains associés au symbolisme animaient des revues parce qu'ils souhaitaient «propager leurs théories esthétiques», tout en créant «autour de leurs œuvres une atmosphère favorable<sup>12</sup>». Sur le plan pratique, ces périodiques servaient à divulguer les idées esthétiques d'auteurs inconnus cherchant à asseoir leur réputation. Pour bien comprendre le phénomène décrit par Richard, on doit faire un parallèle entre l'explosion des petites revues et celle des manifestes littéraires. Dans une anthologie critique sur le sujet, Bonner Mitchell dénombre plus de 40 manifestes littéraires pour les années 1886-1914<sup>13</sup>. L'écrit théorique exprimant une nouvelle tendance littéraire ou artistique représente le manifeste par excellence. Le meilleur exemple est le manifeste de Jean Moréas, publié dans *Le Figaro* du 18 septembre 1886, qui marquerait la naissance officielle du symbolisme littéraire<sup>14</sup>. Si cet article ne paraît pas dans une petite revue, ce qui lui assure d'emblée une bonne diffusion, c'est tout de même un journal éphémère qui donne à son auteur l'occasion d'expliquer les idées qu'il y expose. *Le Symboliste*, hebdomadaire fondé le 7 octobre 1886 mais qui tombe

---

12. Noël Richard, *Louis Le Cardonnel et les revues symbolistes*, Paris, Marcel Didier ; Toulouse, Édouard Privat, 1946, p. 22.

13. Bonner Mitchell, *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque. 1886-1914. Anthologie critique*, Paris, Seghers, 1966.

14. Jean Moréas [pseud. de Yannis Papadiamantopoulos], «Le Symbolisme», *Le Figaro*, 18 septembre 1886 ; repris dans Bonner Mitchell, *op. cit.*, pp. 27-32. Les historiens de la littérature renvoient traditionnellement à ce texte pour délimiter la naissance du mouvement. Pour retracer les origines de cette tendance historiographique ancienne, mais particulièrement tenace, voir le catalogue de l'exposition *Cinquantenaire du Symbolisme*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1936. Une étude de la position des initiateurs du symbolisme montre que le texte de Moréas était loin d'obtenir le consensus qu'on lui a prêté par la suite. Gustave Kahn, «Les origines du symbolisme», pp. 46-47, considère après coup qu'il s'agissait d'une entreprise «égoïste» où Jean Moréas et Paul Adam «dépeignaient le mouvement symboliste à leurs couleurs, en assumant, de leur propre mandat, la tâche et tentaient de se constituer chefs d'écoles». Malgré les liens qui ont pu l'attacher à l'auteur du manifeste, Kahn qualifie l'initiative d'«abusive et d'usurpatrice». Il faut toutefois relativiser les dires de Kahn en raison de sa partialité et de son propre désir de passer pour le fondateur de la première revue symboliste. Cf. *supra*, note 4.

après quatre numéros, est expressément conçu par Jean Moréas, Gustave Kahn et Paul Adam, pour permettre aux représentants de la nouvelle école littéraire de préciser leurs théories et de les défendre contre les éventuels détracteurs.

Les petites revues avaient ainsi souvent comme fonction de diffuser les théories développées dans les manifestes des innombrables mouvements en *isme* qui se succédaient les uns aux autres à un rythme impressionnant<sup>15</sup>. À l'époque du symbolisme, on fondait en effet une revue comme l'on publiait un manifeste, c'est-à-dire avec toute l'urgence causée par la fougue et par l'intransigeance propres à la jeunesse littéraire d'alors. Pour Mitchell, qui accorde le statut de manifeste littéraire à divers types de textes, l'adresse au lecteur publiée dans la première livraison du *Décadent* constitue le manifeste du décadisme<sup>16</sup>. Le texte de présentation inclus dans le premier numéro d'une petite revue et l'article écrit à l'occasion d'un changement d'orientation ou de direction peuvent aussi être considérés comme des manifestes. Selon cette définition large, la quasi totalité des petites revues publient, à un moment ou à un autre, une déclaration d'intentions qui s'apparente au manifeste.

On ne saurait enfin assez souligner combien la création massive de petites revues dans les vingt dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle procédait d'une vive réaction contre les journaux à grand tirage et les revues établies. En font foi les nombreuses invectives contre ces publications ou leurs chroniqueurs attirés, comme par exemple celles contenues dans un article spirituel et méchant d'Albert Aurier sur les «fumisteries» de Henry Fouquier, un notable

---

15. Pour avoir une idée de ces écoles littéraires aujourd'hui oubliées et dont certaines choisissaient des noms tout aussi téméraires que farfelus, il faut consulter la liste établie par Maurice Caillard et Charles Forot dans leur texte d'introduction à l'enquête citée sur *Les Revues d'avant-garde (1870-1914)*, pp. 100-101.

16. Anatole Baju [pseud. de Joseph-Adrien Bajut], «Aux lecteurs ! », *Le Décadent*, n° 1, 10 avril 1886, p. 1 ; repris dans Bonner Mitchell, *op. cit.*, pp. 19-22.

collaborateur de *L'Écho de Paris*<sup>17</sup>. Cette chronique incendiaire n'est qu'un des très nombreux textes où les animateurs de petites revues contestent l'autorité de la presse établie. Le trait le plus distinctif des petites revues concerne en effet leur programme éditorial car, à l'inverse des périodiques qui s'occupent de la culture officielle, elles veulent promouvoir la littérature nouvelle et faire connaître les manifestations d'art indépendant. Souvent polémiques, parfois excentriques, toujours contestataires, ces tribunes portent en elles tous les espoirs d'une génération qui s'oppose farouchement à la morale bourgeoise et aux valeurs établies. Leur mission consiste à libérer l'art de l'académisme et la littérature du joug des conventions.

Anatole Baju, le fondateur du *Décadent*, incite les jeunes gens à rejoindre les rangs de sa feuille dédiée aux «innovations tuantes», aux «audaces stupéfiantes» ou aux «incohérences à 36 atmosphères<sup>18</sup>». Baju emploie une écriture maniérée et truffée de néologismes car il y a pour lui nécessité de réformer la langue écrite afin qu'elle rende compte de la «décadence» de la civilisation contemporaine<sup>19</sup>. D'autres rédacteurs en chef lancent plutôt des appels passionnés au ton vif, tantôt irrévérencieux, tantôt badin. Se voulant l'organe de «l'anarchie littéraire», *Le Scapin* dénonce notamment les «rengaines lymphatiques<sup>20</sup>» des auteurs de prestige, dont l'une des figures les

---

17. G.-Albert Aurier, «Les fumisteries de M. Henry Fouquier», *Le Moderniste illustré*, n° 6, 11 mai 1889, pp. 42-43.

18. Anatole Baju, «Aux lecteurs ! », p. 1. Baju (1861-1903) poursuit en justifiant le programme de sa revue : «Nous serons les vedettes d'une littérature idéale, les précurseurs du transformisme latent qui affouille les strates superposées du classicisme, du romantisme et du naturalisme ; en un mot, nous serons les mahdis clamant éternellement le dogme élixirisé, le verbe quintessencié du décadisme triomphant.»

19. Baju décrit cette civilisation de la sorte : «L'homme moderne est un blasé. Affinement d'appétits, de sensations, de goût, de luxe, de jouissances ; névrose, hystérie, hypnotisme, morphinomanie, charlatanisme scientifique, schopenhauerisme à outrance, tels sont les prodromes de l'évolution sociale.» *Ibid.*

20. «Place donc à ceux qui vibrent, place à l'hystérie, place à la névrose», conclut Saint-Gérac dans l'adresse au lecteur intitulée «En scène», *Le Scapin*, n° 1, 1<sup>er</sup> décembre 1885, p. 1.

plus représentatives est Francisque Sarcey, critique littéraire à *La France* et critique de théâtre au *Temps*. Le «Boniment initial» signé par Albert Aurier dans la première livraison du *Moderniste illustré* constitue un bel exemple de ce type de préface-manifeste où l'auteur brille par un style à la fois enjoué et précieux. Chez Aurier, la recherche de style se manifeste par une accumulation presque baroque de mots rares, d'épithètes sensationnelles, de néologismes à tout venant<sup>21</sup>. Les animateurs de revues qui adoptent une forme plus neutre ne tentent pas moins de rallier à leur cause ceux qu'ils tiennent pour des «oseurs», des «chercheurs» ou, mieux, des «trouveurs<sup>22</sup>».

L'impossibilité d'être admis au sein des revues et journaux établis force les jeunes gens de lettres à soumettre leurs textes à des tribunes moins en vue. Mais en même temps, cette manière d'exclusion a l'effet d'un catalyseur qui suscite une effervescence exceptionnelle dans le monde de l'édition. Étape obligée dans le parcours des débutants, les petites revues apparaissent comme l'une des seules avenues possibles pour les écrivains indépendants ou pour les jeunes auteurs avides de réussite. Il existe une dimension professionnelle tout autant que sociale au travail d'animateur de revue littéraire. Diriger ces périodiques, ou même seulement y écrire, représente davantage qu'une simple occupation apparentée au loisir. Les revues sont des lieux d'apprentissage du métier d'écrivain et le fait d'y publier donne accès à la carrière littéraire, quand bien même cela ne serait que par la porte de service. Malgré les particularités propres à chacun des destins, les animateurs de petites revues commencent

---

21. Voici un extrait d'une très longue description du *Moderniste* par son fondateur : «le *moderniste*, [...] preste Pierrot, hilare, splénétique, fumiste, macabre, logiquement incohérent, dont le frac azur et les culottes lèvres-de-pucelles sont élaborés par le conjectural Tailleur de toutes les exquisités futures, le *moderniste*, cet enragé chercheur d'artisteries rares, ce passionné dilettante des joailleries néo-byzantines d'après-demain». G.-Albert Aurier, «Boniment initial», *Le Moderniste illustré*, n° 1, 6 avril 1889, p. 2.

22. Très en vogue dans les milieux littéraires d'avant-garde de la fin du siècle, cette terminologie est systématiquement employée dans les petites revues.

toujours humblement. Le plus souvent, le poète symboliste écrit d'abord dans des organes éphémères avant d'animer sa propre tribune littéraire.

Plusieurs de ces périodiques restent au stade de projet. Ainsi l'ébauche puis l'échec en 1881 de *La Comédie humaine*, revue naturaliste dont le romancier et critique d'art Joris-Karl Huysmans devait être le rédacteur en chef. Lorsque la feuille voit enfin le jour — cela constitue déjà un exploit de taille — il faut encore qu'elle puisse donner plus d'une livraison. De nombreuses revues ne paraissent qu'une ou deux fois, comme *La Petite revue de littérature et d'art*, créée par Georges Bonnamour en janvier 1888 (deux numéros), ou *La Revue idéaliste*, fondée en octobre 1892 par Michel Chabance et animée par le jeune secrétaire de rédaction Yvanhoé Rambosson (un seul numéro). Si le programme est bien défini et le projet mieux financé, la revue peut vivre plus longtemps, jusqu'à devenir un périodique durable. Procédant d'une telle réussite, *Le Mercure de France* s'impose comme une véritable institution d'avant-garde, que d'aucuns perçoivent même comme une «façon de *Revue des Deux Mondes* du symbolisme<sup>23</sup>». Les petites revues fournissent une activité relativement prisée qui donne éventuellement lieu à une reconnaissance sociale. Comme le note avec justesse Mauclair dans ses mémoires, l'«entrée dans ces milieux n'était pas seulement un début dans une des régions du monde littéraire : c'était un début dans la société elle-même<sup>24</sup>».

---

23. Camille Mauclair, *op. cit.*, p. 39.

24. *Ibid.*, p. 19

## 2. Délimitation du corpus étudié

Pour des raisons pratiques, la présente thèse ne peut englober la totalité des 163 revues dénombrées par Raynaud pour la période 1881-1900. En dépit de leur intérêt manifeste et des liens privilégiés qui existaient, sur le plan culturel, entre la France et la Belgique<sup>25</sup>, les petites revues belges n'ont ainsi pas été retenues car elles exigeaient d'être analysées séparément, ce qui s'avérait impossible étant donnée l'ampleur de la recherche déjà entreprise<sup>26</sup>. L'étude inclut néanmoins des textes des trois critiques d'art belges les plus influents dans les milieux littéraires et artistiques novateurs : Camille Lemonnier, Émile Verhaeren et Octave Maus.

Une cinquantaine de revues publiées en France entre 1882 et 1906 constituent le corpus étudié. Les limites chronologiques correspondent respectivement au premier numéro de *La Nouvelle Rive gauche*, ici tenue pour

---

25. Toutes les synthèses sérieuses sur le symbolisme littéraire s'entendent pour reconnaître l'ascendant exercé par les écrivains belges tels qu'Émile Verhaeren, Georges Rodenbach et Maurice Maeterlinck. En ce qui concerne les arts plastiques, Jean Clair a tenté de déplacer vers la Belgique l'épicentre du symbolisme artistique. Malgré le rôle historique joué par la France dans l'émergence du mouvement (Gauguin et l'école de Pont-Aven, les Nabis, les Salons de la Rose + Croix), le commissaire général de la plus récente exposition d'envergure sur le sujet affirme que Paris n'est pas la capitale du symbolisme artistique. Il s'agirait plutôt de Bruxelles, siège du Salon des XX (1884-1893), et point de rencontre des mondes latin et germanique. Cf. Jean Clair, «Paradis perdu», *Paradis Perdu. L'Europe symboliste*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995, p. 19. Plusieurs expositions récentes viennent confirmer l'intérêt d'étudier l'art de la période en tenant compte des liens culturels qui unissaient la France et la Belgique. Voir les catalogues des expositions *Splendeurs de l'idéal : Rops, Khnopff, Delville et leur temps*, Liège, Musée de l'art wallon, 17 octobre - 1<sup>er</sup> décembre 1996 ; *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris 1848-1914*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 21 mars - 14 juillet 1997 ; *Émile Verhaeren, un musée imaginaire*, Paris, Musée d'Orsay, 18 mars - 14 juillet 1997 et Bruxelles, Musée Charlier, 9 septembre - 30 novembre 1997.

26. Plusieurs revues d'avant-garde de la période sont éditées en Belgique. Parmi les plus déterminantes figurent *L'Art moderne* (1881-1914), fondée à Bruxelles par les avocats Octave Maus et Edmond Picard ; *La Jeune Belgique* (1881-1897), qui rassemble tous les jeunes gens de lettres talentueux ; *La Wallonie* (1886-1892), dirigée à Liège par le poète Albert Mockel ; la première série de *La Revue blanche* (1889-1890), qui paraît à Liège avant d'être établie à Paris sous la direction des frères Natanson ; la flamande *Van Nu en Straks* (1892-1901), qui publie entre autres des textes sur l'art par l'artiste Henry van de Velde. Il serait nécessaire tout autant que passionnant de réaliser une étude approfondie sur l'ensemble de la critique d'art des petites revues belges.

le premier hebdomadaire ayant contribué à l'histoire du symbolisme littéraire, et à la dernière livraison de *L'Ermitage*, mensuel symboliste le plus durable après *Le Mercure de France*<sup>27</sup>. Si les 50 revues présentées à la fin du présent chapitre dans le Tableau 1 (*infra*, pp. 42-48) ne sont pas toutes exclusivement symbolistes (elles expriment également d'autres tendances esthétiques), elles ont en revanche toutes compté parmi leurs collaborateurs des auteurs se rattachant, d'une manière ou d'une autre, au symbolisme littéraire. La catégorie «presse symboliste» désigne donc les revues et les journaux littéraires ayant publié des textes rédigés par des écrivains symbolistes.

Le corpus a été établi en fonction de deux critères. Les revues ont d'une part été choisies par rapport à la position qu'elles occupent dans l'histoire du symbolisme littéraire. Elles ont d'autre part été sélectionnées selon la place qu'elles allouent à la critique d'art. Les souvenirs des principaux témoins de l'époque<sup>28</sup>, la plaquette de Remy de Gourmont sur les petites revues<sup>29</sup> et l'impressionnant travail de synthèse effectué par Guy Michaud<sup>30</sup> ont permis d'évaluer l'importance de chacune des publications. L'enquête effectuée en 1924 par la revue *Belles-Lettres*<sup>31</sup>, l'étude de Noël Richard sur les organes

---

27. Bien qu'il soit le périodique symboliste le plus influent, *Le Mercure de France* ne pouvait être choisi pour tracer la délimitation chronologique car sa dernière livraison date de 1965.

28. Les mémoires des écrivains ayant collaboré aux petites revues constituent une masse documentaire précieuse pour l'histoire du symbolisme littéraire et c'est à ce titre qu'ils seront exploités tout au long de la présente étude. Cependant, leur statut de témoignage personnel ne saurait garantir l'objectivité des informations qu'ils contiennent. J'utilise ces textes avec prudence, c'est-à-dire en tenant compte de la subjectivité de leurs auteurs qui proposent, *a posteriori*, leur version des événements en fonction de leur propre implication, réelle ou idéalisée, au sein de l'avant-garde littéraire et artistique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

29. Remy de Gourmont, *op. cit.*

30. Guy Michaud, *Le Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947, 3 vol. ; rééd. en un vol., Paris, Nizet, 1971 ; éd. abrégée sous le titre *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Nizet, 1995.

31. Maurice Caillard et Charles Forot, *Les Revues d'avant-garde (1870-1914)*. Les enquêteurs demandaient aux principaux animateurs de petites revues de répondre aux questions suivantes : «*Quelles étaient les tendances de la revue dont vous fûtes l'un des animateurs ? Quelles sont les raisons qui vous poussèrent à rallier ceux qui y collaborèrent ?*

symbolistes<sup>32</sup> et *La Bibliographie des revues et journaux littéraires* établie par Jean-Michel Place et André Vasseur<sup>33</sup> ont fourni des outils de travail fort utiles en ce qui concerne les périodiques moins connus.

La catégorie marquée de deux astérisques sur le Tableau 1 comprend les revues qui occupent une position centrale dans l'histoire du symbolisme littéraire, à savoir les périodiques ayant joué un rôle de premier plan dans la constitution et dans la diffusion du mouvement. Cette catégorie inclut tout autant des journaux éphémères que des revues durables car l'ascendant de la presse symboliste ne se mesure pas nécessairement à la durée de parution, ni même à la périodicité ou au nombre de pages de la publication. *Le Symboliste*, feuillet hebdomadaire de quatre pages qui paraît seulement quatre fois, a par exemple joué un rôle déterminant parce qu'il a paru pendant le mois d'octobre 1886, époque cruciale pour la constitution du symbolisme littéraire, et parce qu'il était animé par trois auteurs qui allaient compter parmi les plus influents théoriciens du mouvement (Kahn, Moréas et Adam).

La première catégorie compte d'abord les parutions directement liées à la naissance du symbolisme. Il s'agit, par ordre chronologique de fondation, du journal *Lutèce* (1883-1886), dans lequel de nombreux symbolistes font leurs débuts en poésie<sup>34</sup> ; de *La Revue wagnérienne* (1885-1888), mensuel qui

---

*Estimez-vous que la revue ait eu une influence sur la littérature du temps ou qu'elle ait contribué à former celle d'aujourd'hui ? Quelles sont alors les idées qui vous paraissent avoir triomphé et quels en furent, dans votre groupe, les principaux initiateurs ? Parmi les revues actuelles, s'en trouve-t-il qui vous semble perpétuer la tradition que vous avez suivie ?* » Parmi les 71 réponses, les plus éclairantes pour le présent travail sont celles de Jean Ajalbert, Maurice Beaubourg, Georges Bonnamour, Maurice Denis, Édouard Ducoté, Édouard Dujardin, Félicien Fagus, Henri Ghéon, René Ghil, Georges Lecomte, Camille Mauclair, Henri Mazel, Louis Payen, Ernest Raynaud, Adolphe Retté, Paul-Napoléon Roinard, Saint-Georges de Bouhélier, Édouard Schuré, Alfred Vallette et Francis Vielé-Griffin.

32. Noël Richard, *op. cit.*

33. Jean-Michel Place et André Vasseur, *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, vol. 1, Paris, La Chronique des Lettres Françaises, 1973 ; vol. 2, Paris, Jean-Michel Place, 1974.

favorise l'influence du wagnérisme dans la sphère artistique<sup>35</sup> ; des trois séries de *La Vogue* (1886-1887 ; 1889 ; 1899-1901), qui publient des œuvres poétiques célèbres et des écrits critiques importants<sup>36</sup> ; ainsi *Le Symboliste* (octobre 1886), qui malgré sa brève existence, fait paraître des textes sur l'art par des auteurs aussi éminents que Jean Moréas, Jules Laforgue et Félix Fénéon.

Outre ces tribunes permettant de situer le contexte d'émergence du mouvement, la première catégorie comprend celles qu'il convient d'appeler les «grandes revues symbolistes», c'est-à-dire les périodiques stables et relativement durables qui servent de lieux de rencontre à toute la génération symboliste. Six revues sont conformes à cette définition : *La Revue indépendante* (1884-1895), mensuel naturaliste, puis symboliste, tour à tour dirigé par Félix Fénéon, Édouard Dujardin et François de Nion<sup>37</sup> ; *La Plume*

---

34. C'est dans *Lutèce* que Jean Moréas, Ernest Raynaud, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin et Jules Laforgue publient leurs premiers textes poétiques. Tous les mémorialistes du symbolisme mentionnent le journal dans leurs souvenirs. Voir notamment Ernest Raynaud, *op. cit.*, vol. 1, pp. 28-35.

35. Sur cette revue de première importance voir Louis Gillet, «Teodor de Wyzewa et *La Revue wagnérienne*», *La Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1934, pp. 465-469 ; Isabelle de Wyzewska, *La Revue wagnérienne, essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France*, Paris, Perrin, 1934 ; Nicola di Girolamo, «Dalla *Revue wagnérienne* alla *Revue indépendante*», *Teodor de Wyzewa : dal simbolismo al tradizionalismo 1885-1887*, Bologne, Casa Editrice Pàtron, 1969, pp. 109-178 ; Monique Kitaëff, *La Revue wagnérienne et le symbolisme français*, thèse de doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, Paris, Université de Paris X, 1981 ; Martha Anne Calhoun, *The Revue wagnérienne and the Literature of Music : the Translation of an Aesthetic*, thèse de doctorat, State University of New York at Stony Brook, 1987 ; Elwood Hartman, «Symbolism and *La Revue wagnérienne*», *French Literary Wagnerism*, New York et Londres, Garland, 1988, pp. 35-52.

36. En plus des *Illuminations* et d'*Une Saison en Enfer* d'Arthur Rimbaud parues respectivement en mai-juin et en septembre 1886, *La Vogue* publie *Le Thé chez Miranda* de Jean Moréas et de Paul Adam (avril-mai 1886) et *Le Concile féerique* de Jules Laforgue (juillet 1886). Les deux premières séries de *La Vogue* (1886 et 1889) sont dirigées par Gustave Kahn alors que la troisième (1899-1901), animée par Tristan Klingsor [pseud. de Léon Leclère], ouvre ses pages au jeune Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Il n'existe étonnamment aucun ouvrage ou étude systématique sur *La Vogue*. Voir néanmoins Pierre Canivenc, «Petit glossaire d'une revue symboliste : *La Vogue*», *Littératures*, vol. 3, n° 1, printemps 1982, pp. 139-155.

37. Voir la thèse de doctorat de Jacques Monfrier, *La Revue indépendante (1884-1893)*, Paris IV, 1972, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1973, de même que Nicola di Girolamo, «Dalla *Revue wagnérienne* alla *Revue indépendante*», *Teodor de Wyzewa : dal simbolismo al tradizionalismo 1885-1887*, pp. 109-178, et Kathleen M. McKilligan,

(1889-1914), publication bi-mensuelle qui, sous l'égide de Léon Deschamps, s'attache à faire connaître les créateurs indépendants de manière très originale pour l'époque<sup>38</sup> ; *Le Mercure de France* (1890-1965), que Remy de Gourmont considère comme la concentration sinon la synthèse de la littérature nouvelle<sup>39</sup>, les *Entretiens politiques et littéraires* (1890-1893), tribune des poètes anarchisants Bernard Lazare, Paul Adam, Francis Vielé-Griffin et Henri de Régnier qui inscrivent leurs débats esthétiques au plan social<sup>40</sup> ; *L'Ermitage* (1890-1906), revue mensuelle illustrée portée par le renouveau idéaliste et

---

«The Trials and Tribulations of a Symbolist Editor : Edouard Dujardin and the *Revue indépendante*», *Nottingham French Studies*, vol. 20, 1981, pp. 37-50.

38. Sur les activités de *La Plume* consulter Léon Maillard, *La Lutte idéale. Les Soirées de La Plume*, Paris, La Plume, 1892 ; William K. Cornell, «La Plume and French Poetry in the Nineties», *Studies by Members of the French Department of Yale University*, sous la direction de A. Feuillerat, New Haven, Yale University Press, 1941, pp. 351-353 ; Guy de Grosbois, «Les Salons de *La Plume* (1892-1895)», mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1987 ; Aurélien Marfée et Léopold Saint-Brice, «Centenaire de *La Plume*», *À rebours*, n° 47, 1989 ; Guy de Grosbois, «Il y a 100 ans, les agapes de *La Plume*», *La Revue des revues*, n° 8, hiver 1989-1990, pp. 21-24 ; Yolanda Edith Batres De Estrada, *The Salon de La Plume (1892-1895)*, thèse de doctorat, University of Kansas, 1991. Je remercie Guy de Grosbois qui m'a généreusement permis de consulter ses notes et documents sur l'histoire de la revue et sur ses collaborateurs.

39. Remy de Gourmont, *Promenades littéraires*, Paris, Mercure de France, vol. 4 : «Souvenirs du symbolisme», 1912. Sur ce mensuel (qui deviendra bi-mensuel), voir Édith Silve, «Rachilde et Alfred Vallette et la fondation du *Mercure de France*», *La Revue des revues*, n° 2, novembre 1986, pp. 13-16 et «Les Premières heures du *Mercure de France*», *La Revue des revues*, n° 3, printemps 1987, pp. 12-17 ; *Le Mercure de France et la littérature de 1890*, Actes du colloque de la Société d'histoire littéraire de la France, Paris, Collège de France, 24 novembre 1990, *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 92, n° 1, janvier-février 1992 ; *Le Mercure de France cent un ans d'édition*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995.

40. Il n'existe aucun ouvrage sur la revue mensuelle (puis bi-mensuelle) symboliste-anarchiste. En plus des témoignages des principaux écrivains symbolistes, voir le mémoire de maîtrise non publié de Xavier Durand, «L'Évolution littéraire dans les *Entretiens politiques et littéraires*, 1890-1893», Université de Paris, 1968. La plupart des ouvrages sur la montée de l'anarchisme à la fin du siècle mentionnent la revue. Consulter surtout le premier volume de Jean Maitron, *Le Mouvement anarchiste en France*, Paris, François Maspero, 1983, et Richard D. Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France*, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1989.

mystique de la période<sup>41</sup> ; et enfin celle que Stéphane Mallarmé se plaisait à évoquer comme «l'amicale, à tous prête *Revue blanche*<sup>42</sup>» (1892-1903).

La seconde catégorie, marquée d'un seul astérisque sur le Tableau 1, regroupe une vingtaine de périodiques ayant contribué plus modérément à l'histoire du symbolisme. Plusieurs d'entre eux correspondent à ce que Gustave Kahn nommait des «revues de combat», à savoir des périodiques d'action qui, pendant leur courte vie, tentent d'imposer les vues de ce qu'on appelait à l'époque les différentes chapelles littéraires. Qu'elles soient publiées à Paris ou en province, ces revues ne survivent jamais plus de trois ans. Chacune présente un intérêt évident bien que forcément inégal.

Les plus significatives pour cette étude sont : *Le Scapin*<sup>43</sup> (1885-1886), où Léo d'Orfer publie quelques chroniques artistiques ; *La Pléiade*<sup>44</sup> (1886 et 1889), ancêtre du *Mercure de France* qui contient des comptes rendus d'expositions par son fondateur Rodolphe Darzens et par Albert Aurier ; *La Cravache parisienne* (1888-1889), pour sa défense de l'art indépendant ; *Le*

41. Les mémoires de Henri Mazel (1864-1947), fondateur et premier directeur de *L'Ermitage*, relatent la vie de la revue et les soirées littéraires qui allaient devenir les «mercredis de *L'Ermitage*». Cf. *Aux Beaux Temps du symbolisme 1890-1895*, Paris, Société du Mercure de France, 1943.

42. *La Revue blanche* a donné lieu à de nombreux articles, ouvrages, thèses et catalogues d'exposition. Les plus utiles sont : Romain Coolus, «*La Revue blanche* de 1891 à 1903», *Les Arts*, juin 1936, pp. 12-30 ; Fritz Hermann, *Die Revue blanche und die Nabis*, Zurich, 1959, 2 vol. ; Arthur Basil Jackson, *La Revue blanche (1889-1903). Origine, influence, bibliographie*, Paris, Minard, 1960 ; Malcolm Skeels Parker, *La Revue blanche, sa critique et ses croisades*, thèse de doctorat, Cambridge (Mass.), Middlebury College, 1960 ; *La Revue blanche : Paris in the Days of Post-Impressionism and Symbolism*, New York, Wildenstein Gallery, 1983 ; Geneviève Comès, *La Revue blanche et le mouvement des idées*, thèse de doctorat d'État, Paris, Université de Paris XII-Créteil, 1987 ; Geneviève Comès, «Le groupe de *La Revue blanche* (1880-1903)», *La Revue des revues*, n° 4, automne 1897, pp. 4-11 ; Vinni Datta, *La Revue blanche (1889-1903) : Intellectuals and Politics in France*, Ph. D., New York University, 1989 ; Olivier Barrot et Pascal Ory, *La Revue blanche. Histoire, anthologie, portraits*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1989, nouv. éd. revue et augmentée, 1994 ; Georges Bernier, *La Revue blanche, ses amis, ses artistes*, Paris, Hazan, 1991.

43. Ernest Raynaud, *op. cit.*, vol. 1, pp. 49-57, introduit un chapitre de ses mémoires sur les petites revues par une notice sur *Le Scapin*.

44. Sur *La Pléiade*, voir Michel Décaudin, «*Le Mercure de France* : filiations et orientation», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 92, n° 1, janvier-février 1992, pp. 7-9.

*Moderniste illustré* (1889), pour l'assidue collaboration de son fondateur Albert Aurier et pour le nombre de pages sur l'art contemporain ; *L'Art et l'idée* (1892), dont le directeur Octave Uzanne accorde une place importante aux essais sur les arts plastiques ; *Le Saint-Graal* (1892-1899), dans lequel le romancier Léon Bloy fait paraître un beau texte sur son ami le peintre belge Henry de Groux<sup>45</sup> ; les *Essais d'art libre*<sup>46</sup> (1892-1894), pour les considérations esthétiques de Camille Mauclair et d'Alphonse Germain ; *L'idée libre*<sup>47</sup> (1892-1895), où le poète symboliste Charles Morice tient la rubrique «L'Art et les lettres» entre janvier et juillet 1895 ; *L'Art littéraire* (1892-1894), pour lequel les poètes Alfred Jarry et Léon-Paul Fargue livrent des comptes rendus d'expositions ; *La Renaissance idéaliste*<sup>48</sup> (1895-1896), enfin, pour ses articles sur les Salons de la Rose + Croix.

D'autres petites revues ne pouvant être tenues pour symbolistes mais auxquelles ont collaboré régulièrement des écrivains symbolistes font également partie du corpus. Certaines de ces publications autres (marquées d'un **A** sur le Tableau 1) ont été choisies à cause de l'importance qu'elles accordaient à la critique d'art : *Art et critique* (1889-1892), hebdomadaire animé par le dramaturge naturaliste Jean Jullien qui permet aux écrivains et aux peintres d'exposer leurs théories littéraires et artistiques<sup>49</sup> ; *L'Art et la vie*

---

45. Léon Bloy, «Le Christ aux Outrages», *Le Saint-Graal*, n° 4, 8 mars 1892, pp. 81-89. Sur ce mensuel aujourd'hui méconnu voir Noël Richard, *op. cit.*, pp. 50-54, et Jean-Michel Place et André Vasseur, *op. cit.*, vol. 1, pp. 267-291.

46. La seule information sur cette revue provient de la réponse de son rédacteur en chef, le poète et dramaturge Paul-Napoléon Roinard (1856-1930), à l'enquête citée sur les revues d'avant-garde, p. 184.

47. Jean-Michel Place et André Vasseur, *op. cit.*, vol. 2, pp. 209-242, consacrent une notice à *L'idée libre*.

48. Ce périodique est étudié dans *ibid.*, pp. 289-298.

49. Adolphe Retté décrit *Art et critique* dans *Le Symbolisme. Anecdotes et souvenirs*, p. 46-51.

(1893-1897), dont les études regroupées sous la rubrique «Les artistes de l'âme» constituent une véritable anthologie de textes critiques sur l'art symboliste ; de même que *Le Courrier social illustré* (1894), *La Revue rouge* (1896-1898) et *L'Enclos* (1897-1899), trois revues s'attachant à la promotion des théories d'art social<sup>50</sup>.

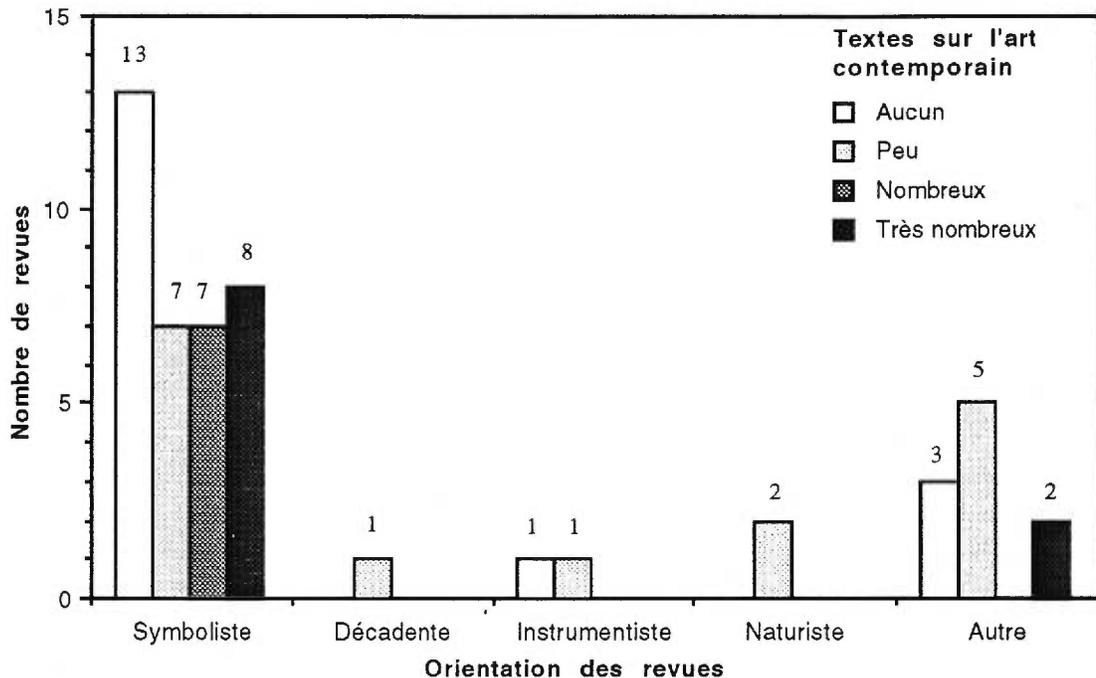
### **3. La place accordée à la critique d'art**

Le nombre de pages alloué à la critique d'art varie en fonction de trois principaux facteurs, l'orientation littéraire de la revue, le lieu de publication et la durée de parution. Le graphe 1 permet d'abord de constater que les revues symbolistes s'intéressent davantage à l'actualité artistique que les périodiques issus des autres tendances littéraires du temps. La comparaison entre les publications montre que celles associés au décadisme, à l'instrumentisme et au naturisme contiennent beaucoup moins de textes sur l'art contemporain que les revues symbolistes des deux premières catégories. L'orientation constitue donc le premier facteur déterminant l'importance de la critique d'art au sein des tribunes de l'avant-garde littéraire.

---

50. Sur ces revues, voir Jean-Michel Place et André Vasseur, *op. cit.*, vol. 1, pp. 324-331 et vol. 2, pp. 299-342.

**Graphe 1. La place accordée à la critique d'art en fonction de l'orientation littéraire de la revue**



Environ 43% des revues symbolistes, soit 15 publications sur 35, font paraître de nombreuses chroniques artistiques. Cependant, les arts plastiques sont loin de présenter un intérêt égal pour tous les animateurs de ces périodiques car 57% des organes de cette orientation publient un nombre très restreint de chroniques artistiques : 13 revues symbolistes ne livrent aucun commentaire sur l'art et 7 en contiennent peu. Il faut préciser que le plus grand nombre des publications symbolistes négligeant la critique d'art appartiennent à la seconde catégorie (un seul astérisque sur le Tableau 1)<sup>51</sup>. À deux exceptions près (*Lutèce* et *La Revue wagnérienne*), toutes les revues occupant un rôle de premier plan dans l'histoire du symbolisme littéraire publient de

51. Il apparaît que 18 des 20 revues symbolistes contenant peu ou pas de textes sur l'art contemporain n'ont contribué que modestement à l'histoire du symbolisme : la totalité des revues symbolistes dépourvues de critique d'art (au nombre de 13) et la grande majorité des revues publiant peu de chroniques artistiques (5 sur 7) appartiennent ainsi à la seconde catégorie.

nombreux ou de très nombreux écrits critiques sur l'art. En comparaison, il est frappant d'observer que celles des autres écoles littéraires représentées dans le graphe 1 ne contiennent que peu ou pas de textes sur l'art contemporain.

*Le Décadent*, fondé par Anatole Baju le 10 avril 1886 et unique organe de l'école décadente<sup>52</sup>, relègue au second plan les questions esthétiques et les discours sur l'art. Quelques articles sur l'art contemporain précèdent l'une des seules chroniques d'art digne de ce nom : il s'agit d'un compte rendu de Salon dû à Marc d'Escaurailles, alias Albert Aurier<sup>53</sup>. Au *Décadent*, la critique d'art ne semble pas vraiment avoir d'importance pour elle-même puisqu'elle s'inscrit dans un vaste projet de critique sociale. De la même manière que les chroniques incendiaires sur la presse établie ou sur l'Académie française, les commentaires négatifs sur le Salon constituent un moyen efficace de contester l'autorité des institutions officielles<sup>54</sup>, tandis que la production des artistes indépendants est aussitôt assimilée au projet décadent. L'écrivain Louis-Pilate

---

52. Le terme «décadent» en référence à la littérature contemporaine a été utilisé par Paul Bourget (1852-1935) dans ses études sur Ernest Renan et sur Charles Baudelaire pour *La Nouvelle revue* en 1881 et reprises dans les *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1883. Les sources du décadisme sont : Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Charpentier, 1884 ; Paul Verlaine, *Jadis et Naguère*, Paris, Vanier, 1885, avec le premier vers du sonnet «Langueur» : «Je suis l'Empire à la fin de la décadence» ; le pastiche signé par Adoré Floupette [pseud. de Henri Beauclair et Gabriel Vicaire], *Les Délivrescences*, Paris, Lion Vanné [i.e. Léon Vanier], 1885. Outre l'ancienne mais excellente étude de Noël Richard, *Le Mouvement décadent*, Paris, Nizet, 1968, voir Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, Presses universitaires de France, 1977 ; Louis Marquèze-Pouey, *Le Mouvement décadent en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1986 ; *La Littérature de fin de siècle, une littérature décadente ?*, Actes du colloque international de la Société luxembourgeoise de littérature générale et comparée, septembre 1990, n° spécial du *Courrier de l'Éducation Nationale* et de *La Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée*, Luxembourg, 1990.

53. Marc d'Escaurailles [pseud. de G.-Albert Aurier], «Salon de 1888», *Le Décadent*, n<sup>os</sup> 11 et 12, 15 mai et 1<sup>er</sup> juin 1888. Deux ans avant Aurier, un certain Louis Toche donne un commentaire en six livraisons sur le Salon de 1886 : «Le Décadent au Salon», *Le Décadent*, n<sup>os</sup> 5 à 10, du 9 mai au 12 juin 1886, p. 3. Je ne connais rien sur cet auteur, hormis le fait qu'il ait publié une petite notice nécrologique sur le peintre Eugène Isabey : «Nécrologie Isabey», *Le Décadent*, n<sup>o</sup> 4, 1<sup>er</sup> mai 1886, p. 4.

54. Ernest Raynaud, *op. cit.*, vol. I, p. 84-85, cite quelques extraits révélateurs sur les institutions attaquées par *Le Décadent*. L'Académie française aurait «toujours été un obstacle à tous les mouvements de la pensée» tandis que *Le Figaro* fournirait «sur les littérateurs fossiles des détails pleins d'intérêt pour les maquignons ou les centenaires lettrés».

de Brinn'Gaubast n'hésite pas à interpréter les toiles néo-impressionnistes présentées à l'été 1886 au second Salon des Indépendants comme un «art de décadence ultra déliquescence<sup>55</sup>». Même si le décadisme n'a que peu contribué à l'évolution de la critique d'art, il importe toutefois d'en tenir compte, ne serait-ce que parce qu'il a permis à Aurier d'esquisser les bases d'une théorie esthétique fondamentale pour la critique d'art symboliste. De plus, l'analyse des textes sur l'art publiés au *Décadent* permet d'évaluer la distance entre ces articulets assez superficiels et la critique approfondie des grandes revues symbolistes.

Les rares pages de critique d'art paraissant dans les deux revues marquées d'un I sur le Tableau 1 témoignent du peu d'intérêt du groupe «Symbolique et Instrumentiste» pour la peinture. Par un curieux mélange d'idéalisme et de scientisme, cette école fondée par René Ghil et se réclamant de l'œuvre poétique de Mallarmé, cherche à renouveler la poésie à la lumière d'une rénovation du vers classique<sup>56</sup>. *La Décadence* (1886) ne contient aucun texte sur l'art contemporain alors que *Les Écrits pour l'art* (1887-1905) n'ont accueilli que trois chroniques artistiques en six années d'existence<sup>57</sup>. Ces textes sont rédigés par un certain Mario Varvara, dont il n'existe aucune trace dans les principaux dictionnaires biographiques mais que Ghil comptait parmi

---

55. Louis-Pilate de Brinn'Gaubast [pseud. de Louis Pilate], «L'exposition des artistes Indépendants», *Le Décadent*, n° 24, 18 septembre 1886, p. 3.

56. Selon Ghil, les principales sources de cette tendance sont : René Ghil [pseud. de René Guilbert], «Traité du Verbe» *La Pléiade*, n<sup>os</sup> 5-6, août 1886, rééd. en plaquette avec un important «Avant-dire» par Stéphane Mallarmé ; Henri de Régnier, *Apaisement*, Paris, Vanier 1886 ; Stuart Merrill, *Les Gammes*, Paris, Vanier, 1887 ; Francis Vielé-Griffin, *Les Cygnes*, Paris, Alcan, 1887. René Ghil (1862-1925) retrace l'évolution de l'école instrumentiste dans *Les Dates et les œuvres. Symbolisme et poésie scientifique*, Paris, G. Crès, 1924.

57. Deux des articles des *Écrits pour l'art* portent sur le salon annuel de la Société des Indépendants (Mario Varvara, «Les Indépendants», 4<sup>e</sup> année, vol. 1, juin 1890, pp. 289-293 et Mario Varvara, «Les Indépendants», 5<sup>e</sup> année, vol. 2, juin 1891, pp. 151-154) tandis que le troisième rend compte de la rétrospective du peintre Jean-François Raffaëlli présentée en mai 1890 à la galerie Boussod et Valadon : Mario Varvara, «Exposition Raffaëlli», *Les Écrits pour l'art*, 4<sup>e</sup> année, vol. 1, juillet 1890, pp. 321-324.

ses adeptes<sup>58</sup>. Ce manque d'attention pour les manifestations d'art s'explique en partie par le mandat des deux revues. Occupées à établir les fondements esthétiques et théoriques de l'école instrumentiste, elles privilégient le domaine littéraire aux dépens des autres arts. Par conséquent, elles ne comprennent pour ainsi dire aucune critique substantielle sur les arts plastiques, la musique ou le théâtre.

Les revues animées par les tenants du naturisme (marquées d'un **N** sur le Tableau 1) sont pour leur part presque entièrement dépourvues de commentaires sur l'art. Le naturisme prétendait dépasser le pessimisme et le scepticisme de la génération précédente en accomplissant une sorte de synthèse entre un mysticisme esthétique apparenté au symbolisme et des convictions socialistes empreintes de nationalisme<sup>59</sup>. Les idées esthétiques de Maurice Le Blond et de son ami Saint-Georges de Bouhéliier restent en définitive assez étrangères aux pratiques artistiques du temps. Cela était déjà le cas lorsque les deux jeunes auteurs éditaient leurs toutes premières revues. Parmi ces trois publications éphémères et mystiques — *L'Académie française* (1893), *L'Assomption* (1893) et *L'Annonciation* (1893-1894) — une seule d'entre elles ouvre modestement ses pages à l'actualité artistique<sup>60</sup>. La

---

58. Dans sa réponse à l'enquête littéraire de Jules Huret, René Ghil affirme que «ce prosateur à l'écriture et observation très aiguës de *Un Ménage*» fait partie des 26 poètes de «l'École évolutive instrumentiste». Cf. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891 ; rééd. Vanves, Thot, 1982, notes et préf. de Daniel Grojnowski, p. 116. Collaborateur régulier aux *Écrits pour l'art*, Varvara donne des nouvelles et des chroniques théâtrales à *La Revue indépendante* entre janvier 1892 et mars 1893.

59. Les deux fondateurs du mouvement ont laissé des notes sur leurs intentions. Voir l'opuscule de Maurice Le Blond (1877-19?), *Saint-Georges de Bouhéliier*, Paris, Sansot, 1909, et les mémoires de Saint-Georges de Bouhéliier (1876-1947), *Le Printemps d'une génération*, Paris, Nagel, 1946.

60. Il s'agit d'un commentaire sur une exposition tenue à la galerie Le Barc de Boutteville en novembre-décembre 1892 : Karl Walstroom, «Chronique d'Art. III<sup>e</sup> exposition des peintres symbolistes», *L'Académie française*, n° 1, février 1893, pp. 16-17. Pour connaître le contenu et l'orientation de ces trois petites revues éphémères, consulter Jean-Michel Place et André Vasseur, *op. cit.*, vol. 1, pp. 291-313.

tendance se poursuit avec *Le Rêve et l'idée* (1894-1896), mensuel de parution irrégulière qui ne donne pas plus de trois brèves notules sur l'art et un seul compte rendu d'exposition. Un dénommé Jean Bruges commente une exposition chez Le Barc de Boutteville<sup>61</sup>. Bruges est possiblement un pseudonyme d'Egard Baes ; collaborateur de la revue, cet auteur d'origine belge a laissé des recueils de poèmes, plusieurs ouvrages d'histoire de l'art sur les grands maîtres des Flandres et quelques textes à propos de l'art contemporain<sup>62</sup>.

Si la plus stable *Revue naturiste* (1897-1901) accorde en dernier lieu une place plus significative à la critique d'art, elle n'envisage toutefois l'actualité artistique que lorsqu'elle peut servir d'illustration aux idées sociales et politiques des deux fondateurs. Le nationalisme exprimé dans la revue implique la consécration des écrivains et des artistes considérés comme des génies français. Prônant le «réveil de l'esprit national», le «culte de la terre et des héros», ainsi que la «consécration des civiques énergies», la revue s'intéresse aux «extraordinaires descendants de cette race traditionnelle à laquelle ont appartenu Rabelais, Puget, Poussin, Denis Diderot, Balzac<sup>63</sup>». C'est dans ce contexte qu'il faut situer l'hommage de Saint-Georges de Bouhéliier au sculpteur Auguste Rodin ou encore le commentaire élogieux sur

---

61. Jean Bruges, «Huitième exposition chez Le Barc de Boutteville», *Le Rêve et l'idée*, 2<sup>e</sup> année, n° 2, février 1895, pp. 61-62.

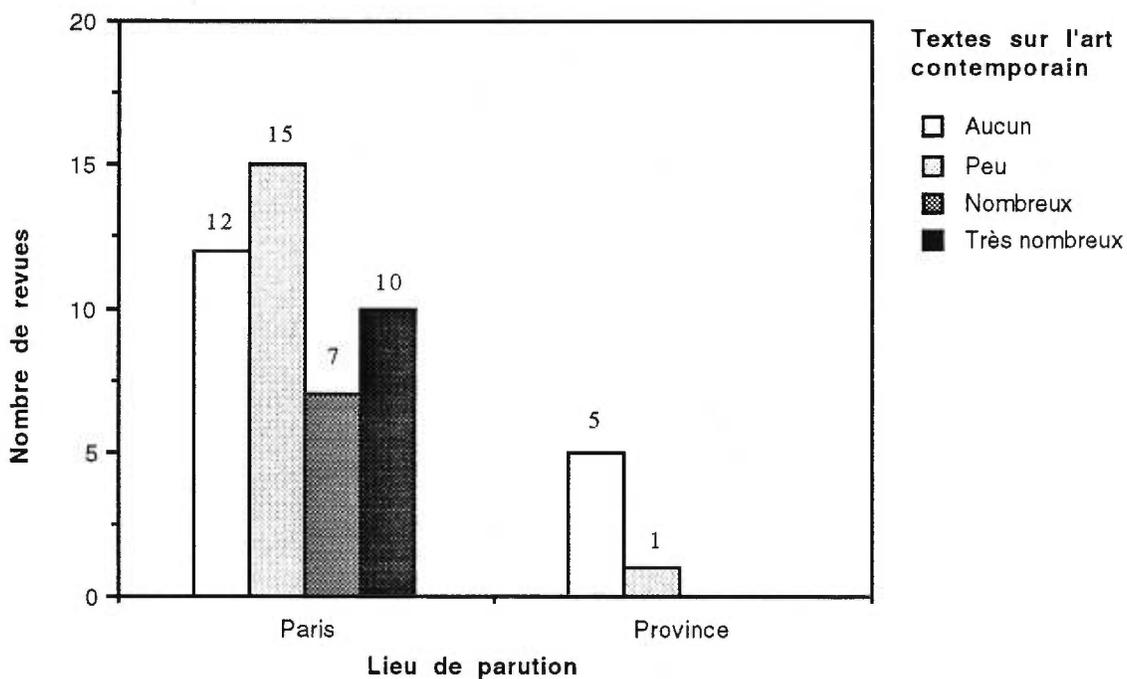
62. Dont *Mémoire sur les caractères constitutifs de l'École flamande de peinture*, Bruxelles, impr. de F. Hayez, 1865 ou *Le Séjour de Rubens et de Van Eyck en Italie*, Paris, Bruxelles, impr. de F. Hayez, 1868. Edgar Baes a aussi publié une étude sur *L'Art français du XVIII<sup>e</sup> siècle et son règne en Europe*, Bruxelles, X. Havermans, 1904. Son intérêt pour l'art contemporain se manifeste en outre par ses publications sur l'Art nouveau (comme *L'Art nouveau dans l'ornementation et le décor*, Bruxelles, X. Havermans, 1903 ; extrait de *La Revue graphique belge*) et par les remarques sur Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavannes ou Edward Burne-Jones contenues dans le traité savant *Le Symbole et l'Allégorie. Apparence, réalité, fiction*, Bruxelles, imp. de Hayez, 1898.

63. Saint-Georges de Bouhéliier, «Manifeste», *La Revue naturiste*, n° 1, mars 1897, p. 5. Sur le programme éditorial du *Rêve et l'idée* et de *La Revue naturiste*, voir Jean-Michel Place et André Vasseur, *op. cit.*, vol. 2, pp. 245-287.

la série des *Bassins aux nymphéas* peinte par Claude Monet et présentée en novembre 1900 à la galerie Durand-Ruel<sup>64</sup>.

Le lieu de parution joue également un rôle prépondérant en ce qui regarde l'espace alloué à la critique de la peinture et de la sculpture. Le graphe 2 permet de remarquer que les petites revues créées en province ne publient généralement pas de critique d'art. Cela est effectivement le cas des mensuels symbolistes fondés à Valence (*Le Faune*, 1889 ; *L'Œuvre*, 1897-1899), à Montpellier (*Chimère*, 1891-1893 ; *La Coupe*, 1895-1898) et à Aix-en-Provence (*La Syrinx*, 1892-1894). Il apparaît que cinq des six périodiques non parisiens du corpus ne contiennent aucun texte sur l'art contemporain.

**Graphe 2. Place accordée à la critique d'art en fonction du lieu de parution de la revue**



64. Saint-Georges de Bouhélier, «Auguste Rodin», *La Revue naturiste*, t. IV, n° 8, juillet 1900, pp. 1-10, et «L'Exposition de Claude Monet chez Durand-Ruel», *La Revue naturiste*, t. IV, n° 12, novembre 1900, pp. 219-220.

Une telle absence semble attribuable à la centralisation qui avait cours à la fin du siècle dans le domaine des arts plastiques. Si le mouvement d'expansion des sociétés d'artistes se manifestait aussi en dehors de la capitale et si les villes de province accueillait quelques expositions indépendantes<sup>65</sup>, la grande majorité des événements artistiques d'envergure avait encore lieu à Paris. Comme l'engouement des animateurs de petites revues pour la peinture était souvent proportionnel au nombre et à la qualité des expositions qu'ils pouvaient visiter, l'absence de chroniques d'art dans les revues régionales étudiées révèle que les expositions de peinture et de sculpture se faisaient plus rares en province. Cela se voit confirmé par le fait que le seul mensuel non parisien concerné par l'actualité artistique rende compte des expositions présentées à Paris. *La Trêve-Dieu*, éditée au Havre pendant l'année 1897, fait appel à des correspondants parisiens : Georges Denoinville et Amédée Pigeon, auteur lié au peintre Henri Fantin-Latour qui avait été responsable du courrier d'Allemagne au *Figaro*. Les deux critiques ne se penchent d'ailleurs que sur des manifestations d'art tenues dans la capitale : la quatrième exposition de la Société des peintres orientalistes à la galerie Durand-Ruel, le Salon des Artistes français et le Salon de la Société nationale des beaux-arts<sup>66</sup>.

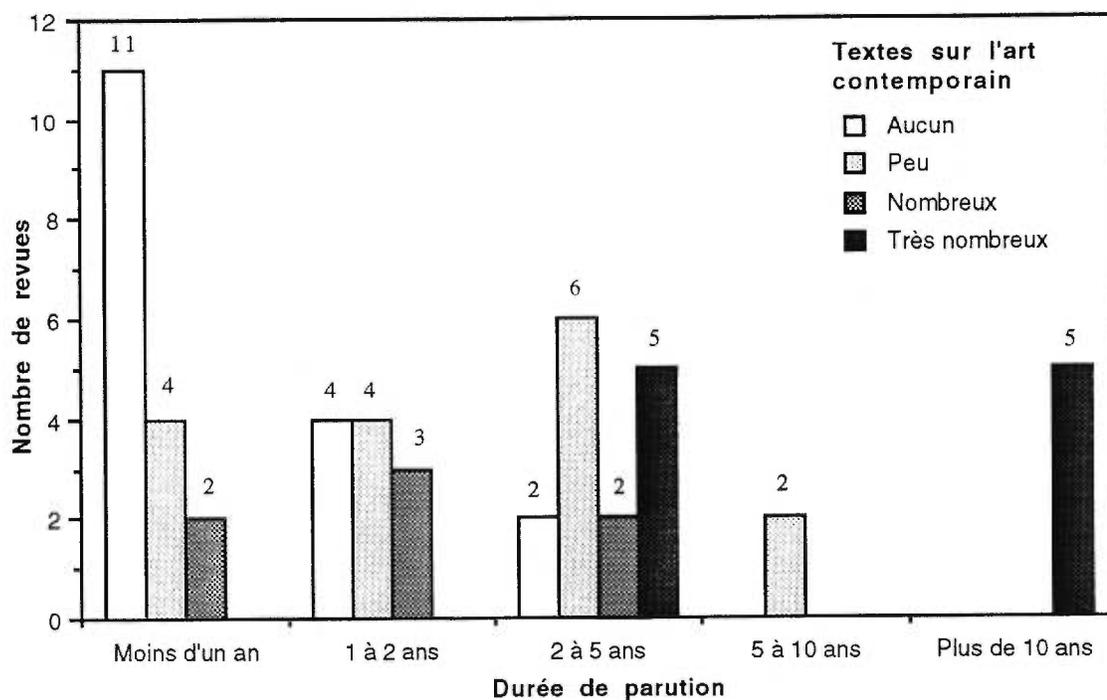
---

65. La Révolution de 1789 avait entraîné un processus de décentralisation qui se traduisait par la création de musées, d'académies de peinture et d'associations regroupant des artistes et des amateurs d'art. En province, les sociétés d'artistes organisant des expositions se multiplient surtout à partir des années 1850. Le cas de la région de Marseille est probant avec la fondation de la Société des Amis des Arts de Marseille (1846), la Société Artistique et Littéraire de Bouches-du-Rhône (1850), le Cercle Artistique de Marseille (1868), la Société des Amis des Arts (1874), etc. Sur les institutions artistiques de la Provence voir les catalogues des expositions *Le Paysage provençal et l'école de Marseille avant l'impressionnisme, 1845-1874*, Musée de Toulon, 1992, et *Peintres de la couleur en Provence 1875-1920*, Paris, Musée du Luxembourg, 1995.

66. Georges Denoinville, «Les Orientalistes», *La Trêve-Dieu*, n° 3, mars 1897, pp. 65-66 ; Amédée Pigeon, «Notes sur le Salon des Champs-Élysées», *La Trêve-Dieu*, n° 5, mai 1897, pp. 97-107 ; Amédée Pigeon, «Le Salon du Champ de Mars. Préambule. Puvis de Chavannes», *La Trêve-Dieu*, n° 6, juin-juillet 1897, pp. 131-141.

La durée de parution de la revue constitue le troisième et ultime facteur déterminant l'espace consacré à la critique des arts plastiques. Le graphe 3 montre que toutes les petites revues qui ont paru régulièrement pendant plus de dix ans ont publié de très nombreux écrits sur l'art contemporain. En comparaison, seulement 12% des revues ayant vécu moins d'une année ouvrent leurs pages à de nombreuses chroniques artistiques ; 15 des 17 périodiques les plus éphémères ne contiennent pas ou peu ce critique d'art. Le nombre de textes consacrés à l'art semble s'accroître à mesure que la durée du périodique augmente : 27% des revues parues de un à deux ans et 46% de celles publiées entre deux et cinq ans comprennent beaucoup de commentaires sur l'art.

**Graphe 3. Place accordée à la critique d'art en fonction de la durée de parution du périodique**



À l'exception des *Entretiens politiques et littéraires*, qui ont vécu moins de quatre ans, les périodiques les plus durables sont ceux qui ont été regroupés

plus haut sous la catégorie «grandes revues symbolistes», c'est-à-dire *La Revue indépendante*, *La Plume*, *Le Mercure de France*, *L'Ermitage* et *La Revue blanche*. La longévité joue un rôle en ce qui concerne l'importance attribuée à la critique d'art parce qu'elle signale la stabilité du périodique. L'étude du corpus révèle que les hebdomadaires ou les mensuels qui ont subi des changements d'orientation trop fréquents ou trop radicaux n'ont jamais pu paraître très longtemps. Or la constance n'est pas uniquement une condition nécessaire à la survie d'une revue ; elle permet en fait d'assurer une régularité dans la parution des différentes chroniques.

C'est même afin de préserver une certaine continuité que les grands périodiques symbolistes font appel aux mêmes collaborateurs et qu'ils en désignent certains comme les responsables d'une rubrique en particulier. Dès sa première livraison, *Le Mercure de France* confie par exemple la section artistique à Aurier. Jusqu'à sa disparition prématurée en octobre 1892, le jeune auteur reste le critique d'art attitré de la revue, après quoi il est successivement remplacé par de Gourmont, Rambosson, Mauclair, puis Fontainas. Germain donne pour sa part régulièrement à *L'Ermitage* des chroniques sous le pseudonyme de «Kalophile l'Ermite» ou des articles plus substantiels signés de son vrai nom.

Tableau 1

**La critique d'art dans les revues littéraires étudiées**

**Tableau 1 - La critique d'art dans les revues littéraires étudiées**

	<b>Titre et orientation</b>	<b>Lieu</b>	<b>Parution</b>	<b>Premiers animateurs</b>	<b>Textes sur l'art contemporain</b>	<b>Principaux critiques d'art</b>
						<p><b>D</b> - organe Décadent  <b>I</b> - revues du groupe Instrumentaliste  <b>N</b> - revues Naturalistes</p>
1.	<i>La Nouvelle Rive gauche</i> *	Paris	1882-1883	L. Trézenik, réd. en chef	Aucun	-----
2.	<i>Le Fou</i> *	Paris	1883	É. Guillaumet, réd. en chef	Aucun	-----
3.	<i>Lutèce</i> **	Paris	1883	L. Trézenik, dir.	Peu	L. Trézenik, J. Moreas, J. Gayda, R. Caze, J. Vidal, G. Rall
4.	<i>La Revue indépendante</i> **	Paris	1884-1895	1. G. Chevrier, dir., F. Fénéon, sec. de réd. 2. É. Dujardin, dir. T. de Wyzewa et G. Kahn, réd. en chef 3. F. de Nion, réd. en chef, Georges Bonnamour, sec.	Très nombreux	J.-K. Huysmans, F. Fénéon, C. Lemonnier, G. Sarrazin, C. de Sainte-Croix, T. de Wyzewa T. Duret, É. Verhaeren, O. Maus, A. Prins, J. Laforgue, G. Kahn, É. Dujardin, P. Zilcken, G. Geffroy, H. Gauthier-Villars, F. Jourdain, Rosny, M. Beaubourg, A. Symons, G.-A. Aurier, J. Antoine, É. Michelet, C. Mauclair, G. Lecomte, C. Saunier, J. Whistler, J.E. Blanche
5.	<i>Les Taches d'encre</i> *	Paris	1884-1885	M. Barrès, dir.	Aucun	-----
6.	<i>La Revue wagnérienne</i> **	Paris	1885-1888	É. Dujardin, dir.	Peu	T. de Wyzewa
7.	<i>Le Scapin</i> - *	Paris	1885-1886	É.-G. Raymond, dir.	Peu	L. d'Orfer

Tableau 1 - La critique d'art dans les revues littéraires étudiées (suite)

Titre et orientation	Lieu	Parution	Premiers animateurs	Textes sur l'art contemporain	Principaux critiques d'art
8. <i>La Pleiade</i> *	Paris	1886-1889	1. R. Darzens 2. L. Pilate de Brinn' Gaubast, dir.	Nombreux	H. Vinayde, R. Darzens, L.-P. de Brinn' Gaubast, G.-A. Aurier
9. <i>La Vogue</i> **	Paris	1886-1901	1. L. d'Orfer et G. Kahn, dir. F. Fénéon, sec. 2. G. Kahn, réd. en chef A. Retté, sec. 3. T. Klingsor, dir.	Très nombreux	G. Kahn, F. Fénéon, P. Adam, A. Retté, E. Cousturier, E. H. Meyer, G. Coquirot, S. Merrill, F.T. Marinetti, F. Régamey, A. Fontainas, T. Klingsor, C. d'Amaury, H. Detouche, R. de Gourmont
10. <i>Le Décadent</i> - D	Paris	1886-1889	Anatole Baju, dir.	Peu	L. Toche, L.-P. de Brinn' Gaubast, G.-A. Aurier, M. Renault
11. <i>La Décadence</i> - I	Paris	1886	É.-G. Raymond, dir.	Aucun	-----
12. <i>Le Symboliste</i> **	Paris	1886	G. Kahn, dir.	Nombreux	F. Fénéon, J. Moreas, J. Laforgue
13. <i>Les Écrits pour l'art</i> - I	Paris	1887-1892	G. Dubedat, dir.	Peu	M. Varvara
14. <i>La Cravache parisienne</i> *	Paris	1888-1889	G. Lecomte, réd. en chef	Nombreux	J.-K. Huysmans, J. Christophe, F. Fénéon, O. Maus, E. Cousturier
15. <i>Le Fanne</i> *	Valence	1889	P.-M. André et L. Le Cardonnell	Aucun	-----
16. <i>Le Moderniste illustré</i> *	Paris	1889	G.-A. Aurier, réd. en chef	Nombreux	G.-A. Aurier, É. Bernard, P. Gauguin

Tableau 1 - La critique d'art dans les revues littéraires étudiées (suite)

Titre et orientation	Lieu	Parution	Premiers animateurs	Textes sur l'art contemporain	Principaux critiques d'art
17. <i>La Plume</i> **	Paris	1889-1914	L. Deschamps, dir.	Très nombreux	Plus de 200 - 9 critiques collaborent régulièrement à la revue: A. Germain, L. Maillard, Y. Rambosson, C. Saunier, L. Riotor, E. Pilon, H. Éon, A. Dervaux, T. Klingsor
18. <i>Art et critique</i> - A	Paris	1889-1892	J. Jullien et E. Pichot, dir.	Très nombreux	N. Saunier, J. Antoine, A. Germain, M. Denis, F. Fénéon, É. Verhaeren, C. Saunier, J. Christophe, G. Lecomte, R. Sertat, R. Darzens, A. Marquet de Vasselot, J. Jacquemin
19. <i>Le Mercure de France</i> **	Paris	1890-1965	A. Vallette, dir.	Très nombreux	G.-A. Aurier, R. de Gourmont, Y. Rambosson, C. Mauclair, P. Gauguin, É. Bernard, C. Morice, A. Fontainas, A. Jarry, J. Leclercq, L. Roy
20. <i>Entretiens politiques et littéraires</i> **	Paris	1890-1893	P. Adam, F. Vielé-Griffin et H. de Régner. Sec.: G. Vanor et B. Lazare	Nombreux	F. Fénéon, H. de Régner, G. Lecomte, A. Germain, L. Anquetin, J. E. Blanche, E. Cousturier, G. Mourey, C. Sluyts, G. Eekhout
21. <i>L'Ermitage</i> **	Paris	1890-1906	H. Mazel et É. Ducôté, dir. Sec.: A. Retté, R. Tardivaux, R. Boylesve, S. Merrill, H. Rebell, J. des Gachons	Très nombreux	H. Mazel, A. Retté, A. Germain, W. Ritter, R. Nyst, R. Bouyer, M. Legrand, L. Bazalgette, O. Hansson, A. Delaroché, H. Rebell, J. Péladan, P.

Tableau 1 - La critique d'art dans les revues littéraires étudiées (suite)

Titre et orientation	Lieu	Parution	Premiers animateurs	Textes sur l'art contemporain	Principaux critiques d'art
21. <i>L'Ermitage</i> ** (suite)					Berthon, F. Weyl, C. Saunier, J. des Gachons, P. Lafond, A. Mithouard, É. Bernard, M. Denis, A. Point
22. <i>La Revue blanche</i> **	Paris	1891-1903	A. Natanson, dir. Sec.: L. Muhlfeld et F. Fénéon	Très nombreux	T. Natanson, S. Bing, A. Strindberg, F. Fénéon, P. Signac, G. Kahn, J.-É. Blanche, C. Sluyts, É. Verhaeren, H. van de Velde, F. Vallotton, C. Saunier, F. Fagus, M. Denis, A. Jarry, C.-H. Hirsch
23. <i>La Conque</i> *	Paris	1891-1892	P. Louÿs	Aucun	-----
24. <i>Chimère</i> *	Montpellier	1891-93	P. Redonnel, dir.	Aucun	-----
25. <i>La Syrinx</i> *	Aix-en-Provence	1892-94	J. Gasquet	Aucun	-----
26. <i>L'Art et l'Idée</i> *	Paris	1892	O. Uzanne, dir.	Nombreux	O. Uzanne, A. Germain
27. <i>Le Saint-Graal</i> *	Paris	1892-1899	E. Signoret, réd. en chef	Peu	L. Bloy, A. Germain
28. <i>Les Essais d'art libre</i> *	Paris	1892-1894	E. Girard, dir., P.-N. Roinard, réd. en chef	Très nombreux	C. Mauguier, A. Germain, L. Bazalgette, M. Creminet, A. Jarry, L.-P. Fargue, P. Gauvain, É. Michelet, A. Mortier, R. Barjean, O. Ackermann, P.-N. Roinard, M. Chassang

Tableau 1 - La critique d'art dans les revues littéraires étudiées (suite)

Titre et orientation	Lieu	Parution	Premiers animateurs	Textes sur l'art contemporain	Principaux critiques d'art
29. <i>Le Banquet</i> *	Paris	1892-1893	F. Gregh	Peu	Anonyme
30. <i>L'Idée libre</i> *	Paris	1892-1895	É. Besnus, J. Bois, etc.	Très nombreux	J. Bois, É. Besnus, B. Guinaudeau, G. Mourey, M. Morhardt, D. Baud-Bovy, C. Morice, H. de Malvost, M. Baud, M. Graver, G. Denoinville
31. <i>La Revue jeune - A</i>	Paris	1892	M. Pujo, dir. littéraire	Aucun	----
32. <i>L'Art littéraire</i> *	Paris	1892-1894	L. Lormel, dir.	Nombreux	L. Lormel, M. Creminitz, L.-P. Fargue, F. Viellard, A. Jarry, A. Rémont
33. <i>La Revue idéaliste</i> *	Paris	1892	M. Chabance, réd. en chef	Aucun	----
34. <i>L'Art et la vie - A</i>	Paris	1893-1897	M. Pujo, dir.	Très nombreux	M. Pujo, H. Bérenger, F. Weyl, G. Soulier, C. Rajon, M. Denis, J. Robiquet, L. Besnard, A. Bunand
35. <i>L'Académie française - A</i>	Paris	1893	St-Georges de Bouhéliér	Peu	St-Georges de Bouhéliér, Karl Walstroom
36. <i>L'Assomption - A</i>	Paris	1893	St-Georges de Bouhéliér	Aucun	----
37. <i>L'Annonciation - A</i>	Paris	1893-1894	St-Georges de Bouhéliér	Aucun	----
38. <i>Les Ibis</i> *	Paris	1894	H. Degron et T. Klingsor	Peu	H. Degron, T. Klingsor

**Tableau 1 - La critique d'art dans les revues littéraires étudiées (suite)**

<b>Titre et orientation</b>	<b>Lieu</b>	<b>Parution</b>	<b>Premiers animateurs</b>	<b>Textes sur l'art contemporain</b>	<b>Principaux critiques d'art</b>
39. <i>Le Rêve et l'idée</i> - N	Paris	1894-1896	M. Le Blond, réd. en chef	Peu	M. Le Blond, E. Baes
40. <i>Le Courrier social illustré</i> - A	Paris	1894	André Ibels, dir.	Peu	C. Saunier
41. <i>L'Ymagier</i> *	Paris	1894-1896	A. Jarry et R. de Gourmont	Aucun	-----
42. <i>La Renaissance idéaliste</i> *	Paris	1895-1896	A. Fleury, dir.	Peu	Comte d'Aincourt, A. Fleury, H. Boucher
43. <i>L'Enclos</i> - A	Paris	1895-1899	L. Lumet, sec.	Peu	L. Lumet, P. Brenet, J. Baffier, A. Lantoiné
44. <i>La Coupe</i> *	Montpellier	1895-98	J. Loubet, dir.	Aucun	-----
45. <i>Le Centaure</i> *	Paris	1896	H. Albert, dir.	Aucun	-----
46. <i>La Revue rouge</i> - A	Paris	1896-1898	G. Langlet, dir.	Peu	M. Devaldès, J. Heyne
47. <i>Perhinderion</i> *	Paris	1896	A. Jarry, dir.	Aucun	-----
48. <i>La Trêve-Dieu</i> - A	Le Havre	1897	Y. Berthou, dir.	Peu	G. Prunier, G. Denoinville, A. Pigeon
49. <i>La Revue naturaliste</i> - N	Paris	1897-1901	H. Stoël, dir.	Peu	L. Cousin, H. Boucher, St-Georges de Bouhélier, A. Fleury, R. Loudet
50. <i>L'Œuvre</i> *	Valence	1897-1899	J. Nadi, dir.	Aucun	-----

## Chapitre II

### LES AUTEURS

#### Les critiques d'art de la presse symboliste

Parmi les critiques d'art attirés des journaux et revues symbolistes, Félix Fénéon, Camille Mauclair et Gabriel-Albert Aurier sont aujourd'hui reconnus et étudiés pour la valeur exceptionnelle de leurs textes<sup>1</sup>. Mais cela est loin d'être le cas des dizaines de critiques collaborant à la presse symboliste. La majorité des 150 auteurs figurant sur le Tableau 1 a sombré dans l'oubli et certains d'entre eux n'ont laissé de trace ni dans la mémoire de leurs contemporains ni dans les principaux dictionnaires biographiques. La lecture des articles sur l'art parus dans les petites revues soulève pourtant plusieurs interrogations : Qui en étaient les auteurs ? De quel milieu provenaient-ils ? Quelle était leur formation ? Quel était leur mode de subsistance ? Comment avaient-ils été

---

1. Tous trois ont donné lieu à des monographies substantielles : Joan Ungersma Halperin, *Félix Fénéon and the Language of Art Criticism* (1967), Ann Arbor, UMI Research Press, 1980 ; William C. Clark, *Camille Mauclair and the Religion of Art*, thèse de doctorat, Berkeley, University of California, 1976 ; Patricia Townley Mathews, *Aurier's Symbolist Art Criticism and Theory*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1986.

initiés au milieu de l'art ? Quel était leur parcours au sein des périodiques d'avant-garde ?

C'est afin de répondre à ces questions et de caractériser la critique d'art publiée par les écrivains symbolistes dans les revues littéraires de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il convient de présenter les auteurs du corpus dans le cadre d'un exposé d'ensemble sur la problématique de la thèse. Les critiques ont été regroupés en trois catégories correspondant à leur lieu d'énonciation, les écrivains d'art, les artistes et les connaisseurs, car il existe des différences significatives entre les textes écrits par les gens de lettres et ceux rédigés par des critiques appartenant aux deux autres ensembles<sup>2</sup>.

## 1. Les écrivains d'art

Le plus grand nombre des critiques d'art pris en considération dans cette étude sont des écrivains. Un peu plus d'une centaine d'entre eux, c'est-à-dire environ 70%, appartiennent à la catégorie qui comprend les auteurs ayant publié des œuvres littéraires (roman, poésie, théâtre ou essai). Selon la terminologie de l'époque, ils sont des «écrivains d'art», c'est-à-dire des écrivains spécialisés dans différents types de discours sur l'art — depuis le compte rendu de Salon à la monographie d'artiste en passant par la préface

---

2. Cette tripartition s'inspire de celle établie par Dario Gamboni, «Propositions pour l'étude la critique d'art du XIX<sup>e</sup> siècle», *Romantisme*, n° 71, 1991, pp. 9-18. L'article, qui constitue le texte d'une communication prononcée en février 1990 au 78<sup>e</sup> congrès annuel du College Art Association, a paru avec quelques modifications sous le titre «The Relative Autonomy of Art Criticism» dans Michael Orwicz (sous la direction de), *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1994, pp. 182-194. Gamboni propose d'étudier la critique d'art française du XIX<sup>e</sup> siècle en fonction d'une typologie distinguant la critique «littéraire» des écrivains, la critique «journalistique» publiée dans la presse à grand tirage et la critique «scientifique» des périodiques spécialisés. Mais, étant donné le peu d'importance qu'occupent les journalistes et les historiens d'art professionnels au sein de la presse symboliste, il a fallu adapter le modèle de Gamboni en remplaçant ces groupes d'auteurs par deux autres (les artistes et les connaisseurs) qui tiennent compte de la spécificité de mon objet d'analyse.

pour un catalogue d'exposition — commodément regroupés ici sous l'appellation générale de critique d'art. Ces auteurs se distinguent des chroniqueurs d'art par leurs prétentions littéraires ; selon la définition que Claudette Sarlet donnait récemment des écrivains d'art de Belgique, ils «exercent une pratique d'écriture à propos des arts plastiques<sup>3</sup>».

Les écrivains constituent la catégorie d'auteurs la plus ancienne car la critique d'art avait acquis le statut d'une activité littéraire privilégiée dès le XVIII<sup>e</sup> siècle. Les poètes symbolistes se croient les successeurs des hommes de lettres du passé qui s'imposent à eux comme des modèles de prédilection. Auteur de comptes rendus de Salon, Denis Diderot<sup>4</sup> est l'ancêtre par excellence de la critique d'art à prétention littéraire. Considéré par les symbolistes comme l'initiateur d'une prestigieuse tradition critique, le romancier, philosophe et encyclopédiste constitue une figure d'identification pour tous les écrivains d'art collaborant aux petites revues, en particulier pour Félix Fénéon qui lui rend hommage dans une brève notice publiée à *La Revue indépendante* à l'époque où l'on commémore le centenaire de sa mort<sup>5</sup>. La

---

3. Claudette Sarlet, *Les Écrivains d'art en Belgique 1860-1914*, Bruxelles, Labor, 1992, p. 12. J'emploie comme des synonymes les termes «écrivains», «hommes de plume», «gens de lettres», afin de désigner les auteurs œuvrant principalement dans le domaine littéraire. Plus spécifiques, les termes «écrivain d'art», «poète», «romancier», «dramaturge» et «essayiste» désignent le domaine de spécialisation des écrivains en fonction des genres qu'ils pratiquent. L'expression «chroniqueur d'art» se rapporte plutôt à la sphère journalistique tandis que le mot «littérateur» est utilisé avec la connotation négative qu'il avait déjà à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Plus généralement, tous les auteurs considérés appartiennent à la vaste catégorie des «critiques d'art», à savoir les auteurs qui s'adonnent à la critique d'art et ce, peu importe leur lieu d'énonciation.

4. Diderot rédige des *Salons* à la demande de Frédéric-Melchior Grimm, éditeur de *La Correspondance littéraire*. Ces écrits ont fait l'objet de plusieurs rééditions, dont *Salon de 1765*, éd. présentée par Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau et Gita May, Paris, Hermann, 1984, et *Salon de 1769*, éd. annotée présentée par Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1990. Parmi les nombreuses études sur la critique d'art de Diderot, voir Else Marie Bukdahl, *Diderot, critique d'art*, trad. du dan. par Jacques Pilo, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1980, 2 vol.

5. Félix Fénéon, «Diderot», *La Revue indépendante*, t. I, n° 4, août 1884, pp. 290-291. Cette notice, qui est en fait anonyme, a été attribuée à Fénéon par Joan Halperin, *Félix Fénéon and the Language of Art Criticism*, p. 194, note 12. Au sujet de l'influence de Diderot sur la critique d'art de Fénéon, voir les pages 36 et 80-82.

critique d'art des écrivains symbolistes s'inscrit en quelque sorte dans la grande tradition inaugurée par Diderot et poursuivie au siècle suivant par des auteurs aussi célèbres que Stendhal, Alfred de Musset, Prosper Mérimée, Sainte-Beuve, Théophile Gautier, Charles Baudelaire et les frères Goncourt. Souhaitant appartenir à une lignée d'auteurs des plus nobles, les hommes de lettres de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle entendent légitimer leur activité en tentant de prouver que leurs écrits sur l'art se rattachent à ceux de leurs prédécesseurs. Pour des raisons d'auto-valorisation évidentes et au mépris des différences marquées entre leurs textes et ceux du passé, ils cherchent à établir de nombreux liens avec les auteurs qu'ils tiennent pour les meilleurs critiques d'art français.

Admiré par le romancier et salonnier Joséphin Péladan pour avoir été «le plus glorieux des rédacteurs de *L'Artiste*<sup>6</sup>», Théophile Gautier leur apparaît comme un personnage paradigmatique, apprécié pour ses idées esthétiques tout autant que pour son talent d'écrivain. Ses transpositions d'art n'ont en effet pas moins d'influence sur la génération symboliste que sa théorie de l'art pour l'art. En second lieu, Charles Baudelaire reste sans contredit la figure la plus déterminante pour les écrivains symbolistes. Adulé comme le plus grand poète du siècle, il est également prisé pour avoir donné une véritable destination poétique à la critique d'art<sup>7</sup>. Jules de Goncourt et son frère Edmond sont enfin les derniers précurseurs avoués des écrivains d'art de la fin du siècle. Moins estimés pour leurs goûts artistiques (surtout lorsqu'il s'agit de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle) que pour leur manière d'écrire, les Goncourt auraient «écrit des

---

6. «Ce maître écrivain, le plus glorieux des rédacteurs de *L'Artiste*, celui qui fait tout écrivain heureux d'écrire à cette place où il écrivait, a eu pour rôle de mettre au service des lettres tout le procédé de l'art.» Joséphin Péladan, «L'Œuvre de Edmond et Jules de Goncourt», *L'Artiste*, août 1884, p. 129.

7. Le chapitre V offrira l'occasion de discuter de l'importance des thèses de Baudelaire en ce qui concerne la dimension créatrice de la critique d'art.

merveilles» en critique d'art, et font partie des «trouveurs, des audacieux, des écrivains d'avant-garde<sup>8</sup>» ayant contribué à renouveler le discours critique sur les arts plastiques. C'est à ce titre qu'ils méritent l'admiration de ceux qui les célèbrent dans les petites revues<sup>9</sup>.

Qui sont les écrivains d'art de la presse symboliste ? La réponse à cette question doit d'abord tenir compte du fait que l'origine sociale des auteurs étudiés est relativement homogène. Si certains sont issus de l'ancienne noblesse, comme Henri de Régner ou Remy de Gourmont<sup>10</sup>, et que d'autres naissent pauvres<sup>11</sup>, la majorité provient de la petite ou de la moyenne bourgeoisie. Bacheliers pour la plupart, ils entreprennent des études supérieures sans toujours les terminer. Un petit nombre d'entre eux parvient à obtenir des diplômes universitaires. À l'exception de ceux qui arrivent à Paris avec une licence déjà complétée, comme Teodor de Wyzewa licencié de philosophie à Nancy en 1882, les jeunes gens de la province gagnent la capitale pour étudier le droit, la médecine ou les beaux-arts. Mais les nécessités de l'existence les empêchent bien souvent de mener de longues études car ils sont tantôt contraints de gagner leur vie, tantôt interrompus par un long service militaire. Conformément à une loi adoptée après la débâcle de 1870, le service militaire durait normalement cinq ans. Certains, à l'instar de

---

8. Joséphin Péladan, «L'Œuvre de Edmond et Jules de Goncourt», p. 129.

9. Outre l'article cité de Péladan, voir Paul Adam, «Les frères de Goncourt», *La Cravache parisienne*, n° 408, 15 décembre 1888, n.p. ; Remy de Gourmont, «Les Goncourt critiques d'art», *Le Mercure de France*, t. VIII, juin 1893, pp. 176-178 ; Georges Lecomte, «Les Goncourt critiques d'art», *La Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> juillet 1894, pp. 201-224. Jules de Gaultier (1858-1940), philosophe fréquentant les cercles symbolistes et auteur des thèses sur le bovarysme, donne une étude plus théorique et plus fouillée sur «Les Goncourt et l'idée d'art», *La Revue blanche*, n° 94, 1<sup>er</sup> mai 1897, pp. 505-517.

10. Henri de Régner (1864-1936) provient d'une vieille famille aristocratique de Honfleur et Remy de Gourmont (1858-1915) est né à La Motte (Orne) dans le château d'une famille de gentilshommes.

11. Séverin Faust, dit Camille Mauclair (1872-1945), retire toute sa vie une grande fierté de ses origines modestes.

Félix Fénéon, parviennent à réduire leur temps par le volontariat. D'autres, tel Albert Aurier, ont la chance d'être exemptés en tant que fils unique d'une veuve. Mais plusieurs ne peuvent échapper à la durée obligatoire : Gustave Kahn s'exile plus de quatre années en Afrique du Nord et le poète Léon Rictor fait un service de cinq ans. Ceux dont les parents ont les moyens de subvenir à leurs besoins peuvent en revanche mener quelque temps une agréable vie de bohème qui s'avère en général très propice à leur éducation artistique et littéraire. Délaissant volontiers les amphithéâtres des Facultés, ils visitent le salon littéraire d'Edmond de Goncourt ou assistent aux mardis de Stéphane Mallarmé, tout en fréquentant les cafés, les salles de rédaction des petites revues, de même que les ateliers d'artistes. Afin d'échapper au quotidien banal et bourgeois auquel les destine leur naissance, ces jeunes gens écrivent des vers, fondent des revues et s'adonnent à la critique des arts.

Peu reçoivent une formation artistique et encore moins font des études en histoire de l'art ou même en histoire. Kahn est l'un des seuls à fréquenter des établissements d'enseignement spécialisé tels que l'École des Chartes et l'École des Langues orientales. Il faut dire à leur décharge que peu d'institutions offrent des programmes d'histoire de l'art, discipline que l'on commence à peine à considérer pour elle-même<sup>12</sup>. Dans les années 1880, il n'existe à Paris que trois lieux où l'on peut suivre des cours d'histoire de la peinture : l'École des beaux-arts, dont la chaire d'histoire de l'art fondée en 1863 pour l'éminent architecte Emmanuel Viollet-le-Duc, est occupée par le

---

12. Voir Lyne Therrien, *L'Enseignement de l'histoire de l'art et de l'archéologie en France avant 1914*, thèse de doctorat, Université de Paris I, 1996. Consulter également le premier chapitre de la thèse de Carol Doyon, *De l'Exemple à l'archive. La constitution des discours sur l'art du passé en France entre 1850 et 1900*, Montréal, Université Concordia, 1995. L'auteur y montre comment l'histoire de l'art ne commence à être considérée comme une profession qu'à partir du moment où elle peut établir des liens solides avec les institutions artistiques de son temps : «ce seront ses attaches institutionnelles directes avec les écoles d'art ou indirectes avec les musées et les bibliothèques qui lui garantiront éventuellement une existence certaine, une forme d'autonomie» (p. 49). Je remercie Carol Doyon d'avoir mis son texte à ma disposition.

non moins influent Hippolyte Taine<sup>13</sup> ; le Collège de France, où Eugène Guillaume enseigne l'esthétique et l'histoire de l'art depuis 1882<sup>14</sup> ; et l'École du Louvre (1882), où Georges Lafenestre, conservateur du département de peinture et de dessin, donne des conférences d'histoire de l'art<sup>15</sup>.

Les écrivains viennent au monde de l'art en autodidactes, à part quelques exceptions notables : le jeune Aurier assiste aux cours sur la peinture de Lafenestre en même temps qu'il prépare sa licence de droit<sup>16</sup> ; dans sa jeunesse, Alphonse Germain entreprend des études artistiques à Lyon<sup>17</sup> ; Jules Antoine fréquente l'École des beaux-arts de Paris avant de donner des comptes rendus d'expositions à *Art et critique*<sup>18</sup> ; Léon Bloy s'inscrit dans

13. Les cours donnés à l'École des beaux-arts par Hippolyte Taine (1828-1893) à partir d'octobre 1864 sont édités et largement diffusés à l'époque sous le titre de *Philosophie de l'art*, rééd. Paris, Fayard, 1985. Les leçons sur la Grèce antique, l'art de la Renaissance italienne et la peinture des Pays-Bas permettent à Taine de mettre en pratique un système esthétique fondé sur le déterminisme de la race, du milieu et du moment. Je reviendrai sur la réaction négative des écrivains symbolistes à l'endroit des théories esthétiques de Taine.

14. Au Collège de France, la chaire d'histoire de l'art et d'esthétique a été fondée en 1878 pour l'historien d'art Charles Blanc (1813-1882).

15. Georges Lafenestre (1837-1919) mène une carrière d'attaché au ministère des Beaux-Arts, puis de conservateur au musée du Louvre, parallèlement à son activité de critique et d'historien d'art. Il collabore régulièrement à de nombreuses revues dont *La Gazette des Beaux-Arts* et *La Revue des Deux Mondes*. Pour avoir une idée de son enseignement à l'École du Louvre, consulter sa «Leçon inaugurale du Cours d'histoire de la peinture» parue dans *L'Artiste* en août 1886. Carol Doyon, *op. cit.*, pp. 74-75, discute de la méthode prônée dans ce texte. Voir la bio-bibliographie de Lafenestre dans *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrard et Constance Naubert-Riser, Paris, Hazan, 1990, pp. 165-166.

16. Gabriel-Albert Aurier (1865-1892) est d'ailleurs l'un des rares à obtenir un diplôme de la Faculté de Droit. Selon Patricia T. Mathews, *op. cit.*, p. 8, il était inscrit comme avocat à la Cour d'Appel sans toutefois pratiquer. Selon la même source, Aurier étudie l'histoire de l'art à l'École du Louvre à partir de décembre 1886 et suit un cours d'archéologie grecque en 1887.

17. Selon Armand Praviel, «Un écrivain d'art : Alphonse Germain», *L'Occident*, t. IV, décembre 1903, p. 282, Germain avait commencé des études à l'École des beaux-arts de Lyon. Il continue à réaliser des œuvres plastiques, notamment des pastels, dont plusieurs sont reproduites dans le mensuel *L'Ermitage*.

18. Aucun dictionnaire ne mentionne ce critique d'art qui est le frère cadet d'André Antoine, le fondateur du Théâtre-Libre. J'ai retrouvé sa trace dans l'ouvrage que le fils du célèbre metteur en scène naturaliste consacre à *Antoine père et fils. Souvenirs de Paris littéraire et théâtral, 1900-1939*, Paris, R. Julliard, 1962, p. 83. André-Paul Antoine y écrit que son oncle

l'atelier du peintre académique Isidore Pils alors qu'il travaille dans les bureaux d'un architecte<sup>19</sup> ; Tristan Klingsor, enfin, est un ancien élève de l'École du Louvre qui publie des articles de critique d'art dans *La Plume* et dirige *Les Ibis* (1894)<sup>20</sup>.

Une inclination naturelle pour la peinture constitue assez souvent la première étape dans l'évolution qui amène les jeunes auteurs à devenir critiques d'art. Il en est même qui fréquentent assidûment le milieu de l'art bien avant d'entreprendre leur carrière littéraire. Encore plus précoce qu'Aurier, Mauclair fait rétrospectivement remonter sa première grande émotion artistique à ses années de collège alors, qu'élève de cinquième, il va au Panthéon contempler les fresques de *L'Enfance de sainte Geneviève* (fig. 1) par Puvis de Chavannes<sup>21</sup>. Lycéen, il écrit au maître pour s'enquérir de la signification symbolique d'éléments figurant dans *Le Pauvre pécheur* (1881). Cet engouement pour la peinture le conduit à visiter le Salon dès sa quinzième année. Très tôt, il se met à fréquenter les galeries d'art, constatant que l'art académique lui fait moins d'effet que la peinture des artistes ne participant pas à l'exposition officielle.

---

Jules fréquente les ateliers de peinture de l'École des beaux-arts avant de s'adonner à la critique d'art.

19. Léon Bloy (1846-1917) travaille pour l'architecte Renaud entre 1864 et 1867. En mai 1865, il est inscrit à l'École des beaux-arts de Paris où il fréquente l'atelier de Pils (1813-1875). Ces informations proviennent de la chronologie incluse dans le catalogue d'exposition *Léon Bloy*, Paris, Bibliothèque nationale, 1968.

20. À la fois poète et peintre, Léon Leclère, dit Tristan Klingsor (1874-1966), anime *Les Ibis* avec Henri Degron, le fils adoptif d'Adolphe Retté. Cette petite revue littéraire et artistique ne donne que quatre livraisons entre avril et décembre 1894. Klingsor y publie un bref compte rendu, «Aux Champs Élysées. Aux Indépendants», n° 3, 1894, p. 48. Il consacre ultérieurement des études critiques à Chardin, Hubert-Robert et Léonard de Vinci. En art contemporain, il s'intéresse à Cézanne, sur lequel il écrira une monographie (Paris, Rieder, 1923).

21. Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires, souvenirs d'arts et de lettres de 1890 à 1900, le symbolisme, les théâtres d'avant-garde, peintures, musiciens, l'anarchisme et le dreyfusisme, l'arrivisme, etc.*, Paris, Ollendorff, 1922, pp. 150-154. Mauclair s'était même procuré une reproduction de l'œuvre afin d'en copier quelques fragments.

L'exemple de Mauclair permet de constater que les relations personnelles avec les artistes et la fréquentation de leur milieu constituent sans aucun doute le meilleur mode d'apprentissage du métier de critique d'art. Les relations privilégiées entre les peintres et les gens de lettres ne se manifestent pas exclusivement à l'époque du symbolisme. Les écrits de Baudelaire sur Delacroix, de Champfleury sur Courbet ou du jeune Zola sur Manet montrent que, depuis longtemps, artistes et hommes de plume se fascinent mutuellement. Si le rapprochement entre la sphère littéraire et la sphère artistique se fait plus systématique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que dans les décennies précédentes, c'est qu'il y a eu une évolution profonde dans les rapports entre les écrivains et les artistes. L'amitié unissant les premiers aux seconds dépasse alors le domaine de la vie privée pour donner lieu à un intense travail de collaboration. Témoignant d'une véritable alliance entre les disciplines artistiques, la bonne entente entre les auteurs et les peintres a des incidences directes sur leur production respective. Non contents de réaliser des œuvres plastiques inspirées d'œuvres littéraires<sup>22</sup>, les artistes illustrent des romans ou des recueils de poèmes rédigés par leurs proches<sup>23</sup>, de même qu'ils

---

22. Parmi les plus importants artistes de la génération symboliste, Odilon Redon réalise plusieurs lithographies d'après des œuvres littéraires. En plus des trois albums inspirés par Gustave Flaubert (*La Tentation de saint Antoine*, 1888 ; *À Gustave Flaubert*, 1889 ; *La Tentation de saint Antoine*, 1896), il conçoit un album en hommage au poète américain Edgar Allan Poe (1882) et illustre *Les Fleurs de Mal* de Baudelaire (1890). Redon réalise par ailleurs le frontispice de trois plaquettes de poésies d'Émile Verhaeren, *Les Soirs* (1887), *Les Débâcles* (1888) et *Les Flambeaux noirs* (1889). Sur les liens entre Redon et la littérature, voir Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Minuit, 1989, et l'essai de Fred Leeman, «The Image and the Text» dans le catalogue de l'exposition *Odilon Redon. Prince of Dreams 1840-1916*, Chicago, The Art Institute ; Amsterdam, Van Gogh Museum ; Londres, Royal Academy of Arts, 1994, pp. 175-194.

23. Les Belges Félicien Rops et Fernand Khnopff, ainsi que le Lyonnais Alexandre Séon, signent respectivement des frontispices aux romans de Joséphin Péladan (1858-1918) : *Le Vice suprême* (1884), *Istar* (1888) et *L'Androgyne* (1891). Khnopff illustre les frontispices pour le roman *Bruges-la-Morte* (1892) de son compatriote Georges Rodenbach et pour le recueil poétique *Mon Cœur pleure d'autrefois* (1889) de Grégoire Le Roy. Le sculpteur et illustrateur gantois George Minne orne le texte des *Douze Chansons* (1896) de Maurice Maeterlinck, tandis que Maurice Denis illustre *Le Voyage d'Urien* (1893) de son ami André Gide. Sur l'illustration des livres à la fin du siècle voir Gilles Genty, «Quelques livres illustrés symbolistes», *Paradis Perdue. L'Europe symboliste*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995, pp. 450-456.

réalisent des costumes et des décors pour les pièces de théâtre de leurs amis dramaturges<sup>24</sup>. En échange, les écrivains défendent avec ferveur la production des artistes qu'ils connaissent et apprécient : ils les aident à trouver des acheteurs, organisent des expositions de leurs œuvres, publient des éloges à leur égard dans les petites revues ou préfèrent vanter leur travail dans des préfaces aux catalogues de leurs expositions.

Plusieurs poètes symbolistes éprouvent une amitié profonde pour les peintres néo-impressionnistes. Se réunissant le soir à la Brasserie Gambrinus, l'équipe de *La Revue indépendante* et les membres de la première *Vogue* (dont Gustave Kahn, Félix Fénéon, Jules Laforgue, Jean Moréas, Paul Adam, Édouard Dujardin, Jean Ajalbert, Georges Lecomte) y rencontrent à l'occasion Georges Seurat, Paul Signac, Albert Dubois-Pillet et Camille Pissarro. Jules Christophe devient le confident de Seurat autour de 1886 et lui consacre une étude dans *Les Hommes d'aujourd'hui*, le périodique biographique d'avant-garde édité par Léon Vanier<sup>25</sup>. L'écrivain Edmond Cousturier, collaborateur régulier de *La Cravache parisienne* dirigée par son ami Lecomte et auteur de chroniques d'art pour *La Vogue*, puis pour les *Entretiens politiques et littéraires*, est un autre défenseur du néo-impressionnisme en raison des relations privilégiées que sa femme, la peintre néo-impressionniste Lucie Cousturier, entretient avec Signac et Maximilien Luce<sup>26</sup>. Fénéon enfin, le soutien le plus

---

24. Maurice Denis, Edvard Munch, Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, Paul Sérusier et Paul Ranson réalisent des costumes, des décors ou illustrent des programmes de pièces jouées par le Théâtre de l'Œuvre. Sur les rapports entre l'art et le théâtre symbolistes, voir Geneviève Aitken, «Les Nabis, un foyer au théâtre» dans le catalogue d'exposition *Nabis 1880-1900*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, pp. 399-423.

25. Jules Christophe (1840-après 1929) est responsable de trois numéros des *Hommes d'aujourd'hui* publiés en 1890 et portant sur des néo-impressionnistes : «Georges Seurat», vol. 8, n° 368, portrait par Luce ; «Dubois-Pillet», vol. 8, n° 370, autoportrait par Dubois-Pillet ; «Maximilien Luce», vol. 8, n° 376, portrait par Signac. *Art et critique* rend compte de la parution de ces biographies à l'occasion d'un article de synthèse sur le néo-impressionnisme : Jules Antoine, «Les peintres néo-impressionnistes», 2<sup>e</sup> année, n° 63, 9 août 1890, pp. 509-510 et n° 64, 16 août 1890, pp. 524-526.

fidèle des divisionnistes, en même temps que leur meilleur théoricien, se révèle aussi un proche. L'opuscule *Les Impressionnistes en 1886*, déterminant pour la fortune critique de ceux qu'il surnomme familièrement les «néos», paraît en articles dans *La Vogue* avant d'être édité aux presses de la même revue. Fénéon fait connaître l'œuvre de ses amis par des articles approfondis expliquant leur démarche dans le détail. Il diffuse leur art d'une manière encore plus directe alors qu'il est le secrétaire de deux autres importants mensuels d'avant-garde. Sous son impulsion, *La Revue indépendante* et *La Revue blanche* publient leurs dessins et leurs lithographies originales tandis que leurs toiles sont exposées dans les salles de rédaction des deux revues.

C'est donc le plus souvent en prenant directement contact avec les artistes que les critiques symbolistes découvrent le milieu de l'art. À titre d'exemple significatif, rappelons que c'est au peintre Émile Bernard que revient le mérite d'avoir introduit Albert Aurier dans les cercles artistiques parisiens. La camaraderie pousse souvent les auteurs à publier des textes sur les artistes, comme Alphonse Germain qui défend inconditionnellement son ami Alexandre Séon dans les petites revues, ou Léon Bloy qui consacre une étude détaillée à Henry de Groux après être devenu l'un de ses proches<sup>27</sup>. Les peintres n'hésitent pas à solliciter eux-mêmes les écrivains d'art : Bernard demande expressément à Aurier de publier des études sur ses amis Van Gogh et Gauguin, tandis que Maurice Denis mène une campagne auprès de Gustave Geffroy, Adolphe Retté et Alphonse Germain afin de leur faire connaître l'art des Nabis juste avant la première participation du groupe au Salon des artistes

---

26. Voir son compte rendu d'une rétrospective Pissarro chez Durand-Ruel : Edmond Cousturier, «Notes d'Art», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 40, 10 avril 1893, pp. 331-333, et ses remarques sur la neuvième exposition de la Société des artistes indépendants, «Notes d'Art», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 42, 10 mai 1893, pp. 428-430.

27. Léon Bloy, «Le Christ aux Outrages», *Le Saint-Graal*, n° 4, 8 mars 1892, pp. 81-89. L'amitié entre les deux hommes se refroidit à l'époque de l'Affaire Dreyfus — le peintre prend parti pour Zola alors que l'écrivain se range dans le camp des anti-dreyfusards. Ils se brouillent en 1900 mais se réconcilient en 1916.

indépendants (mars 1891). Il arrive également qu'une bonne critique soit à l'origine d'une amitié. Ainsi Mauclair, dont un article louangeur sur Albert Besnard, écrit alors qu'il fait ses débuts comme critique d'art, lui vaut l'amitié du peintre qu'il honore<sup>28</sup>. Il en est de même pour Amédée Pigeon, le critique d'art de *La Trêve-Dieu*, qui se lie avec Fantin-Latour peu après avoir publié une chronique positive sur l'artiste dans *La Revue des chefs-d'œuvre*<sup>29</sup>. Le romancier partage avec le peintre un intérêt marqué pour la musique et particulièrement pour l'univers wagnérien. C'est d'ailleurs à ce titre qu'il figure sur *Autour du piano* (fig. 2), portrait de groupe en l'honneur du compositeur Emmanuel Chabrier, présenté par Fantin-Latour au Salon de 1885. Un autre intime du peintre apparaît sur le tableau : il s'agit d'Adolphe Jullien, éminent critique musical qui signe des articles et une monographie sur son ami<sup>30</sup>.

### Une profession multiforme

Le parcours des écrivains d'art au sein des organes symbolistes varie beaucoup. Il faut préciser que la collaboration à la presse d'avant-garde ne constitue en aucun cas un mode de subsistance. À de rares exceptions près, aucun ne peut vivre de sa plume et encore moins de la critique d'art publiée dans les petites revues, lesquelles rétribuent rarement leurs collaborateurs

---

28. Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, pp. 163-165, relate ses relations amicales avec Besnard. L'article «Albert Besnard et le symbolisme concret», *La Revue indépendante*, n.s., t. XXI, n° 60, octobre 1891, pp. 6-29, vaut à son auteur une lettre du peintre qui l'invite à venir le rencontrer à l'Hôtel-de-Ville, «où il retouchait alors sur place le plafond de la Galerie des Sciences récemment marouflé» (p. 163). Peu de temps après, la maison des Besnard est ouverte à l'écrivain. Le texte sur Besnard fait l'objet d'une analyse *infra*, ch. III, pp. 173-183.

29. Amédée Pigeon, «Chronique des arts, notes sur le Salon triennal», *Revue des chefs-d'œuvres*, t. 3, 1883, pp. XIX-XX.

30. Adolphe Jullien, «Un peintre mélomane : Fantin-Latour et la musique d'après des lettres inédites», *La Revue des Deux Mondes*, vol. 35, n° 5, 1906, pp. 366-380 ; «Deux tableaux de Fantin-Latour», *La Gazette des Beaux-Arts*, 1<sup>er</sup> mars 1907, pp. 195-207 ; *Fantin-Latour, sa vie et ses amitiés*, lettres inédites et souvenirs personnels, Paris, L. Laveur, 1909.

comme on a déjà pu le constater. Hormis les privilégiés qui reçoivent des rentes de leur famille — Albert Aurier, Stuart Merrill, Jean Moréas, Henri de Régnier et Émile Verhaeren figurent parmi ceux qui n'ont aucun souci d'ordre monétaire<sup>31</sup> — ils pratiquent divers métiers afin de pourvoir à leurs besoins. Les uns, et c'est le cas d'un bon nombre d'auteurs étudiés, sont fonctionnaires dans des administrations nationales ou municipales : Huysmans, aux ministères de l'Intérieur, de la Guerre, puis à la Sûreté générale<sup>32</sup> ; Fénéon, au ministère de la Guerre, à la même époque que son ami l'écrivain d'art anarchisant Jules Christophe<sup>33</sup> ; de Gourmont, employé à la Bibliothèque nationale avant d'être congédié pour un article dénonçant l'anti-germanisme et qui est jugé subversif<sup>34</sup> ; le romancier Adrien Remacle travaille un temps au cabinet du préfet de Police à Paris ; Camille Sainte-Croix, critique d'art à *La Revue indépendante*, est rédacteur au ministère de l'Instruction publique ; Félicien Fagus est à l'emploi de la préfecture de la Seine ; tandis que Fontainas occupe pendant 30 ans le poste de receveur d'octroi à la Ville de Paris.

Les autres exercent des professions libérales : outre le cas d'Octave Maus sur lequel il faudra revenir parce que ce critique n'est pas écrivain d'art à proprement parler, Émile Verhaeren et Georges Lecomte sont avocats avant de se consacrer aux lettres. Le dernier abandonne finalement la pratique du droit pour rejoindre les rangs des fonctionnaires. Quelques-uns enseignent au

---

31. Le second chapitre de l'ouvrage ancien mais toujours valable de Eugenia W. Herbert porte sur la position sociale des écrivains et des artistes à la fin du siècle : «The Position of the Artist», *The Artist and Social Reform. France and Belgium, 1885-1898*, New Haven, Yale University Press, 1961, pp. 40-54.

32. Joris-Karl Huysmans (1848-1907) entre à 18 ans au ministère de l'Intérieur (le 1<sup>er</sup> avril 1866), va en 1871 au ministère de la Guerre jusqu'à son entrée en fonction à la Sûreté générale (1876-1898).

33. Félix Fénéon (1861-1944) est rédacteur au ministère de la Guerre de 1881 à 1894.

34. Remy de Gourmont, «Le Joujou patriotisme», *Le Mercure de France*, II, n° 16, avril 1891, pp. 193-198.

collège, au lycée — l'enseignant le plus célèbre de la génération symboliste est Stéphane Mallarmé, longtemps professeur d'anglais au lycée Fontanes (devenu Condorcet) —, et même parfois dans les facultés, comme Charles Morice qui donne des cours d'histoire et de philosophie de l'art à l'Université de Bruxelles entre 1896 et 1901.

Certains consentent enfin à œuvrer comme journalistes, même si cette profession est mal vue dans les milieux symbolistes. La mauvaise réputation de ce métier chez les gens de lettres explique en partie pourquoi si peu d'écrivains d'art du corpus collaborent à la presse à grand tirage. Paul Adam, ruiné par la faillite de l'Union générale (1882) et contraint de vivre de sa plume, écrit entre autres au *Figaro*, au *Gil Blas* et au *Temps*. Ce n'est qu'après avoir perdu son poste de fonctionnaire à cause de ses activités anarchistes et de son inculpation au Procès des Trente que Félix Fénéon se consacre entièrement à la presse périodique. S'il avait déjà œuvré activement dans le milieu des petites revues avant son congédiement par le ministère de la Guerre, il occupe, à plein temps, l'emploi de secrétaire de rédaction à *La Revue blanche* entre janvier 1895 et la disparition du bi-mensuel en 1903, puis devient journaliste au *Figaro* et au *Matin*. Confrontés à l'obligation d'assurer leur subsistance par la voie de l'écriture, Camille Mauclair et Jacques des Gachons collaborent pour leur part à de nombreux journaux<sup>35</sup>.

Mais comme l'illustre éloquemment la carrière exceptionnelle de Séverin Faust, alias Camille Mauclair, les contraintes matérielles n'entravent pas toujours la réussite littéraire. Ayant courageusement choisi de vivre de son métier d'écrivain, Mauclair exerce une profession que les poètes du temps

---

35. Camille Mauclair collabore à *L'Événement*, *L'Estafette*, *Le Gil Blas*, *L'Écho de Paris*, *L'Aurore*, *Le Français* et *Le Journal*. Jacques Stéphane Marcel Peyrot, dit Jacques des Gachons (1868-1945), est l'auteur de chroniques artistiques à *L'Ermitage* et écrit pour *Le Figaro*, *Le Gaulois*, *Le Temps*, *Les Débats*, *Le Petit Parisien*, *Le Petit Journal*, *L'Éclair*, *L'Univers*, *L'Écho de Paris*, *Le Matin*, etc.

jugent malhonnête et rabaissante. Le jeune auteur ne partage pas le dédain des symbolistes pour le journalisme car, en dépit de ses inconvénients, cette occupation lui paraît tout aussi honnête qu'une autre<sup>36</sup>. Selon Mauclair, le journalisme laisse, de surcroît, davantage de liberté que l'enseignement, ayant «emprisonné la vie de Mallarmé<sup>37</sup>», ou que les carrières administratives auxquelles se résignent tant d'animateurs de petites revues. Après des débuts difficiles dans des journaux de «quatrième classe» spécialisés dans l'exploitation de leurs jeunes rédacteurs infortunés, Mauclair s'impose dans les cercles d'avant-garde. Il publie des vers dans diverses feuilles du Quartier Latin, écrit pour la plus durable et plus réputée *Revue indépendante* et devient le critique d'art attitré du *Mercur de France* en 1894. Mauclair rappelle combien cette promotion compte pour lui : «Il me semblait alors essentiel, en signe d'un véritable avancement littéraire, d'être admis à écrire au *Mercur de France*<sup>38</sup>». À cette époque, il commence à collaborer à des périodiques plus établis. Correspondant pour nombre de revues françaises et étrangères, il assoit, au tournant du siècle, sa notoriété en tant que journaliste professionnel et homme de lettres prolifique. Mauclair se distingue par le nombre et, surtout, par la variété de ses publications. Polygraphe dans le vrai sens du terme, il écrit sur tous les sujets et pratique tous les genres. En plus de ses romans, contes,

---

36. «Quant au journalisme, j'ai toujours trouvé ridicule d'en railler par un jeu trop facile la cacographie inévitable. Je n'ai eu ni peur ni haine des journaux où j'ai dû passer. J'y ai vu bien des hommes de talent et de probité se morfondre dans des antichambres, toisés par des courtiers marrons et des filles qui passaient avant eux. J'y ai trouvé des patrons durs et grossiers, dont certains ont fini au baigne et même au poteau d'exécution, et des cancre bassement envieux, et aussi des hommes honnêtes, loyaux, bon juges. On n'imagine pas combien on trouve de braves gens, lettrés résignés, dans les rédactions. Au reste, un journal est simplement, pour l'écrivain parvenu à envoyer son leader-article, un papier sur lequel écrire. Et on peut écrire bien là comme ailleurs. Aucune condition littéraire ne s'y oppose. Un conte, bien que ce genre admirable ait été gaspillé rapidement par la presse moderne, une simple chronique, peuvent être des créations accomplies, révélatrices d'un écrivain.» Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, p. 63.

37. *Ibid.*, p. 62.

38. *Ibid.*, p. 39.

poèmes et pièces de théâtre, il donne des articles à des dizaines de périodiques différents et publie des essais sur l'art ancien, l'art moderne, la littérature, la musique, voire la morale. À force de persévérance, pour ne pas dire d'entêtement, Mauclair parvient en définitive à transformer une obligation financière en une réussite sociale.

Plusieurs écrivains d'art n'ont pas eu le temps d'accomplir un tel parcours. Gabriel-Albert Aurier et Jules Laforgue auraient pu mener une brillante carrière de critiques d'art s'ils n'étaient tous deux disparus prématurément. Le destin de ces auteurs reste néanmoins très différent. À l'inverse d'Aurier, qui peut se consacrer aux lettres grâce aux ressources familiales, Laforgue doit trouver des moyens pour gagner sa vie. Malgré une existence de misère agrémentée d'expédients ici et là, il collabore à des revues établies dès l'âge de 22 ans. Si Aurier est contraint de passer par le réseau des petites revues, Laforgue a la chance de publier des comptes rendus d'expositions dans la savante *Gazette des Beaux-Arts*<sup>39</sup> grâce à l'intervention d'un historien d'art réputé, Charles Ephrussi. Après l'avoir engagé comme secrétaire, ce dernier trouve pour Laforgue un mode de subsistance relativement bien rémunéré, quoique singulier : le poète s'exile à Berlin comme lecteur auprès de l'impératrice Augusta. De retour en France en 1886, il publie des poèmes et des notes d'art dans des organes symbolistes. Sa santé chancelante l'empêche de poursuivre son œuvre et il meurt en laissant de nombreux travaux en cours.

Beaucoup plus flamboyante que celle de Laforgue, l'existence d'Aurier est marquée par l'ambition et par la reconnaissance de ses pairs. Jeune homme doué en arts comme en lettres, Aurier connaît sa valeur et a l'esprit entreprenant. Quelques poèmes d'inspiration baudelairienne parus dans des

---

39. Les écrits sur l'art de Jules Laforgue (1860-1887) ont été réunis et présentés par Mireille Dottin sous le titre de *Textes de critique d'art*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988.

feuilles littéraires de peu de conséquence lui donnent suffisamment d'assurance pour se présenter au *Décadent*, où il devient le plus important rédacteur après Baju<sup>40</sup>. Fort de son succès, il crée *Le Moderniste illustré*, hebdomadaire qu'il rédige presque seul. Il écrit pour *La Pléiade*, puis participe à la fondation du *Mercure de France*, où il acquiert une grande crédibilité en tant que défenseur de la peinture nouvelle. Considéré comme le théoricien attitré du symbolisme en peinture grâce à un article-manifeste publié en mars 1891<sup>41</sup>, il est sollicité par des revues notoires dans les milieux d'avant-garde, livre des textes sur l'art à *La Revue indépendante*, et publie un article de synthèse sur les peintres symbolistes dans la sérieuse *Revue encyclopédique*<sup>42</sup>. Des débuts si fulgurants incitent à penser que s'il n'eût été emporté par une fièvre à l'âge de 27 ans, Aurier serait sans doute devenu un personnage influent dans le milieu de l'art de son époque.

Les animateurs de petites revues n'ont pas tous manifesté le même intérêt pour les arts plastiques, ni accordé la même importance à la critique d'art. De fait, la chronique artistique constitue un moyen comme un autre de faire ses premières armes dans le monde des lettres. Les poètes se plaisent alors à disserter sur l'art car cela leur donne une bonne occasion d'exercer leur jugement esthétique. Jean Moréas ne fait de la critique d'art qu'au début de sa

---

40. Je dois cette information à Noël Richard, *Le Mouvement décadent*, Paris, Nizet, 1968, p. 51.

41. G.-Albert Aurier, «Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin», *Le Mercure de France*, t. II, n° 15, mars 1891, pp. 155-165. Très souvent cité, ce texte est considéré comme le manifeste par excellence du symbolisme pictural. Il a été publié dans les *Œuvres posthumes réunies et présentées* par Remy de Gourmont, Paris, Société du Mercure de France, 1893, pp. 205-219. Il a récemment été réédité dans une plaquette contenant les textes d'Aurier les plus significatifs pour l'histoire du symbolisme artistique : *Le Symbolisme en peinture. Van Gogh, Gauguin et quelques autres*, textes réunis et présentés par Pierre-Louis Mathieu, Caen, L'Échoppe, 1991, pp. 15-31. Le manifeste est étudié *infra*, ch. III, pp. 163-173.

42. G.-Albert Aurier, «Les Symbolistes», *La Revue encyclopédique*, t. II, n° 32, 1<sup>er</sup> avril 1892, pp. 474-486 ; repris sous le titre «Les Peintres symbolistes», *Œuvres posthumes*, pp. 293-309 ; *Le Symbolisme en peinture*, pp. 47-66.

carrière<sup>43</sup> et Paul Adam signe la plupart de ses chroniques d'art à l'époque où il collabore à la presse symboliste avec son ami Gustave Kahn<sup>44</sup>. Plusieurs écrivains symbolistes rédigent peu de textes sur la peinture ou ne font qu'une brève incursion dans le domaine de la critique d'art. Il en va de même pour Mallarmé, Dujardin, de Gourmont, Retté, Merrill et de Régnier. Mais aussi restreint que soit leur nombre d'articles, ces derniers peuvent parfois constituer un apport important.

C'est ainsi que l'unique compte rendu d'exposition publié par Édouard Dujardin dans les revues symbolistes a aujourd'hui acquis la valeur d'un manifeste du cloisonisme en peinture. Dans son commentaire sur la présence du «cloisonisme» (sic) à la cinquième exposition annuelle des XX à Bruxelles en février 1888 et au quatrième Salon des Indépendants à Paris le mois suivant, l'auteur attribue à son ami le peintre Louis Anquetin la paternité de la «conception symbolique de l'art» qui allait bientôt marquer Émile Bernard et Paul Gauguin<sup>45</sup>. Outre ce texte important, la principale contribution de Dujardin

43. Yannis Papadiamantopoulos, dit Jean Moréas (1856-1910), écrit notamment un compte rendu de Salon en trois livraisons dans la jeune *Lutèce* : «Salon de 1883», *Lutèce*, n<sup>os</sup> 67-68-69, 11, 18 et 25 mai 1883. Aucun travail n'a semble-t-il été mené sur l'intervention du poète symboliste dans la sphère de la critique d'art.

44. Paul Adam, «Peintres impressionnistes», *La Revue contemporaine*, avril-mai 1886, pp. 541-551 ; *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, textes réunis et présentés par Denys Riout, Paris, Macula, 1989, pp. 382-391, et «Les Artistes Indépendants», *La Vogue*, t. II, n<sup>o</sup> 8, 6 septembre 1886, pp. 260-267. Paul Smith s'est penché sur le premier de ces textes dans «Paul Adam, Soi et les "Peintres impressionnistes" : la genèse d'un discours moderniste», *La Revue de l'art*, n<sup>o</sup> 82, 1988, pp. 39-50. Je remercie Richard Shryock de m'avoir fait connaître les travaux de Smith. On doit aussi au romancier Paul Adam (1862-1920) la préface au catalogue de l'exposition d'aquarelles de Georges de Feure tenue à la Galerie des artistes modernes en avril 1894 et un article sur «Le symbolisme dans l'œuvre d'Albert Besnard», *La Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1911, pp. 437-454. Adam réunit en volume ses commentaires sur les Salons de 1896, de 1899 et de 1907 dans *Dix Ans d'art français*, Paris, Albert Méricant, 1909.

45. Édouard Dujardin, «Aux XX et aux Indépendants. Le cloisonisme», *La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n<sup>o</sup> 17, mars 1888, pp. 487-492. John Rewald (qui date à tort ce texte de mai 1888) pense que le romancier, dramaturge et critique Édouard Dujardin (1861-1949) fut dans cet article l'un des premiers à formuler quelques-uns des principes directeurs de l'art symboliste. Cf. *Le Post-impressionnisme* (1961), traduit de l'anglais par Alice Bellony-Rewald, nouv. éd. revue et augmentée avec le concours de Catherine Goldet, Paris, Hachette, coll. «Pluriel», 1988, vol. I, p. 158.

dans la sphère de la critique d'art est indirecte, mais pas moins capitale. Reprenant la direction *La Revue indépendante* en novembre 1886, il suscite une intense activité critique au sein du mensuel. Dujardin met en œuvre un ambitieux projet esthétique fortement inspiré par la théorie wagnérienne du *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale). Le nouveau directeur milite en faveur de la synthèse des arts et veut en quelque sorte mettre en pratique les idées qu'il défend à *La Revue wagnérienne* depuis février 1885. Dujardin, qui accorde une place prépondérante à l'analyse de tous les arts, s'entoure de collaborateurs exceptionnels. Grâce à leur talent littéraire et à leur sens critique développé, ces derniers commentent l'actualité artistique avec un à-propos rarement atteint à l'époque<sup>46</sup>.

Certains écrivains ne pratiquent pas d'autre genre littéraire que l'essai et la critique. Or, cette absence d'œuvres littéraires majeures ne les empêche pas d'être appréciés en tant qu'écrivains d'art. Les hommes de lettres fréquentant les cercles symbolistes tiennent par exemple Fénéon pour un excellent écrivain, même s'il n'a à son actif qu'un roman abandonné et quelques nouvelles. Dans un important ouvrage paru en 1889 et cherchant à faire le point sur le symbolisme littéraire, l'écrivain Georges Vanor parle même plus longuement de Fénéon que de Moréas, pourtant auteur reconnu du fameux manifeste du *Figaro*. Vanor voit en Fénéon un «émouvant critique» qui se distingue par un «verbalisme nourri» et par une «phrase aux vives dentelures<sup>47</sup>». C'est d'ailleurs pour rendre hommage à son style singulier et à

---

46. Parmi les contributions critiques les plus remarquables, il faut citer la chronique littéraire et artistique rédigée mensuellement par Kahn (janvier à décembre 1888), les notes sur le théâtre de Mallarmé (novembre 1886 à juillet 1887), la «Chronique parisienne» de Laforgue, les textes sur l'art de Huysmans (pour la plupart repris dans *Certains*, Paris, Tresse & Stock, 1889, rééd. Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1975), la «Chronique bruxelloise» par Maus et Verhaeren, la critique musicale de Louis de Fourcaud et enfin le «Calendrier» par Fénéon (*Œuvres plus que complètes*, textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, Genève, Droz, 1970, t. 1).

47. Georges Vanor, *L'Art symboliste*, Paris, Vanier, 1889, p. 33.

son talent de critique d'art que Remy de Gourmont lui consacre une notice dans les portraits d'écrivains regroupés sous le titre de *Livre des masques*. Selon ce témoignage convaincant, Fénéon «se prouvait, il y a plus de dix ans, non seulement le juge hardi de la peinture nouvelle, mais excellent écrivain<sup>48</sup>». Même chose pour Germain, que l'on désigne comme un écrivain d'art parce qu'il publie des chroniques d'art et des essais d'esthétique fort appréciés par ses contemporains<sup>49</sup>. Ces auteurs un peu singuliers méritent l'estime de leurs pairs à la fois pour leurs aptitudes littéraires et pour leur implication active au sein du milieu de l'art de la fin du siècle dernier. Critiques d'arts féconds autant que compétents, tous deux suivent avec une attention soutenue les manifestations d'art de leur temps.

Les convictions esthétiques de Germain s'expriment déjà avec force dans ses premiers textes critiques pour *Art et critique*<sup>50</sup>. Il s'impose très rapidement dans le milieu des petites revues grâce à sa collaboration assidue à deux grandes revues symbolistes, les *Entretiens politiques et littéraires* et *L'Ermitage*. Il écrit aussi de la critique d'art dans des organes aussi variés que *La Plume*, *Le Mercure de France*, *L'Art et l'Idée* et *Le Saint-Graal*. Ses articles pour les *Essais*

---

48. Remy de Gourmont, *Le 11<sup>e</sup> Livre des masques* (1898), Paris, Société du Mercure de France, 13<sup>e</sup> éd., 1924, pp. 41-42.

49. L'article cité d'Armand Praviel est d'ailleurs intitulé : «Un écrivain d'art, Alphonse Germain». Il n'existe aucune monographie sur Alphonse Germain (1861-19?), qui n'est pas mentionné dans les principaux dictionnaires biographiques. Sur son apport critique voir Constance Naubert-Riser, «La critique des années 1890. Impasse méthodologique ou renouvellement des modèles théoriques ? », *La Critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26 et 27 mai 1987, réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Saint-Étienne, CIEREC, 1989, pp. 193-204, et Michael Marlais, *Conservative Echoes in Fin-de-Siècle Parisian Art Criticism*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1992, pp. 171-183.

50. Alphonse Germain «L'Exposition des Indépendants. Les Néo-impressionnistes et leur théorie», *Art et critique*, n° 16, 15 septembre 1889, pp. 250-252 ; «Du Symbolisme», *Art et critique*, n° 19, 5 octobre 1889, pp. 289-292 ; «Beaux-Arts», *Art et critique*, n° 22, 26 octobre 1889 ; Alphonse Germain, «À l'Exposition des femmes peintres et sculpteurs», *Art et critique*, 2<sup>e</sup> année, n° 42, 15 mars 1890, pp. 173-175 et surtout «Du symbolisme dans la peinture», *Art et critique*, n° 58, 5 juillet 1890, pp. 417-420. Ce dernier texte, véritable manifeste en faveur du symbolisme d'Alexandre Séon, est étudié *infra*, ch. III, pp. 155-162.

*d'art libre* (1893) marquent le début d'une collaboration fructueuse avec leur directeur Edmond Girard, qui devient bientôt l'éditeur de ses études d'esthétique<sup>51</sup>. Un peu plus tard, Germain revendique une foi catholique inébranlable voire intransigeante au sein de tribunes antisémites, dont *L'Occident*. Féru de théologie, il donne des articles à des revues spécialisées comme *Les Annales de Philosophie chrétienne*. Il rédige même des ouvrages sur des personnages saints et des hauts lieux du christianisme<sup>52</sup>. S'intéressant à l'influence de la religion sur la civilisation occidentale, Germain écrit l'histoire de l'art chrétien en France en même temps qu'il cherche des moyens de rénover l'art religieux<sup>53</sup>. Il tente lui-même cette rénovation dans les pastels d'inspiration mystique qu'il réalise dans les années 1890. Germain reste un des rares écrivains d'art à participer à des expositions indépendantes. Grâce aux comptes rendus très détaillés de *L'Ermitage*, on sait qu'il exposa des œuvres au Salon des Indépendants en 1893<sup>54</sup>, au premier Salon des Cent<sup>55</sup>, puis au septième Salon organisé par *La Plume*<sup>56</sup>. Le bois gravé paru à *L'Ermitage* en novembre 1897 (fig. 3) permet de constater que l'art de Germain est

---

51. Parmi les essais de Germain ayant connu un certain succès dans les cercles symbolistes figurent trois ouvrages édités à Paris chez Edmond Girard : *Pour le Beau. Essai de kallistique* (1893), *Notre Art de France, étude* (1894) et *Du Beau moral au beau formel* (1895).

52. Alphonse Germain, *Sainte Colette de Corbie 1381-1447*, Paris, C. Poussielgue, 1903 ; *Le Bienheureux J.-B. Vianney le curé d'Ars 1786-1859*, Paris, C. Poussielgue, 1905 ; *La Cathédrale de Chartres*, Paris, Bloud et Gay, 1914 ; *L'Église de Vézelay : Saint-Père-sous-Vézelay*, Paris, Bloud et Gay, 1914.

53. Alphonse Germain, *L'Influence de St-François d'Assise sur la civilisation et les arts*, Paris, Bloud, 1903 ; *Comment rénover l'art chrétien : caractères de l'art chrétien, causes de sa dégénérescence et moyens de le relever*, Paris, Bloud, 1906 ; *L'Art chrétien en France des origines au XVI<sup>e</sup> siècle : sculptures, peintures, tapisseries, mobilier d'église, etc.*, Paris, Bloud, 1907.

54. Léon Bazalgette, «Les Arts», *L'Ermitage*, n° 4, avril 1893, pp. 295-297.

55. Dans ses «Notes d'art (février - mars 1894)», *L'Ermitage*, n° 3, mars 1894, pp. 182-185, Raymond Bouyer parle des «songes, portraits et paysages (des pastels fièrement construits) de l'esthète Alphonse Germain».

56. Raymond Bouyer, «Les Arts», *L'Ermitage*, n° 1, janvier 1895, pp. 51-53.

graphiquement très proche de celui de Charles Filiger, lequel avait fait partie de l'École de Pont-Aven avant de figurer aux Salons de la Rose + Croix. Par son thème, la jeune fille prostrée au pied d'un rocher surmonté d'une croix, l'œuvre aurait très bien pu figurer aux expositions organisées par Péladan. L'étude pour une *Vierge au saint Cœur* (fig. 4), destinée à orner une chapelle, montre que Germain travaillait à des projets décoratifs d'envergure. Selon la remarque judicieuse de son collègue Léon Bazalgette, les recherches plastiques de l'écrivain d'art servent de base et de complément à son œuvre critique<sup>57</sup>.

Fort différente, la carrière de Fénéon n'en est pas moins axée sur la promotion de l'art contemporain. Toujours extrêmement discrète (Fénéon efface volontiers son nom au profit de ses initiales ou des mystérieuses \*\*\*), l'intervention de celui que Jean Paulhan a baptisé «le critique<sup>58</sup>» a des incidences directes sur l'importance que les petites revues attribuent à la peinture. Non content de présenter la vie artistique dans tous les organes symbolistes importants, Fénéon tient à la fois les rôles d'administrateur, de critique et de rassembleur, dans la mesure où il possède le don de transformer les locaux des périodiques dont il s'occupe en lieux de réunion pour la génération symboliste. Maître d'œuvre de la première *Revue indépendante*, secrétaire de la série Dujardin, de *La Vogue*, puis de *La Revue blanche*, Fénéon agit même parfois comme un commissaire d'exposition : les bureaux de rédaction des revues deviennent grâce à lui des espaces accueillant les œuvres de ses artistes préférés. Sous son influence, *La Revue indépendante* consacre en 1888 des expositions aux néo-impressionnistes Seurat, Charles

---

57. «M. Alphonse Germain transposant sa subtilité verbale, l'exprime en acte. Désormais, M. Germain aura pour base et complément de sa critique d'art, son œuvre.» Léon Bazalgette, «Les Arts», p. 296.

58. Jean Paulhan, «F.F. ou le critique» dans Félix Fénéon, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1948.

Angrand, Luce et Dubois-Pillet. C'est également le cas de *La Revue blanche*, dont les locaux reçoivent en 1900 une rétrospective Seurat organisée par Fénéon<sup>59</sup>.

Utile pour cerner le profil des principaux critiques d'art du corpus, l'évocation de ces quelques parcours visait à rendre compte de la diversité et de la richesse du concept d'écrivain d'art tel qu'on l'utilisait à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette notion revêt une importance d'autant plus grande qu'à l'époque du symbolisme, le discours sur la peinture avait depuis longtemps cessé d'être l'apanage des hommes de plume. Engagée dans un processus de professionnalisation, la critique d'art n'impliquait plus seulement des écrivains, mais aussi des journalistes collaborant à la presse quotidienne, des historiens d'art aspirant à une critique plus spécialisée, des artistes voulant eux-mêmes défendre leurs théories, de même que des amateurs d'art, des collectionneurs et des marchands de tableaux.

### Le style à tout prix

Inspirée de la théorie des champs disciplinaires mise de l'avant par le sociologue Pierre Bourdieu<sup>60</sup>, l'étude de la critique d'art par rapport au lieu d'énonciation de ses auteurs (origine sociale, profession, position théorique, orientation esthétique) donne une grande importance aux interactions entre les

---

59. À la même époque, Thadée Natanson écrit un article sur «Un primitif d'aujourd'hui : Georges Seurat», *La Revue blanche*, t. XXI, 15 avril 1900 (avec reproduction de 4 dessins). Porté par l'intérêt de ses propriétaires pour les Nabis, le mensuel des frères Natanson n'avait cependant pas attendu Fénéon pour présenter les dessins d'Édouard Vuillard (octobre 1891) et les pastels de Kerr-Xavier Roussel (mai 1894). Sur cette dernière exposition, lire Camille Mauclair, «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. XI, n° 53, mai 1894, p. 95.

60. Pierre Bourdieu définit le champ comme un espace social spécifique à l'intérieur duquel s'expriment des rapports de force et de concurrence entre les différentes composantes du champ. Bourdieu a récemment consacré une étude approfondie au champ littéraire : *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992.

différents groupes ou individus constituant les divers domaines de spécialisation au sein d'une même discipline. La méthode grâce à laquelle l'historien d'art Dario Gamboni distingue les critiques d'art du XIX<sup>e</sup> siècle en fonction de leur appartenance aux champs littéraire, journalistique et scientifique<sup>61</sup> permet de signaler les rapports de force entre les intervenants de la critique et de mettre au jour le fonctionnement de certains conflits de compétence. L'analyse de la relation entre les gens de lettres et les autres critiques de l'époque servira ici à mieux situer les préoccupations des écrivains d'art symbolistes, notamment celles concernant la question du style et celles, non moins essentielles, portant sur la destination littéraire de la critique d'art.

L'émergence de nouveaux types de discours sur l'art contemporain au cours du XIX<sup>e</sup> siècle témoigne des transformations qui s'étaient opérées dans la pratique de la critique d'art. L'expansion de la presse écrite après la Restauration<sup>62</sup> et la popularité grandissante du Salon auprès du public<sup>63</sup> avaient contribué au développement de la critique d'art journalistique. À partir de 1830, les journaux consacrent un espace plus important aux chroniques d'art. Des quotidiens tels que *Le Journal des Débats*, *Le Constitutionnel* ou *Le National* font paraître des «feuilletons» sur le Salon signés par de jeunes auteurs qui cherchent à se distinguer. Le discours sur la peinture était devenu

---

61. Cf. note 2 du présent chapitre.

62. Se développant à l'époque de la révolution de 1830, la grande presse rompt avec les traditions journalistiques de l'Ancien Régime. Le nombre de périodiques et les tirages augmentent considérablement, ce qui entraîne une augmentation des lecteurs tout autant que des collaborateurs. Lire sur ce point Claude Bellanger *et al.*, *L'Histoire générale de la presse française*, Paris, Presses universitaires de France, 1969-1972.

63. Devenant peu à peu un événement culturel de masse, le Salon annuel de peinture et de sculpture reçoit de nombreux visiteurs. Sur l'histoire du Salon, voir Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, Clarendon Press ; New York, Oxford University Press, 1993, pp. 11-96 et Patricia Mainardi, *The End of the Salon : Art and the State in the early Third Republic*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 1993.

l'«un des modes de distinction de la classe bourgeoise<sup>64</sup>» parce qu'il permettait à des inconnus de faire leur premières armes dans le journalisme. À titre d'exemple significatif, il faut mentionner François Guizot et Adolphe Thiers qui s'adonnent tous deux à la critique d'art avant d'embrasser la carrière politique<sup>65</sup>. L'évolution de la presse favorise l'avènement de critiques professionnels qui, à l'instar de Jules Janin<sup>66</sup>, collaborent à la fois aux journaux quotidiens ou hebdomadaires et aux revues nouvellement fondées, comme *La Revue des Deux Mondes*<sup>67</sup>.

À ces journalistes spécialisés, s'ajoutent les critiques d'art «scientifiques», à savoir les historiens d'art ayant reçu une formation universitaire, les professeurs d'histoire de l'art, ainsi que les administrateurs des Beaux-Arts. Cette catégorie d'auteurs se développe grâce à l'augmentation des institutions artistiques (musées, établissements d'enseignement spécialisé, administrations publiques) et grâce à la multiplication de revues d'art spécialisées comme *L'Artiste*<sup>68</sup> ou *La Gazette des Beaux-Arts*<sup>69</sup>. Carol Doyon, qui s'est penchée sur

64. Claudette Sarlet, *op. cit.*, p. 14.

65. François Guizot (1787-1874) et Louis-Adolphe Thiers (1797-1877) publient respectivement des notes sur les Salons de 1810 et de 1822.

66. Important critique d'art, Jules Janin (1804-1874) était aussi le critique littéraire attitré du *Journal des Débats*.

67. Fondé en 1829, ce mensuel allait devenir la revue d'actualité la plus officielle et la mieux établie de tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Pendant son existence, *La Revue des Deux Mondes* publie de nombreux textes sur l'art aux côtés des articles littéraires, politiques et historiques.

68. La fondation de la revue *L'Artiste* par l'amateur d'art Achille Ricourt en 1831 témoigne d'un intérêt sans précédent pour l'actualité artistique. *L'Artiste* prend position dans les débats esthétiques de la période et compte parmi ses collaborateurs des figures aussi prestigieuses qu'Eugène Delacroix, Honoré de Balzac, George Sand, Gérard de Nerval, Alfred Musset, Charles Baudelaire, Théophile Gautier et Joséphin Péladan. Sur l'histoire du mensuel voir Suzanne Damiron, «La revue *L'Artiste*. Sa fondation, son époque, ses animateurs», *La Gazette des Beaux-Arts*, juillet-décembre 1954, pp. 191-202. David F. Scott a analysé les rapports entre art et littérature au sein de *L'Artiste* dans *Pictorialist Poetics : Poetry and Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

69. Fondée en 1859 par Charles Blanc, *La Gazette des Beaux-Arts* est l'une des plus importantes revues d'art spécialisées de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. En plus de son fondateur, plusieurs autres critiques d'art éminents collaborent au mensuel. Sur la politique

le développement de l'histoire de l'art française entre 1850 et 1900, considère que la professionnalisation massive de la discipline pendant les dernières décennies du siècle va de pair avec l'institutionnalisation académique et muséologique de l'histoire de l'art. Si cette évolution a pour conséquence directe de «rendre l'écriture de l'art plus spécifique<sup>70</sup>», elle entraîne également une importante redistribution au sein des auteurs qui pratiquent l'histoire de l'art. Autrefois majoritairement réservé aux hommes de lettres, le discours sur l'art du passé devient le terrain d'investigation de professionnels de plus en plus spécialisés<sup>71</sup>. Devant un tel phénomène de spécialisation, les écrivains n'ayant reçu aucune formation particulière doivent se retrancher dans la critique de la production artistique contemporaine parce que, contrairement à l'histoire de l'art ou à l'archéologie, la critique d'art admet encore de nombreux dilettantes ou autodidactes.

Alfred Mortier, poète et critique d'art à *L'Idée libre* remarque que «ce sont, peu ou prou, toujours des littérateurs qui sont amenés à parler peinture<sup>72</sup>». Mais la présence de la critique d'art journalistique et du discours scientifique sur la peinture force les écrivains symbolistes à justifier leur intervention en tant que critiques d'art. L'analyse de la position des auteurs étudiés permet de

---

éditoriale de la revue, lire les pages que Carol Doyon, *op. cit.*, pp. 84-97, consacre à *La Gazette des Beaux-Arts*. Sur la multiplication des revues d'art au cours du siècle, voir les essais d'Anthony Burton, «Nineteenth Century Periodicals» et de Hans Brill, «The *Fin de siècle*», dans le catalogue d'exposition *The Art Press. Two Centuries of Art Magazines*, Londres, The Victoria and Albert Museum, «Art Documents n° 1», 1976, pp. 3-10 et 23-31.

70. Carol Doyon, *op. cit.*, p. 71.

71. Les statistiques compilées par Doyon, *op. cit.*, p. 69, sont très probantes. Entre 1880 et 1900, 57% des historiens d'art proviennent du milieu artistique : 21% sont peintres, sculpteurs, architectes ou graveurs ; 5,5% sont collectionneurs et 30,5% sont des professionnels de l'art, i.e. conservateurs, professeurs ou administrateurs. En ce qui concerne le discours sur l'art du passé, «La zone intermédiaire des amateurs (écrivains d'art et collectionneurs) est alors refoulée en périphérie» (p. 71). La conclusion s'impose d'elle-même : il s'effectue un passage de l'amateurisme au discours spécialisé car «Les arts du dessin vont passer du champ des amateurs et des critiques pour s'annexer aux champs du savoir et de l'érudition» (p. 96).

72. A. M. [initiales d'Alfred Mortier], «Exposition du peintre Maufra chez Le Barc de Boutteville», *L'Idée Libre*, n.s., t. III, n° 2, février 1894, p. 87.

constater que cet acte de légitimation passe par une entreprise d'auto-valorisation, au cours de laquelle ils revendiquent l'exclusivité d'une pratique d'écriture pour laquelle ils se croient les plus compétents. Le romancier et salonnier Joséphin Péladan estime que seuls les penseurs, les écrivains et les poètes sont susceptibles de parler d'art parce qu'ils possèdent la faculté supérieure de comprendre et d'admirer les grands artistes<sup>73</sup>. Dans cette perspective, les bons critiques doivent être «esthéticiens de profession<sup>74</sup>», et seuls les poètes possèderaient cette faculté pour ainsi dire naturellement. D'où l'admiration avouée de Péladan pour la critique d'art du «voyant<sup>75</sup>» Baudelaire, et pour les écrits sur l'art de Gautier ou des frères Goncourt dont il apprécie le style<sup>76</sup>. Félicien Fagus, poète et critique d'art pour *La Revue blanche* adopte une position encore plus radicale lorsqu'il déclare que «les poètes tout seuls sont fondés à écrire de la critique d'art [...] ou toute espèce de critique [...] parce que, seuls compétents sur toutes choses, par définition en quelque sorte, eux seuls ont qualité pour prononcer des paroles souveraines<sup>77</sup>». Plus nuancé et plus subtil, Gustave Kahn n'en réclame pas moins pour l'écrivain le droit quasi exclusif d'œuvrer comme critique d'art.

La misère des critiques écrites, et souvent même des opinions causées par les artistes qui font de la critique (ce qui provient vraisemblablement de ce que les artistes vrais n'ont pas le temps d'écrire), délègue pourtant comme un droit à l'écrivain, droit réel s'il

---

73. «M. Puvis de Chavannes, le maître le plus incontestable de ce temps, le plus évident, le plus patent, n'est compris et admiré que par les penseurs, les écrivains et les poètes.» Joséphin Péladan, «L'Esthétique au Salon de 1883 I», *L'Artiste*, mai 1883, p. 388.

74. Joséphin Péladan, «Le Salon de 1884, peinture», *L'Artiste*, juin 1884, p. 418.

75. Péladan nomme ou cite très souvent Baudelaire. Le regard profond du poète et son jugement sur l'art feraient de lui un «voyant» en matière de critique d'art. Joséphin Péladan, «Le procédé de Manet d'après l'exposition de l'École des Beaux-Arts», *L'Artiste*, février 1884, p. 111. Sur la dimension prophétique de Baudelaire critique d'art, voir *infra*, ch. V, pp. 287-289.

76. Cf. Joséphin Péladan, «L'Œuvre de Edmond et Jules de Goncourt», pp. 120-129.

77. Félicien Fagus [pseud. de Georges-Étienne Fayet], «Petite Gazette d'Art», *La Revue blanche*, t. XXIII, 1<sup>er</sup> décembre 1900, p. 530.

n'en abuse pas et ne se porte pas au conseil ; droit inutile puisque seuls les littérateurs partageront ses opinions sur l'art plastique<sup>78</sup>.

Les gens de lettres qui entendent garder leurs privilèges acquis tentent de démontrer leurs qualifications en matière de critique d'art. Ils ont à prouver qu'ils sont meilleurs que les journalistes professionnels et que les historiens d'art spécialisés. Certains choisissent de dénigrer systématiquement les critiques d'art collaborant aux journaux établis. Huysmans, qui juge leur contribution mercantile et malhonnête, en veut aux «négociants de la presse<sup>79</sup>» qui dirigent l'opinion en dépit de leur ignorance. Assimilant les chroniqueurs d'art de la grande presse à des «positivistes niais», Péladan considère que ces êtres insensibles font de la critique d'art «sans métaphysique, sans études comparées<sup>80</sup>», c'est-à-dire sans érudition ni convictions esthétiques valables. Les salonniers des journaux quotidiens se borneraient à «refaire le catalogue<sup>81</sup>» en y ajoutant çà et là des jugements péremptoires ; ils emprunteraient même le jargon technique des ateliers afin de mieux dissimuler leur méconnaissance du milieu de l'art. C'est ainsi que Péladan s'oppose aux vues du journaliste Edmond About sur l'influence de Courbet et de Manet. Péladan, qui qualifie péjorativement l'écrivain de notaire à l'époque où ce dernier vient d'être élu à l'Académie française, semble particulièrement agacé par le prestige littéraire d'un auteur auquel il conteste tout talent<sup>82</sup>.

---

78. Gustave Kahn, «L'Art français à l'Exposition», *La Vogue*, n.s., n° 2, août 1889, p. 119.

79. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon de 1885», *La Revue indépendante, série L'Évolution sociale*, n° 1, samedi 16 mai 1885, p. 2 ; passage repris dans *Certains*, p. 249.

80. Joséphin Péladan, «L'Orcagna», *L'Artiste*, janvier 1884, p. 43.

81. Trinculo [pseud. de Joséphin Péladan], «Le Mois, Salon de 1886», *La Revue du monde latin*, t. VIII, avril 1886, p. 474.

82. Joséphin Péladan, «Le procédé de Manet», p. 117. Romancier et essayiste, Edmond About (1828-1885) fit une importante carrière de journaliste et de critique d'art. Collaborateur du *Figaro*, du *Constitutionnel* et du *Moniteur universel*, il avait fondé *Le XIX<sup>e</sup> Siècle* en 1871. Cf. *Edmond About, écrivain et critique d'art*, textes de Sébastien Lose et Geneviève Lacambe, Cahiers musées d'Art et d'Essais, palais de Tokyo, n° 16, Paris, Réunion des musées nationaux, 1985.

Le journalisme, véritable «queue de singe de la littérature<sup>83</sup>», constitue le domaine de ceux que Mauclair qualifie de «gazetiers ignares et fielleux<sup>84</sup>» même si, comme on l'a vu précédemment, ce dernier collaborait lui-même à de nombreux journaux. La haine du journalisme exprimée par la majorité des symbolistes n'est pas nouvelle car elle perpétue les idées négatives qui circulaient déjà abondamment à l'époque du romantisme, notamment sous la plume acérée de Théophile Gautier dans la préface au roman *Mademoiselle de Maupin* (1834)<sup>85</sup>. Gardant la nostalgie du temps où les journaux étaient moins populaires, celui-ci tenait le journalisme moderne pour une «sous-littérature» qui polluait quotidiennement les villes et qui avilissait quiconque la consommait<sup>86</sup>. La multiplication massive des journaux et des revues pendant les deux dernières décennies du siècle<sup>87</sup> suscite une réaction comparable à celle qu'avait produite la libération de la presse au cours des années 1830. Si les écrivains romantiques s'étaient sentis menacés par l'apparition d'une

---

83. Joséphin Péladan, «L'Esthétique au Salon de 1883 I», p. 337.

84. Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, p. 214.

85. Premier manifeste de la théorie de l'art pour l'art, cette préface est aussi un texte de circonstance qui répondait à des critiques parues dans *La France littéraire*. Sur les démêlés de Gautier avec la presse, voir René Jasinski, *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Paris, Vuibert, 1929.

86. «Les journaux sont des espèces de courtiers ou de maquignons qui s'interposent entre les artistes et le public, entre le roi et le peuple. On sait les belles choses qui en sont résultées. Ces aboiemens perpétuels assourdissent l'inspiration, et jettent une telle méfiance dans les cœurs et dans les esprits que l'on n'ose se fier ni à un poète, ni à un gouvernement ; ce qui fait que la royauté et la poésie, ces deux plus grandes choses du monde, deviennent impossibles, au grand malheur des peuples, qui sacrifient leur bien-être au pauvre plaisir de lire, tous les matins, quelques mauvaises feuilles de mauvais papier barbouillées de mauvaise encre et mauvais style. [...] La lecture des journaux empêche qu'il n'y ait de vrais savans [sic] et de vrais artistes ; c'est comme une pollution quotidienne.» Théophile Gautier, *La Préface à Mademoiselle de Maupin*, mai 1834, éd. critique par Georges Matoré, Paris, Droz, 1946, p. 49.

87. Après avoir effectué une synthèse des bibliographies et des ouvrages sur l'histoire de la presse française pendant le XIX<sup>e</sup> siècle, Marc Angenot en vient à la conclusion que le nombre de quotidiens parisiens ne cesse d'augmenter jusqu'en 1895 : 152 journaux paraissent à cette époque contre 36 en 1870 et seulement 12 en 1824. La croissance de la presse périodique n'en n'est pas moins impressionnante. Lire sur ce point le chapitre «Typologie de la presse périodique», 1889. *Un État du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. «L'Univers des discours», 1989, pp. 557-582.

littérature qu'ils jugeaient médiocre et dégradante, les hommes de lettres appartenant à la génération symboliste accusent les journalistes d'être de mauvais critiques d'art qui ne savent pas bien écrire. À cela s'ajoute le fait que la critique d'art publiée dans les journaux à grand tirage de la fin du siècle est souvent très schématique. Dans un essai récent sur le sujet, l'historienne d'art Martha Ward montre comment le développement massif de la presse écrite à partir de 1881, ainsi que la naissance du journalisme d'information, transforment profondément la pratique de la critique d'art journalistique<sup>88</sup>. Passant de comptes rendus détaillés qui pouvaient s'échelonner sur des dizaines de jours à ce que Ward appelle des nouvelles au sujet de l'art (*art news*), la presse des années 1890 publie des Salons beaucoup moins substantiels que dans les décennies précédentes. Comparées aux articles de quotidiens qui énumèrent les œuvres primées au Salon, les chroniques artistiques des grandes revues symbolistes relèvent véritablement de la critique d'art.

Sur le plan pratique, la critique du journalisme constitue une tentative de conserver une certaine autorité en matière de critique d'art. Pour ce faire, les écrivains d'art doivent expliquer en quoi consiste leur spécificité par rapport à ceux qui n'appartiennent pas à la communauté des écrivains. À la fin du siècle, ce titre de prestige était réservé à ceux qui «savaient écrire», c'est-à-dire à ceux dont l'écriture se conformait aux règles de correction et d'élégance propres à ce que Bourdieu a défini comme le langage recherché<sup>89</sup>. Seul un auteur ayant du «style» à défaut d'avoir son propre style méritait d'être considéré comme un

---

88. Martha Ward, «From Art Criticism to Art News : Journalistic Reviewing in Late-Nineteenth-Century Paris», *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, pp. 162-182.

89. Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982. Pour la période étudiée, Marc Angenot, *op. cit.*, apporte des précisions fort utiles au sujet de la langue normative que l'on considérait comme «littéraire». Voir en particulier le chapitre «Français littéraire, français national», pp. 133-175.

homme de plume. Conformément à cette exigence, le critique n'était écrivain d'art qu'à la condition de se distinguer par l'élégance de son style. C'est en fonction de cette règle tacite que les gens de lettres reprochaient aux professionnels de l'art de ne pas avoir une langue assez littéraire. Huysmans se targue de mieux savoir écrire que les connaisseurs et que les journalistes. Se comparant lui-même à feu William Bürger, le romancier prouve qu'il écrit mieux que l'éminent critique par une évocation poétique des *Pèlerins allant à la Mecque* (fig. 5), tableau présenté par Léon Belly au Salon de 1861 :

«Il y a de la grandeur dans cette procession austère qui s'avance de face», écrivait, dans son *Salon de 1861*, Bürger. Cela est vrai, l'opinion de ce critique est juste, mais il n'a pas dit l'impression que dégage cette toile, une impression de lassitude et d'étouffement. Tous les pèlerins sont là haletant, suffoquant, sous le furieux soleil qui coule à flots, et brise ses rayons sur le sol qu'il enflamme. La caravane s'endort, prise de cette torpeur qui accable la nature humaine par les grands chauds<sup>90</sup>.

Huysmans pense que contrairement aux journalistes professionnels qui ne font qu'émettre un jugement d'ensemble sur un tableau, l'écrivain d'art détient la faculté de rendre la sensation éprouvée devant l'œuvre picturale par une transposition d'art riche en effets de style<sup>91</sup>. Huysmans, qui n'apprécie guère les écrits trop techniques des historiens d'art, pourfend Georges Lafenestre, Paul Mantz<sup>92</sup> et Marius Vachon<sup>93</sup> pour leur «pédantesque

---

90. Joris-Karl Huysmans, «Belly», *Les Chefs-d'œuvre d'art au Luxembourg*, sous la direction d'Eugène Montrosier, Paris, Librairie d'art Ludovic Baschet, 1881, pp. 61-62. D'abord journaliste politique, William Bürger, de son vrai nom Théophile Thoré (1807-1860), donne des Salons à *La Revue de Paris*, au *Siècle* et au *Constitutionnel*. Séjournant dans plusieurs pays d'Europe, il s'intéresse de près à l'art ancien et publie des ouvrages sur les maîtres hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle. Ses écrits sur l'art contemporain font l'objet d'une importante publication posthume : *Salons de William Bürger 1861-1868*, Paris, Vve Jules Renouard, 1870, 2 vol. Sur l'apport critique de Bürger, voir les travaux de Frances S. Jowell : *Thoré-Bürger and the Art of the Past*, New York, Garland, 1977 et «Politique et esthétique : du citoyen Thoré à William Bürger», *La Critique d'art en France 1850-1900*, pp. 25-41.

91. Ces transpositions sont l'objet des analyses de la quatrième partie de cette étude.

92. Rédacteur en chef de *L'Artiste* entre 1849 et 1852, Paul Mantz (1821-1895) travaille au ministère de l'Intérieur avant de devenir directeur général des Beaux-Arts (1881-1882) et d'entrer au Conseil supérieur des Beaux-Arts. Auteur de comptes rendus de Salon pour *La*

verbiage<sup>94</sup>». Germain s'en prend quant à lui à Eugène Müntz, un éminent spécialiste de l'art de la Renaissance italienne<sup>95</sup>, de même qu'à Lafenestre et à Léon Heuzey, tous deux conservateurs au Louvre, car malgré leur érudition, de tels «archéologues ou iconographes» ne sauraient rien faire d'autre que «classer de précieux documents<sup>96</sup>». Même l'influent Charles Blanc que l'on estime pourtant unanimement pour sa *Grammaire des arts du dessin*<sup>97</sup> n'est pas à l'abri de sévères critiques : Huysmans compare méchamment sa plume à une «clarinette ayant quelques canards dans la voix<sup>98</sup>», tandis que Péladan, pourtant moins dur à l'endroit d'un historien d'art dont il apprécie les travaux sur

---

*Gazette des Beaux-Arts* entre 1859 et 1872, il devient chroniqueur d'art au *Temps* (1873) et publie plusieurs articles et ouvrages sur l'art ancien. Voir sa bio-bibliographie dans *La Promenade du critique influent*, pp. 19-20.

93. Marius Vachon, auteur de plusieurs ouvrages et rapports dans le domaine des arts décoratifs et industriels, est critique d'art à *La France*. Il publie des monographies sur des artistes contemporains (Édouard Detaille, Jules Breton), dont les plus importantes dans le contexte de notre étude sont les deux qu'il consacre à *Puvis de Chavannes*, Paris, Braun, Clément et Cie, 1895 et *Un maître de ce temps : Puvis de Chavannes*, Paris, Société d'édition artistique, 1900.

94. Huysmans se sert de cet argument pour dénoncer l'«imbécillité» du public composé de visiteurs qui «vont au hasard, se pâmant sans savoir pourquoi, derrière le pédantesque verbiage des Lafenestre et des Havard, des Ballue et des Vachon, de tous les autres Mantz.» Joris-Karl Huysmans, «Le Salon de 1885», p. 2. Il est intéressant de noter que l'auteur, qui reprend plusieurs parties de ce compte rendu dans *Certains*, pp. 249-253, omet justement le passage où il nommait les critiques d'art concernés.

95. Sur Eugène Müntz (1845-1903), figure déterminante dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle en ce qui concerne les études sur l'art italien, voir Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986, pp. 145-146.

96. «Sur la critique des inspecteurs des beaux-arts, par charité, taisons-nous. Quant aux spécialistes comme M. Heuzey, M. Müntz, M. Lafenestre, ce ne sont que des érudits, archéologues ou iconographes, ils classent de précieux documents, rien de plus.» Alphonse Germain, «De la critique en art figuratif», *Essais d'art libre*, t. II, n° 12, janvier 1893, p. 267.

97. Directeur des Beaux-Arts sous la II<sup>e</sup> République, Charles Blanc est à la fois historien d'art, administrateur, fondateur de *La Gazette des Beaux-Arts*, critique d'art, professeur d'histoire de l'art et d'esthétique au Collège de France. Auteur de nombreux ouvrages sur l'art, il publie une *Histoire des peintres de toutes les écoles* et la fameuse *Grammaire des arts du dessin* (1867), ouvrage lu par plusieurs générations d'artistes et de critiques. Sur cette figure particulièrement influente voir Misook Song, *Art Theories of Charles Blanc, 1813-1882*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1984, Neil M. Flax, «Charles Blanc : le moderniste malgré lui», *La Critique d'art en France 1850-1900*, pp. 95-104 et surtout Carol Doyon, *op. cit.*

98. Joris-Karl Huysmans, «Le dernier livre de M. Ch. Blanc», *L'Artiste* (Bruxelles), 3<sup>e</sup> année, 15 novembre 1878, p. 304. Huysmans parle de l'ouvrage de Blanc sur *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878*, Paris, Renouard, 1878.

les artistes du passé, proteste «contre tout ce qu'il a écrit sur l'art contemporain<sup>99</sup>».

Tout à fait typique de l'attitude des gens de lettres à l'endroit de ceux qui ne le sont pas, le dédain des écrivains d'art symbolistes pour les écrits de Blanc s'inscrit dans un combat contre les institutions spécialisées<sup>100</sup> en même temps qu'il procède d'une réaction contre l'influence grandissante des spécialistes. Comme Blanc est membre de la prestigieuse Académie française et professeur d'esthétique au Collège de France, il ne mérite pas le titre d'écrivain d'art. Or le meilleur moyen de contester aux professionnels le privilège d'écrire de la critique consiste à ridiculiser leur style. Huysmans, qui blâme peut-être un peu trop hâtivement Blanc pour la lourdeur de ses écrits, réagit en réalité à un nouveau type de précision historique et documentaire au sein d'une pratique que l'on avait jusque-là jugée comme principalement littéraire.

L'avènement d'un plus grand nombre de professionnels de l'art dans le domaine de la critique entraîne forcément une transformation du discours sur l'art contemporain. Plus précis mais fatalement moins «écrits», les textes des spécialistes ne correspondent pas aux critères d'élégance des poètes symbolistes même si, comme le souligne avec justesse Doyon, les historiens d'art tels que Blanc n'avaient aucunement renoncé à certaines prétentions littéraires et allaient parfois jusqu'à exprimer de fortes réticences à l'endroit des auteurs trop spécialisés<sup>101</sup>. Le savoir écrire apparaît pour beaucoup comme

---

99. Joséphin Péladan, «L'Esthétique à l'Exposition nationale des Beaux-Arts I», *L'Artiste*, octobre 1883, p. 289.

100. La contestation systématique des institutions culturelles officielles par les critiques du corpus est étudiée *infra*, ch. IV, pp. 199-217.

101. Blanc écrit par exemple dans l'adresse au lecteur de la première livraison de *La Gazette des Beaux-Arts* : «les docteurs ont rétréci le domaine du beau ; les amateurs l'agrandissent», «Introduction», *La Gazette des Beaux-Arts*, vol 1, n° 1, janvier 1859, p. 5, cité d'après Carol Doyon, *op. cit.*, p. 90. Cette dernière note d'ailleurs que «chez les critiques et les historiens du XIX<sup>e</sup> siècle, cette hégémonie du littéraire reste omniprésente et le travail de l'écriture vaudra à plusieurs d'entre eux un fauteuil à l'Académie française» (p. 276).

une condition *sine qua non* du travail de critique et même les écrits des professionnels de l'art sont jugés à l'aune de leur qualité littéraire. À la différence de Huysmans, qui conteste à Lafenestre des aptitudes littéraires, Péladan tient le professeur de l'École du Louvre pour un «poète viril» et pour un «charmant critique d'art<sup>102</sup>». Péladan estime Lafenestre parce qu'il allie des dons de poète à ses compétences de «maître en esthétique» et d'«érudit en documents<sup>103</sup>». Même attitude à l'endroit de l'administrateur des Beaux-Arts Roger Marx<sup>104</sup>, auquel Kahn rend hommage dans un article publié au *Mercure de France* en octobre 1898. L'homme de lettres apprécie ici le spécialiste pour son érudition, pour la qualité de son jugement esthétique, mais avant tout parce qu'il le considère comme un écrivain à part entière<sup>105</sup>.

Pour les symbolistes, tout écrivain d'art digne de ce nom a le privilège, sinon le devoir, de posséder un style original, «autochtone», selon la jolie expression de Péladan<sup>106</sup>. Comme le constate ce dernier à propos des Goncourt, «la gloire en littérature c'est d'inventer son style<sup>107</sup>». Et la gloire s'avère d'autant plus durable si l'auteur parvient à donner son nom à un style,

---

102. Joséphin Péladan, «L'Esthétique à l'Exposition nationale des Beaux-Arts III», *L'Artiste*, décembre 1883, p. 472.

103. *Ibid.*

104. Roger Marx (1859-1913) est tour à tour Secrétaire de la Direction des Beaux-Arts, puis inspecteur des Beaux-Arts et inspecteur général adjoint des musées départementaux. Critique d'art au *Voltaire* entre 1883 et 1887, il joue un rôle de premier plan dans l'organisation de l'Exposition centennale de la peinture française présentée en 1889 lors de l'Exposition universelle de Paris. Il impose les impressionnistes, s'attache à la promotion des arts décoratifs et collabore à de nombreuses revues spécialisées, avant de fonder plusieurs revues d'art et de devenir le rédacteur en chef de *La Gazette des Beaux-Arts* entre 1902 et 1913. Pour sa bi-bibliographie, voir *La Promenade du critique influent*, pp. 357-359.

105. «De plus, Roger Marx est, comme il l'a prouvé dans ses *Cartons d'artistes*, un écrivain ; très sensitif, très averti du côté des arts littéraires, des arts sonores.» Gustave Kahn, «Roger Marx», *Le Mercure de France*, vol. 28, n° 106, octobre 1898, p. 45.

106. «Ce qui fait Puvis de Chavannes si grand, c'est l'autochtonie de son procédé, ce qui fait la place des Goncourt si nette au soleil de l'avenir, c'est l'autochtonie de leur style.» Joséphin Péladan, «L'Œuvre de Edmond et Jules de Goncourt», p. 129.

107. *Ibid.*

comme «le Goncourt<sup>108</sup>», prose imagée que l'on qualifie aussi d'«écriture-artiste<sup>109</sup>». Fontainas, qui parle de la dette stylistique des poètes symbolistes envers les Goncourt, affirme que les auteurs de la fin du siècle tentent d'adapter le style «maniéré, nerveux et cursif» des deux frères à leurs nouvelles exigences littéraires et à leur pensée symbolique<sup>110</sup>. Dans ce contexte, le plus grand prestige consiste à être reconnu pour son style. Les écrivains d'art rivalisent donc d'esprit, d'élégance et de style pour parvenir aux textes les mieux écrits. De plus, le ton spécifique qu'ils donnent à leurs articles permet au lecteur de déterminer si le texte appartient à une petite revue combative, à un périodique d'avant-garde durable tel que *Le Mercure de France* ou encore à un mensuel littéraire aux positions politiques très affirmées comme les *Entretiens politiques et littéraires*.

L'écrivain d'art cherche à s'éloigner du langage normatif utilisé dans la presse de l'époque et auquel l'historien de la littérature Marc Angenot réserve aujourd'hui l'appellation de «langue légitime<sup>111</sup>». Rejetée comme banale et

---

108. «Donner son nom à un style, c'est, pour l'écrivain, la gloire essentielle ; et parmi les lettrés en France, comme on dit de Gautier, on dira, on dit déjà : LE GONCOURT.» *Ibid.*

109. Le terme a pour la première fois été utilisé par Edmond de Goncourt (1822-1896) dans sa préface des *Frères Zemganno* (1879). En 1898, de Gourmont donne une excellente définition de ce style : «Écrire, selon l'exemple des Goncourt, c'est forger des métaphores nouvelles, c'est n'ouvrir sa phrase qu'à des images inédites ou travaillées, déformées, par le passage forcé au laminoir du cerveau ; c'est encore plusieurs choses et d'abord c'est avoir un don particulier et une sensibilité spéciale.» Remy de Gourmont, *Le 11<sup>e</sup> Livre des masques*, pp. 265-266.

110. André Fontainas, *Mes Souvenirs du symbolisme* (1928), Bruxelles, Labor, coll. «Archives du Futur», 1991, p. 55.

111. Marc Angenot, *op. cit.*, p. 137, définit la clarté et la rigueur de l'esprit français en référence au langage normatif de la presse française de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : «La langue légitime est la rencontre de deux logiques, celle de la société civile, — distinctive — et celle de l'État, normative. C'est par son appareil scolaire que l'État républicain contrôle la norme. Une idéologie *ad hoc*, qui vient de loin, fait de l'apologie du français une affaire de patriotisme élémentaire. La supériorité du français est un axiome inculqué dans tout manuel scolaire. La presse disserte volontiers sur la "gloire du français", gloire en harmonie avec les mérites de la race : "Nous allons vite, droitement et gaiement. Notre vie est comme notre grammaire". La langue française "ignore les à-peu près et n'a qu'un mot pour une idée", etc. De tels mérites expliquent l'universalité de la langue française et de sa littérature ; tous les manuels, encore, dissertent en cocoriquant sur le "génie français" dont elles sont inséparables ; langue claire, libre et raisonnable.»

convenue, cette prose académique fait l'objet de nombreuses invectives, notamment de la part d'Aurier qui se moque avec virulence de la langue utilisée par l'académicien Jules Claretie dans ses articles pour de nombreux journaux établis du temps.

La langue de M. Claretie !... C'est-à-dire la belle langue frrrrrrançaise qui... ! la belle langue française que... ! la belle langue française si... ! C'est-à-dire la langue de tout le monde, de tous les écrivains officiels, la langue impersonnelle, grise, incolore, molle, usée, flasque, banale, épouvantablement abstraite, et partant inesthétique ! de tous les chroniqueurs ! de toutes les conversations ! de toutes les correspondances commerciales ! de toutes les saloperies boutiquières ! la langue commune du journaliste et des filles, de l'épiciier et de l'académicien ! la langue de toute le monde, de tout le monde, la langue DÉMOCRATIQUE, seule cause responsable de notre piètre littérature POPULACIÈRE<sup>112</sup> !...

Les symbolistes, qui refusent la suprématie de la supposée clarté française, objet de fierté nationale, emploient une écriture insolite, imprévue, produisant un effet de surprise. La manipulation virtuose d'un vocabulaire forgé de mots rares, de néologismes, de vocables issus du langage scientifique ou philosophique, de termes empruntés aux dialectes, au langage populaire, à l'argot ou aux langues étrangères (surtout l'anglais, l'allemand et l'italien) vise à interloquer le lecteur. L'écrivain d'art cisèle des phrases cadencées et multiplie les tours nominaux, les épithètes antéposées et les articles indéfinis. Il exploite les figures du discours tout autant que les tropes, emploie transitivement les verbes intransitifs, abuse de la forme pronominale et disjoint à loisir les éléments de la phrase<sup>113</sup>.

---

112. G.-Albert Aurier, «Les fumisteries de M. Henry Fouquier», *Le Moderniste illustré*, n° 6, 11 mai 1889, p. 42.

113. Ce type d'écriture trouve un écho en Belgique avec le style «coruscant», dont l'appellation vient du verbe latin *coruscare* (étinceler). Voir Paul Delsemme, «Le Style coruscant», *La Littérature de fin de siècle, une littérature décadente ?*, Actes du colloque international de la Société luxembourgeoise de littérature générale et comparée, septembre 1990, n° spécial du *Courrier de l'Éducation Nationale* et de *La Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée*, Luxembourg, 1990, pp. 149-159.

Le style de l'écrivain d'art varie en fonction du sujet traité (expositions indépendantes ou Salons officiels) et se caractérise par le ton (polémique, ironique, humoristique, emphatique), de même que par les effets propres à chacun des auteurs. Selon Roger Marx dans une plaquette dédiée à Huysmans, la langue «très artiste» et «très ouvragée» du critique lui permet d'évoquer l'œuvre plastique dans son caractère et dans sa vraisemblance<sup>114</sup>. Aurier emploie une prose imagée, parfois déliquescente et quelque peu emphatique, à laquelle certains contemporains reprochent d'être trop compliquée, voire «forcenée<sup>115</sup>». Dans son compte rendu de l'ouvrage de Fénéon sur les *Impressionnistes en 1886*, Wyzewa prétend que, grâce à son «style imprégné de vision», l'auteur parvient à évoquer les tableaux avec leurs nuances chromatiques et formelles<sup>116</sup>. D'une manière toute différente, Mauclair utilise un langage clair et direct auquel il donne volontiers une tournure polémique, tandis que Germain choisit toujours le mot le plus précis possible quitte à devoir pour cela recourir à un néologisme<sup>117</sup>.

---

114. Roger Marx parle avec admiration de la «prose suggestive, magique» de Huysmans qui utilise «une langue étonnamment pure, une langue très artiste, très ouvragée, mais simple d'apparence où le terme est l'interprète victorieusement conquis de la pensée, où le style se pare de qualificatifs riches en portée, éloignés de toute banalité imprécise, où le néologisme enfin n'est pas créé par caprice, mais au commandement de sa logique, quand il est irremplaçable sans préjudice pour l'intensité de la signification.» Roger Marx, *J.-K. Huysmans*, Paris, Chez Ed. Kleinmann, 1893, n.p.

115. Dans une notice nécrologique parue juste après la mort d'Aurier, Jean de la Baume résume les reproches faits au poète dans la grande presse : «complication de sa forme, mots inutilement torturés, épithètes sensationnelles, vocables embrasés et phosphorescences d'adjectifs». Au *Journal des Débats*, 30 avril 1891, Gaston Deschamps avait même parlé de sa «verbocination forcenée». Jean de la Baume, «Albert Aurier», *La Revue indépendante*, t. XXV, n° 72, octobre 1892, p. 134.

116. Teodor de Wyzewa, «Les Livres», *La Revue indépendante*, n.s., t. II, n° 4, février 1887, p. 149. Sur le style de Fénéon, lire la deuxième partie de Joan U. Halperin, *op. cit.*, pp. 75-184 et *infra*, ch. IX, pp. 475-476.

117. Les études de Germain contiennent de nombreux néologismes, comme par exemple un texte sur «Puvis de Chavannes et son esthétique», *L'Ermitage*, n° 3, mars 1891, pp. 140-144, où il est question de «technies», d'«anagogiques pages», de «prestigieux mégalographe», de «photogéniser» des fresques, de «procédé lucifique», de «picturaire exégète», d'«iconopinixiste», de «réaliser des symboles», d'«ipséisme», de «parentiser». Germain abandonne l'utilisation parfois abusive des néologismes au moment où il délaisse les

Le style constitue donc la marque de l'écrivain d'art qui publie des textes sur la peinture ou sur la sculpture dans les petites revues. Nous avons vu que c'est la prétention littéraire qui démarque le poète des critiques de la presse établie et des historiens d'art collaborant aux périodiques spécialisés. Mais l'intention littéraire distingue également les gens de lettres des critiques qu'il faut à présent regrouper sous deux autres catégories. Les écrivains d'art ont, au sein même de la presse symboliste, à côtoyer des artistes et des connaisseurs (marchands ou amateurs) qui commentent l'actualité artistique. Moins importants en nombre et surtout considérés à l'époque comme des auteurs moins prestigieux que les hommes de plume professionnels, ces groupes n'en jouent pas moins un rôle important tout autant que particulier.

## 2. Les artistes

Les petites revues littéraires ne font que très rarement appel à des journalistes et à des historiens d'art professionnels ; ces deux groupes ne représentent même pas 2% des auteurs du corpus. En comparaison, les artistes écrivant sur l'art occupent une position beaucoup moins marginale : près de 15% des critiques d'art sont peintres (19 auteurs), architectes (2 auteurs) ou sculpteurs (2 auteurs). Au total, 23 artistes font paraître des comptes rendus d'expositions et des textes d'esthétique dans la presse symboliste. C'est en raison de ce nombre relativement élevé qu'il est apparu essentiel d'étudier séparément leur critique d'art. D'autant plus qu'étant peintres pour la plupart, les artistes forment un ensemble assez homogène.

---

petites revues pour se consacrer à des ouvrages d'esthétique ou d'histoire religieuse. En 1904, il reçoit un prix de l'Académie pour *Le Sentiment de l'art et sa formation par l'étude des œuvres* publié chez l'éditeur catholique Bloud. À cette occasion, la revue *L'Occident* lui rend un hommage et le considère comme un «critique savoureux et délicat, aux aperçus techniques impeccables, au style imagé, à la fois éloigné des extravagances chantournées et de la poncivité vieillotte.» Armand Praviel, «Un écrivain d'art : Alphonse Germain», p. 282.

À la différence des journalistes et des professionnels de l'art, ce groupe, le plus important après les écrivains d'art, ne constitue pas une catégorie récente d'auteurs. Dans une étude approfondie sur les origines de la critique d'art moderne, Richard Wrigley montre que dès son émergence en France vers 1740, le discours sur l'art contemporain était en partie dû à des artistes<sup>118</sup>. Si elle est en quelque sorte le prolongement des traités théoriques rédigés par les artistes depuis Léonard de Vinci à Charles Le Brun, la contribution des artistes dans le champ de la critique d'art a toujours posé un certain nombre de problèmes. L'analyse de Wrigley permet de constater que le peintre du XVIII<sup>e</sup> siècle était confronté à une exigence contradictoire. Grâce à son prestige littéraire et intellectuel, la critique d'art représentait un moyen efficace de conserver à son auteur une place de choix au sein des arts libéraux. En même temps, l'Académie proscrivait irrémédiablement à ses membres tout jugement public sur l'art des collègues en raison du caractère ambigu de la position de l'artiste en matière de critique d'art. On supposait que l'artiste, à la fois juge et partie, pouvait engendrer de graves conflits d'intérêts. Une seule alternative s'offrait alors à lui : ou bien rédiger des traités ne portant pas sur l'art contemporain, ou bien braver l'interdit sous le sceau de l'anonymat.

Fondamentalement différente, la période qui nous intéresse offre une plus grande liberté aux artistes. Cette liberté se traduit, d'une part, par le nombre d'artistes publiant de la critique d'art, d'autre part, par le fait que la plupart d'entre eux ont cessé d'avoir recours à un pseudonyme. Seulement quatre auteurs utilisent des noms d'emprunt : le peintre Noël Saunier, frère du critique Charles Saunier, donne des chroniques à *Art et critique* sous le pseudonyme de Natalis ; Maurice Denis se sert des noms d'emprunt Pierre Louis ou Pierre Maud à l'époque de ses débuts comme critique d'art ; Jacques-Émile Blanche

---

118. Richard Wrigley, «Artists as Authors», *op. cit.*, pp. 223-231.

emploie à l'occasion une traduction littérale de son nom (James E. White) ; Paul Signac signe des articles sous ses initiales inversées. Tout comme leurs prédécesseurs, mais de façon encore plus affirmée, ces artistes justifient leur intervention dans le domaine de la critique par leur pratique et par leur connaissance interne du métier. Le phénomène de professionnalisation manifeste pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle a également des retombées dans la sphère artistique. D'une manière comparable aux journalistes spécialisés ou aux historiens d'art professionnels de la seconde moitié du siècle, les artistes se considèrent comme des professionnels de l'art, et c'est à ce titre qu'ils se perçoivent comme les plus aptes à tenir un discours critique sur la peinture.

Ces convictions témoignent de la rivalité entre les gens de lettres et les peintres œuvrant comme critiques d'art. Les transformations au sein des institutions artistiques officielles, l'avènement du système marchand-critique<sup>119</sup>, l'augmentation du nombre des revues littéraires et des périodiques spécialisés, sont autant de facteurs qui contribuent à la multiplication et à la diversification de la critique d'art. Plus nombreuses et plus variées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qu'à l'époque de Diderot, les chroniques sur l'art écrites par les écrivains ont désormais une réelle portée sur la carrière des artistes. D'où la nécessité pour les peintres de réclamer pour eux-mêmes le droit de commenter les expositions d'art contemporain. Si la majorité des artistes du corpus juge la contribution des hommes de plume nécessaire, voire appréciable, ils n'en déplorent pas moins que ces critiques aient tendance à approcher l'art en «littérateurs», c'est-à-dire

---

119. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le marché de l'art indépendant repose sur ce que les White ont dénommé le «système marchand-critique», un nouveau mode de promotion impliquant une intense collaboration entre les artistes, les marchands et les critiques. Cf. Harrison C. et Cynthia A. White, *La Carrière des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle. Du système académique au marché des impressionnistes* (1965), trad. de l'angl. par Antoine Jaccottet, préf. de Jean-Paul Bouillon, Paris, Flammarion, 1991.

sans forcément prendre en considération la spécificité de la peinture par rapport à la littérature.

### Les professionnels et les amateurs. Un vieux conflit de compétence

Les peintres accusent en fait les écrivains de discourir sur ce qu'ils ne connaissent pas assez. Ce type d'objections n'est pas nouveau et l'antagonisme entre les deux groupes n'est pas propre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle, les artistes blâmaient les gens de lettres d'être de mauvais critiques d'art. Wrigley mentionne par exemple le cas du peintre Porcien qui, non content de mettre en cause les capacités de La Font de Saint-Yenne, ridiculisait le critique dans une caricature le représentant sous les traits d'un aveugle visitant le Salon... à l'aide de sa canne et de son chien<sup>120</sup> ! À l'époque du symbolisme, plusieurs artistes contestent l'autorité des poètes en matière artistique. Il faut dire que les peintres ont toujours eu des réticences à l'endroit des écrivains d'art. Ils réagissent à la prétention de ceux qui parlent d'un art qu'ils ne pratiquent pas eux-mêmes. Alice Michel, un des modèles d'Edgar Degas, rappelle combien celui-ci méprisait Huysmans lorsqu'il lui confiait :

Huysmans ? Qu'avait-il à s'occuper de peinture ? Il n'y connaissait rien ! Mais tous ces littérateurs croient pouvoir se mettre à faire de la critique d'art comme si la peinture n'était pas la chose la moins accessible<sup>121</sup>.

---

120. Richard Wrigley, *op. cit.*, p. 225. La Font de Saint-Yenne (1688-1771) avait consigné ses impressions sur le Salon de 1746 dans un ouvrage intitulé *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, La Haye, J. Neaulme, 1747. Ce texte polémique avait suscité de nombreuses controverses. Cf. Wrigley, *op. cit.*, pp. 185-186.

121. Propos attribués au peintre et sculpteur Edgar Degas (1834-1917) par son modèle Alice Michel, *Degas et son modèle*, cité dans *Degas par lui-même*, Paris, éd. Atlas, 1987, p. 315.

Surprenante de la part d'un artiste ayant été défendu chaleureusement par Huysmans, la remarque de Degas n'est pas seulement attribuable à son réputé mauvais caractère. Tout autant que les artistes collaborant à la presse symboliste, Degas aspire à un art qui puisse se définir en dehors du canon littéraire. La peinture, pense-t-il, doit garder son autonomie : «Le bleu sort du tube et non pas de l'encrier», aurait-il rétorqué alors qu'on lui demandait son avis sur l'éventuelle influence de Maurice Maeterlinck sur la peinture contemporaine<sup>122</sup>. Paul Cézanne, un autre peintre fort apprécié des écrivains symbolistes, n'en a pas moins à redire sur les écrivains d'art. L'artiste aixois, qui remercie Émile Bernard d'avoir publié une étude élogieuse sur son art dans la revue *L'Occident*, met même en garde son collègue contre les dangers pour tout artiste de faire de la critique d'art. «Ne soyez pas critique d'art. Faites de la peinture», conseille-t-il vivement à son admirateur, après lui avoir expliqué la différence fondamentale entre les écrivains et les artistes<sup>123</sup>.

En général, les peintres jugent trop littéraire la conception de l'art mise de l'avant par les écrivains. Cela explique l'insuccès du Sâr Péladan qui, nonobstant ses efforts, ne parvient pas à rallier à sa cause les deux artistes qu'il admire le plus ; Gustave Moreau et Pierre Puvis de Chavannes s'abstiennent effectivement de participer aux Salons de la Rose + Croix<sup>124</sup>. L'échec de

---

122. «N'est-ce pas, monsieur Degas, qu'on sent, dans cette toile, l'influence de Maeterlinck ? Monsieur, fit Degas, le bleu sort du tube et non pas de l'encrier.» L'anecdote est rapportée par Ambroise Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux* (1937), 4<sup>e</sup> éd. revue et commentée, Paris, Albin Michel, 1984, p. 260.

123. Paul Cézanne, lettre à Émile Bernard, Aix, 25 juillet 1904, *Correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, nouv. éd. révisée et augmentée, Paris, Bernard Grasset, 1978, p. 305. «Le littéraire s'exprime avec des abstractions, tandis que le peintre concrète, au moyen du dessin et de la couleur, ses sensations, ses perceptions.» *Ibid.*, p. 303.

124. Péladan exprime sa déception, voire son dépit, dans «Gustave Moreau», *L'Ermitage*, 6<sup>e</sup> année, n° 1, janvier 1895, pp. 29-34. Moreau avait décliné l'offre en répondant à l'organisateur qu'il «souhaitait par-dessus tout sa tranquillité» (p. 30), ce que Péladan juge comme une attitude «illogique» et «déraisonnable». Il faut néanmoins rappeler que si Moreau refuse de participer aux expositions de Péladan, il incite pourtant ses plus brillants élèves à y montrer des

Péladan est, pour une part, imputable à l'écart inévitable entre les théories des écrivains d'art et celles que les peintres élaborent d'après leurs propres recherches plastiques. Certains hommes de plume ont tendance à expliquer les œuvres picturales en fonction d'une grille d'analyse qui ne tient pas toujours compte des préoccupations des artistes, comme Wyzewa qui applique l'esthétique wagnérienne à la peinture sans se soucier de l'influence réelle de Wagner sur la production dont il rend compte<sup>125</sup>.

Les peintres de la fin du siècle se méfient en outre des idées abstraites et philosophiques qui circulent dans les cercles littéraires. Ils éprouvent le sentiment que les gens de lettres, y compris leurs plus fidèles partisans, restent étrangers à leur mode d'expression. Maurice Denis estime rétrospectivement que les poètes Charles Morice et Albert Aurier «accentuaient le point de vue 'mystico-littéraire'», d'autant plus que leurs «formules platoniciennes ne convenaient pas exactement à des artistes trop amoureux de peinture, trop avides de sensation directe pour s'installer dans le spirituel et l'intangible<sup>126</sup>». Une volonté d'indépendance conduit donc les artistes à expliquer eux-mêmes leur démarche dans les petites revues.

Bernard et Denis, qui ne cessent d'affirmer la spécificité de la peinture par rapport à la littérature, résistent aux écrivains d'art qui ont étendu l'emploi du terme de «symbolisme» à la peinture<sup>127</sup>. Les deux peintres prétendent que leur

---

œuvres. Consulter sur ce point Jean Da Silva, *Le Salon de la Rose + Croix (1892-1897)*, Paris, Syros-Alternatives, coll. «Zigzags», 1991, p. 88.

125. Sur les positions esthétiques du poète et essayiste Teodor de Wyzewa (1862-1917), voir ses deux comptes rendus de Salon à *La Revue wagnérienne* : «Peinture Wagnérienne. Le Salon de 1885», 1<sup>ère</sup> année, n° 5, 8 juin 1885, pp. 154-156 ; *La Promenade du critique influent*, pp. 284-286, et «Notes sur la peinture wagnérienne et le Salon de 1886», 2<sup>e</sup> année, n° 4, 8 mai 1886, pp. 100-113.

126. Maurice Denis, «L'Époque du symbolisme», *La Gazette des Beaux-Arts*, vol. I, 6<sup>e</sup> période, t. XI, 1934, p. 176.

127. «En réalité, voilà 2 ans que l'on parle de symbolisme en peinture, que l'on a transformé pour les besoins du jour le mot primitif de synthétiste c'est-à-dire simplificateur des formes contre symboliste. Cela a été fait par des adroits littérateurs lors du *Pèlerin Passionné* pour

art relève moins du symbolisme littéraire que du «synthétisme», vocable utilisé par Gauguin et par Bernard pour désigner les recherches plastiques de l'école de Pont-Aven<sup>128</sup>, ou du «néo-traditionnisme», appellation proposée par Denis dans un manifeste sur la jeune peinture paru en 1890 dans l'hebdomadaire *Art et critique*<sup>129</sup>. Le concept d'«idéisme», inventé par Aurier dans son manifeste du symbolisme pictural<sup>130</sup>, ne conviendrait pas davantage aux recherches picturales des artistes concernés. Bernard est persuadé que les gens de lettres remplacent le mot de synthétisme par celui de symbolisme pour les besoins de leur propre promotion. S'il se dit satisfait que Gauguin ait été applaudi par l'avant-garde littéraire lors du banquet donné le 2 février 1891 en l'honneur du recueil de Moréas *Le Pèlerin passionné*<sup>131</sup>, Bernard n'en conçoit pas moins du dépit de ne pas avoir été associé à la gloire de son ami promu chef du symbolisme en peinture. Comme il en veut à Aurier de ne pas lui avoir rendu justice, Bernard assimile le silence du critique à l'arrivisme des gens de lettres<sup>132</sup>. Denis soutient pour sa part que écrivains d'art se mêlent de ce qui ne

---

appuyer le mouvement littéraire symboliste d'un mouvement analogue.» Lettre d'Émile Bernard à Andries Bonger, Constantinople (cachet de la poste) 9 juillet 1893 conservée à Amsterdam, Rijksprentenkabinet, archives Bonger, B 22 ; citée par Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau*, p. 195.

128. Le peintre et théoricien Maurice Denis (1870-1943) retrace le contexte d'apparition du mot «synthétisme» : «Dans le temps que Gauguin écrivait sur un pot de grès, au Pouldu, l'inscription ironique : Sintaize, l'appellation de Synthétisme semblait avoir toutes les chances de prévaloir.» Maurice Denis, «L'Époque du symbolisme», p. 165.

129. Pierre Louis [pseud. de Maurice Denis], «Définition du néo-traditionnisme», *Art et critique*, n<sup>os</sup> 65-66, 23 et 30 août 1890, pp. 540-542 et 556-558 ; *Théories (1890-1910). Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (1912), Paris, Bibliothèque de l'Occident, 4<sup>e</sup> éd., 1920, pp. 1-13 ; *Le Ciel et l'Arcadie*, textes réunis et annotés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, coll. «Savoir : sur l'art», 1993, pp. 5-21.

130. G.-Albert Aurier, «Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin» ; *Œuvres posthumes*, p. 215.

131. «Au banquet donné à Jean Moréas j'eus le plaisir de voir réussir mon idée. Paul Gauguin fut acclamé chef de l'École picturale symboliste». Émile Bernard, «Notes sur l'école dite de "Pont-Aven"», *Le Mercure de France*, t. XLVIII, n<sup>o</sup> 168, décembre 1903, p. 681.

132. C'est du moins le sentiment qui transparaît dans une missive à son ami le collectionneur néerlandais Andries Bonger et citée par Dario Gamboni, «Le "symbolisme en peinture" et la littérature», *La Revue de l'art*, n<sup>o</sup> 96, 2<sup>d</sup> trimestre 1992, p. 22, note 23 : «Les gens

les regarde pas. Ce faisant, ils «brouillent toutes les notions» et «contribuent à faire verser dans la littérature [...] le bel effort<sup>133</sup>» des peintres novateurs. Une sorte de compétition entre peintres et écrivains d'art incite les artistes à répondre aux critiques. Bernard tente ainsi de convaincre Mauclair de la pertinence de ses théories et des qualités plastiques de son travail. Mais malgré un échange de lettres ouvertes avec l'intéressé<sup>134</sup>, le critique d'art attiré du *Mercure de France* continue de ranger Bernard dans le camp des «déformateurs». Prônant un retour au beau classique et à la tradition académique, Mauclair préfère le symbolisme plutôt conventionnel d'Albert Besnard à celui, résolument trop «criard» de Gauguin ou de Bernard.

Publiée plus de dix ans après le célèbre procès intenté par James McNeill Whistler au critique d'art John Ruskin<sup>135</sup>, la contribution du peintre dans *La*

---

qui veulent arriver s'appuient les uns sur les autres. Aurier n'écrivait sur Gauguin que pour arriver parce qu'il voyait par là un succès possible, une mode éligible, c'est pourquoi il avait tout intérêt à se taire de moi et sur mon influence qu'il connaissait sur Gauguin.» Le Caire, 10 septembre 1894 (?), Amsterdam, Rijksprentenkabinet, archives Bongers, B 29.

133. «Qu'on se renseigne donc à l'Exposition de Séguin sur ce qu'ont voulu réaliser les peintres synthétistes ou symbolistes. On ne le sait plus. De jeunes littérateurs, des collégiens savants, comme les appelle Gauguin, se sont mêlés de parler peinture. Ils ont brouillé toutes les notions : ils invoquent les Lois de la nature et la Norme d'Harmonie. Ils reprocheront à Séguin de ne pas savoir dessiner. Ils ont contribué à faire verser dans la littérature, dans le trompe-l'œil idéaliste (un genre d'ailleurs vieillot), — le bel effort de l'École de Pont-Aven, qui aura remué certes autant d'idées, influencé autant d'artistes que, naguère, l'École de Fontainebleau.» Maurice Denis, «À propos de l'exposition d'A. Séguin, chez Le Barc de Boutteville», *La Plume*, n° 141, 1<sup>er</sup> mars 1895 ; *Théories*, p. 21.

134. Émile Bernard, «Lettre ouverte à Camille Mauclair», *Le Mercure de France*, t. XIV, n° 66, juin 1895, pp. 332-338 et Camille Mauclair, «Réponse à Émile Bernard», *Le Mercure de France*, t. XV, n° 67, juillet 1895, pp. 91-96.

135. C'est en 1877 que le peintre James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) intente un procès en diffamation à John Ruskin (1819-1900) qui l'avait attaqué dans un compte rendu d'exposition. Le critique reprochait au responsable de la Grosvenor Gallery d'avoir admis des œuvres où «les conceptions insolentes de l'artiste approchaient de si près les apparences de l'imposture délibérée [...] je ne me serais jamais attendu à entendre un petit-maître demander 200 guinées pour lancer un pot de peinture au visage du public.» Whistler, qui prétend que les mots écrits par un critique aussi influent lui causent un tort sérieux, demande 1 000 L de dommages et intérêt. Cet étrange procès, lors duquel sont appelés à la barre des peintres et des critiques, et lors duquel les tableaux de Whistler sont accrochés dans le tribunal, s'adresse peut-être moins à un critique d'art en particulier (l'individu Ruskin) qu'à la critique d'art en tant que pratique. Peu de temps après le procès, Whistler publie la plaquette *Whistler v. Ruskin, Art and Art Critics* (1878) qui sera reprise dans *The Gentle Art of Making Enemies...*, Londres, W. Heinemann, 1890.

*Revue indépendante* illustre de manière exemplaire le type de litige qui pouvait opposer les peintres aux écrivains d'art. Adulé par tous les poètes symbolistes, Whistler était l'ami intime de Mallarmé. C'est d'ailleurs cette relation qui lui vaut la parution en mai 1888 de l'essai polémique «Le Ten O'Clock» dans le périodique alors dirigé par Dujardin<sup>136</sup>. Whistler y soutient que les gens de lettres publiant de la critique d'art ont engendré un grave malentendu en mettant l'accent sur la dimension littéraire de la production picturale. L'écrivain d'art verrait en quelque sorte l'œuvre picturale comme «l'hiéroglyphe ou le symbole d'une histoire<sup>137</sup>», parce qu'il accorde une moins grande importance à la forme de l'œuvre qu'à l'anecdote qu'elle raconte. Selon Whistler, l'écrivain ne peut que méconnaître les réalités pratiques de la peinture.

Dans le peu de termes techniques qu'il [l'écrivain] trouve l'occasion d'étaler l'œuvre est par lui considérée absolument d'un point de vue littéraire ; en vérité, de quel autre le peut-il considérer ? Et dans ses critiques, il se comporte avec, comme vis-à-vis d'un roman — d'une histoire — ou d'une anecdote<sup>138</sup>.

L'auteur du «Ten O'Clock» n'accepte pas que les hommes de plume jugent la peinture avec des critères à ses yeux non appropriés. D'une manière tout à fait comparable, Gauguin refuse la domination des écrivains en matière de critique d'art : «Après le régime du sabre le régime de l'homme de lettres», constate-t-il avec regret dans un article qu'il envoie au *Mercure de France* en 1902<sup>139</sup>. Outré par le fait que la statue de Balzac par Rodin n'ait pas été

---

136. James Abbott McNeill Whistler, «Le Ten O'Clock», conférence donnée en 1885, Londres, Chatto and Windus, 1888 ; trad. de l'angl. par Stéphane Mallarmé aidé du poète Stuart Merrill (1863-1915), *La Revue indépendante*, n.s., t. VII, n° 19, mai 1888, pp. 205-228, édité en plaquette la même année à la librairie de la Revue indépendante ; repris dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, bibliothèque de La Pléiade, 1945, pp. 569-583. Le texte a fait l'objet d'une réédition récente, Caen, L'Échoppe, 1992.

137. James Abbott McNeill Whistler, «Le Ten O'Clock» dans Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 575.

138. *Ibid.* Comme on le verra aux chapitres VIII et IX, ce jugement ne correspond pas au discours sur l'art des écrivains symbolistes.

acceptée par la Société des gens de lettres, l'artiste poursuit son article en raillant la mainmise des écrivains dans la sphère des beaux-arts<sup>140</sup>. L'ironie du sort veut que *Le Mercure de France*, pourtant réputé au sein des revues d'avant-garde pour laisser la parole aux peintres tout autant qu'aux écrivains<sup>141</sup>, ait justement refusé de faire paraître ce texte de Gauguin. Pour un auteur qui se targue de «parler peinture, non en homme de lettres, mais en peintre<sup>142</sup>», un tel refus ne fait que confirmer ses craintes et justifier ses récriminations contre les écrivains d'art. La réaction ne se fait pas attendre. Dans une lettre à son ami Daniel de Monfreid, le peintre se plaint en ces termes :

Tous les mêmes, il veulent bien critiquer les peintres, mais ils n'aiment pas que les peintres viennent démontrer leur imbécillité<sup>143</sup>.

---

139. Paul Gauguin, «Racontars de rapin» (1902) ; extraits dans *Oviri, écrits d'un sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Paris, Gallimard, 1974, p. 253.

140. «Rodin aurait-il oublié de consulter le critique pour faire la comparaison entre l'art littéraire et les arts plastiques ? » Paul Gauguin, «Racontars de rapin» (1902), p. 256. En mai 1898, juste après que la Société des gens de lettres ait refusé l'œuvre de Rodin, une pétition avait été déposée dans les bureaux de *La Plume*, du *Rappel* et de *La Revue blanche*. De nombreux artistes et écrivains avaient pris parti en faveur du sculpteur, entre autres Bourdelle, Carrière, Cézanne, Chéret, Debussy, Forain, Gide, Legros, Luce, Maillol, Mallarmé, Maus, Mirbeau, Monet, Morice, Pissarro, Renoir, Sisley, Signac, Toulouse-Lautrec et Verhaeren. André Fontainas défendit vigoureusement Rodin dans «La Statue de Balzac», *Le Mercure de France*, t. XXVI, mai 1898, pp. 378-389. Voir aussi la plaquette d'Arsène Alexandre, *Le Balzac de Rodin*, Paris, H. Floury, 1898.

141. *Le Mercure de France* accueille les écrits des artistes défendus par Aurier. Le mensuel publie d'abord les lettres de Vincent Van Gogh à son ami Émile Bernard (avril - juillet 1893) et à son frère Théo (août 1893 - février 1895). La revue donne un texte de Gauguin sur Armand Séguin (t. XIII, n° 62, août 1895, pp. 222-225) qui avait servi de préface en février 1895 pour la première exposition individuelle de l'artiste à la galerie Le Barc de Boutteville. Entre novembre 1894 et septembre 1895, paraît une importante série d'articles sur l'art par Bernard. Parmi les autres textes d'artistes, citons l'essai que Louis Roy, un ancien participant à l'exposition synthétiste du café Volpini (1889), consacre au Douanier Rousseau, «Un Isolé. Henri Rousseau», t. XIII, n° 63, mars 1895, pp. 350-351) et les notes de voyage du peintre symboliste Armand Point, «Florence. Botticelli. La Primavera», t. XVII, n° 73, janvier 1896, pp. 12-16.

142. Paul Gauguin, «Racontars de rapin» (1902), p. 251. L'année suivante, au moment où il entreprend d'écrire ses mémoires, Paul Gauguin (1848-1903) réaffirme qu'il n'est pas un homme de plume : «Je ne suis pas du métier. Je voudrais écrire comme je fais mes tableaux, c'est-à-dire à ma fantaisie, selon la lune, et trouver le titre longtemps après.» Paul Gauguin, «Avant et après» (janvier-février 1903) ; extraits dans *Oviri, écrits d'un sauvage*, p. 268.

143. Paul Gauguin, Lettre à Daniel de Monfreid, février 1903 ; extrait dans *Oviri, écrits d'un sauvage*, p. 250.

Gauguin exprime sensiblement la même idée, mais avec un peu plus de retenue, quand il écrit à Fontainas, alors critique d'art attiré du *Mercur* de France, à qui incombe la délicate mission d'annoncer à l'artiste que la revue ne retient pas son texte parce que le propos manque d'actualité :

Votre aimable lettre ne me surprend pas en ce qui concerne le refus du *Mercur* : j'en avais le pressentiment. Au *Mercur* il y a des hommes comme Mauclair auxquels il ne faut pas toucher. C'est plutôt cela que la non actualité<sup>144</sup>.

Empreinte d'amertume, la réponse de Gauguin révèle l'inimitié du peintre pour Mauclair. Absolument compréhensible à l'endroit d'un critique n'ayant cessé de l'attaquer dans ses chroniques d'art, l'antipathie de Gauguin pour ceux qu'il regroupe péjorativement sous la catégorie de littérateurs rejailit sur tous les écrivains d'art, y compris sur ses défenseurs Aurier, Morice et Jarry. Cette attitude témoigne du fossé creusé entre les gens de lettres et les «artistes-théoriciens» tels que Whistler, Gauguin, Denis, Bernard, Sérusier, Redon et Signac<sup>145</sup>.

La méfiance des artistes envers les écrivains d'art ne procède pas véritablement d'une mise en cause de la critique d'art comme telle puisque dans la plupart des cas, les peintres, qui font eux-mêmes de la critique, sont les premiers à bénéficier de ce système de promotion. Pour Mauclair, l'attitude négative des peintres provient tout simplement de leur «ingratitude» séculaire à l'endroit des gens de lettres.

---

144. Paul Gauguin, Lettre à André Fontainas, février 1903 (Atuana), *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, recueillies et préfacées par Maurice Malingue, Paris, Bernard Grasset, 1946, p. 308.

145. Parmi les nombreux écrits de ces artistes et en plus des textes déjà cités de Denis et de Gauguin, voir Émile Bernard, *L'Esthétique fondamentale et traditionaliste d'après les maîtres de tous les temps*, Paris, Bibliothèque des entretiens idéalistes, 1910 ; Paul Sérusier, *ABC de la peinture, suivi d'une correspondance inédite*, Paris, H. Floury, 1950 ; Odilon Redon, *Critiques d'art*, Bordeaux, William Blake & Co., 1987 ; Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* (1899), introd. et notes par Françoise Cachin, Paris, Hermann, coll. «Savoir», 1978.

Pour les peintres, l'ingratitude envers les écrivains est traditionnelle. Ils trouvent naturel d'être révélés et soutenus par leur publicité, après quoi ils déclarent dédaigneusement que "ces gens-là n'entendent rien au métier de peintre". Il faut en prendre son parti, l'honneur de notre état le veut<sup>146</sup>.

Si la formule semble un peu trop excessive, il n'en reste pas moins que plusieurs artistes dédaignent les écrivains qui les ont pourtant défendus. Le refus des artistes à reconnaître la compétence des hommes de plume et le dépit qu'en conçoivent les intéressés signalent une rivalité certaine entre les deux groupes. Suivant les conclusions de Gamboni sur cette question, il est possible d'affirmer que l'antagonisme est en partie attribuable à un conflit de compétence entre le domaine de la plume et celui du pinceau<sup>147</sup>. Une part du litige entre les artistes et les écrivains d'art de la presse symboliste se joue en effet dans les limites de la spécificité de chacun de leur domaine et de la compétence liée à cette spécificité. Les professionnels de l'art disputent aux spécialistes du discours le droit d'exercer leur jugement critique sur la peinture.

En contrepartie, les écrivains s'insurgent contre les artistes qui prennent la plume parce qu'ils pensent maîtriser ce qu'ils tiennent pour l'art le plus accompli, c'est-à-dire l'écriture. Nous assistons ici à l'autre dimension du conflit d'intérêts entre les peintres et les gens de lettres : si les premiers accusent les seconds de parler d'un art qu'ils ne pratiquent pas, les poètes reprochent aux peintres de ne pas savoir écrire. À la manière de Huysmans qui discréditait les journalistes et les historiens d'art pour leur manque de style, Péladan dénigre systématiquement les écrits des artistes, comme s'il voulait garder pour lui-même et pour les siens le monopole du discours sur l'art. Dans son «Salon de 1884», le romancier ridiculise un manifeste rédigé par Jean-François Raffaëlli

---

146. Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, p. 195.

147. Cf. Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau*, de même que «Critics on Criticism : a Critical Approach» dans Malcom Gee (sous la direction de), *Art Criticism since 1900*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1993, pp. 38-47.

pour le catalogue de son exposition personnelle organisée de manière indépendante sur l'avenue de l'Opéra. Péladan marque clairement la distinction entre le domaine des artistes et celui des écrivains :

M. Raffaëlli qui, non content de dessiner au cirage, de vautrer son pinceau dans les laideurs de barrière, ce qui est son affaire à lui, a la singularité [...] d'ajouter à son catalogue d'exposition un galimatias imité de l'allemand, sous le titre de *Philosophie de l'art moderne*, et cela est affaire à nous, les métaphysiciens<sup>148</sup>.

L'homme de lettres laisse entendre que le peintre, par définition spécialiste du dessin et de la couleur, ne devrait s'occuper ni d'esthétique ni de critique d'art. Péladan se montre d'autant plus intransigeant à l'égard des écrits de Raffaëlli qu'il ne partage aucunement ses convictions esthétiques sur le «caractérisme». Ennemi du réalisme représenté par Courbet tout autant que du naturalisme de Zola, l'initiateur des Salons de la Rose + Croix ne peut souffrir les peintres qui, à l'instar de Raffaëlli, représentent la vie des ouvriers ou l'activité urbaine. Le critique idéaliste tolère encore moins ceux qui justifient leur production en ayant recours aux théories déterministes issues du positivisme.

Péladan, qui prétend être un écrivain d'art, voire un philosophe de l'art, s'oppose par principe à ce que les artistes expliquent eux-mêmes leur production. Il juge sévèrement tous les textes sur l'art écrits par des peintres, et cela, même lorsqu'il apprécie leur production picturale. Pour Péladan, les peintres talentueux ne devraient pas «perdre leur temps» à faire de la critique

---

148. Joséphin Péladan, «Le Salon de 1884, peinture», pp. 434-435. Péladan renvoie ici au texte du peintre et graveur Jean-François Raffaëlli (1850-1924), «Une étude des mouvements d'art moderne et du beau caractériste», dont les principaux arguments sont repris dans une conférence au programme des activités du groupe des XX, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 7 février 1885. Le texte de cette intervention est publié en plaquette : *Le Laid, l'intimité, la sensation et le caractère dans l'art*, Poissy, imp. de S. Lejay, s.d. Raffaëlli écrit quelques textes sur l'art contemporain, notamment l'introduction au catalogue du 10<sup>e</sup> Salon annuel de la gravure originale en couleurs, Paris, Galeries Georges Petit, 1913. Prisés par les naturalistes Edmond de Goncourt, Émile Zola et Joris-Karl Huysmans, les tableaux de Raffaëlli ont fait l'objet de plusieurs commentaires dans la presse symboliste. Cf. Jules Antoine, «Exposition de M. J. F. Raffaëlli», *Art et critique*, n° 54, 7 juin 1890, pp. 363-365, et surtout l'article de G.-Albert Aurier, «Raffaëlli», *Le Mercure de France*, t. I, n° 9, septembre 1890, pp. 324-329 ; *Œuvres posthumes*, pp. 245-253.

d'art. «Quel dommage», écrit-il à propos d'Ary Renan, «que cet excellent artiste fasse la critique sans compétence dans un grand journal, tandis qu'il tient si bellement sa place de créateur<sup>149</sup>.» Une telle affirmation met en évidence le conflit de compétence qui oppose Péladan à un artiste s'étant illustré comme critique d'art. Ary Renan publie des chroniques d'art au quotidien *Le Temps* et collabore à la prestigieuse *Gazette des Beaux-Arts*. Lié personnellement à Puvis de Chavannes, il avait été l'élève de Moreau et c'est à ce titre qu'il signe la première monographie consacrée au maître<sup>150</sup>. C'est afin de conserver l'exclusivité du discours sur l'art que Péladan conteste aux peintres le droit d'écrire sur la peinture et sur les artistes qu'il défend le plus farouchement. Comme pour se justifier lui-même, Péladan tente à plusieurs reprises de prouver que les peintres ne sont que des ignorants peu lettrés éprouvant le plus grand mal à manier la plume.

Si le point de vue relativement stéréotypé de Péladan permet de distinguer aisément la tendance «littéraire» et la tendance «artistique» de la critique d'art<sup>151</sup>, il reste cependant difficile de tracer une frontière étanche entre les deux domaines en raison de la complexité des rapports entre les peintres et les écrivains à l'époque du symbolisme. En dépit de leur agacement à l'endroit des littérateurs, les artistes collaborant aux petites revues ont de l'estime, voire de l'amitié, pour les écrivains d'art. Ils leur expriment même souvent de la

---

149. Sâr Péladan, «Le Salon du Champ de Mars. Peinture. La Rose + Croix au Salon III», *La Presse*, 25 avril 1894, n.p.

150. Ary Renan, *Gustave Moreau (1826-1898)*, Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1900. Le peintre Ary Renan (1857-1900), petit-fils du peintre romantique Ary Scheffer et fils du grand historien Ernest Renan, a aussi laissé une histoire du *Costume en France*, Paris, Imprimeries réunies, 1890, un opuscule sur *Théodore Chassériau et les peintures du palais de la Cour des comptes*, Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, de même qu'un livre de souvenirs paru à titre posthume, *Rêves d'artistes*, Paris, C. Lévy, 1901.

151. Voir Dario Gamboni, «Le "symbolisme en peinture" et la littérature». Sur les rapports entre les deux domaines lire du même auteur «À travers champs. Pour une économie des rapports entre champ littéraire et champ artistique», *Lendemains. Zeitschrift für Frankreichforschung und Französischstudium*, 1984, n° 36, pp. 21-32.

reconnaissance pour avoir publié des articles à leur sujet ou pour les avoir aidés à trouver des acheteurs. D'autre part, les écrivains d'art sont prêts à reconnaître qu'un bon nombre d'entre eux ont une conception trop littéraire de la peinture. Péladan considère comme nuisible la critique «purement littéraire» et affirme qu'«un simple littérateur ne peut pas juger un artiste, surtout un artiste complexe<sup>152</sup>». Germain, pour qui les hommes de plume ne sont pas forcément les mieux placés pour écrire sur la peinture, réfléchit sur leur inaptitude à parler d'art et déclare que «la plupart des artistes du verbe n'entendent rien au langage des lignes ; malgré leur goût très vif pour les œuvres plastiques, MM. de Goncourt ne devaient pas faire exception<sup>153</sup>». Pour Germain, les frères Goncourt n'ont pas compris le langage plastique car, comme tous les écrivains, ils ne savaient pas juger la peinture avec les critères appropriés.

Les écrivains parlent d'un tableau de la même façon qu'ils parlent d'un livre ; leur criterium, ils l'empruntent à leur art, cet art presque sans rapport avec celui du dessin. Ils ne se rendent pas compte, du moins ce qu'ils écrivent le laisse supposer, que la littérature évoque des images par des idées, au moyen de signes *conventionnels*, les mots ; tandis que la plastique ne peut évoquer des idées que par des images, au moyen de ce signe *œcuméniquement* compréhensible : la Forme. De là, leur parfaite indifférence pour le respect des proportions, et partant des lois d'Harmonie. Réduits à n'échafauder leur argumentation que sur leur sensivité [sic], les artistes du Verbe sont donc incapables de *Juger* une œuvre ou une théorie des artistes en Plasticité<sup>154</sup>.

Dans le même ordre d'idées, Mauclair laisse entendre que Mallarmé était resté étranger aux arts plastiques et ce, nonobstant son amitié avec Manet, Morisot, Degas, Monet, Renoir et Whistler<sup>155</sup>. Dans l'ouvrage qu'il lui consacre

---

152. Trinculo [pseud. de Joséphin Péladan], «Le mois», *La Revue du monde latin*, t. VIII, mars 1886, p. 256.

153. Alphonse Germain, «Les Livres», *Essais d'art libre*, juin-juillet 1893, p. 34. Les propos de Germain sont suscités par la parution des *Études d'art* d'Edmond et de Jules de Goncourt chez Flammarion en 1893 et préfacées par Roger Marx. L'édition comprenait le «Salon de 1852» et «La Peinture à l'Exposition de 1855».

154. Alphonse Germain, «De la critique en art figuratif», pp. 267-268.

en 1935, Mauclair remarque que le poète n'appréciait que la production de ses amis et qu'il s'intéressait beaucoup moins à l'art ancien qu'à la peinture moderne<sup>156</sup>. Mauclair va jusqu'à dire que si l'auteur de *L'Après-midi d'un faune* parlait des impressionnistes avec «élégance et révérence», cela n'était somme toute qu'en des termes assez imprécis et éminemment littéraires. Cette méconnaissance de l'art l'aurait conduit à prêter à ses artistes favoris des «desseins profonds qu'ils n'avaient probablement point<sup>157</sup>». Bref, Mauclair reproche à Mallarmé d'avoir discoursu sur la peinture en homme de lettres... c'est-à-dire en dilettante pour qui tous les arts se rapportent à la littérature. Entièrement absorbé par la poésie — qui aurait été son «exclusive et souveraine passion<sup>158</sup>» — l'écrivain ne se serait pas rendu compte que les aspirations des impressionnistes étaient à certains égards incompatibles avec ses idées esthétiques. Selon Mauclair, le poète de la suggestion et de la synthèse aurait en principe dû être plus proche de l'art symboliste de Whistler, de Carrière ou de Point<sup>159</sup> que des œuvres naturalistes de Manet et des impressionnistes.

Mauclair n'est pas le seul à porter ce type jugement sur le poète. Henri de Régnier, un autre visiteur fidèle de la rue de Rome qui fait aussi paraître des

---

155. Sur les rapports entre le poète Stéphane Mallarmé (1842-1898) et les peintres de son époque, voir James Kearns, *Symbolist Landscapes. The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*, Londres, The Modern Humanities Research Association, vol. 27, 1989.

156. Dans *Mallarmé chez lui*, Paris, Grasset, 1935, pp. 68-69, Mauclair confie à ce propos : «Jamais je ne l'ai entendu parler de Rembrandt, de Titien, de Velasquez, des Primitifs italiens, flamands ou allemands. D'ailleurs il n'avait jamais pu voyager sinon en Angleterre, et il est mort en ignorant l'Italie, et je n'ai jamais vu chez lui une seule gravure ou photographie d'art ancien.»

157. *Ibid.*, p. 70.

158. *Ibid.*, p. 74.

159. Le peintre Armand Point (1860-1932), dont l'atelier de Marlotte n'étant pas trop éloigné de la résidence du poète, venait même à l'occasion visiter Mallarmé à Valvins.

textes sur l'art contemporain dans les revues symbolistes, rapporte dans ses mémoires que Mallarmé restait en définitive peu curieux de peinture<sup>160</sup>. Ses disciples, qui lui vouent pourtant une admiration sans borne, ne ménagent pas le maître en ce qui regarde sa culture artistique<sup>161</sup>. Or il importe de préciser que Mallarmé ne cherche aucunement à imposer son point de vue sur la peinture, la musique ou la danse. Rêvant vaguement à la fusion des arts, le poète aime se recueillir aux concerts Lamoureux<sup>162</sup> et se plaît à vivre dans un salon orné d'œuvres réalisées par ses amis peintres ou sculpteurs. Il n'a certes pas les connaissances en histoire de l'art qu'ont Péladan, Huysmans, Wyzewa et Mauclair, mais c'est modestement, et en amateur, qu'il prend plaisir à dissenter sur l'art au gré des expositions de peinture ayant lieu dans la capitale. Les écrits sur l'art de Mallarmé, qui range d'ailleurs sa plume de critique d'art bien avant de devenir le mentor de toute la génération symboliste<sup>163</sup>, ne sauraient en cela être comparés à ceux des auteurs qui revendiquent une expertise dans la sphère artistique et dont les textes font autorité dans les cercles les plus novateurs.

---

160. Henri de Régner, *Nos Rencontres*, Paris, Société du Mercure de France, 1931, p. 195.

161. Camille Mauclair affirme ainsi que Mallarmé «s'y connaissait peu ou point en arts plastiques» (*Mallarmé chez lui*, p. 74) et met en cause le fait qu'il ait été un mélomane (*ibid.*, p. 80). Quant à son intérêt pour la danse, le poète n'en aurait connu que «le gaz, les "tutus" et la toile peinte» par Degas (*ibid.*, p. 75).

162. Le chef d'orchestre Charles Lamoureux (1834-1899) est le plus éminent wagnérien français de la période. Il impose *Lohengrin* à l'Eden-Théâtre en 1887 et joue souvent des compositeurs contestés à ses concerts qui ont lieu le dimanche au Cirque d'Été.

163. À l'exception d'une préface au catalogue de l'exposition posthume Berthe Morisot tenue en 1896 chez Durand-Ruel, tous les textes sur l'art de Stéphane Mallarmé sont antérieurs à ses premières rencontres littéraires du mardi. Outre trois lettres et un article sur les expositions internationales de Londres en 1871 et 1872 (*Le National*, 14 et 29 novembre 1871 et *L'Illustration*, 20 juillet 1872), Mallarmé est l'auteur d'un article sur «L'anniversaire de la mort d'Henri Regnault» (*Le National*, 23 janvier 1872) et de deux textes importants sur Manet : «Le jury de peinture et M. Manet», *La Renaissance artistique et littéraire*, 12 avril 1874 et «The Impressionists and Édouard Manet», *The Art Monthly Review*, 30 septembre 1876.

### La «critique sans phrases» au sein des petites revues

L'attitude critique de plusieurs auteurs du corpus à l'endroit des gens de lettres écrivant sur la peinture montre qu'il existe souvent un consensus entre les écrivains d'art et les peintres. Conscients du manque de spécialisation des hommes de plume en ce qui concerne les arts plastiques, la plupart des écrivains d'art de la presse symboliste ne partagent pas le mépris de Péladan pour les artistes qui écrivent et les tiennent au contraire pour des critiques d'art qualifiés. Cette considération se traduit entre autres par le fait que 13 périodiques analysés contiennent des articles sur l'art contemporain rédigés par des artistes<sup>164</sup>. Les animateurs de petites revues font appel aux artistes parce qu'il leur apparaît essentiel de donner la parole aux principaux intéressés.

Ce sont des motivations de cet ordre qui animent Aurier lorsqu'il ouvre la rubrique artistique du *Moderniste illustré* à Paul Gauguin et à Émile Bernard. Pensant que les «hommes de métier» sont les mieux placés pour parler des questions qui les concernent directement, Aurier invite les deux peintres à publier dans son hebdomadaire des comptes rendus sur les manifestations d'art se déroulant pendant l'Exposition universelle de 1889<sup>165</sup>. Aurier fait un plaidoyer en faveur de ce qu'il appelle la «critique sans phrases», c'est-à-dire les chroniques artistiques dues à des spécialistes de l'art et non à d'habiles

---

164. Il s'agit, par ordre chronologique de fondation, de : *La Revue indépendante*, *Le Moderniste illustré*, *La Plume*, *Art et critique*, *Le Mercure de France*, les *Entretiens politiques et littéraires*, *L'Ermitage*, *La Revue blanche*, *Les Essais d'art libre*, *L'Idée libre*, *L'Art et la vie*, *L'Enclos* et la 3<sup>e</sup> série de *La Vogue*.

165. Paul Gauguin, «Notes sur l'art à l'Exposition universelle», *Le Moderniste illustré*, n° 11, 4 juillet 1889, pp. 84-86 et n° 12, 13 juillet 1889, pp. 90-91 ; Émile Bernard, «Au Palais des Beaux-Arts. Notes sur la peinture», *Le Moderniste illustré*, n° 14, 27 juillet 1889, pp. 108 et 110. Gauguin publie également un article sur l'acquisition par l'État de l'*Angélys* de Millet lors de la vente Secrétan : «Qui trompe-t-on ici ? », *Le Moderniste illustré*, n° 22, 21 septembre 1889, pp. 170-171.

phraseurs «fatalement plus experts en beau style qu'en art<sup>166</sup>». Le rédacteur en chef annonce les articles de Gauguin en des termes qui ne laissent pas subsister la moindre équivoque sur la nécessité de la collaboration du peintre.

Le *Moderniste* commencera dans son prochain numéro la publication d'une série de *notes sur les Beaux-Arts à l'Exposition, crayonnées, un peu au hasard de la promenade, et sans nulle prétention littéraire*, par Paul Gauguin, le si personnel artiste dont les peintures et les céramiques sont bien connues et enfin justement appréciées, sinon du grand public, au moins du public qui compte. Il nous a semblé que ces réflexions d'un homme qui est, comme on dit, du métier, offriraient à nos lecteurs un intérêt plus grand que tout autre article écrit par n'importe quel écrivain fatalement plus expert en beau style qu'en art. Il y a assez longtemps qu'on fait de la critique avec des mots et des phrases. Nous espérons que nos lecteurs nous sauront gré de cette tentative et ne regretteront point les vieux oripeaux rhétoricards dont les salonniers d'hier et d'aujourd'hui ont l'habitude de costumer leur incompétence<sup>167</sup>.

Aurier fournit ici une justification aux artistes qui s'adonnent à la critique d'art. Pour le fondateur du *Moderniste illustré*, l'intérêt d'inviter les peintres à publier des chroniques d'art réside dans l'authenticité du regard qu'ils posent sur la peinture. Leur absence de prétention littéraire leur permettrait de parvenir à une critique sincère qui offre une excellente alternative au discours vide et superficiel des littérateurs qui se complaisent dans les effets de style auxquels Aurier réserve l'appellation de «vieux oripeaux rhétoricards».

En outre, plusieurs animateurs de la presse d'avant-garde inclinent à penser que l'initiateur d'une forme artistique doit lui-même formuler ses conceptions esthétiques. Jean Jullien, le plus convaincu d'entre eux, fonde expressément l'hebdomadaire *Art et critique* pour laisser aux artistes et aux écrivains le soin d'expliquer leurs œuvres. Le directeur expose la vocation un peu singulière de la revue dans le premier numéro.

---

166. Marc d'Escaurailles [pseud. de G.-Albert Aurier], «La critique sans phrases», *Le Moderniste illustré*, n° 10, 27 juin, p. 76.

167. *Ibid.*

*Art et Critique* a pour but d'offrir à tous, littérateurs et artistes, le moyen d'expliquer, et au besoin de défendre, leurs œuvres et leurs théories. [...] *Art et Critique* sera le terrain neutre sur lequel les écrivains acclamés et les inconnus, les artistes et les amateurs, les éditeurs et les édités, les directeurs, les auteurs et les interprètes pourront se rencontrer et discuter<sup>168</sup>.

Conformément à son titre, *Art et critique* accomplit une synthèse entre la production artistique et l'activité critique. Noël Saunier y livre quelques chroniques de peinture, dont un texte sur l'art français à l'Exposition universelle de 1889<sup>169</sup>, tandis que Maurice Denis publie des notes sur l'art sous le pseudonyme de Pierre Louis<sup>170</sup>. *Art et critique* est très importante pour le jeune Denis. En plus de lui permettre d'élaborer sa fondamentale «Définition du néo-traditionnisme<sup>171</sup>» et de diffuser ses idées sur l'art contemporain, la revue est l'occasion de rencontres déterminantes pour sa carrière. C'est dans les bureaux d'*Art et critique* que Denis rencontre l'écrivain Adolphe Retté. Impressionné par les dessins de Denis d'après le recueil *Sagesse* (1889) de Verlaine, Retté présente bientôt l'artiste au poète<sup>172</sup>. De plus, Retté contribue à

---

168. Le Comité, «À nos lecteurs», *Art et critique*, n° 1, 1<sup>er</sup> juin 1889, pp. 1-2.

169. Natalis [pseud. de Noël Saunier], «La peinture française à l'Exposition universelle», *Art et critique*, n° 4, 22 juin 1889, pp. 59-61.

170. Outre la «Définition du néo-traditionnisme», *Art et critique*, n<sup>os</sup> 65-66, 23 et 30 août 1890, pp. 540-542 et 556-558, Pierre Louis [pseud. de Maurice Denis] répond aux considérations de Germain sur le «tempérament artiste» («À M. Alphonse Germain», n° 73, 18 octobre 1890, pp. 667-668), présente la quatrième exposition de Blanc et Noir (n° 76, 8 novembre 1890, pp. 717-718), et rend hommage au galeriste Louis Le Barc de Boutteville, «Pour les jeunes peintres», n° 90, 20 février 1892, pp. 94-95. Denis avait connu le directeur d'*Art et critique* grâce à son ami l'acteur Lugné-Poe (1869-1940).

171. Ce texte paraît quelque temps après qu'Alphonse Germain ait publié dans la même revue le manifeste sur Alphonse Séon, «Du symbolisme dans la peinture» (5 juillet 1890). C'est comme pour répondre à Germain que Denis pose les fondements «néo-traditionnistes» du groupe nabi avec la formule si souvent citée depuis : «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». Reprises dans *Théories*, pp. 1-13, ces notes décisives font l'objet d'innombrables commentaires, y compris de leur auteur qui cherche toute sa vie à préciser ce qu'il a voulu y dire. Sur l'apport théorique de Denis, voir Jean-Paul Bouillon, «Denis : du bon usage des théories», *Nabis 1880-1900*, pp. 61-67.

172. Adolphe Retté raconte la rencontre entre Denis et Verlaine dans *Le Symbolisme. Anecdotes et souvenirs* (1903), Genève, Slatkine, 1983, pp. 50-51.

faire connaître l'œuvre de Denis grâce à ses chroniques d'art. L'amitié entre les deux hommes transparait clairement dans l'articulet que le premier consacre au second pour un dossier exceptionnel de *La Plume* sur la peinture indépendante<sup>173</sup>. Parmi les autres artistes collaborant à *Art et critique*, Signac donne le programme de l'exposition bruxelloise des XX sous la signature S. P.<sup>174</sup> et la pastelliste Jeanne Jacquemin publie deux pages dithyrambiques sur le sculpteur Henry Cros<sup>175</sup>. Jacquemin est l'unique artiste féminin à publier une chronique d'art dans la presse symboliste<sup>176</sup>. Avec la Comtesse d'Yzarn

---

173. Adolphe Retté, «Maurice Denis», *La Plume*, n° 57, 1<sup>er</sup> septembre 1891, p. 301. Exceptionnel à plus d'un titre, ce numéro comprend des textes sur les représentants de la peinture nouvelle rédigés par les critiques les plus progressistes de l'heure : Seurat par Christophe, Signac par Fénéon, Dubois-Pillet par Antoine, Luce par Georges Darien, Gauguin par Aurier, Van Gogh par Bernard, Cézanne par Huysmans, Pissarro par Lecomte, Louis Anquetin par Paternie Berrichon, Schuffenecker par Léon Maillard et Séon par Germain. Le numéro contient plusieurs dessins inédits, un poème de Verlaine illustré par Denis et deux articles importants de Germain : «Théorie chromo-luminariste. Exposé et critique», pp. 285-287 et «Théorie des déformateurs. Exposé et réfutation», pp. 289-290.

174. S. P. [Paul Signac], «Catalogue de l'exposition des XX», *Art et critique*, n° 36, 1<sup>er</sup> février 1890, pp. 76-78.

175. Jeanne Jacquemin, «Henri [sic] Cros. À propos d'un médaillon en pâte de verre», *Art et critique*, n° 76, 8 novembre 1890, pp. 705-706. Henry Cros (1840-1907) est le frère de Charles Cros (1842-1888), un poète, savant et inventeur ami de Gustave Kahn. Les pâtes de verre de Henry Cros plaisent aux écrivains symbolistes, comme en témoignent les passages que Kahn leur consacre dans «De l'Esthétique du verre polychrome», *La Vogue*, t. I, n° 2, 18 avril 1886, pp. 54-65.

176. Aujourd'hui oubliée, cette pastelliste de talent connaît son heure de gloire à la fin du siècle dernier, en particulier auprès des écrivains d'avant-garde qu'elle fréquente. Dans le premier volume de *La Mêlée symboliste (1870-1910)*, Paris, Renaissance du Livre, 1918, p. 24, Ernest Raynaud écrit que le couple Jacquemin assiste en 1883 aux réunions littéraires des «Zutistes», cercle qui comprend plusieurs personnes qui joueront un rôle de premier plan dans la presse symboliste : Léo Trézenik, Georges Rall, Jean Moréas, Jean Ajalbert, Laurent Tailhade, Willy, Alphonse Allais. L'art de Jacquemin est prisé par plusieurs écrivains symbolistes, comme l'attestent les propos suscités par son exposition individuelle de la rue Le Peletier (printemps 1892) : Camille Mauclair, «Beaux-Arts», *La Revue indépendante*, n.s., t. XXIII, n° 66, avril 1892, p. 141 ; R. G. [Remy de Gourmont], «Exposition de M<sup>me</sup> Jeanne Jacquemin», *Le Mercure de France*, t. V, n° 29, mai 1892, pp. 65-66 ; J. B. [Jules Bois], chronique sans titre, *L'Idée Libre*, n° 2, mai 1892, p. 64. Jacquemin participe à des expositions collectives chez Le Barc de Boutteville, dont les 3<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> expositions impressionnistes et symbolistes. Cf. Yvanhoé Rambosson, «Troisième exposition des peintres impressionnistes et symbolistes», *La Plume*, n° 88, 15 décembre 1892, pp. 531-532 ; Edmond Cousturier, «Notes d'Art», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 35, 25 janvier 1893, pp. 77-78 ; Karl Walstroom, «III<sup>e</sup> exposition», *L'Académie Française*, n° 1, février 1893, pp. 16-17 ; Alfred Jarry, «Minutes d'art», *Essais d'art libre*, t. V, février-mars-avril 1894, p. 42. À ma connaissance, une seule autre femme artiste collabore aux petites revues : Gabrielle Louis publie une lettre ouverte, «Protestation d'une femme», *Art et*

Freissinet, dont un article sur les deux Salons de 1893 paraît dans la dernière série de *La Revue indépendante*, elle est donc l'une des deux seules femmes critiques d'art du corpus<sup>177</sup>.

*La Revue blanche* permet également aux artistes d'exposer leurs théories. Denis y fait paraître des comptes rendus d'expositions<sup>178</sup>, alors que Signac présente son fameux traité *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* en trois livraisons entre mai et juillet 1898, avant de le publier l'année suivante aux éditions de la revue. Le peintre néo-impressionniste commente aussi l'ouvrage de l'architecte Hector Guimard sur le castel Bérenger et une exposition de peinture tenue à Marseille<sup>179</sup>. Porté par un intérêt similaire pour les arts décoratifs, Jacques-Émile Blanche écrit sur les objets présentés aux Salons de 1895 dans le mensuel animé par les frères Natanson<sup>180</sup>. Donnant à l'occasion des gravures originales pour les éditions de luxe de *La Revue indépendante*, Blanche y œuvre aussi comme critique d'art avant de collaborer aux *Entretiens politiques et littéraires*, toujours sous le pseudonyme de White<sup>181</sup>. Illustrateur

---

*critique*, n° 22, 26 octobre 1889, pp. 337-339. C'est donc la même revue qui fait paraître les rares textes écrits par des artistes féminins.

177. Comtesse d'Yzarn Freissinet, «La Peinture», *La Revue indépendante*, t. XXVI, n° 77, juillet 1893, pp. 28-38. De fait, très peu de femmes ont accès à la carrière de critique d'art pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Seulement trois femmes figurent parmi la soixantaine de critiques d'art sélectionnés dans l'anthologie *La Promenade du critique influent* : Marc de Montifaud (Marie-Émile Chartroule, 1850-?), Claude Vignon (Noémie Cadiot, 1832-1888) et Mathilde Stevens (née Kindt). Deux d'entre elles écrivent d'ailleurs sous un pseudonyme à consonance masculine ou ambiguë.

178. Pierre Louis [pseud. de Maurice Denis], «Notes sur l'exposition des Indépendants», *La Revue blanche*, t. II, n° 7, avril 1892, pp. 232-234 ; Pierre Maud [pseud. de Maurice Denis], «Notes d'art et d'esthétique, le Salon du Champ de Mars, l'exposition Renoir», *La Revue blanche*, t. II, n° 9, juin 1892, pp. 360-366 ; repris dans *Théories*, pp. 14-19.

179. Paul Signac, «Les Livres. Albums. Hector Guimard, l'art dans l'habitation moderne, le castel Bérenger», *La Revue blanche*, t. XVIII, 15 février 1899, pp. 317-319 ; «Exposition des peintres provençaux à Marseille», *La Revue blanche*, t. XXVIII, 15 mai 1902, pp. 143-146. Il est à noter que le peintre et critique d'art Paul Signac (1863-1935) occupait un atelier dans le Castel Bérenger de Guimard depuis 1897.

180. Jacques-Émile Blanche, «Les Objets d'art aux Salons», *La Revue blanche*, t. VIII, n° 47, 15 mai 1895, pp. 463-469.

attiré de *La Revue blanche* à partir de 1894, le Nabi d'origine suisse Félix Vallotton couvre enfin l'actualité artistique de son pays natal par quelques comptes rendus, dont un sur une exposition particulière de son compatriote Arnold Böcklin à Bâle en 1897<sup>182</sup>. Depuis 1890, Vallotton travaille comme critique d'art à *La Gazette de Lausanne* et y décrit les manifestations artistiques impliquant ses amis ou sa propre personne : l'exposition des Indépendants à laquelle les Nabis participent pour la première fois, une rétrospective Camille Pissarro chez Durand-Ruel, le premier Salon de la Rose + Croix auquel Vallotton présente deux bois gravés<sup>183</sup>.

Fondés par Edmond Coutances, les *Essais d'art libre* s'intéressent à des artistes de toutes les tendances. Si la revue contient de nombreux textes critiques de Mauclair et de Germain, elle comprend aussi des commentaires sur l'art écrits par des auteurs aux goûts moins conservateurs tels qu'Alfred Jarry et son ami Léon-Paul Fargue. Attentive à l'évolution des peintres indépendants, elle admet trois articles de Paul Gauguin en 1894. Peu après son retour de Tahiti, ce dernier livre un émouvant témoignage sur Van Gogh, un texte en

---

181. James E. White [pseud. de Jacques-Émile Blanche], «Chronique d'Allemagne. Bayreuth et Munich», *La Revue indépendante*, n.s., t. VIII, n° 23, septembre 1888, pp. 457-473. En tant que graveur, Blanche (1861-1942) publie une pointe sèche inédite dans l'édition de luxe de *La Revue indépendante* en novembre 1888. Fénéon a laissé des commentaires positifs sur son œuvre dans ses chroniques artistiques de mai et de juin 1889 à *La Revue indépendante*. J. E. White [pseud.] commente par ailleurs une exposition d'art français (de Watteau à Corot) à la galerie Georges Petit et une rétrospective Berthe Morisot chez Boussod et Valadon dans «Peinture. Les cent chefs-d'œuvre. — Madame Morisot», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 28, juillet 1892, pp. 7-11. À part une étude sur *Manet*, Paris, Rieder, coll. «Les Maîtres de l'Art moderne», 1924, on doit à Blanche des *Propos de peintre. De Gauguin à la Revue nègre*, Paris, Émile-Paul, 1928, un ouvrage très détaillé sur *Les Arts plastiques. La III<sup>e</sup> République, 1870 à nos jours*, Paris, Les Éditions de France, 1931, et *La Pêche aux souvenirs*, Paris, Flammarion, 1949.

182. Félix Vallotton, «Exposition Böcklin à Bâle», *La Revue blanche*, t. XIV, 15 novembre 1897, pp. 280-281. Le peintre et graveur Félix Vallotton (1865-1925) avait été le directeur artistique de l'éphémère *Revue franco-américaine*, absorbée après seulement trois numéros par *La Revue blanche* en mai 1895.

183. Cf. Félix Vallotton, «L'Exposition des Artistes indépendants», *La Gazette de Lausanne*, 25 mars 1891 ; «L'exposition Pissarro», *La Gazette de Lausanne*, 7 mars 1892 ; «Le Salon de la Rose + Croix», *La Gazette de Lausanne*, 18 et 22 mars 1892. Une bibliographie des écrits de l'artiste est incluse dans le catalogue de l'exposition *Félix Vallotton : A Retrospective*, New Haven, Yale Art Gallery, 1992, p. 318.

prose évoquant la difficulté de vivre à Paris, ainsi qu'un compte rendu fort critique du premier Salon bruxellois de la Libre Esthétique auquel il participe lui-même<sup>184</sup>. À l'inverse de Denis et de Signac, Gauguin ne masque pas son identité derrière un nom d'emprunt. Cette stratégie permet en général aux peintres de parler plus librement d'eux-mêmes ou des artistes qu'ils connaissent. L'absence de pseudonyme chez Gauguin est d'autant plus frappante qu'il n'hésite pas à pourfendre les peintres avec lesquels il expose et dont certains sont d'anciens camarades. Gauguin en a surtout contre l'imitation abusive des primitifs, comme l'atteste cet extrait au ton particulièrement brutal.

Toorap [sic] voyage partout, en Égypte, au Japon et en France : je lui ferai remarquer que Cimabue n'est pas un Égyptien mais un Italien. Avec les qualités de dessin et de couleur que possède M. Toorap il pourrait dans un simple cadre nous intéresser. [...] Dans une petite salle j'examine avec attention les envois de Denis car, depuis la mort de Gounod, Denis est tout à fait de mode. Je cherche vainement en lui une personnalité. Sa femme nue n'est pas une sainte, pourquoi un fond de paysage comme chez les primitifs italiens<sup>185</sup> ?

Seuls Odilon Redon, Berthe Morisot, Constantin Meunier et Aristide Maillol trouvent grâce aux yeux de l'artiste qui discrédite tout autant les «petits points» des néo-impressionnistes Pissarro et Signac que les artifices de Jan Toorop, le manque d'originalité de Maurice Denis et la peinture «trop sage» du belge Fernand Khnopff.

Si un nombre assez important d'artistes publient des textes sur l'art dans les hebdomadaires et mensuels symbolistes, peu d'entre eux y écrivent sur une base régulière. Outre Gauguin, qui offre ses écrits à trois revues symbolistes, les plus fidèles, les plus prolifiques et sans doute aussi les plus expérimentés

---

184. Paul Gauguin, «Natures mortes», *Essais d'art libre*, t. IV, janvier 1894, pp. 273-275, extraits dans *Oviri, écrits d'un sauvage*, pp. 286-288 ; «Sous deux latitudes», *Essais d'art libre*, t. V, mai 1894, pp. 75-80, extraits dans *Oviri, écrits d'un sauvage*, pp. 130-132 ; «Exposition de la Libre Esthétique», *Essais d'art libre*, t. V, février-mars-avril 1894, pp. 30-32.

185. Paul Gauguin, «Exposition de la Libre Esthétique», p. 31.

sont Émile Bernard et Maurice Denis. Tous deux collaborent à la dernière série de *L'Ermitage*, alors que la direction du mensuel incombe à Édouard Ducoté. Après avoir donné des chroniques d'art à plusieurs périodiques dont *Le Moderniste illustré*, *La Plume*, *Le Mercure de France*, Bernard fait paraître à *L'Ermitage* un portrait de l'artiste allemand Franz Naager et deux articles sur l'art en Andalousie<sup>186</sup>. Denis devient quant à lui responsable des chroniques bi-annuelles sur les beaux-arts qui paraissent en 1905 et en 1906. Son premier texte, repris dans *Théories* sous le titre révélateur de «La réaction nationaliste», témoigne de l'orientation politique et artistique d'un mensuel qui exprime ouvertement ses positions nationalistes et catholiques<sup>187</sup>. Dans sa seconde chronique, Denis s'en prend à l'«excès de théorie» de la génération symboliste et réagit fermement contre les propositions picturales des fauves<sup>188</sup>. Réfractaire à toute forme d'abstraction, le peintre prône un classicisme qui saurait redonner un essor à la peinture religieuse. Denis, qui partage avec son ami Adrien Mithouard un idéal d'art classique tout autant que chrétien, célèbre ensuite la «puissance d'âme» et le sens hautement intellectuel des œuvres d'Eugène

---

186. Émile Bernard, «Un artiste : Franz Naager», *L'Ermitage*, n° 2, février 1904, pp. 147-156 ; «Pochades andalouses», *L'Ermitage*, n° 9, septembre 1904, pp. 45-71 et «L'Art en Andalousie», *L'Ermitage*, n° 10, octobre 1904, pp. 125-152.

187. Maurice Denis, «La Peinture», *L'Ermitage*, n° 5, 15 mai 1905, pp. 310-320 ; repris sous le titre «La réaction nationaliste», *Théories*, pp. 81-87, avec une dédicace qui en dit long sur les convictions politiques de Denis : «À Adrien Mithouard, qui eut la fierté de fonder, en pleine crise dreyfusiste, *l'Occident*». Fondateur du mensuel catholique et nationaliste *L'Occident*, Adrien Mithouard (1864-1929) invite Denis à y publier des chroniques d'art à partir de 1901. Mithouard collabore à *L'Ermitage* avant Bernard et Denis : il expose son concept d'art national dans «L'art gothique et l'Art impressionniste», *L'Ermitage*, n° 6, juin 1901, pp. 444-469. Le mois suivant, il réclame un retour à des valeurs plus traditionnelles dans un essai rétrospectif sur l'apport du symbolisme : «Vers la simplicité», *L'Ermitage*, n° 7, juillet 1901, pp. 26-39. Sur les idées que Denis partagea avec Mithouard, lequel allait éventuellement s'impliquer au sein de l'Action française, voir Michael Marlais, *op. cit.*, pp. 214-219. Se reporter également à l'analyse de Jean-Paul Bouillon, «Politique de Denis», dans le catalogue de l'exposition *Maurice Denis, 1870-1943*, Lyon, Musée des Beaux-Arts, Cologne, Wallraf-Richartz Museum, Liverpool, Walker Art Gallery, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, 1994-1995, pp. 95-105.

188. Maurice Denis, «La Peinture», *L'Ermitage*, n° 11, 15 novembre 1905, pp. 309-319 ; repris sous le titre «De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories», *Théories*, pp. 198-210 ; *Le Ciel et l'Arcadie*, pp. 84-98.

Carrière<sup>189</sup>. Le peintre salue enfin le talent de Monet dans un article où le soleil est considéré comme le «dieu de la peinture moderne<sup>190</sup>».

Au terme de cette présentation sur la contribution des artistes à la presse symboliste, il convient de dégager la spécificité de la critique des artistes par rapport à celle des écrivains d'art. Comme le signale Aurier en 1889, les peintres n'ont pas la prétention littéraire des gens de lettres. Leurs écrits tendent à se distinguer par une moins grande recherche de style. Délaissant volontiers l'effet littéraire au profit d'une plus grande précision, les artistes utilisent les termes techniques adéquats et sont plus enclins à s'arrêter sur des aspects pratiques qui les concernent. Les considérations sur l'utilisation de la couleur, sur la composition d'une œuvre, ou sur les procédés à proprement parler, sont en général plus nombreuses que dans les textes des écrivains d'art. Mais cela n'implique en aucun cas que leur critique soit exclusivement technique.

Rien ne permet en effet de classer les textes étudiés dans des catégories étanches qui attribueraient systématiquement les textes plus spécialisés aux artistes et les écrits plus littéraires aux écrivains d'art. Le corpus présente assez de variété pour que l'on puisse aisément trouver des exemples où les peintres brillent par la richesse et par la qualité de leur expression écrite et où les écrivains font de longues digressions sur la technique. Il ne faut pas oublier que des auteurs tels qu'Aurier, Germain, Mauclair, Jarry, Bloy et Klingsor connaissent bien le métier, ayant un jour manié le pinceau ou le burin<sup>191</sup>. En

---

189. Maurice Denis, «La Peinture», *L'Ermitage*, n° 6, 15 juin 1906, pp. 321-326 ; extrait dans *La Revue de la Quinzaine*, supplément du *Mercure de France*, t. LXII, 15 juillet 1906, p. 281 ; repris sous le titre «Le renoncement de Carrière, la superstition du talent», *Théories*, pp. 211-217.

190. Maurice Denis, «La Peinture», *L'Ermitage*, n° 12, 15 décembre 1906, pp. 321-326 ; repris sous le titre «Le Soleil», *Théories*, pp. 218-224 ; *Le Ciel et l'Arcadie*, pp. 116-123.

191. Quelques essais picturaux d'Albert Aurier sont reproduits par Mathews, *op. cit.*, pp. 16-18. Remy de Gourmont et Alfred Jarry (1873-1907) réalisent des gravures pour *L'Ymagier*, le

revanche, plusieurs peintres s'adonnent aux lettres comme Vallotton, qui écrit des romans et des pièces de théâtre, ou Bernard, auteur d'un roman, de contes, de pièces de théâtre et de recueils poétiques<sup>192</sup>. La collaboration de ce dernier à *L'Art littéraire* marque un échange exceptionnel entre artistes et écrivains ; prônant un rapprochement entre les sphères littéraires et artistiques, ce mensuel publie à la fois les dessins de Remy de Gourmont et les poèmes d'Émile Bernard<sup>193</sup>. La littérature constitue une part relativement importante de la carrière de Bernard, qui apporte d'ailleurs un grand soin à la forme de ses textes sur l'art et certaines de ses évocations de tableaux sont dignes de celles des meilleurs poètes symbolistes<sup>194</sup>. L'attention que Bernard porte à l'aspect formel de ses écrits permet de nuancer les dires d'Aurier quant à l'absence de

---

trimestriel d'art et d'imagerie populaire qu'ils animent ensemble. Le premier publie deux œuvres dans le n° 1, octobre 1894 : *Sainte face* (pour les abonnés seulement) et *Tête de martyr*, d'après une esquisse taillée sur bois. Jarry en fait paraître trois : *César-Antéchrist*, lithographie à la plume, n° 2, janvier 1895 ; Alin Jans [pseud.], *Sainte Gertrude*, bois, n° 4, juillet 1895 ; Alains Jans [pseud.], dessins inédits, d'après les *Pains d'épice*, n° 5, octobre 1895. Camille Mauclair illustre certains de ses textes en prose, comme «Mai», orné d'un dessin intitulé «À regarder son image», *L'Ermitage*, 1<sup>er</sup> semestre 1897, pp. 141-143. Léon Bloy publie des dessins inspirés du Moyen Âge dans *Le Mercure de France*. Ayant un temps caressé le projet de devenir peintre (cf. note 19 du présent chapitre), il est l'intime de Henry de Groux et de Georges Rouault. Après s'être essayé à la composition musicale et tout en poursuivant ses activités de poète, Tristan Klingsor peint des paysages, des portraits et des natures mortes. Il expose notamment au Salon d'automne de 1905.

192. Les trois romans de Félix Vallotton sont : *Les Soupirs de Cyprien Morus* (c. 1899), Genève-Paris, Les Trois collines, 1945 ; *Corbehaut* (1920), Lausanne, Le Livre du Mois, 1970 ; *La Vie meurtrière*, paru en feuilleton au *Mercure de France* en 1927 et publié aux éd. des Lettres de Lausanne, 1930. Pour la liste de ses huit pièces inédites, voir *Félix Vallotton : À Retrospective*, p. 318. Quant à Émile Bernard (1873-1907), il publie *L'Escale nue*, roman, Bruxelles, Club international du livre, s.d., et deux recueils de poèmes : *Le Voyage de l'être*, Le Caire, Moussa Roditi, 1898 et *Extases et luttés. Liberté*, Le Caire, Messina & Cie, 1902. Jean-Jacques Luthi a recensé les principales œuvres littéraires et critiques du peintre dans *Émile Bernard. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Sides, 1982, pp. 257-260.

193. Les dessins de Remy de Gourmont paraissent en 1894 dans la seconde série de *L'Art littéraire*. En 1893, Bernard y publiait quatre poèmes : un sans titre (n° 4, mars), un dédié au comte Antoine de la Rochefoucauld, le mécène qui finance le premier Salon de la Rose + Croix (n° 7, juin), «J'aimais» (n° 8, juillet) et «L'oblique pluie» (n° 12, novembre).

194. Donnons-en pour preuve un passage sur les toiles de Corot montrées dans la section d'art français de l'Exposition universelle de 1889 : «Des silhouettes surgissent d'entre les troncs et se profilent sur des ciels crépusculaires, des yeux de ses portraits s'exhalent des songeries et de vagues pensées». Émile Bernard, «Au Palais des Beaux-Arts. Notes sur la peinture», p. 108.

prétention littéraire chez les peintres qui pratiquent la critique d'art. Si la définition peut convenir aux textes de Gauguin, elle ne rend que partiellement justice aux textes critiques de Bernard et de Denis.

La principale différence entre la critique d'art des peintres et des écrivains procède de la singularité de leur position respective. La lecture des articles rédigés par les artistes révèle des auteurs directement impliqués dans le processus de création des œuvres qu'ils commentent. Leurs partis pris esthétiques sont évidents car ils sont directement déduits de leur propre pratique artistique. Leur jugement sur l'art fait partie intégrante de leur recherche plastique. Ne cherchant pas à s'abstraire de leur statut de créateur, ils jugent de manière subjective et, pour ainsi dire, de l'intérieur la production d'autrui. Ils parlent en général positivement de leurs proches, estiment ceux qui adhèrent aux mêmes théories qu'eux et ne craignent pas d'attaquer ceux dont la production met en avant des préceptes artistiques opposés aux leurs. Or cette absence de distance entre eux-mêmes et l'objet de leur critique ne les empêche pas d'émettre des appréciations justes ou à tout le moins justifiées. Les chapitres ultérieurement consacrés à la conception de la critique montreront qu'à de rares exceptions près, les textes des écrivains ne sont guère plus objectifs que ceux des artistes et que le souci d'objectivité est contraire au projet des critiques d'art de la presse symboliste.

### **3. Les connaisseurs**

La liste des différents groupes de critiques d'art ne serait pas complète si l'on omettait les auteurs n'appartenant à aucune des catégories étudiées jusqu'ici. Les auteurs n'étant ni écrivains d'art ni artistes doivent être regroupés sous l'appellation de connaisseurs parce que c'est à ce titre qu'ils publient des

textes sur l'art contemporain dans les périodiques symbolistes. Qu'ils soient collectionneurs, marchands d'art, animateurs de revues ou commissaires d'expositions, ces critiques ont encore moins de prétentions littéraires que les artistes. Ce sont des professionnels de l'art dont les écrits critiques s'apparentent, par leur précision, à ceux des peintres, à l'importante différence près que leurs auteurs n'ont pas de production artistique. En raison de leur nombre très restreint — ils représentent à peine 2% des critiques étudiés — nous présentons brièvement la contribution des trois auteurs appartenant à ce groupe. Chacun des connaisseurs répertoriés ici correspond à une sous-catégorie qui tient compte de leur principale occupation.

#### Le collectionneur : Thadée Natanson

Thadée Natanson apparaît comme la figure par excellence du collectionneur averti s'adonnant à la critique d'art<sup>195</sup>. Cet avocat fut très important pour la carrière des peintres nabis en devenant à la fois leur mécène et leur plus fidèle défenseur. Entre février 1893 et février 1899, il rédige la chronique artistique de la progressiste *Revue blanche* dirigée par son frère aîné Alexandre Natanson. Thadée Natanson porte une attention extrême à la forme des œuvres dont il parle. Promoteur des peintres qui «restent exclusivement préoccupés de pure plastique et maintiennent l'autonomie de l'œuvre d'art<sup>196</sup>», il est en quelque sorte un critique formaliste avant la lettre. Il met en avant l'art de sensation propre aux impressionnistes<sup>197</sup>, les recherches divisionnistes des

---

195. Le *Catalogue de la vente T. Natanson*, Paris, 1907, donne une idée de la richesse de la collection du critique.

196. Thadée Natanson, «Exposition des XX», *La Revue blanche*, t. IV, n° 17, mars 1893, p. 218.

197. Thadée Natanson (1868-1951) s'intéresse aux séries de Monet, par exemple les *Cathédrales* exposées chez Durand-Ruel en mai 1895. Il écrit des articles monographiques sur

néo-impressionnistes, de même que les qualités picturales de Gauguin, Rouault, Rousseau, et surtout Cézanne, dont la première exposition personnelle à la galerie Vollard en 1895 lui inspire un des articles les plus élaborés qui ait paru du vivant de l'artiste<sup>198</sup>.

L'ami des Nabis reste un amateur de peinture pure dans le sens où il ne peut souffrir les œuvres privilégiant l'anecdote aux dépens de la recherche plastique. Comme critique d'art, il établit une distinction fondamentale entre l'objectif de la peinture et celui de la littérature<sup>199</sup>. Évoquer et rendre des sensations visuelles, voilà ce qui constitue pour lui la mission du peintre. Dans cette perspective, le sujet d'un tableau, le récit des événements, ou l'expression des sentiments ne devraient jamais représenter l'essentiel du travail pictural. Réfractaire aux théories, Natanson fait l'éloge des peintres «personnels» qui rénovent la tradition en ayant recours à des formes originales. Il condamne la production qu'il estime trop littéraire de nombreux artistes symbolistes parmi lesquels figurent James Ensor, Jan Toorop et Johan Thorn Prikker. Natanson ridiculise les «sujets mythologico-mystiques» des suiveurs de Moreau exposant à la Rose + Croix<sup>200</sup> et reste insensible au «lyrisme exalté» d'Edvard Munch<sup>201</sup>.

---

plusieurs impressionnistes, dont «Berthe Morisot», *La Revue blanche*, t. X, 15 mars 1896, pp. 250-252 et «Renoir», *La Revue blanche*, t. X, 15 juin 1896, pp. 545-551.

198. Thadée Natanson, «Paul Cézanne», *La Revue blanche*, t. IX, n° 62, 1<sup>er</sup> décembre 1895, pp. 496-500 ; *La Promenade du critique influent*, pp. 385-388. Natanson développe ici l'intuition qu'il avait exprimée en 1894 lorsqu'il résumait l'œuvre de Cézanne par une formule aussi juste que prophétique : «Car si peu achevée que paraisse l'œuvre, c'est l'idée d'un absolu bouleversement de l'art de peindre qu'elle apporte». «Exposition Théodore Duret», *La Revue blanche*, t. VI, n° 30, avril 1894, p. 378. Dans l'introduction au catalogue de la plus récente rétrospective Cézanne, Françoise Cachin rappelle le rôle de premier plan joué par Natanson en ce qui concerne la réception critique de l'œuvre du peintre aixois. Cf. *Cézanne*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Londres, Tate Gallery, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1995-1996, pp. 11-14.

199. Cette distinction est, comme on le verra au chapitre VIII, constitutive de la critique d'art publiée dans la presse symboliste. Cf. *infra*, pp. 401-407.

200. Thadée Natanson, «Petite Gazette d'Art», *La Revue blanche*, t. XII, 15 mars 1897, p. 327.

Il s'intéresse précisément aux Nabis, en particulier à Bonnard sur qui il écrira un livre entier, parce qu'ils n'ont pas trop de préoccupations littéraires<sup>202</sup>. Convaincu que les gens de lettres ne sont pas les mieux placés pour écrire sur l'art, Natanson juge sévèrement les commentateurs trop absorbés par le sujet de l'œuvre dont ils parlent. Ses récriminations à l'endroit de la peinture et de la critique d'art à prétentions littéraires s'avèrent en définitive beaucoup plus proches des revendications des peintres que de celles des écrivains d'art.

### Le marchand : Samuel Bing

Séduit par la rétrospective d'estampes et de dessins par Outamaro et Hiroshige présentée à la galerie Durand-Ruel en janvier 1893, Natanson demande à l'organisateur de l'événement d'écrire pour *La Revue blanche* quelques articles sur l'art japonais<sup>203</sup>. Ce second auteur présente un intérêt dans le cadre de la présente étude car il correspond au type du marchand œuvrant comme critique d'art. Samuel Bing suit avec attention l'évolution des arts décoratifs de son époque. Il joue d'abord un rôle considérable dans la diffusion de l'art japonais en France : il accueille l'*Exposition historique de l'art de la gravure au Japon* dans son hôtel particulier (juin 1888), rédige le catalogue pour une rétrospective de l'estampe japonaise à l'École des beaux-arts<sup>204</sup> et agit parfois comme commissaire d'expositions. Bing publie plusieurs

---

201. Ce jugement se rapporte aux œuvres que le peintre norvégien Edvard Munch (1863-1944) montre en avril-mai 1897 au 13<sup>e</sup> Salon des Indépendants. Thadée Natanson, «Petite Gazette d'Art», *La Revue blanche*, t. XII, 1<sup>er</sup> mai 1897, p. 558.

202. C'est du moins la thèse qu'il défend dans «Des peintres intelligents», *La Revue blanche*, t. XXII, 1<sup>er</sup> mai 1900, pp. 53-56. Natanson relate ses relations amicales avec les Nabis dans *Peints à leur tour*, Paris, Albin Michel, 1948. Trois ans plus tard il publie *Le Bonnard que je propose*, Genève, Cailler, 1951.

203. Samuel (né Siegfried) Bing, «La Vie et l'œuvre de Hok'Sai», *La Revue blanche*, t. X, 1<sup>er</sup> février 1896, pp. 97-101 ; «L'Art japonais avant Hok'Sai», *La Revue blanche*, t. X, 1<sup>er</sup> avril 1896, pp. 162-172 ; «La Jeunesse de Hok'Sai», *La Revue blanche*, t. X, 1896, pp. 310-315.

textes sur le sujet avant de diriger le mensuel *Le Japon artistique* entre juin 1888 et avril 1891. Il se consacre ensuite à la mise en marché de l'Art nouveau. À partir de décembre 1895, le connaisseur présente dans son hôtel particulier, devenu galerie d'art, des objets conçus par des peintres, des sculpteurs, des céramistes, des verriers, des joailliers et des ébénistes. Bing était devenu un spécialiste d'art asiatique peu après avoir ouvert sa boutique de la rue Chauchat. Il renouvelle l'expérience alors qu'il inaugure la Maison de l'Art nouveau en décembre 1895. Il s'attache très directement à la promotion des œuvres qu'il met sur le marché en signant le catalogue du premier Salon de l'Art nouveau et en expliquant son esthétique dans des revues spécialisées françaises ou étrangères<sup>205</sup>. C'est donc grâce à son expertise de connaisseur et de marchand que Bing entreprend d'écrire sur l'art contemporain.

#### Le commissaire d'expositions : Octave Maus

Bien que différente, l'expérience de l'avocat d'origine belge Octave Maus n'en garde pas moins des traits communs avec celle de Bing. Si Maus n'est pas un marchand à proprement parler, il partage avec le galeriste de l'Art nouveau l'occupation consistant à écrire sur l'art qu'il montre au public. Fondateur et animateur avec son ami Edmond Picard du périodique bruxellois d'avant-garde *L'Art moderne* (1881-1914), Maus œuvre activement à diffuser l'art indépendant

---

204. Samuel Bing, *Exposition de la gravure japonaise à l'École Nationale des Beaux-Arts à Paris, 25 avril - 22 mai 1890*, Paris, Alcan-Lévy, 1890.

205. Samuel Bing, *Salon de l'Art nouveau. Premier Catalogue, Hôtel S. Bing, 26 décembre 1895*, Paris, Chamerot & Renouard, 1896. Les articles de Bing (1838-1905) dans ce domaine ont paru dans *The Architectural Record*, n° 12, 1902, pp. 281-285 et *The Craftsman*, vol. V, n° 1, octobre 1903, pp. 1-15. Sur Bing et l'Art nouveau, voir Jean-Paul Bouillon, *Journal de l'Art nouveau 1870-1914*, Genève, Skira, 1985, le texte de Gabriel P. Weisberg dans le catalogue d'exposition *Art nouveau Bing : Paris Style 1900*, Washington (D.C.), Smithsonian Institute Travelling Exhibition Service / New York, Harry N. Abrams, 1986 et la synthèse de Debora L. Silverman, *Art nouveau in Fin-de-Siècle France : Politics, Psychology and Style*, Berkeley, Los Angeles et Oxford, University of California Press, 1989.

en Belgique. Il occupe le poste de secrétaire des XX, une association d'artistes sans jury ni président dont le but est de mettre sur pied des expositions d'art contemporain<sup>206</sup>. Les activités du groupe comprennent aussi des concerts de musique actuelle et des conférences sur les nouveaux mouvements littéraires et artistiques. Maus voit à l'organisation matérielle du Salon des XX entre 1884 et sa disparition en 1893, après quoi il travaille comme commissaire de l'exposition annuelle de la Libre Esthétique (1894-1914).

Le critique d'art s'implique donc personnellement lorsqu'il donne à *La Cravache parisienne* un compte rendu en deux livraisons sur la sixième exposition des XX<sup>207</sup>. Familier des cercles symbolistes parisiens, en particulier de l'entourage de Fénéon et de Kahn, Maus collabore à *La Revue indépendante* à l'époque où cette dernière est dirigée par Dujardin. Représentant 13 articles au total, la «Chronique bruxelloise» paraît presque tous les mois entre avril 1887 et septembre 1888. Cette rubrique couvre tous les aspects de la vie culturelle en Belgique, depuis les arts plastiques à la musique en passant par le théâtre et la littérature. Mais ce n'est pas par hasard si le premier article porte sur la peinture. Le secrétaire des XX commente une manifestation anversoise d'art indépendant dont le programme s'apparente à

---

206. Sur Octave Maus (1856-1919), voir Madeleine Octave Maus, *Trente Années de lutte pour l'art (1884-1914)*, Bruxelles, L'Oiseau bleu, 1926, rééd. Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1980. Se rapporter plus généralement à Jane Block, *Les XX and Belgian Avant-Gardism, 1868-1894*, University of Michigan, thèse de doctorat publiée, 1980, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984. On peut consulter *Les XX. Bruxelles. Catalogue des dix expositions annuelles*, Bruxelles, Centre international pour l'étude du XIX<sup>e</sup> siècle, 1981. Au moins trois expositions ont été consacrées aux XX : *Le Groupe des XX et son temps*, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 1962 ; *Les XX and the Belgian avant-garde*, Lawrence (Kansas), Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1992 ; *Les XX et la Libre Esthétique. Cent ans après*, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 1993.

207. Octave Maus, «Le Salon des XX, à Bruxelles (VI<sup>e</sup> exposition annuelle)», *La Cravache parisienne*, n<sup>os</sup> 417 et 419, 16 février et 2 mars 1889, n.p. Le premier article porte sur les néo-impressionnistes Théo Van Rysselberghe, Georges Seurat (qui montre *Les Poseuses*), Camille Pissarro, Maximilien Luce et Henry van de Velde. Le deuxième aborde les marines d'Antibes exposées par Claude Monet et les œuvres des symbolistes Félicien Rops, James Ensor, Henry de Groux et Paul Gauguin.

celui des expositions qu'il organise. Ayant lieu dans le Palais de l'Industrie d'Anvers, cette entreprise comparable au Salon des XX contribue, selon Maus, à «désempourgeoiser l'Art<sup>208</sup>». La préface au catalogue de cet événement est due à Camille Lemonnier, un influent écrivain d'art belge que Maus estime entre autres parce qu'il défend sensiblement les mêmes idées que lui concernant la destination sociale de l'art<sup>209</sup>.

De la même manière que Natanson et Bing, Maus préfère l'art indépendant à l'art officiel<sup>210</sup>. Mais contrairement au critique d'art attiré de *La Revue blanche*, le critique bruxellois n'instaure pas un partage rigide entre les recherches plastiques et les productions plus littéraires des artistes «qui à leur peinture unissent l'intellectualité<sup>211</sup>». En tant que commissaire d'expositions voulant représenter toutes les tendances de l'art contemporain, il apprécie les uns comme les autres pour leurs qualités respectives. Ayant un faible pour le néo-impressionnisme, il n'en considère pas moins Gauguin comme un coloriste de grand talent, tandis qu'il apprécie fortement les «belles conceptions» de Max Klinger et la poésie des «paysages de rêve et de chimère» peints par Henry de Groux<sup>212</sup>. Son intérêt pour l'art des symbolistes belges se manifeste notamment

---

208. Octave Maus «Chronique bruxelloise», *La Revue indépendante*, n.s., t. III, n° 6, avril 1887, pp. 19-23.

209. Le romancier et dramaturge belge Camille Lemonnier (1844-1913) fait partie des écrivains d'art du corpus grâce à l'article «Une Tentation de St Antoine de Félicien Rops», *La Revue indépendante*, t. I, n° 2, juin 1884, pp. 125-131 ; *La Plume*, livraison spéciale sur Félicien Rops, 15 juin 1896, n° 172, pp. 444-447. Maus évoque à plusieurs reprises les ouvrages de Lemonnier : une anthologie sur les auteurs belges depuis 1830 co-dirigée avec Picard, Verhaeren et Rodenbach (*La Revue indépendante*, n.s., t. IV, n° 9, juillet 1887, pp. 35-40) ; *l'Histoire des Beaux-Arts en Belgique (1830-1887)*, Bruxelles, P. Wissembruch, 1887 (*La Revue indépendante*, n.s., t. IV, n° 10, août 1887, pp. 162-168) ; *La Belgique*, Paris, Hachette, 1888 (*La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n° 15, janvier 1888, pp. 152-156), qui vaut à Lemonnier le prix quinquennal de littérature (*La Revue indépendante*, n.s., t. VII, n° 18, avril 1888, pp. 169-173) ; la pièce de théâtre *Un Mâle* (*La Revue indépendante*, n.s., t. VII, n° 20, juin 1888, pp. 547-552). §

210. Maus affiche du mépris pour l'art officiel présenté au Salon de Bruxelles. Cf. «Chronique bruxelloise», *La Revue indépendante*, n.s., t. V, n° 12, octobre 1887, pp. 9-14.

211. Octave Maus, «Le Salon des XX, à Bruxelles», n.p.

dans le texte qu'il rédige pour un numéro spécial de *La Plume* sur son compatriote James Ensor<sup>213</sup>. Ami des hommes de lettres autant que des peintres, Maus travaille en collaboration avec les autres critiques d'art progressistes de l'heure afin d'imposer au public le plus grand nombre d'artistes novateurs.

L'étude de ces trois derniers cas permet de comprendre que le parcours critique des connaisseurs est tout aussi diversifié que celui des écrivains d'art et des artistes. Le discours sur l'art varie non seulement en fonction de la position des critiques d'art mais également à l'intérieur de chacune des catégories d'auteurs. L'intérêt de répartir les critiques en fonction de leur lieu d'énonciation consistait toutefois ici à montrer la variété et la complexité du corpus étudié. En même temps, le recours à une répartition de ce type permet de dégager quelques traits principaux qu'il convient d'énoncer brièvement pour conclure cette présentation d'ensemble sur les critiques d'art collaborant aux petites revues littéraires et artistiques des deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Aux questions posées en début de chapitre, il faut d'abord répondre que la grande majorité des critiques de la presse symboliste peut être considérée comme des auteurs qui tiennent la critique d'art pour une activité littéraire.

En second lieu, les écrivains d'art proviennent de tous les milieux, même si la plupart appartiennent à la classe moyenne élevée. Sauf exception, aucun ne peut vivre de sa plume : ils occupent des emplois divers, depuis des métiers relativement proches de leurs activités littéraires (journalisme, travaux de rédaction, édition de textes) jusqu'aux fonctions publiques les plus diverses.

---

212. *Ibid.*

213. Octave Maus, texte sans titre, *La Plume*, n° 232, 15 décembre 1898, pp. 703-707. Ce numéro intitulé «James Ensor, Peintre et Graveur» comprend aussi des textes de plusieurs critiques d'art belges : l'avocat et homme de lettres Edmond Picard (1836-1924), le peintre et sculpteur Constantin Meunier (1831-1905), le poète symboliste Émile Verhaeren (1855-1916).

En ce qui concerne leur expertise dans le domaine des beaux-arts, plusieurs ont quelques rudiments pratiques en arts plastiques, tandis que d'autres s'adonnent à la peinture ou à la gravure. Mais hormis les connaissances qu'ils ont acquises par eux-mêmes, ils ne possèdent aucune formation spécifique en histoire de l'art. Si le terme n'avait depuis cette époque acquis une connotation péjorative, on pourrait dire qu'ils font de la critique d'art en *amateurs*, c'est-à-dire en tant que personnes *aimant* l'art et les artistes<sup>214</sup>. Leurs relations privilégiées avec les peintres et les sculpteurs sont au centre de leur intérêt pour l'art. Cette amitié leur permet non seulement de s'initier au monde de l'art, elle oriente aussi profondément leurs choix esthétiques et leur façon de parler des œuvres (le chapitre VI montrera combien leur critique est partielle et subjective), tout en leur donnant l'occasion d'une étroite collaboration au niveau littéraire.

Le fait que l'histoire de l'art soit en train de se constituer en discipline autonome pendant la période a des conséquences directes sur la critique d'art des écrivains symbolistes, qui apparaît très nettement comme le prolongement de la critique d'art à prétention littéraire pratiquée par de nombreux auteurs français à la suite de Diderot. Se considérant comme les gardiens d'une grande tradition, les écrivains d'art réagissent négativement au discours spécialisé des historiens d'art rattachés aux institutions muséales ou académiques de l'époque car ils les tiennent pour des intrus au sein d'une pratique qu'ils continuent de définir comme éminemment littéraire. Leur stratégie argumentative procède d'une position de défense assez conservatrice : ils opposent une résistance farouche à ceux qui, croient-ils, menacent de leur dérober impunément les privilèges acquis dans la sphère de la critique d'art.

---

214. Cet aspect sera approfondi au chapitre V dans le cadre d'une analyse sur la dimension mystique de la critique d'art.

Or, comme l'imprécision journalistique des chroniques d'art publiées dans la presse à grand tirage leur semble tout aussi inadéquate que les visées scientifiques des historiens d'art professionnels, ils attaquent leurs rivaux sur le plan qui les concerne le plus, à savoir sur la question du style. C'est en partie pour cette raison que leurs textes marquent le retour en force d'une écriture recherchée, enrichie par les innovations formelles du symbolisme poétique. L'affirmation du caractère intrinsèquement littéraire de la critique d'art passe tout autant par une attitude négative, voire quelque peu réactionnaire — le rejet des nouveaux intervenants et de leur style supposément trop technique — que par une solution pragmatique efficace consistant à mettre en œuvre une critique très écrite. La dernière partie de la thèse se penchera sur les principales caractéristiques de cette écriture suggestive, se voulant moins la restitution fidèle de l'œuvre d'art que sa transposition créatrice.

DEUXIÈME PARTIE

**LA CONCEPTION DE L'ART**

## Chapitre III

### LA CONSTITUTION DES THÉORIES ESTHÉTIQUES

Dans un texte qui retrace les origines du symbolisme, Gustave Kahn soutient que le jeune écrivain de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle «se devait et devait aux autres, quoique l'occupation ne fut pas fort amusante, de faire de la critique. Pour pouvoir écrire l'œuvre d'art pure, il fallait pouvoir l'expliquer dans des travaux latéraux<sup>1</sup>». Il est relativement aisé de comprendre pourquoi l'homme de lettres était en quelque sorte obligé de commenter les ouvrages des autres avant de faire éditer les siens. Le nouveau poète interprétait la production des auteurs contemporains afin de trouver, puis de marquer sa place à l'intérieur de l'institution littéraire. Il reste plus difficile d'expliquer pourquoi l'écrivain symboliste s'adonnait si volontiers à la critique d'art car la nécessité de se situer par rapport à la littérature de son époque ne l'amenait pas forcément à s'intéresser à la production picturale contemporaine.

---

1. Gustave Kahn, «Les origines du symbolisme», préf. de *Symbolistes et décadents* (1902), Genève, Slatkine, 1977, p. 33.

On ne mesurera l'intérêt des écrivains symbolistes pour l'univers de la peinture que si l'on tient compte de l'importance de la critique d'art au sein de leur parcours d'auteur. Il est frappant de constater que plusieurs représentants du symbolisme jetèrent les bases de leur poétique dans des chroniques d'art. Le présent chapitre s'attache à montrer que la critique d'art permettait aux écrivains de mettre au point les théories esthétiques qu'ils allaient éventuellement appliquer dans leurs écrits. Davantage qu'un mode d'accès à la carrière littéraire, la critique d'art est en fait un moyen efficace de diffuser des idées sur l'art, mais aussi sur la littérature. Ces textes de jeunesse, qui contiennent souvent les premières considérations d'ordre esthétique des auteurs, constituent un lieu privilégié pour élaborer une nouvelle théorie littéraire, ne serait-ce que parce que la réflexion sur l'apport des peintres incite les critiques à s'interroger sur les principes qui les guident eux-mêmes dans la pratique de leur art.

Les animateurs de la presse littéraire d'avant-garde publient ainsi des articles de critique d'art lorsqu'ils cherchent des moyens de rénover l'art littéraire. En ce sens, leur évolution esthétique est en partie tributaire de la peinture et la critique d'art peut à juste titre être considérée comme une sorte de laboratoire du symbolisme littéraire puisque c'est en découvrant la richesse et la complexité de l'art pictural que les écrivains délimitent certains principes de base du symbolisme. Parmi les cas les plus exemplaires, Jean Moréas s'enthousiasme pour les portraits de Puvis de Chavannes trois ans avant de publier le manifeste du symbolisme littéraire dans le supplément littéraire du *Figaro*<sup>2</sup> ; Gustave Kahn célèbre les «grands rêves» de Moreau et les «visions pâles» de Puvis de Chavannes alors qu'il ébauche sa théorie du vers libre<sup>3</sup> ;

---

2. Jean Moréas [pseud. de Yannis Papadiamantopoulos], «Le Salon de 1883 II», *Lutèce*, n° 68, 18 mai 1883, p. 2. Le manifeste du symbolisme littéraire paraît le 18 septembre 1886.

Paul Adam s'intéresse aux innovations des néo-impressionnistes Seurat et Signac à l'automne 1886, au moment même où il fonde le journal *Le Symboliste* avec Moréas et Kahn<sup>4</sup> ; Émile Verhaeren formule explicitement son projet poétique dans ses chroniques d'art pour *La Jeune Belgique* et *L'Art moderne*<sup>5</sup> ; Camille Mauclair fixe ses idées sur le symbolisme lorsqu'il cherche à caractériser la peinture d'Albert Besnard<sup>6</sup> ; Alfred Jarry, enfin, s'émeut de la naïveté de l'art de Charles Filiger à l'époque où il s'applique à réformer l'art poétique<sup>7</sup>.

L'objet des considérations esthétiques des écrivains symbolistes n'est pas limité à la peinture symboliste ; à l'instar de Félix Fénéon, Gustave Kahn ou Paul Adam, plusieurs d'entre eux ont apporté des réflexions pertinentes au sujet d'autres mouvements, dont l'impressionnisme et le néo-impressionnisme, sur lesquelles on aura l'occasion de revenir. L'exemple du symbolisme a toutefois été retenu dans ce chapitre parce qu'il permet le mieux d'évaluer le rôle décisif de la peinture dans l'évolution esthétique des écrivains de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les prochaines pages situent chronologiquement l'apport des auteurs du corpus dans le développement de l'esthétique symboliste. Une analyse de la réception critique de la peinture de Gustave Moreau sert en

---

3. Gustave Kahn «Chronique d'Art», *La Vogue*, t. I, n° 3, 25 avril 1886, p. 100, et «Toiles annuelles», *La Vogue*, t. I, n° 6, 13 juin 1886, p. 278. Kahn formule sa théorie du vers libre dans la préface du recueil *Les Palais nomades*, Paris, Tresse & Stock, 1887. Sur l'apport de Kahn dans l'évolution du vers libriste, voir Clive Scott, *Vers libre : The Emergence of the Free Verse in France 1886-1914*, Oxford, Clarendon Press ; New York, Oxford University Press, 1990.

4. Paul Adam, «Peintres impressionnistes», *La Revue contemporaine*, avril-mai 1886, pp. 541-551, et «Les Artistes Indépendants», *La Vogue*, t. II, n° 8, 6 septembre 1886, p. 260-267.

5. Comme par exemple Émile Verhaeren, «Le Salon des XX», *La Jeune Belgique*, mars 1886, pp. 182-187, et surtout la série d'articles sur Fernand Khnopff parus entre septembre 1886 et avril 1887 dans la revue *L'Art moderne*.

6. Camille Mauclair [pseud. de Séverin Faust], «Albert Besnard et le symbolisme concret», *La Revue indépendante*, n.s., t. XXI, n° 60, octobre 1891, pp. 6-29.

7. Alfred Jarry, «Charles Filiger», *Le Mercure de France*, t. XII, n° 57, septembre 1894, pp. 76-77. La critique d'art de Jarry est analysée *infra* au ch. VII, pp. 376-386.

premier lieu à préciser le contexte d'émergence de la notion de symbolisme pictural. On tracera ensuite brièvement l'évolution du concept en montrant comment la constitution de l'esthétique symboliste repose sur la découverte progressive des principaux précurseurs du symbolisme artistique par les écrivains d'art collaborant aux petites revues. Une attention particulière sera enfin accordée aux quatre écrivains qui ont énoncé, dans ce cadre, une théorie du symbolisme à propos de la peinture de leur temps : Émile Verhaeren, Alphonse Germain, Albert Aurier et Camille Mauclair.

### **1. Gustave Moreau et l'émergence du concept de symbolisme pictural**

La production picturale de Gustave Moreau suscite la première utilisation du terme «symbolisme» dans la critique d'art française de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le romancier et critique d'art naturaliste Émile Zola fait figure de précurseur en caractérisant par ce vocable deux des œuvres que Moreau expose au Salon de 1876. L'apparition du concept de symbolisme pictural précède ainsi d'une bonne décennie la naissance officielle du symbolisme littéraire, donc l'époque à laquelle le terme est employé dans le milieu des petites revues. Le mot apparaît d'abord dans un contexte négatif. Zola, qui juge la peinture de Moreau artificielle et réactionnaire, parle de symbolisme à propos de *Hercule et l'Hydre de Lerne* (fig. 6) et *Salomé dansant devant Hérode* (fig. 7). Il faut citer presque tout le passage se rapportant aux deux tableaux afin de comprendre ce que le recours à une telle notion peut impliquer.

J'aurai noté toutes les curiosités de la peinture moderne quand j'aurai traité de Gustave Moreau, que j'ai gardé pour la fin comme étant la plus étonnante manifestation des extravagances où peut tomber un artiste dans la recherche de l'originalité et la haine du réalisme. Le naturalisme contemporain, les efforts de l'art pour

étudier la nature devaient évidemment appeler une réaction et engendrer des artistes idéalistes. Ce mouvement rétrograde dans la sphère de l'imagination a pris chez Gustave Moreau un caractère particulièrement intéressant. Il ne s'est pas réfugié dans le romantisme comme on aurait pu s'y attendre [...]. Non, Gustave Moreau s'est lancé dans le symbolisme. Il peint des tableaux en partie composés de devinettes, redécouvre des formes archaïques ou primitives, prend comme modèle Mantegna et donne une importance énorme aux moindres accessoires du tableau.

[...] Son talent consiste à prendre des sujets qu'ont déjà traités d'autres artistes, et à les remanier d'une façon différente, plus ingénieuse. Il peint ses rêves, non des rêves simples et naïfs comme nous en faisons tous, mais des rêves sophistiqués, compliqués, énigmatiques, où on ne se retrouve pas tout de suite. Quelle valeur un tel art peut-il avoir de nos jours ? — c'est une question à laquelle il n'est pas facile de répondre. J'y vois, comme je l'ai dit, une simple réaction contre le monde moderne. Le danger qu'y court la science est mince. On hausse les épaules et on passe outre, voilà tout<sup>8</sup>.

Zola, qui confère un sens péjoratif au mot «symbolisme», reproche à Moreau son art «rétrograde». Selon cette interprétation, le peintre s'inscrit dans un mouvement de réaction contre la modernité et contre le réalisme en peinture. Par ses sujets empruntés à la mythologie classique ou à l'iconographie chrétienne, Moreau appartient à une tradition incompatible avec les théories naturalistes que défend Zola dans ses textes. Le critique, qui recherche avant tout l'expression de la modernité en peinture, voit en Manet le meilleur peintre de la vie moderne : il est réaliste, voire positiviste, parce qu'il choisit des sujets contemporains et qu'il crée expressément des formes qui conviennent à ces thématiques. Si l'auteur de *L'Olympia* peint ses contemporains «comme il les voit dans la vie, dans la rue ou chez eux, dans leur milieu ordinaire, habillés selon notre mode<sup>9</sup>», Moreau présente au contraire des rêves «sophistiqués» dont les formes «archaïques» rappellent celles des peintres italiens du *quattrocento*.

---

8. Émile Zola, «Salon de 1876», *Le Messager de l'Europe* (Saint-Petersbourg), juin 1876 ; *Le Bon combat. De Courbet aux impressionnistes*, éd. critique par Jean-Paul Bouillon, préf. par Gaëtan Picon, Paris, Hermann, coll. «Savoir», 1974, pp. 180-181.

9. Émile Zola, «Une exposition de tableaux à Paris (Salon de 1875)», *Le Messager de l'Europe* (Saint-Petersbourg), juin 1875 ; extraits dans *Le Bon combat*, p. 165.

Avant Zola, plusieurs critiques avaient noté le caractère «compliqué» ou à tout le moins énigmatique des tableaux de Moreau. Né à Paris en 1826, le peintre avait débuté en exécutant des œuvres d'inspiration romantique proches de celles de Théodore Chassériau. Après une formation académique solide, il est admis au Salon (1852) où il ne se fait remarquer qu'en 1864 alors qu'il obtient une médaille pour *Œdipe et le Sphinx* (fig. 8). L'œuvre fait néanmoins l'objet de plusieurs attaques violentes dans la presse. Les détracteurs du tableau tournent en dérision l'aspect hiératique de la composition ; Edmond About affirme ironiquement qu'un drapé de zinc habille le personnage en bois<sup>10</sup>. L'année suivante, Paul Mantz critique Moreau pour son archaïsme<sup>11</sup>, tandis que Paul de Saint-Victor lui reproche d'imiter les Primitifs italiens<sup>12</sup>. En 1869, les critiques influents s'interrogent sur le sens de l'œuvre allégorique illustrant le mythe de *Prométhée* (fig. 9). De Saint-Victor demande sur un ton narquois : «Que signifie le vautour qui gît aux pieds de Prométhée, mort d'indigestion, tandis que son remplaçant déchire du bec et de ses ongles le flanc du Titan<sup>13</sup> ? »

---

10. «Comme le soliveau de la Fable, ce roi thébain est en bois. Les muscles unissent la raideur de l'acajou à la couleur du palissandre ; jamais un mouvement, à moins que le bois ne joue, n'écartera les feuilles de zinc dans lesquels l'artiste l'a drapé.» Edmond About, *Salon de 1864*, Paris, Hachette, 1864, passage cité dans *Gustave Moreau*, Paris, Lafitte, coll. «Les peintres illustres», n° 61, 1914, p. 36. Sur About, voir *supra*, ch. II note 82.

11. Paul Mantz, «Salon de 1865», *La Gazette des Beaux-Arts*, sixième livraison, 1<sup>er</sup> juin 1865, pp. 491-493. Sur Mantz, voir *supra*, ch. II note 92.

12. Paul de Saint-Victor, «Salon de 1865», *La Presse*, mai 1865. Paul Bins, comte de Saint-Victor (1827-1881), succède à Théophile Gautier comme critique d'art attitré de *La Presse* en 1855. Professionnel de l'art et critique influent, il est inspecteur général des Beaux-Arts et membre officiel du jury des Salons de 1866, 1867 et 1878.

13. Paul de Saint-Victor, «Salon de 1869», extrait cité dans *Gustave Moreau*, pp. 52-53. Le critique remarque ici que Moreau prend un écart par rapport au mythe : trouvant l'aigle trop noble pour s'avilir à dévorer le foie du héros, il le remplace par un vautour. De Saint-Victor se moque aussi du fait que le peintre représente deux oiseaux : un dans la partie centrale de la composition, l'autre aux pieds du héros, qui serait «mort d'indigestion».

Hermétisme des thèmes, raideur dans la composition, archaïsme de la forme, voilà les reproches que l'on adresse le plus couramment au peintre lorsque Zola s'intéresse à ses tableaux. La position de ce dernier quant au primitivisme de Moreau s'avère donc banale pour ne pas dire convenue. L'originalité du romancier naturaliste consiste à trouver un mot nouveau pour qualifier un artiste auquel il reconnaît du talent même si le caractère non réaliste de sa peinture lui déplaît. Zola, qui apprécie la singularité du peintre, ne peut s'empêcher d'admettre que les toiles montrées par Moreau lors de l'Exposition universelle de 1878 exercent une certaine fascination sur lui<sup>14</sup>. Mais il n'adhère pas pour autant à l'interprétation romantique de Maxime Du Camp et de Théophile Gautier, deux défenseurs de Moreau dont la position allait prévaloir pendant plus d'un siècle<sup>15</sup>. Pour Zola, le symbolisme de Moreau ne relève pas du romantisme à proprement parler parce qu'il dédaigne la «fièvre» et les «dérèglements du pinceau<sup>16</sup>». Il s'agit d'une production plus froide, plus complexe et nettement plus intellectuelle qui plaît aux écrivains sensibles à l'art accordant une grande importance au rêve, à l'imagination, aux sujets énigmatiques, voire inquiétants.

De son vivant, Gustave Moreau est à la fois peu connu du public et adulé dans certains cercles littéraires ; ses œuvres séduisent les parnassiens José-

---

14. Cf. Émile Zola, «L'École française à l'Exposition universelle de 1878», *Le Messager de l'Europe* (Saint-Petersbourg), juillet 1876 ; extraits dans *Le Bon combat*, pp. 200-201.

15. Gustave Moreau, dont les premières réalisations peuvent effectivement être rattachées au romantisme, fut longtemps considéré comme un néo-romantique et c'est à ce titre qu'il figure dans plusieurs études modernes sur le mouvement, comme dans celle de Jean Clay, *Le Romantisme*, Paris, Hachette, 1980, pp. 312-313. Jusqu'à la première grande exposition d'ensemble sur *Le Symbolisme en Europe* présentée en 1975-1976 à Rotterdam, Baden-Baden et Paris, on a eu tendance à percevoir les premiers symbolistes comme des romantiques attardés. La récente exposition *Paradis perdu. L'Europe symboliste* (1995) au Musée des beaux-arts de Montréal montre que c'est aujourd'hui la tendance inverse qui prévaut : les préraphaélites anglais et autres rénovateurs du romantisme sont plutôt perçus comme des annonciateurs ou des précurseurs du symbolisme artistique.

16. Émile Zola, «Salon de 1876», p. 180.

Maria de Heredia et Théodore de Banville, avant de fasciner les symbolistes Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue, Gustave Kahn, Jean Lorrain, Émile Verhaeren, Oscar Wilde, Albert Samain, Henri de Régnier et Stuart Merrill. Contrairement aux partisans du naturalisme, ces auteurs vouent un véritable culte au peintre des Salomés et lui rendent hommage dans leurs écrits. Dès 1866, Théophile Gautier, auteur essentiel pour la constitution de l'esthétique symboliste, pressent l'enthousiasme des écrivains de la fin du siècle lorsqu'il décrit les admirateurs du peintre.

Sa peinture, si bizarre d'aspect et d'une originalité si voulue, est une peinture faite pour les délicats, les raffinés, les curieux, ceux qui ont vécu dans la familiarité des vieux maîtres ou que l'ennui de l'art actuel ramène vers les primitifs dont la naïveté enfantine réveille leur blasement<sup>17</sup>.

Joris-Karl Huysmans confirme ce jugement porté par le défenseur de l'art pour l'art et, parmi les premiers écrivains d'art de la presse littéraire d'avant-garde, prend le contre-pied de Zola pour promouvoir Moreau. Huysmans révèle la peinture de Moreau aux jeunes poètes de l'avant-garde grâce au roman *À rebours*, que l'on considère habituellement comme un point de rupture entre naturalisme et symbolisme<sup>18</sup>. Cette œuvre parue en mai 1884 marque toute la génération symboliste. Par un étonnant concours de circonstances, Huysmans, qui avait fait ses armes aux côtés de Zola, devient le défenseur attitré de Moreau. Critique d'art depuis 1867, il avait suivi les traces de son ami

---

17. Théophile Gautier, *Le Moniteur universel*, 15 mai 1866, extrait cité par Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau sa vie son œuvre. Catalogue raisonné de l'œuvre achevé*, Fribourg, Office du Livre, 1976, p. 110.

18. Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Charpentier, 1884 ; rééd. Paris, Garnier-Flammarion, 1978, chronologie, introd. et archives de l'œuvre par Pierre Waldner. Même si Huysmans s'éloigne de l'esthétique prônée par Zola dans le choix de son thème, le roman n'en garde pas moins des aspects naturalistes. L'histoire littéraire retient d'ailleurs la date de parution du manifeste de Moréas (septembre 1886) comme celle de l'émergence officielle du symbolisme. En 1884, la rupture entre naturalisme et symbolisme n'est pas encore prévisible. Certains critiques de l'époque perçoivent même *À rebours* comme un roman naturaliste où l'auteur décrit en médecin et en psychologue la névrose de Des Esseintes. Cf. Paul Alexis, «Chronique de juin», *La Revue indépendante*, t. I, n° 3, juillet 1884, pp. 246-253.

naturaliste lorsqu'il jugeait les tableaux réalistes en fonction de la modernité du sujet et de la «franchise d'exécution». Après avoir scrupuleusement appliqué les préceptes du maître de Médan dans plusieurs romans et célébré Manet, Degas et les impressionnistes avec autant d'ardeur que Zola<sup>19</sup>, Huysmans devient le porte-parole d'une génération farouchement anti-naturaliste.

Huysmans, qui découvre Moreau lors de l'Exposition universelle de 1878, mentionne le peintre pour la première fois dans son compte rendu du Salon officiel de 1880<sup>20</sup>. À cette époque, il signe des romans tels qu'*En ménage* et prête attention aux événements artistiques les plus novateurs. *L'Art moderne*, premier recueil de critique d'art publié en 1883, porte d'ailleurs un titre qui a valeur de manifeste. Huysmans pense alors, comme son mentor Zola, que la peinture moderne doit représenter des sujets contemporains. Il dit ne pas comprendre les peintres comme James Tissot, dans *La Rencontre de Faust et Marguerite* (fig. 10), parce qu'ils choisissent des «formules archaïques<sup>21</sup>» et tentent de s'abstraire de leur époque. En voyant *En Route pour le Temple de Cérès* (fig. 11) du peintre anglais Lawrence Alma-Tadema au Salon de 1881, Huysmans s'interroge sur les motifs conduisant les artistes à vouloir s'éloigner de la vie contemporaine.

Par quelle bizarre faculté, par quel phénomène psychique, M. Tadéma peut-il s'abstraire ainsi de son époque, et vous représenter, comme s'il les avait eus sous les yeux, des sujets antiques ? J'avoue

---

19. Voir notamment Joris-Karl Huysmans, «La Nana de Manet», *L'Artiste* (Bruxelles), 2<sup>e</sup> année, n° 19, 13 mai 1877, pp. 148-149. Pour la position du critique sur Manet et les impressionnistes, se rapporter à Jean-Paul Bouillon, «Huysmans et Manet» et à Pierre-Louis Mathieu, «Huysmans et les impressionnistes», *Huysmans. Une Esthétique de la décadence*, Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar, 5, 6 et 7 novembre 1984, Paris, Librairie Honoré Champion, 1987, pp. 167-194.

20. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon officiel en 1880», repris dans *L'Art moderne*, Paris, Charpentier, 1883 ; rééd. Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1975, pp. 132-134. Sur la découverte de Moreau par Huysmans, voir Marc Eigeldinger, «Huysmans interprète de Gustave Moreau», *Huysmans. Une Esthétique de la décadence*, pp. 203-212.

21. Joris-Karl Huysmans, «Tissot», *Les Chefs-d'œuvre d'art au Luxembourg*, sous la direction d'Eugène Montrosier, Paris, Librairie d'art Ludovic Baschet, 1881, p. 177.

ne pas comprendre et admirer, inquiet, le talent de cet homme qui doit se trouver bien dépaycé dans les brumes de Londres<sup>22</sup>.

L'incompréhension à la fois admirative et «inquiète» de Huysmans pour la peinture d'Alma-Tadema est à rapprocher de l'attitude ambiguë que Zola exprimait en 1876 et en 1878 à l'endroit de Moreau. Un renversement radical s'opère toutefois dans le système esthétique de Huysmans. À ses débuts, il rejetait durement toutes les formes de primitivisme et de classicisme et jugeait comme anachroniques les œuvres puisant leur inspiration dans le passé. À la fin des années 1880, lorsqu'il publie le recueil de critique d'art *Certains* (1889), il considère désormais comme positif le côté «réactionnaire» ou du moins «archaïsant» de la production de Moreau. Convaincu que les poètes et les artistes de génie ne peuvent produire qu'à l'écart du monde moderne, Huysmans met de l'avant une esthétique passéiste glorifiant les êtres d'exception qui «retournent sur les pas des siècles<sup>23</sup>». Il affirme que des créateurs tels que Baudelaire, Villiers de L'Isle-Adam, ou encore Moreau et Redon, ont accompli leurs meilleurs travaux lorsqu'ils éprouvaient un profond dégoût du monde moderne. L'art digne de ce nom procéderait d'une réaction contre le temps présent car, selon l'explication éloquent de la critique, les grands artistes tels que Moreau «se jettent, par dégoût des promiscuités qu'il leur faut subir, dans les gouffres des âges révolus, dans les tumultueux espaces des cauchemars et des rêves<sup>24</sup>».

Les passages du recueil *L'Art moderne* sur les «féeries» de Moreau et sur les «visions hallucinées» de Redon annonçaient déjà une distance par rapport à l'école de Médan<sup>25</sup>. La sensibilité symboliste de Huysmans devient encore

---

22. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon officiel de 1881», *L'Art moderne*, p. 175.

23. Joris-Karl Huysmans, *Certains*, Paris, Tresse et Stock, 1889 ; rééd. Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1975, p. 259.

24. *Ibid.*

plus manifeste lorsqu'il publie *À rebours*. Le roman propose une incursion dans l'imaginaire décadent de Des Esseintes, aristocrate déchu qui nourrit ses fantasmes en contemplant des Salomés peintes par Moreau et des «cauchemars» dessinés ou lithographiés par Redon. Huysmans instaure un mythe autour des deux artistes en les associant au destin de son protagoniste. Le romancier imagine en effet que *L'Apparition* (fig. 12) du premier et *L'Araignée souriante* (fig. 13) du second, font partie de la collection personnelle de Des Esseintes ; elles ornent respectivement le cabinet de travail et le grand vestibule de son étrange villa de Fontenay-aux-Roses<sup>26</sup>. Grâce à ses magnifiques évocations poétiques d'œuvres d'art, *À rebours* exerce une influence considérable sur la réception des deux artistes qui figureront parmi les créateurs les plus appréciés dans les cercles symbolistes.

Si Huysmans est encore porté par la méthode zolienne lorsqu'il rédige les pages d'*À rebours*, il n'en reste pas moins que le livre rompt avec l'idéal naturaliste. La réponse du maître envers son brillant successeur rebelle ne tarde pas à venir. La parution du roman *L'Œuvre* en 1886 met en évidence les divergences esthétiques entre les deux romanciers-critiques d'art : Huysmans se range du côté du symbolisme pictural tandis que Zola le condamne définitivement. En relatant la vie tourmentée du peintre Claude Lantier, Zola publie en fait un manifeste en faveur du réalisme en peinture. Il est très intéressant de constater que le conflit d'ordre littéraire entre les deux auteurs passe avant tout par une critique de la peinture contemporaine. Il y a ici un

---

25. Joris-Karl Huysmans fait l'éloge de Moreau dans le chapitre de *L'Art moderne* sur «Le Salon officiel en 1880», pp. 132-134. L'«Appendice» du même ouvrage, rédigé en 1882, contient les impressions de Huysmans sur l'exposition personnelle de Redon dans la salle de rédaction du *Gaulois* (février 1882), pp. 243-245.

26. Tout comme *Salomé dansant devant Hérode* (qui fait aussi partie de la collection de Des Esseintes), *L'Apparition* est présentée par Moreau au Salon de 1876, ainsi qu'à l'Exposition universelle de 1878. Quant à l'œuvre de Redon, Huysmans n'en mentionne pas le titre mais la manière dont il en parle («une épouvantable araignée logeant au milieu de son corps une face humaine», *À rebours*, p. 113) incite à penser qu'il s'agit de l'un des deux fusains réalisés sur ce thème en 1881.

curieux entrelacement de la fiction et de la réalité. Par l'entremise de Des Esseintes, Huysmans parle de son engouement pour Moreau tandis que le récit de l'évolution picturale de Lantier amène Zola à présenter les recherches des artistes qu'il connaît et apprécie, comme Manet, Monet ou Cézanne. Le sort que Zola réserve à son héros témoigne clairement de ses positions esthétiques. On a fréquemment perçu l'ouvrage comme une fresque annonçant l'échec de la peinture impressionniste. Les nombreux commentateurs de *L'Œuvre* ont cependant souvent omis de mentionner que le protagoniste sombre dans le désespoir et la folie lorsqu'il se laisse dominer par la peinture de symboles. Cet élément narratif crucial permet de fonder l'interprétation selon laquelle le roman porte moins sur la fin probable de l'impressionnisme que sur la faillite avérée de l'art symboliste<sup>27</sup>. *L'Œuvre* promeut avec ostentation la peinture de la vie moderne contre l'envahissement du symbolisme pictural.

Revenons un instant au récit de Zola. Après avoir toute sa vie tenté de rendre la nature le plus fidèlement possible, Claude perd la raison à cause d'un tableau qu'il ne parvient à achever. À force de repentirs, la figure qu'il ne cesse de reprendre finit par ressembler étrangement aux vierges hiératiques de Moreau. Ayant quitté le domaine de la vie pour un monde où règnent des images que Zola qualifie d'«extra-humaines<sup>28</sup>», Claude est condamné à gâcher la toile qu'il a entreprise. Selon la logique implacable de l'auteur, la fuite hors du réel dans laquelle s'est lancé le peintre ne peut que donner lieu au délire, voire à l'obsession, avant de le mener inexorablement au suicide. Halluciné, malade, impuissant, Claude se pend dans son atelier alors que triomphe à ses côtés l'œuvre fatale qui constitue pour Zola le paradigme du tableau raté.

---

27. J'abonde sur ce point dans le sens de Antoinette Ehrard, spécialiste de la critique d'art de Zola, dans son introduction à l'édition de *L'Œuvre* utilisée ici, Paris, Garnier-Flammarion, 1974, p. 43.

28. Émile Zola, *L'Œuvre*, p. 405.

«C'est hideux, c'est lamentable et grotesque<sup>29</sup>», s'était exclamé la compagne de Claude en contemplant avec horreur la figure féminine sur laquelle s'acharnait son mari. La sentence exprimée par Christine s'apparente aux critiques que Zola adresse à l'art non réaliste. La réaction négative du personnage, qui découle certes de la logique interne du roman — l'auteur exprime l'antagonisme entre le monde réel et l'univers des apparences par le moyen d'une rivalité entre la femme de chair et la femme peinte —, l'attitude de Christine donc, n'en signale pas moins des présupposés esthétiques évidents. Claude échoue comme peintre à partir du moment où il ne parvient plus à rendre la vie. Jugée selon des critères naturalistes, la figure est monstrueuse parce qu'elle ne ressemble pas à un être vivant. «Est-on bâtie comme ça ? est-ce qu'on a des cuisses en or et des fleurs sous le ventre<sup>30</sup> ? », demande Christine en attribuant la laideur de la figure à son manque de réalisme.

Fait des plus significatifs, le romancier prête au nu féminin peint par Claude plusieurs caractéristiques des figures de Moreau. Comment ne pas comparer l'«étrange nudité d'ostensoir où des pierreries semblaient luire<sup>31</sup>» dont parle Zola aux Galatées languissantes ou aux Salomés couvertes de bijoux tant prisées par Des Esseintes ? Non content d'évoquer une œuvre que Moreau aurait pu exécuter, Zola pousse l'analogie jusqu'à emprunter un style proche de celui de l'auteur d'*À rebours*. Reprenant à son compte l'image des pierres précieuses dont Huysmans use avec virtuosité<sup>32</sup>, Zola décrit la figure comme une «idole d'une religion inconnue», toute faite de «métaux, de marbres et de gemmes, épanouissant la rose mystique de son sexe, entre les

---

29. *Ibid.*, p. 402.

30. *Ibid.*, p. 405.

31. *Ibid.*, p. 401.

32. Cet aspect essentiel de l'écriture de Huysmans est étudié *infra*, ch. IX, pp. 454-457.

colonnes précieuses des cuisses, sous la voûte sacrée du ventre<sup>33</sup>». Paraphrase de Huysmans ou encore parodie du style décadent et du mysticisme en vogue à la fin du siècle, la description de Zola ne saurait se référer plus explicitement à l'art de Moreau ou, du moins, à ce qu'il avait lui-même et avant tous les autres eu le privilège de considérer comme le symbolisme pictural.

L'issue de *L'Œuvre* émane très certainement d'une réflexion sur la montée de l'idéalisme dans les cercles littéraires et artistiques parisiens. Une telle prise de position suscite inmanquablement une réplique de la part des principaux intéressés, parmi lesquels figurent au premier plan les écrivains d'art de la presse symboliste. Ces derniers sont très conscients des principaux enjeux esthétiques abordés par Zola. Se sentant impliqués personnellement dans le débat opposant les convictions naturalistes de Claude et la tentation de la peinture symboliste, ils n'hésitent pas à trancher en faveur de la seconde lorsqu'ils commentent l'ouvrage dans leurs chroniques littéraires. Sous le pseudonyme de Henri Heltey, le directeur de *Lutèce* voit en *L'Œuvre*, dès sa parution en feuilleton dans le *Gil Blas*, un roman qui exprime la décadence, sinon la chute de Zola<sup>34</sup>. Léo Trézenik profite de la publication du livre chez Charpentier pour poursuivre sa critique de Zola et affirmer son intérêt pour Huysmans, qui aurait su s'éloigner à temps de l'influence «néfaste» de son maître<sup>35</sup>. Gustave Kahn exprime aussi des réserves dans un compte rendu pour *La Vogue* car il ne voit aucun intérêt à «décrire la monotone vie actuelle<sup>36</sup>»,

---

33. Émile Zola, *L'Œuvre*, p. 405.

34. Henri Heltey [pseud. de Léo Trézenik], «Chronique lutécienne. Un décadent», *Lutèce*, 5<sup>e</sup> année, n° 217, 10 janvier 1886, p. 1.

35. Léo Trézenik, «Deux livres», *Lutèce*, n° 233, 17 avril 1886, p. 1, affirme que dès ses *Croquis parisiens*, «le jeune Maître répudiait déjà les procédés lassants et ressassés du grand chef».

36. Gustave Kahn, «Bibliographie», *La Vogue*, n° 2, 18 avril 1886, p. 68.

quand bien même ce serait celle d'un peintre extraordinaire. Selon Kahn, une telle entreprise relève davantage de la science sociale que de la littérature ; riche d'enseignements pour le peuple, ce roman appartient à un genre «hybride et bâtard<sup>37</sup>», inconciliable avec la poétique mise en œuvre par les poètes du cercle de Mallarmé. Évoquer sans raconter, suggérer et refuser de décrire, voilà ce qui devrait être le but de l'art littéraire et ce que Zola ne fait justement pas quand il s'attache à rendre avec maints détails l'atmosphère régnant au Salon ou dans les ateliers d'artistes.

L'analyse de la réception contrastée de l'art de Moreau par Zola et Huysmans montre bien l'importance de la découverte de la peinture dans la constitution ou l'affirmation des théories esthétiques chez les écrivains d'art de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Découvrant Moreau lors du Salon de 1876, Zola en fait aussitôt le repoussoir de son système esthétique en le considérant comme le représentant d'un mouvement rétrograde, le symbolisme, né d'une réaction idéaliste contre le naturalisme. Il ne saurait être fortuit que dix ans plus tard, le romancier naturaliste choisisse de faire mourir son héros Claude Lantier en 1876, c'est-à-dire précisément lorsque le symbolisme de Moreau émerge au Salon tout autant que sous la plume de Zola. La production picturale de Moreau marque ainsi une véritable rupture entre l'esthétique naturaliste et l'idéal symboliste. En dépit de l'intérêt que Zola porte au peintre, l'auteur de *L'Œuvre* prend énergiquement parti pour la peinture réaliste alors que Huysmans, de même que de nombreux écrivains d'art à sa suite, se retranchent dans les sphères éthérées d'un art suggestif qui laisse aux esthètes le loisir de s'abandonner librement à leur imagination, loin de l'agitation urbaine et de la vie contemporaine.

---

37. *Ibid.*

## 2. La découverte des précurseurs du symbolisme artistique

Si Moreau devient rapidement une figure essentielle du symbolisme artistique en même temps que le peintre le plus unanimement célébré par les écrivains symbolistes, le mot «symbolisme» prend, en revanche, du temps à apparaître dans les chroniques d'art. Il faut attendre la publication du manifeste littéraire de Jean Moréas le 18 septembre 1886 et l'intense activité éditoriale qui en résulte pour que des écrivains d'art envisagent d'appliquer le terme à l'univers pictural. Or, l'absence du mot dans la critique d'art avant 1886 ne doit pas faire oublier que le symbolisme artistique existe bien avant sa théorisation par les auteurs du corpus. Les œuvres picturales et graphiques réalisées avant la naissance officielle du symbolisme littéraire ont même un impact majeur dans le cheminement esthétique des animateurs de petites revues. En effet, c'est en cherchant à déterminer la spécificité d'artistes comme Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavannes, Odilon Redon, Félicien Rops, Arnold Böcklin et Max Klinger que les écrivains novateurs posent les premiers jalons théoriques du symbolisme. La découverte des pionniers du symbolisme artistique ne joue donc pas un rôle moins significatif que celle des précurseurs du symbolisme poétique. Des auteurs tels que Émile Hennequin, Jules Laforgue, Joris-Karl Huysmans et Teodor de Wyzewa souhaitent trouver en art le même type de sensations qu'il recherchent en poésie et rattachent, sur cette base, les œuvres singulières de Redon ou de Klinger à l'univers poétique de Lautréamont, Baudelaire et Edgar Allan Poe<sup>38</sup>.

---

38. Trois des écrivains d'art étudiés consacrent des ouvrages substantiels à ces inspireurs du symbolisme : André Fontainas, *Vie d'Edgar Poe*, Paris, Société du Mercure de France, 1919 ; Camille Mauclair, *Le Génie d'Edgar Poe, la légende et la vérité, la méthode et la pensée*, Paris, Albin Michel, 1925 ; Gustave Kahn, *Charles Baudelaire : son œuvre*, Paris, La Nouvelle Revue critique, 1925 ; Camille Mauclair, *Le Génie de Baudelaire ; penseur, poète, esthéticien*, Paris, La Nouvelle Revue critique, 1933.

Le symbolisme voit le jour dans une période de crise des valeurs qui se traduit par le rejet de la pensée scientifique et du culte de l'objectivité issus du positivisme triomphant des décennies précédentes. Les organes littéraires d'avant-garde réfutent ainsi avec virulence le naturalisme et le positivisme pour leurs prétentions scientifiques. Tributaires du renouveau idéaliste qui caractérise la période, les écrivains d'art renouent avec la philosophie allemande de la première moitié du siècle, en particulier l'idéalisme transcendantal de Kant<sup>39</sup> et la pensée de Schopenhauer, auteur qui érige le pessimisme en philosophie et dont le livre, pourtant déjà ancien, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819) a une influence non négligeable sur la génération symboliste<sup>40</sup>.

L'art de Redon connaît, dans ce contexte, un grand succès auprès des collaborateurs de la presse symboliste. S'il est vrai que Huysmans impose Redon dans le milieu des petites revues grâce à l'«Appendice» de *L'Art moderne* (1883), au roman *À rebours* (1884) et à un article sur l'album

---

39. À part Schopenhauer et Nietzsche, Emmanuel Kant (1724-1804) est le seul philosophe allemand à faire l'objet d'études approfondies dans les revues analysées. Celle d'Antoine Cros, frère du peintre verrier Henry Cros et du poète Charles Cros, est remarquable : «Philosophes d'autrefois et d'aujourd'hui. L'idéalisme transcendantal de Kant : le monde réel et le monde idéal», *L'Ermitage*, n° 1, janvier 1893, pp. 44-63. Parmi les autres articles sur Kant, on trouve la traduction d'un texte de Thomas de Quincey, «Les derniers jours d'Immanuel Kant», trad. et introd. par Marcel Schwob, *La Vogue*, 3<sup>e</sup> s., t. II, n° 4, avril 1899, pp. 12-26 ; n° 5, mai 1899, 88-102 et n° 6, juin 1899, pp. 161-174.

40. Arthur Schopenhauer (1788-1860) est l'objet d'une attention soutenue dans les années 1880, grâce à l'enseignement de l'académicien, écrivain et moraliste Elme-Marie Caro (1826-1887) à la Sorbonne et aux traductions et aux travaux d'exégèse de Théodule Ribot, dont *La Philosophie de Schopenhauer*, Paris, Germer-Baillière, 1874. La seconde édition de cet ouvrage en 1885 chez Félix Alcan circule dans les milieux littéraires d'avant-garde, ainsi que l'atteste un compte rendu anonyme de *La Revue indépendante*, t. II, n° 6, avril 1885, p. 542. Plusieurs écrivains symbolistes publient des réflexions sur le philosophe, comme Jean Moréas qui se penche sur les *Parerga* dans ses «Notes sur Schopenhauer», *La Revue indépendante*, t. II, n° 5, mars 1885, pp. 379-392. D'autres textes sont fortement empreints de la philosophie schopenhauerienne : Émile Hennequin, «Le Pessimisme des écrivains», *La Revue indépendante*, t. I, n° 6, octobre 1884, pp. 445-455 et t. II, n° 1, novembre 1884, pp. 61-78 ; Anatole Baju, «Pessimisme», *Le Décadent*, n° 4, 1<sup>er</sup> mai 1886, p. 1 ; Teodor de Wyzewa, «Le Pessimisme de Richard Wagner», *La Revue wagnérienne*, n° 6, 8 juillet 1885, pp. 167-170 ; Abel Pelletier, «Le Pessimisme et la génération montante», *La Plume*, n° 30, 15 juillet 1890, pp. 121-122.

lithographique *Hommage à Goya* (1885)<sup>41</sup>, il n'est pas son premier défenseur. Émile Hennequin, un collaborateur régulier de *La Revue indépendante* dès sa fondation, avait publié deux articles favorables à Redon plus d'un an avant la parution de *L'Art moderne* de Huysmans<sup>42</sup>. Frappé par l'originalité des fusains montrés en février 1882 dans la salle des dépêches du quotidien monarchiste et mondain *Le Gaulois littéraire et politique*, Hennequin met l'accent sur leur dimension fantastique.

Il a su conquérir sur les confins du réel et du fantastique un domaine désolé, qu'il a peuplé de fantômes formidables, de monstres, de monades, d'êtres composites formés de toutes les perversités humaines, de toutes les bassesses bestiales, de toutes les terreurs des choses inertes et nuisibles. Possédant le sens des incubes et des succubes qui dorment au fond de l'âme humaine, il est parvenu, par des dégradations imperceptibles, à créer un type de laideur redoutable, un profil rusé, insidieux, au front semé des protubérances de tous les vices, qui roule dans ses yeux ternes l'inconscience méchante de la brute<sup>43</sup>.

L'emphase mise par le critique sur le caractère étrange des œuvres de Redon s'inscrit dans le cadre plus général d'une fascination pour les visions mystérieuses qui habitent l'imagination des inspireurs du symbolisme poétique. Hennequin, lui-même traducteur de Poe, établit un parallèle entre les œuvres graphiques de Redon et la poésie de Baudelaire et de Poe<sup>44</sup>. Grâce à

---

41. Joris-Karl Huysmans, «Le nouvel Album d'Odilon Redon», *La Revue indépendante*, t. II, n° 4, février 1885, pp. 291-296.

42. Triolet [pseud. d'Émile Hennequin], «Au bout de la lorgnette. Odilon Redon», *Le Gaulois*, 2 mars 1882, et Émile Hennequin, «Beaux-Arts, Odilon Redon», *La Revue littéraire et artistique*, 5<sup>e</sup> année, n° 9, 4 mars 1882, pp. 136-138, repris dans *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France*, textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrard et Constance Naubert-Riser, Paris, Hazan, 1990, pp. 232-235.

43. Émile Hennequin, «Beaux-Arts, Odilon Redon» ; *La Promenade du critique influent*, p. 233.

44. C'est en fonction de ce rapprochement que Hennequin fait illustrer sa traduction des *Contes grotesques* de Edgar Poe, Paris, Ollendorff, 1882, par un fusain de Redon. Sur les liens entre Redon et Hennequin, voir Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Minuit, 1989, pp. 64-68.

son «originalité absolue», Redon serait digne de rivaliser avec les plus grands poètes, artistes et musiciens du siècle parce qu'il appartient, comme eux, à une «classe d'esprit» qui «recherche ardemment en art, non des certitudes scientifiques, mais des beautés inconnues, l'étrangeté, la création, le rêve des moyens d'expression neufs, précieux, saisissants<sup>45</sup>». Ainsi défini, le domaine de la création artistique donne à l'individu l'occasion de se retrancher, à l'écart du quotidien banal, dans un monde intérieur et secret.

Les écrivains d'art de la presse parisienne d'avant-garde découvrent deux autres précurseurs du symbolisme artistique grâce aux articles de Jules Laforgue. Dans ses temps libres à Berlin, le poète visite des expositions de peinture et rédige des comptes rendus pour *La Gazette des Beaux-Arts* à Paris. Il s'intéresse d'abord aux tableaux d'Arnold Böcklin, peintre d'inspiration néo-romantique né à Bâle en 1827. Sensible à l'atmosphère de rêve, de mystère et de surnaturel qui enveloppe *Le Jeu des vagues* (fig. 14) au Salon berlinois de 1883, le critique compare le travail du peintre suisse à celui de Moreau<sup>46</sup>. Lors de la même exposition, Laforgue remarque les eaux-fortes de Max Klinger. L'écrivain met l'accent sur le pessimisme de l'artiste et sur son inspiration «spleenétique», épithète qui renvoie distinctement à Baudelaire. Tout comme Hennequin l'avait fait à propos de Redon, Laforgue affirme que le graveur allemand est un poète.

M. Klinger m'apparaît comme un poète dévoyé, d'une imagination universelle, d'une sensibilité excentrique et pessimiste, que les circonstances ont mis dans un atelier, et qui, jeté par son indépendance spleenétique dans les formules modernes les plus

---

45. Émile Hennequin, «Beaux-Arts, Odilon Redon» ; *La Promenade du critique influent*, p. 235.

46. Jules Laforgue, «Le Salon de Berlin», *La Gazette des Beaux-Arts*, 1<sup>er</sup> août 1883 ; *Textes de critique d'art*, réunis et présentés par Mireille Dottin, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988, p. 60.

avancées, est en train de modifier l'organisation native d'un œil froid et un peu compliqué<sup>47</sup>.

L'écrivain d'art fait un judicieux rapprochement entre les gravures de la série *Paraphrase sur la découverte d'un gant* (fig. 15) et les aquarelles de William Blake, poète, peintre et graveur anglais qui avait élaboré une mythologie personnelle au symbolisme des plus complexes inspirée de la bible et d'auteurs mystiques tels que Swedenborg. Laforgue assimile également l'art de Klinger, à celui de Johann Heinrich Füssli, peintre, graveur et écrivain préromantique ayant une prédilection pour les sujets étranges et qui puisait ses thèmes chez Milton, Shakespeare et Goethe.

Une autre influence déterminante pour la constitution de l'esthétique symboliste est celle de Richard Wagner<sup>48</sup>. L'engouement pour le compositeur allemand donne lieu à la création en 1885 d'une revue dont l'objectif est de diffuser en France ses idées esthétiques. Selon le fondateur Édouard Dujardin, *La Revue wagnérienne* établit en quelque sorte le «trait d'union entre Wagner et Mallarmé, entre Schopenhauer et le symbolisme<sup>49</sup>». Le mensuel ouvre ses pages à des admirateurs de Wagner parmi lesquels figurent Verlaine, Huysmans et Mallarmé. Teodor de Wyzewa, critique attiré de la revue, tente d'appliquer l'esthétique wagnérienne à la littérature et aux arts plastiques contemporains. Fidèle au concept de *Gesamtkunstwerk*, il apprécie les créateurs qui accomplissent une alliance entre les domaines plastique, littéraire et musical. Cherchant au Salon des œuvres pouvant servir à expliquer les

---

47. *Ibid.*, p. 61.

48. Sur ce point, consulter Grange Woolley, *Richard Wagner et le symbolisme français. Les rapports principaux entre le wagnérisme et l'évolution de l'idée symboliste*, Paris, Presses universitaires de France, 1931, et le catalogue de l'exposition *Les Symbolistes et Richard Wagner*, Berlin, Akademie der Künste zu Berlin ; Bruxelles, Goethe Institut et Maison du spectacle - La Bellone, 1991. Pour d'autres sources voir *supra*, ch. I note 35.

49. Édouard Dujardin, «La Revue wagnérienne», *La Revue musicale*, 4<sup>e</sup> année, n° 11, octobre 1923, pp. 141-160.

théories wagnériennes, Wyzewa se montre sévère à l'endroit de la plupart des tableaux montrés à l'exposition officielle. Il estime par contre Henri Fantin-Latour, peintre fort prisé par les écrivains symbolistes, notamment par Joséphin Péladan, qui le tient pour un «poète délicieux<sup>50</sup>», Camille Mauclair, qui lui commande une lithographie pour illustrer son conte *Vie des Elfes*<sup>51</sup>, et Gustave Kahn, auteur d'une monographie sur l'artiste<sup>52</sup>. Né à Grenoble en 1836, Fantin-Latour est un fervent wagnérien : il célèbre le compositeur en empruntant à ses œuvres nombre de sujets pour ses lithographies, pastels et peintures à l'huile<sup>53</sup>. Wyzewa le félicite pour ses lithographies *Siegfried et les Filles du Rhin* et *Parsifal et les Filles-Fleurs* (fig. 16), montrées aux Salons de 1885 et de 1886. D'après le critique, Fantin-Latour sait à la fois être réaliste dans son tableau *Autour du piano* (fig. 2) et symboliste dans des pastels exprimant des émotions plastiques apparentées aux émotions musicales. De même que Huysmans apprécie les toiles de James Abbott McNeill Whistler pour leur caractère évocateur<sup>54</sup>, Wyzewa se montre sensible aux œuvres dont les titres tels que *Symphonie en blanc* (1862) et *Nocturne en bleu et or* (fig. 17) évoquent l'univers musical. Wyzewa admire enfin la peinture dite «émotionnelle» de Puvis de Chavannes ou de Moreau et s'intéresse à Redon, lui-même marqué dans son travail par le courant wagnérien. S'inspirant à l'occasion des opéras

---

50. Joséphin Péladan, «Le Salon de 1884, peinture», *L'Artiste*, juin 1884, p. 453.

51. Cf. Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires, souvenirs d'arts et de lettres de 1890 à 1900, le symbolisme, les théâtres d'avant-garde, peintures, musiciens, l'anarchisme et le dreyfusisme, l'arrivisme, etc.*, Paris, Ollendorff, 1922, pp. 156-158.

52. Gustave Kahn, *Fantin-Latour*, Paris, Rieder, 1926.

53. Voir le chapitre «Fantin, l'art de la lithographie et l'avant-garde wagnérienne» dans le catalogue de l'exposition *Fantin-Latour*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais ; Ottawa, Galerie nationale du Canada ; San Francisco, California Palace of the Legion of Honour, 1982-1983, pp. 271-315.

54. Huysmans consacre cinq pages à Whistler dans le «Salon officiel de 1884», *La Revue indépendante*, t. I, n° 2, juin 1884, pp. 107-111. Il reprend le passage dans *Certains*, pp. 281-287.

du compositeur, Redon publie d'ailleurs une lithographie représentant *Bruneilde* (fig. 18), l'héroïne de *L'Anneau des Niebelungen*, dans la septième livraison de *La Revue wagnérienne*.

Si aucun des écrivains d'art étudiés jusqu'à présent n'utilise le terme de symbolisme à propos de la peinture, on voit se former le concept de symbolisme pictural au fil de leurs chroniques d'art. Huysmans, Hennequin, Laforgue et Wyzewa font référence à plusieurs thèmes qui reviendront d'une façon récurrente chez tous les théoriciens de l'art symboliste. Pessimisme, étrangeté, culte de l'originalité, de la subjectivité, exaltation de l'individualité, du rêve et de l'imagination, voilà autant d'aspects qui préfigurent la définition du symbolisme en peinture telle qu'elle se fait peu à peu admettre après octobre 1886. Dans la presse symboliste, ce sont finalement les contributions successives de Verhaeren, de Germain, d'Aurier et de Mauclair qui répandent l'usage du mot «symbolisme» pour désigner un vaste pan de la création picturale contemporaine, qui englobe autant les artistes connaissant une certaine notoriété (Moreau, Puvis de Chavannes, Rops, Böcklin et Klinger), que les nouveaux venus (Redon, Khnopff, Séon, Gauguin, Bernard, les Nabis, etc.).

### **3. Le temps des manifestes**

L'époque du symbolisme, on l'a vu au premier chapitre, se caractérise par l'explosion des revues d'avant-garde et des manifestes littéraires de toutes sortes. Selon l'heureuse formule de Fontainas, l'heure était «propice aux critiques et aux théoriciens<sup>55</sup>» puisque chaque poète s'employait à définir les fondements de son art au moment où il faisait son entrée dans le monde des

---

55. André Fontainas, *Mes Souvenirs du symbolisme* (1928), Bruxelles, Labor, coll. «Archives du Futur», 1991, p. 27.

lettres. Tout à fait décisive dans le parcours littéraire des écrivains, cette entreprise de définition répondait à un impétueux besoin d'affirmer son originalité. Dans le meilleur des cas, elle menait à la production d'un manifeste dans lequel le critique exposait ses vues sur l'art et sur la littérature. Les dernières années du siècle voient paraître plusieurs essais de définition du symbolisme dont certains concernent directement la peinture. Albert Aurier est considéré comme le théoricien par excellence du symbolisme en peinture grâce à son essai fondamental sur Paul Gauguin dans le périodique symboliste le plus durable et le plus influent. Or Aurier n'est ni le seul ni le premier écrivain d'art à concevoir une théorie du symbolisme pictural. Outre Édouard Dujardin qui établit les principes du cloisonisme dans une brève chronique plus proche du compte rendu d'exposition que du manifeste<sup>56</sup>, on ne compte pas moins de quatre manifestes sur la peinture symboliste au sein des petites revues : une série d'articles sur l'art de Fernand Khnopff par Émile Verhaeren (*L'Art moderne*, septembre 1886 - avril 1887) ; le premier article monographique qu'Alphonse Germain consacre à son ami Alexandre Séon (*Art et critique*, juillet 1890) ; le célèbre article d'Aurier sur Gauguin (*Le Mercure de France*, mars 1891) ; et le long texte de Camille Mauclair à propos de la peinture d'Albert Besnard (*La Revue indépendante*, octobre 1891). Il faut résumer l'argument de ces textes si l'on veut situer les positions esthétiques de leurs auteurs et montrer comment chacun d'entre eux a contribué à enrichir le concept de symbolisme pictural.

---

56. Édouard Dujardin, «Aux XX et aux Indépendants. Le cloisonisme», *La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n° 17, mars 1888, pp. 487-492. Sur la contribution de Dujardin voir *supra*, ch. II note 45.

### Émile Verhaeren : «Un peintre symboliste»

La série de quatre articles sur Fernand Khnopff publiée par le poète belge Émile Verhaeren entre septembre 1886 et avril 1887 dans la revue bruxelloise *L'Art moderne* apparaît comme la première défense et illustration du symbolisme en peinture. Si seul le texte d'avril 1887 porte un titre de manifeste («Un peintre symboliste»), on ne peut toutefois l'isoler des trois chroniques parues précédemment sous la rubrique «Silhouettes d'artistes», parce qu'il s'agit d'un ensemble cohérent, aussitôt édité sous forme de plaquette<sup>57</sup>. Paru le 5 septembre 1886, le premier article présente le peintre comme un solitaire vivant à l'écart de ses contemporains. Ce portrait de l'artiste en isolé correspond à une loi du genre et témoigne, comme on le verra au chapitre V, de la conception idéalisée de l'artiste qui a cours à l'époque dans les milieux culturels d'avant-garde. «Claustration» et «égoïsme», voilà les deux mots par lesquels Verhaeren inscrit d'emblée le personnage dans la lignée des créateurs d'exception<sup>58</sup>. L'article du 12 septembre 1886 associe Khnopff aux précurseurs du symbolisme artistique et interprète son art comme l'expression «raffinée, discrète, rare» de sensations, d'impressions et de sentiments<sup>59</sup>. La troisième chronique (10 octobre 1886), qui porte plus spécifiquement sur la production de Khnopff, consiste en une analyse des principales œuvres réalisées depuis 1881<sup>60</sup>. Nettement plus tardif, le dernier article (24 avril 1887)

---

57. Émile Verhaeren, *Quelques Notes sur l'œuvre de Fernand Khnopff. 1881-1887*, Bruxelles, Veuve Monnom, 1887.

58. Émile Verhaeren, «Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff», *L'Art moderne* (Bruxelles), 5 septembre 1886 ; article repris dans Claudette Sarlet, *Les Écrivains d'art en Belgique 1860-1914*, Bruxelles, Labor, 1992, pp. 94-98.

59. Émile Verhaeren, «Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff II», *L'Art moderne*, 12 septembre 1886 ; article repris dans *Les Écrivains d'art en Belgique*, pp. 99-103.

60. Émile Verhaeren, «Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff III», *L'Art moderne*, 10 octobre 1886 ; article repris dans *Les Écrivains d'art en Belgique*, pp. 103-109.

est le plus important pour l'auteur car il lui permet de formuler sa théorie du symbolisme littéraire<sup>61</sup>.

Chacun des textes ne présente pas le même intérêt sur un plan esthétique. Seuls les deuxième et quatrième tiennent véritablement du manifeste ou de la déclaration de principes. Verhaeren situe l'apport de Khnopff en deux moments distincts. L'écrivain d'art cherche d'abord à déterminer la spécificité du symbolisme pictural de Khnopff. Publié le 12 septembre 1886, cet essai de définition du symbolisme en peinture est indépendant, bien que parallèle, de la doctrine littéraire promulguée par Moréas à la même époque. Non seulement l'article paraît quelques jours avant le manifeste de Moréas, mais encore il ne contient aucune allusion directe au milieu littéraire parisien. Si les idées esthétiques de Verhaeren restent proches de celles qui circulent dans le cercle de Mallarmé, la perspective adoptée y est, en revanche, essentiellement artistique.

Verhaeren procède par différenciation, en distinguant le symbolisme pictural moderne des trois tendances suivantes : le réalisme, le symbolisme antique et le romantisme. Khnopff se distingue en premier lieu des artistes réalistes ou naturalistes, parce qu'il transcende le factuel, le contingent et l'anecdotique grâce à sa volonté de symboliser le réel.

Aussi bien, c'est au symbole qu'il devait aboutir fatalement ; c'est à ce résumé suprême de sensations et de sentiments.

Sa patiente concentration le détachait chaque jour de la contingence et du fait. Le détail observé, la scène vivement et spirituellement croquée, le récit anecdotique et individuel, ne sont que la mousse de l'observation. Il fallait tendre le plus possible vers le définitif qui est un fruit de réflexion ardente et de volonté supérieure<sup>62</sup>.

---

61. Émile Verhaeren, «Un peintre symboliste», *L'Art moderne*, 24 avril 1887 ; article repris dans *Les Écrivains d'art en Belgique*, pp. 110-115.

62. Émile Verhaeren, «Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff II», *L'Art moderne*, 12 septembre 1886 ; *Les Écrivains d'art en Belgique*, p. 100.

L'écrivain d'art se sert ensuite d'une comparaison entre Khnopff et ceux qu'il tient pour «les maîtres symbolistes de ce temps», Moreau, Puvis de Chavannes et Rops, pour expliquer la différence entre le symbolisme moderne et le symbolisme antique. Le mouvement auquel appartient Khnopff se démarque de l'art symbolique païen ou chrétien en fonction d'une absence de sérénité. Cette forme de lucidité, ou plutôt de pessimisme, traduit les angoisses de toute une génération de créateurs, dont Verhaeren fait partie, comme l'indique l'emploi du «nous» dans cette partie de l'argumentation. L'écrivain fournit l'élément central de sa définition en condensant dans un espace restreint l'essentiel de ce qui avait été dit jusqu'alors sur les précurseurs du symbolisme artistique.

Un recul formidable de l'imagination moderne vers le passé, une enquête scientifique énorme et des passions inédites vers un surnaturel vague et encore indéfini nous ont poussé à incarner notre rêve et peut-être notre tremblement devant un nouvel inconnu dans un symbolisme étrange qui traduit l'âme contemporaine comme le symbolisme antique interprétait l'âme d'autrefois.

Seulement nous n'y mettons point notre foi et nos croyances, nous y mettons, au contraire, nos doutes, nos affres, nos ennuis, nos vices, nos désespoirs et probablement nos agonies<sup>63</sup>.

En plus de mettre en avant l'idée d'un «recul vers le passé», que l'on retrouvait déjà chez Zola à propos de Moreau, et à laquelle Huysmans avait donné un sens positif, Verhaeren exploite le réseau verbal de l'indéfini, du mystère, du rêve et de l'étrangeté, que Hennequin et Laforgue employaient pour décrire l'art de Redon, Böcklin et Klinger. Récupérant également les acquis du wagnérisme, Verhaeren préconise un rapprochement entre la musique, la poésie et la peinture qui fait écho à celui de Wyzewa dans les pages de *La Revue wagnérienne*. Le critique belge avait déjà évoqué la théorie baudelairienne de la correspondance des arts<sup>64</sup>, mais l'idée trouve une

---

63. *Ibid.*, p. 101.

formulation plus achevée, et surtout plus personnelle, dans le second article sur Khnopff. Verhaeren invente un concept, la «compénétration des arts<sup>65</sup>», pour caractériser une réalité selon lui spécifique au symbolisme : la rencontre des arts sur un projet esthétique commun, celui de rendre le «vague à l'âme» qui est traditionnellement le domaine de la musique. Ce postulat permet d'une part à l'auteur de rattacher son effort de poète à celui des peintres et des musiciens de la période, d'autre part d'expliquer la différence fondamentale entre le symbolisme et le romantisme. Contrairement à l'art romantique qui exprime la passion, si ce n'est la violence des sentiments, par l'exaltation de la couleur, la «plastique symbolique<sup>66</sup>» de Khnopff est patiente, réfléchie. Hautement intellectuel, cet «art de rêve et d'évocation<sup>67</sup>» suggère des émotions subtiles, raffinées, par un tracé minutieux et un coloris tout en nuances.

Au terme du second article, l'écrivain d'art parvient à une définition originale du symbolisme pictural, qu'il a l'occasion d'étayer par des exemples dans le troisième article, publié le 10 octobre 1886. Sans entrer dans le détail de ce texte, moins déterminant que le précédent pour les questions qui nous occupent, il importe de dire que Verhaeren y retrace une évolution du naturalisme au symbolisme similaire à celle qui marque sa propre démarche poétique. Le critique montre que Khnopff a peu à peu délaissé les œuvres de «modernité pure<sup>68</sup>» réalisées au début de sa carrière (*La Crise*, 1881 ; *En passant*, 1882), pour une production plus suggestive, *En écoutant Schumann*

---

64. Notamment dans un compte rendu du 3<sup>e</sup> Salon des XX à Bruxelles : Émile Verhaeren, «Le Salon des XX», *La Jeune Belgique*, 5 mars 1886, pp. 182-187 ; extraits dans *Les Écrivains d'art en Belgique*, pp. 92-94.

65. Émile Verhaeren, «Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff II», *L'Art moderne*, 12 septembre 1886 ; *Les Écrivains d'art en Belgique*, p. 102.

66. *Ibid.*

67. *Ibid.*

68. Émile Verhaeren, «Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff III», *L'Art moderne*, 10 octobre 1886 ; *Les Écrivains d'art en Belgique 1860-1914*, p. 107.

(1883, fig. 19) par exemple, qui traduit les préoccupations de l'âme humaine nonobstant son sujet moderne — une jeune femme qui écoute de la musique dans un intérieur bourgeois contemporain.

Ce n'est cependant que dans le quatrième et dernier article de la série, qui paraît six mois plus tard le 24 avril 1887, que sont analysées les œuvres symbolistes du peintre. Ce texte comporte deux parties pour ainsi dire indépendantes : un long préambule sur le symbolisme littéraire et une étude détaillée de quatre œuvres de Khnopff. La théorie du symbolisme littéraire développée dans la première partie est calquée sur la définition élaborée le 12 septembre 1886 à propos de Khnopff. L'écrivain d'art a recours à la même méthode de différenciation : à l'exemple du mouvement pictural, le symbolisme poétique est défini en fonction de sa spécificité par rapport au symbolisme antique, au naturalisme et au romantisme. Par contre, et cela constitue la principale différence entre les deux essais de définition, les observations de Verhaeren sont ici tributaires des théories conçues en France par les poètes qui fréquentent les mardis de Mallarmé. Ressentant le besoin de trouver sa place au sein de l'avant-garde littéraire, le poète belge prend parti en faveur de Mallarmé, à ses yeux la figure la plus représentative du mouvement. Outre Jean Moréas et Gustave Kahn, Verhaeren est peut-être celui qui comprend le mieux les enjeux de cette rénovation poétique. Il est en tous les cas l'un des premiers à expliquer d'une manière aussi claire les principes de base du symbolisme et ce, autant en littérature qu'en peinture.

Ces principes sont de trois ordres. Ils touchent d'abord à la définition du symbolisme en tant que mode de symbolisation. À la différence du symbolisme séculaire qui est «la concrétion de l'abstrait<sup>69</sup>», à savoir une idée abstraite

---

69. Émile Verhaeren, «Un peintre symboliste», *L'Art moderne*, 24 avril 1887 ; *Les Écrivains d'art en Belgique*, p. 110.

incarnée dans une forme matérielle (l'auteur donne l'exemple d'une statue de Vénus qui symbolise l'amour), le symbolisme moderne repose sur «l'abstraction du concret<sup>70</sup>». En d'autres termes, les poètes symbolistes s'attachent à transposer une réalité matérielle par le moyen du symbole qui, selon l'auteur, est une synthèse, un «sublimé» de perceptions sensorielles. Il s'agit, pour l'artiste ou le poète, de transcender une donnée concrète, d'abord appréhendée par les sens.

On part de la chose vue, ouïe, sentie, tâchée, goûtée, pour en faire naître l'évocation et la somme par l'idée<sup>71</sup>.

Verhaeren énonce déjà dans cette phrase le second fondement de la poétique symboliste, le principe de l'évocation. C'est du reste en vertu de ce principe que le symbolisme, art de «vision indirecte, évocatoire<sup>72</sup>», rompt avec le naturalisme, art de description, d'analyse, de démonstration.

Le Symbole s'épure donc toujours, à travers une évocation, en idée : il est un sublimé de perceptions et de sensations ; il n'est point démonstratif mais suggestif ; il ruine toute contingence, tout fait, tout détail : il est la plus haute expression d'art et la plus spiritualiste qui soit<sup>73</sup>.

En donnant un caractère aussi général au propos, Verhaeren propose une définition du symbolisme valable pour tous les arts. Ce faisant, il est à même d'expliquer les assises philosophiques de cette révolution esthétique. Le symbolisme marque un retour en force de l'idéalisme allemand tout autant que de la pensée subjectiviste.

Au naturalisme, philosophie française Comte et des Littré, à lui la philosophie allemande des Kant et des Fichte. C'est de la logique entière. Ici, le fait et le monde deviennent uniquement prétexte à

70. *Ibid.*

71. *Ibid.*

72. *Ibid.*, p. 111.

73. *Ibid.*

idée ; ils sont traités d'apparences, condamnés à la variabilité incessante et n'apparaissent, en définitive, que rêves de notre cerveau. C'est l'idée s'y adaptant ou les évoquant qui les détermine et autant le naturalisme accordait de place à l'objectivité dans l'art, autant et plus le symbolisme restaure la subjectivité<sup>74</sup>.

Cette constatation amène l'auteur au troisième trait distinctif du symbolisme : profondément idéaliste, cet art «de pensée, de réflexion, de combinaison, de volonté<sup>75</sup>» est loin des débordements romantiques. Cet aspect correspond au caractère réfléchi et patient relevé sept mois auparavant dans le faire méticuleux de Khnopff. En poésie, le symbolisme ne laisse ainsi aucune place à l'improvisation ni à l'exubérance : chaque poème est construit avec minutie et «toute parole, tout vocable pesé, scruté, voulu<sup>76</sup>». Pour clore cette digression théorique sur le symbolisme poétique et avant de procéder à l'analyse des œuvres symbolistes de Khnopff, l'écrivain d'art revient brusquement à son propos initial.

Tel est le symbolisme littéraire.  
 Quand au symbolisme plastique ?  
 D'abord est-il possible ?

Se peut-on figurer une peinture symbolique dans l'acception non pas mythologique ou chrétienne, mais moderne du mot. Comment ne s'adresser qu'à l'idée dans l'expression du visible<sup>77</sup> ?

Si elle apparaît comme la suite logique du développement sur le symbolisme littéraire, cette série de questions peut sembler incongrue étant donné que Verhaeren y avait répondu par l'affirmative, et de manière convaincante, dans les trois premiers articles sur Khnopff. Cette transition un peu forcée entre la partie théorique et la partie analytique du texte s'impose néanmoins en raison des circonstances dans lesquelles l'auteur écrit le dernier

---

74. *Ibid.*, pp. 111-112. L'analyse de Verhaeren est corroborée par l'importance que les auteurs du corpus accordent à la philosophie allemande. Cf. notes 39 et 40 du présent chapitre.

75. Émile Verhaeren, «Un peintre symboliste», *L'Art moderne*, 24 avril 1887 ; *Les Écrivains d'art en Belgique*, p. 112.

76. *Ibid.*

77. *Ibid.*

article de la série. Le 12 septembre 1886, Verhaeren avait défini le symbolisme pictural en fonction de l'orientation esthétique du jeune Khnopff, aussi bien que de ses aînés Moreau, Puvis de Chavannes et Rops. Le critique avait alors étudié le mouvement plastique pour lui-même, en ne tenant pas vraiment compte de l'évolution parallèle de la poésie. Les interrogations sur la nature du symbolisme poétique poussent Verhaeren à vouloir situer l'apport de Khnopff dans un contexte culturel beaucoup plus vaste. D'où la nécessité de poser la question de la possibilité du symbolisme plastique, même si, de fait, l'écrivain d'art n'apporte aucune précision nouvelle sur le sujet dans la suite du texte.

Verhaeren évite toute autre formulation théorique jusqu'à la fin de l'article, préférant donner une réponse pragmatique à la délicate question qu'il vient de soulever. L'analyse prend le relais de la déclaration de principes et l'auteur prouve l'existence du symbolisme pictural en étudiant quatre œuvres qu'il tient pour symbolistes : *D'après Flaubert* (1883, fig. 20), huile sur papier inspirée de *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert, que l'on considère depuis comme la première œuvre symboliste marquante du peintre<sup>78</sup> ; *De l'Animalité* (1885) et *Le Vice suprême* (1885, fig. 21), deux dessins dont le second a été conçu en l'honneur du roman du même titre par Péladan ; *La Sphinx*, toile aujourd'hui perdue représentant un motif qui allait devenir récurrent dans l'œuvre de Khnopff. Verhaeren termine son texte en refusant de le conclure parce qu'il perçoit le symbolisme pictural comme un mouvement en pleine évolution.

Fernand Khnopff ne faisant qu'entrer dans l'art, je laisse ouverte cette étude et ne veux la fermer par aucune clef de phrase concluante<sup>79</sup>.

---

78. Voir le catalogue de la rétrospective *Fernand Khnopff*, Paris, Musée des Arts Décoratifs ; Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique ; Hambourg, Kunsthalle, 1979-1980, p. 102.

79. Émile Verhaeren, «Un peintre symboliste», *L'Art moderne*, 24 avril 1887 ; *Les Écrivains d'art en Belgique*, p. 115.

S'il est vrai qu'en avril 1887 Khnopff «marche, en s'essayant, vers les mêmes conquêtes<sup>80</sup>» que les grands précurseurs du symbolisme pictural, Verhaeren contribue lui-même à l'essor du mouvement poétique en rédigeant l'article «Un peintre symboliste». Or, même si l'importance de ce texte a été établie<sup>81</sup>, l'histoire littéraire n'a pas toujours porté une attention assez grande au fait que cette théorie du symbolisme poétique ait été l'ultime étape d'une ambitieuse entreprise de définition du symbolisme en peinture. Ce n'est qu'après avoir délimité les contours du mouvement pictural d'une manière extrêmement précise que Verhaeren est en mesure de dégager les principes généraux du symbolisme littéraire. Comme cela avait été le cas pour Huysmans, la peinture a l'effet d'un révélateur chez Verhaeren puisqu'elle amène autant l'écrivain d'art que le poète à jouer un rôle de premier plan dans la constitution de l'esthétique symboliste. En découvrant l'art de Khnopff, Verhaeren devient ainsi l'auteur du premier manifeste du symbolisme en peinture en même temps que l'un des meilleurs théoriciens du symbolisme littéraire.

#### Alphonse Germain : «Du symbolisme dans la peinture»

C'est dans une toute autre perspective qu'il faut aborder le premier manifeste du symbolisme pictural publié en France. Par le choix du titre, «Du symbolisme dans la peinture», l'écrivain d'art Alphonse Germain lui confère le statut d'un manifeste d'une manière plus évidente que Verhaeren dans ses

---

80. *Ibid.*, p. 112.

81. Guy Michaud reconnaît par exemple à Verhaeren le mérite d'avoir, dans ce texte, été le premier à «préciser et traduire la doctrine naissante» du symbolisme poétique. Cf. *Message poétique du symbolisme*, Thèse pour le Doctorat ès Lettres, Paris, Université de Paris, 1946, t. 2, p. 359.

articles sur Khnopff<sup>82</sup>. Cet article, inspiré par la peinture d'Alexandre Séon et paru en juillet 1890 dans l'hebdomadaire parisien d'avant-garde *Art et critique*, n'a ni l'envergure ni le niveau d'achèvement des textes de Verhaeren. De plus, comme on a pu le constater au chapitre précédent, Germain est un écrivain singulier car, à l'instar de Fénéon, ses principales œuvres littéraires sont des travaux de critique. Le manifeste de Germain n'a donc pas la même influence sur l'évolution du symbolisme poétique que celui de Verhaeren. Il importe toutefois d'en tenir compte en raison de l'ascendant que son auteur, un théoricien du symbolisme à part entière, exerce dans le milieu des petites revues peu de temps après ses débuts à *Art et critique*. Grâce au nombre et à la diversité de ses articles (il publie des chroniques littéraires et artistiques dans huit des revues étudiées, dont la plupart sont de première importance), Germain contribue activement à la diffusion de l'esthétique symboliste.

On a déjà souligné le rôle exceptionnel joué par la revue *Art et critique* en ce qui concerne les rapports entre la création artistique et la critique qui s'y rattache. Le dialogue constant entre les artistes et les critiques, tel que promulgué par le directeur Jean Jullien, est très favorable à la genèse des théories. Germain tente, dans ce cadre, de dégager les grandes caractéristiques du symbolisme. Il se penche d'abord sur le mouvement des idées ayant présidé à la fondation de la nouvelle école littéraire. L'essai intitulé «Du symbolisme», qui paraît neuf mois avant le manifeste sur Séon, fournit à Germain l'occasion de définir le symbolisme comme un courant poétique offrant à tous les «partisans de l'idéal» un moyen de transcender une société dans laquelle règnent la médiocrité, le culte de l'argent et une américanisation latente<sup>83</sup>. Le critique voit en Baudelaire et Barbey d'Aurevilly les initiateurs du

---

82. Alphonse Germain, «Du symbolisme dans la peinture», *Art et critique*, n° 58, 5 juillet 1890, pp. 417-420.

mouvement et reconnaît à Verlaine et à Mallarmé le mérite d'avoir inventé une forme poétique. D'une manière analogue à Verhaeren qui définissait le symbolisme en fonction de sa différence constitutive par rapport au naturalisme et au romantisme, Germain prétend que les poètes symbolistes s'élèvent à la fois contre le «trivial du naturalisme et ses pauvretés de style» et contre les «faussetés affadissantes du romantisme<sup>84</sup>».

Pour Germain, une telle recherche a un équivalent dans le domaine des arts plastiques et cette nouvelle peinture fait l'objet de l'article «Du symbolisme dans la peinture». Ce manifeste est plus bref — il n'a que trois pages et demie — et moins explicite que celui de Verhaeren, ce qui ne l'empêche pas de contenir en germe le système esthétique de son auteur. Comme tous les critiques étudiés jusqu'ici, Germain affirme que le symbolisme pictural procède d'une réaction contre le réalisme de Manet et de ses successeurs. Mais, contrairement à Zola et à l'exemple des autres écrivains d'art de la presse symboliste, Germain pense qu'il s'agit-là d'un trait positif : nécessaire tout autant que féconde, la réaction à l'endroit de l'art «documentaire» et du «réalisme vulgaire» conduit les peintres contemporains à accomplir un «retour à l'Élevé<sup>85</sup>». Séon, ancien élève et collaborateur de Puvis de Chavannes, représente pour Germain la parfaite synthèse entre le grand style décoratif et les innovations techniques des néo-impressionnistes.

Avant de soutenir l'art de Séon, comme lui natif de Lyon et avec qui il fréquente les mercredis de *L'Ermitage*<sup>86</sup>, Germain s'était intéressé au néo-

---

83. Alphonse Germain, «Du Symbolisme», *Art et critique*, n° 19, 5 octobre 1889, pp. 289-292. Au sujet de l'anti-américanisme des symbolistes, voir *infra*, ch. IV, pp. 225-226.

84. Alphonse Germain, «Du Symbolisme», p. 289.

85. Alphonse Germain, «Du symbolisme dans la peinture», p. 417.

86. Inaugurés par Henri Mazel à l'époque où il fonde le mensuel (1890), ces rencontres avaient lieu le premier mercredi de chaque mois au café Vachette. Entre temps, les collaborateurs et amis de *L'Ermitage* se rencontraient chaque semaine chez le directeur de la revue dans son appartement de la rue de Varenne. Selon Noël Richard, *Louis Le Cardonnell et les revues*

impressionnisme. Sa première chronique d'art publiée dans les revues étudiées (*Art et critique*, septembre 1889) portait sur Seurat et ses amis, chez qui il voyait des préoccupations voisines des symbolistes. Il percevait alors le chromo-luminarisme comme une théorie plus ou moins idéaliste et utilisait le terme «symboliste» comme un synonyme du mot «néo-impressionniste<sup>87</sup>». Le procédé divisionniste, défini comme une syntaxe «rigoureusement déduite de l'observation scientifique<sup>88</sup>», lui était apparu comme un moyen efficace d'aller au-delà de l'impressionnisme. L'écrivain proposait une interprétation symboliste du néo-impressionnisme en affirmant que les peintres de cette tendance savaient, par leur art, «symboliser» la nature au lieu de l'imiter.

C'est là du dilettantisme, lequel ne saurait s'accommoder du trivial, du terre à terre, de la sécheresse ; aussi se gardent-ils de copier servilement la nature, ils l'interprètent, en symbolisent les aspects et la poésie par les gammes de leurs tons décomposés ; leurs paysages sont des symphonies en même temps que des théorèmes<sup>89</sup>.

Germain n'allait cependant pas tarder à préférer la peinture de Séon à celle de Seurat, malgré tout trop proche de la sensation et surtout pas assez attentive au choix des sujets. Dans son manifeste du symbolisme pictural, il s'en prend en particulier au contenu des œuvres néo-impressionnistes : malgré l'intérêt de leurs théories, les artistes associés à ce mouvement peignent

---

*symbolistes*, Paris, Marcel Didier, p. 47, il régnait dans ces soirées une «atmosphère d'idéalisme et de franche cordialité». Adolphe Retté, *Le Symbolisme. Anecdotes et souvenirs* (1903), Genève, Slatkine, 1983, pp. 121-122, fait un récit pittoresque des mercredis de *L'Ermitage* auxquels assistaient, en plus de Germain et Séon, les compositeurs Henri Quittard et Gaston Dubreuilh, le philosophe Antoine Cros, les poètes Henry Bérenger, Adolphe Retté, son fils adoptif Henri Degron, Stuart Merrill, Yvanhoé Rambosson, Laurent Tailhade, Francis Vielé-Griffin, Hugues Rebelle, René Boylesve et, à l'occasion, Henri de Régnier.

87. Il écrivait par exemple : «De tous les peintres qui font *moderne*, qui ont compris, senti l'inéluctabilité d'une interprétation nouvelle de l'Art, les néo-impressionnistes ou symbolistes sont ceux ayant œuvré avec le plus d'audace, le plus de science surtout.» Alphonse Germain, «L'Exposition des Indépendants. Les Néo-impressionnistes et leur théorie», *Art et critique*, n° 16, 15 septembre 1889, p. 251.

88. *Ibid.*

89. *Ibid.*

malheureusement «n'importe quoi n'importe qui, sans choix du modèle ou du site<sup>90</sup>», c'est-à-dire des figures et des paysages dénués de toute dimension symbolique ou philosophique. Les théories scientifiques sur la couleur ne devraient jamais être considérées comme une fin en soi. En effet, les travaux d'Eugène Chevreul, de Charles Henry et d'Ogen-Nicholas Rood sur le mélange optique, les directions de lignes et les valeurs de tons ne sauraient servir exclusivement à rendre des sensations chromatiques et des impressions lumineuses. Germain s'intéresse à Séon (qui connaît et estime Seurat) parce qu'il utilise les récentes théories picturales sans pour autant renoncer à des principes plus classiques : noblesse du sujet, importance du dessin, idéalisation de la nature. Seuls les artistes en mesure d'«allier la science à l'idéalité<sup>91</sup>» sont considérés par Germain comme des «quintessenciers», terme qui désigne les peintres qui savent suggérer l'essence des choses.

Pour ces quintessenciers, *luminosités, directions de lignes, valeurs de tons*, ont une expression, une ÂME, et deviennent autant de moyens aptes à la représentation plastique de l'Idée, à sa symbolisation dans une œuvre<sup>92</sup>.

À la différence des néo-impressionnistes qui rendent les effets lumineux pour eux-mêmes, les peintres symbolistes choisissent la gamme chromatique et les variations lumineuses en fonction des sujets qu'ils peignent<sup>93</sup>. Ce n'est qu'à ce prix qu'ils peuvent «symboliser» les Idées à l'intérieur de formes matérielles. Pour Germain, et cela résume l'idée centrale du manifeste, le symbolisme pictural n'advient que lorsque s'opère une fusion entre la dimension plastique

---

90. Alphonse Germain, «Du symbolisme dans la peinture», p. 417.

91. *Ibid.*

92. *Ibid.*

93. «[...] ce qui différencie techniquement les symbolistes des néo-impressionnistes, c'est que ces derniers se bornent à exprimer la lumière sur la teinte *physiquement exacte* ; tandis que, logiques avec leur principe du Beau en tout, les premiers élisent des luminosités et des teintes en rapport avec le sujet à traiter.» *Ibid.*, p. 418.

ou matérielle de la peinture et l'expression des Idées. À la recherche d'un juste équilibre entre les deux aspects, Germain défend Séon contre ceux qui lui reprochent le caractère abstrait ou «littéraire» de sa peinture. «Littéraire ! honorable injure ! ne l'est point qui veut<sup>94</sup>», lance-t-il en guise de plaidoyer après avoir établi un parallèle entre la peinture de Séon et les écrits de Péladan.

Styliste de race, Séon peint en effet comme écrit Péladan, — auquel l'analogisent maintes affinités — idéiquement, ptériennement, et avec une conscience qui constitue l'anomalie la moins acceptée par ce temps de choses bâclées pour la vente ou l'épate<sup>95</sup>.

Cette comparaison, fondée sur la volonté, commune au peintre et à l'écrivain, d'exprimer un idéal «élevé» par le moyen d'une forme soignée, témoigne de l'intérêt que Germain porte déjà à Péladan avant la fondation des Salons de la Rose + Croix. Germain, qui deviendra l'un des défenseurs les plus enthousiastes de ces expositions et l'un des meilleurs promoteurs de l'esthétique rosicrucienne au sein de la presse symboliste (notamment dans *L'Ermitage* et les *Entretiens politiques et littéraires*), partage avec Péladan un bon nombre d'idées sur la peinture. Les premiers textes de critique d'art de Germain contiennent d'ailleurs des formulations très proches de celles de Péladan dans les prolixes comptes rendus de Salon rédigés pour *L'Artiste* depuis 1883. Sans être aussi traditionaliste que Péladan, Germain croit comme lui à la nécessité de rénover l'art contemporain par un culte du Beau classique et un retour de l'idéalisme. De la même manière que le Sâr, Germain se sert de néologismes dans le but de nommer les concepts esthétiques qu'il a inventés. Remplaçant le mot «personnalité» par celui d'«ipséisme», Germain parle d'*ipséité* lorsqu'il veut décrire l'individualité artistique des créateurs de génie<sup>96</sup>.

---

94. *Ibid.*, p. 419.

95. *Ibid.*

Germain partage en outre avec le Sâr le concept central d'*Aristie*, forgé d'après le mot grec *aristos*, «le meilleur», qui correspond à l'idéalisme élitiste en vogue dans les milieux symbolistes<sup>97</sup>. Si Péladan élabore toute une théorie esthétique autour de l'aristocratie du goût et des sentiments<sup>98</sup>, Germain milite en faveur d'un art idéaliste et mystique conçu par quelques élus pour un petit groupe d'initiés. Plus important encore, Séon représente dans les deux cas un modèle d'artiste «aristique» : Germain le choisit comme peintre symboliste par excellence, tandis que Péladan en fait l'un des plus fidèles exposants des Salons de la Rose + Croix après lui avait commandé des frontispices pour plusieurs de ses romans du cycle de *La Décadence latine*<sup>99</sup>.

À l'inverse de Verhaeren, qui émaille son manifeste du symbolisme pictural de plusieurs exemples puisés dans l'œuvre de Khnopff, Germain cite un nombre restreint d'œuvres de Séon. Il analyse d'abord *Les Fleurs* (fig. 22), toile envoyée en 1890 au premier Salon de la Société nationale des beaux-arts et

---

96. Dans son récit des soirées de *L'Ermitage*, Adolphe Retté, *op. cit.*, p. 121, se moque des propensions de Germain à utiliser des «néologismes effarants tels que le mot *ipséisme* qu'il prétendait substituer au mot *personnalité*».

97. Sur ce point, voir Constance Naubert-Riser, «La critique des années 1890. Impasse méthodologique ou renouvellement des modèles théoriques ? », *La Critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26 et 27 mai 1987, réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Saint-Étienne, CIEREC, 1989, pp. 197-200.

98. Chez Péladan, la notion d'*aristie* se dessine déjà dans «L'Esthétique au Salon de 1883 III», *L'Artiste*, juillet 1883, p. 55, et trouve sa formulation achevée dans *Amphithéâtre des sciences mortes, III : Comment on devient aristie (esthétique)*, Paris, Chamuel, 1894. L'*aristie*, qui permet aux artistes de se consacrer à la production d'un art idéaliste et mystique, est exactement à l'opposé de l'«ochlocratie», concept dont Péladan se sert dès ses premiers comptes rendus de Salons pour désigner l'art médiocre plaisant à la masse. Péladan associe l'ochlocratie à la décadence artistique qui, selon lui, caractérise la période. Cf. *La Décadence esthétique IV, L'Art ochlocratique, Salons de 1882 et 1883*, avec une lettre de Jules Barbey d'Aurevilly, Paris, Camille Dalou, 1888.

99. Alexandre Séon participe à tous les Salons de la Rose + Croix à l'exception de celui de 1894. C'est à lui que revient l'honneur d'orner la page titre du catalogue de la première (1892) et de la cinquième (1896) expositions. Séon a conçu des frontispices pour au moins sept romans de Péladan : *Curieuse* (1886), *Istar* (1888), *La Victoire du mari* (1889), *Cœur en peine* (1890), *L'Androgyne* (1891), *La Gynandre* (1891), la seconde édition du *Vice suprême* (1891), *Le Panthée* (1892). De plus, il est l'auteur du célèbre portrait du Sâr exposé lors du premier Salon de la Rose + Croix et aujourd'hui conservé au Musée des Beaux-Arts de Lyon.

évoquée comme une «page photogéniquement harmonisée<sup>100</sup>». Le critique s'arrête également sur l'ensemble décoratif pour la salle des mariages de la mairie de Courbevoie et qui vaut à son auteur une médaille d'argent lors de l'Exposition universelle de 1889. «Voilà de l'art aristique, la marque d'une ipséité, le sceau d'un vrai talent<sup>101</sup>», écrit le critique à propos de *L'Hiver* (fig. 23), l'une des quatre compositions sur les saisons destinées à orner le plafond. Pour Germain, Séon est un artiste symboliste parce qu'il se conforme au principe de base de l'esthétique, la recherche du Beau idéal. Germain achève l'article en énonçant de façon synthétique la théorie esthétique qu'il va défendre dans ses écrits ultérieurs.

En résumé, l'esthétique symboliste servira, en art de même qu'en littérature, à ramener à l'Aristie, au culte du Beau<sup>102</sup>.

Cette conclusion, somme toute générale, reste quelque peu éloignée de l'art de Séon — d'autant plus que le tout dernier paragraphe du texte se rapporte à Puvis de Chavannes et non à Séon. À cette époque, Germain n'a pas encore réalisé le potentiel de ses théories. Cela explique en partie le manque de précision du propos, de même qu'une certaine confusion dans l'argumentation, accentuée par l'emploi de néologismes pour le moins obscurs. Mais l'écrivain d'art trouve ici sa voie et ne cesse, par la suite, de préciser les préceptes esquissés pour la première fois grâce à la découverte de la peinture de Séon.

---

100. Alphonse Germain, «Du symbolisme dans la peinture», p. 418.

101. *Ibid.*, p. 419.

102. *Ibid.*, p. 420.

Albert Aurier : «Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin»

L'article de mars 1891 dans lequel Aurier promulgue Gauguin chef d'école, reste sans conteste le plus connu et le mieux étudié jusqu'à nos jours<sup>103</sup>. Tout comme Verhaeren et Germain, Aurier ne conçoit pas sa théorie du symbolisme pictural d'un seul coup. Publié dans *Le Mercure de France*, le manifeste «Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin» est le produit d'une réflexion qui s'échelonne sur près de deux ans, depuis la révélation de la peinture synthétiste de Gauguin et de Bernard au printemps 1889, jusqu'à la consécration publique du symbolisme littéraire lors du banquet de février 1891 en l'honneur de Moréas<sup>104</sup>.

Le parcours esthétique d'Aurier est indissociable de l'évolution du *Mercure de France*. Ce périodique d'avant-garde, fondé en janvier 1890 sans manifeste ni déclaration de principe, doit en fait au jeune écrivain d'avoir défini son orientation symboliste. La revue est alors modeste (elle n'a que 32 pages) et le symbolisme ne s'y pratique pas encore comme une doctrine esthétique. Si

---

103. G.-Albert Aurier, «Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin», *Le Mercure de France*, t. II, n° 15, mars 1891, pp. 155-165 ; *Œuvres posthumes*, réunies et présentées par Remy de Gourmont, Paris, Société du Mercure de France, 1893, pp. 205-219 ; *Le Symbolisme en peinture. Van Gogh, Gauguin et quelques autres*, textes réunis et présentés par Pierre-Louis Mathieu, Caen, L'Échoppe, 1991, pp. 15-31. Parmi les analyses de ce texte, voir Filiz Eda Burhan, *Vision and Visionaries : Nineteenth Century Psychological Theory, the Occult Sciences and the Formation of the Symbolist Aesthetic in France*, thèse de doctorat, Princeton University, 1979, pp. 277-337 ; Patricia T. Mathews, *Aurier's Symbolist Art Criticism and Theory*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1986, pp. 25-26 ; et James Kearns, *Symbolist Landscapes. The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*, Londres, The Modern Humanities Research Association, vol. 27, 1989, pp. 1-29.

104. Le 2 février 1891, un banquet est offert à Jean Moréas à l'Hôtel des Sociétés savantes pour célébrer son recueil poétique *Le Pèlerin passionné*. Mallarmé prononce un toast et, parmi la quarantaine d'invités, on retrouve des artistes (Redon, Seurat, Signac, Rops, Gauguin, Carrière, A. Renan, Willumsen, Léon Fauché, Daniel de Monfreid, Sérusier, Ballin, Trachsel) et des écrivains, dont plusieurs collaborent à la presse littéraire d'avant-garde : Moréas bien sûr, Charles Morice, G.-Albert Aurier, Alfred Vallette, sa femme la romancière Rachilde, Julien Leclercq, André Fontainas, Maurice Barrès, Albert Saint-Paul, Achille Delaroche, Édouard Schuré, Pierre Quillard, A.-Ferdinand Hérold, Pierre Louÿs, Mathias Morhardt, Henri Mazel, Edmond Cousturier et Ernest Raynaud. Selon André Fontainas, *Mes Souvenirs du symbolisme*, p. 76, ce banquet marque le «premier triomphe public» du symbolisme littéraire.

le mensuel adhère assez vite à la cause symboliste grâce aux convictions du directeur Alfred Vallette et à la ténacité de Remy Gourmont (que d'aucuns considèrent comme le «directeur spirituel» de la revue), Aurier utilise la notion de symbolisme dès le premier numéro. Comme chez Verhaeren, l'émergence du concept est liée à la découverte de la peinture contemporaine puisque Aurier emploie l'épithète «symboliste» dans un article de fond entièrement consacré au peintre Vincent Van Gogh<sup>105</sup>.

L'article suscite beaucoup d'intérêt dans les cercles littéraires d'avant-garde parce qu'il établit un lien entre la littérature symboliste et la production d'un artiste puissant et original, bien qu'alors inconnu du public. Introduit dans le milieu des peintres par son ami Émile Bernard, Aurier défend des artistes dont les travaux lui semblent procéder d'une réaction similaire à celle qui conduit les jeunes poètes à rejeter le naturalisme. Il affirme que chez Van Gogh, la matière picturale constitue un moyen plastique de «traduire l'Idée». Être symboliste selon cette perspective c'est exprimer les idées par le moyen des formes.

Sans doute, comme tous les peintres de sa race, il est très conscient de la matière, de son importance et de sa beauté, mais, aussi, le plus souvent, cette enchanteresse matière, il ne la considère que comme une sorte de merveilleux langage destiné à traduire l'Idée. C'est presque toujours un symboliste. Non point, je le sais, un symboliste à la manière des primitifs italiens, ces mystiques qui éprouvaient à peine le besoin de désimmatérialiser leurs rêves, mais un symboliste sentant la continuelle nécessité de revêtir ses idées de formes précises, pondérables, tangibles, d'enveloppes intensément charnelles et matérielles<sup>106</sup>.

---

105. G.-Albert Aurier, «Les Isolés. Vincent Van Gogh», *Le Mercure de France*, t. I, n° 1, janvier 1890, pp. 24-29 ; *Œuvres posthumes*, pp. 257-268 ; *La Promenade du critique influent*, pp. 331-335 ; *Le Symbolisme en peinture. Van Gogh, Gauguin et quelques autres*, pp. 33-42.

106. *Ibid.*, p. 38. Les considérations sur la matière, fondamentales dans ce texte mais aussi présentes dans de nombreux autres écrits de l'époque, feront ultérieurement l'objet d'une analyse. Cf. *infra*, ch. IX, pp. 446-457.

L'écrivain d'art, qui ébauche ici la base de son système, a toutefois besoin de quelques mois de réflexion pour être en mesure de proposer une théorie du symbolisme pictural. La peinture de Paul Gauguin lui fournit l'occasion de formuler de manière plus explicite et surtout plus systématique les principes du mouvement. Le texte publié en mars 1891 sert deux objectifs distincts : d'une part promouvoir concrètement la production d'un peintre indépendant que le critique estime<sup>107</sup>, d'autre part permettre à l'auteur, un jeune poète en train d'asseoir sa réputation littéraire, d'énoncer les grandes idées esthétiques desquelles il se réclame lui-même. De même que Verhaeren, Aurier profite de son manifeste du symbolisme en peinture pour préciser sa propre orientation littéraire. Membre fondateur du *Mercure de France*, il est alors un des piliers du symbolisme en dépit de son jeune âge et de la nature un peu marginale de sa production littéraire. Ce ne sont ni ses poèmes d'inspiration baudelairienne (*L'Œuvre maudite*, 1889) ni son unique roman achevé (*Vieux*, 1891) qui l'amènent à se distinguer dans les cercles littéraires d'avant-garde. La qualité de sa réflexion critique sur l'art et sur la littérature, qui contribue notamment à donner au *Mercure de France* son étoffe théorique, lui assure en revanche une réputation solide et lui permet même de jouer un rôle non négligeable au moment où la doctrine littéraire du symbolisme est en train de se fixer définitivement.

Aurier avait commencé sa carrière littéraire en réfutant à la fois le naturalisme et le matérialisme dans des chroniques incendiaires pour *Le Décadent* et *Le Moderniste illustré*. Volontiers provocateur, Aurier annonçait la fin prochaine du naturalisme. Il n'a pas changé d'avis à l'époque où il écrit son

---

107. Aurier écrit l'article sur Gauguin à la demande, plusieurs fois renouvelée, de Bernard qui souhaite sans doute profiter indirectement des éventuelles retombées d'une telle réclame. Au moment où le critique termine le texte, le 9 février 1891, Gauguin s'apprête à quitter la France pour Tahiti et espère que l'article l'aidera à vendre ses tableaux à bon prix lors d'une vente à l'Hôtel Drouot prévue pour le 23 février. Malheureusement le texte ne paraît que début mars.

manifeste du symbolisme pictural, comme en témoigne sa réponse à *l'Enquête sur l'évolution littéraire* menée par Jules Huret au printemps 1891<sup>108</sup>. Aurier oppose aux tenants du naturalisme une théorie de l'art redevable aux écrits de Platon, entre autres *Le Mythe de la Caverne* dont il cite un extrait en exergue du manifeste sur Gauguin. Or le néo-platonisme d'Aurier n'est pas simple : il s'agit moins d'appliquer fidèlement les préceptes de Platon et de Plotin que de mettre en œuvre une théorie syncrétique et parfois paradoxale où se mêlent l'héritage du romantisme, un idéalisme parfois proche de Victor Cousin<sup>109</sup>, un anti-naturalisme tel que revendiqué par les décadents et les symbolistes, et un spiritualisme ésotérique inspiré par les écrits de Swedenborg et d'Ernest Hello, deux mystiques en vogue dans les cercles d'avant-garde<sup>110</sup>.

---

108. «Le naturalisme est-il mort ? » s'enquiert l'enquêteur. Ce à quoi Aurier répond : «Je crois, vraiment, qu'il agonise et ma joie en est grande... Ou plutôt, non : ce qui est en train de mourir, ce n'est pas le naturalisme, c'est l'École naturaliste et l'inconcevable engouement du public à son égard ; car, au fond, le naturalisme même, en tant que modalité esthétique, est éternel.» G.-Albert Aurier, réponse à Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891 ; rééd. Vanves, Thot, 1982, notes et préf. de Daniel Grojnowski, p. 128. Cette enquête, initialement parue en feuilleton dans *L'Écho de Paris* du 3 mars au 5 juillet 1891, comporte une série d'entretiens avec 64 écrivains, dont de nombreux symbolistes. Elle a une influence considérable sur la littérature de l'époque. Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, p. 15, considère qu'elle a largement répandu le terme symbolisme : «L'acception publique et la substitution du nom de symbolistes date réellement de l'enquête menée dans l'Écho de Paris.»

109. L'idéalisme de Victor Cousin (1792-1867) repose sur une tentative de synthèse entre néo-platonisme, sensualisme et idéalisme allemand. Cette philosophie dite «éclectique» marque profondément la pensée française du XIX<sup>e</sup> siècle par l'intermédiaire de l'ouvrage *Du Vrai, du beau, du bien*, Paris, Didier, 1853, lu par plusieurs générations de lycéens dans le cadre de leur programme de philosophie. Le livre, qui regroupe 18 leçons professées entre 1815 et 1821 à la Faculté de Lettres de Paris, donne lieu à de nombreuses rééditions. Dans *Du Vrai, du beau, du bien*, Cousin a pour ainsi dire «corrigé» ses élans de jeunesse, allant jusqu'à rejeter la philosophie de Kant et de Hegel qu'il avait pourtant contribué à introduire en France. Supposant que la métaphysique d'outre-Rhin dissimule une forme d'athéisme sous le couvert d'une spéculation séduisante, il se retranche dans un théisme inspiré de Descartes et de Leibniz. Il valorise alors l'union de la philosophie et de la religion, tout en récupérant Socrate et Platon au christianisme.

110. Le savant et théosophe Emmanuel Swedenborg (1688-1772) connaît un regain de popularité à la fin du siècle, en particulier chez les peintres et écrivains symbolistes. Voir les passages sur sa théorie des Correspondances dans G.-Albert Aurier, «Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin» ; *Œuvres posthumes*, pp. 210-211. Le penseur a une certaine influence sur Gauguin, comme on peut le constater à la lecture de l'article «Armand Séguin», *Le Mercure de France*, t. XIII, n° 62, février 1895, pp. 222-225. Sur l'essayiste catholique Ernest Hello (1828-1885), voir l'essai de Remy de Gourmont, «Hello ou le croyant», *Le Mercure de France*, t. XVII, n° 73, janvier 1896, pp. 1-9.

Le manifeste d'Aurier comporte deux parties relativement indépendantes : une transposition de *La Vision après le sermon* ou *La Lutte de Jacob avec l'ange* (fig. 24) qui prend la forme d'un poème en prose d'un peu moins de deux pages<sup>111</sup> de même qu'un exposé d'environ 13 pages contenant les propositions théoriques de l'auteur. Par son évocation poétique du tableau de Gauguin choisi comme prototype de l'œuvre symboliste, l'auteur affirme d'emblée son statut de poète qui interprète subjectivement les œuvres d'art. Comme suite logique de cette transposition d'art autant subjective que créatrice, l'écrivain développe une sorte de théorie de la réception esthétique en distinguant trois manières d'aborder la peinture contemporaine. Chaque type de spectateur apprécie une production différente en fonction de sa faculté de juger l'art à sa juste valeur. Au bas de l'échelle, se trouve le «banquier adipeux et prudhommesque» insensible aux vrais chefs-d'œuvre. Ce bourgeois dépourvu de goût ne prise que les maîtres académiques à la mode, par exemple le peintre de panoramas Édouard Detaille<sup>112</sup>. Dans le contexte des petites revues, il s'agit manifestement d'une allusion caractéristique de certains préjugés envers les riches collectionneurs identifiés fréquemment aux Juifs et aux Américains. Jusqu'ici, la position d'Aurier n'est pas originale et ses réticences envers le caractère mercantile de l'art officiel sont tout à fait conformes à celles de ses collègues de la presse symboliste<sup>113</sup>. Poursuivant

---

111. L'évocation poétique de l'œuvre de Gauguin par Aurier est étudiée *infra*, ch. IX, pp. 481-485, dans le cadre d'une analyse sur les modalités de la transposition d'art propre aux poètes symbolistes.

112. G.-Albert Aurier, «Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin» ; *Œuvres posthumes*, p. 207. Artiste en vogue, Édouard Detaille (1848-1912), s'était illustré en peignant un panorama sur le thème de *La Bataille de Champigny* (1882).

113. Le prochain chapitre étudie l'attitude négative des écrivains symbolistes à l'endroit de l'art institutionnel et du marché de l'art. Le rejet du commerce de l'art passe, comme on le verra, assez souvent par une haine des grands collectionneurs juifs et américains. La teneur antisémite de l'expression «banquier adipeux» est d'autant plus évidente qu'à la page suivante, Aurier parle des «peintres académiques» qui «brocantent, à des prix israélites, du beau officiel». G.-Albert Aurier, «Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin» ; *Œuvres posthumes*, p. 208. Les

son portrait critique du public des expositions de peinture, Aurier situe au stade intermédiaire l'«amateur réputé intelligent et ami des juvéniles audaces<sup>114</sup>» qui s'intéresse à l'art indépendant des impressionnistes et des néo-impressionnistes. Mais ce dernier, encore trop attaché au domaine des sensations, n'atteint pas encore le niveau supérieur, exclusivement réservé aux «heureux dont les paupières de l'âme se sont entr'ouvertes<sup>115</sup>». Seuls les rares individus capables de contempler le monde des Idées sont, selon Aurier, en mesure de comprendre l'art symboliste de Gauguin.

Comme les autres auteurs étudiés jusqu'à présent, Aurier est convaincu que le symbolisme (autant littéraire que pictural) procède d'une réaction idéaliste, si ce n'est mystique contre le naturalisme. C'est pour cette raison qu'il opère une distinction de fond entre Gauguin et les impressionnistes. Le critique démontre que le symbolisme pictural n'a rien de commun avec l'impressionnisme, «esthétique fondée sur la sensation» qui mène à une «fidèle traduction *sans nul au-delà d'une impression exclusivement sensorielle*<sup>116</sup>». Il constate que Pissarro et Monet pratiquent une forme de réalisme et qu'ils se bornent, comme Courbet, à «traduire la forme et la couleur», leur principal objectif étant de rendre «la chose matérielle, la chose réelle<sup>117</sup>».

Chez Aurier, la conception de l'art repose sur une séparation néo-platonicienne entre le monde sensible et la sphère des Idées. Afin d'illustrer le clivage entre ces deux dimensions, l'écrivain d'art emprunte à Swedenborg sa

---

implications antisémites de cette prise de position n'ont pas été relevées par les différents chercheurs ayant étudié ce texte.

114. G.-Albert Aurier, «Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin» ; *Œuvres posthumes*, p. 207.

115. *Ibid.*, p. 210.

116. *Ibid.*, p. 208.

117. *Ibid.*

théorie des Représentations (ou Correspondances verticales). Selon cette schématisation, chaque forme inscrite dans la matière est le signe ou le symbole d'une réalité supérieure, d'une Idée. Les cinq sens permettent uniquement d'appréhender la réalité extérieure, l'enveloppe matérielle des objets et des êtres tandis que «l'œil intérieur de l'homme<sup>118</sup>», situé dans l'âme, perçoit les Idées. Selon Aurier, le partage entre la cécité de ceux condamnés à ne voir que l'apparence des choses, et la clairvoyance des élus qui savent déceler leur essence, détermine deux tendances artistiques contraires : d'un côté, le symbolisme ou *idéisme*, qui s'adresse en priorité à l'intellect parce qu'il exprime des Idées, de l'autre côté, le réalisme ou naturalisme, fait pour plaire aux sens et où prime la représentation de la matière.

Le principal apport de ce manifeste est le concept d'*idéisme*, grâce auquel l'auteur établit une distinction entre l'idéalisme propre au symbolisme et l'idéalisme classique tel que légué par la tradition académique. Pour Aurier, le but de l'art n'est pas d'idéaliser la nature, l'idéalisation restant à ses yeux trop tributaire de l'imitation. Du concept central d'idéisme, découlent les autres éléments constitutifs de la définition proposée par Aurier : l'œuvre d'art est à la fois idéiste, symboliste, synthétique, subjective et décorative. En parvenant à une formule aussi claire que concise, l'écrivain d'art érige sa théorie du symbolisme en peinture au rang d'un véritable système esthétique. Il faut avoir recours à la formulation exacte de l'auteur si l'on veut en mesurer l'importance et la nouveauté.

Donc, pour enfin se résumer et conclure, l'œuvre d'art, telle qu'il m'a plu la logiquement évoquer, sera :

- 1° *Idéiste*, puisque son idéal unique sera l'expression de l'Idée ;
- 2° *Symboliste*, puisqu'elle exprimera cette Idée par des formes ;
- 3° *Synthétique*, puisqu'elle écrira ces formes, ces signes, selon un mode de compréhension générale ;

---

118. *Ibid.*, p. 211.

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 Égyptiens, très probablement les Grecs et les Primitifs, n'est rien autre chose qu'une manifestation d'art à la fois subjectif, synthétique, symboliste et idéiste<sup>119</sup>.

L'œuvre d'art réalisée par un artiste tel que Gauguin est *idéiste* car sa fonction primordiale est de rendre non la chose elle-même, aussi idéalisée soit-elle, mais l'idée de cette chose. Dans cette optique, le peintre ne s'efforce pas d'embellir la nature en se conformant à un idéal de beauté ; son but premier est d'exprimer l'essence des choses qu'il perçoit. Aurier se démarque ici de Germain et de Péladan qui prônent un idéalisme relativement proche de la doctrine du Beau idéal héritée de l'âge classique et enseignée à l'Académie des beaux-arts<sup>120</sup>. En second lieu, le défenseur de Gauguin définit l'art comme un processus *symboliste*. Au cours de cette symbolisation, le peintre exprime ou traduit l'idée en ayant recours aux moyens plastiques spécifiques à son art (formes, couleurs, lignes). Sur ce point, Aurier va dans le même sens que Verhaeren et Germain, ayant tous deux réfléchi sur la nécessité, pour l'artiste, de symboliser le réel par l'intermédiaire de son langage.

Les deux prédécesseurs d'Aurier avaient aussi déjà fait allusion à la synthèse en art ; Verhaeren, en décrivant les symbolistes comme des «réfléchis et des synthétiques<sup>121</sup>» qui résument, subliment ou condensent des perceptions sensorielles ; Germain, lorsqu'il faisait l'éloge de la simplification chez les «quintessenciers<sup>122</sup>». Aurier va encore plus loin lorsqu'il fait du

---

119. *Ibid.*, pp. 215-216.

120. Sur l'évolution des concepts d'idée et d'idéal dans le domaine de l'esthétique depuis l'Antiquité jusqu'au classicisme, se rapporter à Erwin Panofsky, *Idea. Pour une contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* (1924), Paris, Gallimard, 1983.

121. Émile Verhaeren, «Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff II» ; *Les Écrivains d'art en Belgique*, p. 99.

synthétisme un principe du symbolisme pictural. La peinture symboliste lui apparaît *synthétique* puisqu'elle accomplit une synthèse du réel, une sorte de schématisation qui vise à ne garder des choses que l'essentiel. On voit ici à quel point l'écrivain d'art déduit sa théorie esthétique de la peinture même. En effet, le concept de synthèse répond on ne peut plus étroitement aux préoccupations picturales qui menèrent Gauguin et Bernard à poser les premiers jalons du synthétisme. En même temps, Aurier ne peut ignorer le fait que la synthèse, mot d'ordre du symbolisme littéraire, apparaît dans les écrits de tous les théoriciens du mouvement, depuis Gustave Kahn à René Ghil en passant par Paul Adam, Georges Vanor et Charles Morice. Le principe de la synthèse, qui sert avant tout à rendre compte de la production picturale de Gauguin, permet également à Aurier d'établir un parallèle entre la peinture et la littérature contemporaines<sup>123</sup>.

Le quatrième précepte concerne le caractère subjectif de la création picturale. La peinture symboliste est *subjective* parce qu'elle suggère les perceptions individuelles, personnelles, d'un sujet créateur. Ainsi, l'art ne devrait pas correspondre à la réalité objective, mais bien aux idées que le sujet conçoit à partir de sa perception de cette réalité. Aurier adhère à la perspective schopenhauerienne qui prévaut dans les cercles symbolistes : à l'instar de Verhaeren, pour qui le monde est «prétexte à idée [...] rêve de notre cerveau<sup>124</sup>», Aurier considère l'objet comme un «signe d'idée perçu par le

---

122. Alphonse Germain, «Du symbolisme dans la peinture», p. 417. Le terme «quintessencieux» est de Germain, mais l'idée de simplification provient, en revanche, des écrits de Charles Blanc, que Germain cite pour expliquer le projet des peintres symbolistes : «Avec Charles Blanc, ils [les symbolistes] pensent que le "style, c'est la vérité agrandie, simplifiée, dégagée de tous les détails insignifiants, rendue à son essence originelle, à son aspect typique".» Cette citation, probablement tirée de la *Grammaire des arts et du dessin*, vient juste avant le passage sur les quintessencieux cité *supra*, p. 159.

123. La comparaison est particulièrement frappante quand le critique pose comme règle commune à la peinture et la littérature une «nécessaire *simplification dans l'écriture du signe*». G.-Albert Aurier, «Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin» ; *Œuvres posthumes*, p. 213.

124. Émile Verhaeren, «Un peintre symboliste» ; *Les Écrivains d'art en Belgique*, p. 111.

sujet<sup>125</sup>». En d'autres termes, l'artiste n'imité pas les données objectives de la nature, il en donne une représentation subjective.

Enfin, la peinture symboliste est éminemment *décorative* dans la mesure où elle présente des formes simplifiées, synthétiques, à l'intérieur d'une composition épurée, rappelant l'hiératisme de la peinture égyptienne ou la solennité de la statuaire grecque. Par son allusion aux Primitifs, Aurier rejoint Verhaeren, qui comparait Khnopff aux «grands gothiques<sup>126</sup>», de même que les écrivains d'art qui relevaient la dette stylistique de Moreau envers les artistes du *quattrocento*. Cependant, à la différence de Germain, qui notait chez Séon le «goût d'un Hellène pour disposer une draperie<sup>127</sup>», Aurier semble moins s'intéresser à l'art de la Grèce classique qu'à celui de la période archaïque. Cette différence est fondamentale car les deux systèmes esthétiques divergent précisément sur cet aspect. Germain, un incondicional du Beau idéal et du classicisme, réfute Gauguin et les Nabis qui poussent selon lui la stylisation jusqu'à la déformation de la nature<sup>128</sup>, tandis qu'Aurier défend la synthèse et la simplification chez ces mêmes artistes car elles lui paraissent constituer l'unique moyen de dépasser définitivement le vieil idéalisme académique qui pèse encore lourdement sur la peinture<sup>129</sup>.

---

125. G.-Albert Aurier, «Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin» ; *Œuvres posthumes*, p. 216.

126. Émile Verhaeren, «Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff I» ; *Les Écrivains d'art en Belgique*, p. 98.

127. Alphonse Germain, «Du symbolisme dans la peinture», p. 419.

128. Alphonse Germain s'éloigne en particulier de la position théorique de Maurice Denis, dont il conteste la célèbre «Définition du néo-traditionnisme» (*Art et critique*, n° 65, 23 août 1890, pp. 540-542 et n° 66, 30 août 1890, pp. 556-558) dans un article au titre révélateur, «Théorie des déformateurs. Exposé et réfutation», *La Plume*, vol. II, n° 57, 1<sup>er</sup> septembre 1891, pp. 289-290. S'adressant d'abord à Denis, Germain répond aussi indirectement au manifeste d'Aurier publié en mars 1891 lorsqu'il s'en prend à Gauguin, rejeté comme un «halluciné de conceptions simplistes, grossières» (p. 290).

129. Sourd aux attaques dont Gauguin fait l'objet, Aurier continuera de prendre sa défense, mais aussi celle des Nabis, notamment dans un important article de synthèse paru un an

Le succès du manifeste d'Aurier réside dans la formulation précise et achevée de la première doctrine symboliste pour la peinture. Appréciée à l'époque, mais aussi fortement contestée, notamment par Germain et par Mauclair, cette définition du symbolisme pictural constitue un point de référence obligé pour tous ceux qui étudient l'histoire de la peinture dans la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle. Les principaux détracteurs du manifeste ont critiqué Aurier pour le caractère théorique, sinon abstrait, de sa réflexion. Or là réside précisément l'intérêt de ce texte qui, hormis quelques longueurs et quelques passages obscurs, élève la critique d'art au rang d'une activité poétique (la transposition créatrice et subjective de l'œuvre d'art) autant que philosophique (l'énoncé d'une doctrine esthétique). Littéralement fasciné par l'art de Gauguin, l'écrivain en tire les principes esthétiques essentiels et parvient à une définition du symbolisme pictural qui reste encore convaincante aujourd'hui. Nonobstant leur complexité conceptuelle et verbale, qui a certes pu nuire à leur compréhension, les considérations théoriques d'Aurier ne sont pas, comme l'ont affirmé certains, étrangères à l'art pictural. Élaborée à partir d'une patiente observation de la peinture de Gauguin, cette théorie esthétique offre ce qu'Aurier attendait de l'art comme de la littérature, une synthèse abstraite et subjective de la réalité.

Camille Mauclair : «Albert Besnard et le symbolisme concret»

Le dernier manifeste que nous étudions a une portée plus limitée que celui d'Aurier mais n'en a pas moins son importance dans l'évolution du concept de symbolisme pictural. De plus, ce texte permet de mesurer sous un

---

après son manifeste : «Les Symbolistes», *La Revue encyclopédique*, t. II, n° 32, 1<sup>er</sup> avril 1892, pp. 474-486 ; repris sous le titre «Les Peintres symbolistes», *Œuvres posthumes*, pp. 293-309 ; *Le Symbolisme en peinture*, pp. 47-66.

autre angle le rôle de la critique d'art dans l'évolution littéraire des écrivains d'art de la presse symboliste. L'article «Albert Besnard et le symbolisme concret» publié par Camille Mauclair en octobre 1891 dans *La Revue indépendante*<sup>130</sup> répond à une situation qui n'a pu être abordée que partiellement jusqu'ici, à savoir la nécessité ressentie par les jeunes auteurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle de devoir à tout prix marquer leur place au sein du mouvement des arts et de la littérature de leur époque.

À la différence de Verhaeren et d'Aurier, qui ont déjà acquis une certaine notoriété dans les milieux culturels d'avant-garde avant de rédiger leur manifeste du symbolisme pictural, Mauclair est un inconnu lorsqu'il fait paraître son article sur Besnard. Âgé de 19 ans, il ne collabore à *La Revue indépendante* que depuis sept mois : il y a publié deux poèmes, quelques chroniques littéraires, deux études sur des écrivains (Théodore de Banville et Jean Moréas), un texte dans la rubrique «Théâtres», ainsi que sa première chronique d'art, un compte rendu de l'exposition personnelle de Claude Monet à la galerie Durand-Ruel en mai 1891<sup>131</sup>. Tout comme Verhaeren et Germain, Mauclair esquisse donc les grandes lignes de sa théorie esthétique dans un texte approfondi sur la peinture. Contrairement à ses prédécesseurs, le nouveau critique choisit néanmoins comme représentant du symbolisme un artiste établi qui n'a, du reste, pas été retenu par l'histoire de l'art pour figurer au panthéon symboliste<sup>132</sup>.

---

130. Camille Mauclair, «Albert Besnard et le symbolisme concret», *La Revue indépendante*, n.s., t. XXI, n° 60, octobre 1891, pp. 6-29.

131. Camille Mauclair, «Beaux-Arts. L'exposition Claude Monet. — Durand-Ruel», *La Revue indépendante*, n.s., t. XIX, n° 55, mai 1891, pp. 267-269.

132. Auteur de plusieurs commandes publiques à Paris, dont le décor de la salle des mariages de la mairie du 1<sup>er</sup> arrondissement (1886) et le plafond du salon des Sciences à l'Hôtel de Ville (1890), Albert Besnard (1849-1934) est absent de la plupart des études sur le mouvement, par exemple Robert Goldwater, *Symbolism*, New York, Harper & Row, 1979, et Pierre-Louis Mathieu, *La Génération symboliste 1870-1910*, Genève, Skira, 1990. Robert L. Delevoy, *Le Symbolisme*, Genève, Skira, 1982, mentionne Besnard à deux reprises, mais dans de simples

La longueur du texte (plus de 25 pages), son degré d'achèvement et le souci de précision dans le choix des termes techniques révèlent un critique d'art compétent qui connaît bien la peinture de son époque et qui a des idées relativement arrêtées sur l'art en dépit de son inexpérience. Mauclair poursuit dans ce texte, qui est seulement son second article sur la peinture, la réflexion menée en mai 1891 sur les œuvres récentes de Monet. Admirateur de Puvis de Chavannes depuis son enfance<sup>133</sup>, Mauclair venait alors de découvrir la série des *Meules de foin* (fig. 25) montrées chez Durand-Ruel. Cherchant dans l'art de son époque le même type de préoccupations esthétiques qui l'habitaient, le jeune auteur avait proposé une interprétation symboliste, ou plutôt panthéiste, de la peinture de Monet. Nourri de philosophie allemande et de principes mallarméens, Mauclair percevait le maître de l'impressionnisme comme un chantre de la couleur, un magicien de la lumière. De plus, en parlant de «lumières d'astres violets» chez Monet et en comparant celui-ci à un «joaillier sertisseur», Mauclair avait associé dans son admiration l'auteur des *Meules* et Gustave Moreau en qui il voyait, comme tous les écrivains symbolistes, le peintre-orfèvre par excellence<sup>134</sup>. Au terme de sa première chronique d'art, Mauclair nommait les artistes formant à ses yeux une véritable «trinité», Puvis de Chavannes, Moreau et Monet. Albert Besnard, l'artiste élu trois mois plus tard dans le manifeste du symbolisme en peinture, figurait déjà parmi les

---

énumérations d'artistes. Si José Pierre, *L'Univers symboliste. Décadence, symbolisme et Art nouveau*, Paris, Aimery Somogy, 1991, p. 212, évoque le peintre, ce n'est que pour voir en lui un usurpateur ayant emprunté au symbolisme «de quoi rafraîchir superficiellement son académisme définitif». Aucune œuvre de Besnard n'a été montrée lors des deux grandes expositions de 1976 et de 1995 sur le symbolisme artistique en Europe, bien que trois de ses œuvres avaient été présentées en 1972 lors de l'exposition *French Symbolist Painters: Moreau, Puvis de Chavannes and their followers*, Londres, Hayward Gallery ; Liverpool, Walker Art Gallery. Le peintre fait par ailleurs l'objet d'une notice dans *l'Encyclopédie du symbolisme* dirigée par Jean Cassou, Paris, Somogy, 1979, p. 56.

133. Sur l'intérêt précoce de Mauclair pour la peinture, voir *supra*, ch. II, p. 56.

134. Camille Mauclair, «Beaux-Arts. L'exposition Claude Monet. — Durand-Ruel», p. 268. L'importance que les écrivains symbolistes accordent à la métaphore de la joaillerie dans leurs transpositions d'art est étudiée au chapitre IX, *infra*, pp. 454-457.

peintres à honorer avec Jean-Charles Cazin, Camille Pissarro, Eugène Carrière, Edgar Degas et Jules Chéret<sup>135</sup>.

Mauclair n'a pas été le seul critique d'art de la période à comparer les séries de Monet à des œuvres plus généralement considérées comme symbolistes<sup>136</sup>. Chez Mauclair, ce parallèle prend toutefois une dimension théorique particulière car il repose sur le concept inédit de «symbolisme concret». Cette notion, mise au point en septembre 1891 à propos de la production de Besnard, constitue le principal apport de Mauclair à la définition du symbolisme pictural. En peinture, le symbolisme consiste à conférer une valeur symbolique à une réalité aussi tangible que la lumière naturelle, définie comme l'«âme de la peinture<sup>137</sup>». Compris de la sorte, le symbolisme concret offre à son auteur la possibilité d'établir une continuité entre les recherches de Monet sur les variations atmosphériques et les réalisations de Besnard pour la salle des mariages de la mairie du 1<sup>er</sup> arrondissement (1886)<sup>138</sup>.

---

135. *Ibid.*, p. 269. Mauclair reprend la même liste, à l'exclusion de Chéret, dans son manifeste «Albert Besnard et le symbolisme concret», p. 29. L'expression «trinité» y devient encore plus explicite : «la trinité de génies dont s'enorgueillit la peinture contemporaine, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Claude Monet».

136. Pour l'interprétation symboliste de Monet, voir entre autres les commentaires sur la série des *Peupliers* présentée à la galerie Durand-Ruel l'année suivante (du 29 février au 8 mars 1892) : Camille Mauclair, «Beaux-Arts. Exposition Claude Monet», *La Revue indépendante*, n.s., t. XXII, n° 65, mars 1892, pp. 417-418 et G.-Albert Aurier, «Claude Monet», *Le Mercure de France*, t. IV, n° 28, avril 1892, pp. 302-305 ; *Œuvres posthumes*, pp. 221-225.

137. Camille Mauclair, «Albert Besnard et le symbolisme concret», p. 13.

138. Le parallèle peut se justifier par un fait objectif : il existe un lien évident entre ces compositions murales de Besnard et les œuvres agrestes que Monet peint depuis la fin des années 1880. Même s'il privilégie une esthétique moins classique que Besnard et s'il suit une logique plutôt «sensationniste» que symbolique à proprement parler, Monet s'adonne lui aussi à une étude approfondie des transformations lumineuses et atmosphériques dans un environnement rural. Et dans une époque qui avait tendance à offrir une image idéalisée de la vie rurale, il était courant de percevoir une dimension symbolique dans les tableaux de champs et de meules de foin peints par Monet. Ces toiles sont en continuité avec plusieurs thématiques chères au symbolisme, le passage du temps, le cycle de la vie, la nature idéalisée, qui suggèrent tantôt l'union harmonieuse de l'homme avec son environnement naturel, tantôt la nostalgie d'avoir perdu à jamais le chemin qui mène au paradis terrestre. Sur la récurrence de ces thèmes dans l'art symboliste, voir la documentation visuelle du catalogue d'exposition *Paradis perdu. L'Europe symboliste*. Plus généralement sur les séries de Monet et sur leur réception, se reporter à Paul

Dans ce triptyque consacré aux âges de la vie, Besnard illustre les grandes étapes de l'existence humaine en les associant aux trois principaux moments de la journée — le *Matin* (fig. 26), le *Midi* (fig. 27) et le *Soir de la Vie* (fig. 28). Selon le critique, le peintre pratique un symbolisme concret parce qu'il exprime une réalité abstraite, les émotions liées au passage du temps, par un traitement spécifique de la couleur et de la lumière. Mauclair montre comment la palette de Besnard se transforme de sorte à rendre la luminosité propre à chaque heure du jour : «gamme merveilleuse de délicatesses<sup>139</sup>» pour l'aube, image de la jeunesse ; couleurs rutilantes pour l'après-midi afin d'évoquer la force de l'âge ; «la douce lueur de la lampe<sup>140</sup>» pour le crépuscule, symbole par excellence de la vieillesse. De cette manière, ce ne sont pas seulement les figures représentées dans chacune des toiles qui symbolisent les âges de la vie ; les choix chromatiques et les variations lumineuses se révèlent être des moyens plastiques servant à «concrétiser» les symboles que sont ici les différents moments de la journée.

L'intérêt premier de Mauclair pour l'impressionnisme détermine fortement sa conception du symbolisme en peinture. Fervent défenseur des peintres de la lumière et de la vie, l'écrivain est en quelque sorte un «naturaliste» convaincu que la nature contient en elle des éléments symboliques que l'artiste rend concrets par le langage des formes et des couleurs. C'est à ce titre qu'il désigne la lumière comme «*l'inspiratrice constante de la psychie d'un vrai peintre*<sup>141</sup>». Mauclair admire le cycle décoratif pour la mairie du Louvre parce que Besnard

---

Hayes Tucker, *Monet. Le Triomphe de la lumière* (1989), trad. de l'américain par Jean-François Allain, Paris, Flammarion, 1990.

139. Camille Mauclair, «Albert Besnard et le symbolisme concret», p. 14. Je reviendrai sur les raisons pour lesquelles Mauclair met l'accent sur les qualités spécifiquement picturales des œuvres. Cf. *infra*, ch. IX, pp. 463-467.

140. *Ibid.*

141. *Ibid.*, p. 12.

a su y appliquer les leçons de l'impressionnisme sur le rendu des sensations lumineuses. D'une manière analogue à Séon, Besnard opère une synthèse entre les découvertes techniques des peintres les plus novateurs (Seurat pour Séon, Monet pour Besnard) et la grande peinture décorative. Il rénove la peinture allégorique traditionnelle par un traitement moderne de la couleur. En ce sens, le symbolisme à l'œuvre dans *Le Matin*, *Le Midi* et *Le Soir* relève davantage d'une logique «symbolique» que d'un processus «symboliste» tel que le conçoivent alors les principaux artisans du symbolisme, autant littéraire que pictural<sup>142</sup>.

En s'attachant à la défense de cette forme de symbolisme, Mauclair rompt sciemment avec l'esthétique prônée par Verhaeren et par Aurier. La distance qui sépare Mauclair des deux écrivains d'art l'ayant précédé est à la mesure de la différence existant entre l'allégorisme impressionniste de Besnard et le symbolisme de Khnopff ou de Gauguin. Sur un plan théorique, il existe un lien entre le concept de symbolisme concret et la définition que Verhaeren donnait du symbolisme antique ou médiéval, perçu comme une «concrétion de l'abstrait», et auquel s'opposait selon lui le symbolisme moderne «qui sollicite vers l'abstraction du concret<sup>143</sup>». En effet, dans l'esprit de Mauclair, le peintre n'a pas à investir une réalité donnée de ses propres états d'âme, des idées abstraites qu'il a déduites de l'observation du monde, car il n'est pas un philosophe. Sa mission consiste au contraire à «concrétiser» l'âme des choses,

---

142. On notera d'ailleurs une certaine hésitation dans l'emploi des termes «symbolique» et «symboliste» tout au long du manifeste. Mauclair utilise en fait plus souvent la notion de symbolisme pictural sous la forme du substantif que de l'adjectif. Et lorsqu'elle apparaît, l'épithète «symboliste» se rapporte davantage aux peintres qu'à leur production picturale. Les œuvres sont plus volontiers qualifiées de «symboliques» que de «symbolistes», ce qui correspond sans doute mieux aux ensembles décoratifs de Besnard.

143. Émile Verhaeren, «Un peintre symboliste», *L'Art moderne*, 24 avril 1887 ; *Les Écrivains d'art en Belgique*, p. 110.

c'est-à-dire à exprimer les sentiments qu'il éprouve à la contemplation d'un spectacle naturel, par exemple la nostalgie d'un crépuscule.

Le peintre ne doit point interposer entre les objets et lui tout le système *a priori* qu'instaurèrent en lui les instincts sociaux, les innombrables causes qui nous font mettre partout nos tristesses et nos joies : mais, notateur impassible quant *au dedans*, il voit, tout entier tourné *vers le dehors*, concrétiser l'âme du silence lumineux ; et il n'attristera point les crépuscules de sa mélancolie d'humain, mais les crépuscules l'attristeront de leur mélancolie naturaliste<sup>144</sup>.

De ce principe, découle l'élément le plus essentiel du manifeste, une distinction de base entre la peinture, art éminemment concret, et la poésie, mode d'expression abstrait.

Ainsi pourra s'édifier, avec, pour complément, tout le complexe cortège des sensations convergées uniquement vers l'aspiration de la lumière, âme de la peinture, un *symbolisme concret* opposé, dans cet art de synthèse, à notre art, poètes, d'analyse *abstraite* et immatérielle<sup>145</sup>.

Le peintre n'est pas un «abstracteur» ; il effectue une synthèse du réel en suggérant des sensations visuelles par les moyens matériels de la peinture. Selon cette perspective, le peintre quitte le domaine «concret» de la peinture dès lors que son art cesse d'être tributaire de la réalité des apparences. Ce raisonnement conduit Mauclair à préconiser une esthétique apparentée à celle de Germain : importance de la composition, ordonnancement des lignes et, surtout, choix des teintes et des luminosités en fonction du sujet à traiter. De fait, toute peinture qui s'éloigne trop du modèle naturel, soit par un traitement inadéquat de la lumière, soit par une utilisation arbitraire de la couleur, est jugée abstraite ou littéraire. Cette conception relativement traditionaliste de la peinture empêche Mauclair d'adhérer au symbolisme de Gauguin et à la théorie esthétique qu'en tire Aurier.

---

144. Camille Mauclair, «Albert Besnard et le symbolisme concret», p. 12.

145. *Ibid.*, p. 13.

Par ailleurs, Mauclair ressent comme une urgence le besoin de montrer l'intérêt de sa réflexion sur la peinture. Venu après les grands critiques d'avant-garde des années 1880, dont Jean Dolent, Huysmans et Fénéon, et succédant aux plus influents théoriciens du symbolisme en France — de Moréas à Morice en passant par Kahn, Aurier et Germain — le critique nouvellement arrivé à *La Revue indépendante* doit «se faire une esthétique personnelle<sup>146</sup>», selon la formule qu'il utilise pour expliquer les premières toiles de Besnard. Convaincu que le meilleur moyen d'y parvenir est de «faire table rase des faussetés accumulées<sup>147</sup>», le jeune auteur entre de plein pied dans la carrière d'écrivain d'art en contestant la position esthétique de tous ses prédécesseurs.

Mauclair réfute en premier lieu le symbolisme de Gauguin tel que présenté par Aurier dans son article du *Mercur de France*. S'il concède à Gauguin un réel talent de «luministe délicat<sup>148</sup>», de sculpteur sur bois, d'émailleur, de potier, voire de «très personnel décorateur<sup>149</sup>», il refuse d'admettre comme symboliste une œuvre comme *La Vision après le sermon* (fig. 24) car il n'y perçoit aucun symbole «concret». Le tableau lui fait l'effet d'une «traduction de texte<sup>150</sup>», d'une «réalisation dessinée et peinte d'un concept sociologique, humoristique, ou autre, mais point du tout pictural<sup>151</sup>». Mauclair exprime dans ce passage son désaccord avec les écrivains d'art qui considèrent Gauguin comme symboliste ; il prétend que le symbolisme de ce peintre est «plus

---

146. *Ibid.*, p. 9.

147. *Ibid.*, pp. 9-10.

148. *Ibid.*, p. 17.

149. *Ibid.*

150. *Ibid.*, p. 18.

151. *Ibid.*, pp. 17-18.

problématique que ne l'affirment des critiques comme M. Aurier, que j'apprécie peu, ou comme MM. Fénéon et Alphonse Germain, que j'estime beaucoup<sup>152</sup>».

La sympathie de Mauclair pour Fénéon et Germain ne l'empêche pas de prendre ses distances par rapport à eux : il ne partage ni l'enthousiasme de Fénéon pour les néo-impressionnistes, artistes «purement techniciens<sup>153</sup>», ni celui de Germain pour Séon, assimilé à un déformateur<sup>154</sup>. Visiblement mal à l'aise face à l'imitation des peintres italiens du *quattrocento*, le critique reste également insensible à une certaine forme de mysticisme véhiculée par les Nabis. La plus grave erreur de tous ces peintres provient de leurs partis pris formels, qui les fait sombrer dans la distorsion sous prétexte de stylisation. À l'instar de Germain, Mauclair se montre sévère à l'endroit des artistes qui déforment les figures, en particulier Séon, Sérusier, Schuffenecker et Filiger qui peignent «d'invraisemblables aspects<sup>155</sup>». Mauclair se démarque enfin de la théorie cloisonniste proposée en mars 1888 par Dujardin à propos de Louis Anquetin : à l'inverse de ce dernier qui étend la nuance prédominante à l'ensemble du tableau au mépris de la vraisemblance, Besnard utilise une palette «délicate et ordonnée» où les dominantes restent à leur place sans contaminer toute la composition<sup>156</sup>.

En fait, aucune des théories formulées par ses contemporains ne convient à ce critique intransigeant, pour qui le symbolisme plastique exige un certain classicisme dans le traitement des figures. Mauclair, le plus jeune théoricien du

152. *Ibid.*, p. 17.

153. *Ibid.*, p. 19.

154. «Des peintres comme MM. Séon et Sérusier, qui me paraissent procéder d'une erreur fondamentale en déformant *les membres* de leurs personnages pour donner l'idée de la tristesse et d'étiollement *moral* [...]» *Ibid.*, p. 18.

155. *Ibid.*, p. 28.

156. *Ibid.*, pp. 27-28. Cf. Édouard Dujardin, «Aux XX et aux Indépendants. Le cloisonisme», *La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n° 17, mars 1888, pp. 487-492.

symbolisme au sein des petites revues, est avec Germain l'un des plus conservateurs<sup>157</sup>. Aux «déformations<sup>158</sup>» trop radicales des synthétistes et des Nabis, il préfère le flou savant des portraits d'Eugène Carrière, les coloris évanescents de Puvis de Chavannes, ou encore le réalisme un peu éthéré des décorations murales exécutées par Besnard à l'École de Pharmacie (fig. 43 à 45).

Le manifeste de Mauclair contient quelques contradictions. L'auteur, qui reproche à Gauguin son symbolisme «littéraire», s'enthousiasme ainsi pour la dimension poétique des tableaux de Besnard. La distinction entre l'art littéraire et l'art pictural, pourtant primordiale dans le manifeste, n'est pas toujours établie clairement, comme en témoigne la répartition intéressante, mais plutôt ambiguë, entre les «littérateurs-peintres» et les «peintres-littérateurs<sup>159</sup>». Dans un autre ordre d'idées, Mauclair utilise parfois un langage obscur, qu'il justifie en disant que seule une «phraséologie embrouillée<sup>160</sup>» convient aux réalités insaisissables dont il traite, même s'il se moque du jargon hermétique de certains écrivains symbolistes désignés nommément : Moréas, ridiculisé pour ses prétentions à rénover la poésie<sup>161</sup> ; Kahn, auteur de «nébuleuses

---

157. Je partage les conclusions de Michael Marlais, *Conservative Echoes in Fin-de-Siècle Parisian Art Criticism*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1992, quant au conservatisme esthétique de Germain et de Mauclair. Il faut reconnaître à Marlais le mérite d'avoir été le premier à proposer une étude d'ensemble sur les aspects conservateurs de la critique d'art française de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette perspective originale, qui a permis au chercheur d'analyser dans le détail des textes longtemps négligés, a cependant l'inconvénient de mener à certaines généralisations abusives. Il faut en outre nuancer l'interprétation des textes de Mauclair (pp. 151-171), souvent réductrice et même parfois tendancieuse. S'il a raison de relever le traditionalisme de Mauclair, Marlais ne met pas toujours en valeur les compétences réelles de l'écrivain d'art et donne ainsi l'impression de vouloir discréditer son apport critique sans autre forme de procès.

158. *Ibid.*, p. 28.

159. «Le littérateur-peintre, c'est l'homme dont M. Gauguin donne en partie l'exemple, l'homme qui réalise picturalement des concepts philosophiques, ou de simples anecdotes, le peintre-littérateur est l'homme qui ne se sert du concept que comme prétexte à formes et à couleurs.» Camille Mauclair, «Albert Besnard et le symbolisme concret», p. 19.

160. *Ibid.*, p. 12.

161. *Ibid.*, p. 18.

déclarations littéraires» et «inventeur du métaphorisme sans suite<sup>162</sup>» ; Morice enfin, accusé d'être volontairement obscur dans ses propos<sup>163</sup>. Par contre, ces aspects contradictoires n'altèrent pas la cohérence interne de l'essai sur Besnard. À l'instar des trois autres manifestes publiés dans la presse symboliste, ce texte annonce la ligne directrice du système esthétique de son auteur. Mauclair trace ici le programme qu'il poursuivra entre 1894 et 1896 dans ses chroniques d'art pour *Le Mercure de France* : une condamnation systématique de la «déformation» afin de promouvoir la peinture qui offre à ses yeux un juste équilibre entre modernité et tradition.

Ce chapitre, qui visait à examiner le rôle de la critique d'art dans le cheminement esthétique des écrivains symbolistes, a essayé de rendre justice à la qualité et à la complexité de la réflexion suscitée par leur découverte progressive de la peinture. Il reste, en guise de conclusion, à énoncer les traits principaux de leur théorie du symbolisme en peinture. Chacun des écrivains d'art a élu un peintre différent comme figure la plus représentative du mouvement. Outre le fait qu'elle exprime des divergences d'opinion entre les critiques, cette absence de consensus indique que le symbolisme pictural ne possède pas un chef d'école à proprement parler. En revanche, la plupart des auteurs reconnaissent aux mêmes artistes le statut de précurseurs : Puvis de Chavannes, Moreau, Rops, Böcklin, Klinger, Redon, Fantin-Latour et Whistler. Les critiques s'entendent également pour honorer un certain nombre d'artistes français ou étrangers dont il a été impossible de parler ici mais que l'on tenait pour des maîtres symbolistes majeurs, par exemple Edward Burne-Jones, Eugène Carrière et Henry de Groux.

---

162. *Ibid.*, p. 29.

163. *Ibid.*

L'analyse des manifestes permet de départager deux manières de définir le symbolisme en peinture. D'une part, Verhaeren et Aurier interprètent les innovations plastiques des peintres contemporains en exploitant les idées esthétiques qui prévalent dans les milieux littéraires et artistiques d'avant-garde (suggestion, subjectivisme, synthèse). Ils confèrent au concept de symbolisme une nouvelle signification en tentant de démontrer la spécificité du symbolisme moderne de Khnopff et de Gauguin par rapport au symbolisme à l'œuvre dans la peinture allégorique traditionnelle. D'autre part, Germain et Mauclair élaborent une définition plus conventionnelle qui confond allégorisme et symbolisme et en vertu de laquelle ils peuvent considérer comme symboliste la peinture «symbolique» de Séon et de Besnard. Le contraste entre ces deux définitions rend compte de l'ambivalence même de l'objet ; en peinture, le symbolisme comprend à la fois des représentants de courants novateurs et des artistes qui ont un mode d'expression relativement conforme aux principes artistiques issus du classicisme.

À un niveau plus général, la théorie du symbolisme pictural varie en fonction de l'orientation esthétique des écrivains. On retrouve d'abord des auteurs plutôt progressistes qui cherchent à établir un pont entre la production picturale de leur époque et leurs propres aspirations poétiques. Souvent perçue comme «littéraire», c'est-à-dire étrangère par principe à l'univers pictural, cette critique sait pourtant rester attentive aux préoccupations artistiques des peintres, notamment celles qui conduisent aux découvertes les plus audacieuses. Verhaeren et Aurier, ainsi que les défenseurs du cloisonnisme (Dujardin), du néo-impressionnisme (dont Kahn, Adam, Fénéon et Vanor), du synthétisme et des Nabis, participent de cette tendance qui se poursuit au cours des années 1890 grâce à Charles Morice, Alfred Jarry, Léon-Paul Fargue et Tristan Klingsor. On peut ensuite regrouper dans un autre

ensemble les écrivains qui prônent un compromis entre les acquis du modernisme en peinture et des préceptes esthétiques traditionalistes, comme le culte du Beau idéal ou le souci de la vraisemblance. Pratiquée par Germain et par Mauclair, cette critique convient en outre aux nombreux écrivains idéalistes qui défendent les exposants des Salons de la Rose + Croix et autres «artistes de l'âme» (entre autres Joséphin Péladan, Albert Fleury, Léon Bazalgette, Henry Bérenger, Fernand Weyl).

Or, en dépit des différences marquées entre ces deux façons d'exercer la critique d'art dans les revues littéraires de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ce sont souvent les mêmes éléments qui reviennent au fil des chroniques pour caractériser la peinture symboliste. Si chaque auteur choisit de mettre l'accent sur telle figure ou sur tel aspect de la production qu'il commente (étrangeté, pessimisme, fusion des arts, intellectualité, idéalisme, mysticisme, synthétisme, allégorisme), sa définition du symbolisme s'articule presque toujours autour des quatre grandes caractéristiques suivantes.

Premièrement, le symbolisme pictural est perçu comme une réaction idéaliste, voire *idéiste* à l'endroit du naturalisme. Dans cette perspective, l'art symboliste veut dépasser le réalisme sous toutes ses formes — qu'il s'agisse de l'art de Courbet, de Manet, et même à l'occasion (mais pas dans tous les cas) de l'impressionnisme et du néo-impressionnisme. Les peintres symbolistes ne copient jamais la nature : ils l'idéalisent ou la transcendent au sein d'un processus de symbolisation. Décrire n'est pas leur but. De même que les poètes du cercle de Mallarmé, ils visent l'évocation, la suggestion, par le moyen d'une transposition créatrice.

En second lieu, les écrivains d'art définissent le symbolisme comme un mouvement de retour vers le passé. En cela, il diffère ostensiblement de la peinture de la vie moderne puisqu'il privilégie des thèmes éloignés du

quotidien, qui s'inscrivent dans un passé plus ou moins indéfini, conforme à la temporalité imprécise des mythes, des légendes et des allégories. S'il puise ses sujets dans la vie de tous les jours ou dans le monde contemporain, c'est pour les investir d'une dimension symbolique. À titre d'exemples significatifs, figurent la thématique de la mère à l'enfant chez Carrière, interprétée unanimement comme l'image par excellence de la maternité<sup>164</sup>, ou encore celle de la femme fatale chez Rops qui, malgré ses vêtements modernes, symbolise l'éternel féminin<sup>165</sup>.

Troisièmement, tous les auteurs font ressortir l'aspect décoratif de l'art symboliste. Cet élément, qui est le seul à porter sur la forme, sert de trait d'union entre des productions extrêmement variées. Si l'on souligne encore aujourd'hui la difficulté de définir le symbolisme pictural en fonction de considérations formelles<sup>166</sup>, les écrivains symbolistes avaient trouvé une solution valable en mettant l'accent sur sa dimension décorative. L'épithète «décoratif», avant tout utilisée dans le sens courant de «décoration monumentale», désigne en premier lieu les fresques ou les toiles marouflées destinées à orner des murs et des plafonds. L'intérêt des auteurs pour les grands ensembles décoratifs n'est ni étranger à l'engouement de la fin du siècle pour les arts décoratifs<sup>167</sup>, ni surtout à l'intense renouveau que connaît la peinture murale à l'intérieur les

---

164. Pour une documentation récente sur cet artiste et sur sa réception, se rapporter au catalogue de l'exposition, *Eugène Carrière 1849-1906. Visionnaire du réel*, Strasbourg, Ancienne douane, 1996.

165. Voir surtout la lecture de Joris-Karl Huysmans, *Certains*, pp. 288-315.

166. Jean-Paul Bouillon soulève cet important problème dans «Le Moment symboliste», *La Revue de l'art*, numéro spécial sur le symbolisme, n° 96, 2<sup>d</sup> trimestre 1992, pp. 5-11. Voir aussi Jean Clair, «Paradis perdus», *Paradis Perdus. L'Europe symboliste*, pp. 17-22.

167. De nombreux textes de l'époque pourraient être cités afin d'illustrer l'intérêt que la période porte aux arts décoratifs et aux arts appliqués. Consulter en outre l'abondante bibliographie compilée par Debora L. Silverman, *Art nouveau in Fin-de-Siècle France : Politics, Psychology and Style*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1989, pp. 377-393.

édifices publics (musées, mairies, universités, églises, théâtres) ou privés (hôtels particuliers, maisons bourgeoises). Trois des quatre manifestes analysés portent d'ailleurs sur des artistes qui réalisent des cycles décoratifs d'envergure : Khnopff pour le théâtre de la Monnaie à Bruxelles ; Séon pour la mairie de Courbevoie ; Besnard pour l'École de Pharmacie, la mairie du 1<sup>er</sup> arrondissement et l'Hôtel de Ville de Paris. Et si Gauguin n'a décoré aucun monument, ce sont bel et bien des murs qu'Aurier réclame pour lui dans la conclusion de son manifeste car il trouve ce «décorateur de génie» trop «à l'étroit dans le champ restreint des toiles<sup>168</sup>». Dans le discours étudié, la notion de décoratif se rapporte également à la peinture de chevalet. Le terme sert alors à qualifier des œuvres et des modes d'exécution très divers : l'aspect orfèvre des toiles de Moreau, le traitement incisif de la ligne chez Khnopff, les surfaces pointillées des œuvres néo-impresionnistes, les formes synthétiques propres à Gauguin et à Bernard, le chromatisme intense et arbitraire de certains Nabis. Quelle que soit sa technique, l'art considéré comme décoratif se révèle en définitive être la forme artistique la plus «élevée» et la mieux adaptée à l'idéal symboliste.

En dernier lieu, et il s'agit du point le plus déterminant dans le cadre de la présente thèse, les écrivains d'art s'interrogent sur la «littérarité» de l'art symboliste, c'est-à-dire sur la dimension littéraire d'une production picturale souvent appréciée et définie en fonction d'une comparaison avec la littérature. Qu'ils se réclament d'une théorie générale de la correspondance des arts ou qu'ils veuillent au contraire séparer les différents modes d'expression, tous les écrivains symbolistes persistent à voir comme nécessaire l'interaction entre la littérature et la peinture. Même ceux qui tiennent à distinguer le symbolisme pictural du symbolisme poétique accordent une importance déterminante à la

---

168. G.-Albert Aurier, «Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin», p. 219.

relation poésie-peinture, ne serait-ce que parce que leur critique d'art marque un point de jonction entre les deux arts. Amateurs passionnés de peinture, ces auteurs se perçoivent effectivement eux-mêmes entre le voir et le dire, là où peuvent se rencontrer l'art littéraire et l'art pictural. D'où leur effort constant à se mesurer aux peintres et à les considérer eux, autant que leur art, comme des modèles privilégiés.

## Chapitre IV

### LE MODÈLE DE L'ARTISTE INDÉPENDANT

À l'époque du symbolisme, le peintre de talent rejeté par les institutions artistiques officielles, ou refusant d'en faire partie, apparaît comme une figure d'identification toute désignée pour le jeune auteur qui fait ses débuts dans le monde des lettres. Célébré dans des textes de fiction et de critique d'art, cet artiste indépendant constitue le paradigme de l'artiste par excellence. Perçues comme des actions héroïques, les initiatives des peintres servent de point de repère à ceux qui cherchent à renouveler la littérature. D'où l'intérêt soutenu des animateurs de petites revues pour ces témoins privilégiés de la difficulté que rencontre tout jeune créateur à faire connaître son art. Le peintre qui expose librement ses œuvres s'impose comme l'*alter ego* de l'écrivain contestataire qui voit en lui un modèle de prédilection pour mener à bien son propre combat contre les valeurs établies.

Il faut tenter de mettre au jour les liens qui attachent les écrivains symbolistes au milieu de l'art de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle si l'on veut comprendre

dans toute sa mesure la fascination exercée sur eux par les peintres indépendants et, *a fortiori*, par l'idée même d'art indépendant. Il s'agit d'examiner dans quel contexte et pour quels motifs les collaborateurs de la presse littéraire d'avant-garde ont interprété la peinture contemporaine en fonction d'une opposition binaire entre, d'un côté, la «mauvaise» peinture produite et présentée dans le cadre des structures régies ou mises en place par l'État, et de l'autre côté, la «bonne» peinture réalisée et montrée grâce à un réseau de diffusion parallèle, le milieu de l'art indépendant. L'étude porte sur les deux aspects essentiels de cette conception manichéenne : la condamnation systématique de l'art jugé académique ou officiel et la défense inconditionnelle de l'art considéré comme indépendant. L'analyse vise à montrer que ces opérations contraires, qui sont en fait les deux facettes d'un même processus d'affirmation, sont indissociables l'une de l'autre et servent le même objectif : un ambitieux projet de rénovation culturelle qui concerne autant le milieu littéraire que le milieu artistique. C'est fondamentalement parce que les écrivains symbolistes s'opposent à l'intervention de l'administration publique en matière culturelle qu'ils encouragent les initiatives personnelles ou collectives des artistes et des marchands, même si ces dernières ne sont pas toujours conformes à leurs propres visées esthétiques.

### **1. Les écrivains symbolistes et l'idée d'art indépendant**

Dans leurs mémoires, plusieurs écrivains symbolistes parlent de l'attrait que l'idée d'art indépendant avait exercée sur eux au moment où ils commençaient leur carrière littéraire. Servant à désigner la production littéraire, artistique ou musicale des créateurs individualistes qui refusent de se soumettre à l'autorité des institutions officielles, la notion d'«art indépendant»

correspondait au profond désir d'indépendance qui animait les fondateurs de petites revues. On a pu voir au premier chapitre que l'objectif de ces périodiques était de promouvoir toutes les formes d'art indépendant. Ce n'est pas par hasard si Edmond Bailly, éditeur de l'important mensuel les *Entretiens politiques et littéraires* de même que des recueils poétiques d'André Gide et d'André Fontainas, choisit de baptiser sa maison la «Librairie de l'Art indépendant» et qu'il décide d'y montrer des œuvres d'artistes indépendants tels que Manet ou Redon<sup>1</sup>. Trois des revues étudiées arborent du reste fièrement le vocable dans leur titre : *La Revue indépendante*, dont le nom fait à lui seul office de manifeste, *La Plume* de 1891, qui porte en sous-titre «Revue de littérature, de critique & d'art indépendants», et *Chimère*, s'offrant au lecteur comme une «Revue de critique indépendante et d'insolence littéraire». Deux autres périodiques, *Les Essais d'art libre* et *L'Idée libre*, évoquent pour leur part le concept d'indépendance en l'associant à celui de liberté.

Les écrivains d'art collaborant à ces organes de combat étaient «possédés par le démon de l'indépendance<sup>2</sup>», pour reprendre l'expression éloquente de Camille Mauclair. Cette attitude les incitait à éprouver de la sympathie, voire de l'empathie, pour les peintres cherchant à se libérer de toute attache institutionnelle. L'artiste méprisé par la faveur publique, en quelque sorte «maudit<sup>3</sup>», selon la terminologie que Mauclair emprunte à l'imaginaire romantique remis au goût du jour par les études de Verlaine sur les poètes Corbière, Rimbaud et Mallarmé<sup>4</sup>, apparaît comme un mythe fondateur de la

---

1. Cf. Léon-Paul Fargue dans «Fréquentation d'art du moment», *Essais d'art libre*, t. IV, janvier 1894, p. 287.

2. Camille Mauclair [pseud. de Séverin Faust], *Servitude et grandeur littéraires, souvenirs d'arts et de lettres de 1890 à 1900, le symbolisme, les théâtres d'avant-garde, peintures, musiciens, l'anarchisme et le dreyfusisme, l'arrivisme, etc.*, Paris, Ollendorff, 1922, p. 61.

3. *Ibid.*, p. 143.

conception de l'art propre au symbolisme. Aux yeux des auteurs que nous étudions, surprendre, effrayer ou choquer le public bien pensant, est une preuve indéniable de qualité artistique et littéraire. Le critique d'art digne de ce titre ne réserve donc son estime qu'à ceux que Joris-Karl Huysmans compare avec emphase à de glorieux «trouble-fête, si honnis et si conspués<sup>5</sup>».

Cette manière de concevoir l'artiste, qui doit en vérité beaucoup aux initiatives des peintres voulant exposer en dehors des grands circuits constitués, est contemporaine des importantes transformations qui ont lieu au sein du milieu de l'art. Le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle est marqué par l'expansion d'un marché libre qui favorise la multiplication des lieux de diffusion des œuvres d'art : galeries privées, salons mis sur pied par des associations d'artistes nouvellement fondées, expositions individuelles ou collectives se tenant dans des lieux inusités (cafés, restaurants, boutiques de petits marchands, foyers de théâtre, salles de rédaction de journaux ou de revues). Avant l'avènement de ce marché libre, l'État exerçait un monopole en matière de reconnaissance artistique par l'entremise de deux institutions étroitement liées, l'École des beaux-arts et le Salon officiel de peinture et de sculpture, où se manifestait la relation entre l'art et le pouvoir institutionnel<sup>6</sup>. Le Salon était à la fois un événement culturel de masse, un espace de valorisation sociale pour les peintres, un domaine d'investigation pour les critiques d'art, un lieu

---

4. Il est important de noter que ces études paraissent dans *Lutèce*, le premier périodique véritablement symboliste. Entre août et décembre 1883, le journal hebdomadaire publie la première série d'articles de Paul Verlaine sur les *Poètes maudits* Tristan Corbière, Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé.

5. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon de 1879» ; repris dans *L'Art moderne* (1883), Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1975, p. 25.

6. Sur les rapports entre l'art et les pouvoirs publics en France au XIX<sup>e</sup> siècle, se rapporter à Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, série «Art, Histoire, Société», 1995. On consultera aussi Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. «Folio histoire», 1995 ; Marie-Claude Genet-Delacroix, *Art et État sous la III<sup>e</sup> République. Le Système des Beaux-Arts, 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992 ; Jeanne Laurent, *Art et pouvoirs en France, de 1793 à 1981. Histoire d'une démission artistique*, Saint-Étienne, Cierec, 1982.

d'échange entre les artistes et le public, de même que le principal moteur du marché de l'art. Les artistes formés à l'École des beaux-arts y montraient des œuvres pouvant éventuellement être acquises par l'État ou par des collectionneurs privés. L'abandon du Salon par l'État en 1881, de même que l'essor des sociétés d'artistes dans les deux dernières décennies du siècle<sup>7</sup>, amènent les peintres à jouer un rôle plus direct dans leur propre promotion.

L'artiste qui s'implique lui-même dans la diffusion de ses œuvres devient exemplaire pour le jeune écrivain parce qu'il manifeste son indépendance aux niveaux artistique et politique. D'abord, sur un plan artistique, l'intérêt de ce peintre est défini en fonction de son originalité ; on l'apprécie uniquement quand on juge que son art ne ressemble à celui d'aucun autre artiste. En second lieu, les auteurs perçoivent le détachement de l'artiste par rapport aux institutions officielles comme un geste à teneur politique<sup>8</sup>. Interprétée comme une action de protestation contre la mainmise de l'État sur les beaux-arts, l'organisation des manifestations d'art indépendant sert de point de repère à ceux qui cherchent à renouveler le milieu littéraire. Souhaitant accomplir dans leur domaine une révolution analogue à celles des peintres qui leur servent de modèles, les écrivains symbolistes sont favorables aux mouvements sécessionnistes qui se multiplient à Paris comme dans les autres grandes villes européennes : la Société des artistes indépendants (fondée en 1884), les XX (1884-1893) puis la Libre Esthétique (1894-1914) à Bruxelles, le cercle Pour

---

7. Voir Jean-Paul Bouillon, «Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle», *Romantisme*, n° 54, 4<sup>e</sup> trimestre 1986, pp. 89-113. Lire également Pierre Vaisse, «Salons, Expositions et Sociétés d'artistes en France 1871-1914» in *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX et XX*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bologne, 10-18 septembre 1979, vol. 7, Bologne, CLUEB, 1981, pp. 141-155.

8. Cette perception est à la base des analyses de Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, p. 27, et de Francis Haskell, «L'art et le langage de la politique» (1974), *Le Débat*, n° 44, mars-mai 1987, pp. 106-115.

l'Art à Anvers (1892), les sécessions munichoise (1892), viennoise (1897) et berlinoise (1899)<sup>9</sup>.

Les écrivains d'art construisent ou, du moins, renforcent le mythe de l'artiste indépendant en ayant recours à deux figures fondatrices fortes, Gustave Courbet et Édouard Manet, considérés comme les illustres précurseurs des indépendants de la fin du siècle. Les deux peintres sont promus au rang de valeureux rebelles même si leur orientation esthétique est en principe contraire à celle qui prévaut dans les cercles symbolistes. Courbet, dont le jury de la section peinture avait refusé deux toiles de grand format, avait décidé de construire son *Pavillon du réalisme* sur le site de l'Exposition universelle de 1855 afin de montrer au public une quarantaine de tableaux<sup>10</sup>. Renouvelant l'expérience lors de l'Exposition universelle de 1867, Courbet fut alors rejoint par Manet qui exposa une cinquantaine de toiles dans un pavillon érigé à ses frais sur la place de l'Alma<sup>11</sup>.

Les convictions idéalistes de nos auteurs ne les empêchent pas d'estimer les insoumis pour leur sincérité et pour leur non conformisme. Wyzewa pense par exemple que les artistes n'exposant pas au Salon de 1886 poursuivent la tâche des «sincères artistes» tels que Manet<sup>12</sup>. Même Péladan, qui ne manque

---

9. Sur le phénomène du sécessionnisme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, voir Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1994, pp. 167-200.

10. L'Exposition universelle de Paris en 1855 était la première du genre à réserver une importante section internationale aux beaux-arts. Les œuvres des artistes de 28 pays étaient présentées au Palais des Beaux-Arts. Le jury avait refusé deux toiles de Courbet aujourd'hui conservées au Musée d'Orsay : *l'Enterrement à Ornans* (1850-1851) et *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant sept années de ma vie artistique* (1855). Voir Patricia Mainardi, *Art and Politics of the second Empire. The Universal Exhibitions of 1855 and 1867*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1987.

11. Émile Zola rédige le texte de la brochure accompagnant l'exposition particulière de Manet : *Édouard Manet, étude biographique et critique*, Paris, Dentu, 1867. Cette brochure reprenait l'article «Une nouvelle manière en peinture ; Édouard Manet» publié en janvier 1867 dans *La Revue du XIX<sup>e</sup> siècle ; Le Bon combat. De Courbet aux impressionnistes*, éd. critique par Jean-Paul Bouillon, préf. par Gaëtan Picon, Paris, Hermann, coll. «Savoir», 1974, pp. 77-93.

jamais une occasion de contester le réalisme de Courbet, contraire à sa philosophie de l'art, n'hésite pourtant pas à clamer que ses travaux «valaient mieux que ceux des jurys qui les repoussaient<sup>13</sup>». Par ailleurs, Mauclair rappelle que presque tous les jeunes gens de lettres possédaient une reproduction d'*Olympia* de Manet ; ils n'adhéraient pas forcément au naturalisme du peintre, mais glorifiaient néanmoins le célèbre tableau montré au Salon de 1865 comme le symbole par excellence de l'indépendance artistique<sup>14</sup>. La mort de Manet en 1883, l'importante rétrospective tenue l'année suivante à l'École des beaux-arts, la présence de ses œuvres à l'Exposition centennale de l'art français (1889), l'acquisition d'*Olympia* par l'État en 1890 grâce à une souscription publique, ainsi que l'exposition présentée à la galerie Durand-Ruel en mai 1894, sont autant d'occasions de lui rendre hommage<sup>15</sup>. Félix Fénéon honore le maître disparu d'une manière encore plus directe lorsqu'il organise, en mars 1888, une exposition d'une quinzaine de ses tableaux dans les locaux de *La Revue indépendante*<sup>16</sup>.

---

12. Teodor de Wyzewa, «Notes sur la peinture wagnérienne et le Salon de 1886», *La Revue wagnérienne*, 2<sup>e</sup> année, n° 4, 8 mai 1886, p. 113.

13. Joséphin Péladan, «Études esthétiques de la décadence : Gustave Courbet», *L'Artiste*, décembre 1884, p. 411.

14. Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, pp. 195-196. L'œuvre, qui avait été reproduite en eau-forte dans la brochure de Zola sur Manet en 1867, sera même reproduite dans *La Revue blanche*, t. XII, n° 91, 1<sup>er</sup> avril 1897, p. 312.

15. Au nombre des articles consacrés à Manet dans la critique d'art des petites revues, figure en premier lieu l'éloge funèbre du directeur de *Lutèce*, Henry Heltey [pseud. de Léo Trézenik], «Chronique lutécienne. Manet», n° 66, 4 mai 1883, p. 1, qui souligne l'apport exceptionnel de ce «loueur infatigable, un ultra-progressiste, un extra-routinier». Six ans plus tard, Jules Antoine, «Exposition rétrospective de l'art français», *Art et critique*, 1<sup>ère</sup> année, n° 17, 22 septembre 1889, félicite Antonin Proust d'avoir inclus des tableaux de Manet dans la grande rétrospective d'art français pour l'Exposition universelle de 1889. À propos du même événement, Gustave Kahn, «L'Art français à l'Exposition», *La Vogue*, n.s., n° 2, août 1889, pp. 133-134, ironise sur le fait que les peintres doivent mourir pour triompher. Enfin, la rétrospective Manet chez Durand-Ruel en 1894 fait l'objet de deux comptes rendus : Henry de Malvost, «Beaux-Arts. Édouard Manet», *L'idée libre*, n.s., t. III, n° 5-6, mai-juin 1894, pp. 263-268 et Raymond Bouyer, «Notes d'art (mars - avril - mai 1894)», *L'Ermitage*, n° 5, mai 1894, pp. 308-311 et n° 6, juin 1894, pp. 369-371.

16. Cf. Félix Fénéon, «Calendrier de mars», *La Revue indépendante*, n.s., t. VII, n° 18, avril 1888, pp. 102-103.

Pendant la période que nous étudions, les premières expositions d'art indépendant conçues par les peintres eux-mêmes sont celles des impressionnistes ou, plus précisément, des artistes qui font partie d'une association créée en 1873, la Société anonyme coopérative à personnel et capital variable des artistes, peintres, sculpteurs et graveurs<sup>17</sup>. Le caractère novateur de ces expositions collectives tenues dans des espaces privés et loués pour l'occasion, oriente profondément la manière dont les écrivains symbolistes conçoivent l'art indépendant. En effet, jusqu'à la fin des années 1880, et même encore pendant toute la dernière décennie du siècle, le mot «impressionniste» est assez couramment tenu pour un synonyme du terme «indépendant». Dans *L'Art moderne*, Huysmans utilise indifféremment les épithètes «impressionniste», «indépendant» et «intransigeant», en expliquant qu'il n'y a pas lieu de séparer les impressionnistes à proprement parler (Pissarro, Monet, Sisley, Morisot, Guillaumin, Cézanne) des autres peintres qui exposent à leurs côtés (Degas, Cassatt, Raffaëlli, Caillebotte, Forain, Zandomenighi) car, en dépit de leurs particularités individuelles, tous se distinguent des artistes établis<sup>18</sup>. Gustave Kahn emploie le même réseau verbal à propos des néo-impressionnistes, vus comme des «intransigeants» et des «novateurs<sup>19</sup>». Le mot «impressionniste» ne correspond ici que partiellement à une orientation esthétique ou plastique puisqu'il sert avant tout à désigner un geste à teneur politique, la rupture délibérée des artistes avec les organismes officiels de diffusion de l'art. On comprendra ainsi plus facilement pourquoi Paul

---

17. Il s'agit du titre officiel du groupe d'artistes impressionnistes auquel se rallient entre autres Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Auguste Renoir, Edgar Degas et Berthe Morisot. Ce groupe organise huit expositions indépendantes entre 1874 et 1886.

18. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon de 1879», *L'Art moderne*, p. 25.

19. Voir le compte rendu de Gustave Kahn sur l'exposition de la Société des Trente-trois chez Georges Petit : «Chronique de la littérature et de l'art», *La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n° 15, janvier 1888, p. 146.

Gauguin et Émile Schuffenecker donnent le titre d'«Exposition impressionniste et synthétiste» à la célèbre manifestation d'art indépendant qu'ils organisent en marge de l'Exposition universelle de 1889 au Grand Café des Beaux-Arts. L'acception politique attribuée au terme «impressionniste» explique également sa présence dans le titre générique des quinze expositions des «Peintres impressionnistes et symbolistes» qui ont lieu à la galerie Le Barc de Boutteville entre 1891 et 1897.

À l'époque où les écrivains symbolistes découvrent l'univers de la peinture, le groupe impressionniste est en train de se dissoudre. Après quatre années d'interruption, les peintres exposent ensemble une dernière fois en mai 1886. Pour les auteurs progressistes, les impressionnistes appartiennent déjà à l'histoire en leur qualité de pionniers dans la lutte pour l'art indépendant. Cette réputation leur vaut une attention soutenue dans les petites revues. La plupart des écrivains d'art s'enthousiasment pour leur huitième salon qui comprend, comme pour rappeler leur incessante recherche de nouveauté, les premières œuvres divisionnistes de Georges Seurat et de Paul Signac<sup>20</sup>. Jules Vidal, critique d'art pour *Lutèce*, apprécie le nombre restreint d'œuvres et souligne la «diversité des talents» représentés dans une exposition qui inclut à la fois les pastels d'Edgar Degas, les toiles de Paul Gauguin, les essais audacieux des néo-impressionnistes et les «visions terrifiantes» dessinées au fusain par Odilon Redon<sup>21</sup>. À *La Pléiade*, Rodolphe Darzens consacre presque autant de

---

20. L'exposition a lieu du 15 mai au 15 juin 1886, au même moment que le Salon officiel, dans un immeuble au numéro 1 de la rue Laffitte. En plus de Seurat et de Signac, on retrouve Pissarro et son fils aîné Lucien, Degas, Morisot, Mary Cassatt, Jean-Louis Forain, Paul Gauguin, Armand Guillaumin, Odilon Redon, Émile Schuffenecker et Federico Zandomenighi. Renoir, Monet, Sisley, Cézanne, Raffaëlli et Caillebotte brillent par leur absence. Aux trois comptes rendus paraissant dans les revues du corpus, s'ajoutent les articles que les écrivains d'art étudiés publient ailleurs : Paul Adam, «Peintres impressionnistes», *La Revue contemporaine*, avril-mai 1886, pp. 541-554 ; Jules Christophe, «Chronique : rue Laffitte, no. 1», *Le Journal des artistes*, 13 juin 1886, pp. 193-194 ; Émile Hennequin, «Notes d'art. Les impressionnistes», *La Vie moderne*, 19 juin 1886, pp. 389-390 ; Jean Ajalbert, «Le Salon des impressionnistes», *La Revue moderne* (Marseille), 20 juin 1886, pp. 385-393.

place à l'exposition indépendante qu'au Salon officiel<sup>22</sup>. L'article le plus substantiel est dû à Félix Fénéon, qui s'intéresse surtout aux innovations de Seurat, de Signac et de Pissarro<sup>23</sup>.

La dissolution du groupe impressionniste n'empêche pas les auteurs du corpus de poursuivre leur campagne en faveur de ses anciens membres. Toutes les expositions individuelles ou collectives de ces «intransigeants» font l'objet de comptes rendus minutieux, par exemple ceux que Fénéon et Kahn écrivent sur l'importante exposition Renoir-Sisley-Pissarro ouverte au printemps 1888 à la galerie Durand-Ruel<sup>24</sup>. Mais les critiques sensibles à l'art indépendant ont surtout l'occasion de se porter à la défense d'un autre groupe de peintres constitué entre-temps, et dont le nom affiche clairement l'indépendance, la Société des artistes indépendants<sup>25</sup>. Les organes symbolistes publient régulièrement des articles sur les salons «sans jury ni récompenses» de cette association. Pour plusieurs, ces grandes expositions indépendantes représentent même l'événement artistique majeur de l'année.

---

21. Jules Vidal, «Les Impressionnistes», *Lutèce*, n° 239, 29 mai 1886, p. 1. Gauguin montre 19 toiles et un bas relief en bois. Invité par Guillaumin, Redon envoie 15 fusains, dont *Le secret*, *Homme primitif*, *Tentation*, *Béatrice*, *Salomé*, *La Désespérance*, *Lune noire* et *Profil de lumière*.

22. Rodolphe Darzens, «Chronique artistique», *La Pléiade*, n° 3, mai 1886, pp. 85-91.

23. Félix Fénéon, «Les Impressionnistes», *La Vogue*, t. I, n° 6, 13 juin 1886, pp. 261-275. Cet article, qui montre un Fénéon profondément intéressé par la «réforme technique féconde» des néo-impressionnistes, est repris dans la plaquette *Les Impressionnistes en 1886*, Paris, La Vogue, 1886 ; *Au-delà de l'impressionnisme*, textes réunis et présentés par Françoise Cachin, Paris, Hermann, coll. «Miroirs de l'art», 1966, pp. 58-73.

24. Félix Fénéon, «Quelques impressionnistes», *La Cravache parisienne*, n° 380, 2 juin 1888, pp. 1-2 et Gustave Kahn, «Exposition des Impressionnistes», *La Revue indépendante*, n.s., t. VII, n° 20, juin 1888, pp. 544-546. Monet absent, Durand-Ruel avait aussi exposé des œuvres de Caillebotte, John-Lewis Brown, Morisot, Whistler et Eugène Boudin.

25. En juin 1884, Odilon Redon préside l'assemblée lors de laquelle des peintres, au nombre desquels figurent Albert Dubois-Pillet, Georges Seurat, Paul Signac, Charles Angrand et Henri-Edmond Cross, instaurent la Société des artistes indépendants dont la première exposition s'ouvre en décembre de la même année au Pavillon de la ville de Paris. Cf. *Société des artistes indépendants. Trente ans d'art indépendant 1884-1914*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1926 ; Pierre Angrand, *Naissance des artistes indépendants, 1884*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1965 et *Un Siècle d'art moderne : l'histoire du Salon des Indépendants 1884-1984*, préf. par Jean Cassou, Paris, Denoël, 1984.

Les membres de la Société des artistes indépendants et les fondateurs de petites revues sont des «camarades de lutte<sup>26</sup>» qui ont en commun de vouloir faire admettre leur art hors des réseaux officiels de production et de diffusion. De manière plus générale, tous les organisateurs de «salonnets<sup>27</sup>», selon l'expression consacrée par Charles Morice, influencent les jeunes auteurs qui rêvent d'accomplir une réforme dans le monde des lettres<sup>28</sup>. À l'exemple des peintres qui créent des structures de diffusion de l'art — associations d'artistes, expositions parallèles —, les écrivains fondent des organes d'avant-garde qui servent d'une part à défendre la production des jeunes créateurs, d'autre part à dénoncer l'ineptie des principales institutions littéraires et artistiques du temps. La critique des organismes établis procède de l'impératif le plus caractéristique de toute action révolutionnaire : la nécessité de détruire ou du moins d'ébranler l'ancien système afin de pouvoir en instaurer un nouveau.

## 2. La critique du système officiel des beaux-arts

Le discours sur l'art publié dans la presse symboliste repose ainsi sur un rejet systématique des établissements et des organismes culturels mis en place et régis par l'État. Si la position des auteurs évolue en fonction des réformes qui touchent les structures d'enseignement et de diffusion de l'art au cours des

---

26. Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, p. 195. C'est d'ailleurs à ce titre que Mauclair consacrera tout un livre à *L'Art indépendant français sous la Troisième République (peinture, lettres, musique)*, Paris, La Renaissance du Livre, 1919. Gustave Coquiot, un autre écrivain d'art de la presse symboliste, écrira lui aussi un ouvrage sur le même sujet, *Les Indépendants, 1884-1920*, Paris, Ollendorff, 1921.

27. Charles Morice, «Salons et salonnets», *Le Mercure de France*, t. X, n° 49, janvier 1894, pp. 62-70.

28. Adolphe Retté, *Le Symbolisme. Anecdotes et souvenirs* (1903), Genève, Slatkine, 1983, p. 61, rappelle que tous les écrivains symbolistes étaient «emballés [...] par le désir de découvrir des peintres qui fissent une évolution analogue à celle que nous tentions dans la littérature.»

deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, elle témoigne d'une contestation de nature politique dont l'enjeu est de critiquer l'intervention de l'État en ce qui regarde la gestion de l'art. De fait, le procès intenté au système officiel des beaux-arts s'inscrit dans le cadre d'une condamnation des politiques culturelles de la troisième République. Cette sévère critique concerne l'École des beaux-arts, le Salon, mais aussi toutes les personnes et sociétés qui, sans forcément faire partie des institutions établies, sont reconnues officiellement.

### Le combat contre l'académisme

Un article de Gustave Geffroy paru dans *La Revue indépendante* en novembre 1888 résume la position des animateurs de petites revues face à l'École des beaux-arts : ce «baigne de l'idéal» est fréquenté par de jeunes artistes qui apprennent à produire annuellement la même œuvre selon les formules étriquées et obsolètes du canon académique<sup>29</sup>. Issue de l'École du Louvre, cette maison d'enseignement avait remplacé l'ancienne Académie royale de Peinture et de Sculpture fondée sous Mazarin en 1648. De même que les autres grandes écoles de l'État, elle était régie par un système de concours qui déterminait à la fois l'admission des élèves, leur formation et leur avancement futur. Les candidats y accédaient par un concours d'entrée, ils y apprenaient le dessin classique et les techniques traditionnelles, ils copiaient des moulages en plâtre de statues antiques, ils tentaient de se classer lors des concours annuels et achevaient leurs études en préparant le concours du prix de Rome, ultime épreuve qui permettait aux meilleurs d'entre eux de séjourner entre trois et cinq années à la Villa Médicis<sup>30</sup>.

---

29. Gustave Geffroy, «Le Baigne de l'idéal», *La Revue indépendante*, n.s., t. IX, n° 25, novembre 1888, pp. 178-185.

À l'époque du symbolisme, les diatribes contre l'École des beaux-arts ne sont pas récentes dans la critique d'art. Ces accusations prennent toutefois une tournure particulière sous la plume des écrivains symbolistes car elles stigmatisent le combat acharné de ces auteurs contre l'académisme sous toutes ses formes. En attaquant la vénérable institution, les critiques des petites revues ne visent pas seulement la formation artistique que l'on y dispense. Ils désapprouvent en fait le système d'enseignement lui-même, qu'il s'agisse du mode de recrutement des élèves et des professeurs, de la logique des concours et des récompenses, ou encore des méthodes et des conditions d'apprentissage. Rodolphe Darzens, le fondateur de *La Pléiade*, s'en prend ainsi à l'institution du prix de Rome<sup>31</sup>, tandis qu'Alphonse Germain présente les élèves de l'École des beaux-arts comme des «animaux à concours<sup>32</sup>» sans personnalité qui se plient aux exigences des maîtres par simple appât du gain (les concours sont rémunérateurs).

Plus profondément, les auteurs qui nous intéressent contestent l'existence même d'un établissement d'enseignement spécialisé pour l'art. En effet, ces farouches défenseurs de l'individualisme en art ne peuvent comprendre le bien fondé d'une «école des beaux-arts» puisque l'idée d'école leur semble incompatible avec la notion d'art. Selon une conception déjà ancienne, mais renouvelée dans le cadre de l'évolution du milieu de l'art à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'artiste digne de ce titre est perçu comme un solitaire, un isolé, n'ayant été

---

30. Sur l'École des beaux-arts au XIX<sup>e</sup> siècle, voir Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth century*, Londres, Phaidon, 1971 ; Philippe Grunhech, *Les Grands Prix de peinture. Les concours des prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1983 ; Jeanne Laurent, *À propos de l'École des beaux-arts*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1987 et Monique Sergre, *L'Art comme institution, l'École des beaux-arts, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Cachan, École normale supérieure de l'enseignement technique, 1993.

31. Rodolphe Darzens, «Chronique artistique», *La Pléiade*, n° 5, juin 1886, p. 149.

32. Alphonse Germain, «Ceux de l'École», *Entretiens politiques et littéraires*, t. I, n° 19, octobre 1891, p. 136.

l'élève de personne et ne pouvant devenir le maître de quiconque<sup>33</sup>. C'est donc avant tout le concept d'académie qui fait l'objet des attaques les plus dures, comme l'atteste un article virulent d'Émile Verhaeren publié en 1885 dans *La Société nouvelle*. Hostile à l'esprit académique selon lui propre à toutes les écoles d'art, Verhaeren soutient que «l'Académie tue, écrase et anéantit l'art<sup>34</sup>». Cette conviction rallie tous les symbolistes et fonde leur critique radicale de l'École des beaux-arts, tantôt assimilée à une «caserne» où les maîtres «ne tolèrent aucune velléité d'indépendance<sup>35</sup>», tantôt vilipendée comme l'«usine à poncif de la rue Bonaparte<sup>36</sup>» où l'on apprend les «recettes teinturières du grand art<sup>37</sup>». Dans la perspective des auteurs, l'École des beaux-arts ne joue aucun rôle significatif dans l'évolution artistique contemporaine<sup>38</sup> en raison du caractère convenu et scolaire que garde forcément la production de ses élèves<sup>39</sup>.

---

33. Comme l'ont montré Ernst Kris et Otto Kurz, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie* (1934), Paris, préface d'Ernst H. Gombrich, trad. de l'anglais par Michèle Hechter, Paris, Rivages, 1987, cet aspect était déjà au centre de la manière de concevoir l'artiste pendant la Renaissance. L'importance que les écrivains symbolistes accordent à la figure de l'isolé est analysée au prochain chapitre, *infra*, pp. 272-279.

34. «Son idéal est vulgaire, accessible au premier venu, au chien qui passe. Elle fausse toute notion exacte des choses, elle apprend à voir ce qui n'existe pas dans la réalité, et faussant l'œil, la main, l'imagination, le sentiment, elle rend l'artiste inapte à imaginer quoi que ce soit de vivant et de vrai. L'Académie tue, écrase, anéantit l'art. Bien plus : elle tue sa notion même, son germe, son principe.» Émile Verhaeren, «L'esprit académique», *La Société nouvelle*, 1885 ; *Sensations d'art*, éd. établie par François-Marie Deyrolle, Paris, Séguier, 1989, pp. 34-35.

35. Alphonse Germain, «Ceux de l'École», p. 137.

36. Joséphin Péladan, «Le procédé de Manet d'après l'exposition de l'École des Beaux-Arts», *L'Artiste*, février 1884, p. 106.

37. Joris-Karl Huysmans, «La nouvelle salle du Louvre», *La Revue indépendante*, n.s., t. I, n° 2, décembre 1886 ; repris sous le titre «La salle des États au Louvre», *Certains* (1889), Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1975, p. 366.

38. Joséphin Péladan, «Études esthétiques de la décadence : Gustave Courbet», p. 411.

39. Gaston Prunier, «Notes sur la peinture», *La Trêve-Dieu*, n° 5, mai 1897, pp. 120-122.

Qualifiant de déplorable l'intervention du gouvernement républicain dans le domaine des beaux-arts, Germain se demande pourquoi l'État «encourage-t-il un art officiel ? pourquoi favorise-t-il une coterie ? pourquoi concède-t-il aux mydriasiques de l'Institut le privilège de l'enseignement supérieur du dessin<sup>40</sup> ? » La critique de Germain a d'autant plus de portée qu'elle paraît dans une revue engagée politiquement. Les collaborateurs des *Entretiens politiques et littéraires* sont des intellectuels épris d'individualisme qui comparent leur combat pour l'art indépendant à la révolte des anarchistes. Le parallèle entre réforme sociale et réforme artistique passe par une esthétisation de l'anarchie, définie comme un «beau socialisme idéiste<sup>41</sup>». Faire «l'anarchie par la littérature<sup>42</sup>» et par la peinture, voilà le projet de ces poètes convaincus que les révolutions poétiques et artistiques sont plus efficaces que les attentats sanglants de Ravachol pour mettre en cause l'autorité du gouvernement en place.

Jules Antoine, le frère cadet du fondateur du Théâtre-Libre, partage l'opinion de Germain. Ayant lui-même reçu une formation à l'École des beaux-arts, le critique d'art attitré de l'hebdomadaire *Art et critique* s'oppose à l'enseignement des professeurs trop conservateurs et se réjouit de la fermeture temporaire de l'atelier du peintre académique Léon Bonnat en 1890<sup>43</sup>. Réfractaire à toutes les politiques d'exclusion pratiquées par l'Institut, Antoine écrit un article en faveur de l'admission des femmes à l'École au moment où

---

40. Alphonse Germain, «L'Art et l'État», *Entretiens politiques et littéraires*, t. I, n° 8, 1<sup>er</sup> novembre 1890, p. 275.

41. Francis Vielé-Griffin, «Aux personnes qui s'intéressent à cette publication», *Entretiens politiques et littéraires*, t. IV, n° 22, janvier 1892, p. 13.

42. C'est le titre d'un article de Pierre Quillard, «L'Anarchie par la littérature», *Entretiens politiques et littéraires*, t. IV, n° 25, avril 1892, pp. 149-151 ; rééd. en plaquette, Paris, Le Fourneau, 1993.

43. Jules Antoine, «À l'École des Beaux-Arts», *Art et critique*, n° 77, 15 novembre 1890, p. 734.

ces dernières réclament publiquement le droit de recevoir la même formation artistique que les hommes<sup>44</sup>. *Art et critique* est l'un des seuls périodiques du temps à s'intéresser sérieusement au sort des artistes féminins : en plus de faire paraître des comptes rendus sur les expositions annuelles de l'Union des femmes peintres et sculpteurs<sup>45</sup>, l'hebdomadaire publie une lettre de protestation dans laquelle l'artiste Gabrielle Louis conteste l'idée selon laquelle les femmes sont incapables de produire de l'art<sup>46</sup>. Mais ce type d'intérêt concerne moins les revendications féminines en elles-mêmes que la critique des institutions nationales ; Antoine embrasse la cause des femmes peintres et sculpteurs parce que cela constitue une façon comme une autre de contester le système établi. En réalité, tous les moyens sont bons pour protester contre le système officiel et c'est à ce titre que les périodiques symbolistes apportent leur soutien aux initiatives personnelles pouvant porter atteinte à l'hégémonie de l'administration publique en matière de beaux-arts.

### La condamnation du Salon

Le Salon officiel de peinture et de sculpture est la seconde institution visée par les revues symbolistes. Il constituait depuis le XVII<sup>e</sup> siècle le principal lieu de diffusion des œuvres d'art. Créée en 1667 d'après une ordonnance de Colbert, cette exposition biennale permettait aux académiciens de montrer

---

44. Jules Antoine, «À l'École des Beaux-Arts», *Art et critique*, n° 70, 27 septembre 1890, p. 620.

45. Marquet de Vasselot, «Salon des femmes peintres et sculpteurs», *Art et critique*, 2<sup>e</sup> année, n° 40, 1<sup>er</sup> mars 1890, pp. 140-141 ; Alphonse Germain, «À l'Exposition des femmes peintres et sculpteurs», *Art et critique*, 2<sup>e</sup> année, n° 42, 15 mars 1890, pp. 173-175 ; Jules Antoine, «Les femmes peintres et sculpteurs», *Art et critique*, 4<sup>e</sup> année, n° 91, 27 février 1892, p. 109. L'Union des femmes peintres et sculpteurs avait été fondée en 1881 par Madame Léon Bertaux, née Hélène Hébert.

46. Gabrielle Louis, «Protestation d'une femme», *Art et critique*, n° 22, 26 octobre 1889, pp. 337-339.

leurs travaux. Le Salon exerçait initialement une fonction de contrôle : il servait à mesurer la qualité de l'enseignement dispensé à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. En 1725, l'exposition se tint pour la première fois au Salon carré du Louvre, lieu qui donna son nom à l'événement et ce, même lorsque qu'il cessa d'y avoir lieu. Le Salon suscita l'avènement d'un nouveau type de public pour la peinture. Jusqu'alors réservé à la noblesse et au haut-clergé, l'art commençait à intéresser les «amateurs», les «connaisseurs» et les «curieux<sup>47</sup>». C'est à un public élargi<sup>48</sup> que l'on destinait le *livret*, catalogue qui parut régulièrement à partir de 1737 et qui contenait une préface de même que des notices explicatives sur les œuvres exposées.

Mais la fonction du Salon la plus importante pour notre propos est d'avoir donné naissance à un nouveau type d'écrit sur l'art et, par conséquent, à une nouvelle catégorie d'auteur. Le compte rendu de Salon, qui marquait en France l'émergence de l'activité critique moderne sur la peinture, devint le principal exercice du critique d'art<sup>49</sup>. Cela n'est plus le cas lorsque l'expansion du marché privé permet aux critiques de diversifier leur champ d'investigation. La

---

47. Pour une définition précise de ces termes, consulter Remy G. Saisselin, *The Rule of Reason and the Ruses of the Heart. A Philosophical Dictionary of Classical French Criticism, Critics and Aesthetic Issues*, Cleveland, The Press of Case Western Reserve University, 1970.

48. Le nouveau public du Salon est constitué par ceux que l'abbé Jean-Baptiste Du Bos définit en 1719 comme les «personnes qui ont acquis des lumières, soit par la lecture, soit par le commerce du monde», c'est-à-dire les «personnes qui lisent, qui connaissent les spectacles, qui voient et qui entendent parler des tableaux». Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, J. Mariette, 1719 ; rééd. avec préf. de Dominique Désirat, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1993, p. 279. Si Du Bos exclut le «bas peuple» du public capable de prononcer des jugements esthétiques sur la peinture, les gens provenant de milieux modestes n'en visitent pas moins le Salon aux côtés des grands bourgeois de la finance et des «honnêtes gens».

49. Dès son origine, le Salon avait intéressé les «hommes de goût» qui publiaient leurs réflexions sur la peinture après avoir visité l'exposition. Ces volumes ou plaquettes portaient le titre de *Sentiments...*, *Réflexions critiques...*, *Lettres...*, *Conversations...* ou encore *Dialogues sur la peinture*. Les comptes rendus prenaient également la forme de chroniques journalistiques paraissant dans des périodiques comme *Le Journal de Paris*, *L'Année littéraire* ou *Le Mercure de France*. Sur la naissance de la critique d'art en France consulter Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism. From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, Clarendon Press ; New York, Oxford University Press, 1993.

spécificité de la critique d'art des années 1880-1900 par rapport à celle des décennies précédentes se définit d'abord en fonction de son inscription au sein d'un milieu de l'art caractérisé par le nombre et par la variété des lieux d'exposition. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le commentaire critique sur le Salon occupe une position plus marginale qu'auparavant, entre autres parce que l'exposition officielle a cessé d'être l'unique réseau de diffusion artistique.

La situation change déjà considérablement lorsque l'État confie l'administration du Salon à la Société des Artistes français fondée en 1882. L'exposition organisée par cette dernière constitue la cible privilégiée des écrivains d'art de la presse symboliste qui rivalisent d'ironie pour tourner en dérision une manifestation où s'exprime, selon eux, la «périodique misère des compromis, des scolarités, des malhonnêtes visions<sup>50</sup>». «Les expositions officielles se suivent et se ressemblent», remarque Huysmans avec lassitude dans le compte rendu du Salon de 1882<sup>51</sup>. À en croire le critique, l'abandon du Salon par l'État n'a en rien amélioré la qualité de l'événement étant donné que le manque d'initiative des peintres les a conduits à réélire les mêmes membres du jury de sélection<sup>52</sup>. Huysmans continue donc de déplorer l'aspect répétitif de l'exposition avec autant de véhémence que dans le passé. Chaque année, depuis ses «Notes sur le Salon de 1877» parues dans un journal bruxellois, Huysmans note en substance que les peintres présentent invariablement les

---

50. Teodor de Wyzewa, «Peinture Wagnérienne. Le Salon de 1885», *La Revue wagnérienne*, 1<sup>ère</sup> année, n° 5, 8 juin 1885, p. 155.

51. Joris-Karl Huysmans, «Appendice», *L'Art moderne*, p. 238.

52. Huysmans, qui tient un assez long développement sur l'abandon du Salon par l'État, compare les artistes laissés à eux-mêmes à des «bestiaux réduits par l'appivoisement» ayant «refusé de secouer leur bât». Le critique explique les effets désastreux de cette situation : «En conséquence, Bonnat, Cabanel, Laurens, tous les grands éleveurs, ont été réélus membres du jury, de par le vote de ces gens qui demandaient depuis si longtemps leur mise dans un rancart ; rien n'est donc changé, ce seront les mêmes hommes qui accepteront ou repousseront les toiles, qui feront couronner tel ou tel exercice de leurs élèves.» Joris-Karl Huysmans, «L'exposition des indépendants en 1881», *L'Art moderne*, p. 227.

mêmes toiles<sup>53</sup>. Parmi de nombreux autres auteurs, Kahn et Aurier déplorent eux aussi le fait que les peintres du Salon ne se renouvellent pas<sup>54</sup>.

Exploitée avec insistance par tous les auteurs, la thématique de la répétition au Salon est un lieu commun qui traduit le malaise des salonniers face à la masse indistincte des quatre mille œuvres entassées de la plinthe à la cimaise et dont ils doivent tenter de rendre compte dans leurs articles. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la condamnation du Salon est devenue un cliché, en outre à cause des conditions contraignantes dans lesquelles les œuvres des centaines d'artistes admis annuellement sont exposées, puis perçues par une foule de visiteurs. C'est dans ce sens qu'il faut interpréter les nombreuses remarques des auteurs sur l'«encombrement kilométrique<sup>55</sup>» de ces toiles hétéroclites et

53. En voici pour exemple des extraits des comptes rendus de Salon par Huysmans entre 1877 et 1881. «MM. Clairin et Benjamin Constant qui nous offrent, tous les ans, des réductions Colas du talent de Henri Régnault, continuent à tapager.» Cf. «Notes sur le Salon de 1877. I. Portraits & natures mortes», *L'Actualité* (Bruxelles), 1<sup>ère</sup> année, n° 44, 17 juin 1877, p. 353. Deux ans plus tard, il écrit dans «Le Salon de 1879», *L'Art moderne*, p. 23 : «C'est absolument comme aux exhibitions des années précédentes, ce n'est ni meilleur ni pire. La médiocrité des gens élevés dans la métairie des Beaux-Arts demeure stationnaire.» Et l'année suivante : «Hélas ! la médiocrité fonctionne, cette fois, avec plus de rage encore. Les mêmes peintres refont, avec le même procédé, leurs œuvres de l'an dernier. Ici, ce sont les Fortunystes, les Casanova, Gay et autres, qui recommencent, sans plus de talent, leurs petits bonhommes habillés de couleurs voyantes [...]» «Le Salon officiel en 1880», *L'Art moderne*, pp. 126-127. Même genre de considérations en 1881 : «Je laisserai sous silence le paysage ; ce sont des tableaux identiques à ceux des Salons précédents ; il est bien inutile que je me rabâche. La plupart des paysagistes sont de souples singes qui s'éternisent dans les mêmes redites exécutées sans qu'une impression quelconque leur affecte le cerveau et l'œil.» Cf. «Le Salon officiel de 1881», *L'Art moderne*, p. 173.

54. Gustave Kahn, «Toiles annuelles», *La Vogue*, t. I, n° 6, 13 juin 1886, p. 280, écrit que le peintre Jean-Jacques Henner (1829-1905) «apprend au monde que deux copies de plus existent de ses précédents tableaux». Aurier relève pour sa part la ressemblance des œuvres entre elles au Salon de 1889 : «[...] ce qui frappe d'abord dans ce prodigieux entassement de toiles, c'est ceci : presque toutes *se ressemblent*, se ressemblent désespérément, au point qu'on pourrait sans doute déplacer, de l'une à l'autre, les signatures sans que nulle grande incohérence n'en résultât ; et c'est aussi la prodigieuse *habileté* de tous les doigts qui ont exécuté, d'après deux ou trois formules absolument identiques, ces milliers d'œuvres, remarquables, toutes, par *les mêmes* qualités [...]» Jacques Lelong [pseud. de G.-Albert Aurier], «Salon de 1889», *Le Moderniste illustré*, n° 7, 18 mai 1889, p. 54.

55. Gustave Kahn, «L'Art français à l'Exposition», p. 118. Mauclair exprime la même idée lorsqu'il commence son compte rendu du Salon du Champ-de-Mars de 1892 en écrivant : «... Ils sont trop. Ils sont beaucoup trop [...] Ils sont infiniment trop». Camille Mauclair, «Le Salon du Champ-de-Mars. Journal d'un naufragé», *La Revue indépendante*, n.s., t. XXIII, n° 67, mai 1892, p. 193.

mal accrochées qui se nuisent les unes les autres, alors que les meilleures souffrent de «mauvais voisinages». Les artistes de talent n'ont en fin de compte aucun avantage à participer au Salon car, selon le bon mot de Kahn, «contrairement au dicton populaire, dans les expositions à jury, ce sont les absents qui ont raison à la mesure de leur réelle présence<sup>56</sup>».

Si les récriminations à l'endroit du Salon existent en France depuis de longues décennies, les auteurs que nous étudions ne retiennent plus que les aspects négatifs de l'exposition : le nombre trop élevé d'objets, leur côté scolaire, leur ressemblance ; la stupidité et le manque de goût du public bourgeois ; le nombre et la médiocrité des exposants qui appliquent des recettes d'atelier ; l'aveuglement d'un jury qui sélectionne les œuvres sans discernement et qui distribue prix ou médailles en fonction de critères académiques sans valeur. La critique du Salon devient tellement radicale qu'elle pousse à son extrême limite le genre même du compte rendu de Salon, réduit à un discours stéréotypé. Contraints de répéter chaque année les mêmes libelles contre les mêmes artistes et contre les mêmes tableaux, les auteurs perdent graduellement tout intérêt à produire ce type de commentaire. Dans la presse symboliste, ce désintérêt se manifeste d'une manière tout à fait concrète : les responsables de la rubrique artistique accordent une place de plus en plus restreinte à la chronique du Salon au profit d'articles sur les expositions indépendantes qui, vers la fin du siècle, occupent une large part de l'espace alloué à la critique d'art. Le mépris pour l'art l'officiel, conjugué à l'expansion croissante des lieux d'exposition parallèles, ont donc une conséquence directe sur la façon dont s'exerce la critique d'art au sein des périodiques littéraires d'avant-garde. L'absence de longs commentaires sur le

---

56. Gustave Kahn, «Les Peintres étrangers à l'Exposition», *La Vogue*, n.s., n° 3, septembre 1889, p. 231.

Salon constitue un trait distinctif des petites revues qui se refusent à publier le type de «feuilletons-fleuve» que l'on retrouve dans la presse spécialisée (*L'Artiste, La Gazette des Beaux-Arts*) et dans les journaux à grand tirage.

Or, en dépit de cette condamnation définitive, le Salon continue d'occuper l'esprit des écrivains symbolistes parce qu'il incarne pour eux une sorte d'idéal négatif qui se situe exactement à l'opposé des valeurs qu'ils défendent. Les articles sur le Salon, aussi stéréotypés soient-ils, donnent aux auteurs l'occasion d'affirmer leur conception élitiste de l'art. Ces textes traduisent en effet un incommensurable mépris pour le *nombre* : la multitude des œuvres exposées, les nombreuses salles à parcourir, la quantité d'exposants, mais aussi la «cohue» de spectateurs qui indispose de sa fâcheuse présence l'amateur véritable venu apprécier l'art en solitaire. Comme on a déjà pu le constater à la lecture des manifestes du symbolisme en peinture, les écrivains d'art préconisent une forme d'idéalisme élitiste dans le domaine esthétique. Croyant que la beauté est un fait rare, fondamentalement inaccessible à la masse, ils désapprouvent l'idée de démocratie en art (*l'ochlocratie* dénoncée par Péladan) pour mettre en avant une sorte d'aristocratie artistique (*l'aristie* chère à Germain)<sup>57</sup>.

Une des cibles préférées de ces aristocrates de l'art est le public du Salon. Même si ces centaines de milliers de visiteurs n'appartiennent pas tous à la bourgeoisie, cette dernière fait l'objet des piques les plus nombreuses en raison de la «haine du bourgeois» qu'il est de bon ton d'afficher dans les milieux culturels d'avant-garde de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>58</sup>. Qu'ils soient monarchistes, républicains, socialistes ou encore anarchisants, les écrivains

---

57. Cf. *supra*, ch. III, p. 161.

58. Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, p. 144, décrit rétrospectivement avec une pointe de sarcasme ce «dégoût artistique des "bourgeois"» qui animait tous les jeunes auteurs.

d'art se sentent pour ainsi dire obligés de railler la bourgeoisie. L'idéalisme quelque peu «tour d'ivoire» des symbolistes s'accommode mal du triomphe économique et politique de la classe moyenne élevée. Les plus extrémistes la pourfendent sans aucune nuance. Royaliste et catholique, Péladan croit ainsi que «la bourgeoisie est impossible dans l'art<sup>59</sup>». Huysmans, qui n'embrasse pas les vues monarchistes du Sâr, fait plutôt figure de misanthrope qui abhorre tout autant les prolétaires que la classe dirigeante. Son dégoût pour les petits bourgeois et pour la bourgeoisie en général n'a d'égal que son dédain pour le bas peuple<sup>60</sup>.

Sans aller aussi loin, les autres écrivains d'art s'en prennent aussi à la classe bourgeoise, renouant avec certaines théories sociales et politiques en vogue à l'époque du romantisme. Mais l'attitude des romantiques était modérée si on la compare à celle des symbolistes, pour lesquels la bourgeoisie incarne tout à la fois la vulgarité, le mauvais goût et le matérialisme<sup>61</sup>. À *La Vogue*, Kahn assimile cette classe détestable aux «simulacres de personnes bien, à la crème» qui visitent le Salon de 1886 : les bourgeois défilent dans les salles pour «se pâmer aux bons coins<sup>62</sup>», c'est-à-dire devant les œuvres à la mode de William Bouguereau et d'Alexandre

---

59. Joséphin Péladan, «L'Esthétique au Salon de 1883 II», *L'Artiste*, juin 1883, p. 419.

60. Ce mépris des classes inférieures s'exprime d'une manière particulièrement violente dans Joris-Karl Huysmans, «La genèse du peintre», *La Revue indépendante*, t. I, n° 1, mai 1884, pp. 22-27. Quelques années plus tard, Huysmans confie à l'écrivain Gustave Coquiôt : «La Société ? elle me dégoûte profondément — les classes dirigeantes me répugnent et les classes dirigées m'horripilent. Je me désintéresse absolument d'elles et ne désire que me retirer loin des deux.» Joris-Karl Huysmans, lettre de 1896 servant de préface à Gustave Coquiôt, *Le Vrai J.K. Huysmans*, Paris, Charles Bosse, 1912.

61. Pour une analyse de cette attitude courante chez les symbolistes, voir la section «À bas les Bourgeois», Eugenia W. Herbert, *The Artist and Social Reform. France and Belgium, 1885-1898*, New Haven, Yale University Press, 1961, pp. 44-46.

62. Gustave Kahn, «Toiles annuelles», p. 276.

Cabanel, que les irrévérencieux critiques du *Moderniste illustré* qualifient spirituellement de «bouguereaucraties<sup>63</sup>» et de «cabanelleries<sup>64</sup>».

Peu aimables à l'endroit des visiteurs du Salon, les auteurs du corpus deviennent féroces lorsqu'ils décrivent les *clous* de l'exposition<sup>65</sup> et leurs coupables auteurs. Aurier ne pèse pas ses mots lorsqu'il évoque la «syphilis bouguereaautesque et cabanelique» menaçant de pourrir «la pauvre Europe<sup>66</sup>». Tous partagent du reste le même avis impitoyable sur Cabanel et Bouguereau, tenus pour les deux «maîtres-poncifs<sup>67</sup>» par excellence. Jean Moréas désigne le premier comme le «grand Manitou du poncif» et compare, suprême insulte pour l'époque, les portraits qu'il expose en 1883 à de la bonne photographie en couleurs<sup>68</sup>. Huysmans s'attache à rendre le côté faux et théâtral de *Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort* (fig. 29), composition dans laquelle Cabanel aurait ajouté des «bijoux en celluloid» et un tigre empaillé<sup>69</sup>. En butte à d'incessants sarcasmes du même type, Bouguereau, le «roi des peintres académiques sans talent<sup>70</sup>», est blâmé pour

63. G.-Albert Aurier, «Concurrence», *Le Moderniste illustré*, n° 10, 27 juin 1889, p. 74, repris sous le titre «À propos de l'Exposition universelle de 1889», *Œuvres posthumes*, réunies et présentées par Remy de Gourmont, Paris, Société du Mercure de France, 1893, pp. 333-344.

64. Émile Bernard, «Au Palais des Beaux-Arts. Notes sur la peinture», *Le Moderniste illustré*, n° 14, 27 juillet 1889, p. 110.

65. On appelait couramment de la sorte les œuvres jouissant de la plus grande faveur publique. Cf. Jean Moréas, «Le Salon de 1883 I», *Lutèce*, n° 67, 11 mai 1883, p. 2.

66. G.- Albert Aurier, «Revanche», *Le Moderniste illustré*, n° 14, 27 juillet 1889, p. 106.

67. L'expression est due à Albert Fleury dans sa satire du Salon de la Société des Artistes français, *La Renaissance idéaliste*, n° 6, juin 1895, pp. 196-201.

68. Jean Moréas, «Le Salon de 1883 I», p. 2.

69. «Cléopâtre d'Alexandre Cabanel. C'est ainsi conçu : une femme vue de profil, vêtue d'étoffes en fer blanc, parée de bijoux en celluloid, regarde, éventée par une esclave dont le type a, je vous jure, beaucoup traîné, quelques gens en caleçons qui se tordent, encoliqués par les malheureux essais de ses toxiques ; à signaler à ses pieds un tigre de gouttière bien mal empaillé et piqué de bien beaux yeux bleus.» Joris-Karl Huysmans, «Le Salon de 1887», *La Revue indépendante*, n.s., t. III, n° 7, mai 1887, p. 185.

le caractère artificiel de ses œuvres mythologiques telles que *La Jeunesse de Bacchus* (fig. 30) présentée au Salon et de 1884<sup>71</sup>. Dans le même esprit, Antoine ridiculise les personnages en «gélatine» des *Saintes Femmes au tombeau* (fig. 31) figurant à l'exposition de la Société des Artistes français en 1890<sup>72</sup>. L'aversion des symbolistes pour l'art de Bouguereau est si forte qu'elle fait paraître incongrue la présence du peintre au banquet de 1891 en l'honneur de Jean Moréas<sup>73</sup>.

À ces boucs émissaires favoris, s'ajoutent deux peintres académiques attaqués par tous pour leurs sujets antiquisants teintés d'orientalisme et pour leur exécution trop léchée : Jean-Léon Gérôme, dont les figures dénudées représentées dans la *Vente d'une esclave* (fig. 32) auraient des chairs «en porcelaine luisante<sup>74</sup>», et Gustave Boulanger dont Kahn compare les toiles à de la «porcelaine calligraphiquement signée<sup>75</sup>». Les membres de l'Institut faisant partie du jury de sélection pour le Salon officiel font aussi l'objet de commentaires négatifs, bien que les critiques ne soient pas toujours aussi unanimes que dans les cas cités précédemment. Ces maîtres sont Jules-Joseph Lefebvre, professeur à l'École des beaux-arts honni par Aurier pour ses

---

70. Jules Antoine, «Exposition rétrospective de l'art français», *Art et critique*, n° 21, 19 octobre 1889, p. 330.

71. Huysmans fait preuve d'une recherche et d'une méchanceté rarement égalées lorsqu'il commente l'œuvre dans «Le Salon officiel de 1884», *La Revue indépendante*, t. I, n° 2, juin 1884, pp. 113-114 : «Cette série d'hommes et de femmes nus qui dansent, suivis d'un âne enfourché par un Silène, n'a pas été précisément inventée par M. Bouguereau. La scène se passe en plein air ; les hommes sont très bruns et les femmes très blanches, parce que, comme chacun sait, le soleil ne hâle que les charnures masculines et respecte toujours l'épiderme rosé des dames. Plus que de coutume encore, les chairs que ce Monsieur ponce, sont flatulentes et veules ; elles crieraient ainsi que du taffetas si l'on appuyait le pouce ; mais non, ce n'est même pas de l'étoffe gonflée de vent, c'est pis, c'est de la chair blanchâtre d'escargot dégorgé, avant le persillage.»

72. Cf. Jules Antoine, «Les Salons», *Art et critique*, n° 49, 3 mai 1890, pp. 273-275.

73. Cf. Francis Vielé-Griffin, «Le banquet d'hier», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 11, février 1891, pp. 58-62.

74. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon officiel de 1884», p. 114.

75. Gustave Kahn, «Toiles annuelles», p. 280.

«idéalleries de boîte à dragées<sup>76</sup>» ; Léon Bonnat, à qui Bernard reproche d'être d'une «pauvreté d'art navrante<sup>77</sup>», et que Huysmans éreinte d'un savoureux commentaire sur le *Martyre de saint Denis* (fig. 33) montré au Salon de 1885<sup>78</sup> ; Jean-Paul Laurens enfin, que Fénéon accuse d'être un «vieux manoeuvre<sup>79</sup>» réalisant péniblement et sans conviction une *Mort de sainte Geneviève* (fig. 34) destinée à orner les murs du Panthéon. Kahn synthétise la perception négative à l'endroit des exposants du Salon par une nomenclature peu flatteuse dans laquelle les artistes jouissant de la plus grande renommée ou les «prix de Rome affolés de grand art» sont rabaissés au même rang que les innombrables «peintres de moutons et de dindons, peintres de carnages, chromolithographes<sup>80</sup>».

Les critiques se montrent particulièrement agressifs à l'endroit des membres du jury, perçus comme des «bouffons médiocres<sup>81</sup>» et des

---

76. G.-Albert Aurier, «Chronique d'art», *Le Moderniste illustré*, n° 18, 24 août 1889, p. 138.

77. Émile Bernard, «Au Palais des Beaux-Arts», p. 110.

78. Léon Bonnat (1833-1922) exposait au Salon l'œuvre qui allait décorer l'intérieur du Panthéon : «Il nous présente saint Denis décollé, à genoux, mouchant avec ses doigts le nez de sa tête roulée par terre. Du cou, agréablement capitoné de rouge, sort une étoile, un if à gaz qui brûlote doucement, sans éclat. En vérité, j'ai l'air de débiter des fariboles et ma description est pourtant exacte. Ajoutez au navrant comique de cette scène un faire à la fois fuligineux et plâtreux, une râpe d'empâtements, un émeri de grumeaux, et songez que cet indigent solde va figurer sur les murailles du Panthéon ! » Joris-Karl Huysmans, «Le Salon de 1885 II», *La Revue indépendante*, série *L'Évolution sociale*, n° 2, samedi 23 mai 1885, p. 3 ; extrait dans *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France*, textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrard et Constance Naubert-Riser, Paris, Hazan, 1990, p. 279.

79. «Boucanée par les travaux de force, la peau de ce vieux manoeuvre est insensible aux saisons : cela suffit-il pour expliquer que tels personnages, les enfants et les jeunes filles de la *Mort de Sainte Geneviève*, au Panthéon, vaguent tout nus, en janvier 502 ? » Cf. *Petit Bottin des lettres et des arts*, ouvrage non signé par Paul Adam, Oscar Méténier, Jean Moréas et Félix Fénéon, Paris, Giraud, 1886, p. 85 ; extrait dans Félix Fénéon, *Au-delà de l'impressionnisme*, p. 43.

80. Gustave Kahn, «Toiles annuelles», p. 276.

81. Joris-Karl Huysmans, «Le Rolla de M. Gervex», *L'Artiste* (Bruxelles), n° 18, 4 mai 1877, p. 137.

«douaniers de l'art<sup>82</sup>» à cause de leur orientation conservatrice tributaire des préceptes enseignés à l'École des beaux-arts. Le Salon, qui devrait présenter les productions récentes des artistes de qualité en France et à l'étranger, ne fait que servir des parvenus sans talent choisis par un jury tout aussi méprisable. Les auteurs étudiés vont jusqu'à mettre en cause l'existence même d'une sélection. Certains exigent l'abolition de tout comité de sélection car le choix des œuvres leur apparaît arbitraire ou du moins fondé sur des critères esthétiques opposés aux leurs<sup>83</sup>. Ils réclament par ailleurs la suppression des récompenses parce qu'elles confèrent un «caractère enfantin» et surtout terriblement mercantile à la manifestation<sup>84</sup>. Enfin, comme l'événement se passe à Paris pour les Parisiens, on déplore que les peintres de la province et des autres pays y soient sous-représentés.

Aux yeux des écrivains d'art, tous ces facteurs réunis finissent par «dénaturer l'existence de l'art français<sup>85</sup>» et par rendre superflue la tenue du Salon officiel de peinture et de sculpture. Il faut préciser qu'au cours de la période qui nous intéresse, la Société des Artistes français ne conserve pas l'exclusivité de la grande exposition artistique annuelle. Une scission au sein du comité organisateur donne lieu à la création d'une association concurrente,

---

82. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon de 1885 II», p. 2 ; *La Promenade du critique influent*, p. 280.

83. «La suppression du jury d'admission s'impose, et pour mettre fin aux petites infamies de l'arbitraire, et parce que son maintien détourne les expositions de leur véritable raison d'être.» Alphonse Germain, «À travers les jurys des Salons», *Entretiens politiques et littéraires*, t. I, n° 15, juin 1891, p. 208.

84. Gustave Kahn, «L'Art français à l'Exposition», p. 117. Jules Laforgue, qui souhaite aussi la suppression des médailles, apprécie que le Salon de Berlin n'ait «que deux récompenses : la grande médaille et la petite médaille. C'est l'idéal, moins deux, et Paris est encore loin de là.» «Le Salon de Berlin», *La Gazette des Beaux-Arts*, 1<sup>er</sup> août 1883 ; *Textes de critique d'art*, réunis et présentés par Mireille Dottin, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988, p. 59. Les prix avaient en général des retombées financières pour leurs récipiendaires. La critique de la dimension économique du Salon est étudiée au prochain point.

85. Gustave Kahn, «L'Art français à l'Exposition», p. 118.

la Société nationale des beaux-arts, qui inaugure son premier Salon en mai 1890 au Palais du Champ-de-Mars. «C'est avec une satisfaction profonde que nous voyons enfin l'anarchie régner dans le monde des artistes<sup>86</sup>», écrit Jules Antoine dans *La Plume* un an après la fondation du nouveau regroupement d'artistes. Le critique se réjouit de la sécession parce qu'elle marque la fin du monopole exercé par le Salon unique. Souvent lapidaires et la plupart du temps négatives, les remarques sur le Salon de la Société des Artistes français — que l'on appelle désormais celui des Champs-Élysées pour le distinguer de l'autre — varient entre une seule phrase et un paragraphe. Mathias Morhardt par exemple, n'a besoin que de quelques lignes pour condamner les «insanités» que l'on y voit<sup>87</sup>. Ces commentaires témoignent d'une grande insatisfaction à l'endroit d'un événement dont on ne peut désormais plus parler sans le comparer à son rival.

La comparaison entre les deux expositions est une constante du discours critique étudié. Il est d'usage d'introduire ou de conclure un article sur l'un des deux Salons en évoquant l'autre<sup>88</sup>. Dans presque tous les cas, le parallèle se fait aux dépens de celui de la Société des Artistes français, considéré comme conservateur et insignifiant à l'exception des toiles de Fantin-Latour et de quelques artistes idéalistes malencontreusement égarés au milieu d'une mer d'incompétence<sup>89</sup>. Grâce à ses politiques plus libérales, qui se caractérisent

---

86. Jules Antoine, «Le Salon des Champs-Élysées», *La Plume*, t. II, n° 51, 1<sup>er</sup> juin 1891, p. 189.

87. Mathias Morhardt, «Les Salons», *L'Idée libre*, n.s., t. III, n° 5-6, mai-juin 1894, p. 262.

88. Dans les premières lignes d'un commentaire sur «Les Salons de 1898», *Le Mercure de France*, t. XXVI, n° 102, juin 1898, p. 752, André Fontainas écrit : «[...] on se doute bien que le Salon de ce côté (Société des Artistes), traditionnel, poncif et obstiné, s'offusque de quelque chose qui a lieu chez le voisin (Société des Beaux-Arts), met plus que du zèle à le vouloir dissimuler [...]» Parmi les autres exemples, voir l'introduction de l'article de Fernand Weyl, «Salon des Champs-Élysées», *L'Art et la vie*, juin 1894, pp. 502-506.

89. Les auteurs qui expriment un avis divergent sont justement des défenseurs de l'art idéaliste ou encore des proches de Fantin-Latour, comme Amédée Pigeon qui remarque

entre autres par la suppression du système de récompenses, le Salon de la Société nationale des beaux-arts convient davantage aux animateurs des petites revues. Ces derniers prennent l'habitude de négliger l'ancien Salon au profit du nouveau. Ils lui consacrent des articles relativement détaillés, surtout lorsque qu'il comprend les travaux des peintres qu'ils connaissent et estiment. Les salonniers se montrent par-dessus tout sensibles au fait que trois de leurs artistes préférés, Puvis de Chavannes, Rodin et Carrière, fassent partie des instigateurs de l'événement. Plusieurs critiques soulignent la bravoure d'un jury qui admet Sisley, Anquetin<sup>90</sup>, Gauguin<sup>91</sup> ou les Nabis<sup>92</sup>. L'écrivain d'art Émile Michelet salue avec chaleur la deuxième édition du Salon comme une «aube levante» permettant l'éclosion d'un art neuf<sup>93</sup>. Dans le même ordre d'idées, le poète Gabriel Mourey s'enthousiasme pour une manifestation donnant aux meilleurs artistes l'occasion de fuir les «banalités coutumières» et d'aspirer à un idéal plus libre, plus élevé et plus intellectuel<sup>94</sup>.

Mais la Société nationale procède néanmoins à une sélection qui déçoit ceux qui auraient souhaité davantage de réformes. Ainsi Antoine, qui regrette que la nouvelle association n'ait pas supprimé le jury ni réservé une place plus

---

plusieurs toiles intéressantes au Salon des Artistes français en 1897 dans ses «Notes sur le Salon des Champs-Élysées», *La Trêve-Dieu* (Le Havre), n° 5, mai 1897, pp. 97-107.

90. Jules Antoine, «Les Salons», *Art et critique*, n° 49, 3 mai 1890, pp. 273-275, est ravi de la présence de «révolutionnaires» comme Sisley et Anquetin au premier Salon de la Société nationale des beaux-arts.

91. Paul Gauguin présente en 1891 le bas-relief *Soyez amoureuses* de même que trois grès émaillés. Cf. G.-Albert Aurier, «Ratiocinations familières et d'ailleurs vaines à propos des trois Salons de 1891», *Le Mercure de France*, t. III, n° 19, juillet 1891 ; *Œuvres posthumes*, p. 359.

92. Si Félix Vallotton expose dès 1892 et Pierre Bonnard en 1893, il faut attendre 1895 pour que Maurice Denis, Aristide Maillol, Paul Ranson et József Rippl-Rónai participent au Salon de la Société nationale.

93. Émile Michelet, «Au Salon du Champ-de-Mars», *La Revue indépendante*, n.s., t. XIX, n° 56, juin 1891, p. 341.

94. Gabriel Mourey, «Les Deux Salons», *L'idée libre*, t. II, n° 2, 10 juin 1893, pp. 46-60.

importante aux jeunes<sup>95</sup>. D'abord sympathiques à la cause de la Société nationale des beaux-arts, les critiques d'art de la presse littéraire d'avant-garde perdent rapidement leurs illusions lorsqu'ils se rendent compte que l'exposition du Palais du Champ-de-Mars présente, à l'exemple de sa voisine des Champs-Élysées, des centaines d'œuvres quelconques dans des conditions jugées mauvaises. De la même manière que celui des Artistes français, le Salon de la Société nationale ne peut, de par sa structure même, offrir un cadre propice aux artistes de qualité désireux de mettre leur talent en valeur. Par conséquent, les écrivains symbolistes se tournent vers les expositions indépendantes tenues dans des lieux parallèles qui permettent, selon la formule utilisée par Kahn en 1886, «l'éclosion d'œuvres envolées loin du scolaire et du convenu<sup>96</sup>».

### **3. La mise en œuvre d'un système des beaux-arts indépendant**

La critique radicale du Salon ne procède pas seulement d'un rejet banal d'un système officiel des beaux-arts que tout le monde conteste par ailleurs. Cette réaction violente émane d'une volonté de renouveler les institutions culturelles en place. Les écrivains symbolistes ne se contentent pas de dénoncer l'inefficacité des structures établies puisqu'ils tiennent une part active dans cette entreprise de rénovation culturelle qui touche d'abord directement leur propre milieu, le monde des lettres. Il faut interpréter dans ce sens la fondation massive de petites revues, la création de maisons d'éditions, l'émergence de nouveaux lieux de rencontre, à mi-chemin entre le salon

---

95. Cf. Jules Antoine, «Les Salons», *Art et critique*, n° 49, 3 mai 1890, pp. 273-275.

96. Gustave Kahn, «De l'Esthétique du verre polychrome», *La Vogue*, t. I, n° 2, 18 avril 1886, p. 65.

littéraire et les bureaux de rédaction d'une revue (les Mercredis de l'*Ermitage*, les Soirées de *La Plume*). Participent également de cette culture littéraire parallèle, un certain nombre de cafés et de théâtres qui favorisent la diffusion des œuvres et les idées des jeunes auteurs. Les plus importants sont le théâtre de l'Œuvre, co-fondé par Mauclair, où sont créées plusieurs pièces symbolistes, et le théâtre d'Application qui invite en outre des auteurs à prononcer des conférences.

Se sachant également impliqués au sein du milieu de l'art en leur qualité de critiques, les écrivains entendent jouer un rôle dans la mise en œuvre d'un système des beaux-arts indépendant de celui qu'ils contestent. Ils encouragent les «autres», ceux qui se révèlent être les nouveaux acteurs dans un théâtre des beaux-arts entièrement transformé : les artistes indépendants au premier chef, de même que les structures et les personnes qui les appuient, galeries, marchands de tableaux, collectionneurs privés, critiques d'avant-garde. Pour l'écrivain, le moyen le plus évident d'appuyer ces différents acteurs est d'exprimer son intérêt pour leurs démarches dans ses articles de critique d'art. Le critique enthousiaste peut même assumer d'autres fonctions de promotion, comme Fénéon devenu commissaire d'expositions, ou encore Aurier qui met son hebdomadaire *Le Moderniste illustré* à la disposition de Bernard et de Gauguin au moment où ils participent à l'«Exposition impressionniste et synthétiste». Les organisateurs de cette exposition indépendante n'avaient pas les moyens de construire leur propre pavillon à l'exemple de Courbet et de Manet. Ils s'étaient donc adressés à Volpini, propriétaire d'un café situé à proximité du site de l'Exposition universelle de 1889. Séduit par la détermination de ces artistes contraints de montrer leurs œuvres dans un lieu si inusité, Aurier les félicite d'avoir eu l'audace d'une initiative qu'il perçoit comme

une excellente «concurrence» aux manifestations officielles<sup>97</sup>. Aurier apporte un soutien encore plus tangible à ces contestataires lorsqu'il leur donne une tribune en même temps qu'un organe de diffusion pour leurs œuvres<sup>98</sup>.

L'attention soutenue que mérite cette dernière exposition dans les petites revues témoigne de l'intérêt que leurs animateurs portent aux peintres voulant exposer en dehors des circuits officiels. Quatre autres écrivains d'art signalent l'exposition : Fénéon et Antoine écrivent des comptes rendus pour *La Cravache parisienne* et *Art et critique*<sup>99</sup>, tandis que Kahn et Retté en parlent plus brièvement dans la même livraison de *La Vogue*<sup>100</sup>. S'ils ne sont pas tous aussi chaleureux que le directeur du *Moderniste illustré* à l'endroit des tableaux et s'ils laissent entendre que les conditions de présentation ne sont pas idéales, ils considèrent néanmoins que le fait de montrer des toiles dans un café est une manière de contester les institutions établies. Comme le constate ultérieurement Kahn dans un article sur Gauguin, «on expose où et comme on peut [...] quand les questions d'art sont réglées par des bureaux un peu arriérés». Et le poète de conclure rondement que dans un tel contexte «tout mode de protestation est bon, et toute installation d'art suffisante<sup>101</sup>».

---

97. G.-Albert Aurier, «Concurrence», p. 74 ; *Œuvres posthumes*, pp. 333-344.

98. Aurier invite Bernard et Gauguin à œuvrer comme critiques d'art au moment où se déroule leur exposition (cf. *supra*, ch. II, pp. 103-104). De plus, plusieurs dessins des exposants sont reproduits dans *Le Moderniste illustré* entre les 3 et 24 août 1889 : Paul Gauguin, *Les Faneuses*, n° 15, p. 117 ; Émile Bernard, *Rêverie*, n° 15, p. 117 ; croquis sans titre par Ludovic Némo [alias Émile Bernard], n° 16, p. 124, Paul Gauguin, n° 16, p. 124, Léon Fauché, n° 16, p. 125 ; Louis Roy, *Gardeur de cochons*, n° 17, p. 132 ; Émile Schuffenecker, *Ramasseuses de varech*, n° 17, p. 132 ; Georges Daniel, *Femme lisant*, n° 18, p. 141.

99. Félix Fénéon, «Autre groupe impressionniste», *La Cravache parisienne*, n° 437, 6 juillet 1889 ; Jules Antoine, «Impressionnistes et synthétistes», *Art et critique*, n° 24, 9 novembre 1889, pp. 369-371.

100. Gustave Kahn, «L'Art français à l'Exposition», *La Vogue*, n. s., n° 2, août 1889, p. 136 et Adolphe Retté, «Bars et brasseries à l'Exposition», pp. 150-156.

101. Gustave Kahn, «Paul Gauguin», *L'Art et les artistes*, 20<sup>e</sup> année, n.s., n° 61, novembre 1925, p. 54.

L'exposition du café Volpini fait partie, selon l'expression de Kahn, des «expositions théoriques» organisées par un groupe de peintres «unis dans la même tendance et la même technique<sup>102</sup>». Conformément à cette définition, les artistes partageant une même orientation esthétique se regroupent pour montrer leurs œuvres, tels les Peintres impressionnistes et symbolistes à la galerie Le Barc de Boutteville, les exposants des Salons de la Rose + Croix animés par Péladan<sup>103</sup> ou les participants aux manifestations plus ponctuelles des Artistes de l'âme (organisées par la revue *L'Art et la vie*) et de l'Art mystique (1896). La plupart de ces manifestations d'art indépendant font l'objet de comptes rendus détaillés dans les périodiques que nous examinons car, sur un plan pratique et structurel, elles répondent aux attentes des critiques qui souhaitent visiter des expositions leur permettant d'apprécier pleinement les qualités des œuvres et des peintres.

En effet, nos auteurs aspirent à des expositions où l'on circule aisément et où l'on regarde un nombre limité de toiles. Leur désir de pouvoir contempler l'art dans un cadre agréable traduit d'abord une réflexion moderne sur les conditions idéales de présentation des œuvres d'art : nombre de salles relativement restreint, mise en valeur des tableaux par une disposition et un éclairage adéquats, etc. En même temps, cette nouvelle façon de concevoir les expositions dénote un élitisme que nous avons déjà pu observer dans la réception négative du Salon. La recherche d'expositions «particulières», «singulières», «spéciales» (autant de mots qui reviennent dans les chroniques d'art), repose sur une logique d'élection ou d'initiation selon laquelle l'«initié» a

---

102. Gustave Kahn, «Exposition des 33», *La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n° 15, janvier 1888, p. 146.

103. Péladan a consigné les règles de ces Salons dans *Galerie Durand-Ruel, Salon de la Rose + Croix : Règles et monitoire*, Paris, Dentu, 1891. Voir les études de Robert Pincus-Witten, *Occult Symbolism in France : Joséphin Péladan and the Salon de la Rose + Croix*, New York, Garland, 1976 et de Jean Da Silva, *Le Salon de la Rose + Croix (1892-1897)*, Paris, Syros-Alternatives, 1991.

besoin de contempler la peinture en toute quiétude dans un lieu approprié, «temple» ou «chapelle» de l'art. Nous ne retiendrons pour l'instant qu'un aspect de cette conception mystique de l'art<sup>104</sup>, l'exclusion du «vulgaire» sous toutes ses formes : les peintres arrivistes qui produisent des œuvres convenues, le public fat qui les apprécie, les marchands cupides, les critiques influents et les collectionneurs sans goût qui en assurent la commercialisation. La condamnation définitive de ces différents acteurs du marché de l'art correspond à la manière dont la plupart des auteurs perçoivent les rapports entre l'art et l'argent.

### Un amour de l'art désintéressé

Qu'ils soient fils de bonne famille ou littérateurs sans le sou, les écrivains symbolistes crient haut et fort leur dédain pour toute forme de bénéfice dans le domaine de l'art. Ils ont du mal à concevoir que l'art puisse entretenir une relation quelconque avec le profit. «Ce qui dominait», précise Adolphe Retté à propos de l'atmosphère qui régnait dans les cercles littéraires d'avant-garde de la période, «c'était l'amour désintéressé de l'art<sup>105</sup>». Pour ces jeunes gens fiers, dont «l'âme [...] était illuminée de fièvres généreuses et d'idées de dévouement à l'art, au beau, à la pensée, à la vérité<sup>106</sup>», le gain en peinture et en littérature a quelque chose de déshonorant, sinon d'obscène. Convaincus que l'art s'apparente moins au commerce qu'à la religion, ils croient que les peintres et les poètes doivent vivre d'abnégation<sup>107</sup>. L'art, perçu comme sacré,

---

104. Les autres aspects seront analysés *infra*, ch. V, pp. 258-294.

105. Adolphe Retté, *Le Symbolisme. Anecdotes et souvenirs*, p. 2.

106. André Fontainas, *Mes Souvenirs du symbolisme* (1928), Bruxelles, Labor, coll. «Archives du Futur», 1991, p. 17.

ne peut donc se monnayer, et la principale vertu des créateurs provient de leur désintéressement. «Le symbolisme, timide autant qu'orgueilleux, a été un mouvement très propre<sup>108</sup>», affirme Mauclair avant d'expliquer comment il avait dû surmonter le dédain propre aux jeunes poètes du temps de devoir mêler argent et activité littéraire. Cette obsession négative pour l'argent est peut-être en partie à l'origine des réticences des écrivains symbolistes à l'égard de Zola qui, contrairement à eux, vivait bien de sa plume.

Or, comme les animateurs de petites revues pratiquent leur art de manière désintéressée, c'est-à-dire le plus souvent en n'étant pas payés, il faut qu'il en soit de même pour leurs figures d'identification privilégiées, en l'occurrence les peintres indépendants. Au risque de sous-estimer l'implication des Nabis au sein du marché de l'art, Fontainas considère après coup ces artistes comme ayant été :

[...] loyaux vis-à-vis d'eux-mêmes et des autres, scrupuleux et désintéressés en matière d'art, détachés des vaines ambitions et désireux de faire de leur mieux selon la force de leur talent, en respectant leur foi esthétique, en se soumettant à leur émotion intime et à leur conviction<sup>109</sup>.

En effet, l'artiste par excellence s'adonne à la peinture non pas pour «gagner sa vie» mais pour répondre à une sorte d'appel, une nécessité intérieure, qui le pousse à réaliser des chefs-d'œuvre au mépris des foules qui ne le comprennent pas. Cette conception idéalisée de l'artiste avait déjà eu cours en France au temps du romantisme. Mais ce qui a considérablement changé depuis l'époque de Théophile Gautier, c'est l'existence d'un marché de l'art constitué, où les œuvres d'art sont produites, vendues et acquises à l'intérieur d'un système de libre concurrence. Devant l'expansion de ce

---

107. Voir notamment Joséphin Péladan, «L'Esthétique au Salon de 1883 III», *L'Artiste*, juillet 1883, p. 9.

108. Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, p. 51.

109. André Fontainas, *Mes Souvenirs du symbolisme*, p. 68.

marché, les écrivains symbolistes adoptent souvent une position de repli, donnant une nouvelle perspective à la théorie romantique de l'art pour l'art. Il s'agit alors moins d'affirmer l'autonomie de l'œuvre d'art par rapport à la société, que de défendre l'art contre l'emprise du monde économique.

Dans la critique d'art des petites revues, le mépris pour l'argent se cristallise autour du commerce de l'art, le marché lui-même ainsi que les nombreuses personnes qui y participent. Les auteurs opposent systématiquement l'art à l'argent en exploitant un bon nombre de stéréotypes négatifs sur le commerce et l'industrie. Ils situent du côté de l'art les œuvres de qualité, les artistes désintéressés, le public averti, les critiques et les marchands dévoués. Du côté de l'argent, toutes les sphères du marché de l'art sont dévalorisées à force de substantifs et d'épithètes péjoratives. «Bazar», «boutique», «brocante», «magasin à rayons», «étalage», aucun mot n'est assez fort pour caractériser les lieux de vente des œuvres d'art. La condamnation du marché de l'art rejoint ici la critique du système officiel des beaux-arts puisqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle le commerce de l'art est encore fortement tributaire des grandes institutions artistiques ; l'École des beaux-arts, où sont formés les artistes qui auront les meilleures cotes sur le marché et, surtout, le Salon, lieu de prestige qui permet à la fois de présenter ses œuvres, d'acquérir une reconnaissance publique et de trouver des clients. Cette dimension économique offre l'argument le plus irréfutable dans la démonstration en vue de prouver l'inanité du Salon : cet événement est *mercantile* et ne saurait à ce titre mériter la moindre considération.

Si le Salon est rabaissé au rang d'un «*Bon Marché* de l'Art», selon l'heureuse formule de Fontainas<sup>110</sup>, chacune des instances impliquées au sein

---

110. «On se sait très bien en une manière de *Bon Marché* de l'Art, où le trafiquant s'efforce, avant tout, de satisfaire sa clientèle, d'offrir et de vendre des occasions bon teint, solides, qui ne passent pas, confortables et au goût du jour.» André Fontainas, «Les Salons de

du marché de l'art se voit fortement mise en cause. La critique concerne d'abord l'objet des transactions, c'est-à-dire les œuvres elles-mêmes, perçues comme des «produits» que l'on désigne en mettant l'accent sur leur aspect matériel (coupons de toiles, linges coloriés, cadres dorés, châssis), leur caractère poncif (redite, copie), voire mécanique. Dans ce dernier cas, les critiques utilisent abondamment des images empruntées aux techniques de reproduction moderne, en particulier la photographie et la gravure (chromolithographie, *keepsake*). Le portrait des peintres ayant commis ces marchandises n'est guère plus flatteur : au mieux, il sont artisans (encadreurs, doreurs, peintres en bâtiment), au pire, industriels<sup>111</sup>.

Les marchands et les collectionneurs sont attaqués plus durement encore car les critiques leur attribuent la plus grande responsabilité dans la décrépitude qui règne, selon eux, sur le monde de l'art. Dans la perspective antimatérialiste de Péladan, les artistes «signent des pactes infâmes<sup>112</sup>» avec les propriétaires de galeries en «vendant leur talent à un Goupil<sup>113</sup> ou à un Petit<sup>114</sup>». Le critique n'hésite pas à comparer les deux marchands à Chabryde

---

1898», p. 753. Fondé par Aristide Boucicaut en 1852, le Bon Marché fut le premier grand magasin de Paris.

111. «Ce sont les peintres de genre, les vaudevillistes de l'art, les Loustaunau, les Lobrichon, tous les industriels de la boutique à treize ! » Joris-Karl Huysmans, «Le Salon officiel en 1880», *L'Art moderne*, p. 127. Péladan exprime la même idée lorsqu'il introduit un compte rendu en demandant : «Dans ce tas, il y a moyennement deux milles choses industrielles, un millier d'ouvrages et ??? d'œuvres d'art» Joséphin Péladan, «L'Esthétique au Salon de 1883 I», *L'Artiste*, mai 1883, p. 336.

112. Joséphin Péladan, «Le procédé de Manet d'après l'exposition de l'École des Beaux-Arts», p. 116.

113. Fondée en 1827 par Adolphe Goupil (1806-1893), cette maison se spécialise d'abord dans la production et dans la vente de la gravure. Vers 1860, Goupil s'associe à Léon Boussod et à Vincent Van Gogh (l'oncle du peintre) pour se consacrer à la peinture. Dans les années 1880, Boussod et Valadon, les gendres et successeurs de Goupil, confient à Théo Van Gogh la direction d'une petite galerie au 17 boulevard Montmartre — la principale étant sur le boulevard de l'Opéra. Théo, personnellement lié à de nombreux artistes (dont Toulouse-Lautrec, Puvion de Chavannes, Rodin, Monet, Sisley, Degas, Redon, Pissarro, Gauguin), leur achète des œuvres pour les présenter au public. Moreau (1886), Raffaëlli (1890), Pissarro (1890) et Carrière (1891) bénéficient d'expositions personnelles aux galeries Goupil. Un ami de Toulouse-Lautrec, Maurice Joyant, succède à Théo après sa mort en novembre 1891.

et à Scylla, les monstres fabuleux de *L'Odyssee* qui dévoraient sauvagement les marins s'aventurant dans le détroit de Messine<sup>115</sup>. Plaie, gangrène, diable, canaille, tous ces mots servent à décrire les boutiquiers, trafiquants et commerçants spécialisés dans l'exploitation malhonnête des artistes.

Certains écrivains d'art profèrent des propos antisémites très répandus à l'époque. Ils dénoncent par exemple l'âpreté des propriétaires de galeries en reprenant à leur compte un bon nombre de clichés sur le supposé mercantilisme des marchands juifs. Péladan s'en prend spécialement aux spéculateurs qu'il compare à Shylock, le célèbre personnage de l'usurier juif figurant dans *Le Marchand de Venise* de Shakespeare<sup>116</sup>. Dans un violent réquisitoire contre le caractère mercantile des acquisitions d'œuvres d'art publié en juillet 1888 dans *La Cravache parisienne*, Huysmans unit dans sa haine les riches collectionneurs juifs (le baron James de Rothschild, le comte Isaac de Camondo) et américains (le milliardaire Stewart, le banquier John Pierpont Morgan), en les accusant d'être lades, véreux et repus<sup>117</sup>. Le critique

---

114. En mai 1882, Georges Petit (1856-1921) ouvre une grande galerie aménagée avec luxe sur la rue de Sèze. Celui qui deviendra le principal rival de Paul Durand-Ruel présente de nombreuses expositions collectives et individuelles tout en s'attachant sérieusement, mais pas exclusivement, à la vente de la peinture impressionniste (Monet, 1889 ; Sisley, 1897). Il montre les tableaux de Whistler (1886), les sculptures de Rodin (1889) et organise des «Expositions internationales» qui comprennent entre autres des Monet, Renoir, Pissarro, Morisot, Whistler, Puvion de Chavannes. Après 1890, Petit embrasse la cause des peintres symbolistes en leur offrant des expositions personnelles (Osbert, 1895 ; Lévy-Dhrumer, 1896) et en accueillant le sixième et dernier Salon de la Rose + Croix (1897).

115. Joséphin Péladan, «L'Esthétique à l'Exposition nationale des Beaux-Arts II», *L'Artiste*, novembre 1883, p. 377.

116. *Ibid.*, pp. 385-386. Le personnage de Shylock inspire plusieurs auteurs à la fin du siècle, dont Edmond Haraucourt, poète lié aux cercles symbolistes et collaborant aux petites revues, qui écrit en 1889 le drame *Shylock*.

117. Joris-Karl Huysmans, «Des Peintres», *La Cravache parisienne*, n° 388, 28 juillet 1888, p. 1. Reprenant l'article dans *Certains*, sous le titre «Des prix», Huysmans (ou son éditeur) tente d'atténuer quelque peu l'antisémitisme et l'anti-américanisme qui s'exprimaient de manière si ostentatoire dans la première version du texte. Mais si l'auteur renonce à certains mots blessants, c'est pour les remplacer par des expressions qui ne trompent pourtant pas les lecteurs de l'époque. La formule «Mieux que le juif encore, l'Américain l'atteste» devient ainsi : «Mieux que l'exécrable Banque encore, le grand négoce américain l'atteste». Joris-Karl Huysmans, *Certains*, p. 317.

leur reproche surtout de se précipiter dans les encans pour acheter des tableaux aux prix exorbitants exécutés par les notables «huiliers» que sont Bouguereau et Gérôme<sup>118</sup>.

Assimilant les capitaux juifs à la richesse des grandes villes américaines, Huysmans évoque en des termes désobligeants les artistes qui remportent du succès auprès des négociants ne connaissant rien à l'art. «Artisans issus de l'abominable ventre d'une Philadelphie forniquée par un Ghetto<sup>119</sup>», ou «peintres mâtinés de Yankees et de Juifs», ces arrivistes ressemblent à des filles entretenues se livrant «à de vulgaires passes de peinture<sup>120</sup>» pour le profit des marchands de toiles. L'analogie avec la prostitution ne saurait être plus claire : selon cette interprétation radicale, le marchand apparaît comme une sorte de proxénète et le peintre, un individu douteux se livrant à un commerce dégradant. Péladan, pour sa part, se moque du mauvais goût proverbial des Américains : à son sens, les toiles de Cabanel sont faites pour séduire les «portefeuilles de New-York<sup>121</sup>», et l'art de Bouguereau, rebaptisé «William Yankee<sup>122</sup>», est prisé par de «grands sots<sup>123</sup>» qui «achètent de la sottie peinture avec leurs sots dollars<sup>124</sup>».

---

118. Installé en France, le collectionneur d'origine américaine William Hood Stewart avait fait fortune grâce à une plantation de canne à sucre. Il possédait des œuvres de Gérôme, de Bonnat, de Giovanni Boldini et de Meissonier. Son fils, le peintre Julius Stewart, étudia dans l'atelier de Gérôme avant de peindre des femmes élégantes et des gens du monde dans des scènes de genre qui, par le style et par le choix des sujets, s'apparentent à celles de James Tissot.

119. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon de 1885 II», p. 2.

120. Joris-Karl Huysmans, «L'exposition des indépendants en 1880», *L'Art moderne*, p. 124.

121. Joséphin Péladan, «L'Esthétique à l'Exposition nationale des Beaux-Arts I», *L'Artiste*, octobre 1883, p. 289.

122. Joséphin Péladan, «Le procédé de Manet d'après l'exposition de l'École des Beaux-Arts», p. 116.

123. Joséphin Péladan, «L'Esthétique à l'Exposition nationale des Beaux-Arts I», p. 364.

124. Joséphin Péladan, «L'Esthétique à l'Exposition nationale des Beaux-Arts II», p. 373.

Une telle perception négative des marchands et des collectionneurs ne surprend pas outre mesure chez des critiques qui, à l'instar de Huysmans ou de Péladan, s'intéressent peu aux manifestations d'art indépendant tenues dans les galeries parisiennes. Mais elle déconcerte en revanche chez ceux qui commentent régulièrement les expositions proposées par les galeries privées. Ainsi Edmond Cousturier, critique d'art des *Entretiens politiques et littéraires*, qui privilégie les petites expositions des galeries aux dépens des Salons, tout en dénonçant l'appât du gain, selon lui caractéristique des marchands : «Les propriétaires de galeries n'ouvrent leurs portes que dans un but intéressé, c'est-à-dire aux parvenus<sup>125</sup>». Porté par l'idéal socialisant du mensuel auquel il collabore, l'écrivain rêve d'un monde de l'art au sein duquel les œuvres ne seraient pas soumises à un «trafic» menant fatalement à la «déchéance» des peintres<sup>126</sup>.

Camille Mauclair adopte une position similaire quand il parle des propriétaires de galerie d'une manière stéréotypée, voire caricaturale, après avoir suivi scrupuleusement et pendant de longues années les activités des principaux marchands de tableaux parisiens. Convaincu que l'«agio» (le bénéfice) mène à la fin de l'art, Mauclair en veut aux «agioteurs de la peinture<sup>127</sup>», qu'il identifie à des rapaces avides négligeant l'art au profit de l'argent. L'ancien critique attitré du *Mercure de France* raconte dans ses mémoires combien il méprisait toute cette «canaillerie», à l'exception de quelques-uns dont Durand-Ruel dans la galerie duquel il s'initia à l'art moderne<sup>128</sup>, Bing chez qui il avait contemplé l'art japonais<sup>129</sup> et Le Barc de

---

125. Edmond Cousturier, «L'Avenir des expositions de peinture», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 16, juillet 1891, p. 34.

126. Edmond Cousturier, «L'Art dans la société future», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 33, décembre 1892, pp. 213-214.

127. Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, p. 167.

Boutteville qui rassemblait dans sa galerie de la rue Le Peletier «les inconnus ou débutants<sup>130</sup>».

De fait, les auteurs étudiés ont une relation complexe envers le marché de l'art libre car ils sont partagés entre leur intérêt soutenu pour les «salonnets» présentés dans les lieux parallèles, donc les galeries d'art, et un hautain mépris pour le marché de l'art. Plusieurs d'entre eux n'apprécient en fin de compte que ceux qu'ils perçoivent comme de mauvais marchands, c'est-à-dire les nobles âmes refusant de s'abaisser au statut avilissant de «boursiers» de l'art. C'est pour cette raison que les écrivains dressent un portrait idéalisé des marchands qu'ils estiment, quitte à ne pas tenir compte de certains faits. Mauclair présente par exemple Durand-Ruel comme ayant «risqué dix fois la ruine pour de grands artistes auxquels il était le seul à croire<sup>131</sup>», en omettant

---

128. *Ibid.*, p. 178. Fils d'un papetier devenu marchand de tableaux, Paul Durand-Ruel (1828-1922) reçoit en héritage un commerce de tableaux établi sur la rue de La Paix et reprend les affaires de son père avant de se réfugier à Londres en 1870. Il y organise plusieurs expositions et rentre à Paris pour ouvrir une galerie au 7 rue Laffitte. Il consacre des expositions individuelles aux impressionnistes (Monet, Pissarro, Renoir, Degas, Toulouse-Lautrec, Morisot, Guillaumin et Cassatt), au néo-impressionniste Luce (1899), à Gauguin (1893), de même qu'aux symbolistes Redon (1894, 1900) et Puvis de Chavannes (1887, 1894, 1896, 1899). Il organise des rétrospectives posthumes (Manet, 1894 ; Caillebotte 1894 ; Johan Barthold Jongkind, 1899) et accueille la première exposition personnelle de Bonnard (1896). Ses intérêts sont variés : il présente les gravures de Marcellin Desboutins (1889), le premier Salon de la Rose + Croix (1892), les dessins et les estampes d'Outamaro et de Hiroshige (1893), les œuvres des élèves de l'atelier Cormon (1895), une importante exposition collective rassemblant Redon, les Nabis et les néo-impressionnistes (1899). Pour le témoignage d'un contemporain sur cette figure déterminante, lire Arsène Alexandre, «Durand-Ruel, portrait et histoire d'un marchand», *Pan*, Berlin, novembre 1911 ; rééd. en plaquette, Paris, C. Berger, 1911. Pour une analyse récente, voir Robert Jensen, *op. cit.*, pp. 49-62.

129. Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, pp. 176-178. Sur Bing, voir *supra*, ch. II, pp. 116-117.

130. *Ibid.*, pp. 178-179. Louis Le Barc de Boutteville (?-1897) accueille dans sa galerie sise au rez-de-chaussée du 47 rue Le Peletier les quinze expositions des Peintres impressionnistes et symbolistes qui mêlent les Nabis, les néo-impressionnistes (Cross, Luce, Pissarro, Signac), les symbolistes (Bernard, Filiger, de Feure, de Groux, Osbert) et les indépendants Gauguin, Toulouse-Lautrec et Suzanne Valadon. Les catalogues ont été réimprimés sous la direction de Theodor Reff, *Modern Art in Paris 1850-1900 : Post-Impressionist Group Exhibits*, New York et Londres, Garland Press, 1981. Le Barc de Boutteville présente des expositions individuelles : la modeste rétrospective posthume Vincent Van Gogh organisée par Bernard (1892), les pastels symbolistes de Jeanne Jacquemin (1892), les paysages bretons de Maxime Maufra (1894), les œuvres d'Armand Séguin (1895, préf. au catalogue par Gauguin) et de Franz Melchers (1895).

131. Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, p. 178.

de mentionner qu'il avait été le marchand de Bouguereau. L'objectif est ici de présenter le marchand de qualité comme un mécène qui se donne corps et âme à son métier et qui voue à l'art un amour aussi désintéressé que l'artiste sincère ou le critique honnête.

De la même manière que les mécènes de la Renaissance ou que les gentilshommes du XVIII<sup>e</sup> siècle, le marchand idéal est paradoxalement celui qui ne cherche pas à tirer profit de son commerce. Tout comme les petits éditeurs Léon Vanier, Edmond Girard ou Edmond Bailly qui s'attachent aux inconnus «pour l'amour de la poésie»<sup>132</sup>, le propriétaire de galerie doit soutenir moralement et socialement les artistes avant de leur apporter le moindre support financier. Ce serait entre autres le cas de Le Barc de Boutteville, du moins si l'on en croît l'oraison funèbre que lui consacre Geffroy. Le critique souligne que le marchand avait accueilli dans sa boutique les «chercheurs de nouveau» qu'étaient les néo-impressionnistes et les symbolistes. Il s'était dévoué pour ses amis les artistes parce qu'il n'appartenait pas à «l'espèce parasite» à l'affût des jeunes talents à exploiter.

Le Barc de Boutteville ne s'était pas mis dans le commerce des tableaux par amour et désir de l'argent, mais par un goût vif et invétéré en lui de tout ce qui était œuvre d'art. [...] Il fut l'ami qui aide, sachant les nécessités d'existence, toujours prêt à intervenir pour le pain, pour le loyer, aimant tous ces jeunes gens à leurs débuts, aimant aussi ceux qui ont passé le moment toujours délicieux de la jeunesse, et qui, parfois, sont chagrins et amers, perdent le courage<sup>133</sup>.

---

132. Les écrivains symbolistes n'ont de la sympathie que pour les éditeurs désintéressés comme Léon Vanier, «bibliopole des symbolistes», ou Edmond Girard, estimé par Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste (1870-1910)*, Paris, Nizet, 1971, p. 163, parce qu'il était «dénué de roublardise commerciale et d'habileté financière». Dans *Mes Souvenirs du symbolisme*, pp. 73-76, André Fontainas trace un portrait similaire d'Edmond Bailly, propriétaire de la Librairie de l'Art indépendant, dont l'«âme» était «éprise de beau».

133. Gustave Geffroy, «Le Barc de Boutteville» (22 octobre 1897), *La Vie artistique*, 6<sup>e</sup> s., Paris, H. Floury, 1900, pp. 313 et 315.

Seule une telle conception idéalisée peut expliquer que, malgré son rapport problématique envers l'argent, la majorité des animateurs de petites revues considère comme essentielle l'activité des marchands qui font la promotion de l'art indépendant. Morice félicite Durand-Ruel, la maison Goupil, Petit et Le Barc de Boutteville parce qu'ils s'occupent de «vrais» artistes qui se distinguent par leur originalité et par leur individualisme<sup>134</sup>. Aux dires de Kahn, les galeries privées offrent des expositions «hospitalières» dans les meilleures conditions possibles<sup>135</sup>.

Or, contrairement à la vision idéalisée de plusieurs symbolistes, les marchands qu'ils tiennent en haute estime ne s'occupent pas exclusivement des artistes indépendants. Ils s'intéressent aussi aux peintres qui obtiennent des succès plus officiels ou qui reçoivent des commandes de l'État. Georges Petit présente ainsi des «Expositions internationales» auxquelles participent entre autres Cabanel et Carolus-Duran<sup>136</sup>. Au risque de déplaire aux critiques rêvant d'un monde de l'art étranger à la finance, certains d'entre eux possèdent même des succursales dans des grandes villes reconnues pour leur dynamisme au sein du commerce international de l'art. Confirmant en quelque sorte les craintes de Péladan au sujet du négoce dans l'art, la maison Goupil (Boussod et Valadon) est établie à Londres, à Berlin, à New York et à La Haye. Durand-Ruel, que Mauclair pare pourtant de l'auréole du désintéressement, n'hésite pas à organiser plusieurs ventes ou expositions des impressionnistes à Londres, à Bruxelles et à New York.

---

134. Charles Morice, «Salons et salonnets», p. 62.

135. Gustave Kahn, «Chronique d'Art», p. 101. Il est important de préciser que Kahn, lui-même Juif, refuse d'entériner les fondements trop souvent antisémites du jugement négatif sur les marchands d'art.

136. Sur ce point voir Robert Jensen, *op. cit.*, pp. 63-67.

### La presse symboliste au cœur du milieu de l'art indépendant

Les écrivains d'art font plus que supporter les artistes indépendants dans leurs chroniques d'art. En animant des petites revues, ils participent concrètement à l'instauration d'un nouveau système de promotion de l'art. Par leur entremise, la presse littéraire d'avant-garde contribue directement à la diffusion de l'art indépendant pendant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

En premier lieu, les écrivains symbolistes travaillent assez souvent en étroite collaboration avec les marchands de tableaux qu'ils connaissent et apprécient. Les propriétaires de galeries leur servent ainsi parfois d'éditeurs pour leurs ouvrages, comme Bernheim-Jeune<sup>137</sup> qui publie une monographie sur Pissarro (1891) par l'ancien directeur de *La Cravache parisienne*, l'écrivain Georges Lecomte. Cette collaboration offre une alternative intéressante en ce qui concerne la reconnaissance publique des artistes vivants. Il arrive aussi que les marchands commandent à des progressistes en vue des préfaces de catalogues. Geffroy et Morice signent des textes pour les expositions personnelles de Monet (1891) et de Gauguin (1893) à la galerie Durand-Ruel ; Geffroy écrit des notices sur les expositions Pissarro (1890) et Carrière (1891) chez Boussod et Valadon ; Aurier, Mauclair puis Gauguin rédigent des introductions pour Le Barc de Boutteville. Il n'y a pas toujours un écart considérable entre le travail des marchands et celui des critiques. À la manière des écrivains d'art, certains propriétaires de galeries financent ou créent des revues : Bing anime un mensuel consacré à l'art japonais<sup>138</sup> tandis que Durand-Ruel apporte son support financier à *La Revue internationale de l'art et*

---

137. Ouverte par Alexandre Bernheim (1839-1915), puis dirigée par ses fils Joseph (1870-1941) et Gaston (1870-1953), cette galerie fait la promotion des impressionnistes et de plusieurs autres artistes contemporains.

138. Cf. *supra*, ch. II, p. 117.

de la curiosité (1869) avant de fonder *L'Art dans les deux mondes*, hebdomadaire illustré paraissant entre novembre 1890 et juillet 1891.

Les écrivains symbolistes s'intéressent à plusieurs sphères de l'art indépendant. Ils approuvent notamment les galeries qui ne se spécialisent pas uniquement dans le commerce de la peinture et de la sculpture. Très attentifs à la promotion de l'estampe japonaise, ils accordent par exemple une place significative à la contribution de Bing dans ce domaine. Les principales expositions d'art japonais chez ce dernier ou ailleurs font l'objet d'une excellente couverture<sup>139</sup>. Le goût prononcé des animateurs de petites revues pour l'art japonais se manifeste par des articles d'amateurs comme Benjamin Guinaudeau à *L'Idée libre*<sup>140</sup> et par des numéros spéciaux de revues, comme ceux que *La Plume* consacre à la culture japonaise en 1892 et 1893<sup>141</sup>. Parmi tous ces avis favorables, seules quelques voix détonnent, celles des critiques aux goûts plus conservateurs qui sont réticents aux «déformations» de l'art moderne : Péladan, qui s'élève contre l'influence de l'art japonais sur la peinture française de son époque<sup>142</sup>, Germain, signataire d'une manière de

---

139. Outre les articles cités que Bing publie dans *La Revue blanche*, voir les comptes rendus suivants : Edmond Cousturier, «Art japonais», *La Cravache parisienne*, 8<sup>e</sup> année, n° 385, 7 juillet 1888, pp. 2-3 ; Georges Lecomte, «Exposition de la Gravure japonaise» à l'École des beaux-arts, *Art et critique*, 2<sup>e</sup> année, n° 49, 3 mai 1890, pp. 284-287 ; Georges Lecomte, «Japon», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 3, juin 1890, pp. 90-95 ; Gaston Salandri, «L'Art japonais à l'Exposition [Universelle]. Kosho-Kaisha», *Art et critique*, n° 13, 24 août 1889, pp. 204-205 ; Thadée Natanson, «Expositions. Estampes de Outamaro et de Hiroshighé», *La Revue blanche*, t. IV, n° 16, février 1893, pp. 139-145 ; B[enjamin] G[uinaudeau], «Expositions. L'Estampe japonaise à la Galerie Durand-Ruel», *L'Idée libre*, n.s., t. I, n° 4, janvier 1893, pp. 184-185.

140. *L'Idée libre* publie plusieurs études détaillées sur l'art japonais par Benjamin Guinaudeau, «Les Peintres japonais. Outamaro», n.s., t. II, n° 1, 10 mai 1893, pp. 10-17 ; «Les Peintres japonais. Hiroshighé», n.s., t. II, n° 2, 10 juin 1893, pp. 85-88 ; et Émile Deshayes, «Hokousai et l'École populaire au Japon», n° 5-6, mai-juin 1894, 269-276 ; «L'Expertise des dessins et peintures au Japon», n.s., t. IV, n° 8, août 1895, 391-396 et n° 9, septembre 1895, pp. 401-413. Voir aussi L. de Beaumont, «Bibelots japonais», *La Vogue*, t. I, n° 10, 28 juin 1886, pp. 347-356 et A. Margelidon, «Les Impressionnistes Japonais», *Le Décadent*, n° 21, 28 août 1886, p. 3.

141. «Chansons et la Musique au Japon», *La Plume*, n° 72, 15 avril 1892 et «L'Art et la femme au Japon», *La Plume*, n° 108, 15 octobre 1893.

manifeste «Contre le japonisme<sup>143</sup>» et Mauclair, qui prend l'habitude de qualifier ce qu'il n'aime pas de «japonais», comme le schématisme de Gauguin et des Nabis, ou la «gaucherie du dessin<sup>144</sup>» chez Van Gogh.

Les petites revues saluent également l'apport de Bing en ce qui concerne la promotion des arts décoratifs. Fort prisé à l'époque, ce vaste champ d'intérêt rejoint à la fois les amateurs de beaux-objets<sup>145</sup>, les nombreux critiques sensibles à l'Art nouveau, les admirateurs de William Morris<sup>146</sup>, les tenants de l'art social<sup>147</sup> et ceux qui, tel le poète symboliste Stuart Merrill, aspirent à un renouveau de l'art industriel français<sup>148</sup>. Bing, les Nabis, de même qu'Armand Point et son groupe de Haute-Claire apparaissent comme autant de figures que l'on met à l'honneur dans les chroniques d'art.

La gravure occupe aussi une place de choix au sein des petites revues de la fin du siècle, notamment dans *L'Art et l'idée*, mensuel de luxe destiné aux

142. Voir en outre les remarques contenues dans Joséphin Péladan, «L'Œuvre de Edmond et Jules de Goncourt», *L'Artiste*, août 1884, p. 122.

143. Alphonse Germain, «Contre le japonisme», *L'Ermitage*, n° 7, juillet 1892, pp. 24-28.

144. Camille Mauclair, «Beaux-Arts», *La Revue indépendante*, n.s., t. XXIII, n° 66, avril 1892, p. 140. Sur les positions esthétiques de Germain et de Mauclair, voir *supra*, ch. III, pp. 155-162 et 173-183.

145. Tel est le cas d'Octave Uzanne, fondateur et directeur de *L'Art et l'idée*, mensuel qui alloue une place prépondérante aux textes sur les arts décoratifs. Parmi les nombreux articles du directeur lui-même, lire «Les Décorateurs originaux de ce temps. — Un maître potier (Auguste Delaherche)», n° 2, février 1892, pp. 81-90 ; «Un statuaire décorateur. — M. Joseph Chéret», n° 5, 20 mai 1892, pp. 305-318 ; «Eugène Grasset. — Illustrateur, Architecte et Décorateur», n° 10, 20 octobre 1892, pp. 193-220 ; «Notes sur le goût intime et la décoration personnelle de l'habitation moderne», n° 11, 20 novembre 1892, pp. 257-276.

146. La mort de l'artiste, penseur et écrivain britannique en 1896 est ressentie dans les cercles symbolistes comme une perte irrémédiable pour le monde de l'art. Voir entre autres G. T. «Mort de William Morris», *L'Art et la vie*, octobre 1896, pp. 641-643 et surtout Gustave Soulier, «L'héritage de William Morris», *L'Art et la vie*, novembre 1896, pp. 705-715, très belle étude analysant l'influence de Morris sur les artistes idéalistes français.

147. Manuel Devaldès, «L'Art nouveau», *La Revue rouge*, n° 2, février 1896, pp. 21-22, croit que les objets d'arts décoratifs, et particulièrement ceux choisis par Bing pour être présentés à la Maison de l'Art nouveau, correspondent parfaitement à l'idéal d'art social.

148. Stuart Merrill, «Notes sur l'Art décoratif et Armand Point», *La Vogue*, 3<sup>e</sup> s., t. II, n° 4, avril 1899, pp. 29-32. Sur cet aspect voir Laura Morowitz, «Anonymity, Artistic Brotherhoods and the Art Market in the Fin-de-Siècle», *Art Criticism*, vol. 11, n° 2, 1996, pp. 71-79.

bibliophiles, qui fait paraître plusieurs études sur la renaissance de la gravure par son directeur Octave Uzanne<sup>149</sup>. À part *L'Ermitage* et *Le Moderniste illustré*, ornés par des dessins de Germain et des exposants du café Volpini<sup>150</sup>, plusieurs périodiques contiennent des illustrations qui contribuent à faire connaître au public les artistes qu'ils défendent. Cela est une conséquence directe de l'expansion de la presse illustrée qui avait eu lieu dans les années 1830 grâce à l'invention ou au perfectionnement des techniques de reproduction de l'image. *L'Ymagier* (1894-1896), trimestriel d'art et de curiosités animé par Alfred Jarry et Remy de Gourmont, ainsi que le plus éphémère *Perhinderion* (1896), dirigé par Jarry seulement, accordent autant d'importance à l'iconographie qu'au texte<sup>151</sup>. Tous deux font se côtoyer des images d'Épinal et des œuvres contemporaines d'Émile Bernard, de Charles Filiger, de Henri Rousseau ou de Paul Gauguin<sup>152</sup>. Les deux livraisons du *Centaure* (1896),

---

149. Octave Uzanne, «La Renaissance de la gravure sur bois. — Un néo-xylographe M. Félix Vallotton», *L'Art et l'idée*, n° 2, février 1892, pp. 113-119 ; «Un évocateur de la comédie italienne, un peintre de la vie rustique : Louis Morin, illustrateur et écrivain», *L'Art et l'idée*, n° 4, avril 1892, pp. 241-256 ; «Les artistes originaux : Albert Robida, illustrateur-écrivain, aquafortiste et lithographe», *L'Art et l'idée*, n° 9, septembre 1892, pp. 129-149 ; «Quelques peintres lithographes contemporains. — Remarques sur la renaissance lithographique actuelle», *L'Art et l'idée*, n° 12, décembre 1892, pp. 323-336.

150. Voir la note 98 du présent chapitre.

151. Voir François Chapon, «L'art graphique et les revues», *Art de France*, n° 2, 1962, pp. 308 et 310 ; Elzbieta Grabska, «Iconologues ou iconoclastes — sur *L'Ymagier* de Jarry et de Gourmont», *Poésie et peinture du symbolisme au surréalisme en France et en Pologne*, Actes du Colloque de l'Institut d'Études Romanes et du Centre de Civilisation Française de l'Université de Varsovie (novembre 1973), Les Cahiers de Varsovie, 1978, pp. 60-68 ; Henri Behar, «Jarry et l'imagerie populaire», *L'Esprit créateur*, vol. 24, n° 4, hiver 1984, pp. 36-47. Quant à *Perhinderion* (mot qui signifie «pardon» en breton), ce trimestriel d'art n'a donné que deux livraisons, mars et juin 1896, et n'a fait l'objet d'aucune étude.

152. Émile Bernard publie des dessins dans toutes les livraisons de *L'Ymagier* sauf la huitième et dernière : *Sainte Hélène*, n° 1, octobre 1894 ; *Bédouine*, n° 2, janvier 1895 ; *Madone*, n° 3, avril 1895 ; *Saint Georges*, n° 4, juillet 1895 ; *La Vierge aux Saintes*, grande image colorisée à la main ; n° 5, octobre 1895 ; *La Passion*, grande image colorisée (édition de luxe), n° 6, janvier 1897 ; *Calvaire*, sur vieux papier d'Almanach, n° 7, avril 1896. Le second illustrateur après Bernard est Georges d'Espagnat qui fait paraître : *L'Evêque*, bois, n° 3 ; *La Peur*, bois, n° 4 ; *Chevaux*, étude à la pointe sèche, n° 6 ; *Les Pendus*, bois, n° 8, juillet 1896. Outre Jarry et de Gourmont qui donnent quelques gravures (*supra*, ch. II, note 191), les autres artistes collaborant à la revue sont : Armand Séguin avec trois œuvres (*Femme couchée*, lithographie [abonnés seulement], n° 2, *Brettonnes*, bois, n° 2, *Étude*, eau-forte [abonnés seulement], n° 3) ; Louis Roy

beau recueil de littérature et d'art fondé par le germaniste et collaborateur du *Mercure de France* Henri Albert, contiennent nombre de dessins, lithographies, eaux-fortes et vernis mous réalisés par Louis Anquetin, Jacques-Émile Blanche, Félicien Rops, Albert Besnard, Armand Point et Paul Ranson<sup>153</sup>.

À *La Plume*, l'engouement pour la gravure moderne se traduit par des numéros spéciaux sur l'affiche illustrée et par la publication d'œuvres réalisées par des maîtres contemporains<sup>154</sup>. Le bi-mensuel œuvre directement à la diffusion de ce médium : à la manière du marchand Ambroise Vollard qui édite à deux reprises l'*Album des peintres-graveurs*<sup>155</sup> et qui commande des albums à Henri Fantin-Latour (*Suite de six planches*, 1898), Maurice Denis (*Amour*, 1898) et Odilon Redon (*L'Apocalypse de saint Jean*, 1899), *La Plume* ne publie pas moins de cinq albums d'affiches et d'estampes<sup>156</sup>. *La Revue blanche* et,

---

avec deux (*Paysage*, lithographie [édition de luxe], n° 3, *À l'Eglise*, lithographie [abonnés], n° 4) ; Henri Rousseau, *La Guerre*, lithographie à la plume, n° 2 ; Paul Gauguin, *La Madeleine*, d'après un bois, n° 3 ; James Abbott McNeill Whistler, lithographie originale inédite, n° 5 ; Charles Filiger, *Vierge à l'Enfant* d'après une miniature copiée à la main en couleur (édition de luxe), n° 1 ; Eric Forbes Roberston, *Adam et Eve*, dessin, n° 2 ; Roderic O'Conor, *Paysage*, eau-forte (édition de luxe) ; *Tête d'Enfant*, dessin, n° 4 et Valère Bernard, eau-forte originale (édition de luxe), n° 5. Les seules œuvres contemporaines publiées par *Perhinderion* sont d'Alfred Jarry et d'Émile Bernard.

153. On trouve entre autres dans le premier volume du *Centaure* : Louis Anquetin, dessin de la couverture du recueil ; Jacques-Émile Blanche, *Petite fille*, lithographie en trois couleurs ; Charles Conder, frontispice aux automnales ; Charles Léandre, *Touchez l'Amour !*, lithographie ; Gustave Leheutre, *Rue du Petit-Cloître-Saint-Pierre, à Troyes*, eau-forte ; Félicien Rops, *Le Flirt*, vernis mou, frontispice à la *Lettre longue à la Bien-aimée*. Le second volume comprend : Albert Besnard, *Ariane*, eau-forte en couleurs ; Armand Point, *Un Centaure*, lithographie ; Henri Heran, *Nymphe effrayée*, estampe en trois couleurs ; Paul Ranson, *Tristesse !*, lithographie en trois couleurs ; Charles Maurin, *Éducation sentimentale*. G. Bottini, Maurice Delcourt, Alphonse Herold, Besnard, Heran et Léandre réalisent les ornements des deux volumes. La direction réserve aux 400 premiers abonnés *Les Baigneuses*, lithographie à grandes marges par Fantin-Latour.

154. «L'Affiche illustrée», *La Plume*, n° 110, 15 novembre 1893 et «L'Affiche internationale illustrée», *La Plume*, n° 155, 1<sup>er</sup> octobre 1895. Parmi les artistes illustrant la revue entre 1895 et 1897, figurent Walter Crane, Toulouse-Lautrec, A. Crespin, Paul Berthon et Théophile Steinlein.

155. Publiés en 1896 et en 1898, ces albums comprennent des estampes originales par Bonnard, Denis, Munch, Rippl-Rónai, Roussel, Vallotton et Vuillard. Sur cet aspect de la carrière de Vollard, voir le catalogue de l'exposition *Ambroise Vollard éditeur : les peintres graveurs, 1895-1913*, Londres, Agnew's ; Tokyo, Arcadia, 1991.

156. Soit les 1<sup>er</sup> avril, 1<sup>er</sup> août, 15 octobre, 1<sup>er</sup> décembre 1899 et mars 1900.

dans une moindre mesure *La Revue indépendante*, constituent enfin un tremplin important pour les artistes qui souhaitent y faire paraître des œuvres<sup>157</sup>.

En somme, la presse symboliste n'assure pas seulement la défense de l'art indépendant par sa rubrique artistique. Elle remplit plusieurs autres fonctions de promotion, qui vont de la diffusion des œuvres d'art (par le biais de l'illustration) à la vente d'albums ou de gravures originales. Ses bureaux de rédaction offrent aussi un endroit de rencontre entre artistes et écrivains de même qu'un lieu d'exposition parallèle qui, sans être aussi efficace que les galeries, convient pourtant beaucoup mieux que les cafés, restaurants ou foyers de théâtre. Le cas de *La Revue blanche* est le plus célèbre ; le local de la rue Laffitte permettait aux peintres d'avant-garde de se réunir, de tenir des discussions passionnées sur l'art et de présenter leurs plus récents travaux<sup>158</sup>. Outre l'organe dirigé par les frères Natanson et *La Revue indépendante*, qui accueillent respectivement les œuvres des Nabis et des néo-impressionnistes<sup>159</sup>, le mensuel *L'Art et la vie* s'occupe des «Artistes de l'âme<sup>160</sup>», alors que *La Plume* présente une quarantaine d'expositions particulières ou collectives dans ses locaux de la rue Bonaparte<sup>161</sup>. Enfin,

---

157. À partir de l'été 1893, *La Revue blanche* enrichit ses pages de nombreuses estampes, illustrations, affiches, annonces publicitaires et vignettes dues à Vuillard, Roussel, Denis, Ranson, Bonnard, Vallotton, Toulouse-Lautrec, Sérusier, Redon, Ibels, Rippl-Rónai, Cottet, Signac, Lucie Cousturier et Van Dongen. En 1887-1888 l'édition de luxe de *La Revue indépendante* contient des gravures par Whistler, Besnard et Redon de même que les néo-impressionnistes Signac, Pissarro et Luce.

158. Cf. Thadée Natanson, *Peints à leur tour*, Paris, Albin Michel, 1948, pp. 244-250 et aussi toute la troisième partie intitulée «Les peintres de *La Revue blanche*», pp. 267-370.

159. *Supra*, ch. II, pp. 70-71.

160. Ces expositions ont lieu au Théâtre d'Application de La Bodinière et comprennent des œuvres de : Edmond Aman-Jean, Jean Dampé, André des Gachons, Lucien Lévy-Dhurmer, Marcuis-Simons, Henri Martin, René Ménard, Alphonse Osbert, Armand Point, Carlos Schwabe, Alexandre Séon et Villé Vallgren. Voir le catalogue d'exposition *Peintres de l'âme*, Londres, Courtauld Institute, 1984.

161. Parmi les nombreux artistes participant entre 1894 et 1900 aux fameux «Salons des Cent» de *La Plume* figurent les sculpteurs Rodin et Falguière, les Nabis Bonnard et Ibels, les symbolistes Grasset, des Gachons, Rops, Point, Ensor, de Groux, de Feure et les indépendants

certaines revues organisent des conférences visant à sensibiliser le public à la production des peintres et poètes novateurs<sup>162</sup>.

En dépit des divergences d'opinion que l'on a pu rencontrer jusqu'à présent entre les critiques d'art de la presse symboliste, leur plus importante action commune consiste à supporter inconditionnellement les peintres indépendants. La disparité des convictions politiques exprimées par les différents auteurs ne les empêche pas d'aspirer au même idéal : anarchisants, monarchistes, socialistes ou républicains, tous partagent un farouche désir d'indépendance, autant pour eux-mêmes que pour les artistes qu'ils défendent. L'hétérogénéité de leurs choix esthétiques n'a pas une portée plus significative en ce qui regarde leur identification à l'univers des artistes indépendants. Tout se passe comme si les tendances artistiques exprimées par les peintres comptaient moins que leur position marginale au sein des institutions officielles. Les défenseurs de l'impressionnisme, du divisionnisme ou des tendances issues du symbolisme (cloisonnisme, synthétisme, idéalisme de la Rose + Croix) s'entendent sur un point : l'artiste de «génie» est, par définition, un indépendant. Et c'est à ce titre qu'il mérite de devenir la figure emblématique du créateur contestataire.

La démarche n'est pas exempte d'ambiguïtés, sinon de contradictions. La plus flagrante reste la position ambivalente à l'endroit du marché de l'art libre (surtout envers les collectionneurs privés et les marchands de tableaux), que

---

Toulouse-Lautrec et Willette. Voir P. D. Cate, «La Plume and Its Salon des Cent. Promoters of Posters and Prints in the 1890's», *Print Review*, New York, vol. 8, 1978, pp. 61-68.

162. Par ses chroniques d'art, ses causeries artistiques et ses expositions, *L'Art et la vie* joue par exemple un rôle prépondérant dans la promotion des artistes symbolistes. Claude Rajon inaugure la première séance des conférences de *L'Art et la vie*, le 24 février 1894, par un exposé sur «Le Rôle vital de l'artiste», publié dans la revue en avril 1894, pp. 330-340. Le 6 décembre 1894, Gustave Soulier donne une conférence qui accompagne l'exposition organisée par la revue dans la galerie du Théâtre d'Application : «Les Artistes de l'Âme», *L'Art et la vie*, janvier 1895, pp. 22-34.

l'on encourage parce qu'il offre une alternative au système officiel des beaux-arts mais que l'on désapprouve en raison d'un incommensurable mépris pour le caractère mercantile du commerce de l'art. En même temps, la condamnation des institutions culturelles émanant de l'État reste foncièrement cohérente. Son mot d'ordre est le suivant : il vaut toujours mieux encourager un indépendant aux dépens d'un artiste reconnu officiellement, quand bien même la production de l'indépendant serait moins conforme à l'orientation esthétique du critique que celle de l'artiste officiel. Les conséquences d'une telle logique peuvent être assez étonnantes.

La volonté de défendre à tout prix les artistes considérés comme contestataires peut d'abord mener les écrivains symbolistes à devenir les porte-paroles d'une production qui, sur le plan strictement esthétique, reste en principe incompatible avec la leur. L'exemple le plus parlant est celui du rapport ambigu, parfois même conflictuel, avec les diverses formes de réalisme qu'offrait alors la peinture considérée comme novatrice. Les symbolistes estiment nombre de ces réalistes indépendants pour leur audace «politique» à l'endroit des institutions artistiques tout en rejetant les fondements mêmes de leur réalisme. L'engouement unanime pour l'art indépendant se traduit par une tension constante entre politique culturelle d'un côté et orientation esthétique de l'autre. On ne saurait sans cela comprendre dans toute sa complexité l'accueil extrêmement chaleureux réservé à Manet, de même qu'à tous les peintres ayant eu des préoccupations réalistes, depuis les impressionnistes (Claude Monet, Auguste Renoir, Berthe Morisot, Edgar Degas) aux néo-impressionnistes (Georges Seurat, Paul Signac, Camille Pissarro, Henri-Edmond Cross), en passant par les figures individuelles que l'on regroupe d'habitude et faute de mieux, sous la catégorie vague de «post-

impressionnisme» (Paul Cézanne, Vincent Van Gogh mais aussi le «caractériste» Jean-François Raffaëlli et le «cloisonniste» Louis Anquetin).

À un autre niveau, les notions d'«art officiel» et de «peinture académique» restent relativement imprécises dans le discours sur l'art des écrivains symbolistes. Dans leur haine peu nuancée, ils ne tiennent pas toujours compte des différences d'ordre stylistique, technique et esthétique qui existent objectivement entre les peintres condamnés sans autre forme de procès ; la distance qui sépare par exemple William Bouguereau d'Alfred Roll, Léon Bonnat de Jean-Paul Laurens. D'autre part, et cela est plus grave encore, ils ont tendance à négliger de considérer la proximité qui rattache les artistes qu'ils apprécient à des forces relativement conservatrices — autant sur le plan politique qu'au niveau artistique.

La stratégie de défense inconditionnelle de l'art indépendant implique en effet que les écrivains d'art ne relèvent pas les similitudes formelles qui peuvent pourtant exister entre l'art indépendant et l'art académique. Les peintres sanctionnés par la faveur publique sont critiqués même si leur production se rapproche à maints égards de la peinture qui fait l'objet des meilleurs commentaires. À titre d'exemple significatif, les œuvres exposées aux Salons de la Rose + Croix ressemblent assez souvent, par leur thématique et par leur exécution léchée, à celles montrées dans le contexte tout à fait «officiel» du Salon des Artistes français — Salon auquel participent d'ailleurs plusieurs peintres appréciés des écrivains symbolistes (Henri Fantin-Latour, Lovis Corinth, Lucien Lévy-Dhurmer, Georges Rouault). En cela, le choix d'un lieu d'exposition parallèle ne garantit aucunement le caractère novateur de la production qui y est exposée. Les Salons de la Rose + Croix et les expositions organisées par la revue *L'Art et la vie* constituent certes un cadre indépendant, mais ne présentent pas pour autant des artistes progressistes sur un plan

plastique. De même que les critiques qui les défendent au sein des petites revues, ces «Artistes de l'âme» appartiennent à une forme d'«avant-garde réactionnaire» qui exprime son conservatisme esthétique à l'intérieur d'une structure de diffusion indépendante. On pourrait du reste utiliser le même oxymoron pour caractériser la position d'un bon nombre d'animateurs de la presse symboliste qui tentent, au cours des années 1890, de renouveler les structures de l'institution littéraire établie tout en prônant un retour du classicisme en poésie et en peinture.

## TROISIÈME PARTIE

### **LA CONCEPTION DE LA CRITIQUE D'ART**

Étant donné l'importance que les écrivains symbolistes accordaient à la critique d'art, la plupart d'entre eux ont éprouvé le besoin de publier leurs idées concernant l'exercice de la critique d'art. Ordinairement disséminées au fil des chroniques (chez Péladan, Huysmans ou Fénéon), ces observations étaient parfois rassemblées dans un texte qui examinait spécifiquement la critique. Plus d'une dizaine d'articles contenant des considérations substantielles sur le sujet furent ainsi publiés par les auteurs du corpus pendant les deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Découvertes lors de la lecture systématique des chroniques d'art parues dans la cinquantaine de périodiques étudiés, les remarques sur le sens et sur la portée de la critique constituent le champ

---

1. Par ordre chronologique de parution, voici la liste des principaux textes sur la critique publiés par des auteurs du corpus dans des revues qui appartiennent ou non au corpus : Joséphin Péladan, «L'Art mystique et la critique contemporaine», *Le Foyer. Journal de famille*, n° 313, 20 novembre 1881, pp. 387-388 ; Teodor de Wyzewa, «Une critique», *La Revue indépendante*, n.s., t. I, n° 1, novembre 1886, pp. 49-78 ; Natalis [pseud. de Noël Saunier], «La critique d'art», *Art et critique*, n° 2, 8 juin 1889, pp. 17-18 ; Adolphe Retté, «Paradoxe sur la critique», *L'Ermitage*, n° 8, août 1890, pp. 90-93 ; Bernard Lazare, «Des critiques et de la critique», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 25, avril 1892, pp. 170-175 ; G.-Albert Aurier, «Préface pour un livre de critique d'art», *Le Mercure de France*, t. VI, n° 36, décembre 1892, pp. 309-332, repris sous le titre de «Essai sur une nouvelle méthode de critique», *Œuvres posthumes*, textes réunis et présentés par Remy de Gourmont, Paris, Société du Mercure de France, pp. 175-202 ; Alphonse Germain, «De la critique en art figuratif», *Essais d'art libre*, t. II, n° 12, janvier 1893, pp. 266-270 ; Charles Morice, «L'Art», *L'Idée libre*, n.s., t. IV, n° 2, février 1895, pp. 79-83 ; Gustave Kahn, «Roger Marx», *Le Mercure de France*, vol. 28, n° 106, octobre 1898, pp. 43-52 ; Camille Mauclair, «La mission de la critique nouvelle», *La Quinzaine*, 1<sup>er</sup> septembre 1903, pp. 1-25. En dépit de sa publication tardive, l'essai de Charles Morice, «Paradoxe sur la Critique» (1917), *La Grande Revue*, vol. 108, juin 1922, pp. 525-539, fait aussi l'objet d'une étude exhaustive car le poète y exprime des idées qu'il défendait déjà dans ses chroniques d'art de la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle.

d'investigation de la présente partie. Confronté à d'autres types de témoignages (souvenirs, correspondances, écrits antérieurs et postérieurs à la période), cet ensemble s'avère précieux pour mesurer la complexité de ce que Camille Mauclair envisageait comme une véritable «mission».

Les textes présentant une réflexion sur la critique d'art contiennent presque toujours le même type d'informations : après avoir brièvement défini la critique en général, l'auteur y explique ce qu'il souhaite faire et pourquoi il entend le faire de cette manière. Il est donc amené à résumer ses principes en la matière ou, du moins, à énoncer les règles qui le guident. Ce faisant, il se situe par rapport à ses pairs, en établissant une filiation avec ceux qu'il admire (il s'agit la plupart du temps de Baudelaire, de Gautier et des frères Goncourt), ou en cherchant au contraire à se distinguer de ceux qu'il méprise (ce sont ordinairement des journalistes rattachés à la presse établie). Il saisit finalement l'occasion pour faire le point sur les théories artistiques existantes et pour réfuter au passage celles qu'il juge incompatibles avec les siennes, en l'occurrence le naturalisme, le positivisme ou le déterminisme.

Les considérations sur la critique paraissent à des moments précis dans la carrière des écrivains d'art, le plus souvent lorsqu'ils commencent à collaborer à une revue. Alphonse Germain profite de sa première intervention en tant que critique d'art aux *Essais d'art libre* (janvier 1893) pour exposer les obligations du «kallisticien», figure qui personnifie à ses yeux le critique idéal<sup>2</sup>. Les critiques d'art sont également amenés à s'interroger sur leurs motivations personnelles quand ils deviennent les responsables d'une chronique régulière,

---

2. Alphonse Germain, «De la critique en art figuratif», pp. 266-270. Ce texte, dans lequel l'auteur se considère comme un philosophe de l'art, sert d'introduction à une réflexion beaucoup plus approfondie ; à peine un mois après la parution de cette auto-justification, soit en février 1893, la même revue donne un numéro double contenant *Pour le Beau, essai de kallistique*, le traité d'esthétique le plus substantiel jusqu'alors publié par Germain. Pour la définition du concept de kallisticien, voir *infra*, pp. 329-330.

comme Charles Morice qui présente le programme et le plan d'orientation de la rubrique «L'Art et les lettres<sup>3</sup>» dans son premier texte critique pour *L'Idée libre*. Quelquefois, des notes sur la critique accompagnent un changement d'orientation, par exemple lorsque Teodor de Wyzewa publie un essai fouillé sur les buts de la critique au moment où *La Revue indépendante* reparaît sous la direction de Dujardin (novembre 1886)<sup>4</sup>. Promu responsable de la section «Les Livres», Wyzewa assume ici une tâche stratégique et délicate : il ne se borne pas à exposer ses idées personnelles mais explique pourquoi la nouvelle série du mensuel accordera une place prépondérante à la critique sous toutes ses formes. Une dernière contribution à un périodique peut enfin fournir une bonne occasion de formuler ses principes en matière de critique d'art. Ainsi Mauclair profite de son ultime article dans la rubrique «Art» du *Mercure de France* (septembre 1896) pour faire un bref retour d'ensemble sur sa contribution et pour énoncer les raisons qui l'incitent à prendre congé de la prestigieuse revue après y avoir commenté régulièrement l'actualité artistique pendant près de trois années<sup>5</sup>.

Une analyse détaillée du discours métacritique à l'œuvre dans les écrits sur l'art de la presse symboliste fera ressortir un certain nombre de régularités discursives, utiles pour délimiter la conception de la critique d'art propre au symbolisme littéraire. Une telle «critique de la critique» témoigne d'une réflexion théorique dont il s'agit de rendre compte en abordant les principales questions qui préoccupaient les animateurs de petites revues. À quoi servait la

---

3. Charles Morice, «L'Art», pp. 79-83.

4. Teodor de Wyzewa, «Une critique», pp. 49-78.

5. Mauclair affirme avoir écrit l'essentiel de ce qu'il avait à dire dans ce cadre. Cf. Camille Mauclair, «Art», *Le Mercure de France*, t. XIX, n° 81, septembre 1896, pp. 562-564.

critique d'art ? Quelles fonctions assumait-elle ? Quelle valeur lui attribuait-on ? Comment devait-on interpréter l'œuvre d'art ? Quel était le rôle de l'écrivain d'art ? Quel statut revendiquait-il ?

## Chapitre V

### LE STATUT DU DISCOURS CRITIQUE SUR LA PEINTURE

Dans leur réflexion théorique sur la critique d'art, les écrivains symbolistes s'intéressent autant à la valeur littéraire du discours lui-même qu'à la position de l'auteur s'adonnant à cette activité. Ils tentent de légitimer leur production critique en l'élevant au niveau d'une forme littéraire et en considérant l'auteur comme un poète. Cette entreprise de légitimation, et cela résume l'idée directrice du chapitre, repose sur le paradoxe suivant : la critique d'art se veut à la fois une médiation langagière de l'œuvre picturale et une pratique littéraire à part entière. Ces deux exigences contradictoires, qui répondent à ce que nous situons respectivement aux pôles mystique et littéraire de la critique, constituent les extrêmes entre lesquels se situe la valorisation de critique d'art.

D'un côté, les textes métacritiques confèrent à la critique d'art un rôle de soutien ou d'assistance par rapport à l'objet commenté. Dans ce cas de figure, le critique joue un rôle de prophète (il découvre, il révèle, il annonce un artiste ou une production) ou encore de pasteur (il convainc, il convertit, il guide son

lecteur). Cette position implique une certaine fidélité à l'œuvre d'art et une attitude de retrait par rapport à la figure de l'artiste, la voix du commentateur étant en quelque sorte le médium par lequel la production artistique se révèle au public.

De l'autre côté, les symbolistes assignent au texte de critique d'art la valeur d'une œuvre littéraire autonome. Se plaçant en position d'égalité avec l'artiste, l'écrivain d'art revendique de plein droit le statut de créateur. Il se perçoit comme un «critique-poète<sup>1</sup>» qui crée une œuvre littéraire à partir d'une œuvre picturale. C'est pour parvenir au meilleur achèvement littéraire possible que l'auteur souhaite disposer d'une grande liberté à l'endroit de son modèle. À un niveau plus abstrait, l'autonomisation de la critique d'art implique une interprétation subjective des objets peints, c'est-à-dire une transposition créatrice qui propose une évocation poétique des tableaux.

Sur le plan méthodologique, une comparaison entre la critique d'art (définie comme pratique interprétative) et l'herméneutique (en tant que discipline philosophique ayant pour objet la compréhension et l'interprétation) est nécessaire pour inscrire les revendications des symbolistes en faveur d'une critique créatrice dans le contexte plus vaste d'une valorisation des domaines liés à l'interprétation. La critique d'art symboliste ne relève pas d'une interprétation positiviste visant à restituer le sens objectif des productions artistiques. Il faudrait, pour caractériser l'apport des auteurs qui nous intéressent, avoir recours à l'image d'un architecte qui donne à l'œuvre picturale une valeur et une signification spécifiques à mesure qu'il érige l'édifice de son texte. Il en va d'une *construction* herméneutique par laquelle l'écrivain d'art offre une image idéalisée des artistes et de leurs réalisations.

---

1. Charles Morice, «Paradoxe sur la Critique» (1917), *La Grande Revue*, vol. 108, juin 1922, p. 532.

Une telle idéalisation lui permet en outre de se faire une conception élevée de sa propre contribution.

Le plus souvent, l'écrivain d'art s'identifie à l'artiste dont il commente la production. On ne peut comprendre ce phénomène complexe que si l'on s'arrête sur le mode de fonctionnement empathique qui caractérise la critique d'art symboliste. Fondamentalement, ce discours présuppose une étroite correspondance entre le critique et le peintre, le premier voulant se conformer à un idéal calqué sur le second. En vertu de ce processus d'identification, l'interprète assimile sa tâche à celle du créateur et exige donc de lui-même les qualités qu'il s'attend à trouver chez l'artiste ; il se perçoit comme un isolé, un prophète et un créateur car, selon son point de vue, l'isolement, le caractère prophétique et la puissance créatrice sont autant de traits qui garantissent le génie du peintre en même temps que sa propre compétence. C'est précisément pour cette raison que les auteurs investissent la critique d'art d'une dimension mystique (section 2) et d'une valeur littéraire (section 3). Il ressort de l'analyse que cette double valorisation permet aux gens de lettres de justifier leur choix d'une forme littéraire n'ayant pas toujours eu bonne réputation.

### **1. Herméneutique romantique et critique d'art symboliste. La valorisation de l'interprétation à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle**

Le champ de l'herméneutique s'est beaucoup étendu depuis son origine. Initialement restreint à l'exégèse des textes littéraires ou sacrés, il englobe aujourd'hui tous les domaines de l'interprétation, depuis les arts dits d'interprétation (musique, danse, théâtre) jusqu'à l'histoire de l'art en passant par la musicologie, l'anthropologie, la traduction<sup>2</sup>. En raison de cette ouverture

---

radicale, l'herméneutique a acquis le statut d'une *prima philosophia* qui s'interroge sur les fondements mêmes de l'interprétation et sur les «conditions de possibilité de la compréhension en quelque domaine que cela soit<sup>3</sup>». Ainsi définie, l'herméneutique offre un moyen adéquat pour situer la critique d'art dans l'ensemble global regroupant les théories de l'interprétation prévalant au temps du symbolisme. Plus encore, le recours à l'herméneutique dans le cadre du présent travail se justifie par l'ancrage quasi ontologique de cette discipline dans la théologie et la philologie. Cette origine à la fois religieuse et littéraire correspond on ne peut mieux à la critique d'art symboliste qui, comme le suggèrent les pages suivantes, se voulait révélation mystique de l'œuvre d'art et pratique littéraire autonome.

En raison des limites matérielles et contextuelles des remarques sur la critique d'art contenues dans les revues d'avant-garde (non seulement elles dépendent des contraintes propres au format «article de périodique», mais elles sont aussi tributaires d'un contexte de parution spécifique à chacun des cas), la réflexion des auteurs étudiés ne permet pas *a priori* de dégager avec clarté leur théorie de l'interprétation. Il faut, pour ce faire, avoir recours à un certain nombre d'outils conceptuels issus d'une mise en parallèle entre la

---

2. À l'origine, l'herméneutique s'intéressait au texte écrit — qu'il s'agisse du texte littéraire pour la philologie alexandrine ou du texte sacré pour les exégèses augustiniennes ou protestantes. L'évolution de la discipline au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles lui permet de se rapporter à des objets bien différents. Les œuvres musicales et picturales ont par exemple trouvé des interprètes dont le travail relève de l'herméneutique, comme par exemple Erwin Panofsky en histoire de l'art ou Carl Dalhaus en musicologie. Ces apports montrent que l'herméneutique dépasse largement la question du texte, lequel est ici défini dans son appellation courante de «[...] surface phénoménale de l'œuvre littéraire ; c'est le tissu [d'après le sens étymologique] des mots engagés dans l'œuvre». Cf. Roland Barthes, «Théorie du texte», *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1989, vol. 22, p. 371.

3. Selon Georges Gusdorf, *Les Origines de l'herméneutique*, Paris, Payot, 1988, p. 231, «L'herméneutique est la recherche des conditions de possibilité de la compréhension, en quelque domaine que cela soit, conversation entre amis, lecture de la Bible ou d'un roman, interprétation d'un texte de loi, d'une pièce de théâtre ou d'un morceau de musique.» Dans un sens plus général, la théorisation de l'herméneutique par Martin Heidegger, Hans Georg Gadamer ou Jürgen Habermas a permis à cette discipline d'acquiescer une portée essentielle dans la réflexion philosophique du XX<sup>e</sup> siècle. Sur ce point voir Gianni Vattimo, «L'herméneutique comme nouvelle *koinè*», *Éthique de l'interprétation*, Paris, La Découverte, 1991, pp. 45-58.

théorie symboliste de la critique d'art et les idées sur l'interprétation de l'art circulant en Allemagne et en France pendant les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Un tel rapprochement ne vise pas à réduire le symbolisme au romantisme, comme cela a trop souvent été fait par le passé. La méthode comparative privilégiée tout au long de cette troisième partie servira à déterminer la spécificité de la critique d'art symboliste par rapport à celle des prédécesseurs romantiques tels que Gautier et Baudelaire.

À la fin du siècle, la référence au romantisme en matière de critique d'art est cruciale et concerne plusieurs aspects sans qu'il faille pour autant assimiler entièrement le projet herméneutique des symbolistes aux théories de l'interprétation issues du romantisme. La critique symboliste ne consiste pas en une reprise, un report ou une prolongation banale de l'idéal romantique. Elle procède bien d'une rénovation originale qui s'inscrit dans un environnement historique et idéologique particulier. Le romantisme offre un modèle pour renouveler le débat sur la critique à partir des années 1885, période au cours de laquelle la foi sert d'antidote au scepticisme généralisé qui triomphait dans les décennies précédentes. On renoue avec le romantisme parce qu'il fournit des concepts appropriés pour mettre en échec l'hégémonie du positivisme et du matérialisme<sup>4</sup>. Le recours à la philosophie romantique de l'art et de l'interprétation dans la perspective symboliste n'est pas neutre. Il s'agit de tirer à soi une pensée en ne sélectionnant que les éléments servant la cause idéaliste, par exemple la conception mystique de l'art, ou encore la compréhension des créateurs fondée sur l'empathie.

---

4. Les animateurs de la presse symboliste étaient eux-mêmes conscients de leur dette à l'endroit du romantisme, comme l'atteste en outre l'essai de Jean Thorel, «Les Romantiques allemands et les symbolistes français», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 18, septembre 1891, pp. 95-109.

L'herméneutique, discipline traditionnellement associée à la lecture des textes littéraires et sacrés, avait connu un développement remarquable à l'époque du romantisme, alors qu'une conception subjectiviste de la création artistique avait permis de contester les assises de l'exégèse rationaliste pratiquée pendant le siècle des Lumières. Des penseurs comme Novalis, les frères Schlegel ou Schleiermacher s'étaient employés à donner des assises philosophiques et esthétiques à une discipline qui, grâce à leur apport théorique et pratique, quittait la sphère religieuse pour embrasser celle des arts. Schleiermacher, le plus influent théoricien de l'herméneutique romantique, définissait l'interprétation idéale comme la synthèse des deux principaux modes d'appréhension qu'il avait distingués au préalable soit, d'un côté, l'approche objective fondée sur la compréhension rationnelle de la parole comme fait linguistique (pôle logique ou grammatical) et, de l'autre, l'approche subjective saisissant la parole dans sa relation avec la personne de l'auteur (pôle technique ou psychologique)<sup>5</sup>. Or autour de 1900, grâce à un intérêt sans précédent pour le domaine de la psychologie, on ne retient que la seconde dimension, la première restant trop proche des doctrines positivistes que l'on récuse. Dans un ouvrage d'introduction retraçant les origines de l'herméneutique littéraire moderne, l'historien de la littérature Peter Szondi attribue une telle éradication du pôle logique à une nouvelle valorisation de la subjectivité manifeste au tournant de notre siècle.

Rien d'étonnant si la philosophie de la vie et la psychologie de la fin du siècle ont répondu à la valorisation excessive des éléments

---

5. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher n'a pas rédigé un traité d'herméneutique dans une forme achevée. Ses principaux écrits sur le sujet s'échelonnent de 1805 à 1833 : il s'agit des «Aphorismes» (1805-1809), d'une esquisse élaborée entre 1810 et 1819, de «L'abrégé de 1819» (exposé sous la forme d'un manuel), des notes de cours (1820-1829), des deux célèbres «Discours de 1829» prononcés à l'Académie (maintes fois remaniés) et des notes marginales de 1832 et 1833. Ces textes ont été traduits en français par Christian Berner qui suit l'édition allemande établie par Heinz Kimmerle : F. D. E. Schleiermacher, *Herméneutique*, Paris, Cerf, 1987.

factuels objectifs dans le positivisme par la valorisation excessive des éléments subjectifs de l'empathie et de l'identification<sup>6</sup>.

Sans être aussi achevée dans sa formulation que celle des romantiques allemands, la conception de la critique que l'on retrouve dans les périodiques littéraires parisiens à partir de 1880 tire pourtant son origine d'une réflexion herméneutique approfondie qui porte sur l'art et sur ses différents modes d'appréhension. Se voulant des poètes engagés dans un processus de création, les écrivains d'art s'intéressent en priorité à la personne du peintre tout en s'attachant à exprimer fortement leur propre individualité. Leur critique d'art se veut donc à la fois subjective dans l'expression et subjectiviste par son orientation. Ces deux traits la rattachent tout à fait à l'herméneutique en vogue au début du XIX<sup>e</sup> siècle, à savoir une activité interprétative principalement tournée vers la figure de l'auteur en tant qu'instance de production de l'œuvre littéraire ou artistique<sup>7</sup>.

En fait, le critique d'art symboliste s'oriente vers le sujet puisqu'il tient compte de sa propre subjectivité, de celle de l'artiste dont il commente l'œuvre et de celle du lecteur à qui il s'adresse. Ses écrits sur l'art dépendent des relations intersubjectives qui impliquent, d'une part, le critique et l'artiste, d'autre part, le critique et le lecteur. Les catégories établies par le musicologue Jean-Jacques Nattiez permettent de situer ces interactions à chacun des pôles du processus de création : le niveau *poïétique* et le niveau *esthétique*<sup>8</sup>. La

---

6. Peter Szondi, *Introduction à l'herméneutique littéraire. De Chladenius à Schleiermacher*, Paris, Cerf, 1989, p. 118.

7. D'après la schématisation établie par Peter Szondi, *op. cit.*, p. 77, pour rendre compte de l'évolution de l'herméneutique moderne, le XVIII<sup>e</sup> siècle voit se développer une interprétation rationaliste vouée à la connaissance des concepts à l'œuvre dans la production ; le XIX<sup>e</sup> siècle, celui d'une herméneutique subjectiviste orientée sur l'auteur tandis que le XX<sup>e</sup> siècle instaure une interprétation immanente basée sur l'œuvre.

8. Selon Nattiez, l'œuvre d'art ne saurait être réduite à la surface phénoménale du texte ou de l'objet car elle comprend également l'ensemble des stratégies de production et de réception. Pour tenir compte de ces trois instances, le musicologue s'appuie sur la tripartition suivante : le *niveau neutre* correspond au «message lui-même dans sa réalité matérielle» ; le *niveau poïétique* englobe «les stratégies de production du message» tandis que le *niveau esthétique* désigne

relation entre l'écrivain d'art et le peintre advient d'abord au niveau *poiétique*, c'est-à-dire du côté des stratégies de production. L'identification de l'écrivain à l'artiste repose en effet sur une comparaison entre leurs tâches respectives ; les deux individus étant perçus comme des créateurs d'œuvres artistiques ou littéraires. Cette forme de critique substitue le point de vue du commentateur à celui du peintre. L'intentionnalité réelle ou probable de ce dernier cesse de constituer une instance de légitimation car l'interprétation se met à valoir pour elle-même, et non plus en tant que relais ou faire valoir de l'instance de production. En d'autres termes, l'écrivain s'efforce moins de dévoiler les intentions de l'artiste qu'à établir une étroite communion intellectuelle avec lui. Jusqu'ici, l'interprétation symboliste de l'art reste en continuité avec l'herméneutique empathique et subjectiviste en vigueur pendant la période romantique.

Le principal apport de la théorie symboliste de l'interprétation par rapport aux précurseurs romantiques provient de la relation établie entre l'écrivain d'art et son lecteur. Le rapport identitaire entre le commentateur et l'artiste se voit renforcé par une équivalence entre l'auteur du texte critique et son destinataire. Ce deuxième niveau d'intersubjectivité est *esthétique*, dans le sens où il relève des stratégies de réception. Dans ce cas de figure, la correspondance s'appuie sur une analogie entre l'acte d'interpréter une œuvre d'art plastique et celui de lire un texte critique sur cette œuvre d'art. Selon une telle conception, le lecteur reçoit l'œuvre écrite du critique d'une manière analogue à celle dont ce dernier avait perçu l'œuvre peinte par l'artiste. Ce parallèle justifie l'esthétique de l'effet mise en place par le poète symboliste. Par de nombreux effets de style celui-ci tentera de susciter chez le lecteur des sensations et des impressions proches

---

«les stratégies de réception». Voir Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1975, pp. 50-61 et *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.

de celles que la contemplation de l'œuvre picturale avait suscitées en lui. Il cherche à recréer les effets du tableau par son texte.

La majorité des auteurs dont nous traitons ne croit pas que le sens soit une entité immanente, fixe et inscrite une fois pour toutes dans l'œuvre dont ils parlent. La signification de celle-ci dépend non seulement des circonstances de production (époque, milieu, etc.) mais aussi, et cela est propre à la théorie symboliste de l'interprétation, de son contexte de réception. Fénéon attribue notamment au spectateur un rôle à jouer au sein même de la création des œuvres picturales. Il lui reviendrait le devoir d'achever, par son imagination, les toiles commencées par les peintres.

Réservant au peintre la tâche sévère et contrôlable de commencer les tableaux, attribuons au spectateur le rôle avantageux, commode et gentiment comique de les achever par sa méditation ou son rêve<sup>9</sup>.

Il faut rapprocher une telle idée de la thèse de Friedrich von Schlegel selon laquelle l'œuvre d'art est par définition inachevée<sup>10</sup>. Après les penseurs romantiques, les symbolistes réfléchissent sur le caractère infini de la critique. Pour user de la terminologie moderne d'Umberto Eco<sup>11</sup>, on dira qu'ils entrevoient l'ouverture des œuvres dès lors qu'ils admettent que la réception esthétique varie en fonction de la subjectivité de l'interprète, de ses présupposés théoriques, de ses préférences et de son lieu d'énonciation. Même terminé, le tableau n'apparaît pas fini parce que l'interprétation qui en sera faite déterminera son sens. Contrairement au professeur ou au spécialiste,

---

9. Félix Fénéon, «La peinture moderne», préf. au Catalogue de l'*Exposition Émile Compad*; à la Renaissance, Paris, février 1930 ; *Œuvres*, p. 58 ; cité dans le *Dictionnaire des citations françaises et étrangères*, Paris, Larousse, 1995, p. 204.

10. Sur cet aspect de la critique romantique, voir Walter Benjamin, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* (1920), trad. de l'all. par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, 1986, pp. 111-113.

11. Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* (1962), trad. de l'ital. par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Le Seuil, 1965.

le poète ne met pas au jour le sens d'une œuvre, il le *révèle* ; il n'explique pas une production, il l'*interprète* ; il ne décrit pas les œuvres, il les *évoque* ; il n'édifie ni le public ni les artistes, il leur sert de guide artistique. À l'instar du critique romantique, il exalte la beauté des œuvres d'art. Il les idéalise et, sous sa plume, les tableaux peuvent en un certain sens devenir plus beaux qu'ils ne le sont en réalité. Et si le critique professionnel joue un rôle de second plan lorsqu'on le compare à l'artiste — sa tâche consiste à faire connaître des œuvres et non à en créer lui-même — le critique-poète se situe au même niveau que le peintre puisque son texte se donne à lire comme l'équivalent verbal de l'œuvre picturale.

C'est à ce niveau que l'écrivain d'art tient une part active dans le processus artistique : son travail s'inscrit dans une entreprise de construction ou de reconstitution du sens. Il ne se borne pas à découvrir un sens déjà établi parce qu'il lui est loisible d'investir l'objet d'un sens nouveau à l'intérieur de la transposition qu'il en fait. Le texte du critique est doublement créateur : d'abord en tant qu'interprétation subjective de l'œuvre d'art, puis en tant qu'œuvre littéraire autonome. En affirmant le caractère créateur de la critique d'art, le poète symboliste tend à faire du lecteur un troisième créateur. De même que le critique, le destinataire de la chronique d'art peut intervenir à son tour dans le processus créateur. Si l'on tire les conséquences de la remarque de Fénéon quant à l'inachèvement de l'œuvre d'art, l'évocation poétique d'un tableau n'est guère plus définitive ni plus fermée que le tableau lui-même et reste, en cela, soumise à une infinité d'interprétations. Il reviendrait alors au lecteur d'achever, par sa lecture constructive, non pas l'œuvre picturale commencée par le peintre, mais l'œuvre littéraire ébauchée par le critique. Il s'agit en quelque sorte d'une interprétation créatrice de l'interprétation : se rapportant moins au

tableau qu'au texte sur le tableau, elle ne génère pas le sens à partir de la peinture mais bien à partir de sa transposition écrite.

À leur époque, les symbolistes ne sont pas les seuls à faire ressortir la dimension créatrice des activités interprétatives. Les revendications en faveur d'une critique d'art considérée comme une forme littéraire au sens plein du terme sont contemporaines d'une valorisation significative de la notion d'interprétation. Exploitée en tant qu'activité productrice de signification, l'interprétation joue un rôle de premier plan au sein de plusieurs disciplines récemment fondées (psychophysique, psychanalyse, anthropologie) et connaît un essor sans précédent dans le domaine artistique. La fin du siècle renouvelle l'idéal romantique de l'interprète-créateur en accordant une grande importance au concept de *jeu*, ce qui permet de ne plus tenir le musicien, le danseur et l'acteur pour de simples exécutants. La musique, la danse et le théâtre se transforment d'ailleurs considérablement à mesure que surgissent de nouvelles catégories d'interprètes. En France, le travail d'André Antoine au Théâtre-Libre suscite l'émergence de la mise en scène moderne<sup>12</sup>. Avant cette révolution, l'absence de mise en scène à proprement parler imposait une emprise du texte dramatique sur la dramaturgie comme telle. Dès lors que le metteur en scène intervient, il instaure une certaine distance entre le texte et sa transposition en jeu scénique. Antoine impose sa vision des choses et tend par exemple à colorer l'œuvre jouée d'un aspect naturaliste qui n'avait pas forcément été envisagé par l'auteur. Le metteur en scène s'interpose entre l'auteur et

---

12. La mise en scène telle que nous la pratiquons aujourd'hui n'existait tout simplement pas avant Antoine. Il s'agissait plutôt d'une forme de régie balisée par les consignes que l'auteur de la pièce donnait aux acteurs par l'entremise des didascalies incluses dans son texte ou par les conseils que le dramaturge donnait aux interprètes alors qu'il assistait lui-même aux répétitions (d'ailleurs assez peu nombreuses). Je remercie Wolfgang Sabler d'avoir attiré mon attention sur ce point. Sur la naissance de la mise en scène moderne en France, voir la huitième partie «L'Avènement de la mise en scène (1887-1951)» de l'encyclopédie dirigée par Jacqueline de Jomaron, *Le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Armand Collin, 1992, pp. 703-801. On consultera aussi Bettina Liebowitz Knapp, *The Reign of the Theatrical Director : French Theatre : 1887-1924*, New York, Whitston, 1988.

l'acteur : son intervention ajoute un second niveau d'interprétation par rapport à l'interprétation du comédien, auquel on alloue aussi une grande liberté. Le prestige de l'acteur tient en outre à sa faculté de substituer sa propre subjectivité à celle de l'auteur de la pièce. Ce faisant, il prend parfois le pas sur la personne de l'auteur lorsque son nom figure en grosses lettres sur l'affiche à la place de celui du dramaturge. S'imposant comme la plus célèbre tragédienne de l'heure, Sarah Bernhardt propose des interprétations tellement magistrales des rôles qu'elle incarne que le public s'identifie davantage à *sa* Phèdre, à *sa* Médée ou à *son* Aiglon qu'aux personnages conçus par Racine, Corneille ou Edmond Rostand<sup>13</sup>.

Plus près des arts plastiques qui nous occupent, les deux dernières décennies du siècle se distinguent également par une autonomisation de la photographie, de la gravure et de l'estampe, jusqu'alors tenues pour des moyens de reproduction et non pour des médiums permettant une interprétation personnelle du monde. Longtemps restreintes aux domaines de la copie, de l'imitation servile et de la traduction fidèle<sup>14</sup>, ces techniques commencent à acquérir leurs lettres de noblesse et, partant, à être appréciées en tant que modes de création à part entière.

---

13. Plusieurs travaux ont abordé la question de l'interprétation chez la grande actrice. Parmi les plus récents, voir les biographies de Ruth Brandon, *Being divine : a Biography of Sarah Bernhardt*, London, Mandarin, 1992 et d'Arthur Gold, *Sarah Bernhardt*, trad. de l'angl. par Jean-François Séné, Paris, Gallimard, 1994.

14. Ségolène Le Men s'est penchée sur l'analogie entre la gravure et la traduction dans les textes du critique d'art Philippe Burty (1830-1890) : «Printmaker as Metaphor for Translation : Philippe Burty and the *Gazette des Beaux-Arts* in the Second Empire», *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1994, pp. 88-108. La question fondamentale de la traduction sera traitée au chapitre VII.

## 2. La dimension mystique de la critique d'art

On caractérise volontiers l'esprit fin-de-siècle en évoquant l'important renouveau idéaliste et mystique qui s'y manifeste. Pendant cet âge de scepticisme à l'égard de la science, du positivisme et du matérialisme, la foi chrétienne offre un paradigme intellectuel pour les penseurs, les écrivains et les artistes. Par conséquent, le mysticisme tel qu'il s'impose en France au cours des quinze dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle ne concerne pas seulement le domaine religieux. Plus profondément, ce mode de penser informe la théorie de l'art et de la littérature, tout autant que la conception du monde. En ce qui concerne l'interprétation de l'art, le mysticisme apparaît comme une manière de comprendre et d'aimer l'œuvre d'art. La notion de mysticisme esthétique semble appropriée pour rendre compte de la position des symbolistes en matière de critique d'art car elle permet de mieux saisir la comparaison, établie par les auteurs eux-mêmes, entre la religion et l'art.

La démarche des critiques d'art associés au symbolisme est mystique dans la mesure où elle rejette les présupposés rationalistes d'une critique basée sur la connaissance, pour mettre en avant une méthode qui situe le jugement de goût au niveau du sentiment. Fondée sur l'empathie, cette critique foncièrement subjective requiert une adhésion spirituelle et émotive à la cause de l'art. Elle relève en ce sens davantage de la croyance et de la conviction que de l'exercice de la raison. En choisissant la foi et non la raison comme mode d'appréhension de l'art, elle renoue en quelque sorte avec l'interprétation divinatoire qui prévalait avant l'avènement de la critique philosophique des Lumières. Les écrivains d'art prennent à rebours le chemin qui avait conduit les philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle à mettre en valeur l'esprit critique. Si ces derniers avaient quitté les sphères mystérieuses de l'exégèse biblique pour s'engager

dans une recherche rationnelle de la vérité<sup>15</sup>, les symbolistes investissent l'art et la littérature d'une dimension sacrée, un peu comme les romantiques l'avaient fait avant eux.

La laïcisation de l'herméneutique au temps du romantisme n'avait pas conduit à une perte du sens sacré, mais à un transfert de celui-ci vers les sphères artistique et littéraire. Le tournant esthétique imposé à la théorie de l'interprétation avait entraîné une forme de sacralisation de l'art qui n'est pas étrangère aux idées circulant dans les cercles littéraires parisiens de la fin du siècle. La théorie symboliste de l'interprétation s'appuie sur une interaction entre l'univers du sacré et la sphère des beaux-arts, laquelle passe par une mise en parallèle de l'art avec la religion. Selon les termes de cette analogie, l'art constitue, au même titre que la religion, un moyen d'élever l'âme et, surtout, une voie de rédemption privilégiée pour le salut de l'homme contemporain. Ainsi sacralisé, l'art apporte un réconfort, une consolation ultimes aux êtres condamnés à mener une existence pauvre, triste ou difficile dans un monde matérialiste dominé par le règne de l'argent et de la médiocrité. Refuge de beauté et de pureté, le monde de l'art apparaît comme le meilleur moyen de transcender le quotidien.

En vertu de cette définition, plusieurs auteurs assimilent le travail du critique d'art à un acte de foi marqué par l'application d'une doctrine quasi religieuse. La terminologie emphatique dont ils se servent pour décrire leur implication dans le domaine de la critique ne saurait à cet égard être plus univoque et c'est dans ce sens qu'il faut interpréter la prétention du Sâr Mérodack Péladan à être un «mage<sup>16</sup>», les recommandations d'Aurier en

---

15. Voir à ce sujet Josiane Ayoub, «La propagation des Lumières. Les Lumières ou l'invention de l'esprit critique», *Sédiments. Publication transatlantique*, Montréal, Hurtubise HMH, 1992, pp. 37-63.

faveur d'une critique mystique<sup>17</sup>, les exhortations de Morice quant à la nécessité de posséder sa «doctrine» et sa «foi<sup>18</sup>», ou encore les remarques de Mauclair sur la «mission» des écrivains d'art. Si l'on en croit Mauclair, l'art n'est rien moins qu'un «recours fraternel», un «appel» mystique, une promesse de bonheur venue de l'au-delà<sup>19</sup>. Le plus important article de Mauclair sur la destination de la critique porte le titre tout à fait révélateur de «La mission de la critique nouvelle<sup>20</sup>», où le terme de mission comporte une forte connotation religieuse. Selon le programme édicté par Mauclair, l'exercice de la critique d'art nécessite une vocation aussi noble que celle qui anime le prêtre. Mauclair associe la littérature à la peinture en leur conférant la même dimension sacrée : il identifie sa «mission» d'écrivain à celle de l'artiste en évoquant le «sacerdoce» de l'homme de lettres, la «vocation» du peintre, la «profession de foi» du critique ayant choisi de «servir l'art» dans les «sanctuaires» que sont les organes novateurs tels que *Le Mercure de France*<sup>21</sup>. La même terminologie est exploitée dans la description des mardis de Mallarmé, selon laquelle l'appartement de la rue de Rome est un temple ou, mieux, une «chapelle-salle

---

16. Péladan s'appelle lui-même ainsi à partir de la fin des années 1880. Selon l'explication fournie par Jean Da Silva, *Le Salon de la Rose + Croix (1892-1897)*, Paris, Syros-Alternatives, p. 10, le titre de Sâr était autrefois réservé aux mages chaldéens et assyriens. Quant à Mérodack (ou Marduck), ce serait le nom chaldéen associé à Jupiter. Cf. *infra*, pp. 269-270.

17. Cf. G.-Albert Aurier, «Essai sur une nouvelle méthode de critique», *Œuvres posthumes*, textes réunis et présentés par Remy de Gourmont, Paris, Société du Mercure de France, pp. 201-202.

18. Charles Morice, «Paradoxe sur la Critique», p. 528.

19. Camille Mauclair [pseud. de Séverin Faust], *Servitude et grandeur littéraires, souvenirs d'arts et de lettres de 1890 à 1900, le symbolisme, les théâtres d'avant-garde, peintures, musiciens, l'anarchisme et le dreyfusisme, l'arrivisme, etc.*, Paris, Ollendorff, 1922, p. 228.

20. Camille Mauclair, «La mission de la critique nouvelle», *La Quinzaine*, 1<sup>er</sup> septembre 1903, pp. 1-25. Les principaux arguments de ce texte sont repris à différents endroits dans *Servitude et grandeur littéraires* et surtout aux pages 180-184.

21. Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, p. 18.

à manger» destinée à recevoir les «rites» d'une compagnie de fidèles «muets et inclinés recueillant la bonne parole<sup>22</sup>».

Il est à noter que l'on retrouve souvent des allusions de cet ordre dans les écrits sur la période, en particulier dans les mémoires de ceux qui, après coup, se plaisent à présenter leur jeunesse comme une période d'intense amour de l'art et de vocation quasi religieuse pour la cause littéraire. Jean Ajalbert, l'ancien secrétaire de rédaction de *La Revue indépendante* (série Dujardin), aura ainsi recours au même type de vocabulaire lorsqu'il décrira le dévouement des jeunes poètes, lui inclus, envers Mallarmé. Non sans humour et pourtant avec un immense respect pour le «Maître», Ajalbert fera référence à la «dévotion de la tribu poétique en quête de la bonne parole<sup>23</sup>». La pointe d'ironie qui émerge des souvenirs de plusieurs symbolistes provient de la distance qu'il ont su prendre par rapport aux héros et aux valeurs de leur jeunesse. La part de dérision contenue dans les propos de Mauclair ou d'Ajalbert inciterait le lecteur d'aujourd'hui à ne pas prendre trop à la lettre l'imagerie religieuse émaillant les écrits des mémorialistes. Et pourtant, force est de constater que la dimension mystique n'en reste pas moins constitutive de l'esthétique et de la critique d'art symbolistes.

Le langage des auteurs étudiés comporte un bon nombre d'images mêlant l'art et le sacré. Ce réseau verbal est calqué sur celui que l'on utilisait couramment dans les milieux d'avant-garde de la période. Il était alors fréquent de parler de «chapelles littéraires», de «communion» intellectuelle, de «dogme» artistique, de «dévotion» à l'égard de Baudelaire, de Verlaine et de Mallarmé. Dénotant une certaine enflure verbale, ces figures ne sont pas,

---

22. *Ibid.*, p. 32.

23. Jean Ajalbert, *Mémoires en vrac au temps du symbolisme, 1880-1890*, Paris, Albin Michel, 1938, p. 211.

toutefois, de simples effets de style. Elles témoignent d'un rapport particulier à l'art, celui-là même dont nous tentons de rendre compte en parlant de mysticisme esthétique. La religion à laquelle aspirent à peu près tous les écrivains symbolistes est avant tout une «religion de l'art» et, en cela, n'émane pas forcément du christianisme. Comme le rappelle Kahn en 1902 dans son ouvrage de synthèse sur les origines du symbolisme, ce mouvement littéraire était loin d'être unanimement chrétien. Résistant à la vague religieuse ayant entraîné beaucoup de poètes symbolistes, des auteurs tels que Kahn, Laforgue, Fénéon et Moréas avaient pris leurs distances par rapport à ceux qui assimilaient un peu trop rapidement le symbolisme au catholicisme. Kahn, lui-même Juif, donc particulièrement conscient du phénomène d'exclusion que pouvait induire une conception mystique de l'art, croit que, parmi d'autres, Georges Vanor, Paul Adam et Charles Morice ont contribué à imposer une vision erronée, ou du moins partielle et sans nuance, du symbolisme. Kahn exprime des réserves sur le fait que dans son opuscule *L'Art symboliste* (1889), Vanor ait rattaché le mouvement littéraire au symbolisme religieux, ce qui aura eu l'inconvénient d'«entacher le symbolisme, pour certains, de mysticisme occulte<sup>24</sup>». *La Littérature de tout à l'heure* (1889), essai volumineux publié par Morice quelques semaines après l'ouvrage de Vanor, proposait aussi une définition relativement mystique de l'art<sup>25</sup>. Aux dires de Fontainas, et on

---

24. Cf. Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents* (1902), Genève, Slatkine, 1977, p. 57. Préfacé par Paul Adam, *L'Art symboliste* de Georges Vanor, Paris, Léon Vanier, 1889, offre une brève synthèse sur le mouvement littéraire en passant en revue l'apport des principaux représentants soit, par l'ordre privilégié dans le texte : Gustave Kahn, Jules Laforgue, Paul Adam, Francis Poictevin, Maurice Barrès, Félix Fénéon, Jean Moréas, Francis Vielé-Griffin, Jean Ajalbert et Henri de Régner. L'opuscule de 43 pages se termine par une longue digression sur le symbolisme religieux. L'ouvrage avait été apprécié dans les milieux littéraires d'avant-garde dès sa parution, comme en témoigne la réception positive dans la presse symboliste. *La Cravache littéraire* lui consacre le plus d'attention : elle publie d'abord en primeur la préface de Paul Adam, «L'Art symboliste», n° 422, 23 mars 1889, pp. 1-2 ; un compte rendu fort élogieux par Georges Lecomte, «L'Art symboliste», n° 428, 4 mai 1889, pp. 1-2 ; de même qu'une «Lettre», n° 429, 11 mai 1889, p. 1, dans laquelle Gustave Kahn, en réponse à l'article de Lecomte, se montre déjà très réticent à l'endroit du symbolisme religieux de Vanor.

remarquera au passage la concentration de termes à connotation religieuse, l'ouvrage avait même été discerné à l'époque comme «le *credo* d'une génération, la profession de foi que chacun attendait, l'évangile et l'épître enflammés<sup>26</sup>».

Pour mieux comprendre le mysticisme à l'œuvre dans les revues symbolistes, il faut opérer une distinction entre, d'un côté, le mysticisme catholique, si ce n'est occulte, d'un certain nombre d'auteurs parmi lesquels Péladan et Germain occupent des places de choix, et, de l'autre, le mysticisme poétique ou esthétique qui appartenait à toute une génération de créateurs cherchant, dans son art comme dans sa critique, à conserver une part de l'ineffable mystère des choses. Ce n'est que dans cette seconde acception du terme que les poètes et les artistes peu enclins à la contemplation religieuse pouvaient se réclamer d'une forme de mysticisme. Kahn rattache l'attitude mystique propre aux symbolistes de la première heure à une fascination pour les choses cachées, énigmatiques et impénétrables. Il note à ce sujet dans *Symbolistes et décadents* :

Mystiques, nous l'étions dans un certain sens, par notre poursuite de l'inconnaissable et de la nuance imprécise ; occultistes non pas, au moins ni J. Moréas ni moi<sup>27</sup>.

Un tel rapport au monde a forcément des retombées sur l'orientation esthétique des périodiques qui font la promotion la nouvelle poésie à partir de

---

25. Cf. Charles Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin, 1889. Parmi les nombreuses allusions à l'ouvrage dans les petites revues, voici quelques articles suscités par la parution du livre : l'article négatif d'Eugène Brodin, «Littérature d'aujourd'hui», *Le Décadent*, n° 35, 15-31 mai 1889, pp. 13-14 ; l'article positif mais au ton satirique de Jacques Donzelle, *Art et critique*, n° 2, 8 juin 1889, p. 21, de même que la réponse de son auteur, *Art et critique*, n° 3, 15 juin 1889 ; les dix pages que J.-H. Rosny [pseud. de Joseph-Henri Boex] consacre au livre dans sa «Critique littéraire», *La Revue indépendante*, t. XI, n° 32, juin 1889, pp. 472-497 ; le compte rendu élogieux de Georges Lecomte, «La Littérature de tout à l'heure», *La Cravache parisienne*, n° 434, 15 juin 1889, pp. 1-2 ; l'enthousiasme mêlé de réserve de Gustave Kahn dans sa chronique littéraire «Livres sur le Moi», *La Vogue*, n.s., n° 1, juillet 1889, pp. 68-103.

26. André Fontainas, *Mes Souvenirs du symbolisme* (1928), Bruxelles, Labor, coll. «Archives du Futur», 1991, p. 28.

27. Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents*, p. 57.

1882. Si certaines publications fondées dans l'effervescence des premières années du mouvement sont plus ouvertement catholiques que d'autres, rares sont celles qui privilégient une esthétique spécifiquement chrétienne. Il faut attendre le début des années 1890, et surtout l'année 1892, pour que les animateurs de petites revues s'engagent plus franchement dans la voie du mysticisme religieux. Les projets les plus radicaux en ce sens n'émanent pas du symbolisme à proprement parler, comme l'illustrent les éphémères *Académie française*, *Assomption* et *Annonciation*, animées entre février 1893 et octobre 1894 par les futurs naturistes Saint-Georges de Bouhéliier et Maurice Le Blond<sup>28</sup>, ou encore *Le Saint-Graal* (1892-1899) qui choisit exclusivement des collaborateurs catholiques afin de combattre la «mauvaise influence» qu'aurait, malgré lui, exercée Mallarmé<sup>29</sup>.

À l'opposé, et à part quelques exceptions notables, la plupart des revues du corpus se contentent de vouloir rendre un culte sincère et désintéressé à l'art, objet exclusif d'un amour fervent et d'une foi inébranlable. Pour choisir un exemple peu connu mais représentatif, Octave Uzanne fonde le mensuel *L'Art et l'idée* (1892) afin d'accomplir une mission de cette nature. S'adressant à ses anciens lecteurs du *Livre* et du *Livre moderne*, le fondateur présente le programme de la nouvelle publication en des termes éloquents :

Dans les Encénies antiques, les fidèles se réunissaient religieusement afin de consacrer l'inauguration d'un nouveau Temple ; de même, — chers vieux amis de mes débuts, — vous êtes accourus dès le premier signal, sans hésiter, vers cette dévotieuse chapelle qui s'ouvre en ce moment au culte de *L'Art et de L'idée*.

---

28. Sur l'orientation de ces auteurs et de ces revues, voir *supra*, ch. I, pp. 36-37.

29. Fondé le 25 janvier 1892 par Emmanuel Signoret (1872-1900), *Le Saint-Graal* publie dans un premier temps les textes de plusieurs auteurs catholiques, dont Georges Rodenbach, Charles Maurras, Alphonse Germain, Yvanhoé Rambosson, Louis Le Cardonnell et Paul Redonnel. Après neuf livraisons en équipe, Signoret s'occupe seul de la revue qui devient alors un curieux organe d'auto-promotion. Le fondateur s'explique sur Mallarmé dans «Stéphane Mallarmé», *Le Saint-Graal*, n° 10, 1<sup>er</sup> janvier 1893, pp. 302-303. Se rapporter *supra*, ch. I, note 45, pour les références générales sur la revue.

Nous voici bien éloignés de la grande Encyclopédie du Livre, aimables Souscripteurs d'origine [...]. Ici, nos goûts, enclos jusqu'alors dans une passion un peu exclusive, vont — sans rien perdre de leur intimité ni de leur délicatesse, — étendre davantage leurs subtiles affinités en s'élevant plus haut vers l'idéalité artistique<sup>30</sup>.

De tels objectifs montrent qu'Uzanne partage avec de nombreux collaborateurs de la presse symboliste la conviction, si bien résumée par la formule synthétique de Morice, selon laquelle «de nature, d'essence l'Art est religieux<sup>31</sup>». Maurice Denis, à la fois théoricien et praticien du renouveau de l'art religieux, va encore plus loin lorsqu'il propose de considérer la peinture comme un art essentiellement chrétien dans les «Notes sur la peinture religieuse» qu'il donne à *L'Art et la vie* en octobre 1896<sup>32</sup>. Seule la nature ou l'essence religieuse ainsi attribuée à l'art peut expliquer l'«adoration» et la «dévotion» dont la peinture fait l'objet dans le discours sur l'art des critiques symbolistes.

Mauclair et Aurier figurent parmi les écrivains d'art qui ont expliqué le mieux la méthode consistant à appréhender l'art par ce qu'il convient de définir comme une mystique de l'amour. Pour les deux poètes, la vocation du critique est, à l'instar de celle de l'amoureux ou du prêtre, une «mission d'amour» : il doit aimer l'art de sorte à pouvoir transmettre au lecteur sa passion pour les artistes et pour leurs œuvres. Mauclair tient à préciser que la critique n'est communicative que si elle «est vivifiée par l'amour et le désir de faire aimer<sup>33</sup>». Quant à Aurier, il fait de l'amour la base de la nouvelle méthode de critique qu'il

---

30. Octave Uzanne, *L'Art et l'idée*, n° 1, 20 janvier 1892, p. 1.

31. Charles Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, p. 35.

32. Maurice Denis, «Notes sur la peinture religieuse», *L'Art et la vie*, n° 54, octobre 1896, pp. 644-654 ; *Théories (1890-1910). Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (1912), Paris, Bibliothèque de l'Occident, 4<sup>e</sup> éd., 1920, pp. 30-44 ; *Le Ciel et l'Arcadie*, textes réunis et annotés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, coll. «Savoir : sur l'art», 1993, pp. 32-48.

33. Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, p. 183.

propose dans un essai inachevé et publié à titre posthume par les soins de Remy de Gourmont. «Le seul moyen de pénétrer une chose, c'est l'amour», déclare Aurier avant de commenter plus en détail le rôle essentiel qu'il prête à l'amour dans l'exercice de la critique d'art.

Pour comprendre Dieu, il faut l'aimer ; pour comprendre la femme, il faut l'aimer ; la compréhension est proportionnelle à l'amour.

Le seul moyen de comprendre une œuvre d'art, c'est donc d'en devenir l'amant. Cette chose est possible, puisque l'œuvre est un être ayant une âme et la manifestant par un langage qu'on peut apprendre.

Il est même plus facile d'avoir pour une œuvre d'art l'AMOUR véritable que pour une femme, puisque dans l'œuvre d'art la matière existe à peine et ne fera presque jamais dégénérer l'amour en sensualisme.

On traitera peut-être cette méthode de ridicule. Alors je ne répondrai rien.

On la traitera peut-être de mystique. Alors je dirai ceci : Oui, sans doute, c'est là du mysticisme, et c'est le mysticisme qu'il faut aujourd'hui, et c'est le mysticisme qui seul peut sauver notre société de l'abrutissement, du sensualisme et de l'utilitarisme<sup>34</sup>.

Le mysticisme dont il est question est salvateur : par l'amour, vertu rédemptrice entre toutes, le critique mystique s'affranchira du matérialisme et du pessimisme ambiants. Il est frappant de constater à quel point c'est l'idée d'amour qui rassemble ici les sphères de l'art et de la religion. En même temps, la suite du texte montre bien que, pour Aurier, l'amour de l'art prend le pas sur l'amour de Dieu. Constatant que son époque sensualiste et sceptique ne laisse place ni à l'amour de la femme ni à l'amour de Dieu<sup>35</sup>, le critique conclut dans un enthousiasme mêlé de sarcasme :

---

34. G.-Albert Aurier, «Essai sur une nouvelle méthode de critique», p. 201. Trouvé par Remy de Gourmont dans les notes de travail laissées par Aurier, le fragment cité constituerait, selon de Gourmont, l'ébauche de la conclusion de l'essai.

35. «Mais, hélas, il est trop tard pour reconquérir l'amour dans toute son intégralité primitive. Le sensualisme du siècle nous a désappris de voir en la femme autre chose qu'un bloc de chair propre à l'assouvissement de nos désirs matériels. L'amour de la femme ne nous est plus permis. Le scepticisme du siècle nous a désappris de voir en Dieu autre chose qu'une abstraction nominale peut-être inexistante. L'amour de Dieu ne nous est plus permis.» *Ibid.*

Un seul amour nous est encore loisible, celui des œuvres d'art. Jetons-nous donc sur cette ultime planche de salut. Devenons les mystiques de l'art<sup>36</sup>.

Étant donné son scepticisme à l'endroit des dogmes religieux, Aurier remplace la pratique de la religion par le culte de l'art<sup>37</sup>. Contesté dans son existence même, le Dieu suprême cède la place à une autre forme de divinité : l'Art. Pour les auteurs plus croyants qu'Aurier, il existe par contre manifestement un rapport étroit entre l'art et Dieu. Les plus affirmatifs sur cette question sont les défenseurs de l'art idéaliste et mystique, qu'il s'agisse de Péladan lui-même, de ceux qui embrassent la doctrine rosicrucienne ou encore des critiques catholiques qui, tels Alphonse Germain, Léon Bazalgette, Maurice Denis et Émile Bernard, souhaitent voir l'art religieux se renouveler. Péladan opère ainsi une fusion entre l'art et le divin en parlant d'«Art-Dieu» dans un article-manifeste qui présente le prochain Salon de la Rose + Croix comme un «temple dédié à l'Art-Dieu, avec des chefs-d'œuvres pour dogmes et pour saints les génies<sup>38</sup>». Certains disciples de Péladan appliquent l'esthétique mystique de leur maître à penser dans quelques petites revues. Outre Albert Fleury, fondateur de *La Renaissance idéaliste* (1895-1896), qui avait déjà défendu Péladan dans les pages de *La Plume*, le rosicrucien Grillot de Givry propose une «Théologie esthétique» qui aurait pour objet la beauté de Dieu<sup>39</sup>.

Si l'on exploite la remarque judicieuse faite en avril 1892 par Lecomte à propos de Péladan dans un article substantiel pour *La Revue indépendante*, on

---

36. *Ibid.*

37. Le scepticisme religieux d'Aurier transparaît dans un grand nombre de textes publiés dans les petites revues. Le poète se distinguait en cela considérablement de son ami Remy de Gourmont. Sur la position d'Aurier en matière religieuse, voir Patricia Townley Mathews, *Aurier's Symbolist Art Criticism and Theory*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1986, pp. 35-36.

38. Joséphin Péladan, «Le Salon de la Rose + Croix», *Le Figaro*, 2 septembre 1891 ; repris dans Jean Da Silva, *Le Salon de la Rose + Croix (1892-1897)*, p. 109.

39. Grillot de Givry R + C , «Théologie esthétique» (extrait de *Du Mystère*), *La Renaissance idéaliste*, n° 1, janvier 1895, pp. 18-20.

constate que le Sâr et ses admirateurs pratiquent en fait une «esthétique religieuse orthodoxe» largement redevable aux préceptes autrefois élaborés par Félicité de Lamennais<sup>40</sup> et par Victor Cousin, deux philosophes qui voyaient en Dieu l'incarnation parfaite de la beauté. Sur les traces de Lamennais qui assimilait Dieu à l'idée de beauté absolue<sup>41</sup> et de Cousin qui affirmait dans son ouvrage célèbre *Du Vrai, du beau, du bien* (1853) que «Dieu est le beau par excellence<sup>42</sup>», plusieurs symbolistes croient que l'art est la manifestation suprême du divin. «Le Beau est le visage de Dieu», écrit Bernard en guise de conclusion à un essai tardif sur le symbolisme pictural paru dans *Le Mercure de France*<sup>43</sup>. Germain termine même une importante réflexion sur l'art religieux pour *Le Saint-Graal* en citant la formule de Lamennais «L'art manifeste Dieu<sup>44</sup>». Ce présupposé constitue sans aucun doute la base du mysticisme esthétique des critiques d'art convaincus que l'idée de l'art est subsumée par l'idée de Dieu. Des peintres comme Bernard et Denis donnent aussi une nouvelle portée à la thèse de Lamennais voulant que Dieu soit «l'artiste suprême» et que la création artistique émane d'une volonté de transposer la création divine dans le monde humain<sup>45</sup>. Pour Denis notamment, les «créateurs

---

40. Georges Lecomte, «L'Art contemporain», *La Revue indépendante*, n.s., t. XIII, n° 66, avril 1892, p. 23, écrit que Péladan n'a fait que «traduire en une langue pénible les principes de l'esthétique religieuse orthodoxe». Afin de démontrer que «la théorie du Beau mystique n'est point d'invention récente» (*ibid.*, p. 24), Lecomte cite un long passage de *L'Art et le Beau* de Lamennais, puis se réfère à plusieurs conceptions anciennes de l'Inde panthéiste, de l'Assyrie, de la Grèce classique et du Moyen Âge chrétien.

41. Félicité de Lamennais, *L'Esquisse d'une philosophie* (1840), Paris, Garnier, 1865, vol. 3, livre 8<sup>ème</sup>, pp. 130-131. Le penseur catholique Félicité de Lamennais (1782-1854) avait été prêtre avant de se faire connaître pour son humanitarisme démocratique.

42. Victor Cousin, *Du Vrai, du beau, du bien* (1853), Paris, Librairie académique Didier Perrin et Cie, 1891, p. 169. Sur Cousin, voir *supra*, ch. III, note 109.

43. Émile Bernard, «Le symbolisme pictural 1886-1936», *Le Mercure de France*, 15 juin 1936, p. 65 ; extraits dans *Le Symbolisme pictural*, et autres textes, Bruxelles, éd. de la Nouvelle revue Belge, 1943, p. 65.

44. Alphonse Germain, «L'Art religieux», *Le Saint-Graal*, n° 6, mai 1892, p. 157.

45. Félicité de Lamennais, *op. cit.*, pp. 139-145.

de l'Art» sont ceux qui, de tout temps, ont su imiter «Dieu artiste de l'Univers», c'est-à-dire le principe créateur lui-même<sup>46</sup>.

S'il y a quelque chose de divin ou de sacré dans l'art, le travail de l'artiste et, *a fortiori*, du critique d'art, s'apparente nécessairement à celui du prêtre. Cela explique pourquoi Péladan, le plus occultiste parmi les auteurs étudiés, écrit dans la préface du Catalogue du premier Salon de la Rose + Croix que l'artiste est à la fois prêtre, roi et mage.

Artiste, tu es prêtre : l'Art est le grand mystère, et lorsque ton effort aboutit au chef-d'œuvre, un rayon du divin descend comme sur un autel. Ô présence réelle de la divinité resplendissante sous ces noms suprêmes : Vinci, Raphaël, Michel-Ange, Beethoven et Wagner.

Artiste, tu es roi : l'Art est l'empire véritable ; lorsque ta main écrit une ligne parfaite, les chérubins eux-mêmes descendent s'y complaire comme dans un miroir. [...]

Artiste tu es mage : l'Art est le grand miracle et prouve notre immortalité<sup>47</sup>.

En tant que critique d'art idéaliste et mystique, Péladan est du reste convaincu d'assumer la fonction d'un mage qui connaît et pratique la science occulte de l'art, comme en témoigne la conclusion de son compte rendu du Salon de la Société nationale en 1890.

Je répète et fortement des choses que je suis seul à dire et qui sont utiles. J'enseigne et je remémore l'idéal absolu et dès l'instant que je parle d'une œuvre, fût-ce pour la blâmer, c'est que l'œuvre sort de l'ordinaire et m'intéresse et vaut.

*Continuant notre office de Mage, nous militerons pour les idées éternelles, les divines reines, dont nous sommes l'humble sujet afin d'en devenir l'époux à la sortie de la vie et du temps*<sup>48</sup>.

---

46. Maurice Denis, «Notes sur la peinture religieuse», p. 654.

47. Joséphin Péladan, «Préface» à *Ordre de la Rose + Croix du Temple : Geste esthétique de 1892, Salon et soirées. Catalogue du Salon de la Rose + Croix, 10 mars au 10 avril 1892, galerie Durand-Ruel, 11, rue Le Peletier, Tours, 1892* ; repris dans Jean Da Silva, *Le Salon de la Rose + Croix (1892-1897)*, p. 117.

48. Joséphin Péladan, *La Décadence esthétique (hiérophanie) XIX, le Salon de Joséphin Péladan (9<sup>e</sup> année), Salon national et Salon Jullian, suivi de trois mandements de la Rose + Croix catholique à l'Aristie*, Paris, E. Dentu, 14 mai 1890, p. 60.

D'une façon plus générale, les critiques symbolistes sont mystiques dans le sens où ils révèlent le mystère de l'art d'une façon analogue aux hommes d'Église qui révèlent le mystère de la foi. Conformément à l'étymologie grecque du mot mystère, ils sont des *mustês*, c'est-à-dire des initiés au culte de l'art qui ont accès à des secrets définitivement inaccessibles aux profanes.

La fonction religieuse de la critique d'art est complexe. Elle implique d'abord une démarche mystique fondée sur l'amour. Elle s'exerce ensuite par la révélation (découvrir, puis faire connaître les meilleurs peintres indépendants) et la prophétie (prédire les génies de l'avenir). Elle se manifeste également sur le plan moral, si ce n'est éthique. Germain estime ainsi que le critique a, comme le prêtre, des âmes à sa charge<sup>49</sup>. En un sens, l'écrivain d'art est responsable moralement de ses lecteurs auxquels il doit un dévouement complet. En dernier lieu, le rapprochement entre le travail du critique et celui du prêtre repose sur des fondements rhétoriques communs. Dans les deux cas, le pouvoir de persuasion dépend d'une utilisation stratégique du langage. Tel le curé s'adressant aux fidèles du haut de sa chaire, le bon critique convainc son lecteur en exploitant toutes les ruses du discours et toutes les ressources du langage. Poussant cette logique jusqu'au bout, certains forcent même l'analogie entre la tâche du critique et celle du missionnaire. Ils mettent l'accent sur le prosélytisme à l'œuvre dans les deux pratiques : le critique s'efforce alors de convertir les néophytes à la religion de l'art un peu comme le missionnaire qui évangélise les païens.

Tous ces parallèles ne peuvent être maintenus que si les auteurs exigent d'eux-mêmes une certaine vertu, voire une forme d'ascèse. À leurs yeux, le culte de l'art nécessite la même pureté, la même abnégation, la même austérité

---

49. «Un critique convaincu de sa mission comprendrait qu'il a charge d'âmes» précise Alphonse Germain, «De la critique en art figuratif», *Essais d'art libre*, t. II, n° 12, janvier 1893, p. 267.

que l'exercice de la religion. Mauclair énumère les qualités du critique idéal : en retrait par rapport à l'artiste, il devrait être modeste, incorruptible, désintéressé et altruiste<sup>50</sup> puisqu'il destine son œuvre au bien d'autrui et n'attend rien en retour. Afin de se conformer à l'idéal qu'ils se sont fixé, ils tentent de se distinguer par des qualités morales dont les plus essentielles restent la sincérité, l'intégrité et le désintéressement. Ils jugent sévèrement les critiques qui, dans leur appréciation des œuvres d'art, tiennent compte de leurs intérêts privés, de la mode dictée par l'opinion ou de la reconnaissance officielle. Darzens, le directeur de *La Pléiade*, souhaite rester fidèle à ses propres exigences de qualité afin de livrer un compte rendu de Salon le plus sincère possible<sup>51</sup>. Morice a des exigences similaires lorsqu'il milite en faveur d'une critique vraie, sincère, passionnée et conforme à son esthétique empreinte de mysticisme. Prétendant être un «songeur épris d'absolu<sup>52</sup>», et empruntant à Carlyle l'idée selon laquelle l'imagination «est l'organe privilégié par lequel nous percevons le divin<sup>53</sup>», le critique d'art de *L'Idée libre* compare sa propre recherche de perfection artistique à celle du pèlerin en quête de beauté céleste. La fervente déclaration de principes due à Morice se révèle être une authentique profession de foi dans laquelle le «critique-pèlerin» fait vœu d'authenticité et de pauvreté pour mener à bien sa tâche ardue.

Aller au fond de soi, tâcher de voir et d'exprimer ce par quoi on se différencie le plus des autres hommes, s'efforcer de faire nouveau en restant vrai, chercher en tout effort un motif de développement, se dégager toujours davantage des conventions et n'avoir de désir que vers la perfection, de consentement que par le témoignage des maîtres les plus difficiles, se défier donc des suffrages courants :

---

50. «La critique commence à l'altruisme, c'est-à-dire à l'exercice d'une mission d'amour et d'enthousiaste désintéressement». Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, p. 183.

51. Rodolphe Darzens, «Chronique artistique», *La Pléiade*, n° 3, mai 1886, p. 85.

52. Charles Morice, L'«Art», *L'Idée libre*, n.s., t. IV, n° 2, février 1895, p. 79.

53. *Ibid.*, p. 80.

système austère et pur, qui conduit à la gloire par des chemins de déceptions, de pauvreté et de douleurs de toutes sortes. Il est rare que le pèlerin de ces chemins rudes parvienne vivant au terme<sup>54</sup>.

Un tel critique consacre sa vie à l'art qu'il aime sincèrement, pour ne pas dire dévotement. Comme le croyant qui renonce au monde pour entrer en religion, il n'a peur ni des privations ni des sacrifices. Sa visée ultime est de communiquer à autrui sa vive inclination pour l'art contemporain.

### La mise en lumière des isolés

La tâche la plus fondamentale du critique symboliste consiste à renseigner les amateurs sur les courants artistiques de l'heure. Il rend compte des expositions parallèles, trace le portrait de figures individuelles ou se penche sur les principales caractéristiques d'une tendance particulière. En vertu de l'attrait exercé par l'art indépendant au sein des revues éphémères, il porte en priorité son attention sur ceux que l'on nommait couramment les «isolés». Aurier, à qui l'on doit l'appellation<sup>55</sup>, décrivait ces derniers comme des

[...] indépendants qui, presque inconnus ou méprisés du public, silencieux et désintéressés de tout lucre, de tout ruban, de toute immédiate popularité, travaillent loin des Écoles, loin des Académies, à la recherche, à la lente élaboration d'un Art nouveau qui sera peut être l'Art de Demain<sup>56</sup> !

Cette perception de l'artiste s'inspire fortement de l'idéal du génie romantique qui lutte pour défendre son art dans un monde hostile. À l'époque du symbolisme, on affirme que l'artiste de génie est un être unique, original, solitaire, autodidacte, indépendant, incompris et, plus que tout autre chose,

---

54. *Ibid.*, pp. 80-81.

55. Si l'expression est employée par pratiquement tous les auteurs du corpus, c'est Aurier qui lui confère le plus d'importance en l'utilisant dans un titre, d'ailleurs apparenté au manifeste : «Les Isolés. Vincent Van Gogh», *Le Mercure de France*, janvier 1890, t. I, n° 1, janvier 1890, pp. 24-29.

56. G.-Albert Aurier, «Concurrence», *Le Moderniste illustré*, n° 10, 27 juin 1889, p. 74.

isolé. La notion d'isolement sert à contrecarrer les doctrines positivistes de Comte, de Zola ou de Taine.

Les symbolistes s'en prennent spécialement à Hippolyte Taine parce qu'il est celui qui applique le plus directement aux beaux-arts la théorie déterministe de la race, du moment et du milieu. La théorie symboliste de l'art prend le contre-pied de l'esthétique tainienne dans le sens où elle se refuse à définir l'artiste en fonction de son inscription dans son temps, dans son pays et dans son milieu social. La conception du génie artistique la plus admise dans les cercles littéraires d'avant-garde repose sur le postulat selon lequel le grand créateur se distingue nécessairement et radicalement de ses contemporains, de ses compatriotes et de ses congénères. D'une certaine manière, il en va d'un déterminisme à rebours, comme l'explique Huysmans dans les pages de *Certains* consacrées à Gustave Moreau.

La théorie du milieu, adaptée par M. Taine à l'art est juste — mais juste à rebours, alors qu'il s'agit de grands artistes, car le milieu agit sur eux alors par la révolte, par la haine qu'il leur inspire [...] <sup>57</sup>.

L'artiste de génie serait un être d'exception, exactement et en tous points à l'opposé de l'individu déterminé par son environnement. Aurier, sans contester l'un des détracteurs les mieux articulés de Taine, propose une définition de l'œuvre d'art tout à fait contraire à celle de l'auteur de la *Philosophie de l'art* :

L'œuvre d'art est, en valeur, inversement proportionnelle à l'influence des milieux qu'elle a subie <sup>58</sup>.

L'essence de la création artistique réside ainsi dans un dépassement du contexte objectif de production. Il faut transcender son époque et son milieu tout en s'éloignant de l'académisme et en défiant l'opinion publique. De la même

---

57. Joris-Karl Huysmans, *Certains* (1889), Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1975, préf. d'Hubert Juin, p. 258.

58. G.-Albert Aurier, «Essai sur une nouvelle méthode de critique», p. 188. Ce texte propose une réfutation très bien argumentée des idées sur l'art de Taine.

manière que les romantiques l'avaient fait avant eux, les symbolistes confèrent une valeur positive à la marginalité. Plus encore, le fait d'être marginal, ou même misanthrope, n'est pas seulement un indice du génie comme cela était le cas à l'époque du romantisme. La position de retrait, d'isolement, à l'égard de la société contemporaine s'impose comme une condition *sine qua non* du génie.

Selon Kahn, «l'amateur ne connaît point assez les *isolés*. Or en art, être un isolé, c'est ce qui importe<sup>59</sup>». En conséquence, le devoir du critique est de mettre en lumière les individus qui, loin de l'ordinaire et du convenu, produisent un art original que seuls quelques élus savent apprécier. Le modèle de l'isolé convient aux écrivains d'art des revues littéraires d'avant-garde parce qu'ils défendent l'individualisme en art et qu'ils ont une conception élitiste de l'esthétique. En outre, la théorie de l'isolé établit un premier niveau d'identification entre les critiques et les artistes. Les auteurs se veulent des créateurs solitaires et c'est sur cette base qu'ils établissent une relation intersubjective avec les peintres qu'ils étudient. Parmi les nombreuses affirmations des hommes de plume concernant leur indépendance, la «Lettre sur l'individualisme» publiée en 1892 par Mauclair constitue une déclaration de principes en faveur de l'isolement des écrivains de talent. S'adressant au poète Pierre Quillard, Mauclair distingue les «véritables artistes» des littérateurs médiocres en fonction du «définitif décret de solitude<sup>60</sup>» auquel se conforment les premiers. Le critique rejette tout autant le concept d'école littéraire que celui de confraternité professionnelle dans le domaine des lettres.

---

59. Gustave Kahn, préf. au Catalogue de l'exposition *L'Œuvre gravé de Richard Ranft*, Paris, Galerie des Artistes Modernes, 1910, pp. 3-4.

60. Camille Mauclair, «Lettre sur l'individualisme», *Essais d'art libre*, t. II, n° 11, décembre 1892, p. 244.

Nous n'exerçons point *une profession*, nous ne sommes point des confrères, mais des isolés gravitant chacun dans une planète spéciale, aimée, conçue et explorée par lui seul. Ces mêmes harmonies nous régissent, qui allient les paraboles de deux astres ou augmentent à jamais leur distance. Quel pernicieux scrupule nous associerait, contrariant le vœu de nos âmes vers des affinités que nous choisissons seuls avec sens<sup>61</sup> ?

Le jugement sur les artistes tenus pour des isolés donne aux écrivains d'art une occasion unique de construire une image positive d'eux-mêmes. Contrairement à la foule inculte fréquentant le Salon, ils se présentent au lecteur comme des commentateurs éclairés en mesure de comprendre un art qui, suivant la formule éloquente de Hennequin, n'est «assurément pas fait pour plaire aux masses<sup>62</sup>». Convaincus que les travaux des isolés ne peuvent être appréciés par le grand nombre parce qu'ils exigent une «certaine initiation<sup>63</sup>», ils revendiquent le statut d'initiés ayant percé le mystère de la création artistique. Ils n'aiment en vérité que l'art inaccessible à la masse, comme Péladan qui prise les œuvres «hermétiques» exécutées par Moreau «pour les seuls initiés<sup>64</sup>». Pour l'artiste, être incompris de son vivant représente presque un gage de gloire future puisque, d'après cette vue élitiste, tout objet d'art intéressant est par définition incompréhensible pour la plupart des visiteurs du Salon<sup>65</sup>. Huysmans pense que ce phénomène explique l'insuccès

---

61. *Ibid.*, p. 246.

62. Émile Hennequin, «Beaux-Arts : Odilon Redon», *La Revue littéraire et artistique*, 5<sup>e</sup> année, n° 9, 4 mars 1882, pp. 136-138 ; *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France*, textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrard et Constance Naubert-Riser, Paris, Hazan, 1990, p. 235.

63. Huysmans écrit que les aquarelles de Jean-Louis Forain montrées à l'exposition des impressionnistes en 1881 ne peuvent être appréciées par la plupart des visiteurs parce qu'«elles possèdent un art spécieux et recherché qui exige, pour être admiré, comme bien des œuvres littéraires du reste, une certaine initiation, un certain sens.» Joris-Karl Huysmans, «L'exposition des indépendants en 1881», *L'Art moderne* (1883), Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1975, préf. d'Hubert Juin, p. 221.

64. Joséphin Péladan, «L'Esthétique au Salon de 1883 I», *L'Artiste*, mai 1883, p. 339.

65. Joris-Karl Huysmans, «Salon officiel de 1884», *La Revue indépendante*, t. I, n° 2, juin 1884, p. 107.

en France de l'art raffiné et déconcertant de Whistler, peintre «en dehors de tout l'art contemporain<sup>66</sup>», possédant la faculté de pratiquer «aristocratiquement» et au mépris des foules un art «résolument solitaire» et «hautement secret<sup>67</sup>».

Les symbolistes s'intéressent exclusivement aux créateurs qu'ils tiennent pour des artistes extraordinaires et uniques, comme Moreau que l'on estime pour son isolement. Le peintre, ayant décidé de ne plus exposer au Salon après 1880, acquiert la réputation d'être un solitaire préférant le calme de son atelier au tumulte des grandes expositions où se pressent annuellement des milliers de visiteurs<sup>68</sup>. De plus, Moreau n'exploite pas le réseau de diffusion parallèle ; une seule exposition individuelle a lieu de son vivant à la galerie Goupil en mars 1886, ce qui lui vaut l'admiration de tous ceux qui dénoncent la banalité de la peinture académique. Kahn le présente alors comme un être «si haut et si à part<sup>69</sup>» tandis que Huysmans, persuadé que les artistes de talent dédaignent les mercantiles expositions officielles<sup>70</sup>, s'enthousiasme pour le fait que Moreau ait depuis longtemps refusé d'y participer.

Éloigné de la cohue qui nous verse, à chaque mois de Marie, l'ipéca spirituel du grand art, M. Gustave Moreau n'a plus, depuis des années, immobilisé de toiles sous les mousselines qui sèchent, en pavillonnant, de même que de misérables dais, dans les hangars vitrés du palais de l'Industrie<sup>71</sup>.

---

66. *Ibid.*, p. 110.

67. Joris-Karl Huysmans, «Whistler», *Certains*, p. 287.

68. Plusieurs de ses tableaux figureront néanmoins aux Expositions centennales de l'art français présentées lors des Expositions universelles de Paris en 1889 et en 1900.

69. Gustave Kahn, «Chronique d'Art», *La Vogue*, t. I, n° 3, 25 avril 1886, p. 101. Moreau présentait à la galerie Goupil les 64 aquarelles sur les *Fables* de La Fontaine qui lui avaient été commandées par Antony Roux, un riche collectionneur marseillais. Le peintre exposait également six autres aquarelles de grand format.

70. «Les seuls graveurs de talent que nous possédions n'exposent pas au Salon» dit par exemple Huysmans dans «Le Salon officiel en 1880», *L'Art moderne*, p. 153.

71. Joris-Karl Huysmans, *Certains*, p. 256.

Impressionné par l'indépendance presque farouche du peintre, Huysmans va même jusqu'à assimiler son existence à celle d'un religieux.

C'est un mystique enfermé, en plein Paris, dans une cellule de moine où ne pénètre même plus le bruit de la vie contemporaine qui bat furieusement pourtant les portes du cloître. Abîmé dans l'extase, il voit resplendir les féeriques visions, les sanglantes apothéoses des autres âges<sup>72</sup>.

L'enfermement, la claustration, l'isolement, sont des thèmes récurrents chez les auteurs croyant que les peintres de génie restent à l'écart de leurs contemporains. À la manière de Puvis de Chavannes, ils s'enfermeraient dans une retraite, ne la quittant que pour se familiariser avec les œuvres des autres novateurs ou pour rencontrer quelques proches, rares témoins de leur quête artistique<sup>73</sup>. Les «âmes hautes» vivent seules et «loin de tout» dans un «recueillement continu, prolongé et mystique<sup>74</sup>», écrit Verhaeren à propos de son ami et compatriote Khnopff. Et c'est parce qu'il répond au paradigme de l'isolé que Dulac incarne pour Huysmans le modèle par excellence de l'artiste-moine<sup>75</sup>.

Comme l'ont établi Ernst Kris et Otto Kurz, le parallèle entre l'artiste et le religieux reclus fait partie d'une rhétorique courante depuis la Renaissance, lorsque les biographies de peintres s'inspiraient du modèle hagiographique<sup>76</sup>.

72. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon officiel en 1880», *L'Art moderne*, p. 132.

73. «Cloîtré en son heureuse et féconde retraite, il n'en sort que rarement le soir, pour entendre, au théâtre, les œuvres nouvelles — ou dîner chez quelques amis.» H. Durand-Tahier, «Puvis de Chavannes», *La Plume*, n° 138, 15 janvier 1895, p. 32.

74. Émile Verhaeren, «Fernand Khnopff I», *L'Art moderne* (Bruxelles), 5 septembre 1886 ; repris dans Claudette Sarlet, *Les Écrivains d'art en Belgique 1860-1914*, Bruxelles, Labor, 1992, p. 96.

75. Même si Dulac n'était pas un moine à proprement parler, Huysmans, «Charles-Marie Dulac», *L'Écho de Paris*, 16<sup>e</sup> année, n° 5434, 12 avril 1899, p. 1, considère qu'il «fut franciscain dans les moelles». Après avoir fréquenté les ateliers de Karbowky et de Roll, Charles-Marie Dulac (1865-1898) peint principalement des paysages jusqu'à sa conversion en 1892. À partir de cette époque, il vit à proximité de monastères français ou italiens et peint entre autres des intérieurs d'église.

Parmi les motifs biographiques les plus récurrents, celui du créateur menant une vie austère et retranchée du monde connaît un succès sans précédent à la fin du siècle dernier<sup>77</sup>. Les figures de l'écu, du moine, du saint et du prophète s'imposent dans un époque caractérisée par un intense renouvellement des préoccupations religieuses et mystiques. Le cas des Nabis est intéressant à considérer dans ce contexte étant donné que leur nom signifie justement «prophètes» en hébreu<sup>78</sup>. De plus, la création du mythe de l'isolé s'appuie en partie sur un fait avéré : de nombreux artistes préfèrent vivre loin de leurs semblables, à l'écart de l'agitation urbaine. Si d'aucuns trouvent refuge dans des propriétés situées à proximité de la région parisienne (Monet à Giverny, Denis à Saint-Germain-Laye<sup>79</sup>), d'autres s'installent loin de la capitale (Cézanne à Aix-en-Provence, Van Gogh à Arles ; Renoir à Cagnes) ou bien établissent une communauté artistique dans des petits villages de province tels que Pont-Aven<sup>80</sup> en Bretagne et Marlotte<sup>81</sup> au cœur de la forêt de

---

76. Ernst Kris et Otto Kurz, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie* (1934), Paris, préface d'Ernst H. Gombrich, trad. de l'anglais par Michèle Hechter, Paris, Rivages, 1987.

77. Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991, s'est penchée sur le cas fort représentatif de Vincent Van Gogh. Voir particulièrement le chapitre «La légende dorée : de la biographie à l'hagiographie», pp. 59-92.

78. Sur l'importance du modèle de l'artiste-moine au sein de ce groupe de peintres, lire Laura Morowitz, «The Painter-Monk and the Artistic Monastery», *Consuming the Past : The Nabis and French Medieval Art*, thèse de doctorat, New York University, 1995, pp. 88-115. Péladan affirme pour sa part que les premiers artistes chrétiens étaient des saints qui «mettaient leurs cœurs pleins de Dieu dans leurs œuvres gauchement sublimes.» Joséphin Péladan, «Le Matérialisme dans l'art», *Le Foyer. Journal de famille*, n° 300, 31 août 1881 ; *La Décadence esthétique IV, L'Art ochlocratique, Salons de 1882 et 1883*, avec une lettre de J. Barbey d'Aurevilly, Paris, Camille Dalou, 1888, p. 14.

79. Claude Monet séjourne à Giverny de 1883 à sa mort en 1926. Maurice Denis, qui établit son atelier dans l'ancien hospice de Saint-Germain-en-Laye en 1910, acquiert la propriété du «Prieuré» en 1914 et s'y établit avec sa famille en 1915. Ces sites sont aujourd'hui des musées.

80. Pont-Aven était déjà prisé par les artistes lorsque Gauguin s'y installe en juillet 1886. Gauguin, qui choisit le village pour des raisons économiques (la vie y est nettement moins chère qu'à Paris) autant qu'artistiques (sa fascination pour la culture populaire locale), est bientôt rejoint par plusieurs peintres cherchant à renouveler leur vocabulaire plastique par des formes inspirées de l'art religieux populaire et de l'estampe japonaise. Le groupe de Pont-Aven comprend une vingtaine d'artistes de plusieurs nationalités parmi lesquels figurent Gauguin, Bernard, Sérusier, Filiger, Séguin, Henri Moret et Wladyslaw Slawinsky. Dans sa thèse de doctorat *The*

Fontainebleau. Les plus radicaux s'exilent à l'étranger (Gauguin à Tahiti, Bernard au Caire) ou, comme Jan Verkade, entrent carrément au monastère<sup>82</sup>.

### Des héros malgré eux

Les écrivains symbolistes n'admettent pas que leurs héros appartiennent aux institutions établies ou fassent une carrière officielle car ils sont persuadés que la reconnaissance publique déshonore les artistes. Ils maintiennent donc à tout prix le paradigme de l'isolé quitte à devoir aller contre certaines évidences biographiques. En premier lieu, la stratégie utilisée est celle de la dénonciation systématique des compromis, la règle implicite se résumant comme suit : aucun artiste digne de ce nom ne doit être reconnu par les instances officielles. Si par malheur cela arrivait, le critique honnête n'aurait d'autre choix que de dire ses regrets à voir l'image de son héros ternie par le succès. C'est en ce sens qu'il faut interpréter la déception de plusieurs auteurs après la nomination de Moreau à l'Institut des beaux-arts (1888) aux côtés des peintres académiques les plus en vue. Nonobstant leur admiration pour le peintre, certains n'hésitent pas à lui faire des reproches. «Il nous semblait si au-dessus des manieurs de pinceaux, [...] si déshabillé de quotidienneté et de

---

*Representation of the Breton : Art Criticism, Politics and Ideology in Paris, 1885-1889*, Los Angeles, University of California, 1989, Michael Orwicz a analysé la représentation de la Bretagne dans la peinture montrée au Salon parisien entre 1885 et 1889 afin de montrer que cette région ne fascinait pas seulement les peintres d'avant-garde. Voir aussi la synthèse de Griselda Pollock, «Les données bretonnantes : la prairie de représentation», *Art History*, septembre 1980, pp. 314-345. Je remercie Laura Morowitz de m'avoir indiqué ces travaux sur l'engouement des peintres de la fin du siècle pour la Bretagne.

81. Au tournant du siècle, le petit village de Marlotte accueille Armand Point (1860-1932) et son groupe de Haute-Claire. Sur cette communauté d'artistes dont les œuvres étaient montrées chez Petit, voir Stuart Merrill, «Notes sur l'Art décoratif et Armand Point», Laura Morowitz, *op. cit.*, pp. 120-121 de même que Stéphane Laurent, «Armand Point : un art décoratif symboliste», *La Revue de l'art*, n° 116, 1997 / 2, pp. 89-94.

82. Le peintre d'origine hollandaise Jan Verkade (1868-1946) entre au monastère dominicain de Beuron dans le sud de l'Allemagne en juin 1894.

contingence», déplore Verhaeren dans un article inspiré par la circonstance<sup>83</sup>. Tout aussi amer, Péladan dit préférer le moment où le peintre des Salomés n'avait pas encore accepté la «banale distinction de l'Institut<sup>84</sup>». Cette tactique argumentative comporte des risques car la mise en évidence des compromissions peut porter atteinte à l'image idéalisée de l'artiste tout en nuisant, par contrecoup, à la réputation du critique qui s'intéresse à ses travaux. La meilleure façon de s'accommoder des éventuels compromis des peintres adulés consiste à altérer quelque peu la réalité, de manière à prouver qu'ils appartiennent à la catégorie des isolés. On atténue par exemple le fait que Moreau ait été membre de l'Institut et professeur à l'École beaux-arts (1892-1898) en avançant qu'il n'y était pas vraiment à sa place, qu'il ne s'y était contraint qu'à la toute fin de sa carrière et que, de toute façon, il y enseignait d'une manière très libérale<sup>85</sup>. Dans son éloge funèbre paru peu après le décès du maître en 1898, Geffroy dit en substance que le fait d'occuper un poste de cette nature n'avait rien changé dans son existence et qu'il était finalement demeuré un solitaire «travaillant dans la retraite et le silence<sup>86</sup>» !

On retrouve le même type de stratégie rhétorique à l'endroit de Puvis de Chavannes, présenté comme un génie incompris malgré sa renommée et ses nombreuses commandes par l'État, dont certaines, telles les fresques pour la

---

83. Émile Verhaeren, «Gustave Moreau», *L'Art moderne* (Bruxelles), 9 décembre 1888 ; *Les Écrivains d'art en Belgique 1860-1914*, p. 116.

84. Joséphin Péladan, «Gustave Moreau», *L'Ermitage*, 6<sup>e</sup> année, n° 1, janvier 1895, p. 30.

85. Cette tradition critique se poursuit encore aujourd'hui chez les admirateurs de Moreau. Voir notamment l'interprétation de Pierre-Louis Mathieu, *La Génération symboliste 1870-1910*, Genève, Skira, 1990, p. 48.

86. Après le Salon de 1880, Moreau aurait cessé «de manifester sa production en public, travaillant dans la retraite et le silence. Il avait été nommé membre de l'Académie des beaux-arts en 1888, mais cette acceptation d'un poste dirigeant significatif ne changea rien à ses habitudes de travail, à son existence qui devint de jour en jour plus concentrée, plus secrète.» Gustave Geffroy, «Gustave Moreau» (20 avril 1898), *La Vie artistique*, Paris, H. Floury, 6<sup>e</sup> s., 1900, p. 144.

Sorbonne et le cycle sur la vie de sainte Geneviève au Panthéon, détiennent une très forte valeur symbolique autant que politique. À l'exception de Huysmans, qui reste le seul à le juger sévèrement<sup>87</sup>, tous l'admirent en dépit de sa célébrité. Ce fait assez exceptionnel mérite d'être souligné car Puvis de Chavannes est l'un des rares peintres de l'époque à qui les critiques symbolistes pardonnent sa notoriété. Néanmoins, cela ne veut pas dire que ceux-ci renoncent pour autant à leur idéal : s'ils acceptent, ou plutôt, tolèrent le succès du peintre, il leur faut trouver un moyen de cacher une réalité qui leur semble négative. La manière la plus efficace de ne pas tenir compte de sa réussite est encore de mettre l'accent sur les difficultés ayant jalonné son parcours, la vie d'ascèse menée dans le passé apparaissant pour ainsi dire comme un remède anticipé à la réussite actuelle. On s'évertue par exemple à montrer que sa gloire ne vint qu'au soir de sa vie et qu'il avait été raillé, incompris ou ignoré pendant de longues années. La notice nécrologique écrite par Geffroy en octobre 1898 reste à ce titre tout à fait exemplaire.

Il fut mal accueilli, compris par quelques-uns sans doute, deviné par un Théophile Gautier, mais raillé par les journaux, impénétrable au public, lui si simple et si clair, repoussé du Salon pendant dix années, et c'est seulement sur le tard de son existence, lorsqu'une génération nouvelle vint à lui, qu'il eut la sympathie et la gloire<sup>88</sup>.

C'est dans le même sens que vont les textes composant une livraison spéciale de *La Plume* parue trois ans avant la mort du peintre<sup>89</sup>. Célébré en

---

87. Si Huysmans déprécie Puvis de Chavannes pour ses personnages «roides et gauches» ou pour son art «caduc et affecté», («Le Salon officiel de 1884», p. 119), il n'en précise pas moins que ses tableaux sont des chefs-d'œuvre lorsqu'on les compare aux «pastiche» des autres peintres d'histoire («Le Salon de 1879», *L'Art moderne*, p. 32). Le critique trouve cependant scandaleux que l'on ose comparer Moreau, auteur d'une langue plastique «persuasive et superbe, mystérieuse et neuve», à Puvis de Chavannes qui n'aurait pas su s'abstenir des «tricheries académiques, des vénérables dols». Cf. «Le Salon de 1887», *La Revue indépendante*, n.s., t. III, n° 8, juin 1887, p. 346 ; passage repris dans *Certains*, p. 255.

88. Gustave Geffroy, «Puvis de Chavannes» (27 octobre 1898), *La Vie artistique*, p. 278.

89. Voir surtout le texte d'introduction par H. Durand-Tahier, «Puvis de Chavannes», *La Plume*, n° 138, 15 janvier 1895, pp. 27-37.

France comme à l'étranger, et ce autant par les administrations publiques que dans les cercles d'avant-garde, Puvis de Chavannes n'a pas succombé, précise-t-on, à la vanité qui accompagne en général le succès, ce qui lui a permis de demeurer «la plus haute individualité<sup>90</sup>» de l'art français contemporain. Aux dires de Natanson, il avait accepté avec sagesse et sérénité de ne pas être reconnu à sa juste valeur avant sa vieillesse. Après tout, cela n'avait-il pas été un privilège réservé au génie que d'avoir pu surprendre ou choquer les esprits étroits ? Sur les traces des plus grands maîtres du passé, il se résignait à ne pas être, avant l'âge mûr, «mieux traité dans un pays que ne le fut, de son vivant, Poussin<sup>91</sup>». Dans la perspective analysée ici, l'humilité, la simplicité, la sincérité, le désintéressement, le recueillement et l'ardeur au travail sont autant de qualités morales qui permettent à un peintre tel que Puvis de Chavannes de relever l'impossible défi de devenir l'artiste le plus renommé de l'heure tout en gardant l'âme d'un isolé.

Porté par le même idéal et arrivant au même type de conclusions, Mauclair réussit quant à lui à montrer que Besnard, pourtant auteur d'œuvres publiques prestigieuses, — depuis les compositions pour la salle des mariages de la mairie du 1<sup>er</sup> arrondissement au plafond du salon des Sciences à l'Hôtel de Ville de Paris en passant par la décoration du grand amphithéâtre de chimie à la Sorbonne, le plafond de la Comédie française et la coupole du Petit Palais — Besnard donc, avait été un maître contesté qui devait «rassurer» les «visiteuses mondaines» et les critiques officiels en les entretenant de sa passion pour Ingres. «À ce moment-là, Besnard était encore contesté<sup>92</sup>», explique Mauclair dans ses mémoires, en faisant allusion aux premières

---

90. Joséphin Péladan, «L'Esthétique au Salon de 1883 I», p. 339.

91. Thadée Natanson, *Peints à leur tour*, Paris, Albin Michel, 1948, p. 68.

92. Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, p. 164.

années de la carrière du peintre. Dans le même passage, l'auteur raconte qu'un «critique universitaire», ayant vu sur un guéridon chez les Besnard le premier livre de poésie de Mauclair, avait dit à la femme du peintre : «Vous ne devriez pas lire ces choses-là, chère Madame, en tous cas il serait prudent à vous de ne pas les mettre en évidence : vous compromettriez Monsieur votre mari.» Le récit de cette anecdote est révélateur et doit être interprété comme une forme d'auto-valorisation de son auteur. Il permet d'abord au critique de montrer que sa propre production littéraire est digne d'intérêt puisqu'elle avait autrefois dérangé les critiques officiels, ce qui sert à établir que Mauclair, à l'époque, faisait lui-même partie des isolés. Le récit vise en second lieu à prouver que Besnard avait certes été un artiste reconnu recevant des commandes de l'État, mais qu'il avait pourtant su s'intéresser aux créateurs d'avant-garde et aux tout jeunes auteurs, ce qui prouve en définitive que Mauclair avait bel et bien été un critique d'art éclairé.

Mauclair attribue le génie de Besnard à son indépendance : il ne peignait ni comme les impressionnistes ni selon les formules académiques, allègue le critique dans l'ouvrage qu'il lui consacre en 1914. «Isolé par goût et par instinct», le maître aurait bel et bien «suscité ici et là des défiances» de la part du public et de la critique. Et si l'écrivain d'art est forcé d'admettre que le peintre a connu un véritable succès, il l'excuse aussitôt en ajoutant que Besnard ne doit sa réussite qu'à son talent, n'ayant «jamais pratiqué les tactiques de l'arrivisme<sup>93</sup>». À l'instar des autres collaborateurs de la presse symboliste, Mauclair ne craint pas de présenter rétrospectivement comme des isolés des artistes qui ne le furent pas. Ainsi Jean-Paul Laurens, peintre académique tenu pour un indépendant même s'il était acclamé pour ses

---

93. Camille Mauclair, *Albert Besnard, l'homme et l'œuvre*, Paris, Delagrave, 1914, p. 13.

réalisations au Panthéon<sup>94</sup>, ou Alfred Roll qui aurait un jour été un créateur contesté malgré ses portraits mondains et ses images de «nudités plantureuses<sup>95</sup>». Afin de justifier son intérêt pour Roll, qui fait partie de ceux que l'auteur appelle «les Miens», Mauclair précise que le peintre considérait devoir faire des «images de misère et de deuil [...] pour absoudre<sup>96</sup>» ses œuvres plus académiques. Suivant toujours la même logique de justification et comme en guise d'excuses supplémentaires, Mauclair rappelle que Roll avait eu le mérite de défendre Manet «au vieux jury» du Salon.

Paradoxalement, le mythe de l'isolé sert parfois à faire admettre la production de ceux qui furent célèbres en leur temps. Le critique doit alors trouver des circonstances atténuantes afin d'éviter à l'artiste compromis par sa notoriété d'être jugé de manière négative. Cela explique en partie pourquoi Mauclair, dans une monographie sur Besnard publiée en 1914, insiste tant sur le caractère indépendant d'un peintre que l'État vient de nommer directeur de l'Académie de France à Rome. Seules les velléités d'indépendance de sa jeunesse peuvent le laver du terrible soupçon de s'être fait le complice de l'administration des Beaux-Arts. D'autant plus que, comme le signalait déjà un texte promotionnel de 1905 destiné à la souscription d'un livre de Mourey sur le peintre, «tout le monde connaît et admire» les travaux de celui que l'on tient pour l'«une des gloires de l'art français<sup>97</sup>».

---

94. Reprenant à Aurier la structure du titre de l'article sur Van Gogh, Mauclair intitule «Un Isolé : J.-P. Laurens», le chapitre de ses *Trois Crises de l'art actuel*, Paris, Eugène Fasquelle, 1906, pp. 141-160, portant sur le peintre.

95. Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, p. 167.

96. *Ibid.*

97. «Tout le monde connaît et admire l'œuvre séduisante et magnifique dans sa diversité d'Albert Besnard ; tout le monde considère à juste titre le peintre de la *Féerie intime*, le portraitiste de Réjane, le décorateur de l'École de Pharmacie comme une des gloires de l'art français ; Besnard n'est pas seulement un grand peintre, c'est aussi un grand artiste.» Ce document promotionnel de quatre pages a paru quelques mois avant la publication de l'ouvrage

Force est de constater que les critiques s'intéressant aux travaux de Besnard durant les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle ne sont plus les jeunes contestataires polémistes qui animaient avec exaltation les périodiques symbolistes. Après s'être beaucoup moqués des institutions officielles dans leurs chroniques incendiaires pour les petites revues, nombre de ces révolutionnaires finissent eux-mêmes par devenir de hauts dignitaires de la culture institutionnalisée, comme Lecomte élu à l'Académie française en 1925. Geffroy, entre-temps nommé à l'Académie Goncourt, met dans la balance le destin de l'ancien directeur de *La Cravache parisienne* et celui de Besnard dans la préface qu'il rédige cette année-là pour un ouvrage de Lecomte sur le peintre. Après avoir rappelé les circonstances de la récente élection de Besnard à l'Académie française, Geffroy dit se réjouir de voir Besnard et Lecomte franchir ensemble le seuil du vénérable établissement<sup>98</sup>. Que de chemin parcouru depuis l'époque où tous les animateurs des feuilles progressistes s'unissaient pour calomnier sans nuance tous les instituts et tous leurs académiciens !

### Un discours prophétique

En s'attachant à la valorisation d'un artiste méconnu, l'écrivain d'art se donne comme objectif de découvrir les artistes qui deviendront célèbres. Si elle détermine la critique d'art de la fin du siècle, la fonction prophétique n'est cependant pas nouvelle. Kris et Kurz ont montré qu'un biographe tel que Vasari

---

de Gabriel Mourey chez Davoust en 1906. On peut le consulter à la Bibliothèque nationale de France sous la cote 4° Ln27 53822.

98. «Georges Lecomte a étudié toutes ces formes de l'art de Besnard, et il n'y a qu'à écouter ce littérateur éloquent parlant de ce peintre glorieux, et qu'à se réjouir de les voir tous deux entrant à l'Académie française le même jour, bras dessus bras dessous, par la même porte.» Gustave Geffroy, «Préface» pour Georges Lecomte, *Albert Besnard*, Paris, Nilsson, 1925, p. 16.

faisait déjà œuvre de «prophète en donnant à la vie de son sujet la valeur d'un mythe authentique<sup>99</sup>». La tradition se poursuit tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment lorsque l'on rend hommage à Adolphe Thiers pour avoir su discerner le génie de Delacroix lors de sa première apparition au Salon de 1822<sup>100</sup>. Quelques décennies plus tard, Zola note avec ironie :

Nos pères ont ri de Courbet, et voilà que nous nous extasions devant lui ; nous rions de Manet, et ce seront nos fils qui s'extasieront en face de ses toiles. Je ne tiens pas du tout à faire concurrence à Nostradamus, mais j'ai bien envie d'annoncer ce fait étrange pour un temps très prochain<sup>101</sup>.

Malgré son caractère humoristique, l'analogie entre la tâche du critique et celle de l'astrologue du XVI<sup>e</sup> siècle reste fort révélatrice. Selon cette optique, le critique éclairé doit s'élever au-dessus de l'incompréhension des contemporains pour prédire la gloire prochaine des grands artistes de l'avenir<sup>102</sup>. Huysmans partage le point de vue de Zola, son premier maître à penser, lorsqu'il peste contre l'incapacité de ses semblables à reconnaître le génie là où il se trouve : «je ne suis pas prophète», confie-t-il dans un compte rendu de l'exposition des impressionnistes en 1880,

[...] mais si j'en juge par l'ineptie des classes éclairées [...] je puis croire que cette vérité que je suis le seul à écrire aujourd'hui sur M. Degas ne sera probablement reconnue telle que dans une période illimitée d'années<sup>103</sup>.

---

99. Ernst Kris et Otto Kurz, *op. cit.*, p. 82.

100. Dans son «Salon de 1822» pour *Le Constitutionnel* (éd. en plaquette *Salon de dix-huit cent vingt-deux*, Paris, Maradan, 1822), Thiers fait l'éloge de *La Barque de Dante*, premier tableau présenté par Delacroix au Salon. Au sein du corpus, Moréas salue Thiers qui avait fait un «acte de courage» en défendant Delacroix à l'époque où il était très discuté. Cf. Jean Moréas, «Le Salon de 1883 III», *Lutèce*, n° 69, 25 mai 1883, p. 3.

101. Émile Zola, «Mon Salon - Le moment artistique», *L'Événement*, 4 mai 1866 ; *Le Bon combat. De Courbet aux impressionnistes*, éd. critique établie par Jean-Paul Bouillon, préf. par Gaëtan Picon, Paris, Hermann, coll. «Savoir», 1974, p. 64.

102. Anita Brookner a analysé ce phénomène dans *The Genius of the Future. Studies in French Art Criticism. Diderot - Stendhal - Baudelaire - Zola - The Brothers Goncourt - Huysmans*, Londres, Phaidon, 1971.

Sans doute quelque peu présomptueuse, cette dernière assertion est toutefois reprise par Fénéon qui félicite Huysmans pour sa perspicacité de découvreur d'artistes dans un compte rendu de *Certains* (1889) pour l'hebdomadaire *Art et critique*<sup>104</sup>. Même enthousiasme de la part de son biographe Roger Marx, pour qui ce «voyant» détient la faculté d'«opérer au premier coup d'œil [...] le tri de la postérité<sup>105</sup>».

Le génie du critique procède pour beaucoup de la fiabilité de son jugement. «Jamais il ne se trompe<sup>106</sup>», déclare Mauclair en 1933 à propos de Baudelaire dans un ouvrage qu'il écrit bien des années après avoir quitté les cercles littéraires le rattachant au symbolisme. Admiré pour avoir su donner un prestige littéraire à la critique d'art, l'auteur du *Salon de 1846* apparaît comme la figure de référence par excellence car la plupart voient en lui un critique prophétique, comme l'atteste entre autres l'étude d'Émile Bernard, *Charles Baudelaire, critique d'art*. Bernard reconnaît au poète une «incontestable perspicacité» qui lui a permis de déceler de grands artistes, au nombre desquels figurent Manet et Whistler<sup>107</sup>.

---

103. Joris-Karl Huysmans, «L'exposition des indépendants en 1880», *L'Art moderne*, pp. 121-122. Huysmans illustre l'«ineptie» des classes éclairées en s'intéressant lui aussi au cas de Delacroix : il rappelle que le peintre romantique fut longtemps «honni».

104. «Plus que M. Huysmans nul ne fut perspicace à découvrir dans la cohue un peintre de talent neuf et fort.» Félix Fénéon, «Certains», *Art et critique*, n° 29, 14 décembre 1889, p. 453 ; *Au-delà de l'impressionnisme*, textes réunis et présentés par Françoise Cachin, Paris, Hermann, 1966, p. 138.

105. «D'où vient maintenant que l'inégalable valeur des écrits sur l'art s'est trouvée bien avant consentie, d'où vient si ce n'est que le temps a rempli ici l'office de consacrateur, en certifiant à brève échéance le bien fondé des opinions émises, en confirmant un à un les verdicts rendus ? Puisque Degas, Chéret, Forain, Raffaëlli, Bartholomé, Gustave Moreau, Odilon Redon entraient dans la célébrité, il fallait bien ajouter foi à celui qui les avait distingués inconnus, et qui avait su présager leur gloire à la période obscure. Et vingt années, il plut à J.-K. Huysmans de promener sur l'art ambiant le regard d'un voyant, d'opérer au premier coup d'œil, dans le fatras des expositions, le tri de la postérité.» Roger Marx, *J.-K. Huysmans*, Paris, Kleinmann, 1893, n.p.

106. Camille Mauclair, *Le Génie de Baudelaire ; penseur, poète, esthéticien*, Paris, La Nouvelle Revue critique, 1933, p. 155.

107. Émile Bernard, *Charles Baudelaire, critique d'art*, Bruxelles, La Nouvelle Revue Belgique, 1943, p. 30.

Cette image d'un «Baudelaire prophète» ou d'un «Baudelaire voyant», exceptionnel découvreur d'artistes, est quasi unanime. On retrouve l'exception la plus notable dans *Charles Baudelaire : son œuvre*, texte de Kahn publié en 1925 aux éditions de la Nouvelle Revue critique. Le théoricien du vers libre reste le seul à reprocher à Baudelaire de ne pas avoir révélé l'art de Manet ni la peinture des impressionnistes.

Baudelaire, malchanceux en cela comme en tout, avait interrompu d'écrire sur la critique d'art lorsqu'il connut et apprécia Manet et il lui manqua ainsi d'avoir été, en date, le premier critique d'art de l'impressionnisme et le découvreur d'un groupe nouveau<sup>108</sup>.

Kahn attribue moins cette forme d'échec à un manque de clairvoyance qu'à un malheureux concours de circonstances ; celui de l'émergence d'une figure originale (Manet) et des débuts d'un nouveau groupe de peintres (les impressionnistes) au moment où le défenseur de Delacroix et de Wagner, prématurément épuisé par une vie de combats esthétiques, avait cessé d'écrire sur les courants picturaux les plus novateurs. En dépit de son caractère marginal au sein des textes étudiés, la réserve exprimée par Kahn s'inscrit dans le système de valeurs qui permet aux symbolistes de juger de la compétence d'un critique d'art. Qu'ils reconnaissent ou non le caractère prophétique de l'appréciation de Manet par Baudelaire, les critiques d'art de la fin du siècle évaluent toujours la qualité du critique à l'aune de sa capacité à distinguer les génies de l'avenir. L'intérêt soutenu que les symbolistes continueront à porter pendant plusieurs décennies à Baudelaire critique d'art provient précisément, du moins en partie, de la justesse et de la durabilité de ses verdicts. Mauclair, qui voit en lui un précurseur dans tous les domaines, remarquera avec à-propos que ses idées sur Delacroix, Corot et Wagner prévalaient encore plus d'un demi-siècle après leur première formulation.

---

108. Gustave Kahn, *Charles Baudelaire : son œuvre*, Paris, La Nouvelle Revue critique, 1925, p. 67.

La dimension prophétique de la critique est d'autant plus importante dans le contexte qui nous occupe que, depuis Baudelaire au moins, il est courant de percevoir le bon poète comme un prophète. Cette conviction profonde amène par exemple l'écrivain d'art Léon Bloy à définir le poète en fonction de sa faculté anticipatrice.

Le signe incontestable du grand poète, c'est l'*inconscience prophétique*, la troublante faculté de proférer par-dessus les hommes et le temps, des paroles inouïes dont il ignore lui-même la portée. Cela, c'est la mystérieuse estampille de l'Esprit-Saint sur des fronts sacrés ou profanes<sup>109</sup>.

La capacité du critique à prophétiser est une marque tangible de son état de poète, donc de créateur à part entière. La notion de «don critique<sup>110</sup>» telle que Mauclair l'utilise à propos de Baudelaire dans les domaines pictural et musical, repose d'ailleurs sur un rapprochement entre la sphère des créateurs et celle des commentateurs. Pour Mauclair, de même que pour tous ceux qui assignent à la critique d'art une destination très haute, le critique ressemble au poète ou à l'artiste capable d'exprimer et de transmettre la beauté. Poète, critique ou artiste, la nature les aurait dotés dès la naissance des qualités brillantes qui sont les leurs. Si l'on peut acquérir les connaissances pour devenir un bon critique, il s'avère en revanche impossible d'apprendre à être un critique de génie. Le critique d'art ne deviendra grand que s'il partage avec le peintre un goût pour ainsi dire inné, ou à tout le moins précoce, pour la peinture. Tout porte à croire que Mauclair paraît profiter de ses commentaires sur le génie critique de Baudelaire pour se situer lui-même dans la catégorie des critiques ayant découvert leur passion de l'art dès leur prime jeunesse<sup>111</sup>.

---

109. Léon Bloy, «Le Cabanon de Prométhée», *La Plume*, n° 33, 1<sup>er</sup> septembre 1890, p. 152 ; texte repris dans *Belluaires et porchers* (Stock, 1905), *Œuvres de Léon Bloy*, éd. établie par Joseph Bollery et Jacques Petit, Paris, Mercure de France, 1964, t. II, p. 191.

110. Camille Mauclair, *Le Génie de Baudelaire ; penseur, poète, esthéticien*, p. 153.

111. Cf. *supra*, ch. II, p. 56.

L'inclination naturelle pour la peinture ne saurait néanmoins assurer à elle seule au peintre ou à l'écrivain d'art une éventuelle ascension vers le génie. Le propre du génie réside en son extrême rareté, les critiques de génie n'étant guère plus nombreux que les peintres exceptionnels. Et pour mériter ce titre, il faut savoir écrire des chroniques d'art susceptibles de présenter un intérêt pour les générations futures. Baudelaire excepté, seuls quelques élus parviennent à cet exploit. Ce sont des précurseurs, ou mieux, des prophètes. Sortes de devins, ils prédisent l'avenir et pratiquent couramment ce que Mauclair appelle l'«anticipation divinatoire<sup>112</sup>». Cette faculté anticipatrice confère à leurs textes une forme de pérennité dans la mesure où ils continuent d'être actuels longtemps après leur rédaction. Cela serait le cas du fameux *Salon de 1846* dans lequel Baudelaire énonce ses idées sur la critique et dont Mauclair recommande la lecture à quiconque s'occupe d'art. L'écrivain déplore même que ces pages brillantes sur la finalité de la critique ne soient pas, à l'entrée des expositions, lues par ceux qui prétendent écrire des comptes rendus critiques<sup>113</sup>.

Tel un prophète, le bon critique doit «proclamer les génies naissants<sup>114</sup>», d'après l'expression de Péladan. C'est la raison pour laquelle le Sâr aurait tant souhaité honorer plus tôt la peinture de Puvis de Chavannes. «Je n'ai que le regret d'être venu trop tard pour avoir quelque mérite à admirer ce grand artiste [...] ; j'aurais voulu le saluer maître à son premier tableau<sup>115</sup>», confie Péladan en 1882. Le critique ne peut soutenir les «génies naissants» que s'il existe des supports appropriés pour le faire. Il est en quelque sorte dépendant des

---

112. Camille Mauclair, *Le Génie de Baudelaire ; penseur, poète, esthéticien*, p. 155.

113. *Ibid.*, p. 151.

114. Joséphin Péladan, «Le Salon de 1882», *Le Foyer illustré*, mai 1882, p. 29.

115. *Ibid.*, p. 23.

quotidiens, des hebdomadaires ou des revues spécialisées disponibles. Péladan, qui tente toujours de se valoriser, parle du rôle joué par le mensuel auquel il collabore depuis le début des années 1880. Selon lui, *L'Artiste* a été le «veilleur du génie moderne» parce qu'il a vu «poindre dans la nuit de leur formation les talents et les génies» et qu'il a su «faire taire les voix de cigale des vieillards académiciens<sup>116</sup>» en imposant Delacroix, Decamps, Chassériau, Chenavard, Millet, Rousseau et Courbet lorsque leur art était négligé par les institutions officielles. Mais à l'époque où paraissent ces lignes, *L'Artiste* a depuis longtemps cessé d'être le «héraut d'armes de l'art devant l'opinion» auquel Péladan fait allusion. Ce sont alors plutôt les petites revues qui s'emploient activement à la promotion des isolés.

La critique prophétique est une entreprise de double promotion. Tout comme le galeriste, le critique d'art peut acquérir une notoriété en s'intéressant à un méconnu qui sortira un jour de l'ombre. Il révèle une production qu'il juge digne d'intérêt en même temps qu'il bénéficie personnellement des retombées d'une telle promotion. Servant initialement à mettre en avant l'œuvre d'un artiste ou d'un groupe d'artistes encore inconnus, la critique d'art constitue ainsi un moyen efficace de se valoriser soi-même à l'intérieur d'une stratégie de production de la valeur au sens où l'entend Pierre Bourdieu dans ses travaux sur l'économie des biens symboliques<sup>117</sup>.

La postérité, qui a oublié le nom des principaux critiques d'art de la période, se souvient en revanche de ceux ayant encouragé les artistes aujourd'hui célèbres, comme Aurier qui a su imposer l'art de Van Gogh et de

---

116. Joséphin Péladan, «Le procédé de Manet d'après l'Exposition de l'École des Beaux-Arts», *L'Artiste*, février 1884, p. 106.

117. Cf. Pierre Bourdieu, «Le marché des biens symboliques», *L'Année sociologique*, vol. 22, 1971, pp. 49-126 et surtout «La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, février 1977, pp. 3-44.

Gauguin aux écrivains symbolistes grâce à ses articles du *Mercure de France*. Dans une notice nécrologique sur le critique, de Gourmont rend hommage au «flair» de son ami et collègue.

Sa gloire — ce mot ne va pas trop loin — est d'avoir inauguré une nouvelle critique d'art, d'avoir mis en lumière — le premier — des peintres comme Van Gogh, Gauguin, Henry de Groux, d'avoir compris et aimé les tendances nouvelles de l'art, et cela sans parti, avec une générosité intelligente<sup>118</sup>.

Les écrivains d'art n'hésitent pas à se proclamer eux-mêmes des découvreurs d'artistes. Dans l'autoportrait qu'il rédige pour *Les Hommes d'aujourd'hui*, Huysmans revendique le mérite d'avoir le premier «expliqué et lancé Odilon Redon» en omettant de mentionner que les articles élogieux de Hennequin ont paru plus d'un an avant la publication du recueil *L'Art moderne*<sup>119</sup>. D'une manière analogue, Péladan rappelle qu'il a écrit sur la peinture de Moreau avant les autres symbolistes : «Le caractère aristique, hermétique même, de ce peintre me poussait à écrire sur son œuvre, avant que M. Huysmans ne décrivit l'Hérodiade et que M. Lorrain en louât les féeries<sup>120</sup>.» Le critique affirme non sans ostentation «que la postérité [...] lui trouvera quelque mérite à avoir associé dans son admiration trois artistes aussi différents<sup>121</sup>» que Puvis de Chavannes, Moreau et Rops.

Afin de prouver à leurs lecteurs qu'ils ont, dès leurs débuts, su reconnaître les artistes de qualité, certains renvoient systématiquement à leurs premiers

---

118. R. G. [Remy de Gourmont], «Albert Aurier», *La Revue blanche*, t. III, novembre 1892, p. 268.

119. A. Meunier [pseud. de Joris-Karl Huysmans], «J.-K. Huysmans», *Les Hommes d'aujourd'hui*, vol. 6, n° 263, 1885 ; *En Marge* (1927), études et préf. réunies et annotées par Lucien Descaves, Boulogne, Le Griot, 1991, p. 70. Dario Gamboni, qui étudie la réception critique de l'art de Redon dans une perspective d'histoire sociale de l'art, analyse les enjeux de cette prise de position par Huysmans dans *La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Minuit, 1989, pp. 73-78.

120. Joséphin Péladan, «Gustave Moreau», p. 30.

121. *Ibid.*, p. 33.

textes sur l'art. Huysmans introduit un passage de *L'Art moderne* sur Degas en reprenant un extrait d'une chronique parue à *La Gazette des amateurs* en 1876. Dans un article de *L'Ermitage* consacré à Moreau (janvier 1895), Péladan cite en exergue des passages élogieux sur l'artiste tirés de ses «Salons» de 1883 et de 1884. Il a recours au même procédé lorsqu'il commence un texte sur le peintre Paul Chenavard par des extraits des comptes rendus publiés plus de dix ans auparavant<sup>122</sup>. Plusieurs vont même jusqu'à antidater leurs textes afin de montrer qu'ils ont défendu les «bons artistes» avant les autres. Huysmans fait cela pour Redon<sup>123</sup> tandis que Péladan tente de prouver qu'il a fait l'apologie de Moreau avant Huysmans<sup>124</sup>. Cette pratique d'antidatation, qui signale une certaine rivalité entre les critiques, montre à quel point la découverte d'un artiste constitue un enjeu majeur pour les critiques d'art de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

En vertu du code implicitement en vigueur chez les écrivains d'art symbolistes, il ne suffit pas de promouvoir des indépendants. Il faut également être le premier à le faire car ce n'est qu'à cette condition que la gloire du peintre isolé peut se mettre à rejaillir sur son défenseur. À l'instar du créateur incompris par ses contemporains, l'écrivain n'entre au panthéon de la critique d'art que s'il a œuvré, seul et au mépris de tous, à sa noble mission de prophète. Partie intrinsèque de la stratégie mise en place pour valoriser autrui, le mythe de l'isolé participe aussi d'une vaste opération d'auto-affirmation. Car, en

---

122. Dans son article sur «Paul Chenavard», *L'Artiste*, mai 1895, pp. 356-362, Péladan reprend des passages de ses commentaires sur les Salons de 1883 et de 1884 publiés dans *L'Artiste*.

123. Cf. Dario Gamboni, *op. cit.*, p. 76.

124. Contrairement à la source que Péladan donne en 1895 dans son article de *L'Ermitage* sur «Gustave Moreau», l'extrait cité en exergue n'a pas paru dans le compte rendu du Salon de 1882 mais bien en juin 1883, dans le deuxième article de «L'Esthétique au Salon de 1883», *L'Artiste*, p. 460, c'est-à-dire un mois après la parution de *L'Art moderne* de Huysmans en mai 1883. De toute manière, Huysmans avait déjà défendu chaleureusement Moreau dans son compte rendu du Salon officiel de 1880.

définitive, la mise en lumière des isolés constitue un moyen efficace de proclamer son propre génie. Plus intéressant encore, les écrivains symbolistes instaurent, ce faisant, une image du créateur qui perdure au cours des décennies suivantes, plus spécialement dans le discours de légitimation des principaux mouvements d'avant-garde du XX<sup>e</sup> siècle. En mettant l'accent sur l'indépendance, l'isolement et le prophétisme des peintres qu'ils estiment, les écrivains d'art des petites revues, dont un bon nombre se complaît pourtant dans le rejet affirmé de leur contemporanéité, ouvrent la voie à une forme de critique moderniste qui continue encore aujourd'hui à proclamer haut et fort l'originalité et l'anti-académisme des grandes figures de notre temps.

### 3. L'attribution de la valeur littéraire

La conception mystique de la critique d'art constitue l'un des deux modes de valorisation privilégiés par les symbolistes. Le second repose sur l'attribution d'une valeur littéraire, entreprise assez proche de celle qui avait conduit les romantiques à élever le discours critique sur la peinture au rang d'une véritable activité littéraire. En France, des auteurs tels que Théophile Gautier et surtout Charles Baudelaire conféraient une dimension créatrice aux écrits sur l'art et sur la littérature. Pour Baudelaire, un bon texte critique devait en effet posséder des qualités poétiques de la même manière que toute autre œuvre de création. Selon la formule célèbre contenue dans le *Salon de 1846*, «le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie<sup>125</sup>». Les symbolistes vont encore plus loin lorsqu'ils perçoivent les comptes rendus comme des œuvres littéraires. Ce faisant, ils mettent en cause la hiérarchie traditionnelle

---

125. Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, Paris, Michel Lévy frères, 1846 ; *Œuvres complètes*, préf., présentation et notes de Marcel A. Ruff, Paris, Le Seuil, coll. «l'Intégrale», 1968, p. 229.

entre les œuvres poétiques autonomes (le sonnet ou l'épigramme) et les textes critiques en prose réduits au statut de commentaire, d'explication ou de paraphrase. Cette opération suppose un dépassement de la fonction explicative assignée par principe au discours critique. Ainsi libéré, celui-ci cesse de dépendre de l'œuvre à commenter ; il se met à valoir pour lui-même et non seulement en tant que faire-valoir d'une autre production.

Mauclair, incontestablement l'auteur du corpus qui étaye le mieux cette audacieuse théorie de la critique créatrice, s'interroge sur le statut du critique d'art. «Pourquoi le critique ne serait-il pas un créateur de par sa fonction même<sup>126</sup> ? », se demande l'ancien critique du *Mercure de France* convaincu que la «vraie et belle critique<sup>127</sup>» relève de la création littéraire au même titre que la poésie. Dans ses mémoires, Mauclair se dira «frappé de la grandeur et de la beauté que pourrait revêtir une critique vraiment digne de ce nom, et non moins frappé de l'inanité de la distinction entre critique et création<sup>128</sup>». Il n'y aurait qu'une «mince cloison verbale» séparant les deux activités, la critique et la création n'étant en quelque sorte que les deux facettes d'une même réalité.

Ce qu'on appelle création, par une convention verbale et une illusion de notre esprit, n'est jamais qu'une critique des éléments sensibles de l'univers, car on n'invente rien. [...] Mais la fantaisie dissocie et réassocie arbitrairement ces éléments et leur donne ainsi une apparence insolite : la critique accomplit les mêmes opérations de transposition sur l'œuvre qui lui est soumise et la fait comprendre en replaçant dans l'ordre naturel les éléments qu'elle en a extraits pour sa combinaison arbitraire. La critique est de la création renversée, et la création est une critique renversée<sup>129</sup>.

---

126. Autographe de l'auteur publié par Georges-Jean Aubry, *Camille Mauclair*, Paris, E. Sansot, coll. «Les Célébrités d'aujourd'hui», 1905, p. 39.

127. Camille Mauclair, «La mission de la critique nouvelle», p. 12 ; passage cité par Dario Gamboni, «Critics on Criticism : a Critical Approach» dans Malcom Gee (sous la direction de), *Art Criticism since 1900*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1993, p. 43.

128. Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, p. 181.

129. *Ibid.*, pp. 181-183.

Un interprète comme Mauclair perçoit son travail comme le pendant de celui du peintre : pour avoir accès au sens que l'artiste a inscrit dans une œuvre, l'exégète doit faire le cheminement inverse, c'est-à-dire partir du tableau pour remonter au principe générateur. Par la transposition qui en résulte, l'écrivain d'art ne recrée pas tant l'œuvre picturale elle-même que le processus créateur. En établissant un rapport aussi étroit entre critique et création, Mauclair exploite des idées très proches de celles qu'Oscar Wilde développe dans un essai célèbre, publié en juillet et en septembre 1890 dans la revue *Nineteenth Century*<sup>130</sup> avant d'être inclus au recueil *Intentions* (1891). Selon l'écrivain anglais, le critique d'art ne se borne pas à reproduire une œuvre picturale. Au contraire, en consignnant par écrit ses propres impressions du tableau, il transforme littéralement le tableau peint en texte écrit. Ce faisant, il parvient parfois à une œuvre tout aussi belle que celle dont il parle. Wilde mentionne à titre d'exemple la prose de Ruskin sur Turner<sup>131</sup> ou encore celle de Walter Pater sur Léonard de Vinci<sup>132</sup> pour étayer la thèse selon laquelle le bon critique doit refuser toute ressemblance trop évidente avec son modèle en choisissant une langue poétique «qui fuit l'imitation servile<sup>133</sup>».

---

130. Il s'agit en partie d'une réponse à Matthew Arnold dont le texte «The Function of Criticism at the Present Time» (1865) avait beaucoup marqué Wilde. Le titre original de l'article est «The True Function and Value of Criticism : with some Remarks on the Importance of Doing Nothing». Les deux versions suivantes ont été utilisées : «The Critic as Artist», *The Writings of Oscar Wilde*, Oxford and New York, Oxford University Press, 1989, pp. 241-297 ; «La critique est un art», *Œuvres*, nouv. éd. revue, annotée et préfacée par Jacques de Langlade, Paris, Stock, 1977, vol. 2, pp. 337-400.

131. «Sa prose puissante et majestueuse, si ardente et si colorée, d'une éloquence si noble et d'une ordonnance symphonique si parfaite, si sûre dans le choix délicat du mot et de l'épithète est une œuvre d'art au moins aussi grande que ces merveilleux couchers de soleil qui pâlissent et se dégradent sur les toiles pourries dans les musées anglais.» Oscar Wilde, «La critique est un art», p. 361.

132. Walter Pater, «Léonard de Vinci», *Renaissance*, 1873.

133. Oscar Wilde, «La critique est un art», p. 365.

Wilde n'est ni le seul ni le premier à comparer le travail d'écriture du critique à celui du poète. Relativement courante en France depuis que Baudelaire a désigné le poète comme le meilleur critique qui soit<sup>134</sup>, cette idée avait déjà été au centre de la théorie de l'interprétation élaborée par les penseurs romantiques allemands. Parmi eux, Friedrich von Schlegel fondait sa notion de critique esthétique sur la thèse suivante :

La poésie ne peut être critiquée que par la poésie. Un jugement sur l'art qui n'est pas lui-même une œuvre d'art [...] n'a pas le même droit de cité dans le royaume de l'art<sup>135</sup>.

Cette conception connaît un succès sans précédent dans les cercles littéraires parisiens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Pratiquement tous les auteurs pris en compte abordent la question. Certains en font une règle essentielle de la critique littéraire, comme Retté qui confère à cette exigence la valeur d'un principe. Prônant que la subjectivité est un principe conducteur de la critique créatrice, Retté pose les trois «axiomes» suivants :

- 1° *Les critiques écrites par les poètes devraient être des poèmes.*
- 2° *La critique sera violemment partielle ou elle ne sera pas.*
- 3° *Un poète ne peut être jugé que par un autre poète*<sup>136</sup>.

Un bon nombre d'écrivains d'art transposent ces règles dans le domaine de la critique d'art et soutiennent que seul le poète est habilité à porter un jugement sur l'art. Partagée par la grande majorité des écrivains d'art, une telle conviction n'est pas seulement à analyser dans le contexte du conflit de compétence entre les gens de lettres et les autres intervenants de la critique<sup>137</sup>. L'idée selon laquelle un poète ou un artiste ne peut être jugé que par un poète

---

134. Voir les remarques introductives du *Salon de 1846*, p. 229.

135. Friedrich von Schlegel, *Lycée*, fragment 117 cité et analysé par Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 112.

136. Adolphe Retté, «Paradoxe sur la critique», *L'Ermitage*, n° 8, août 1890, pp. 90-91.

137. Voir les analyses menées *supra*, ch. II, pp. 71-86.

est la condition de possibilité de la critique créatrice mise en œuvre dans la presse symboliste. Il est admis en premier lieu que la supériorité absolue du poète dans le domaine de la critique tient à l'infaillibilité de son jugement sur l'art. Voyant et prophète à la fois, ce créateur se révèle un juge «qui ne se trompe jamais», comme l'affirme Morice à propos de Baudelaire.

[...] le poète [...] est le seul critique d'art. Affirmation qui s'illustre du plus éclatant et démonstratif exemple avec le grand nom de Baudelaire : poète d'abord comme toujours, c'est en cette qualité qu'il intervient, infaillible arbitre, dans les débats des musiciens, des plastiques et des poètes<sup>138</sup>.

En second lieu, le bon critique d'art détient la faculté d'«entrer dans l'esprit de l'artiste<sup>139</sup>», pour reprendre l'expression de Péladan à propos de la mission du critique. Cette capacité est l'apanage du poète qui, grâce à sa sensibilité native, parvient à percevoir et à transmettre ce qui est inaccessible à autrui. Aurier abonde dans ce sens lorsqu'il affirme que le poète est le seul à pouvoir ressentir puis exprimer le «prolongement spirituel» inhérent à la création artistique, c'est-à-dire le lien étroit existant entre le principe créateur («l'âme d'artiste») et l'œuvre. C'est par un tel raisonnement que le jeune auteur, dans un article de fond sur Henry de Groux publié dans *Le Mercure de France* à l'automne 1891, en arrive à proclamer la suprématie du poète sur tous les autres chroniqueurs d'art.

[...] la meilleure critique picturale sera toujours celle faite par un poète. Ces ensembles d'idées, en effet, qui composent essentiellement l'œuvre vraiment d'art et que j'ai appelés le prolongement spirituel, il les précisera, lui, le poète, en les transposant dans son langage propre, vers ou prose, langage évidemment plus clair et plus intelligible, puisqu'il est plus familier à la masse des hommes, que le langage universel, mais assez ésotérique, des lignes et des couleurs. Et ainsi seront pleinement

---

138. Charles Morice, «Paradoxe sur la Critique», p. 532.

139. Trinculo [pseud. de Joséphin Péladan], «Le Mois, Le Salon de 1886», *La Revue du monde latin*, t. VIII, avril 1886, p. 476.

illuminées les essentielles conditions de l'œuvre d'art, ce qui est, à n'en point douter, la seule bonne critique<sup>140</sup>.

Pour Aurier, la dimension créatrice de la critique repose sur la valeur esthétique du texte de critique d'art. Or, dans le contexte du symbolisme, la beauté de l'écrit critique réside avant tout dans une qualité littéraire que seul un poète est en mesure d'atteindre. Dans l'esprit des auteurs qui nous intéressent, la maîtrise du langage poétique confère au poète sa grandeur. Il faut spécifier que dans le réseau verbal des symbolistes, le terme de poète ne désigne pas nécessairement une personne qui écrit des vers. Le titre de poète est octroyé en fonction de la manière d'écrire d'un auteur et non par rapport au genre qu'il choisit. Morice donne les explications suivantes sur les critères qui permettent de reconnaître un poète.

Il n'est même pas nécessaire — cela va de soi — que notre critique-poète ait publié le moindre livre de vers, et j'ai seulement besoin, pour lui accorder ou lui refuser le brevet que je veux qu'il mérite, de lire tel article de lui où il aura parlé d'un artiste, — je saurai bien distinguer, au style, au ton, si c'est un poète qui parle<sup>141</sup>.

Selon cette définition, le poète est celui qui sait exprimer sa propre subjectivité par son style, et ce, dans n'importe quel type de texte. Le style et le ton apparaissent ici comme une signature : ils sont l'indice, l'empreinte, la manifestation de l'individualité artistique, voire du génie créateur. C'est uniquement parce qu'elle permet à l'auteur d'apposer sa marque personnelle que la critique d'art peut aspirer au statut de pratique littéraire. Briller dans ce domaine ne devrait pas avoir un prestige moins grand qu'exceller en poésie ou en théâtre.

Il a été établi au second chapitre que l'absence d'œuvres littéraires appartenant aux genres habituellement perçus comme majeurs n'avait pas

---

140. G.-Albert Aurier, «Henry de Groux», *Le Mercure de France*, t. III, n° 22, octobre 1891 ; *Le Symbolisme en peinture. Van Gogh, Gauguin et quelques autres*, textes réunis et présentés par Pierre-Louis Mathieu, Caen, L'Échoppe, 1991, pp. 76-77.

141. Charles Morice, «Paradoxe sur la Critique», p. 532.

empêché Fénéon ou Germain d'être appréciés en tant qu'écrivains. Un autre cas de figure est celui d'Aurier qui n'a pas eu le temps de mener à terme sa brillante carrière d'homme de lettres. Meilleur critique que romancier, Aurier déploie ses talents de poète d'une manière moins originale dans ses sonnets que lorsqu'il fait de la poésie à propos des tableaux. D'où l'intérêt que ses pairs portent à sa critique d'art, tels ses anciens collègues du *Mercure de France* qui l'honorent après sa mort pour la beauté et l'inventivité de ses textes à propos de la peinture. D'après de Gourmont, il ne cherchait pas à copier les toiles qu'il avait contemplées. Il tentait plutôt de les analyser d'une façon subjective : il «interprète les œuvres, il en rédige le commentaire [...] et recompose très souvent une œuvre un peu différente [...] de celle qu'il a eue sous les yeux<sup>142</sup>». Constructives autant qu'artistiques, les transpositions créatrices d'Aurier permettent en fin de compte de prolonger, sinon d'enrichir les œuvres picturales.

Les gens de lettres ne sont pas les seuls à mettre en avant la dimension créatrice de la critique d'art. Les artistes admettent eux aussi que les écrits sur la peinture relèvent de la création littéraire. Émile Bernard réserve notamment à Baudelaire le titre de «poète critique» en raison de la proximité existant entre sa critique et sa poésie<sup>143</sup>. Il est toutefois utile de préciser que contrairement aux écrivains d'art symbolistes qui se penchent sur la critique d'art de Baudelaire (Mauclair et Kahn figurent parmi ceux-là), Bernard n'aborde pas les questions d'écriture ou de style propres à l'auteur des *Curiosités esthétiques*. Dans son livre sur Baudelaire critique d'art, le peintre se montre moins sensible à la forme des textes qu'à leur contenu. Au cours de ses analyses, Bernard élude en fait le

---

142. Remy de Gourmont, «Notice» pour G.-Albert Aurier, *Œuvres posthumes*, pp. xvii-xviii ; *Le 11<sup>e</sup> Livre des masques* (1898), Paris, Société du Mercure de France, 13<sup>e</sup> éd., 1924, pp. 245-246.

143. Émile Bernard, *Charles Baudelaire, critique d'art*, p. 26.

problème du rapport entre la critique d'art et la poésie. Ce trait est fortement redevable au lieu d'énonciation de l'auteur : Bernard est peintre et c'est d'abord à ce titre qu'il s'intéresse à la critique d'art de Baudelaire. L'absence de remarques sur le style du poète indique en tous les cas que le peintre attache une moins grande importance à la valeur littéraire de la critique qu'à sa dimension spécifiquement artistique.

De plus, Bernard tend à réduire la portée des innovations de Baudelaire sur le plan esthétique en montrant qu'il s'est borné à appliquer intelligemment les idées sur l'art de Delacroix. Bernard affirme par exemple que l'admiration du poète pour le peintre était si grande que, dans bon nombre de ses écrits, Baudelaire se serait oublié lui-même «pour n'exposer plus que les théories picturales recueillies à cette bouche auguste<sup>144</sup>». Il s'agit là d'un enjeu crucial pour Bernard qui, depuis ses démêlés avec les écrivains d'art dans les années 1890, passe beaucoup de temps à mettre en avant l'apport théorique des artistes. C'est dans le but de relativiser l'influence des gens de lettres en matière de peinture que Bernard expose les théories artistiques de Delacroix avant de présenter celles du poète, insinuant par là que la critique d'art de Baudelaire est entièrement redevable à la pensée sur l'art de Delacroix. Si la chose n'est pas fausse, on notera toutefois l'insistance avec laquelle Bernard défend un point de vue qui sert si justement ses propres arguments.

Cela dit, Bernard admire néanmoins Baudelaire pour sa critique subjective et passionnée qui consiste à bonifier les artistes qu'elle glorifie. Partie prenante du processus créateur de la critique, cette forme d'idéalisation a été poussée à son comble dans le jugement sur Constantin Guys, érigé en héros de la peinture moderne alors qu'il n'a jamais été reconnu comme tel par l'histoire de l'art. C'est avec raison que Bernard pensait que la postérité allait davantage

---

144. *Ibid.*, p. 15.

retenir le génie de Baudelaire, auteur du fameux manifeste «Un peintre de la vie moderne», que celui, tout à fait relatif, de l'artiste en question. Véritable créateur, le poète a pour ainsi dire «créé» un génie de toutes pièces. Si l'on en croit Bernard,

[...] l'imagination de Baudelaire dépassait de beaucoup la valeur du peintre. Charles Baudelaire a fait un chef d'œuvre de *son peintre de la Vie moderne*, alors que Guys [...] n'a laissé que d'imparfaits et souvent informes croquis. Mais qu'importe puisqu'en est sorti l'évangile de l'art moderne<sup>145</sup> !

Dans l'optique de la critique créatrice, c'est bien le texte du critique et non l'œuvre réalisée par l'artiste qui mérite la désignation de «chef-d'œuvre». En cela, la position de Bernard sur Baudelaire se rapproche à maints égards de l'attitude de Van Gogh envers Aurier. Dans la lettre de remerciements qu'il adresse à son défenseur peu après la parution du texte «Les Isolés. Vincent Van Gogh» en janvier 1890, Van Gogh dit aimer l'article du *Mercure de France* comme une «œuvre d'art en soi<sup>146</sup>». Mais après avoir félicité Aurier pour ses aptitudes littéraires et pour sa capacité à faire «de la couleur avec ses paroles<sup>147</sup>», le peintre dit néanmoins ne pas reconnaître ses propres tableaux dans la transposition qu'en donne le critique. Van Gogh a le sentiment de retrouver ses toiles mais, ajoute-t-il, «meilleures qu'elles ne sont en réalité, plus riches, plus significatives<sup>148</sup>». Il a du mal à croire qu'il s'agit-là de ses œuvres. Comme si le poète les avait améliorées, embellies ou à tout le moins transformées.

---

145. *Ibid.*, p. 32.

146. Vincent van Gogh, Lettre à Aurier, non datée, Saint-Rémy, vers le 12 février 1890 ; texte repris dans G.-Albert Aurier, *Le Symbolisme en peinture*, p. 43.

147. *Ibid.*

148. *Ibid.*

La réaction du peintre n'est qu'en partie attribuable à la modestie<sup>149</sup> ou, comme on l'a trop souvent dit, à de l'insécurité émotionnelle causée par une instabilité mentale<sup>150</sup>. Si Van Gogh éprouve indubitablement de l'anxiété chaque fois qu'il est question de publicité à son endroit<sup>151</sup>, il énonce cependant une idée banale chez les artistes de tous les temps. Qui des poètes ou des peintres n'a jamais éprouvé de malaise devant les commentaires dont son œuvre fait l'objet ? Même élogieux, les comptes rendus surprennent toujours les créateurs. Il est somme toute fréquent pour un écrivain ou pour un artiste de ne pas reconnaître son ouvrage ou son tableau dans le commentaire qu'en fait une autre personne. C'est dans le but plus ou moins avoué de ne pas laisser à autrui le soin de décrire les œuvres destinées à son futur musée que Moreau entreprend en 1897 la rédaction des notices de ses propres tableaux<sup>152</sup>. Nombre de peintres de l'époque préfèrent expliquer eux-mêmes leurs réalisations, comme Gauguin qui fournit la lecture « autorisée » de plusieurs de ses toiles dans des lettres à sa femme et à ses amis<sup>153</sup>, Van Gogh qui décrit longuement ses tableaux à plusieurs correspondants ou encore Denis, Bernard

---

149. D'aucuns ont même laissé entendre qu'il s'agissait de fausse modestie. Voir Mark Roskill, « "Public" and "Private" Meanings : The Paintings of Van Gogh », *Journal of Communication*, vol. XXIX, n° 4, automne 1979, p. 160.

150. Il s'agit de la thèse que défend Patricia Mathews dans « Aurier and Van Gogh : Criticism and Response », *Art Bulletin*, vol. LXVIII, mars 1986, pp. 94-104.

151. Patricia Mathews, *ibid.*, p. 102, rappelle que Van Gogh refusait systématiquement que l'on écrive à son sujet. Elle pense d'ailleurs que c'est pour cette raison que son frère Theo lui avait caché le projet d'Aurier. L'interprétation de Rewald va dans le même sens : *Le Post-impressionnisme* (1961), trad. de l'angl. par Alice Bellony-Rewald, nouv. éd. revue et augmentée avec le concours de Catherine Goldet, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1988, vol. II, p. 58.

152. Ces commentaires ont été publiés dans Gustave Moreau, *L'Assembleur de rêves*, texte établi et annoté par Pierre-Louis Mathieu, Montpellier, Fata Morgana, 1984.

153. Voir notamment le cas de la description de *Manao Tupapau* contenue dans une lettre à sa femme Mette envoyée de Tahiti et datée du 8 décembre 1892, *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, recueillies et préf. par Maurice Malingue, Paris, Bernard Grasset, 1946, pp. 237-238.

ou Besnard qui ont laissé plusieurs belles descriptions de leurs œuvres dans leurs journaux intimes, leurs souvenirs ou dans des notices explicatives.

Les peintres admettent la part créatrice de la critique d'art mais à la différence des écrivains, ils ne la perçoivent pas forcément comme une qualité. Ce que les gens de lettres tiennent pour une valeur positive s'avère négatif pour les principaux intéressés. C'est Whistler qui tient la position la plus extrême sur cette question quand il réprimande les hommes de plume qui «dégradent» les arts plastiques «en y voyant une méthode pour aboutir à un effet littéraire<sup>154</sup>». Selon l'auteur du «Ten O'Clock», le littérateur tente même de s'approprier l'œuvre du peintre :

Si bien que, tandis qu'il poursuit sa traduction de la toile sur le papier, l'œuvre devient la sienne. Il trouve de la poésie là où il en sentirait si lui-même transcrivait l'événement<sup>155</sup>.

Si l'on fait abstraction du ton polémique de Whistler qui, d'une façon analogue à Bernard, conteste très souvent aux écrivains le droit de faire de la critique d'art, on constate que le peintre exprime une réalité correspondant tout à fait à la théorie symboliste de l'interprétation de l'art. L'observation semble encore plus judicieuse lorsque l'on prend en considération ce que les auteurs associés à ce mouvement écrivaient à propos de ses toiles. Huysmans, notamment, ne cesse de rapprocher les tableaux de Whistler des œuvres de poètes ou de prosateurs (Thomas de Quincey, Poe, Baudelaire, Verlaine), comme si la seule référence valable devait provenir de la sphère littéraire<sup>156</sup>.

---

154. James Abbott McNeill Whistler, «Le Ten O'Clock», conférence donnée en février, mars et avril 1885, Londres, Chatto and Windus, 1888 ; trad. de l'angl. par Stéphane Mallarmé, *La Revue indépendante*, n.s., t. VII, n° 19, mai 1888, pp. 205-228 ; repris dans Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, bibliothèque de La Pléiade, 1945, p. 575.

155. *Ibid.*, p. 576.

156. Pour une analyse de la position de Huysmans envers la dimension littéraire de la production de Whistler, cf. *infra*, ch. VIII, pp. 413-414.

Ce cas limite, qui constitue la contrepartie des arguments avancés par Mauclair et Wilde, permet de répartir les critiques d'art en deux grandes catégories : d'un côté, ceux qui défendent la dimension créatrice de la critique (ce sont de loin les plus nombreux) et de l'autre, ceux qui, à l'instar de la majorité des peintres, soulèvent les écueils inhérents à l'interprétation créatrice de la peinture. D'après la conception plus traditionaliste qui sous-tend la seconde position, la transcription écrite de la peinture devrait rester assez proche des œuvres picturales. Partageant cet avis, Germain critique les gens de lettres ayant tendance à découvrir dans les tableaux ce qu'ils veulent y voir et non ce que les artistes y auraient effectivement mis. Moins fidèles aux toiles elles-mêmes qu'aux rêves qu'elles déclenchent, ils seraient en train de les «refaire idéalement<sup>157</sup>». Malgré de tels principes, Germain propose pourtant des interprétations très subjectives des œuvres et s'adonne lui-même à la transposition créatrice. Il va parfois jusqu'à recréer les tableaux poétiquement, comme lorsqu'il écrit un poème en prose à propos du *Désespoir de la chimère* de son ami Alexandre Séon<sup>158</sup>.

Le seul écrivain d'art à se conformer vraiment à la règle de traduction fidèle à l'original reste Péladan qui, à plusieurs reprises, met en garde ses collègues contre les dangers d'une critique trop littéraire. Il faut, conclut-il, éviter de «se substituer à l'artiste et de colorer ses toiles de sa propre imagination<sup>159</sup>». Le principal inconvénient de cette forme de substitution

---

157. «Dupe de son imagination, il ne voit pas, en des linéatures rythmiques, l'harmonie obtenue par l'auteur, il découvre ce que ce dernier n'y a pas mis. [...] Si l'écrivain se bornait à raconter les songes que lui procure une œuvre ou à refaire cette œuvre idéalement, ce serait agréable ; le néfaste c'est qu'avec son audace tranquille d'ignorant il en déduit maintes affirmations.» Alphonse Germain, «De la critique en art figuratif», p. 268.

158. Alphonse Germain, «Le Désespoir de la Chimère», *La Plume*, n° 75, 1<sup>er</sup> juin 1892, p. 244. Ce poème est reproduit et analysé par James Kearns, *Symbolist Landscapes : The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*, Londres, The Modern Humanities Research Association, 1989, pp. 41-42.

159. Trinculo [pseud. de Joséphin Péladan], «Le Mois, Salon de 1886», p. 476.

provient de ce que l'auteur ne reconnaît pas son œuvre lorsqu'il en lit le commentaire. Pour illustrer ce phénomène, Péladan raconte l'«excellente leçon» reçue d'un peintre dont il avait parlé dans son premier compte rendu de Salon. «Monsieur», écrivait l'artiste au salonnier, «votre coloris est charmant, votre dessin, amusant ; par malheur, il n'y a rien de tout cela dans mon affaire<sup>160</sup>». Le critique rapporte l'anecdote pour montrer à son lecteur qu'il s'est pour ainsi dire «guéri» de toute velléité à trop s'éloigner de son modèle. Les articles du Sâr prouvent qu'il a toujours tenté de respecter cet engagement car ils sont nettement moins «écrits» et moins «stylés» que ceux des autres symbolistes.

La plupart des textes de Péladan paraissent d'ailleurs dans des publications établies telles que la revue *L'Artiste* ou le journal *La Presse*, et non dans les périodiques d'avant-garde. Ce ne sont donc pas seulement l'orientation esthétique (le fait d'être symboliste ou non) et le lieu d'énonciation des auteurs (l'appartenance au groupe des écrivains, des artistes ou des connaisseurs) qui déterminent leur théorie et leur pratique de la critique. Le cadre de parution joue également un rôle prépondérant dans la conceptualisation de la critique, comme en témoignent suffisamment les petites revues qui favorisent l'émergence d'une écriture personnelle, caractérisée par un ton singulier, un langage recherché, des effets de style et des innovations sur le plan formel. À de rares exceptions près, les auteurs n'ont pas pour objectif de proposer des descriptions à la lecture desquelles les peintres reconnaîtraient leurs travaux. Leur critique est créatrice dans le sens où elle fait passer leur propre visée poétique avant la restitution fidèle des œuvres picturales.

---

160. *Ibid.*

C'est en fonction d'une telle autonomisation du discours critique sur la peinture que nombre de comptes rendus d'expositions, d'abord rédigés pour des périodiques, sont par la suite repris sous forme d'opuscules ou d'ouvrages. La destination ultime de l'article de critique d'art, tout comme celle du poème ou du roman-feuilleton d'abord publiés en revue, est le livre. En vertu de cette exigence, les meilleures chroniques d'art doivent être réunies en volumes afin de figurer avantageusement aux côtés des *Curiosités esthétiques* de Baudelaire ou des écrits sur l'art des frères Goncourt. C'est en ce sens que Kahn souhaite que les études de Roger Marx soient un jour assez nombreuses pour faire l'objet d'un livre :

Il est évident que lorsque ces études seront plus nombreuses, lorsque Marx y aura ajouté les Monet, les Rops, les Fantin, les Besnard, etc., nous aurons en ces *Cartons d'artistes* un livre égal aux études d'art des Goncourt, plus précieux encore parce qu'il laissera un tableau de l'art actuel<sup>161</sup> [...].

L'exemple le plus probant pour illustrer la valeur littéraire prêtée aux recueils de critique d'art reste celui de *Certains*, ouvrage qui jouissait d'une faveur quasi unanime dans les milieux symbolistes et qui, selon les propos confiés par son auteur à Gustave Coquiot, aurait été celui que Huysmans préférerait entre toutes les œuvres qu'il avait écrites<sup>162</sup>. À cette nouvelle conception du discours critique, correspond une valorisation radicale de l'auteur car le critique se considère comme un écrivain ou, mieux, un poète. Selon la formule de Rainer Rochlitz dans un article de synthèse sur l'évolution

---

161. Gustave Kahn, «Roger Marx», *Le Mercure de France*, vol. 28, n° 106, octobre 1898, p. 49.

162. Gustave Coquiot, *Le Vrai J.K. Huysmans*, Paris, Charles Bosse, 1912, p. 66. Le livre bénéficie d'ailleurs d'une bonne couverture dans la presse symboliste. Le compte rendu le plus célèbre est celui de Félix Fénéon dans *Art et critique*, n° 29, 14 décembre 1889, pp. 453-455 ; *Au-delà de l'impressionnisme*, pp. 138-141. Voir également les commentaires élogieux de Louis-Alfred Natanson dans la toute première livraison de *La Revue blanche* (série belge), t. I, n° 1, 1<sup>er</sup> décembre 1889, p. 6 et ceux plus mitigés de J.-H. Rosny, «Critique littéraire et théâtrale», *La Revue indépendante*, t. XIII, n<sup>os</sup> 37-38, novembre-décembre 1889, pp. 482-486.

de l'herméneutique moderne, l'interprète romantique s'était mis «en situation d'égalité avec l'auteur<sup>163</sup>». D'une manière analogue, le critique d'art symboliste ne se contente pas d'une position de second plan par rapport à l'artiste dont il commente les œuvres. Il se présente au contraire comme son *alter ego*, convaincu de réaliser dans le domaine de la critique une œuvre équivalente à celle du peintre dans la sphère artistique. L'écrivain d'art ne se veut pas l'exégète des travaux d'autrui mais bien un concepteur d'œuvres littéraires.

Il faut toutefois nuancer la portée de cette idée car il existe parfois un écart considérable entre la théorie et la pratique de la critique, en particulier entre la conception idéalisée de la littérature d'art telle qu'elle transparaît dans les textes sur la critique et l'intervention réelle des symbolistes dans les chroniques d'art des revues éphémères. En effet, le succès remporté par quelques livres de critique d'art ne doit pas faire oublier que pour la majorité des symbolistes, les écrits critiques sur la peinture ne détiennent en réalité ni la même valeur ni le même prestige que les œuvres poétiques, romanesques, dramatiques ou philosophiques. La situation d'égalité entre le critique et l'artiste n'existe pas encore dans l'absolu comme cela sera le cas au cours de notre siècle lorsque des penseurs tels que Roland Barthes revendiqueront pour le critique le statut de créateur à part entière<sup>164</sup>.

Nonobstant leur implication active en tant que critiques et leurs idées originales sur la critique créatrice, les auteurs de la fin du siècle dernier

---

163. Rainer Rochlitz, «Avatars de l'herméneutique», *Critique*, n° 510, novembre 1989, p. 844.

164. L'apport de Roland Barthes est, parmi d'autres, fondamental pour repenser le statut de la critique après les romantiques et les symbolistes. Considérant le critique comme un écrivain dans le sens fort du terme, Barthes réclame pour le créateur le droit à la parole indirecte, c'est-à-dire le droit à la critique. À la différence des symbolistes qui définissent l'écrivain d'art en fonction de son style, Barthes libère le critique de l'obligation de briller par ce trait. Le critique est tout simplement l'écrivain qui choisit de se consacrer exclusivement à ce médium qu'est la «parole indirecte» : «le critique ne demande pas qu'on lui concède une "vision" ou un "style", mais seulement qu'on lui reconnaisse le droit à une certaine parole, qui est la parole indirecte». Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 10.

maintiennent encore fermement la distinction traditionnelle entre les genres élevés (poésie, roman, drame, philosophie, histoire) et les genres mineurs (nouvelle, essai, critique, correspondance). Péladan aborde indirectement cette question dans un texte sur les frères Goncourt publié dans *L'Artiste* en 1884. S'il tient la critique d'art pour une forme littéraire comme les autres, il n'en instaure pas moins la hiérarchie suivante : au premier rang se place la philosophie (métaphysique), viennent ensuite, par ordre de priorité, le roman, l'histoire et la critique d'art<sup>165</sup>. Ce type de classification générique permet d'établir que le fait de concéder à la critique d'art une place significative à l'intérieur de la production littéraire d'un écrivain — les symbolistes le font communément à propos de Baudelaire, de Gautier ou des frères Goncourt — n'implique pas qu'elle soit tenue pour aussi essentielle que la poésie, le roman ou le théâtre<sup>166</sup>.

Dans les deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, la définition de l'écrivain d'art comme créateur n'est possible que parce qu'il joue un rôle au sein de la sphère littéraire. Qui plus est, presque tous les auteurs ont justifié leur titre d'«écrivain» en ayant, à un moment ou à un autre, pratiqué des genres littéraires «élevés». La primauté accordée à ces genres détermine la valorisation du discours critique dont il est question ici, car celui-ci ne suscite l'intérêt que s'il parvient à se hisser à la position d'une activité littéraire «noble». Il semble même que l'immense intérêt suscité par la critique d'art dans les milieux littéraires doive, en partie, sa raison d'être aux traits formels et structuraux qui la rattachent aux grands genres. Elle se rapproche du roman par

---

165. «Avant l'historien et le critique d'art, il faut voir le romancier, car après la métaphysique, hiérarchiquement vient l'épopée ou mieux l'éthopée, c'est-à-dire le roman.» Joséphin Péladan, «L'œuvre de Edmond et Jules de Goncourt», *L'Artiste*, août 1884, p. 122.

166. Le nombre relativement restreint de travaux contemporains sur la critique d'art dans le champ des études littéraires montre que la hiérarchie traditionnelle entre les genres majeurs et les genres mineurs continue de prévaloir aujourd'hui.

le traitement narratif de la vie des artistes examinés dans leur évolution psychologique et artistique (c'est le cas de la majeure partie des articles de périodiques consacrés à un seul artiste et des biographies d'artistes publiées en livres) ; elle s'apparente à l'histoire lorsqu'elle fait le récit chronologique des événements marquants d'un parcours artistique donné ; la réflexion théorique à l'œuvre dans les textes programmatiques tels que les manifestes picturaux, les articles de synthèse ou les traités d'esthétique lui permet parfois d'atteindre le niveau du texte philosophique ; elle peut enfin être comparée au poème en prose par le caractère très écrit de plusieurs chroniques d'art et par la dimension poétique des nombreuses évocations de tableaux qui s'y trouvent.

Université de Montréal

**ENTRE LE VOIR ET LE DIRE**  
**La critique d'art des écrivains dans la presse**  
**symboliste en France de 1882 à 1906**

Tome II

par

Françoise Lucbert

Département de littérature comparée

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)  
en littérature,  
option littérature comparée et générale

Septembre, 1998

© Françoise Lucbert, 1998



PR  
14  
U54  
1999  
V.004  
t.2

Université de Montréal

ENTRE LE VOIR ET LE DIRE  
Le statut d'art des écrivains dans la presse  
symphonique en France de 1881 à 1903

Tom II

1903

Éditions L'Érudition

Département de littérature comparée

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention d'un grade de  
Philosophie Doctor (Ph.D.)  
en Littérature  
pour l'obtention du diplôme de



© Éditions L'Érudition 1999

## TABLE DES MATIÈRES

Sommaire. ....	iii
Table des matières. ....	vi
Liste des figures. ....	x
Remerciements. ....	xv
<b>AVANT-DIRE. ....</b>	<b>1</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE</b>	
<b>LA CRITIQUE D'ART AU SEIN DE LA PRESSE LITTÉRAIRE D'AVANT-GARDE</b>	
<b>À LA FIN DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE. ....</b>	<b>15</b>
<i>Chapitre I - Les supports. Les petites revues littéraires à l'époque du</i>	
<i>symbolisme. ....</i>	<i>16</i>
1. Les petites revues comme mode d'accès à la carrière littéraire. ....	19
2. Délimitation du corpus étudié. ....	25
3. La place accordée à la critique d'art. ....	32
<u>Tableau 1</u> . La critique d'art dans les revues littéraires étudiées. ....	42

<i>Chapitre II - Les auteurs. Les critiques d'art de la presse symboliste . . . . .</i>	49
1. Les écrivains d'art. . . . .	50
Une profession multiforme. . . . .	60
Le style à tout prix. . . . .	71
2. Les artistes. . . . .	86
Les professionnels et les amateurs. Un vieux conflit de compétence	89
La «critique sans phrases» au sein des petites revues. . . . .	103
3. Les connaisseurs. . . . .	113
Le collectionneur : Thadée Natanson. . . . .	114
Le marchand : Samuel Bing. . . . .	116
Le commissaire d'expositions : Octave Maus. . . . .	117
 <b>DEUXIÈME PARTIE</b>	
<b>LA CONCEPTION DE L'ART. . . . .</b>	<b>123</b>
 <i>Chapitre III - La constitution des théories esthétiques. . . . .</i>	<i>124</i>
1. Gustave Moreau et l'émergence du concept de symbolisme pictural	127
2. La découverte des précurseurs du symbolisme artistique. . . . .	139
3. Le temps des manifestes. . . . .	145
Émile Verhaeren : «Un peintre symboliste». . . . .	147
Alphonse Germain : «Du symbolisme dans la peinture». . . . .	155
Albert Aurier : «Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin. . . . .	163
Camille Mauclair : «Albert Besnard et le symbolisme concret». . .	173
 <i>Chapitre IV - Le modèle de l'artiste indépendant. . . . .</i>	<i>189</i>
1. Les écrivains symbolistes et l'idée d'art indépendant. . . . .	190
2. La critique du système officiel des beaux-arts. . . . .	199
Le combat contre l'académisme. . . . .	200
La condamnation du Salon. . . . .	204
3. La mise en œuvre d'un système des beaux-arts indépendant . . . . .	217
Un amour de l'art désintéressé . . . . .	221
La presse symboliste au cœur du milieu de l'art indépendant. . . .	231

<b>TROISIÈME PARTIE</b>	
<b>LA CONCEPTION DE LA CRITIQUE D'ART.</b> . . . . .	241
<i>Chapitre V - Le statut du discours critique sur la peinture.</i> . . . . .	246
1. Herméneutique romantique et critique d'art symboliste. La valorisation de l'interprétation à la fin du XIX <sup>e</sup> siècle. . . . .	248
2. La dimension mystique de la critique d'art symboliste. . . . .	258
La mise en lumière des isolés. . . . .	272
Des héros malgré eux. . . . .	279
Un discours prophétique. . . . .	285
3. L'attribution de la valeur littéraire. . . . .	294
<i>Chapitre VI - Les exigences de la critique créatrice</i> . . . . .	311
1. La lutte contre les préjugés. . . . .	312
La figure de l'eunuque ou les stigmates de la stérilité. . . . .	317
L'image du parasite. . . . .	319
Un discours de la décadence. . . . .	321
Le paradoxe de l'inutilité. . . . .	323
2. Un critique averti mais néanmoins poète. . . . .	327
Le refus de la fonction pédagogique. . . . .	331
3. «La critique sera violemment partielle ou elle ne sera pas». . . . .	337
4. Une attitude constructive. . . . .	345
<b>QUATRIÈME PARTIE</b>	
<b>L'ÉCRITURE DE LA PEINTURE.</b> . . . . .	353
<i>Chapitre VII - La transposition créatrice de la peinture dans le contexte poétique du symbolisme</i> . . . . .	361
1. La transposition d'art comme solution au paradoxe de l'intraductibilité de la peinture. . . . .	364
La logique des belles infidèles. . . . .	369
Dépasser le commentaire prosaïque : le cas Fargue-Jarry. . . . .	376
2. Suggérer et non décrire. . . . .	383
Le rapport à l'objet. . . . .	386
Transcender la fonction référentielle du langage. . . . .	393

<i>Chapitre VIII - L'équivalence dans la différence.</i> . . . . .	398
1. L'affirmation de la différence entre peinture et littérature. . . . .	401
La critique unanime de la peinture littéraire. . . . .	402
Des prétextes à création littéraire. . . . .	407
2. La création d'un rapport d'équivalence entre peinture et littérature	411
Les peintres poètes. . . . .	412
Les «rapins de la littérature». . . . .	417
Une nouvelle relation poésie-peinture. . . . .	421
 <i>Chapitre IX - La médiation langagière ou la mise en texte de la peinture</i>	 429
1. Un juste équilibre entre conception et exécution. . . . .	437
Les «artisans de la palette». . . . .	442
Les «idéologues». . . . .	445
2. La fascination pour la matière. . . . .	446
Les transformations de la pâte colorée. . . . .	450
3. La «peintrification» du langage. . . . .	457
L'absence de narration. . . . .	459
Une prose hiératique. . . . .	467
Une écriture de la vision. . . . .	475
 <b>CONCLUSION</b>	
DIRE LE VOIR. . . . .	486
 BIBLIOGRAPHIE. . . . .	 494
1. Écrits de l'époque . . . . .	495
2. Souvenirs, journaux intimes, correspondances . . . . .	532
3. Études sur la critique d'art. . . . .	534
4. Études sur les petites revues . . . . .	537
5. Études sur le symbolisme. . . . .	539
6. Histoire de l'art et esthétique. . . . .	542
7. Théorie littéraire et autres textes généraux. . . . .	545
8. Catalogues d'exposition. . . . .	548
 ILLUSTRATIONS. . . . .	 xvii

## LISTE DES FIGURES

Fig. 1. Pierre Puvis de Chavannes, *L'Enfance de sainte Geneviève*, triptyque, décoration murale commandée en 1874 et mise en place en 1878, huile sur toile marouflée sur mur, 460 X 343,1 cm (pour le panneau du centre) et 460 X 277,8 cm (pour les panneaux latéraux). Paris, Panthéon, partie droite de la nef, en-deçà du transept. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Le Panthéon Symbole des révolutions. De l'Église de la Nation au Temple des grands hommes*, Paris, Hôtel de Sully ; Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1989, p. 32.]

Fig. 2. Henri Fantin-Latour, *Autour du piano*, 1885, huile sur toile, 160 X 222 cm. Paris, Musée d'Orsay. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Fantin-Latour*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais ; Ottawa, Galerie nationale du Canada ; San Francisco, California Palace of the Legion of Honour, 1982-1983, p. 301.]

Fig. 3. Alphonse Germain, *Sainte Marie l'Égyptienne*, dessin teinté à l'aquarelle, non daté, 12 X 8,3 cm, paru dans le mensuel *L'Ermitage*, n° 11, novembre 1897, planche non paginée.

Fig. 4. Alphonse Germain, *Vierge au saint Cœur*, étude au pastel pour une décoration de chapelle, 11 X 7,8 cm, parue dans le mensuel *L'Ermitage*, n° 11, novembre 1897, p. 340.

Fig. 5. Léon Belly, *Pèlerins allant à La Mecque*, 1861, huile sur toile, 161 X 242 cm. Paris, Musée d'Orsay. [Illustration tirée de Jean-Jacques Lévêque, *L'Aube de l'impressionnisme 1848-1869*, Courbevoie (Paris), ACR Édition Internationale, 1994, p. 441.]

Fig. 6. Gustave Moreau, *Hercule et l'Hydre de Lerne*, 1876, huile sur toile, 175 X 153 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago. [Illustration tirée de Robert L. Delevoy, *Le Symbolisme*, Genève, Skira, 1982, p. 43.]

Fig. 7. Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode*, 1876, huile sur toile, 143,5 X 104,3 cm. Los Angeles, Collection Armand Hammer. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Paradis perdus. L'Europe symboliste*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995, p. 35.]

Fig. 8. Gustave Moreau, *Œdipe et le Sphinx*, 1864, huile sur toile, 206,4 X 104,8 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art. [Illustration tirée de José Pierre, *L'Univers symboliste. Décadence, symbolisme et art nouveau*, Paris, Aimery Somogy, 1991, p. 75.]

Fig. 9. Gustave Moreau, *Prométhée*, 1868, huile sur toile, 205 X 122 cm. Paris, Musée Gustave Moreau. [Illustration tirée de Pierre-Louis Mathieu, *Le Musée Gustave Moreau*, Paris, Albin Michel et La Réunion des musées nationaux, 1986, p. 14.]

Fig. 10. James Tissot, *La Rencontre de Faust et Marguerite*, 1860, huile sur bois, 78 X 117 cm. Paris, Musée d'Orsay. [Illustration tirée de Krystyna Matyjaszkiewicz (sous la direction de), *James Tissot*, New York, Abbeville Press, 1985, p. 88.]

Fig. 11. Lawrence Alma-Tadema, *En Route pour le temple de Cérès*, 1879, huile sur toile, 89 X 53,1 cm. New York et Londres, Forbes Magazine Collection. [Illustration tirée de Vern G. Swanson, *The Biography and Catalogue Raisonné of the Paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema*, Londres, Garton & Co. en association avec Scolar Press, 1990, p. 398.]

Fig. 12. Gustave Moreau, *L'Apparition*, 1876, aquarelle sur papier, 105 X 72 cm. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins. [Illustration tirée de *Tout l'œuvre peint de Gustave Moreau*, introduction et catalogue par Pierre-Louis Mathieu, Paris, Flammarion, collection «Les Classiques de l'Art», 1991, planche XXII.]

Fig. 13. Odilon Redon, *L'Araignée souriante*, 1887, lithographie, 26 X 21,6 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Paradis perdus. L'Europe symboliste*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995, p. 319.]

Fig. 14. Arnold Böcklin, *Le Jeu des vagues*, 1883, huile sur toile, 180,3 X 237,5 cm. Munich, Neue Pinakothek. [Illustration tirée de Christian Lenz, *Neue Pinakothek Munich*, Paris, Scala, 1995, p. 83.]

Fig. 15. Max Klinger, *Le Rapt*, de la série «Paraphrase sur la découverte d'un gant», 1881, eau-forte et aquatinte, 8,9 X 21,8 cm. Munich, Staatliche Graphische Sammlung. [Illustration tirée de Robert L. Delevoy, *Le Symbolisme*, Genève, Skira, 1982, p. 59.]

Fig. 16. Henri Fantin-Latour, *Parsifal et les Filles-Fleurs*, 1885, lithographie, 45 X 30,7 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Fantin-Latour*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais ; Ottawa, Galerie nationale du Canada ; San Francisco, California Palace of the Legion of Honour, 1982-1983, p. 304.]

Fig. 17. James Abbott McNeill Whistler, *Nocturne en bleu et or — Le vieux pont de Old Battersea*, 1872-3, huile sur toile, 68,3 X 51,2 cm. Londres, The Tate Gallery. [Illustration tirée de Ernst Gombrich, *Histoire de l'art* (1972), Paris, Flammarion, 1982, p. 423.]

Fig. 18. Odilon Redon, *Brunehilde*, lithographie parue dans *La Revue wagnérienne*, n° 7, 8 août 1885, planche non paginée.

Fig. 19. Fernand Khnopff, *En écoutant Schumann*, 1883, huile sur toile, 101,5 X 116,5 cm. Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Fernand Khnopff*, Paris, Musée des arts décoratifs ; Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique ; Hambourg, Kunsthalle, 1979-1980, p. 103.]

Fig. 20. Fernand Khnopff, *D'après Flaubert*, 1883, huile sur papier, 85 X 85 cm. Bruxelles, Collection Anne-Marie Gillion-Crowet. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Fernand Khnopff*, Paris, Musée des arts décoratifs ; Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique ; Hambourg, Kunsthalle, 1979-1980, p. 102.]

Fig. 21. Fernand Khnopff, *D'après Joséphin Péladan. Le Vice suprême*, 1885, pastel, crayon, fusain et rehauts blancs sur papier, 23 X 12,2 cm. Collection particulière. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Paradis perdu. L'Europe symboliste*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995, p. 267.]

Fig. 22. Alexandre Séon, *Les Fleurs*, 1890, dessin d'après le tableau exposé au premier Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1890, localisation inconnue. [Illustration tirée du *Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés au Champ-de-Mars le 15 mai 1890*, Paris, A. Lemerancier et Cie, 1890 ; réimp. New York et Londres, Garland Publ., 1981, p. 63.]

Fig. 23. Alexandre Séon, *L'Hiver*, 1884-89, plafond de la salle des mariages de la mairie de Courbevoie, huile sur toile marouflée, dimensions de l'esquisse préparatoire : 125 X 165 cm. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Le Triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris 1870-1914*, Paris, Musée du Petit Palais, 1986, p. 182.]

Fig. 24. Paul Gauguin, *La Vision après le sermon* ou *La Lutte de Jacob avec l'ange*, août-septembre 1888, huile sur toile, 73 X 92 cm. Édimbourg, The National Gallery of Scotland. [Illustration tirée de Pierre-Louis Mathieu, *La Génération symboliste*, Genève, Skira, 1990, p. 65.]

Fig. 25. Claude Monet, *Meules (Fin de journée, automne)*, 1890-1, huile sur toile, 65,8 X 101 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago. [Illustration tirée du catalogue *Impressions de toujours. Les Peintres américains en France 1865-1915*, Giverny, Musée Américain, Terra Foundation for the Arts, 1992, p. 50.]

Fig. 26. Albert Besnard, *Le Printemps* ou *Le Matin*, 1886-7, huile sur toile marouflée sur mur, dimensions de l'esquisse préparatoire : 65 X 81 cm. Paris, Mairie du 1<sup>er</sup> arrondissement, salle des mariages. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Le Triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris 1870-1914*, Paris, Musée du Petit Palais, 1986, p. 175.]

Fig. 27. Albert Besnard, *L'Été* ou *Le Milieu de la vie*, 1886-7, huile sur toile marouflée sur mur, dimensions de l'esquisse préparatoire : 65 X 74 cm. Paris, Mairie du 1<sup>er</sup> arrondissement, salle des mariages. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Le Triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris 1870-1914*, Paris, Musée du Petit Palais, 1986, p. 175.]

Fig. 28. Albert Besnard, *L'Hiver* ou *Le Soir de la Vie*, 1886-7, huile sur toile marouflée sur mur, dimensions de l'esquisse préparatoire : 65 X 85 cm. Paris, Mairie du 1<sup>er</sup> arrondissement, salle des mariages. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Le Triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris 1870-1914*, Paris, Musée du Petit Palais, 1986, p. 175.]

Fig. 29. Alexandre Cabanel, *Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort*, 1887, huile sur toile, 165 X 290 cm. Anvers, Musée royal des beaux-arts. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *French Salon Paintings from Southern Collections*, Atlanta (Georgia), The High Museum of Art, 1982, p. 71.]

Fig. 30. William Bouguereau, *La Jeunesse de Bacchus*, 1884, huile sur toile, 331 X 610 cm. Collection particulière. [Illustration tirée de Albert Boime, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1986, n.p., fig. n° 64.]

Fig. 31. William Bouguereau, *Les Saintes Femmes au tombeau*, 1890, huile sur toile, 260 X 160 cm. Anvers, Musée royal des beaux-arts. [Illustration tirée de *William Bouguereau 1825-1905*, Paris, Musée du Petit Palais ; Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal ; Hartford, The Wadsworth Atheneum, 1984-1985, p. 241.]

Fig. 32. Jean-Léon Gérôme, *Vente d'une esclave*, 1884, huile sur toile, 92 X 74 cm. Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage. [Illustration tirée de Gerald M. Ackerman, *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme with a Catalogue Raisonné*, Londres, Harper & Row ; Courbevoie (Paris), ACR Edition Internationale, 1986, p. 255.]

Fig. 33. Léon Bonnat, *Le Martyre de saint Denis*, 1885, décoration murale du Panthéon commandée en 1874, huile sur toile marouflée sur mur, dimensions non disponibles. Paris, Panthéon, partie gauche du narthex. [Illustration tirée d'une photogravure contenue dans le catalogue du *Salon de 1885*, Paris, L. Baschet, 1885, n.p.]

Fig. 34. Jean-Paul Laurens, *Sainte Geneviève à son lit de mort*, c. 1877-80, huile sur toile, 65 X 50 cm, esquisse pour la décoration murale du Panthéon, commandée en 1874 et mise en place en 1882 dans la partie droite de la nef, au-delà du transept. Paris, Musée d'Orsay. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Le Panthéon Symbole des révolutions. De l'Église de la Nation au Temple des grands hommes*, Paris, Hôtel de Sully ; Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1989, p. 32.]

Fig. 35. Charles Filiger, *La Sainte-Famille*, 1894, gouache sur bois rehaussé d'or, 30 X 24,5 cm. New York, Collection M. et Mme Arthur G. Altschul (ancienne collection A. de La Rochefoucauld). [Illustration tirée de *Filiger. Dessins - gouaches - aquarelles*, Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré, 1981, p. 23.]

Fig. 36. Édouard Manet, *Nana*, 1877, huile sur toile, 150 X 116 cm. Hambourg, Kunsthalle. [Illustration tirée de *Tout l'œuvre peint d'Édouard Manet*, Paris, Flammarion, 1970, pl. XXXIX.]

Fig. 37. Gustave Moreau, *Galatée*, 1880-1, huile sur bois, 85 X 67 cm. Paris, collection Robert Lebel. [Illustration tirée de José Pierre, *L'Univers symboliste. Décadence, symbolisme et art nouveau*, Paris, Aimery Somogy, 1991, p. 69.]

Fig. 38. Félicien Rops, *Le Calvaire*, de la série «*Les Sataniques*», 1882, héliogravure retouchée, 20,1 X 28 cm. Namur, Collection J. P. Babut du Marès. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Paradis perdu. L'Europe symboliste*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995, p. 101.]

Fig. 39. Félicien Rops, *La Tentation de saint Antoine*, 1878, crayon, pastel et rehauts de gouache, 73,8 X 54,3 cm. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>,

Cabinet des estampes. [Illustration tirée de Michael Gibson, *Le Symbolisme*, Cologne, Benedikt Taschen, 1994, p. 100.]

Fig. 40. Peder Severin Krøyer, *Bâteaux de pêche*, 1884, huile sur toile, 160 X 245 cm. Paris, Musée d'Orsay. [Illustration tirée de Musée d'Orsay, *Catalogue sommaire illustré des peintures A-L*, Paris, La Réunion des musées nationaux, 1990, p. 243.]

Fig. 41. Jean-François Millet, *La Plaine au soleil couchant*, non daté, crayon et encre brune, 20,6 X 19,5 cm. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins. [Illustration tirée de Roseline Bacou, *Millet. One Hundred Drawings*, Londres, Phaidon, 1975, p. 179.]

Fig. 42. Gustave Moreau, *Orphée*, 1866, huile sur bois, 154 X 99,5 cm. Paris, Musée d'Orsay. [Illustration tirée de Caroline Mathieu, *Musée d'Orsay Guide*, Paris, La Réunion des musées nationaux, 1986, p. 71.]

Fig. 43. Albert Besnard, *La Chercheuse de simples*, 1885, huile sur toile marouflée sur mur, dimensions non disponibles. Paris, École de Pharmacie, vestibule d'honneur, côté droit en entrant. [Photo Le Madec.]

Fig. 44. Albert Besnard, *Le Traitement des simples*, 1885, huile sur toile marouflée sur mur, dimensions non disponibles. Paris, École de Pharmacie, vestibule d'honneur, côté droit en entrant. [Photo Le Madec.]

Fig. 45. Albert Besnard, *Le Laboratoire*, 1885, huile sur toile marouflée sur mur, dimensions non disponibles. Paris, École de Pharmacie, vestibule d'honneur, côté droit en entrant. [Photo Le Madec.]

Fig. 46. Georges Seurat, *Un Dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte*, 1884-1886, huile sur toile, 205,7 X 305,8 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago. [Illustration tirée de John Maxon, *The Art Institute of Chicago*, Londres, Thames & Hudson, 1970, p. 92.]

Fig. 47. Georges Seurat, *Les Poseuses (petite version)*, 1888, huile sur toile. Suisse, collection particulière. [Illustration tirée de John Rewald, *Le Post-impersonnisme* (1961), Paris, Hachette, collection «Pluriel», 1988, vol. 1, n.p.]

Fig. 48. Fernand Khnopff, *L'Encens*, ca. 1898, pastel et fusain sur papier, 89 X 29,5 cm. Gand, Collection Lea Vanderhaegen. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Fernand Khnopff*, Paris, Musée des arts décoratifs ; Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique ; Hambourg, Kunsthalle, 1979-1980, p. 162.]

Fig. 49. Arnold Böcklin, *L'Île des morts*, 1880, huile sur bois d'acajou, 80,7 X 150 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste. [Illustration tirée de Robert L. Delevoy, *Le Symbolisme*, Genève, Skira, 1982, p. 49.]

## Chapitre VI

### LES EXIGENCES DE LA CRITIQUE CRÉATRICE

Le discours symboliste sur la peinture fonctionne, on l'a vu, sur un mode empathique. Reposant sur le sentiment et non sur la raison, une telle critique privilégie ainsi l'amour et la haine comme des modes valables d'appréhension de l'art. Ces deux sentiments constituent les pôles opposés du processus qui conduit les écrivains à assimiler leur tâche à celle des artistes sur lesquels ils écrivent. Dans le premier cas de figure, l'écrivain d'art ressent de la sympathie pour l'artiste isolé parce qu'il retrouve en lui toutes les qualités qu'il voudrait lui-même posséder. Il s'agit véritablement d'une identification : le critique s'identifie au peintre qui incarne à ses yeux l'idéal du génie créateur. Dans la seconde éventualité, l'écrivain d'art éprouve de l'antipathie, voire de la haine, envers le peintre académique parce qu'il le tient pour un mauvais artiste. Sa réaction témoigne alors d'une attitude de rejet : le critique tient à se distinguer du peintre qui représente le contraire de l'image idéalisée à laquelle il aspire pour lui-même.

On retrouve le même type d'opposition dans la réflexion symboliste sur la critique d'art. Dans l'esprit des auteurs étudiés, la distinction entre le génie et la médiocrité s'applique aussi aux critiques. L'écrivain d'art ne peut s'identifier au bon artiste que s'il exige énormément de lui-même. Il ne deviendra un créateur digne d'intérêt qu'à la condition de posséder les mêmes qualités que l'artiste de génie, à savoir la compétence, la sincérité, le désintéressement, la noblesse d'âme, la faculté d'exprimer sa subjectivité en toute partialité, etc. À l'inverse, les symbolistes usent massivement des stéréotypes négatifs les plus habituels sur la critique afin de dresser le portrait le plus incisif possible de ceux auxquels ils ne veulent pas ressembler. Cette description négative forme le contrepoint de la conception idéalisée qu'ils se font du métier de critique d'art. Nous traçons ici le portrait du critique idéal tel que les animateurs de la presse symboliste se sont plus à l'imaginer et qui constitue en tous points le contre-pied de l'image convenue qui circulait alors dans la *doxa*.

### **1. La lutte contre les préjugés**

«Nul du reste n'étant en réalité plus attaqué que les critiques», observe Bernard Lazare dans une brève réflexion sur la critique publiée en avril 1892, à l'époque où il occupe le poste de secrétaire de rédaction aux *Entretiens politiques et littéraires*. L'essayiste, qui sera bientôt en charge de la rubrique «Les Livres» pour le même mensuel, remarque que l'artiste ou l'écrivain perçoit d'ordinaire le critique comme un ennemi personnel des œuvres et de leur auteur. Se sentant injustement blâmés, les créateurs auraient pris l'habitude de se défendre en reprochant à leurs accusateurs d'être malfaisants. Lazare, que de telles remontrances ne peuvent laisser insensible, puisqu'il œuvre en tant que critique littéraire, décide de se porter au secours des critiques en offrant

une justification à la manière d'agir de ces êtres prétendument «méchants» et «féroces». Il constate que :

L'écrivain voit dans tout Aristarque un ennemi acharné et de son œuvre et de sa personne, et ce sentiment ne s'exerce pas seulement contre quelques insulteurs professionnels, mais contre les plus graves et les plus scrupuleux des critiques. De là ces reproches de férocité, ces accusations de méchanceté notoire, jetés à quelques-uns de ceux qui furent conduits par les circonstances, ou par leurs dispositions naturelles, à porter un jugement sur les écrits actuels ; de là aussi la nécessité d'une justification pour les *méchants* et les *féroces*. Nul du reste n'étant en réalité plus critiqué que ces critiques, il est bon de leur conférer un instant pour défendre leur façon d'agir, les droits que l'on reconnaît au moindre des romanciers<sup>1</sup>.

La valorisation des commentateurs et, *a fortiori*, de la critique en général, implique un dépassement de l'opinion, fort répandue dans le public d'alors, selon laquelle les critiques font délibérément du tort aux artistes. À la fin du siècle, les réticences les plus communes à l'endroit de la critique d'art trouvent leurs racines dans des adages populaires tels que «la critique est aisée, et l'art est difficile» (Destouches), «on fait de la critique quand on ne peut pas faire de l'art» (Flaubert), ou encore «ce qui entend le plus de bêtises dans le monde est peut-être un tableau de musée» (Goncourt). Plusieurs écrivains symbolistes font, pour leur part, usage de lieux communs, assimilant les critiques à des artistes ratés comme s'ils avaient à se faire pardonner de pratiquer un art ayant une si fâcheuse réputation. Paul Adam cite l'un de ces proverbes en guise d'excuse dans l'introduction d'un recueil de critique d'art publié en 1909.

À tout prendre, si cet opuscule paraît saugrenu, ne se trouve-t-il pas excusé d'avance par la maxime : "c'est devant un tableau que l'on dit le plus de bêtises"<sup>2</sup>.

La plupart du temps, et c'est ici le cas, de telles mises en garde sont rhétoriques car ceux qui les émettent sont convaincus du bien-fondé et de

---

1. Bernard Lazare [pseud. de Lazare Marcus Manassé Bernard], «Des critiques et de la critique», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 25, avril 1892, p. 170.

2. Paul Adam, *Dix Ans d'art français*, Paris, Albert Méricant, 1909, p. viii.

l'importance de la critique d'art. De tels énoncés procèdent davantage d'une stratégie argumentative que d'une mise en question de la validité du discours critique. D'autant plus que les auteurs étudiés ne renouvellent pas les accusations ordinairement portées contre la critique. Ils se bornent à ressasser les mêmes idées reçues, comme si l'on avait déjà tout dit sur le sujet et, surtout, comme si la critique d'art offrait de moins en moins de prise à une remise en cause radicale. Il est vrai que dans les milieux symbolistes, la critique d'art a changé de statut théorique et l'exégète s'est métamorphosé en écrivain d'art à mesure que ses écrits ont acquis le prestige d'une œuvre littéraire autonome.

En revendiquant une réelle autonomie pour la critique d'art, les symbolistes vont à l'encontre du préjugé voulant que la critique et le commentaire fassent partie des genres dits «mineurs». Il importe de noter que la critique d'art partage avec la critique littéraire d'avoir longtemps été considérée comme un genre secondaire, confiné dans les limites du métalangage, ou encore dans celles de ce que l'on pourrait appeler une «littérature de soutien». En conséquence directe de cette opinion toute faite, le critique est sommé d'adopter une attitude de retrait vis-à-vis l'auteur d'une œuvre littéraire ou picturale. Il tient alors le rôle d'un intermédiaire, d'un médiateur, d'un interprète, dont les œuvres supportent, appuient ou assistent celles des «véritables» créateurs que sont les écrivains et les artistes. Une telle généralisation explique en partie pourquoi il était devenu si banal de contester toute légitimité à la critique sous toutes ses formes. Si une certaine utilité lui est parfois concédée, sa valeur et, partant, son prestige littéraires font en revanche toujours l'objet d'un débat. Le plus souvent, la critique d'art et la critique littéraire sont tenues pour des exercices techniques qui marquent une étape plus ou moins décisive dans l'apprentissage du métier d'écrivain. Dans le

meilleur des cas, la critique apparaît comme un mode d'accès indirect à la carrière littéraire en offrant à l'auteur un moyen d'exercer son style.

Selon la conception dominante contre laquelle s'élèvent les auteurs du corpus, la critique d'art ne peut, à part quelques exceptions notables, prétendre à la durée. Rares sont en effet ceux qui, à l'instar de Baudelaire et de Schlegel, sont passés à l'histoire en leur qualité de critique d'art ou de traducteur. À l'inverse du tableau ou du texte littéraire que l'on appréciait comme des œuvres finies, la critique n'était en aucune façon tenue pour définitive. On savait que même terminée, même excellente, l'interprétation d'une œuvre était susceptible d'être revue et corrigée continuellement. Ce côté provisoire et cette précarité, qui affirment l'indétermination voire la relativité de tout acte herméneutique, ne sauraient être étrangères à la mauvaise réputation séculaire de la critique d'art.

Les clichés négatifs sur la critique prévalant à l'aube des années 1880 puisent, pour une bonne part, leur source dans la théorie romantique de l'art développée en France par Hugo, Delacroix et plus spécialement par Gautier, dont la préface à *Mademoiselle de Maupin* s'avère déterminante pour la constitution de l'esthétique symboliste. Ce manifeste littéraire de la doctrine de l'art pour l'art avait été inspiré par une circonstance particulière. Il s'agissait d'une réponse à des journalistes qui avaient vilipendé l'auteur pour des propos «immoraux» au sujet de François Villon contenus dans un article publié en 1834 par *La France littéraire*. Gautier, qui entendait y régler son contentieux avec certains chroniqueurs, s'en prenait à la critique et cela, au risque de tenir un raisonnement paradoxal dans la mesure où il faisait lui aussi de la critique.

Voyant dans la contestation de Gautier une attitude typiquement romantique, l'historien de la littérature Georges Matoré explique que depuis la célèbre *Préface de Cromwell* (1827) dans laquelle Hugo avait pris à parti des critiques qui contestaient le romantisme, il était devenu courant, sinon banal, de

discuter du rôle des critiques et de nier la valeur de leurs jugements<sup>3</sup>. C'est du reste environ à la même époque et par un réflexe d'autodéfense un peu similaire que Delacroix s'en prend à la critique d'art lorsqu'il donne à *La Revue de Paris* (1829) une réfutation polémique adressée aux auteurs l'ayant récemment dénigré<sup>4</sup>. Le peintre sermonne les «faiseurs de théories» et les habiles phraseurs parce qu'ils s'escriment sur un terrain qui n'est pas le leur<sup>5</sup>. L'allusion à l'escrime ne saurait être fortuite : Delacroix évoque une véritable bataille dans laquelle les opposants auraient troqué l'épée pour la plume. Combat inégal et injuste pour l'artiste ne pouvant rétorquer faute d'arme, la plume du critique serait effectivement une arme «terrible», dont la pointe aiguisée et dure répandrait un «fiel qui brûle jusqu'aux os<sup>6</sup>».

On trouve dans cette sévère critique de la critique l'origine des stéréotypes qui circulent abondamment à la fin du siècle. En même temps, c'est parce que les romantiques, Delacroix inclus, se faisaient une très haute idée de la critique qu'ils attaquaient sans pitié ceux qu'ils tenaient pour de mauvais juges. Ils ouvraient en cela la voie aux symbolistes ; conscients du caractère essentiel de la littérature d'art au sein de leur propre production, ceux-ci allaient bientôt se montrer impitoyables à l'endroit des auteurs qui leur semblaient déshonorer la noble profession qu'ils exerçaient. Suivant le chemin tracé par Gautier et Delacroix, les symbolistes considèrent que ceux qu'ils tiennent pour de

---

3. Georges Matoré, «Introduction» dans Théophile Gautier, *La Préface à Mademoiselle de Maupin* (mai 1834), Paris, Droz, 1946, p. LIV.

4. Eugène Delacroix, «Des critiques en matière d'art», *La Revue de Paris*, t. II, mai 1829, *Écrits sur l'art*, éd. établie par François-Marie Deyrolle et Christophe Denissel, Paris, Séguier, 1988, pp. 11-17. Pour des précisions au sujet du contexte de parution de ce texte, voir Anne Larue, «Eugène Delacroix and his Critics : the Stakes and Strategies», *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1994, pp. 63-87.

5. «Les gens du métier contestent aux faiseurs de théories le droit de s'escrimer ainsi sur leur terrain et à leurs dépens.» Eugène Delacroix, «Des critiques en matière d'art», p. 11.

6. *Ibid.*

mauvais critiques sont des individus méchants, petits, envieux<sup>7</sup>, ignorants<sup>8</sup> et, par-dessus tout, des impuissants ne sachant rien faire<sup>9</sup>.

### La figure de l'eunuque ou les stigmates de la stérilité

Le préjugé le plus tenace se rapporte à la supposée stérilité des mauvais critiques d'art. À l'époque qui nous intéresse, la figure du commentateur stérile fait partie de la *doxa*, comme en témoigne superbement la notice que Flaubert consacrait déjà au personnage du critique dans son *Dictionnaire des idées reçues*.

CRITIQUE. Toujours éminent. — Est censé tout connaître, tout savoir, avoir tout lu, tout vu. — Quand il vous déplaît, l'appeler un Aristarque (ou eunuque)<sup>10</sup>.

Flaubert fait référence au grammairien et critique grec Aristarque de Samothrace (-220 à -143) qui dirigea la bibliothèque d'Alexandrie et qui devint célèbre grâce à ses travaux critiques sur Homère. Comme la notice de Flaubert le laisse entendre, il était courant au XIX<sup>e</sup> siècle de réserver le titre d'Aristarque aux critiques, en particulier aux critiques dont on contestait le jugement de goût

7. Gautier décrit de la sorte l'envie propre aux critiques : «C'est elle qui s'en va rampant et serpentant à travers toutes ces paternes homélies : tel soin qu'elle prenne de se cacher, on voit briller de temps en temps, au-dessus des métaphores et des figures de rhétorique, sa petite tête plate de vipère ; on la surprend à lécher de sa langue fourchue ses lèvres toutes bleues de venin, on l'entend siffloter tout doucement à l'ombre d'une épithète insidieuse.» Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 16. Depuis longtemps déjà, on associait la critique à l'envie, comme l'atteste la maxime connue de Gaston de Lévis (1764-1830), «La critique est un impôt que l'envie perçoit sur le mérite».

8. Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 48, s'en prend à leurs «bévues historiques ou autres, leurs citations controuvées, leurs fautes de français, leurs plagiat, leur radotage, leurs plaisanteries rebattues et de mauvais goût, leur pauvreté d'idées, leur manque d'intelligence et de tact, leur ignorance des choses les plus simples qui leur fait volontiers prendre le Pyrée pour un homme, et M. Delaroche pour un peintre.»

9. Selon la même source, le critique est «celui qui ne fait rien». *Ibid.*, p. 16.

10. Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues* dans *Œuvres*, texte établi et annoté par Albert Thibodet et René Dumesnil, Paris, Gallimard, bibliothèque de La Pléiade, 1951, t. II, p. 1005.

ou de valeur. Les collaborateurs de la presse symboliste font de même, comme on a pu le constater un peu plus haut dans la défense et illustration «Des critiques et de la critique» que Lazare publie en avril 1892 dans les *Entretiens politiques et littéraires*<sup>11</sup>. L'allusion à l'eunuque est parlante et les romantiques l'avaient beaucoup exploitée avant les symbolistes. Gautier, qui dénonçait l'«antipathie naturelle du critique contre le poète [...] du frelon contre l'abeille, — du cheval hongre contre l'étalon<sup>12</sup>», pensait qu'un auteur privé du don inné de la poésie était par définition inférieur au poète et que la frustration engendrée par cette situation l'avait justement incité à se consacrer à la critique<sup>13</sup>. Une telle analyse est corroborée par Delacroix qui fonde ses libelles contre la critique sur une raison qu'il juge objective : le critique est stérile parce qu'il commente les œuvres des autres au lieu de produire les siennes. Le peintre utilise donc à dessein l'image du gardien de sérail<sup>14</sup>. Gautier emploie quant à lui la métaphore de l'amant impuissant qui, même après avoir longtemps «courtisé la muse», n'a pu la «dévirginer<sup>15</sup>» en raison de son manque de vigueur. Naturelle et compréhensible, la haine du critique envers le poète serait comparable à celle de l'impuissant qui contemple avec rage ladite muse succomber aux caresses d'un amant plus vigoureux. Tel l'homme châtré que l'on obligerait à «assister aux ébats du grand-seigneur», le mauvais critique est réduit à

---

11. Bernard Lazare, «Des critiques et de la critique», pp. 170-175.

12. Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 16.

13. «Vous ne vous faites critique qu'après qu'il est bien constaté à vos propres yeux que vous ne pouvez être poète». *Ibid.*, pp. 16-17.

14. Les critiques seraient «postés comme ces noirs qui veillent, le sabre nu, à la porte du sérail». Eugène Delacroix, «Des critiques en matière d'art», p. 17.

15. «Avant de vous réduire au triste rôle de garder les manteaux et de noter les coups comme un garçon de billard ou un valet de jeu de paume, vous avez longtemps courtisé la muse, vous avez essayé de la dévirginer ; mais vous n'avez pas assez de vigueur pour cela ; l'haleine vous a manqué, et vous êtes retombés pâles et efflanqués au pied de la sainte montagne». Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 17.

observer passivement la promenade du poète «dans le jardin de poésie avec ses neuf belles odalisques<sup>16</sup>».

L'image de l'eunuque est encore présente à la fin du siècle. En mars 1887, Wyzewa associe notamment les élucubrations théoriques des chroniqueurs insignifiants aux «niaises et stériles clamitations» d'un eunuque. L'œuvre d'art de qualité — Wyzewa donne l'exemple de l'épilogue de Mallarmé *L'Après-midi d'un Faune* — n'aurait besoin ni d'un tel commentateur ni surtout de ses vaines théories esthétiques pour être comprise et appréciée par le public<sup>17</sup>.

### L'image du parasite

L'image du parasite, commune aux symbolistes et aux romantiques, sert à illustrer la dimension nuisible, voire destructrice du discours critique. À la manière d'un parasite, le piètre critique vivrait aux dépens des artistes parce qu'il est incapable de se suffire à lui-même. Inapte à la création, cette vipère éprouve même un plaisir malsain à porter atteinte aux réalisations des autres. Gautier et Delacroix s'étaient déjà élevés contre un tel indésirable en les présentant comme des vampires suçant goulûment le sang de leurs victimes<sup>18</sup>,

---

16. *Ibid.*

17. «*L'Après-midi d'un Faune*, étant une œuvre d'art, a heureusement, aussi peu besoin, pour être admirée, de théories, que de ces dessins japonais dont la décora jadis le peintre Manet. Et puis, ne sait-on pas depuis des siècles que les théories esthétiques sont — que seraient-elles sans cela — de niaises et stériles clamitations d'eunuque ? » Teodor de Wyzewa, «Les Livres», *La Revue indépendante*, n.s., t. II, n° 5, mars 1887, p. 339.

18. «Quels sont donc, au bout du compte, ces critiques au ton si tranchant, à la parole si brève, que l'on croirait les vrais fils des dieux ? Ce sont tout bonnement des hommes avec qui nous avons été au collège, et à qui évidemment leurs études ont moins profité qu'à nous, puisqu'ils n'ont produit aucun ouvrage et ne peuvent faire autre chose que conchier et gâter ceux des autres comme de véritables stryges stymphalides.» Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 47.

des poux qui tourmentent les êtres vivants<sup>19</sup> et des insectes qui minent la santé de l'arbre duquel ils dévorent les feuilles<sup>20</sup>.

Reprenant le même type d'image, Lazare perçoit le critique incompetent comme «une manière de parasite» qui compense son inaptitude à créer quoi que ce soit en volant les idées d'autrui. C'est parce qu'il est

[...] généralement incapable de produire par lui-même et de tirer de sa substance des idées propres à être bellement agencées, [qu']il se borne à butiner les idées des autres. Il vit de paraphrases, parfois ingénieuses, de commentaires, souvent lourds, mais toujours aux dépens d'autrui<sup>21</sup>.

Reconnu pour ses sympathies anarchisantes et pour son combat contre les injustices sociales, l'animateur des *Entretiens politiques et littéraires* range dans cette catégorie trois sommités de la presse établie : Jules Janin, autrefois responsable de la critique littéraire au *Journal des Débats*, Francisque Sarcey, l'éminent journaliste du *Temps*, et l'universitaire Jules Lemaître, auquel Lazare réserve l'appellation malveillante de «petit professeur de province<sup>22</sup>». Ceux-ci ne seraient pas des écrivains à proprement parler puisqu'en se nourrissant des projets des autres, ils n'apportent rien de neuf à la littérature ; ils excellent peut-être dans la paraphrase ou dans le commentaire mais échouent, faute de talent, dans les genres plus élevés.

---

19. «Les poux critiques sont comme les poux de corps qui abandonnent les cadavres pour aller aux vivans [sic].» *Ibid.*, pp. 23-24.

20. «Ils étaient là, vivant sur les feuilles d'un arbre qui ne pourra passer la saison, et auquel ils ne survivront pas.» Eugène Delacroix, «Des critiques en matière d'art», p. 16.

21. Bernard Lazare, «Des critiques et de la critique», p. 171.

22. «Feu Jules Janin pratiqua magistralement cette sorte de critique, il en transmit les secrets à M. Sarcey qui les confia mystérieusement à un petit professeur de province qui sévit dans les journaux sous le nom de Jules Lemaître.» *Ibid.*

### Un discours de la décadence

La perception négative de la critique conduisait souvent les romantiques à imputer la multiplication du discours exégétique au déclin des civilisations. Gautier avançait catégoriquement qu'il n'y avait pas de critique d'art dans les grandes périodes artistiques, soit pendant l'âge classique ou au temps de la Renaissance italienne<sup>23</sup>. Or même dans les années 1830, il était impossible de justifier historiquement une telle affirmation. Il aurait suffi de faire une allusion positive à Aristarque, le critique littéraire de l'Antiquité grecque, ou de rappeler l'apport de l'artiste et historien d'art Giorgio Vasari pour contester définitivement la croyance selon laquelle les cultures les plus achevées ne connaissaient pas la critique d'art.

Cela n'empêche pourtant pas les symbolistes de redire la même chose que Gautier. Idéalisant le Moyen Âge comme à peu près tous ses contemporains, Morice soutient qu'entre les XI<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, le peuple n'avait pas besoin qu'on lui explique la beauté des cathédrales parce qu'il possédait le sens de l'art<sup>24</sup>. Guidé par des principes du même ordre, Péladan, dans la toute première chronique artistique de sa carrière (1881), explique que l'histoire de l'art a toujours été marquée par une alternance entre une période de création et un âge plus stérile.

Après les actes, les phrases ; après les œuvres, les commentaires.  
 Quand on n'a plus rien à dire on ergote. [...] Tant qu'on peut créer, on a mieux à faire qu'à analyser les chefs-d'œuvre : on en fait d'autres.  
 Mais quand le cœur est bas, [...] l'âme niée, l'inspiration s'envole [...]

---

23. «Il n'y avait point de critique d'art sous Jules II, et je ne connais pas de feuilleton sur Daniel Volterre, Sébastien del Piombo, Michel-Ange, ni Raphaël, ni sur Ghiberti delle Porte, ni sur Benvenuto Cellini ; et cependant je pense que, pour des gens qui n'avaient point de journaux, qui ne connaissaient ni le mot art, ni le mot artistique, ils avaient assez de talent comme cela, et ne s'acquittaient point trop mal de leur métier.» Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 49.

24. Charles Morice, «Paradoxe sur la Critique» (1917), *La Grande Revue*, vol. 108, juin 1922, pp. 529-530.

alors les théoriciens s'avancent. Longin fit son traité du sublime quand il n'y eut plus d'éloquence grecque, M. Chevreul apporte son traité des couleurs sur le tombeau de la peinture française<sup>25</sup>.

La reprise d'un argument de cet ordre n'est pas seulement attribuable à l'admiration que Péladan voue à Gautier ni même aux nombreuses similitudes existant entre la théorie romantique de l'art et l'esthétique symboliste. L'idée voulant que la critique d'art triomphe en temps de décadence semble correspondre à la réalité contemporaine dans le sens où le climat de déliquescence propre au siècle finissant apparaît tout à fait propice à l'expansion du discours critique. Péladan qui illustre bientôt le renouveau de la décadence latine dans un long cycle romanesque publié entre 1884 et 1907, semble persuadé que la dégénérescence se manifeste partout, y compris dans le milieu de l'art envahi par des peintres et par des critiques qui masquent leur absence de talent par un excès de théories. En mentionnant Chevreul, Péladan fait une allusion directe aux impressionnistes et à leurs défenseurs.

Il convient d'une part de signaler que Péladan cesse d'avoir recours à des clichés de ce type à mesure que la littérature d'art s'impose à lui comme une nécessité. Fait des plus révélateurs, Péladan arrête d'assimiler la critique d'art à la déchéance au moment où il consacre davantage de temps et d'énergie à son œuvre de salonnier, à sa réflexion esthétique et à son travail de commissaire d'expositions pour le Salon de la Rose + Croix. D'autre part, l'idée de décadence se voit investie d'une valeur positive dans certains cercles littéraires et artistiques de la fin du siècle. Le roman *À rebours* de Huysmans, la poésie de Verlaine, la mystification d'Adoré Floupette intitulée *Les Délivrescences*, et, dans une moindre mesure, les articles publiés dans *Le Décadent* à partir de 1886, sont autant de textes qui contribuent à renouveler le concept de décadence. Ce n'est pas un hasard si l'on valorise cette notion justement au

---

25. Joséphin Péladan, «L'Art mystique et la critique contemporaine», *Le Foyer. Journal de famille*, n° 313, 20 novembre 1881, p. 17.

moment où l'on tente de donner une nouvelle crédibilité à la critique d'art. Comme on continue d'associer l'expansion du discours critique au déclin, il suffit de donner une valeur positive à l'une des deux choses pour que l'autre soit aussitôt rachetée dans l'opinion publique.

### Le paradoxe de l'inutilité

L'ultime récrimination contre la critique concerne son inutilité. La pratique moderne de la critique d'art repose sur un paradoxe car dès l'émergence de cette activité discursive, on n'a cessé de s'interroger sur son utilité en même temps que l'on s'y adonnait. L'exercice même de la critique induit une forme d'autocritique, laquelle comporte inévitablement un certain nombre de contradictions. On a toujours associé la critique au déclin, à l'ignorance et à l'impuissance en faisant valoir sa mauvaise réputation de discours superflu, parasite et mensonger. En contrepartie, et c'est ce qui constitue le caractère antinomique de toute critique de la critique, une tendance consistait à la tenir pour un art. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, on parlait d'elle comme la dixième muse dont la mission consistait à veiller sur le succès des autres arts<sup>26</sup>. L'idée fait son chemin au siècle suivant alors que de nombreux écrivains s'illustrent dans le domaine de la critique. Témoin de l'engouement généralisé pour la critique, Flaubert note dans ses *Carnets* que «la critique est la dixième Muse et la Beauté la quatrième Grâce<sup>27</sup>».

Chez les symbolistes, comme auparavant dans les cercles romantiques, la conception positive de la critique l'emporte très nettement sur la négative, étant

---

26. Voir Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, Clarendon Press ; New York, Oxford University Press, 1993, p. 167.

27. Gustave Flaubert, cité dans *Dictionnaire des citations françaises et étrangères*, Paris, Larousse, 1995, p. 205.

donné que l'on revendique pour la critique le statut d'un art. Cette valorisation suppose une réflexion sur la nature paradoxale de la critique d'art. Au printemps 1893, Morice se penche sur cette question délicate dans une conférence prononcée au Théâtre d'Application, l'un des hauts lieux de la culture symboliste parisienne. Ce théâtre présentait des œuvres dramatiques d'avant-garde, invitait des poètes à donner des conférences et offrait à l'occasion ses murs aux peintres indépendants. Rambosson, un jeune collaborateur du *Mercur de France* grâce auquel il a été possible de retracer l'intervention de Morice, introduit son compte rendu des deux grandes expositions annuelles de 1893 en notant que «devant l'ensemble de plus de 6 000 œuvres que forment les deux Salons, la critique devient impossible». «C'est surtout là», poursuit le salonnier, «que notre ami Charles Morice pourrait soutenir ce paradoxe dont il discourt au Théâtre d'Application : *De l'inutilité de la critique d'Art*<sup>28</sup>.» La conférence prononcée par Morice ne semble malheureusement pas avoir été publiée à l'époque : elle n'a du moins paru ni dans *Le Mercur de France* ni dans *L'Idée libre*, les deux revues auxquelles l'auteur collaborait le plus souvent dans les années 1890. Néanmoins, cette allocution a fort probablement servi de base à la rédaction du texte «Paradoxe sur la Critique» paru dans *La Grande Revue* en 1922.

La nature paradoxale de toute entreprise critique occupe une place importante parmi les nombreuses questions que soulève l'exercice de la critique d'art. «Il est certainement improbable que la critique ait une utilité quelconque<sup>29</sup>», avance Retté en guise d'introduction à un article de 1890 portant le même titre que celui de Morice publié presque 30 ans plus tard. Retté,

---

28. Yvanhoé Rambosson, «Les deux Salons», *Le Mercur de France*, t. VIII, juin 1893, p. 180.

29. Adolphe Retté, «Paradoxe sur la critique», *L'Ermitage*, n° 8, août 1890, p. 90.

qui publie ce texte entre deux chroniques littéraires pour *L'Ermitage*, se penche sur la dimension contradictoire de tout énoncé négatif sur la critique. Le plus grand paradoxe de cette autocritique réside dans le fait que les personnes qui «proclament le plus haut<sup>30</sup>» l'inutilité de la critique sont celles qui s'y adonnent avec le plus d'ardeur. Cette dernière remarque est précieuse pour comprendre pourquoi Morice et Retté font ressortir cet aspect paradoxal du métier de critique. Il ne faut pas se méprendre sur le sens d'une telle démarche, en pensant que les écrivains d'art abordent la problématique de l'inutilité pour reconduire les idées reçues sur la critique. Au contraire, cette question complexe les amène à s'interroger sur le sens et la portée réels d'une activité trop souvent perçue comme vaine ou à tout le moins improductive.

Une réflexion de cette nature signale moins une critique de la critique qu'une mise en cause fondamentale du concept d'utilité. Précisons que dans le contexte de l'esthétique symboliste, l'inutilité est moins un défaut que l'une des qualités constitutives de l'art dans la mesure où elle fonde l'autonomie spécifique à l'art. Et le discours critique ne peut aspirer au statut de pratique littéraire que s'il répond à cette exigence. C'est pour cette raison que les auteurs recherchant une critique d'art créatrice confèrent une valeur positive à son inutilité. À l'instar de leurs précurseurs romantiques, ils s'opposent à la critique fonctionnaliste et à la notion d'utilité parce qu'elles leur semblent toutes deux étrangères à la sphère esthétique. Conformément à la différenciation inhérente à la théorie romantique de l'art, le beau se définit comme ce qui n'est ni bon, ni moral, ni utile.

Le rejet du concept d'utilité en matière artistique tire en partie son origine de la philosophie idéaliste allemande, comme le prouve un passage des *Lettres sur l'éducation esthétique* de Schiller minutieusement transcrit par

---

30. *Ibid.*

Aurier dans des notes préparatoires à un essai approfondi sur une nouvelle méthode de critique laissé inachevé à sa mort en 1892.

L'*utile* est la grande idole de l'époque, toutes les forces s'emploient à son service, tous les talents lui rendent hommage. Dans cette balance, le mérite spirituel de l'art n'est d'aucun poids, et, privé de tout encouragement, il disparaît du marché bruyant du siècle. Il n'est pas jusqu'à l'esprit d'investigation philosophique qui n'enlève à l'imagination une province après l'autre, et les bornes de l'art se rétrécissent à mesure que la science agrandit son domaine<sup>31</sup>.

Mais le mépris de l'utilité exprimée par les écrivains symbolistes vient avant tout de la théorie de l'art pour l'art élaborée par Gautier. Fustigeant sans merci les promoteurs d'une critique moralisatrice et utilitariste, ce dernier réfutait tout autant la notion que le terme en soulignant le côté relatif de «ce grand flandrin de substantif» dont les journalistes «truffent quotidiennement le vide de leurs colonnes, et qui leur sert de schibboleth et de terme sacramental<sup>32</sup>». Dans sa préface à *Mademoiselle de Maupin*, Gautier s'interrogeait en dernier lieu sur la signification et les différentes applications du vocable : «Utilité ; quel est ce mot et à quoi s'applique-t-il ? », ajoutait-il dans la même page en guise de contestation définitive. Un telle question trouve un écho significatif chez les écrivains d'art symbolistes qui, à l'exemple de Mallarmé, associent spontanément l'utilité à la médiocrité et à l'inélégance<sup>33</sup>. Sur les traces de Verlaine voulant «chasser l'intruse de la maison» de l'art, ils entendent se défaire une fois pour toutes de la notion d'utilité dans le domaine de la critique

---

31. Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, 8, 189, passage cité en note dans G.-Albert Aurier, «Essai sur une nouvelle méthode de critique», *Œuvres posthumes*, textes réunis et présentés par Remy de Gourmont, Paris, Société du Mercure de France, p. 176.

32. Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 29.

33. Sur cette perception de Stéphane Mallarmé, voir son texte «Sur le Beau et l'Utile», *Œuvres complètes*, éd. établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, bibliothèque de La Pléiade, 1945, pp. 880-881.

qu'ils considèrent comme un art. Ils mettent donc en œuvre une critique de nature littéraire qui se caractérise en outre par sa dimension créatrice.

## **2. Un critique averti mais néanmoins poète**

Dans la presse symboliste, la reprise des clichés négatifs sur la critique et sur les critiques sert à décrire un critique médiocre auquel les écrivains d'art refusent de s'identifier. À cette définition extrêmement négative, qui correspond au profil des journalistes professionnels ou des critiques universitaires, les écrivains d'art opposent une définition positive qui renverse, terme à terme, chacun des défauts attribués au mauvais chroniqueur d'art afin de déterminer les qualités du critique-poète : le critique averti remplace le gazetier ignorant et dénué de style ; la pseudo-objectivité sans âme du savant ou du professeur s'efface devant le jugement subjectif et partial de celui qui abhorre la médiocrité pour aduler le génie ; la petitesse de l'envieux cède le pas à la magnanimité de l'artiste ; et, enfin, le propos intelligent, littéraire et sensible du créateur fait oublier la glose inutile, si ce n'est nuisible, du parasite, de l'impuissant ou de l'eunuque.

L'exercice correct de la critique d'art requiert de nombreuses qualités. L'écrivain d'art doit briller par son talent littéraire mais aussi par ses vertus morales et ses aptitudes intellectuelles. Il aspire également à une forme d'érudition qui doit être acquise au prix d'une patiente étude menant à une expertise dans la sphère des beaux-arts. Les symbolistes attendent du critique d'art qu'il connaisse bien les arts plastiques, et ce autant aux niveaux historique et esthétique que sur le plan technique. Morice décrit le critique compétent comme une personne possédant suffisamment de connaissances historiques et techniques pour être en mesure de «savoir *comment* s'accomplit l'opération

d'art». Cet impératif compte parmi ce que Morice détermine comme les «lois du bon critique d'art<sup>35</sup>».

Suivant une croyance répandue, d'aucuns pensent que les meilleurs critiques ont un jour «mis la main à la pâte<sup>36</sup>», comme le laisse entendre Émile Bernard à propos de Baudelaire. Dans son essai sur la critique d'art du poète, le peintre soutient que les dessins réalisés par l'auteur des *Curiosités esthétiques* étaient une manifestation tangible de l'«intelligence artistique» qui lui permettait de mieux comprendre la création artistique. Plusieurs écrivains d'art se conforment à l'exigence d'être eux-mêmes impliqués dans le processus de création en ayant, sinon reçu une formation artistique, du moins acquis les principaux rudiments du métier par la pratique du dessin, de la gravure ou encore de la peinture. Germain, qui avait fréquenté un temps l'École des beaux-arts de Lyon avant de s'adonner aux arts plastiques, réclame pour le critique une sérieuse éducation artistique, laquelle nécessite à la fois un apprentissage théorique et pratique. Il faut, poursuit Germain dans un essai sur la critique d'art paru dans les *Essais d'art libre* en 1893,

[...] avoir assisté aux leçons d'un vrai Maître, — un de ceux sachant indiquer la perspective d'un œil et le modelé d'une bouche, improviser le squelette d'un modèle pour en démontrer le mouvement, expliquer sur une composition l'équilibre des vides et des pleins ou le pourquoi de telle arabesque, — pour comprendre ce qu'est la critique d'art. Celle-là, l'Artiste seul peut se la permettre<sup>37</sup>.

---

35. La première règle de ce code concerne la mission élevée du critique qui aspire à devenir la «Conscience vivante de l'art». La seconde règle est la suivante : «Tu dois posséder aussi certaines connaissances historiques et techniques, posséder dans ta mémoire, non pas seulement dans ta bibliothèque, un tout des annales de l'art et savoir comment s'accomplit l'opération d'art.» Charles Morice, «Paradoxe sur la Critique», p. 529. La troisième règle porte sur la nécessité d'une critique élogieuse, obligation analysée *infra*, pp. 345-352, dans la section «Une attitude constructive».

36. «Enfin, et chacun le sait, l'a constaté de ses yeux, Charles Baudelaire a "mis la main à la pâte" et a laissé des dessins qui témoignent de l'intelligence artistique avec laquelle il savait voir, pénétrer et rendre.» Émile Bernard, *Charles Baudelaire, critique d'art*, Bruxelles, La Nouvelle Revue Belge, 1943, p. 31.

37. Alphonse Germain, «De la critique en art figuratif», *Essais d'art libre*, t. II, n° 12, janvier 1893, p. 268.

Si les symbolistes n'entérinent pas tous les principes passablement conservateurs qui sous-tendent une telle description du «vrai Maître», il n'en reste pas moins que la majorité d'entre eux attendent du critique qu'il sache juger un tableau *comme s'il était lui-même un peintre*. L'écrivain d'art averti est celui qui sait apprécier l'équilibre d'une composition, la justesse d'une perspective, la proportion d'une figure ou le rendu d'un modelé.

L'évaluation des aspects formels et techniques confère en principe aux artistes une supériorité sur les gens de lettres — ce que plusieurs admettent lorsqu'ils constatent que seul l'artiste devrait s'adonner à cette forme de critique. Les écrivains compensent donc leur manque d'expertise par une certaine érudition et par une maîtrise parfaite de la langue écrite. Se sentant en reste par rapport aux peintres, ils tentent de se persuader qu'ils ont toutes les capacités requises pour s'acquitter de leurs obligations aussi bien que les artistes. On a vu au second chapitre que cette auto-légitimation passe souvent par une dévalorisation de la littérature d'art de ces derniers. Comme s'il ne suffisait pas de discréditer les aptitudes littéraires des peintres, quelques hommes de plume s'en prennent aussi à leur supposé manque de jugement. Germain impute à leur nature intuitive leur incapacité à émettre un avis rationnel sur la valeur esthétique d'une œuvre. Dominés par leurs passions, ces instinctifs éprouveraient la plus grande difficulté à prendre la distance critique nécessaire à toute évaluation. Pour Germain, le critique idéal est un «kallisticien», c'est-à-dire un esthéticien comme Plotin, Winckelmann, Schiller ou Hegel qui, dans sa quête du Beau, allie l'émotion à la raison ; il serait un «déductif-intuitif», c'est-à-dire un être sensible à l'art mais qui juge les œuvres en philosophe.

Le kallisticien est un sensitif qui, n'ignorant rien de ce que doit savoir l'artiste s'élève à la philosophie de l'art, un déductif-intuitif qui, doué de l'esprit métaphysique, l'applique exclusivement à l'étude des

plasticismes, afin de connaître du Beau autrement que par son émotion. Au sortir des bibliothèques et des musées, il convient donc qu'il aille interroger la Nature, scruter ses analogies et ses concordances<sup>38</sup>.

L'avis de Germain sur ce dernier point est loin d'être partagé par tous ses collègues des petites revues, pour qui le critique d'art doit moins ressembler au philosophe qu'au poète. Nous verrons plus loin de quelle manière et pourquoi ceux-ci préfèrent revendiquer une critique partielle et subjective. Si presque tous, hormis les artistes, s'entendent pour dire que l'on ne doit pas obligatoirement pratiquer la peinture pour la juger, ils attendent néanmoins du commentateur qu'il s'adonne à un art, ne serait-ce qu'à la littérature. Pour le dire avec la formule de Morice, le bon critique connaît «de science et d'expérience, une technique d'art<sup>39</sup>». Selon cette exigence, le poète, le romancier ou le dramaturge sont aptes à évaluer les arts plastiques en raison de leur expérience dans le monde des lettres. C'est d'ailleurs à ce titre qu'il importe aux écrivains d'art d'établir leur compétence en matière de création littéraire. Certains insistent sur le fait que leur apport ne se limite pas à commenter les travaux d'autrui puisqu'ils réalisent eux-mêmes des œuvres originales. «J'ai mieux fait que de continuer la critique des efforts d'autrui, j'ai produit le mien», rappelle Péladan en faisant allusion à son œuvre de romancier et à sa contribution notable dans le monde de l'art contemporain<sup>40</sup>.

---

38. *Ibid.*, p. 269.

39. «Il n'est pas nécessaire que le critique d'art soit un plastique pratiquant, ni le critique musical, un compositeur. Mais il est essentiel qu'ils soient l'un et l'autre — et le critique littéraire aussi — artistes, qu'ils connaissent, de science et d'expérience, une technique d'art.» Charles Morice, «Paradoxe sur la Critique», pp. 531-532.

40. Joséphin Péladan, «L'Ordre de la Rose + Croix du Temple & du Graal», *L'Artiste*, nouv. période, t. VII, avril 1894, p. 241.

### Le refus de la fonction pédagogique

Une précision s'avère ici indispensable : se voulant au fait des questions d'art, les écrivains d'art que l'on a définis plus haut comme des *amateurs*<sup>41</sup> ne caressent aucunement l'ambition d'être des savants ou des pédagogues. Il leur suffit d'avoir quelques rudiments d'histoire de l'art de même que des notions pratiques de base pour exceller en tant que critiques d'art car, selon eux, le savoir théorique ou les compétences techniques ne doivent jamais l'emporter sur la dimension littéraire de la critique. Il ne faut pas oublier que les poètes symbolistes entendent conserver par tous les moyens leurs droits et leurs privilèges comme critiques. Selon les conclusions du second chapitre quant à la question du style, ils se sentent menacés par l'émergence du discours spécialisé sur la peinture et c'est spécifiquement en raison de ce malaise qu'ils refusent de reconnaître une quelconque valeur littéraire au langage des professionnels de l'art. Pour eux, le jargon à l'usage des professeurs ou des pédants n'est pas à la hauteur de la littérature d'art. On doit rattacher cette conviction à un principe de base de la poétique symboliste, à savoir le désir d'élaborer de nouvelles formes d'expression écrite qui n'ont rien en commun avec la prose édifiante des poètes officiels et des journalistes. Selon la définition proposée par Jean Moréas dans le manifeste de septembre 1886 pour *Le Figaro*, le symbolisme littéraire émane d'une réaction contre la destination pédagogique et explicative du langage.

Ennemie de l'enseignement, de la déclamation, de la fausse sensibilité, de la description objective, la poésie symboliste cherche : à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette<sup>42</sup>.

---

41. Cf. *supra*, ch. II, p. 121.

Si l'on applique une telle règle au discours de la critique d'art, il apparaît que la mission de l'écrivain d'art symboliste n'est pas d'édifier le lecteur en lui transmettant ou en lui expliquant un savoir. Il s'agit au contraire de lui communiquer quelque chose du mystère de l'art par une prose allusive, évocatoire et subtile qui *suggère* les tableaux sans jamais les *nommer*, pour reprendre la distinction fondamentale que Mallarmé opère en 1891 dans sa réponse à l'enquête sur l'évolution littéraire effectuée par Jules Huret. Mallarmé est le premier à s'inscrire en faux contre la dimension pédagogique de la littérature. Il confie ainsi à Huret, dans le même entretien, combien il «abomine les écoles» et «répugne à tout ce qui est professoral appliqué à la littérature qui, elle, au contraire, est tout à fait individuelle<sup>43</sup>». La quête d'individualisme propre au symbolisme va forcément de pair avec un mépris profond pour toutes les formes d'académisme, mais aussi pour tout ce qui relève de l'enseignement.

S'il existe des similitudes entre la tâche des écrivains d'art symbolistes et celle des professeurs ou des spécialistes, les premiers ne veulent donc en aucun cas se substituer aux seconds, pensant qu'il est moins intéressant d'édifier le lecteur que de lui faire comprendre et aimer les œuvres d'art. Morice délimite très clairement le champ de compétence de celui qu'il nomme le critique-poète lorsqu'il édicte les règles de son art. Conseillant à ses pairs de ne pas usurper le rôle du pédagogue, il les met en garde :

Mais ne t'attarde, pédagogiquement et pédantesquement, ni à l'histoire ni à la technique : tu n'enseignes pas, tu ne démontres pas ; tu désignes ; guides, éveilles<sup>44</sup>.

---

42. Jean Moréas, «Le symbolisme», *Le Figaro*, 18 septembre 1886 ; repris dans Bonner Mitchell, *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque.1886-1914. Anthologie critique*, Paris, Seghers, 1966, p. 28.

43. Stéphane Mallarmé, réponse à Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), notes et préf. de Daniel Grojnowski, Vanves, Thot, 1982, p. 77.

44. Charles Morice, «Paradoxe sur la Critique», p. 529.

Le critique idéal contribue à l'éducation du public et non à celle des futurs spécialistes. Il explique les fondements de l'art et les théories esthétiques, il analyse les œuvres d'art, il décrit les procédés utilisés par les peintres, mais d'une manière plus spontanée, plus libre et surtout plus «artistique» que le professeur. Il n'est pas un enseignant dans le sens fort du terme. Si l'on en croit Germain, il serait plutôt un «éducateur de goût<sup>45</sup>» qui s'efforce de comprendre et de faire comprendre l'art.

En réalité, l'écrivain d'art se définit lui-même en opposition avec le professeur, l'érudit ou le spécialiste dont le discours critique correspond en tous points au pôle rationaliste de l'interprétation auquel les symbolistes refusent toute autorité. Privilégiant une approche subjective de l'art, ces derniers rejettent la critique objective qui relève davantage de l'explication que de l'interprétation. Pour situer les enjeux d'une telle réfutation, il faut reprendre une distinction conceptuelle ayant cours depuis l'avènement de l'herméneutique romantique. D'après les termes de cette différenciation, l'explication se rapporte à la réalité matérielle, externe et objective des conditions de production d'une œuvre, tandis que la compréhension s'ouvre à la réalité psychique, intérieure et subjective de la personne de l'auteur. Selon la terminologie employée par Gusdorf pour situer le domaine d'investigation de chacun de ces modes d'appréhension, l'explication découle d'une «logique de l'extériorité physicaliste», alors que la compréhension s'accomplit sur la base d'une implication personnelle, voire d'une «participation intensive» de l'exégète au processus de l'interprétation<sup>46</sup>. Il semble évident que la critique symboliste privilégie le mode compréhensif, même si les textes examinés contiennent à l'occasion des moments plus explicatifs. L'analyse et l'explication sont moins

---

45. Alphonse Germain, «De la critique en art figuratif», p. 269.

46. Cf. Georges Gusdorf, *Les Origines de l'herméneutique*, Paris, Payot, 1988, p. 252.

prisées que l'interprétation parce qu'elles ne permettent pas d'atteindre le niveau littéraire attendu et qu'elles ne laissent pas une assez grande place à l'expression de la subjectivité du critique.

Cette dernière conviction rallie tous les promoteurs de la critique d'art créatrice. Encore une fois, on constate que les prétentions philosophiques de Germain et de Péladan les empêchent d'adhérer pleinement à la théorie de l'interprétation prônée par la majorité des symbolistes, leur modèle de prédilection étant le philosophe et non le poète. À un tout autre niveau, les textes de Fénéon offrent un bon exemple pour illustrer comment le mode explicatif peut intervenir au sein du discours sur la peinture sans pour autant mettre en péril la dimension créatrice de la critique. Possédant une connaissance précise de la théorie du mélange optique de Chevreul et de l'esthétique scientifique de Charles Henry, le principal défenseur du néo-impressionnisme reste cependant poète grâce à son travail d'écriture qui rappelle à plusieurs égards la prose de Mallarmé. Des écrivains d'art tels que Fénéon ou Kahn expliquent les idées de Chevreul ou de Henry parce qu'elles jalonnent leur propre parcours d'auteurs. Ils le font moins pour instruire le lecteur que pour préciser leur propre orientation esthétique (dans ce cas-ci, l'application de la psychophysiologie dans le domaine des beaux-arts) et, éventuellement, pour servir de guide à d'autres artistes ou poètes qui voudraient eux aussi exploiter ces idées.

L'aspect plus technique des réflexions de Kahn sur l'esthétique du verre polychrome ou de celles de Fénéon sur les théories de Seurat et de ses amis provient en outre de l'intérêt de ces hommes de lettres pour la science, intérêt du reste aucunement incompatible avec leur implication active dans les milieux symbolistes. Comme le prouvent avec pertinence plusieurs travaux récents,

symbolisme et science ne sont pas inconciliables<sup>47</sup>. Grâce aux études de cas qui rendent caduque l'opposition simplificatrice du symbolisme et de l'idéalisme d'un côté, du naturalisme et du scientisme de l'autre, il faut désormais prendre en considération tous les artistes ou poètes qui, depuis Redon à Munch en passant par Kahn et Ghil, sont fascinés par l'évolution de la science contemporaine. Cela dit, la position des symbolistes envers la science n'est pas homogène. On doit distinguer deux grandes tendances : l'attitude «pro-scientifique» des défenseurs de l'art de Seurat et de ses amis (Kahn, Fénéon, Laforgue, Hennequin) et l'attitude plus sceptique de ceux qui nourrissent des réticences à l'endroit du néo-impressionnisme (Germain, Huysmans, Aurier, Wyzewa, Mauclair, Péladan). Par contre, la curiosité envers la science manifestée dans le premier groupe n'est pas naïve. La fin du siècle marque en effet la fin de la naïveté herméneutique propre à l'âge positiviste, et selon laquelle une méthode scientifique adaptée autorise l'accès à la vérité objective de l'œuvre d'art. Dans le domaine de l'interprétation, les symbolistes ne rejettent pas la science en elle-même ; ils réfutent la méthode qui, sous prétexte d'objectivité, nie le sujet dans son droit d'existence.

En dépit des quelques divergences d'opinion signalées jusqu'à présent, un aspect essentiel mérite d'être souligné parce qu'il explique le dédain quasi unanime des auteurs pour le mode explicatif. Le rôle du pédagogue leur apparaît suspect plus ou moins à tous parce que, foncièrement, ils ne croient pas à l'accessibilité de l'art. Convaincus que l'appréciation de l'art est

---

47. Dans *Les Mondes de Seurat. Son œuvre et le débat artistique de son temps*, Paris, Fonds Mercator / Albin Michel, 1991, Michael F. Zimmermann étudie par exemple l'influence des idées scientifiques de Charles Henry dans le parcours poétique de Laforgue et de Kahn. Voir surtout le chapitre VII, «L'autonomie de l'expression artistique et l'esthétique en tant que mathématique subjective. L'intérêt de Seurat pour la théorie d'Henry dans le cadre du symbolisme», pp. 279-321. D'une manière plus globale, Barbara Larson, «La génération symboliste et la révolution darwinienne», *L'Âme au corps. Arts et sciences 1793-1993*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1993-1994, pp. 322-341, s'est penchée sur l'attention portée aux découvertes de Darwin et de Pasteur par les artistes de la fin du siècle.

l'apanage d'un très petit nombre d'individus (les initiés au culte de l'art), ils ont tendance à mépriser le grand public (les profanes) dont ils ne cessent de dénoncer la bêtise. Ils éprouvent du mal à concilier leur idéalisme élitiste avec leur désir d'expliquer, de guider, de montrer. De toute manière, leurs écrits ne s'adressent pas au grand nombre, étant donné que le lectorat restreint de chacun des périodiques éphémères se compose de personnes triées sur le volet, qui partagent à peu près toutes le même horizon culturel, les mêmes convictions politiques et la même inclination pour l'art. En raison de la nature marginale des publications auxquelles ils collaborent, ils ne se perçoivent pas comme des vulgarisateurs. C'est même avec une certaine morgue qu'ils laissent à la presse établie le soin de renseigner la bourgeoisie et qu'ils cèdent aux journaux à grand tirage la basse besogne d'édifier les couches populaires. Tant mieux si les journalistes et les critiques officiels «professent un profond respect pour le 'grand public'<sup>48</sup>», sous-entend Retté, car cela permet aux altiers poètes de se tenir à l'écart de l'«hippopotame Public<sup>49</sup>» et de ses sottises velléités de se faire une impression sur l'art ou sur les lettres. Il a été dit combien Lazare, le hautain secrétaire de rédaction des *Entretiens politiques et littéraires*, dédaignait Lemaître pour ses prétentions à édifier le peuple. À *L'Ermitage*, on ne respecte pas davantage le notable chroniqueur littéraire de *La Revue bleue* parce qu'il appartiendrait à ce que Retté tient, avec une bonne dose de condescendance, pour la «normalienne phalange<sup>50</sup>» des éducateurs sans envergure qui exercent piètrement leur métier de critique. Vue sous cet angle, la fonction didactique de la critique a quelque chose de dégradant,

---

48. Adolphe Retté, «Paradoxe sur la critique», p. 90.

49. *Ibid.*, p. 91.

50. *Ibid.*

spécialement pour ceux qui tentent d'élever la critique d'art au rang d'une activité interprétative mystique ou encore d'une pratique littéraire autonome.

### 3. «La critique sera violemment partiiale ou elle ne sera pas<sup>51</sup>»

À quelques exceptions près, les symbolistes ne se soumettent pas à l'éthique de la critique inaugurée au siècle des Lumières et restaurée par la philosophie positiviste. Celle-ci proscrivait la partialité et surtout la passion susceptible de contrecarrer les règles de bienséance les plus élémentaires. Selon les conclusions de Jean-Jacques Courtine et de Claudine Haroche, le critique littéraire français du XVIII<sup>e</sup> siècle devait en principe se conformer aux usages de la civilité en vigueur à l'époque ainsi qu'«aux exigences de mesure et de modération du temps<sup>52</sup>». En d'autres termes, il n'attaquait ni ne louait les individus eux-mêmes mais bien leurs réalisations. La position tranchée tout autant que contrastée des symbolistes à l'endroit des artistes officiels et des peintres indépendants permet de mesurer la distance qui les sépare d'un tel programme.

Contrairement aux critiques du siècle précédent et aux théoriciens du positivisme, les écrivains d'art des petites revues ne visent pas l'objectivité et leurs observations ne se rapportent jamais exclusivement aux objets commentés. Les invectives violentes contre les œuvres présentées au Salon ou les longs passages laudatifs sur les toiles réalisées par les isolés visent les œuvres d'art en même temps que leurs auteurs. L'éreintement définitif de l'art académique se révèle encore plus efficace lorsque le critique prend à parti les

---

51. *Ibid*, p. 90.

52. Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, «Un esprit partagé : la critique dans les feuilles périodiques du début du XVIII<sup>e</sup> siècle», *Sédiments. Publication transatlantique*, Montréal, Hurtubise HMH, 1992, p. 27.

peintres sur une base personnelle, comme on a pu le voir au chapitre IV à propos de Cabanel et de Bouguereau. À l'opposé, et cela apparaît comme l'une des caractéristiques les plus fondamentales de la démarche empathique des symbolistes, la critique apologétique implique que l'auteur s'identifie personnellement à l'artiste dont il prise les œuvres.

Considérée comme positive à l'époque des Lumières parce qu'elle constituait un gage d'honnêteté et de civilité, la neutralité sera assimilée à la médiocrité par les auteurs du corpus. Un impératif d'authenticité remplace désormais l'exigence de civilité devenue obsolète. La nouvelle éthique se résume par l'axiome «toute vérité est bonne à dire» et ce, sans aucun ménagement. «Contrairement à l'opinion reçue, j'estime que toute vérité est bonne à dire», affirme ainsi Huysmans en juin 1883 dans son bref préambule pour le recueil *L'Art moderne*. Ce principe, qui guide l'auteur depuis ses débuts, repose sur la conviction selon laquelle le talent de l'écrivain d'art se mesure à l'aune de la passion dont il fait preuve dans son appréciation de l'art. Huysmans exprime cette idée d'une manière très tranchée dans son compte rendu du Salon de 1885 alors qu'il condamne sans merci ceux qui s'adonnent à la critique d'art en dilettantes. Aimant tout sans discrimination, ces critiques sont de mauvais juges parce qu'ils ne savent pas distinguer le grain de l'ivraie.

Non, la vérité, c'est qu'on ne peut comprendre l'art et l'aimer vraiment si l'on est un éclectique, un dilettante. L'on ne peut sincèrement s'extasier devant Delacroix si l'on admire M. Bastien-Lepage ; l'on n'aime pas Gustave Moreau si l'on admet M. Bonnat, et M. Degas si l'on tolère M. Gervex.

Heureusement ce profitable état de dilettante a un revers : le manque de talent, — car l'on a pas de véritable talent si l'on n'aime passionnément ou si l'on ne hait de même. L'enthousiasme et le mépris sont indispensables pour créer une œuvre. Le talent est aux sincères et aux rageurs, non aux langoureux et aux tartuffes<sup>53</sup>.

---

53. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon de 1885», *La Revue indépendante*, série *L'Évolution sociale*, n° 1, samedi 16 mai 1885, p. 2 ; passage repris presque mot pour mot dans «Le Salon de

Pourfendre violemment le mauvais et glorifier sans nuance le bon, voilà la devise de Huysmans mais aussi de tous les écrivains d'art qui renouent avec la subjectivité des poètes romantiques pour porter atteinte à l'approche objective privilégiée par les penseurs positivistes. L'objectivité se trouve à nouveau mise en cause, cette fois parce qu'elle repose sur une exigence de neutralité. Par ailleurs, les symbolistes tiennent l'impartialité pour un leurre. Aux dires de Retté, l'impartialité n'est qu'un désir feint puisqu'en matière de jugement esthétique le sujet est nécessairement soumis à la tyrannie de son goût, de ses émotions.

[...] en dehors de toutes conditions d'esthétique, l'œuvre critiquée nous plaît ou elle ne nous plaît pas. En effet, de quelque dialectique qu'on enveloppe l'expression de son sentiment, quel que soit le désir d'impartialité qu'on se feigne à soi-même, on ne peut jamais se dissimuler complètement le vrai : les raisons qui nous font porter un jugement sur les écrits d'autrui demeurent étrangères à la valeur intrinsèque de ceux-ci. Elles procèdent de nos passions, de nos sympathies, de notre éducation ; elles sont purement subjectives. Et c'est par là qu'une critique vaudra quelque attention, acquerra une valeur d'œuvre personnelle décelant un peu de l'âme du critique — pourvu que cette âme existe, artistiquement parlant<sup>54</sup>.

Comme tous les autres jugements sur l'art, ceux des écrivains symbolistes ne sont jamais neutres ni impartiaux. Les critiques expriment leur point de vue avec franchise et n'hésitent pas à mettre en évidence leur lieu d'énonciation en choisissant d'écrire à la première personne. Qui plus est, ils font preuve de lucidité, parfois de pessimisme, lorsqu'ils renoncent à l'optimisme rationaliste stipulant qu'il est possible d'accéder à la vérité de l'œuvre en toute objectivité. Les auteurs aspirant à une critique créatrice sont conscients que l'interprète préfère fatalement une chose à une autre et que même les textes des spécialistes ou des savants trahissent la personnalité de leur auteur. Si l'individualité ne se traduit pas par le style neutre, explicatif ou descriptif propre

---

1887», *La Revue indépendante*, n.s., t. III, n° 7, mai 1887, p. 185 et dans *Certains* (1889), Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1975, préf. d'Hubert Juin, p. 253.

54. Adolphe Retté, «Paradoxe sur la critique», p. 90.

à ce type d'écrit, elle se manifeste soit dans le choix du sujet traité, soit dans la perspective privilégiée. Plutôt que de mal la dissimuler, les écrivains d'art choisissent de montrer leur partialité de manière ostentatoire.

Lazare milite en faveur de ce qu'il appelle la «critique dogmatique», c'est-à-dire une «critique de combat» dans laquelle le commentateur juge et classe les œuvres en fonction de critères élaborés dans le cadre de sa réflexion esthétique.

Un critique dogmatiste est celui qui s'étant fait, sur le monde, sur les hommes, sur l'art, des opinions métaphysiques et logiques, qu'il systématise volontiers, classera les œuvres d'après le canon qu'il a établi et les jugera suivant qu'elles s'en éloignent ou s'en approchent<sup>55</sup>.

Pour qu'une telle critique soit intéressante et constructive, il faut impérativement que l'auteur appartienne à la classe des poètes ou à tout le moins à celle des philosophes, exigence sans laquelle il restera fermé à toute forme d'art étrangère à son système d'évaluation. Si le «critique dogmatiste» fait partie des créateurs, son commentaire est enrichissant, instructif. L'animateur des *Entretiens politiques et littéraires* exige du bon critique qu'il soit un «loueur» infatigable, doté d'une certaine intransigeance.

Lorsque le dogmatiste est un artiste, sa critique se transforme en une polémique constante, qui permet à beaucoup de le taxer non seulement d'incompréhensif mais encore de féroce. Il devient un luteur qui prend le plus souvent l'offensive, un combattant hargneux et dur, parfois sans pitié. Cette attitude, malgré sa *cruauté*, est cependant une des plus justifiables que je sache<sup>56</sup>.

La férocité, voire la cruauté, apparaissent ici comme une preuve de bonne foi, un gage de la sincérité qui sied par principe aux artistes véritables. Le polémiste anarchisant se range lui-même dans la catégorie des

---

55. Bernard Lazare, «Des critiques et de la critique», p. 173.

56. *Ibid.*

«incompréhensifs<sup>57</sup>» aux côtés de Ferdinand Brunetière et ce, au mépris des profondes divergences existant entre son propre travail dans les revues éphémères et celui de l'éminent défenseur de la tradition académique qui allait bientôt diriger la stable *Revue des Deux Mondes*<sup>58</sup>. Brunetière, qui est l'un des rares collaborateurs de la presse établie à mériter l'estime des animateurs de périodiques symbolistes, doit justement ce traitement de faveur à sa partialité : Lazare s'identifie à ce critique sincère<sup>59</sup>, Retté relève avec à-propos sa nature «passionnée, convaincue, nullement impartiale<sup>60</sup>» tandis que Morice l'honore de son respect même s'il ne partage pas ses convictions esthétiques<sup>61</sup>.

Considérant que la partialité constitue une qualité indispensable du critique, certains retirent une forme de fierté de leurs opinions tranchées qui les conduisent soit à condamner impitoyablement leurs ennemis soit à porter aux nues leurs héros avec véhémence. Ainsi Lazare, qui se présente au lecteur comme un être excessif. Dans sa réponse à l'enquête de Huret, de Gourmont confirme cette auto-appréciation de Lazare en félicitant celui-ci de «faire de la très excellente critique quoique un peu dure<sup>62</sup>». Morice préconise également une forme de partialité qui conduirait à des positions contrastées. Une seule

---

57. *Ibid.*, p. 175.

58. Auteur de nombreux articles de critique pour le mensuel dont il allait devenir le directeur en 1893, Ferdinand Brunetière (1849-1906) y a d'ailleurs laissé des réflexions fort intéressantes sur la critique. Voir en particulier son appréciation de la critique d'art de Diderot, «Revue littéraire. Les Salons de Diderot», *La Revue des Deux Mondes*, vol. 39, 15 mai 1880, pp. 457-469, de même que son compte rendu de *La Critique scientifique* d'Émile Hennequin, «Revue littéraire. La critique scientifique», *La Revue des Deux Mondes*, vol. 88, 1<sup>er</sup> juillet 1888, pp. 213-226. Ces textes ont été étudiés par Dario Gamboni dans «Critics on Criticism : a Critical Approach» dans Malcom Gee (sous la direction de), *Art Criticism since 1900*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1993, pp. 38-47.

59. Bernard Lazare, «Des critiques et de la critique», p. 175.

60. Adolphe Retté, «Paradoxe sur la critique», p. 91.

61. Cf. Charles Morice, «L'Art», *L'Idée libre*, n.s., t. IV, n° 2, février 1895, p. 82.

62. Remy de Gourmont, réponse à Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, pp. 134-135.

alternative valable s'offre au poète : ou il se «dévoue corps et âme» à ceux qu'il admire ou il accable sans merci ceux qu'il méprise. En fait, c'est l'affirmation subjective et partielle de ses préférences qui distingue le poète des littérateurs.

Et savez-vous à quel trait entre tous, si c'est un poète en effet, je le reconnaîtrai d'abord ? À la nuance de ses sentiments pour l'artiste qu'il met en cause. Je veux sentir que cet artiste lui est cher, s'il l'admire, cher comme un ami très ancien, pour lequel il est prêt à se dévouer corps et âme, même s'il ne l'a jamais vu, et je veux que chacune de ses paroles soit imbibée de venin, que le poison ait la phosphorescence de la haine s'il méprise cet artiste et ne consent à imprimer son nom que pour le dépouiller d'une gloire usurpée et pour l'oublier sans retour après l'avoir cloué au pilori. — Voilà le signe d'un poète<sup>63</sup>.

Le critique créateur veut exprimer des sentiments nobles et purs à l'exclusion de tous les autres. Il est persuadé qu'à défaut d'un amour désintéressé, d'une admiration inconditionnelle ou d'un dévouement total, il vaut mieux éprouver de la haine que de l'indifférence. Si les jugements extrêmes trahissent, dans l'optique des symbolistes, un caractère outrancier qui reste cependant sincère, les avis mitigés signalent au contraire un être faible, sinon médiocre, qui succombe aux compromis aussi lâchement qu'il s'accommode du juste milieu. L'emballlement réfréné est ainsi terriblement plus plat, donc condamnable, que l'engouement irréfléchi. Morice engage ses semblables à ne pas craindre de commettre des erreurs de jugement lorsque celles-ci sont dictées par l'enthousiasme.

N'ayons pas peur de nous tromper. Il y a bien des chances pour que notre admiration, toute sincère, soit fondée ; et n'ayez pas peur : les erreurs de l'enthousiasme n'ont jamais compromis ceux qui les ont commises ; ce sont les emballlements réfrénés par la prudence, les louanges mitigées, ce sont les erreurs aggravées de prudence qui sont justement impardonnées. De l'admiration, même erronée, l'expression garde toujours quelque beauté<sup>64</sup> [...].

---

63. Charles Morice, «Paradoxe sur la Critique», pp. 532-533.

64. *Ibid.*, pp. 533-534.

On voit que la modération ne fait pas partie des qualités recherchées par les symbolistes. Négligeant la tempérance et la prudence, vertus cardinales associées au manque de génie, ils préfèrent presque toujours verser dans l'excès, la démesure restant à leurs yeux l'apanage de la grandeur.

Une importante précision doit être apportée ici car elle permet de mieux comprendre l'attitude subjective et partielle qui découle de la conception de la critique d'art à l'œuvre dans les petites revues. La théorie symboliste de l'art s'est attachée à réfuter les doctrines positivistes les plus courantes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Or malgré leur contestation systématique de toute forme de positivisme, les critiques font à l'occasion des remarques qui laissent transparaître l'influence des théories auxquelles ils s'opposent le plus farouchement. Pour plusieurs, la loi de l'hérédité joue notamment un rôle en matière artistique et littéraire. C'est dans ce sens qu'il faut lire les passages où l'on signale le fait que les peintres sont issus de familles d'artistes (Pissarro père et fils ; Besnard, fils d'un peintre et d'une miniaturiste, qui se marie à une sculpteur, elle-même fille d'artistes), et cela, comme si les écrivains d'art entérinaient la thèse selon laquelle le bagage génétique et l'héritage familial déterminent le destin d'un individu. Selon une idée déterministe fortement ancrée dans l'esprit des intellectuels de la fin du siècle, et ce nonobstant leur orientation esthétique et politique, appartenir à une famille d'artistes peut avoir des conséquences majeures dans le parcours d'un auteur si le milieu d'origine lui inculque une sensibilité plastique qui se manifestera même dans ses poèmes ou dans sa prose. On a tendance à penser que les meilleurs critiques d'art sont des fils d'artistes et l'on justifie cette croyance en mentionnant les cas de Baudelaire ou de Huysmans<sup>65</sup>.

---

65. Parmi les allusions au fait que les meilleurs critiques d'art proviennent souvent d'un milieu d'artistes, voir Gustave Kahn, *Charles Baudelaire: son œuvre*, Paris, La Nouvelle Revue critique, 1925, p. 65 et Émile Bernard, *Charles Baudelaire, critique d'art*, pp. 8-9.

Quelque peu contradictoire, le recours à certaines idées provenant d'une philosophie dont on conteste le bien-fondé dénote moins un manque de cohérence conceptuelle qu'une souplesse intellectuelle. En fait, la plupart des symbolistes se méfient des systèmes quels qu'ils soient, y compris du leur. Aurier, que l'on perçoit peut-être un peu trop hâtivement comme un «pur théoricien» du symbolisme pictural, fait des réserves non négligeables sur les systèmes esthétiques trop rigoureux et sur le recours abusif à des théories étrangères à l'art. Les critiques-poètes savent d'habitude conserver une saine distance critique à l'égard de leurs propres convictions esthétiques. Ils ont beau défendre avec feu telle théorie ou telle production, rien ne les empêche de s'intéresser à des artistes ayant des préoccupations très différentes des leurs.

Ils n'hésitent donc pas à renoncer à un principe si un artiste ou si une œuvre les incitent à remettre en cause un des fondements de leur conception de l'art. Contrairement aux spécialistes ou aux philosophes, ils ne visent ni la normativité ni l'objectivité. Leur quête de subjectivité passe par un rejet affirmé de tout esprit de système qui risquerait d'entraver la liberté qu'ils souhaitent conserver dans leur appréciation de l'art. Même la critique dogmatique prônée par Lazare ne relève pas tant du «dogme» que de la passion puisqu'elle procède davantage d'un jugement impartial, subjectif, si ce n'est violent («la critique de combat»), que d'une application mécanique de certains préceptes esthétiques. Par conséquent, les critiques partisans de la partialité n'appliquent pas leurs propres principes avec une trop grande rigueur car ils considèrent que tout rigorisme appartient aux esprits bornés qui se soumettent sans réfléchir à l'empire d'une doctrine rigide. La mise en cause affirmée des systèmes constitue finalement une manière tout à fait pragmatique de s'opposer aux doctrines, jugées inflexibles, de Zola ou de Taine .

#### 4. Une attitude constructive

Le dernier trait dominant de la critique d'art symboliste est qu'elle se révèle très majoritairement élogieuse. Cette qualité, qui s'harmonise au propre désir des auteurs, est non seulement thématifiée en profondeur dans les textes sur la critique, mais elle apparaît de manière tout à fait tangible dans les chroniques d'art, lesquelles sont quantitativement et qualitativement toujours plus positives que négatives. Les commentaires bienveillants l'emportent toujours sur les remarques désobligeantes car les symbolistes aiment assurément moins le rôle du censeur que celui de l'adulateur. S'ils se sentent obligés de signaler la laideur et l'incompétence, ils préfèrent de beaucoup faire une critique positive parce que celle-ci leur semble plus noble et plus profitable que la diatribe. Ils se donnent certes eux-mêmes l'obligation «morale» de dénoncer la laideur et l'incompétence — cela est particulièrement vrai pour Péladan et pour Huysmans — sans que cet aspect ne constitue le cœur de leur contribution critique. À l'exception de quelques-uns, ils n'ont pas l'habitude de s'étendre longuement sur ceux qu'ils tiennent pour de mauvais peintres. Une simple formule lapidaire et cinglante leur suffit à discréditer le travail qu'ils n'apprécient guère.

Dans la plupart des cas, les jugements négatifs se cantonnent à l'énumération rapide, comme il en existe tant d'exemples dans les articles sur le Salon officiel et, après 1890, dans les comptes rendus du Salon de la Société des Artistes français. L'énumération peut à l'occasion être associée à un jugement positif mais elle marque le plus souvent la déception, sinon la désapprobation. En général, et sauf dans le contexte très particulier des chroniques d'art qui annoncent l'actualité artistique d'une manière très brève, l'énumération est plutôt négative parce que l'absence de développement reste

proportionnelle au désintérêt du critique pour un artiste ou une production. On notera même une certaine accélération du rythme au cours de l'énumération, ce procédé permettant au critique de signaler son manque d'intérêt. Le rythme du texte ralentit ou augmente à mesure que l'intérêt de son auteur croît ou décroît : une œuvre jugée intéressante suscite un certain développement alors qu'une toile considérée comme mauvaise ne vaut pas l'effort d'une description ou d'un commentaire substantiel. Il en est même qui refusent d'écrire sur ce qu'ils jugent inintéressant, comme Mauclair, pour qui les Salons de 1895 ne sont pas dignes d'un compte rendu dans les pages du *Mercure de France*.

D'accord avec M. Alfred Vallette, je ne parlerai pas des Salons au numéro prochain. Les Salons sont des endroits de vente. Nombre de peintres de talent qui ont besoin d'argent exposent aux Salons des tableaux de vente ; l'endroit ne sert qu'à cela, et ils ont absolument raison. Mais, quitte à signaler à part le nouveau-venu qui se pourrait produire, est-ce le rôle d'une revue qui ne s'occupe pas des motifs de cet ordre de réserver une place à la côte de la peinture ? Ces intérêts réels ne concernent pas cette rubrique<sup>66</sup>.

La règle tacite est dans ces circonstances que les manifestations d'art trop commerciales ou les œuvres trop académiques ne méritent pas que l'on s'y arrête. En vertu du principe énoncé par de Gourmont, «à l'œuvre mauvaise, médiocre ou nulle, le silence seul convient<sup>67</sup>». C'est pourquoi nombre d'auteurs préfèrent ne pas trop s'étendre sur ce qui les contrarie. Huysmans interrompt de la sorte son violent réquisitoire contre le jury du Salon de 1877 :

Mais sans plus nous livrer à des récriminations qui demeurerait forcément stériles, jetons-nous tête baissée dans la tourmente des couleurs et des toiles<sup>68</sup>.

---

66. Camille Mauclair, «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. XIV, n° 65, mai 1895, p. 243.

67. Remy de Gourmont, *Le 11<sup>e</sup> Livre des masques* (1898), Paris, Société du Mercure de France, 13<sup>e</sup> éd., 1924, p. 246.

68. Joris-Karl Huysmans, «Notes sur le Salon de 1877. I. Portraits & natures mortes», *L'Actualité*, 1<sup>ère</sup> année, n° 44, 17 juin 1877, p. 353.

Ce type d'interruption est relativement fréquent au sein du corpus et indique une transition entre deux parties de texte ou, à tout le moins, un changement de ton. Dans l'exemple de Huysmans, il s'agit de laisser en arrière les considérations négatives pour entreprendre une analyse plus constructive. D'autres fois, une formule évoquant la stérilité de la critique négative annonce le mouvement contraire. Après avoir brièvement fait le relevé des productions intéressantes de la Centennale de l'art français présentée lors de l'Exposition universelle de 1889, Aurier s'exclame ainsi à brûle-pourpoint : «Mais après, oh ! après... Si vous voulez, n'en parlons point<sup>69</sup>». Un mois avant, et à propos de la même exposition, Bernard avait eu recours au même procédé, cette fois pour conclure une énumération négative.

Quant au reste, n'en parlons pas : toutes œuvres froides et de commande qui vous écrasent par leur format et leur nullité, toutes imitations signées de noms plus ou moins connus qui sont la honte de l'art et l'honneur du haut commerce. Nous laissons à d'autres la besogne de remuer ces précieuses ordures<sup>70</sup>.

En vérité, le silence équivaut à un blâme, ainsi que Morice le laisse entendre dans une recommandation adressée à ceux qui voudraient devenir critiques.

Sachez faire parler le blanc du papier ; confions [...] au silence expressif toute la part négative de nos observations, que notre marque soit celle de l'affirmation, comme notre goût<sup>71</sup>.

Et cela, parce qu'il est vain tout autant que dévalorisant de rabâcher les mêmes libelles contre les expositions officielles. Les réalisations de second ordre appellent rarement un commentaire détaillé. S'il faut les pourfendre, cela doit être fait de manière expéditive afin de conserver le meilleur de soi-même

---

69. G. Albert Aurier, «Chronique d'art», *Le Moderniste*, n° 18, 24 août 1889, p. 138.

70. Émile Bernard, «Au Palais des Beaux-Arts. Notes sur la peinture», *Le Moderniste illustré*, n° 14, 27 juillet 1889, p. 110.

71. Charles Morice, «Paradoxe sur la Critique», p. 533.

pour mettre en avant les qualités d'une bonne toile. Ce principe n'empêche pas certains auteurs, parmi lesquels figurent Huysmans et Aurier, d'éreinter avec une sorte de mauvaise joie ce qui leur déplaît<sup>72</sup>. Il semble effectivement exister une part de plaisir dans la description minutieuse des choses que l'on conspue. Sous le couvert de la franchise et de la sincérité (le critique se doit de dénoncer l'art mièvre et sans goût), les invectives contre la peinture académique traduisent une manière d'être que partagent beaucoup de critiques de l'époque. Le ton satirique, ironique ou agressif dénote un esprit polémique, décapant, voire carrément méchant. Ce ton n'est pas spécifique aux écrivains d'art puisque les artistes collaborant à la presse symboliste, surtout Bernard et Gauguin, réprouvent en toute inimitié l'art qu'ils jugent mauvais.

Par contre, la critique négative ne devrait exister que lorsqu'elle «s'impose comme un devoir<sup>73</sup>» car elle ne procure aucune satisfaction profonde. Exprimée par les auteurs eux-mêmes, une telle réserve permet de concilier leurs aspirations contradictoires entre, d'un côté, le véritable bien-être qui résulte de l'accomplissement d'une critique constructive et, de l'autre côté, l'agrément superficiel ressenti par l'auteur d'un commentaire négatif. Unaniment considéré comme nécessaire, l'éreintement est assimilé à une besogne qui apporte de la déception, du désenchantement. C'est pour cette raison qu'il faut s'acquitter de cette tâche abaissante d'une manière efficace, rapide, tranchante, un peu à la manière du chirurgien qui ampute promptement un membre malade. De plus, la critique destructrice se met parfois à rejaillir sur son auteur car il n'est jamais très noble de médire, quand bien même cela serait fait avec génie.

---

72. Cela a été observé clairement dans les pages précédentes consacrées à la réception de l'art officiel, *supra*, ch. IV, pp.

73. *Ibid.*

Conformément à de tels principes, l'attitude négative reste marginale dans l'ensemble du discours critique étudié. Ceux qui prennent plaisir à se moquer des exposants au Salon passent plus de temps à parler des peintres qu'ils aiment. Les longs articles sont généralement positifs, comme le prouvent les textes d'Aurier sur Van Gogh, Gauguin, De Groux et Monet ; de Huysmans sur Degas, Rops, Dulac ; de Fénéon sur les néo-impressionnistes ; de Péladan sur les exposants de la Rose + Croix ; de Germain sur Séon, etc.

L'exigence d'une critique positive fait partie de l'héritage romantique des symbolistes. Sur les traces de Chateaubriand et de Hugo, Gautier croyait que la «critique des beautés», subjective et reposant sur l'empathie avec l'auteur, l'emportait sur la «critique des défauts<sup>74</sup>». Selon une vue admise chez les écrivains d'art des petites revues, les médiocres excellent dans la critique négative parce que leur mesquinerie les prive de l'accès aux jugements positifs. Infiniment plus difficile que la calomnie, la critique constructive serait réservée aux poètes ou aux artistes car seuls les créateurs ayant démontré leur capacité à produire quelque chose d'original possèdent la faculté de dévoiler la beauté là où elle se cache. La critique doit appartenir aux grands écrivains et non aux nombreux polygraphes qui usurpent le droit de juger les travaux d'autrui sans même avoir le courage de signer leurs articles infamants qui salissent les pages des journaux tout autant que la réputation des honnêtes gens qu'ils discréditent<sup>75</sup>.

---

74. «Nous touchons donc au moment de voir la critique nouvelle prévaloir, assise, elle aussi, sur une base large, solide et profonde. On comprendra bientôt généralement que les écrivains doivent être jugés, non d'après les règles et les genres, choses qui sont hors de la nature et hors de l'art ; mais d'après les principes immuables de cet art et les lois spéciales de leur organisation personnelle. [...] On consentira, pour se rendre compte d'un ouvrage, à se placer au point de vue de l'auteur, à regarder le sujet avec ses yeux. On quittera, et c'est M. de Chateaubriand qui parle ici, *la critique mesquine des défauts pour la grande et féconde critique des beautés*». Victor Hugo, «Préface» de *Cromwell* (1927) ; *Œuvres complètes*, établies sous la direction de Jacques Seebacher, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1985, vol. 12 : Critique, présentation par Jean-Pierre Raynaud, notices et notes de Anne Ubersfeld, pp. 37-38.

La critique qui s'intéresse davantage aux qualités qu'aux défauts connaît une grande fortune chez les symbolistes car elle mérite le statut d'une œuvre littéraire. Inaccessible aux auteurs dénués de talent, la critique constructive sert même à distinguer les critiques de génie des chroniqueurs impuissants, à jamais condamnés à gloser sur les faiblesses d'un objet d'art. Selon de Gourmont, la mission la plus noble pour un critique d'art est de «signaler des beautés et des joies, non des imperfections et des causes de tristesse<sup>76</sup>». Dans sa préface aux *Œuvres posthumes* d'Aurier, le même auteur va jusqu'à soutenir que la critique négative est vaine. À quoi servirait une diatribe de quelques pages lorsque des volumes entiers ne suffiraient pas à discréditer la production des artistes à la mode ? Le biographe donne ici l'exemple de la démarche entreprise par le jeune critique pour «démolir Meissonier», ce «badigeonneur ignare au millimètre carré» si populaire auprès du public. La tentative n'aurait pas été fructueuse car «la fièvre amoureuse des foules ne se guérit pas avec dix pages de sulfate de quinine ; il en faudrait des himalayes de tomes, — et encore<sup>77</sup> !»

De Gourmont, pour qui Aurier incarne l'idéal du critique créateur, explique que celui-ci était somme toute plus positif que négatif. S'il passait un certain temps à blâmer les artistes médiocres, dont Meissonier, il consacrait en revanche la majeure partie de son énergie et de son talent à l'apologie des

---

75. Théophile Gautier exprimait déjà cette idée en 1834, dans sa *Préface à Mademoiselle de Maupin*, p. 48 : «Que si Chateaubriand, Lamartine et d'autres gens comme cela faisaient de la critique, je comprendrais qu'on se mit à genoux et qu'on adorât ; mais que MM. Z.K.Y.V.Q.X. ou telle autre lettre de l'alphabet entre A et W fassent les petits Quintiliens et vous gourmandent au nom de la morale et de la belle littérature, c'est ce qui me révolte toujours.» Gautier, qui s'en prend ici aux nombreux journalistes qui signent par leur initiale, en veut surtout à ceux du *Constitutionnel* et plus particulièrement à celui qui sous la signature de P. avait taxé d'œuvre immorale son article sur Villon.

76. Remy de Gourmont, *Le 11<sup>e</sup> Livre des masques*, p. 246.

77. Remy de Gourmont, «Notice» pour G.-Albert Aurier, *Œuvres posthumes*, p. xviii. Cette notice est presque entièrement reprise dans *Le 11<sup>e</sup> Livre des masques*, à l'exception de quelques paragraphes, dont justement le passage virulent sur Meissonier.

peintres qu'il estimait. De plus, il se montrait indulgent à l'endroit des novateurs ; s'il percevait aisément les imperfections de leurs travaux, il préférerait souvent taire ses réserves au profit d'un commentaire plus constructif. Pour de Gourmont, cette forme de générosité fait intrinsèquement partie de la bonne critique. Elle permet non seulement d'approcher les artistes de qualité, mais elle offre aussi l'accès à une meilleure compréhension des chefs-d'œuvre, lesquels ont besoin, «à l'heure où ils éclosent, de la charitable glose d'une intelligence amie<sup>78</sup>». Cette idée gagne à être rapprochée de la conception empathique mise en avant par les penseurs romantiques. En son temps, Schleiermacher commentait déjà la primordiale communauté intellectuelle entre l'interprète et l'artiste alors qu'il tenait l'empathie pour une condition sans laquelle la compréhension était impossible. Le théoricien croyait ainsi qu'il valait mieux parler exclusivement de ses créateurs préférés car on ne comprend vraiment que ce qu'on aime.

Pour ce qui en revanche dépend de l'exacte conception du processus intérieur de l'auteur au moment de l'ébauche et de la composition, ce que produit son originalité personnelle dans la langue et l'ensemble de ce qui le concerne, même l'interprète le plus habile ne réussira le plus parfaitement que pour les auteurs qui lui sont le plus apparentés, que pour ses auteurs favoris avec lesquels il se sera le plus familiarisé, comme d'ailleurs dans la vie nous n'atteignons le mieux de résultat qu'avec nos amis les plus proches, mais pour d'autres écrivains il se contentera moins de lui-même en ce domaine et n'aura pas honte de prendre conseil auprès d'autres personnes familiarisées avec l'art, qui sont plus près de ces écrivains<sup>79</sup>.

C'est véritablement le phénomène d'empathie spécifique à la théorie romantique de l'interprétation et à la critique d'art symboliste qui explique pourquoi les écrivains éprouvent une réelle satisfaction à évoquer et à partager

---

78. *Ibid.*

79. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, «Discours de 1829», *Herméneutique*, Paris, Cerf, 1987, p. 183.

ce qu'ils aiment. D'après la règle énoncée par Schleiermacher et mise en pratique par les écrivains d'art des petites revues, on ne parle longuement, intelligemment et de manière créative que de ce qui nous tient à cœur. À l'inverse, l'exposé de ce que l'on déteste suscite un sentiment de déplaisir ou du moins d'insatisfaction. Le critique ne saurait atteindre un idéal de loyauté et de noblesse qu'à la condition d'émettre des jugements positifs. La critique élogieuse ne doit pas seulement son statut privilégié à la mise en valeur des beautés et des qualités des œuvres d'art. Il s'agit d'une critique constructive dans l'acception propre du terme, à savoir dans la mesure où elle construit le sens.

QUATRIÈME PARTIE

**L'ÉCRITURE DE LA PEINTURE**

Les chapitres précédents ont permis d'établir que les collaborateurs de la presse symboliste attribuaient à la critique d'art le statut d'une activité littéraire à part entière. Il reste maintenant à savoir si une affirmation théorique de cette envergure a eu des retombées concrètes dans l'exercice de la critique d'art. En d'autres termes, l'attribution d'une valeur littéraire autonome à cette forme discursive a-t-elle entraîné une transformation manifeste du langage de la critique d'art ? Nous avons déjà expliqué pourquoi les articles sur l'art publiés dans les petites revues littéraires de la période étaient très *écrits*. Ces textes constituaient un terrain idéal pour les déploiements de *style* — notion, on l'a montré, particulièrement valorisée à l'époque — en même temps qu'ils représentaient un moyen efficace d'opposer une conception différente de la critique d'art aux autres intervenants dans le domaine (journalistes, historiens d'art professionnels, connaisseurs).

Si la critique d'art relève sans aucun doute d'un exercice de création littéraire, les chroniques d'art ne sont pas pour autant homogènes sur le plan discursif. L'étude des textes permet de distinguer cinq modes discursifs différents, dont seul le dernier appartient cependant en propre à la critique d'art symboliste : assertif (l'exposé et l'explication des théories), évaluatif (le jugement sur la valeur esthétique des œuvres), narratif (le récit de l'anecdote des œuvres, le traitement narratif de la vie ou du parcours artistique des

peintres), descriptif (la description des œuvres) et suggestif (l'évocation poétique des œuvres)<sup>1</sup>. À l'intérieur du corpus, ces différents modes n'offrent pas aux écrivains d'art la possibilité d'atteindre le même niveau d'achèvement littéraire. Il ressort clairement de la lecture des textes que l'explication de principes esthétiques, le jugement de valeur sur une œuvre ou le récit retraçant un parcours artistique ne procèdent jamais d'une recherche formelle aussi poussée que la transposition écrite des œuvres picturales. Les trois prochains chapitres portent sur la manière dont les écrivains rattachés au symbolisme ont pu *écrire la peinture*, c'est-à-dire transposer dans le langage verbal une réalité d'ordre pictural. Il s'agit, à proprement parler, d'une *écriture de la peinture*, dans la mesure où les auteurs s'efforcent moins d'*écrire sur* les toiles elles-mêmes qu'ils ne souhaitent suggérer, par une écriture poétique, ce qu'ils ont perçu subjectivement de ces œuvres.

La transposition écrite de l'art pictural prend la forme d'une description, d'un récit ou d'une évocation poétique. Dans le discours étudié, les modes descriptif et narratif se trouvent toutefois en net recul par rapport au mode suggestif. Bien que présentes, la description et la narration sont tenues en suspicion pour des motifs qui s'inscrivent dans le contexte de la théorie poétique issue du symbolisme. Le fil conducteur de cette ultime partie se résume comme suit : les écrivains symbolistes ne cherchent pas à rendre la

---

1. Cette répartition s'inspire du système développé par Bernard Vouilloux pour rendre compte de la critique d'art de Diderot : «La description du tableau dans les Salons de Diderot. La figure et le nom», *Poétique*, n° 73, février 1988, pp. 27-50. Vouilloux distingue quatre «dispositifs» dans le discours critique : évaluatif-prescriptif, assertif, narratif et descriptif (p. 27). Moins abstrait que celui de «dispositif», le concept de «mode discursif» convient davantage à l'analyse de discours que j'effectue à partir de la critique d'art symboliste. Par ailleurs, la spécificité de mon objet par rapport à celui de Vouilloux m'incite à deux autres changements. En premier lieu, je parle du mode évaluatif plutôt que du dispositif évaluatif-prescriptif, étant donné que les textes du corpus se distinguent en outre de ceux de Diderot par l'absence quasi totale d'énoncés prescriptifs s'adressant directement aux peintres. Deuxièmement, comme les évocations symbolistes de tableaux ne relèvent d'aucun des dispositifs envisagés par Vouilloux, il me faut en ajouter un cinquième, le mode suggestif, qui correspond comme on le verra aux principes poétiques du symbolisme littéraire.

surface de la toile (cela serait le rôle de la description) ni l'histoire racontée dans le tableau (cela reviendrait à narrer). S'attachant à prolonger par le langage les impressions visuelles suscitées par l'œuvre picturale, ces critiques ont élaboré une nouvelle façon d'écrire la peinture dont nous tenterons de déterminer la spécificité. Cette écriture suggestive, qui repose sur une transposition créatrice de la peinture, implique un dépassement de l'explication, de la description et de la narration, trois modes privilégiés de la critique d'art abondamment exploités par les spécialistes, les écrivains naturalistes et les successeurs de Diderot. L'écriture symboliste de la peinture apparaît d'une part comme la mise en pratique d'une théorie poétique, et s'affirme d'autre part comme le prolongement textuel des productions picturales qui éveillent la curiosité des auteurs.

Un tel processus de traduction donne lieu aux transpositions d'art que l'on rencontre pratiquement dans tous les articles de critique d'art. Les transpositions d'art sont les énoncés à l'intérieur desquels un critique évoque un tableau par une prose poétique qui s'attache à en restituer les effets visuels. Si plusieurs auteurs de travaux spécialisés sur la critique d'art française de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ont étudié de tels énoncés<sup>2</sup>, notamment dans les écrits d'Aurier ou de Huysmans, aucun d'entre eux n'a abordé globalement le phénomène de la transposition d'art en proposant une réflexion approfondie

---

2. Les transpositions d'art qui introduisent les articles monographiques d'Aurier sur Gauguin et sur Van Gogh ont fait l'objet des remarques les plus nombreuses et les plus détaillées. Lire celles de Feliz Eda Burhan, *Vision and Visionaries : Nineteenth Century Psychological Theory, the Occult Sciences and the Formation of the Symbolist Aesthetic in France*, thèse de doctorat, Princeton University, 1979, pp. 277-337 ; Patricia T. Mathews, *Aurier's Symbolist Art Criticism and Theory*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1986, pp. 25-28 ; James Kearns, *Symbolist Landscapes : The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*, Londres, The Modern Humanities Research Association, 1989, pp. 21-29. De Kearns, on lira également une réflexion plus générale et plus récente sur l'écriture de la peinture dans la critique d'art symboliste : «Writing on the Wall : Descriptions of Painting in the Art Criticism of the French Symbolists» dans Peter Collier et Robert Lethbridge (sous la direction de), *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994, pp. 239-252.

sur les processus de traduction qu'il comporte<sup>3</sup>. Pour de nombreux symbolistes, la tâche du critique s'apparente pourtant à celle du traducteur, en ce sens que la transposition des tableaux leur semble découler d'une traduction écrite amenant le lecteur à se représenter mentalement des œuvres plastiques qu'il a vues ou non. Huysmans, dont la position à ce sujet représente bien l'attitude privilégiée par les écrivains d'art, pense que le bon critique traduit les tableaux de sorte à les faire voir aux lecteurs de ses chroniques.

Pour moi, la seule critique d'art qui mérite qu'on l'adule doit [...] révéler les sensations personnelles qu'il [le peintre] suggère et surtout décrire le tableau de telle façon que celui qui en lit la traduction écrite, le voie<sup>4</sup>.

La fréquence et la pertinence des allusions à la traduction au sein des écrits sur l'art nous force à interroger le sens et la valeur théorique du rapprochement entre les deux pratiques interprétatives que sont la critique d'art et la traduction. De toute évidence, le parallèle va au-delà de l'analogie superficielle ou de la simple métaphore car le travail d'interprétation de l'écrivain d'art présente plusieurs similitudes avec celui du traducteur. La comparaison trouve sa raison d'être au cœur même de l'expérience du critique, plus spécialement dans le fonctionnement interne de la transposition d'art, forme complexe qui témoigne d'une volonté de traduire les œuvres d'art par le médium du langage poétique.

---

3. On regrettera ainsi que malgré l'intérêt des problèmes qu'il soulève, Henry Bouillier n'ait pas poussé plus loin son analyse sur «Huysmans et les transpositions d'art», *Huysmans. Une esthétique de la décadence*, Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar, 5, 6 et 7 novembre 1984, Paris, Librairie Honoré Champion, 1987, pp. 127-134. Dans un essai sur la gravure et la critique d'art envisagées comme pratiques de traduction, Ségolène Le Men a abordé un certain nombre de questions qui touchent à la dimension traduisante de la critique d'art mais dont l'objet reste très différent du mien : «Printmaker as Metaphor for Translation : Philippe Burty and the *Gazette des Beaux-Arts* in the Second Empire», *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1994, pp. 88-108.

4. Joris-Karl Huysmans, préf. à l'ouvrage de l'abbé J.-Cl. Broussolle, *La Jeunesse du Pérugin et les origines de l'École ombrienne*, Paris, H. Oudin, 1901 ; texte repris dans *En Marge* (1927), études et préf. réunies et annotées par Lucien Descaves, Boulogne, Le Griot, 1991, p. 161.

L'analyse des principaux traits communs à la traduction et à la transposition d'art servira non seulement à caractériser le transfert entre peinture et langage ; elle sera également l'occasion de penser la question de la traduction hors les murs de la linguistique. D'après l'appellation courante du dictionnaire, la traduction linguistique, ou traduction proprement dite, a pour objet de donner dans une langue l'équivalent d'un texte écrit dans une autre langue. De manière plus générale, la traduction doit être comprise comme un processus de médiation impliquant la saisie, puis le transfert, de représentations symboliques provenant d'un texte ou de n'importe quel autre ensemble de signes. Dans ce sens élargi, la transposition d'art est une médiation de nature langagière qui transforme l'image peinte en texte écrit. Pour mettre au jour les conditions de possibilité de cette forme de traduction et pour saisir ce qui se passe quand les symbolistes évoquent des réalités plastiques, il faut recourir à une conceptualisation qui dépasse le domaine de la linguistique en interprétant dans un sens plus vaste la notion de «traduction intersémiotique» mise de l'avant par Roman Jakobson<sup>5</sup>. La transposition d'art est intersémiotique parce qu'elle accomplit le passage d'un système de signes non linguistiques à un système de signes linguistiques.

Les transpositions d'art méritent une grande attention en raison de la qualité littéraire qui les rattache au poème en prose (Laforgue, Verhaeren,

---

5. Roman Jakobson, «Aspects linguistiques de la traduction» (1959), *Essais de linguistique générale*, trad. de l'angl. et préf. par Nicolas Ruwet, vol. 1, Paris, Minuit, 1963, pp. 78-86. Jakobson n'a envisagé la traduction intersémiotique que dans une direction, «l'interprétation des signes linguistiques au moyen de signes non linguistiques» (p. 78). Cette traduction marquerait un transfert depuis l'art du langage vers la musique, la danse, le cinéma ou la peinture : tel opéra ou tel ballet seraient des transpositions d'une pièce de théâtre, tel film, adaptation d'un roman, tel tableau, traduction d'un épisode biblique. Il semble que les préoccupations exclusives de Jakobson pour les aspects linguistiques de la traduction l'aient empêché de considérer l'éventualité d'une transposition dans le sens inverse. Or les nombreux textes littéraires à propos des productions picturales, musicales ou autres, montrent combien le champ de la traduction ne se limite pas à celui de la linguistique puisque la traduction écrite des pratiques artistiques non linguistiques relève incontestablement d'un échange entre deux systèmes de signes distincts.

Aurier, Mauclair, Germain) et au vers libre (Kahn, Fénéon). Même si ces énoncés représentent, en termes de volume, une proportion relativement modeste des textes, les transpositions d'art s'avèrent déterminantes au sein d'une poétique qui définit la transposition comme la visée ultime de la poésie. Il convient par conséquent d'expliquer l'intérêt des symbolistes pour la transposition en montrant comment ce processus créateur permet de dépasser le paradoxe de l'intraductibilité de la peinture (chapitre VII). Les transpositions d'art sont des formes poétiques originales qui offrent aux critiques l'occasion unique de mettre en pratique la règle la plus fondamentale de la poétique symboliste, en l'occurrence la primauté absolue de la suggestion, action suprême par laquelle le poète suscite l'idée ou l'image d'une chose sans jamais la dire explicitement. La prose suggestive des transpositions d'art est à lire dans le prolongement des œuvres impressionnistes, néo-impressionnistes et synthétistes commentées par les symbolistes. Grâce à leur caractère évocateur, ces réalisations permettent de surcroît aux auteurs étudiés de se conformer à un principe essentiel du symbolisme poétique, le rejet affirmé du langage prosaïque de l'explication et de la description. Les symbolistes parviennent à s'affranchir des fonctions explicative et descriptive de la critique d'art grâce à leur fascination pour un univers pictural où règne la suggestion.

Le chapitre suivant aborde le problème essentiel de l'équivalence dans la différence : on y analyse comment et pourquoi la traduction écrite de l'art pictural repose d'un côté sur l'affirmation de la différence entre peinture et littérature, de l'autre côté sur la création d'un rapport d'équivalence unissant les deux formes d'expression. Le chapitre IX porte sur la question de la médiation langagière de l'œuvre d'art. Il s'agit de comprendre le fonctionnement de la mise en texte de la peinture en étudiant la manière dont les écrivains d'art adaptent la matérialité picturale du tableau à la réalité textuelle de la

transposition d'art. On verra en dernier lieu que les poètes cherchant à renouveler le langage de la critique d'art trouvent dans les productions picturales qu'ils apprécient un véritable modèle au niveau discursif, en particulier dans l'élaboration du style imagé que l'on percevait à l'époque comme une tentative de «peintrifier» le langage. Là encore, l'écriture se fait l'écho de la peinture, et l'écrivain, le continuateur du peintre : de même que les œuvres méritant l'estime des symbolistes ne s'inscrivent pas dans une logique narrative, le texte ne raconte ni ne narre l'anecdote du tableau.

## Chapitre VII

### LA TRANSPOSITION CRÉATRICE DE LA PEINTURE DANS LE CONTEXTE POÉTIQUE DU SYMBOLISME

Un des *topoi* communs à la réflexion sur la critique d'art et à la théorie de la traduction concerne ce que Jakobson voit comme un dogme<sup>1</sup> : le fait que la traduction soit intrinsèquement une entreprise irréalisable. La condamnation de la critique d'art et de la traduction passe fréquemment par une stratégie argumentative fort convenue. Certains recourent dans le premier cas à l'image de l'eunuque, du parasite ou de l'ignorant<sup>2</sup>, tandis que d'autres se plaisent à rappeler l'aphorisme toscan, quelque peu fatigué, du «traduttore, traditore», selon lequel le traducteur trahit la pensée de l'auteur. Les traducteurs, tout autant que les critiques, n'hésitent pas à se servir des mêmes clichés afin d'exprimer leur position inconfortable. Dans les deux cas, un discours de

---

1. Roman Jakobson, «Aspects linguistiques de la traduction» (1959), *Essais de linguistique générale*, trad. de l'angl. et préf. par Nicolas Ruwet, vol. 1, Paris, Minuit, 1963, p. 81.

2. Cf. *supra*, ch. VI, pp. 317-320.

l'impossibilité contraint l'auteur à une situation contradictoire, voire absurde, dans laquelle il avance des arguments spéculatifs qu'il réfute par sa propre activité ; il affirme que l'on ne peut traduire un tableau ou un texte tandis qu'il s'emploie à prouver le contraire en traduisant des œuvres picturales ou littéraires. Il existe ici un écart considérable de la théorie à la pratique qui se manifeste par une incompatibilité entre la rhétorique de l'intraductibilité et l'exercice de la traduction. Tout se passe comme si les critiques d'art et les traducteurs restaient perplexes par rapport au raisonnement stéréotypé qu'ils sont en train de véhiculer. Pour reprendre l'idée de Georges Mounin dans sa célèbre défense et illustration de l'art de traduire, on dirait que les traducteurs ne croient pas eux-mêmes au principe de l'impossibilité de la traduction<sup>3</sup>.

Cela dit, la rhétorique de l'impossibilité est paradoxale car elle repose sur un postulat à la fois faux et vrai : s'il est antinomique d'affirmer qu'on ne peut traduire alors que l'on est en train de s'adonner à la traduction, il reste néanmoins tout à fait juste de penser que l'interprétation d'un tableau ou d'un texte littéraire ne rend jamais parfaitement son objet. La critique d'art et la traduction posent fatalement à l'interprète le problème de l'intraductibilité. Dans une circonstance comme dans l'autre, l'œuvre originale contient une part d'insaisissable, quelque chose d'essentiel et d'irréductible qui résiste à toute translation. Les mises en garde analysées au chapitre VI dans le cadre des stratégies utilisées par les symbolistes pour valoriser la critique d'art<sup>4</sup> peuvent être avantageusement reconsidérées sous l'angle de la question de l'intraductibilité. Les énoncés du type «c'est devant un tableau que l'on dit le plus de bêtises», sont l'indice du malaise spécifique à toute tentative de dire la

---

3. Georges Mounin, *Les Belles Infidèles* (1955), préf. par Michel Ballard et Lieven d'Hulst, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994, p. 13.

4. Cf. *supra*, ch. VI, pp. 313-314.

peinture. Ils renvoient à l'une des contradictions les plus importantes de cette forme d'interprétation, le fait qu'elle soit nécessaire et inopportune<sup>5</sup>. L'interprète de l'œuvre d'art se trouve dans la posture inconfortable de celui que l'on oblige à se justifier constamment. Conformément aux termes de Paul Valéry, sur lesquels s'ouvre un texte à propos du paysage chez Corot, le critique d'art doit toujours s'excuser de discourir sur la peinture. Toutefois, il ne peut pas ne pas en parler puisque, selon la pensée de Valéry, «tous les arts vivent de paroles» et «toute œuvre exige qu'on lui réponde<sup>6</sup>». La traduction de la peinture répond d'un côté à la nécessité, si ce n'est à l'urgence, de communiquer l'expérience visuelle de la peinture par le biais du langage. De l'autre côté, et là réside le noyau du paradoxe, l'écriture de la peinture est informée par la conscience que cette restitution reste ontologiquement vouée à l'échec. C'est précisément en raison de cette impossibilité de reproduire la peinture par le langage que la transposition d'art s'impose comme une nécessité pour les écrivains d'art appartenant à la génération symboliste.

---

5. Cf. Danielle Bouverot, «La rhétorique dans le discours sur la peinture, ou la métonymie généralisée, d'après la critique romantique», *Revue d'esthétique*, n<sup>os</sup> 1-2, 1979, p. 55.

6. Le passage de Valéry se lit comme suit : «On doit toujours s'excuser de parler peinture. Mais il y a de grandes raisons de ne pas s'en taire. Tous les arts vivent de paroles. Toute œuvre exige qu'on lui réponde, et une "littérature", écrite ou non, immédiate ou méditée, est indivisible de ce qui pousse l'homme à produire, et des productions qui sont les effets de ce bizarre instinct. La cause première d'un ouvrage n'est-elle pas un désir qu'il en soit parlé, ne fût-ce qu'entre un esprit et soi-même ? — Un musée n'est-il pas un lieu de monologues, — ce qui n'exclut ni les colloques, ni les conférences mouvantes qui s'y donnent ? — Ôtez aux tableaux la chance d'un discours intérieur ou autre, aussitôt les plus belles toiles du monde perdent leur sens et leur fin.» Paul Valéry, «De Corot et du Paysage», en tête de *Vingt Estampes de Corot*, Paris, Les Bibliothèques nationales de France, mai 1932 ; repris sous le titre «Autour de Corot», *Pièces sur l'art* (1934), *Œuvres*, éd. établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, bibliothèque de La Pléiade, 1960, vol. 2, p. 1307.

## 1. La transposition d'art comme solution au paradoxe de l'intraductibilité de la peinture

Chez les auteurs que nous examinons, la difficulté d'écrire la peinture donne lieu à une interrogation sur la manière dont il convient de parler des œuvres d'art. La figure de la prétérition occupe une place de choix lorsque des formules telles que «comment décrire...», «comment raconter...» ou «comment évoquer» introduisent une partie descriptive, narrative ou suggestive. On doit également identifier un procédé rhétorique quand ces énoncés précèdent une énumération rapide. Au terme de son manifeste du symbolisme pictural, Aurier mentionne par exemple plusieurs œuvres de Gauguin, faute de pouvoir les commenter longuement.

Comment, en effet, suggérer avec des mots tout l'inexprimable, tout l'océan d'idées que l'œil clairvoyant peut entrevoir dans ces magistrales toiles : le *Calvaire*, la *Lutte de Jacob avec l'Ange*, le *Christ jaune* [...]. Comment dire la philosophie sculptée dans ce bas relief ironiquement libellé *Soyez amoureuses et vous serez heureuses* [...] ? Comment évoquer cet autre bois sculpté *Soyez mystérieuses* [...] ? Comment raconter enfin ces étranges et barbares et sauvages céramiques où, sublime potier, il a pétri plus d'âme que d'argile<sup>7</sup> ?...

La plupart des propositions commençant par «comment dire...», «comment dépeindre» ou «comment suggérer...» vont cependant au-delà de la stratégie rhétorique. Ces formulations signalent le profond malaise qui est celui de la pauvreté du langage par rapport à la puissance synthétique du tableau, et auquel la sagesse populaire fait allusion par l'adage «une image vaut mille mots». Le pouvoir de l'image consiste en outre à exprimer simultanément sur une surface plane ce que langage donne progressivement par un

---

7. G.-Albert Aurier, «Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin», *Le Mercure de France*, t. II, n° 15, mars 1891 ; *Œuvres posthumes*, réunies et présentées par Remy de Gourmont, Paris, Société du Mercure de France, 1893, pp. 218-219.

enchaînement lexical et syntaxique. Plusieurs critiques expriment l'impossibilité de rendre les effets visuels d'une œuvre picturale par une succession de vocables écrits. C'est incontestablement le cas lorsque Mathias Morhardt se plaint de l'incapacité du langage à évoquer l'ensemble des compositions décoratives pour l'escalier d'honneur de l'Hôtel de Ville de Paris que Puvis de Chavannes présente en 1894 au Salon de la Société nationale. Après s'être arrêté assez longuement sur le motif principal destiné au plafond de l'escalier du Préfet de la Seine (*Hommage de Victor Hugo à la Ville de Paris*), le critique s'exclame avec une certaine emphase :

Mais l'insuffisance des mots ! Comment dire la douceur voilée, le charme mystérieux, l'idéale tranquillité d'un tableau dont la réalisation est en même temps si simple, si ingénue, si suggestive ? Comment exprimer, dans toute son ampleur, l'œuvre de Puvis de Chavannes, qui prolonge, en une perspective extraordinaire, l'un des plus beaux rêves de paisible lumière qu'ait évoqués le génial artiste<sup>8</sup> ?

Poursuivant la même idée, la comtesse d'Yzarn Freyssinet, auteur d'un compte rendu des Salons de 1893 pour *La Revue indépendante*, déplore l'impuissance des mots à évoquer la peinture : «La littérature est décidément impuissante en toutes ses expressions de critique ou d'admiration pour expliquer l'art pictural<sup>9</sup>.» Les deux critiques thématissent de fait l'irréductibilité de la peinture au langage. Suivant une opinion déjà rebattue à l'époque, l'art pictural et l'art littéraire n'interpellent pas les mêmes facultés ni ne provoquent les mêmes sensations ; la peinture serait d'abord faite pour plaire aux yeux tandis que la littérature s'adresserait en priorité à l'esprit. Vouloir écrire la peinture reviendrait presque à essayer de dire l'indicible ou, comme le suggère Aurier, à exprimer l'inexprimable. On ne peut pas dire *totale*ment ce que l'on

---

8. Mathias Morhardt, «Les Salons», *L'Idée Libre*, n.s., t. III, n° 5-6, mai-juin 1894, p. 254.

9. Comtesse d'Yzarn Freyssinet, «La Peinture», *La Revue indépendante*, n.s., t. XXVI, n° 77, juillet 1893, p. 28.

voit, voilà ce qui, pour les écrivains d'art, fonde la spécificité du visible par rapport au dicible. Les symbolistes ont sur ce point une conception qui préfigure celle des penseurs du XX<sup>e</sup> siècle qui, à l'instar de Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*, seront amenés à constater que :

[...] le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe<sup>10</sup>.

La question de l'incommunicabilité de la peinture se pose car même si l'on définit l'art pictural comme un système de signes régi par des structures et des codes précis, force est de constater que la peinture et le langage verbal restent irréductibles l'un à l'autre. Ainsi que le thématisent plusieurs penseurs contemporains, le rapprochement entre peinture et langage ne dépasse jamais l'ordre de la métaphore. Même fructueux, ce parallèle doit être exploité avec prudence et en tenant compte des présupposés inhérents à une telle conception. Jean-François Lyotard, qui s'est penché sur la distance entre ce qu'il conceptualise respectivement comme l'ordre discursif et l'ordre figural, a raison d'affirmer qu'«on ne lit pas, on n'entend pas un tableau. Assis à la table, on identifie, on reconnaît des unités linguistiques ; debout dans la représentation, on recherche des événements plastiques<sup>11</sup>». Un tableau ne se lit pas comme un texte, et ce, bien que l'on ait transposé l'interprétation philologique à l'analyse de la peinture. Percevoir l'image comme un texte à lire risque d'occulter, du moins en partie, la spécificité de l'œuvre d'art picturale.

---

10. Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25.

11. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 10.

À l'époque concernée par cette étude, certains critiques préfèrent même parfois se taire plutôt que de tenter ce pari de l'impossible. «[...] De telles toiles, mieux vaut les regarder que d'en écrire<sup>12</sup>», confie Mauclair à propos des œuvres montrées à la galerie Le Barc de Boutteville lors de la IV<sup>e</sup> exposition des peintres impressionnistes et symbolistes. Dans la même optique, Jarry se refuse à commenter la production de Manet. «De celui-là qui l'aime doit mieux n'en point parler, et dire : Allez-y voir<sup>13</sup>», note péremptoirement le critique en guise de conclusion à une recension des principales expositions d'art dans la capitale, comme s'il lui fallait brusquement mettre un terme à une situation embarrassante. En même temps, l'incapacité d'écrire la peinture donne lieu à une fascination pour cette réalité indicible. Mais comment *dire* l'œuvre d'art, elle qui ne procède pas de la parole et qui s'inscrit avant tout dans le visible ? Comment écrire la peinture, événement plastique par excellence, qui ne «dit» rien d'autre que ce qu'elle montre ? Comment, enfin, parler de cet autre du langage, qui échappe à la parole à l'instant même où les mots cherchent à le saisir par une démarche qui, à maints égards, s'apparente à une appropriation ? Lyotard commente en ces termes le défi, le déni, que la peinture impose forcément au langage :

Ce qui est sauvage est l'art comme silence. La position de l'art est un démenti à la position du discours. La position de l'art indique une fonction de la figure, qui n'est pas signifiée, et cette fonction autour et jusque dans le discours. Elle indique que la transcendance du symbole est la figure, c'est-à-dire une manifestation spatiale que l'espace linguistique ne peut pas incorporer sans être ébranlé, une extériorité qu'il ne peut pas intérioriser en *signification*. L'art est posé dans l'altérité en tant que plasticité et désir, étendue courbe, face à l'invariabilité et à la raison, espace diacritique<sup>14</sup>.

---

12. Camille Mauclair, préf. au catalogue de la IV<sup>e</sup> exposition des peintres impressionnistes et symbolistes, Paris, Galerie Le Barc de Boutteville, 1893.

13. Alfred Jarry, «Minutes d'Art», *L'Art littéraire*, n<sup>os</sup> 5-6, mai-juin 1894, p. 91.

14. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, p. 13.

Dans la sphère esthétique, le concept d'intraductibilité permet d'appréhender l'objet d'art en tant qu'entité originale ne pouvant être reproduite totalement ni interprétée définitivement. Le rapprochement entre la peinture et la poésie s'impose ici pour préciser davantage la notion d'intraductibilité de l'œuvre d'art. En un certain sens, la difficulté d'écrire la peinture équivaut à la difficulté de traduire la poésie étant donné que les deux arts ont toujours opposé une forme de résistance à la traduction. La transposition d'art et la traduction poétique soulèvent toutes deux la question de la transmissibilité de l'art : ces pratiques interprétatives détiennent-elles la faculté de transmettre l'essence du tableau ou du poème ? La transposition verbale de l'œuvre picturale se révèle problématique au même titre que la traduction de l'œuvre poétique dans une autre langue. Si l'événement plastique est indicible, c'est-à-dire irréductible au langage, les théoriciens de la traduction s'entendent généralement pour considérer la poésie, surtout la poésie moderne, comme incommunicable dans une autre langue<sup>15</sup>. Cela explique pourquoi les auteurs qui nous intéressent sont convaincus qu'une transposition d'art absolument conforme au tableau est aussi utopique que la traduction parfaitement littérale d'un poème.

Les symbolistes ayant réfléchi à l'intraductibilité de la peinture ont tenté de résoudre le paradoxe et si les termes diffèrent d'un auteur à l'autre, la solution prévue va habituellement dans le même sens. Puisque, nonobstant tout effort, la traduction écrite du tableau ne sera jamais tout à fait identique à l'original, il

---

15. Le problème de l'intraductibilité de la poésie a été envisagé par à peu près tous les théoriciens de la traduction et ce, de Schleiermacher à Jakobson en passant par Walter Benjamin et les traductologues contemporains. Parmi les travaux récents sur les problèmes que pose la traduction de la poésie, voir *Traduire la poésie*, Huitièmes assises de la traduction littéraire (1991), Arles, Actes Sud, 1992 et *Poésie, Poétique et Littérature comparée, Littérales*, livraison spéciale des *Cahiers du département de français*, n° 15, Nanterre, Université Paris X, Centre des Sciences de la Littérature, 1994. On trouvera dans le second ensemble de textes, quelques réflexions sur la notion d'intraduisible en poésie. Elles se trouvent principalement dans les études de Michel Collot, «Poésie et traduction chez André du Bouchet», pp. 49-66, et de Javier del Prado, «Intraduisibles», pp. 21-47.

vaut mieux admettre une fois pour toutes la règle de l'intraductibilité et chercher un modèle théorique qui puisse tenir compte de l'écart inévitable entre l'objet et sa traduction. Seule une transposition créatrice parviendrait en somme à rendre cette «réalité insaisissable, mystérieuse, poétique<sup>16</sup>» qui, selon Walter Benjamin, constitue l'essence de l'œuvre d'art et à laquelle seul le poète a accès. Le présupposé des écrivains d'art en matière d'interprétation est que ni le tableau ni le poème ne sont assimilables au langage ordinaire ou prosaïque. Et cette différence rend justement nécessaire la transposition de l'œuvre d'art par le moyen d'une prose poétique qui serait aussi créatrice que la poésie (en vers ou en prose). Dans la perspective des symbolistes, l'art véritable appelle un langage amélioré, idéalisé, embelli, grâce auquel le poète parvient à suggérer le mystère de la création artistique.

#### La logique des belles infidèles

Parmi les différentes questions posées à l'interprète (qu'il soit critique d'art ou traducteur), la plus essentielle autant que la plus délicate reste celle du rapport entre l'œuvre et son interprétation. Il s'agit, en ce qui nous concerne, de l'interaction entre l'objet d'art plastique et sa transposition langagière. Cette question soulève le problème de la fidélité par rapport au modèle tout en faisant émerger la complexité de la relation entre le voir et le dire, entre le tableau perçu et sa traduction écrite. Comme le traducteur, le critique d'art est confronté à une obligation contradictoire car il hésite entre une restitution exacte et une adaptation plus libre. Le chapitre V a montré qu'il existait à ce sujet une certaine tension entre les écrivains d'art symbolistes. Les moins nombreux aspirent à

---

16. Walter Benjamin, «La tâche du traducteur», préf. à la trad. des *Tableaux parisiens* de Baudelaire, Heidelberg, Weisbach, 1923 ; *Œuvres choisies*, trad. de l'all. par Maurice de Gandillac, Paris, Julliard, 1959, p. 58.

une traduction relativement proche des originaux. Pour reprendre la formulation de Péladan à ce propos, l'objectif du critique consiste alors à «reconstituer, par toutes les ressources de la parole écrite, les principales œuvres<sup>17</sup>» montrées lors des expositions dont il rend compte. Il est d'ailleurs possible de défendre le principe de la fidélité tout en ne s'y tenant pas soi-même, comme on a déjà pu le constater à propos de Germain, qui transpose poétiquement des tableaux tout en blâmant les critiques qui le font<sup>18</sup>.

Seuls les auteurs qui refusent de considérer positivement la part créatrice de la critique d'art peuvent en fait se conformer à la règle de traduction fidèle. Pour cette raison même, les évocations poétiques d'œuvres picturales sont beaucoup plus rares chez Péladan que chez les autres écrivains d'art. Le fondateur des Salons de la Rose + Croix se veut l'analyste, l'historien, l'esthéticien plutôt que le critique-poète. Il prétend faire partie «de ceux qui sacrifient la plasticité d'un discours à sa portée<sup>19</sup>». Péladan ne pratique donc ni «l'écriture-artiste» des Goncourt ni la transposition d'art à la Gautier car les longues descriptions littéraires contenues dans la plupart des comptes rendus de Salon ne lui apparaissent pas vraiment utiles.

Il est coutume d'accrocher entre alinéas des descriptions de tableaux à la file ; Théophile Gautier, ce nabab du style, ce magnat descriptif, a gaspillé à ce jeu beaucoup de merveilleux traits de plume. Pauvre, je suis économe, et je ne copierai ici aucun tableau, n'étant pas de force à créer le chef-d'œuvre qui aurait dû être, et qui n'est pas<sup>20</sup>.

---

17. Trinculo [pseud. de Joséphin Péladan], «Le Mois, Le Salon de 1886», *La Revue du monde latin*, t. VIII, avril 1886, p. 476. Péladan envisage vraiment la critique d'art comme une traduction lorsqu'il ajoute dans le même passage : «Quand une traduction se tient et attache, il y a gros à parier que l'original est capable de captiver».

18. Cf. *supra*, ch. V, p. 305.

19. Joséphin Péladan, «L'Esthétique à l'Exposition nationale des Beaux-Arts I», *L'Artiste*, octobre 1883, p. 261.

20. Joséphin Péladan, «L'Esthétique au Salon de 1883 II», *L'Artiste*, juin 1883, p. 442.

Fort d'un tel principe, Péladan fournit des descriptions plutôt techniques et relativement courtes qui tendent à reproduire les œuvres picturales le plus fidèlement possible<sup>21</sup>. Traduire la peinture selon cette méthode revient à donner des descriptions précises des tableaux, pour que le lecteur de la chronique d'art «puisse les entrevoir même à longue distance<sup>22</sup>». Cette voie est rarement empruntée au sein du corpus à cause de la valeur littéraire que les auteurs assignent à la transposition d'art. Afin de déterminer la spécificité de l'écriture symboliste de la peinture, il faut distinguer la traduction fidèle et la transposition créatrice. Si les deux processus relèvent d'une traduction de nature intersémiotique, la transposition créatrice se reconnaît aisément par sa dimension poétique, plus précisément en fonction de la liberté de l'interprète face au modèle. Le concept des belles infidèles correspond on ne peut mieux à la philosophie qui anime les critiques-poètes symbolistes. Comme dans le cas des traductions libres qui florissaient au XVII<sup>e</sup> siècle sous l'influence de Perrot d'Ablancourt<sup>23</sup>, la beauté des transpositions d'art réside essentiellement dans leur autonomie par rapport aux tableaux. En traduction autant qu'en critique d'art, la logique des belles infidèles est tout à fait contraire à celle de la littéralité : si les traducteurs du grand siècle croyaient que le mot à mot portait gravement atteinte à la qualité littéraire du texte traduit, les écrivains d'art pensent qu'aucune poésie ne pourrait résulter de l'entreprise illusoire consistant à imiter servilement des œuvres picturales.

---

21. On retrouve à l'occasion des évocations poétiques de tableaux sous la plume de Péladan, comme à propos du *Matin* de Jules Breton, «L'Esthétique au Salon de 1883 II», pp. 423-424 et du *Bois sacré* de Puvis de Chavannes, «Le Salon de 1884, peinture», *L'Artiste*, juin 1884, p. 424. Mais on ne peut pas dire que Péladan déroge pour autant à son principe de fidélité.

22. Trinculo [pseud. de Joséphin Péladan], «Le Salon de 1886», p. 476.

23. Sur ces traductions voir Roger Zuber, *Les «Belles Infidèles» et la formation du goût classique : Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Collin, 1968.

Pour mesurer l'importance que les symbolistes attribuent au phénomène de la transposition créatrice dans l'exercice poétique qui consiste à évoquer les œuvres picturales, il convient de définir ce que recouvre le riche concept de transposition dans le domaine de la critique d'art. Cette appellation comprend en premier lieu l'idée de déplacement : la transposition du tableau émane d'un transfert ou une translation d'une chose à une autre, à savoir un passage du lieu de la peinture vers le lieu du texte. La transposition désigne ensuite une adaptation : il s'agit ni plus ni moins d'une *textualisation de la peinture* ou d'une mise en texte de l'œuvre picturale. D'une manière analogue à la mise en scène qui adapte un texte dramatique à l'univers scénique, la transposition d'art adapte la matérialité picturale du tableau à la réalité concrète du texte. La transposition d'art *textualise* l'image car elle transpose dans un texte une œuvre d'un médium différent. Troisièmement, la notion de transformation est au cœur du phénomène que nous essayons de cerner : la transposition d'art opère une métamorphose ou une transmutation, puisqu'elle altère profondément la nature du matériau signifiant qui subit une transformation. On peut parler, *stricto sensu*, de transsubstantiation dans le sens où la mise en texte du tableau implique un changement complet de la substance picturale en substance écrite. L'œuvre picturale se métamorphose en œuvre littéraire à mesure que l'image devient texte.

Le préfixe latin *trans*, «par delà», est commun à la plupart des termes utilisés jusqu'à présent : *transposition*, *transfert*, *translation*, *transformation*, *transmutation*, *transsubstantiation*. Ayant en français le sens de «au delà de», ce préfixe ne marque pas seulement l'idée de déplacement et de changement ; il tend à induire une certaine idée d'élévation ou de *transcendance*. La transposition marque alors un mouvement vertical vers le haut ou vers le meilleur, une *transfiguration* dont le propre est de transformer le tableau peint

en le rendant encore plus beau qu'il n'est en réalité. D'après l'étude menée au chapitre précédent sur la nécessité d'une critique constructive, l'écrivain d'art n'est poète, en l'occurrence créateur, que s'il exalte les qualités de son modèle. L'idée de création prend totalement la double connotation artistique et mystique que les symbolistes lui donnent : à la manière de l'artiste, le poète imite le Créateur suprême en créant une œuvre originale à partir d'une transformation de la matière première. L'écrivain d'art transfigure son matériau (le tableau) par l'intermédiaire du langage, de même que le peintre sublime la nature par des moyens plastiques. C'est ici que l'on saisira le mieux la part créatrice à l'œuvre dans l'écriture symboliste de la peinture. Cette transposition est créatrice dans la mesure où elle ajoute quelque chose au modèle : elle l'embellit, l'idéalise, le poétise. Par sa nature, cette forme de traduction autorise une certaine liberté dans l'interprétation, voire une forme d'extrapolation. L'œuvre d'art plastique sert de prétexte — prétexte au vrai sens du terme étant donné que l'objet d'art préexiste au texte qui en parle — et à une activité d'écriture foncièrement littéraire. Dans le contexte étudié, l'écrivain est un émule du peintre : il vise à l'égaliser, si ce n'est à le surpasser, par une prose poétique digne de rivaliser avec le tableau.

L'intérêt des symbolistes pour la transposition d'art est à situer dans le cadre d'une théorie poétique qui définit la transposition comme la visée ultime de la poésie. En ce sens, la transposition d'art se révèle être une sorte d'abrégé ou de microcosme du symbolisme littéraire puisque celui-ci repose tout entier sur le concept de transposition. Selon la définition de Mallarmé, le poète est celui qui détient le pouvoir de transposer, sinon de transfigurer, le réel dans une réalité autre, quasi surnaturelle.

Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée.

À cette condition s'élançait le chant, qu'une joie allégée.  
 Cette visée, je la dis Transposition — Structure, une autre<sup>24</sup>.

Mallarmé propose au poète de s'affranchir définitivement de l'ordre représentationnel qui régit en principe la production artistique pour doter le langage poétique d'une structure non mimétique. Le modèle limitatif de la représentation cède la place à celui, beaucoup plus créateur, d'une transposition qui, lorsqu'elle prend la forme du vers, va jusqu'à devenir une véritable «transfiguration en le terme surnaturel<sup>25</sup>». Charles Morice exprime presque la même idée en 1891 lorsqu'il confie à Jules Huret, pour son enquête sur l'évolution littéraire, que «le symbolisme est une transposition dans un AUTRE ordre de choses<sup>26</sup>». Pour Morice, le langage ne détient pas le pouvoir de restituer complètement la réalité. Et si tel était le cas, la copie qui en découlerait ne ferait que doubler inutilement une chose existante. C'est à son avis là où réside à la fois l'erreur et la naïveté des écrivains naturalistes qui ont cru possible de parvenir à l'adéquation parfaite entre les mots et les choses.

L'erreur du naturalisme, c'est, étant données les choses, d'en vouloir exprimer le sentiment adéquat par des mots. D'abord, c'est impossible, ensuite, ce serait un péché. Vouloir se substituer aux lois de la nature qui, elle, ne nous donne jamais de double ! Enfin, pourquoi faire ? Puisque la fleur existe, quelle utilité d'en créer une avec des mots, en admettant qu'on le puisse<sup>27</sup> ?

En donnant l'exemple de la fleur, Morice renvoie ici à la célèbre théorie que Mallarmé développe en 1886 dans l'«Avant-dire» pour le *Traité du verbe*

24. Stéphane Mallarmé, «Crise de vers», *Variations sur un sujet* (1895) ; *Œuvres complètes*, éd. établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, bibliothèque de La Pléiade, 1945, p. 366.

25. Stéphane Mallarmé, «La Musique et les Lettres», *La Revue blanche*, avril 1894 ; imp. en livre Paris, Perrin, 1895 ; *Œuvres complètes*, p. 646. Avant sa première publication dans les pages de *La Revue blanche*, le texte avait l'objet d'une conférence prononcée à Oxford le 1<sup>er</sup> mars 1894 et à Cambridge le lendemain.

26. Charles Morice, réponse à Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), notes et préf. de Daniel Grojnowski, Vanves, Thot, 1982, p. 97.

27. *Ibid.*, p. 95.

de René Ghil. Le mentor des symbolistes y stipule que le moyen le plus poétique d'évoquer une fleur consiste à ne pas la nommer afin que puisse surgir dans l'esprit du lecteur, non la chose (par un fâcheux et «concret rappel»), mais bien l'idée de cette chose («la notion pure»)<sup>28</sup>. Comme l'explique Morice dans la rubrique artistique de *L'Idée libre*, à propos de la première exposition des œuvres d'Armand Séguin chez Le Barc de Boutteville, le but de l'art, poésie ou peinture, n'est pas «de donner un double à la réalité sensible», mais de «dire le sens des formes, de dégager des choses leur essence secrète<sup>29</sup>». Si l'on applique une telle règle à l'interprétation de la peinture, on comprend mieux pourquoi la plupart des collaborateurs de la presse symboliste considèrent comme vain de vouloir dédoubler la peinture par le langage. À quoi bon reproduire verbalement des œuvres déjà existantes alors que le poète en produira de nouvelles par le moyen de la suggestion ? D'autant plus que dire la peinture ne se peut et que vouloir le faire à tout prix implique une condamnation du langage à un échec, ou du moins à une impasse, car le langage sera déficitaire par rapport au tableau tant et aussi longtemps qu'il s'obstinera à vouloir le reproduire. Or la restitution fidèle n'est en aucun cas l'objet des collaborateurs de la presse symboliste qui, suivant la poétique mise de l'avant par Mallarmé et par son cercle, cherchent avant tout à suggérer l'univers pictural et non à le décrire ni à l'expliquer.

---

28. «À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant, si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure ? Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.» Stéphane Mallarmé, «Avant-dire» au *Traité du verbe* de René Ghil, Paris, Giraud, 1886 ; repris dans «Crise de vers», p. 368.

29. Ch. M.[orice], «Expositions. Chez Le Barc de Boutteville», *L'Idée libre*, n.s., t. IV, n° 4, avril 1895, pp. 177-178.

### Dépasser le commentaire prosaïque : le cas Fargue-Jarry

Tout comme son ami Léon-Paul Fargue, avec lequel il tient la rubrique artistique des périodiques *L'Art littéraire* et les *Essais d'art libre* en 1893-1894, Alfred Jarry pratique une critique très particulière qui se caractérise entre autres par un rejet affirmé des modes descriptif et assertif normalement associés à la critique d'art. Si ce dernier trait se révèle tout à fait conforme aux principes poétiques du symbolisme, Jarry et Fargue vont plus loin que leurs collègues des petites revues dans le refus de commenter la peinture. Ce projet radical, qui constitue le point limite du discours étudié, mais aussi le terme extrême au-delà duquel on quitte le domaine de la critique d'art à proprement parler, met en œuvre une écriture minimale, quasi abstraite, qui renvoie délibérément le lecteur à l'opacité de l'objet pictural<sup>30</sup>. L'intérêt du cas Fargue-Jarry dans le cadre de la présente analyse réside dans le fait que leurs articles sur l'art témoignent d'une réflexion fondamentale sur les limites du langage par rapport à la peinture.

Pour donner un aperçu de cette forme unique qui apparaît, tantôt comme une caricature pour ainsi dire ubuesque de la chronique d'art journalistique, tantôt comme une application rigoureuse des idées de Mallarmé dans la sphère de la critique d'art, on doit s'arrêter sur un article de Fargue, suscité par la visite des deux Salons de 1894, et auquel son auteur réserve l'appellation singulière, mais non moins révélatrice, de «Fréquentation d'art». Déjà, par le titre, le texte

---

30. Il n'existe à ma connaissance aucune réflexion substantielle sur la critique d'art de Jarry et de Fargue. Le premier a été l'objet de nombreuses études mais aucune ne porte spécifiquement sur ses chroniques d'art de 1894 pour *L'Art littéraire* et les *Essais d'art libre*. Quant au second, il reste un auteur nettement moins étudié que son ami Jarry. Fargue partageait en outre avec Jarry une véritable passion pour les arts plastiques, notamment la peinture qu'il pratiquait lui-même avec talent. À la différence de Jarry, qui s'était pourtant lui aussi adonné aux arts plastiques (surtout graphiques), Fargue mérite une notice dans Emmanuel-Charles Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Librairie Gründ, 1976, t. 4, p. 273.

qui paraît en juin 1894 aux *Essais d'art libre* se veut plus proche du poème que du compte rendu d'exposition. Le poète qui propose une «fréquentation d'art» plutôt qu'une «chronique d'art» prévient le lecteur que son rapport à l'art n'est pas celui de la critique ni de l'analyse, mais d'une réflexion personnelle et subjective, qui prend ici la forme d'une contestation. L'auteur marque son insatisfaction pour les grandes expositions en refusant d'en rendre compte. En ne se pliant pas aux contraintes du commentaire, Fargue fait à la fois le procès des Salons, considérés comme des manifestations trop commerciales, et du genre littéraire qu'est le compte rendu de Salon. Un paragraphe étrange, au style maniéré et au sens pour le moins obscur, fait office d'introduction.

(Aludel sporadique, obligé, de vœux, indulgences et souhaits pléniers : Requête de grades et titre picturaux axiomatique mieux que définitrice, en crainte qu'ouvreuse stallant le chérubin sobriqueté : sujet. — Complaisance au peintre actuel impuissant, phrasant insincèrement une plastique souffreteuse, grâce à l'esquinancie d'un métier littéraire, invécu, invincible, votivement au velours charmant des chimies suries. — Rescisoire insouci qu'il faut quintupler du peintre de choix et d'élection (1) *client de modiste ou de couturier*. — Constatation de l'incapacité d'une Foi ; d'un manque de génie aux sens prétérits — Désir d'une œuvre le moins qu'il se puisse mnémotechnique, et que devrait-il s'adonner aux rigoureuses boissons à la fin de sa vision grandie, rien ne soit toléré au peintre d'artifice vite rabattu)<sup>31</sup>.

(1) Armand Point ou Jeanne Jacquemin.

Des zones de clarté émergent ça et là de ces phrases énigmatiques, composées de mots rares et de néologismes : des formules telles que «complaisance», «incapacité», «manque de génie», indiquent que Fargue, à l'instar de tous ses collègues des petites revues, déplore la médiocrité et l'insincérité des maîtres officiels. Ajoutons que les deux seuls artistes auxquels l'auteur concède un statut spécial dans cette page (Armand Point et Jeanne

---

31. L.[éon]-P.[aul] Fargue, «Fréquentation d'art», *Essais d'art libre*, t. V, juin-juillet 1894, p. 125.

Jacquemin) ne méritent pas mieux qu'une mention dans la note infra-paginale. Cette curieuse entrée en matière, que l'auteur prend la peine de mettre entre parenthèses, vient tout juste après le titre et précède deux listes de noms de peintres. De longueur inégale, ces listes ne comptent manifestement que les artistes appréciés par Fargue parmi les exposants des Salons de la Société des Artistes français et de la Société nationale. Comme la seconde liste est beaucoup plus longue que la première, on peut déduire que Fargue partage avec les autres symbolistes une préférence pour le Salon tenu au Champ-de-Mars, même s'il a malgré tout des réticences de fond quant au bien fondé des expositions comprenant trop d'artistes et trop d'œuvres.

Conformément aux analyses du chapitre VI sur la fonction de l'énumération dans la critique d'art symboliste, ce type de liste témoigne d'un jugement négatif sur des expositions que le critique ne juge pas assez sélectives<sup>32</sup>. On retrouve une énumération similaire dans les «Minutes d'art» que Jarry publie un mois plus tôt à propos des mêmes Salons. Mais contrairement à Fargue, Jarry ressent le besoin de justifier son recours à l'énumération : il explique au lecteur de *L'Art littéraire* que le nombre élevé des expositions d'envergure tenues dans la capitale en cette saison printanière — les Salons des Indépendants et de la Rose + Croix s'ajoutent à ceux dont parle Fargue — le contraint à compiler les œuvres les plus saillantes dans un bref inventaire. Voici le début de l'article de Jarry :

Tant d'Expositions que nous en dénombrerons seulement les plus inévitables beautés selon la brièveté d'un catalogue ou palmarès<sup>33</sup>.

Cette phrase introduit effectivement une sorte de catalogue incluant le nom des artistes que le critique veut faire ressortir, ainsi qu'un commentaire

---

32. Cf. *supra*, ch. VI, pp. 345-346.

33. Alfred Jarry, «Minutes d'Art», *L'Art littéraire*, n.s., 3<sup>e</sup> année, n<sup>os</sup> 5-6, mai-juin 1894, p. 89.

rapide sur les œuvres qu'ils montrent. L'ordre dans lequel les artistes sont nommés et la longueur des remarques sur leur production varient en fonction de l'intérêt que Jarry leur porte. Chez Fargue, l'énumération est encore plus sèche et la critique plus minimale. Le début de la liste consacrée au Salon du Champ-de-Mars, que l'auteur semble avoir extraite directement du catalogue, illustre à quel point l'entreprise tient davantage de la nomenclature que du compte rendu.

D'un moindre ségrégat, se référant : *15-21 J.-W. Alexander* — Aman Jean — A. Berton — A. Besnard — P. C. Blache — J.-E. Blanche — P. Bocquet : — *209-211. R. Casas* — L. Cassard — Chudant — *270-275. C. Conder* — *288. C. Cottet* — J.C. Danguy — J. Errazuriz — K. Frazier — *482-484. A. Gandara* — W. G. Glehn — *552-558. G.-A.-L. Griveau* — F. Guiget — J. Guthrie — *606. Hodler*<sup>34</sup>.

Le commentaire disparaît entièrement pour laisser place à une froide compilation d'initiales et de noms propres dont la disposition obéit scrupuleusement à l'ordre alphabétique du catalogue plutôt qu'à un classement par ordre de préférence. À l'occasion, quelques chiffres précèdent les noms : ce sont les numéros correspondant aux œuvres exposées. Seule l'utilisation de l'italique ponctue irrégulièrement cet inventaire monotone. Il s'agit visiblement d'une manière de signifier au lecteur que les œuvres ainsi soulignées sont d'un quelconque intérêt. De façon très significative, tout ce qui importe en principe dans un compte rendu d'exposition se voit relégué au second plan. Le titre et la description des œuvres, d'ordinaire incontournables dans une chronique d'art, sont tout simplement remplacés par des numéros. On notera au reste l'absence de développement et de commentaire à proprement parler. L'article se compose d'un préambule entre parenthèses, d'une compilation de noms d'artistes, puis d'un épilogue, confiné dans les marges d'un *nota bene* et imprimé de surcroît en caractères minuscules. Il reste difficile de faire mieux

---

34. L.[éon]-P.[aul] Fargue, «Fréquentation d'art», p. 126.

dans la parodie d'un genre. Aux yeux de Fargue et de Jarry, le compte rendu d'exposition et, à plus forte raison pour les motifs exposés au chapitre IV, le compte rendu de Salon, sont des formes figées qui ne permettent plus aux poètes de faire de la critique d'art d'une manière compétente et originale.

Par sa facture recherchée, l'article de Fargue sur la cinquième exposition impressionniste et symboliste tenue chez Le Barc de Boutteville en décembre 1893, annonce les «Minutes d'Art» que Jarry donnera quelques semaines plus tard à *L'Art littéraire* et aux *Essais d'art libre*<sup>35</sup>. Fargue n'hésite pas à mettre entre parenthèses des passages importants, par exemple la phrase d'introduction.

(Plus strictement me saisit ce jour-ci, devant les toiles de ces artisans élus, leur qualité de régents des concurrentes actions dont se règle leur constitution personnelle d'esprit — et cette faculté de transposer leur entendement, résultat d'une vie jalouse, en œuvres de vie fréquente, passante, déceleuse). Approuvons de Pierre Bonnard, sa cupide ou captieuse tête de femme, mi rieuse, mi pleureuse d'envie obstinée, qu'on ose écarter, duper, railler avec hochet, crécelle — aux traits, une crise proche, linéaire, du visage où nul âge ne se fixe : envie de novice ou de duègne<sup>36</sup>.

L'utilisation abondante et pour le moins inusitée des parenthèses et des incisives joue considérablement sur l'économie générale de l'ensemble, lequel procède moins d'une succession logique d'arguments que d'une accumulation de fragments. Contribuant à l'opacité du texte, mais aussi à son caractère poétique, ces coupures apparaissent assez régulièrement, environ à toutes les trois lignes. Cela impose de nombreuses ruptures de ton qui confèrent au texte le rythme brisé, et pourtant cadencé, d'un poème en prose. Le texte est dense,

---

35. Alfred Jarry, «Minutes d'Art», *L'Art littéraire*, n.s., 3<sup>e</sup> année, n<sup>os</sup> 3-4, mars-avril 1894, pp. 56-59 ; «Minutes d'Art», *L'Art littéraire*, n.s., 3<sup>e</sup> année, n<sup>os</sup> 5-6, mai-juin 1894, pp. 89-91 ; «Minutes d'Art», *Essais d'art libre*, t. V, février-mars-avril 1894, pp. 40-42. Du même, voir aussi «Les Indépendants», *Essais d'art libre*, t. V, juin-juillet 1894, pp. 124-125.

36. Léon-Paul Fargue, «Peinture (chez Le Barc de Boutteville)», *L'Art littéraire*, 2<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 13, décembre 1893, pp. 29-30.

difficilement accessible, tant le vocabulaire est précieux et la syntaxe complexe. Il faut en partie attribuer l'inintelligibilité, remarquée à juste titre dans les premiers textes de Fargue par sa biographe Louise Rypko Schub, au besoin d'affranchissement si distinctif de la jeunesse littéraire parisienne de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Plutôt que d'assouvir leur désir pour la polémique en embrassant, comme le fait Aurier à ses débuts, l'idéal décadent et sa prose délirante, les jeunes gens que sont Fargue et Jarry en 1893 (ils n'ont respectivement que 17 et 20 ans) trouvent dans la pensée mallarméenne une source d'inspiration vive pour asseoir leur contestation contre les écrivains établis. Cela dit, il ne suffit pas de relever l'hermétisme de ce type de chroniques en reconduisant l'appréciation superficielle de Rypko Schub, qui constate au passage et sans s'y arrêter, à quel point le style du jeune homme, «inspiré par les exemples les plus obscurs du symbolisme à son déclin, est [alors] prétentieux, pédant, à peine intelligible, faussement précieux<sup>37</sup>». Il est légitime d'établir un lien entre l'affectation littéraire de Fargue et le symbolisme poétique, à l'importante réserve près qu'il demeure abusif de parler de symbolisme déclinant dès 1893-1894. Bien que comportant des éléments de vérité, une telle interprétation reste réductrice car elle néglige de considérer la grande richesse stylistique et conceptuelle de cette manière d'écrire la peinture.

Plus profondément, et au-delà du geste contestataire qu'elle implique, l'écriture absconse de Fargue et de Jarry est l'indice d'une recherche qui vise à renouveler le langage de la critique d'art par une intensification de la dimension polysémique de la prose poétique. Il s'agit d'instaurer une relation entre le signifiant et le signifié qui ne soit pas exclusivement dénotative. Comme l'explique Jarry lui-même dans l'avant-dire du recueil poétique *Les Minutes de sable mémorial*, il faut induire un nouveau «rapport de la phrase verbale à tout

---

37. Louise Rypko Schub, *Léon-Paul Fargue*, Genève, Droz, 1973, pp. 39-40.

sens qu'on puisse y trouver<sup>38</sup>». Une comparaison entre la littérature d'art des deux poètes et leurs autres textes rédigés pendant la même période permet de soutenir que cette prose s'inscrit dans ce qu'il convient de tenir pour un véritable projet poétique. Le choix d'une écriture savante et complexe, qui caractérise en fait tous leurs écrits en prose, correspond aux convictions des symbolistes récalcitrants à la tyrannie de la supposée clarté de la langue française, à laquelle ils contestent tout pouvoir d'évocation. Une telle conviction repose sur une distinction fondamentale, établie par les collaborateurs de la presse symboliste, entre le langage poétique, dont le mode est suggestif, et le langage prosaïque de la description et de l'analyse. Dans un article de janvier 1888 pour *La Revue indépendante*, Émile Hennequin délimite ce qui appartient en propre à l'ordre poétique.

Brièvement, on peut dire cependant, en somme, que tout spectacle, toute scène passionnelle et spirituelle qui peut être et qui est exactement décrite, analysée par le menu, cessera d'être poétique ; qu'au contraire, tout spectacle qui reste obscur et diffus, étrange et lointain, dont la représentation toute générale et suggestive, mais cohérente cependant, laisse le champ libre aux émotions qui lui sont associées et à celles même qui résultent de son idéalisation, sera poétique<sup>39</sup>.

Si l'on suit les conclusions des chapitres antérieurs quant au rejet systématique de la prose convenue utilisée dans la presse à grand tirage ou par les membres de l'Académie française, il faut reconnaître, dans l'emploi d'une langue que Hennequin qualifierait d'«obscur et diffuse, étrange et lointaine<sup>40</sup>», une stratégie de résistance à l'hégémonie discursive du prosaïque, qu'il soit journalistique ou académique, unanimement perçu comme

---

38. Alfred Jarry, *Linteau*, préf. pour *Les Minutes de sable mémorial* (1894), *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé, Paris, Gallimard, bibliothèque de La Pléiade, 1972, vol. 1, p. 172.

39. Émile Hennequin, «Le poétique et le prosaïque», *La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n° 15, janvier 1888, p. 21.

40. *Ibid.*

négalif par les écrivains d'art des petites revues. À l'exemple des autres auteurs étudiés, Fargue et Jarry s'éloignent donc sciemment de l'intelligibilité et de l'évidence des choses, trop dépourvues selon eux du mystère poétique qui devrait envelopper toute parole. Il leur faut s'affranchir de la banalité, de la simplicité et de la transparence du commentaire explicatif ou descriptif afin de parvenir à une critique nouvelle qui, par son caractère suggestif et connotatif, prolonge la production picturale qu'ils apprécient, depuis Gauguin au douanier Rousseau en passant par Redon, Bernard, Denis et Filiger.

## 2. Suggérer et non décrire

Jarry exprime on ne peut plus explicitement l'échec du langage prosaïque à dire l'art pictural lorsqu'il observe, non sans ironie, combien l'acharnement à vouloir reproduire des tableaux dans un compte rendu reste creux, déplacé et parfaitement absurde. Il conclut son texte du *Mercure de France* sur Filiger (septembre 1894) par des remarques presque tautologiques sur l'inutilité de commenter les œuvres de qualité. Jarry refuse de décrire et d'expliquer la production d'un peintre qu'il estime car il est convaincu que les descriptions littéraires des phraseurs habiles et les explications savantes des professeurs n'apportent strictement rien à la peinture.

Il est très absurde que j'aie l'air de faire cette sorte de compte rendu ou description de ces peintures. Car 1° si ce n'était pas très beau, à les citer je ne prendrais aucun plaisir, donc ne les citerais pas ; — 2° si je pouvais bien expliquer point par point pourquoi cela est très beau, ce ne serait plus de la peinture, mais de la littérature (rien de la distinction des genres), et cela ne serait plus beau du tout ; — 3° que si je ne m'explique point par comparaison — ce qui irait plus vite — c'est que je ne fais point à ceux qui feuilletent ces notes le tort de croire qu'il leur faut prêter courte échelle... — Et plutôt que toute dissertation sur Filiger remirons-nous en l'ivoire des faces et des

corps de sa Sainte-Famille, reproduite au *Cœur*, et dont je n'ai point parlé, car c'eût été très inutile<sup>41</sup>.

Absurde, inutile, la critique d'art habituelle ? Jarry lui oppose une prose poétique qui offre le moyen de contourner stratégiquement le problème insoluble de l'irréductibilité de la peinture au langage. En s'interdisant de dissertar sur l'art de Filiger («et plutôt que toute dissertation sur Filiger...»), artiste auquel revient pourtant l'honneur de l'unique article monographique consacré par Jarry à un peintre, le jeune poète reprend à son compte la théorie de Mallarmé selon laquelle :

*Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, pour une série de déchiffrements<sup>42</sup>.

Jarry énonce presque textuellement la règle dans *Linteau*, la préface de son premier recueil poétique *Minutes de sable mémorial* paru en 1894, soit exactement à l'époque où il s'adonne régulièrement à la critique d'art.

Suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots. Comme des productions de la nature, auxquelles faussement on a comparé l'œuvre seule de génie (toute œuvre écrite y étant semblable), la dissection indéfinie exhume toujours des œuvres quelque chose de nouveau<sup>43</sup>.

Jarry donne au principe poétique de la suggestion une importance réelle dans l'exercice de la transposition d'art lorsqu'il consent au lecteur du *Mercure de France* la faculté de poursuivre, au cours d'une lecture constructive (et constructrice), la tâche amorcée par le critique d'art. On comprend ici pleinement comment fonctionne l'esthétique de l'effet<sup>44</sup> élaborée par les

---

41. Alfred Jarry, «Charles Filiger», *Le Mercure de France*, t. XII, n° 57, septembre 1894, pp. 76-77.

42. Stéphane Mallarmé, réponse à Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 77.

43. Alfred Jarry, *Linteau*, p. 171.

auteurs qui ne visent pas à rendre le tableau mais son effet sur le sujet qui l'a observé, en suggérant au lecteur des sensations visuelles et plastiques apparentées à celles suscitées par la contemplation de l'œuvre. Suggérer consiste alors à user du langage sous un mode connotatif, allusif, qui tend à prolonger le caractère secret ou énigmatique de l'œuvre d'art de qualité. À l'instar de Mallarmé qui considère qu'une grande partie de la jouissance du lecteur est de «deviner peu à peu<sup>45</sup>» le poème, les écrivains symbolistes souhaitent donner au lecteur du texte de critique d'art la possibilité d'accéder progressivement au mystère de l'art en le laissant intervenir au sein du processus créateur qu'est l'interprétation de la peinture. À en croire Kahn, la meilleure traduction du tableau est celle qui parvient à «suggérer par le mot le commencement de la compréhension<sup>46</sup>». Le bon critique devrait se borner à orienter le lecteur, à lui ouvrir la voie de la compréhension, sans commenter trop explicitement les œuvres, car il ne faut pas gâcher impunément à autrui le plaisir de les découvrir et de les aimer par soi-même.

D'après l'idée exploitée par Jarry dans le dernier paragraphe de l'article sur Filiger, décrire ou expliquer un tableau équivaut à sous-estimer le lecteur des petites revues en lui «prêtant courte-échelle<sup>47</sup>», c'est-à-dire en lui mâchant le travail qui consiste à comprendre et à interpréter la peinture. Convaincu qu'une brève allusion laisse à l'imagination une part beaucoup plus active qu'un long commentaire, Jarry considère comme inutile de parler de la *Sainte-Famille* (fig. 35) de Filiger puisqu'il lui suffit d'en évoquer subtilement «l'ivoire des faces et des corps<sup>48</sup>» pour imprimer dans l'esprit du lecteur la vision

---

44. Cf. *supra*, ch. V, pp. 253-256.

45. Stéphane Mallarmé, réponse à Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 77.

46. Gustave Kahn, «Roger Marx», *Le Mercure de France*, t. XXVIII, n° 106, octobre 1898, p. 46.

47. Alfred Jarry, «Charles Filiger», p. 77.

blanche et lumineuse d'un groupe de figures pieusement recueillies. C'est parce qu'il permet au lecteur de se représenter mentalement l'image des œuvres évoquées par le critique que le mode suggestif est, dans la perspective poétique des écrivains d'art symbolistes, plus efficace que n'importe quel autre. La suggestion et l'évocation sont les mots d'ordre d'une génération de critiques qui préfère la création à la copie, la production à la reproduction, la transposition créatrice à la traduction fidèle.

### Le rapport à l'objet

L'objet joue un rôle déterminant dans la nature de la traduction qui en est faite car on ne traduit pas une œuvre synthétiste de Filiger de la même manière qu'un tableau réaliste de Manet. Il faut qualifier de descriptive et de suggestive deux façons diamétralement opposées de traduire l'art pictural : la première décrit les œuvres le plus fidèlement possible, reflétant ainsi la fonction imitative de la peinture réaliste ; la seconde évoque les tableaux de la manière la plus allusive qui soit, faisant par là écho à la dimension poétique de la peinture suggestive. Décrire, cette opération dénotative qui consiste à saisir un référent par un acte de langage, revient à imiter la peinture figurative, donc à mimer l'art mimétique par excellence dans ses moyens de restitution du monde. La rhétorique classique ne laisse aucune ambiguïté sur cette question : décrire, c'est faire voir, c'est peindre un objet à l'âme ou à l'esprit<sup>49</sup>, c'est également mettre sous les yeux la chose même. Pierre Fontanier, auteur d'un manuel qui

---

48. *Ibid.*

49. Voir notamment la préface de Jean-Bernard Sensaric, *L'Art de peindre à l'esprit*, Paris, Augustin-Martin Lottin, 1758, t. 1, pp. i-xxi. La définition de Pierre Larousse pour le *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1870, t. VI, pp. 540-541, reprend exactement ces mêmes éléments : «Écrit ou discours par lequel on décrit, qui a pour objet de peindre les choses à l'imagination».

faisait encore autorité à l'époque du symbolisme, définit l'action de décrire comme un procédé de monstration fortement apparenté à l'art de peindre dans un style réaliste. La description s'attache à :

[...] exposer un objet aux yeux, et à le faire connaître par le détail de toutes les circonstances les plus intéressantes [...] il en résulte dans le style une image, un tableau<sup>50</sup>.

Depuis l'antique thème de l'*ekphrasis*<sup>51</sup>, la description est toujours conceptualisée par des expressions se rapportant à la peinture. La description fait tableau en ce sens où elle dépeint, et dépeindre consiste à offrir une peinture vive et animée d'une chose ou d'une situation. D'autres termes complètent le réseau verbal et conceptuel qui impose une comparaison entre l'activité descriptive et l'acte de peindre : décrire, c'est alors illustrer, esquisser, croquer, colorer, représenter, copier, rendre, restituer, etc. En critique d'art, l'analogie entre le mode descriptif et l'art pictural repose sur le postulat voulant que le langage et la peinture aient pour visée ultime et commune de reproduire la réalité. L'écrivain d'art réaliste ou naturaliste décrit un tableau lorsqu'il reprend dans un texte la nature mimétique de la peinture. L'écriture réaliste de la peinture souscrit en cela doublement à une logique de l'imitation puisque son objet est de restituer une œuvre picturale qui procédait déjà d'une imitation.

Les théoriciens intéressés par la dimension picturale du langage ont surtout analysé cette sorte d'«imitation de l'imitation». Parmi eux, Roland Barthes suppose que la volonté de décrire propre au réalisme littéraire répond à un désir d'imiter la peinture. Dans un chapitre de l'essai *S/Z* intitulé «Le

---

50. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1821), Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1968, p. 420.

51. Deux ouvrages donnent d'excellents repères bibliographiques sur l'*ekphrasis* depuis l'Antiquité : Julius von Schlosser, *La Littérature artistique : manuel des sources d'histoire de l'art* (1924), Paris, Flammarion, 1984 ; Adolphe Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, recueil Milliet (1921), Paris, Macula, 1985. Pour une réflexion plus récente concernant le problème de l'*ekphrasis*, voir Murray Kriger, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1992.

modèle de la peinture», Barthes analyse comment Balzac a pu modeler d'après la peinture les descriptions contenues dans le roman *Séraphita*<sup>52</sup>. Le rapprochement entre décrire et peindre porte ici uniquement sur la part mimétique de l'art pictural. Les analyses récentes que Bernard Vouilloux consacre à la description vont dans le même sens. Réfléchissant au phénomène qui consiste à décrire une œuvre picturale, Vouilloux constate que la description du tableau est une «description redoublée» parce qu'elle imite le tableau comme celui-ci imitait la nature.

Une telle opération ne pourrait être conçue par la rhétorique que comme un cumul, une sorte de *comble* : «tableau» d'un tableau, imitation d'une imitation (ou représentation d'une représentation), manifestation redondante de la picturalité latente qui sommeille dans le réel<sup>53</sup>.

Le premier Huysmans adhérait à cette logique de la description naturaliste lorsqu'il détaillait crûment la lingerie de luxe arborée par la *Nana* (fig. 36) de Manet<sup>54</sup> ou qu'il décrivait minutieusement chaque élément du décor dans le *Rolla* de Gervex<sup>55</sup>. L'évolution esthétique de Huysmans du naturalisme au

---

52. «Toute description littéraire est une *vue*. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasure fait le spectacle. Décrire, c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui (plus important que son chevalet), devant une collection ou un continu d'objets inaccessibles à la parole sans cette opération maniaque (qui pourrait faire rire à la façon d'un gag) ; pour pouvoir en parler, il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le «réel» en objet peint (encadré) ; après quoi il peut décrocher cet objet, le *tirer* de sa peinture : en un mot : le dé-peindre (dépeindre, c'est faire dévaler le tapis des codes, c'est référer, non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code). Ainsi le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel : ce fameux réel, comme sous l'effet d'une peur qui interdirait de le toucher directement, est *remis plus loin*, différé, ou du moins saisi à travers la gangue picturale dont on l'enduit avant de le soumettre à la parole : code sur code, dit le réalisme. C'est pourquoi le réalisme ne peut être dit «copieur» mais plutôt «pasticheur» (par une *mimesis* seconde, il copie ce qui est déjà copie).» Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 61.

53. Bernard Vouilloux, «Le tableau : description et peinture», *Poétique*, n° 65, février 1986, p. 9.

54. Joris-Karl Huysmans, «La *Nana* de Manet», *L'Artiste* (Bruxelles), 2<sup>e</sup> année, n° 19, 13 mai 1877, pp. 148-149.

55. Joris-Karl Huysmans, «Le *Rolla* de M. Gervex», *L'Artiste* (Bruxelles), 3<sup>e</sup> année, n° 18, 4 mai 1878, pp. 137-138.

symbolisme a des retombées considérables sur la manière dont il traduit les œuvres picturales. Une comparaison entre ses textes de jeunesse et ses écrits plus tardifs démontre que ce ne sont pas seulement les œuvres qui changent (de Manet à Moreau, de Caillebotte à Whistler, de Raffaëlli à Rops, de Degas à Dulac), mais également la nature du commentaire qui en est fait. Au début de sa carrière, Huysmans reste très attaché à l'idée de réalisme en peinture, ce dont témoigne le réseau verbal que l'on retrouve alors dans ses articles sur l'art. Pratiquement tous les termes qu'il utilise pour vanter le mérite d'un artiste ou d'un tableau tournent autour des notions de vie et de vérité : il y est tour à tour question de modernité et de véracité des sujets ; de la vie frémissante qui anime les figures et les objets ; de franchise, de vigueur ou de bravoure dans l'exécution ; de sincérité, de simplicité et d'honnêteté chez l'artiste. L'idéal de vérité auquel aspire le Huysmans naturaliste correspond très clairement à la dimension mimétique de la peinture réaliste. Les artistes qui plaisent à l'auteur de *L'Art moderne* entretiennent un rapport authentique avec le réel, qu'ils cherchent à «rendre», à «faire sentir», à «exprimer», à «représenter», à «faire voir», si l'on reprend les différents verbes employés pour décrire le génie de Manet dans son tableau représentant le personnage zolien de Nana.

*Rendre* l'attitude irritante des hanches qui se tortillent, *rendre* la polissonnerie des regards noyés, *faire sentir* l'odeur de la chair qui bouge sous la batiste, *rendre* le luxe des dessous entrevus, *exprimer* les prostrations, les énervements, la bestialité joyeuse ou la résignation fatiguée des filles, tout cela n'a pu être réussi par ces milliers de peintres que l'école des Beaux-Arts lâche, en des jours de malheur, sur le pavé de la capitale. [...]

Manet a donc eu absolument raison de nous *représenter* dans sa Nana, l'un des plus parfaits échantillons de ce type de filles que son ami et que notre cher maître, Émile Zola, va nous dépeindre dans un de ses plus prochains romans. Manet l'a *fait voir* telle que forcément elle sera avec son vice compliqué et savant, son extravagance et son luxe des paillardises<sup>56</sup>.

---

56. Joris-Karl Huysmans, «La Nana de Manet», p. 148. C'est moi qui souligne.

Les œuvres prisées par Huysmans à la fin des années 1870 expriment la vie avec tant de vérité qu'elles détiennent la faculté de faire sentir des odeurs et de donner à entendre des sons, comme ces figures qui «sentent» la fille (Manet, *Nana*, 1877 et *La Toilette*, 1880<sup>57</sup>) et le boulevard (Jean-Louis Forain, *Le Cabinet particulier*, 1879<sup>58</sup>), ou encore ces scènes qui «vacarment» (Alphonse de Neuville, *La Passerelle de la gare de Styring*, 1877<sup>59</sup>) et qui font résonner à l'oreille les cris d'une maîtresse de danse martelant des consignes cruelles à des jeunes filles épuisées (Degas, *Danseuses*, 1880<sup>60</sup>).

On peut évaluer la distance qui sépare la description de la suggestion chez Huysmans en mesurant combien les images fortes et précises suscitées par des tableaux réalistes tranchent avec les subtiles évocations d'un univers pictural où règne une atmosphère onirique. Il est frappant de constater à quel point le réseau verbal du réel et de la vie, utilisé systématiquement à propos de Manet ou de Degas, ne convient plus à Huysmans lorsqu'il se penche sur la production suggestive de Moreau, de Redon et de Whistler. L'inadéquation

57. «L'une, *la Toilette*, représentant une femme décolletée, avançant sur la sortie de sa poitrine, un sommet de chignon et un bout de pif, tandis qu'elle attache une jarrettière sur un bas bleu, fleure à plein nez la prostituée qui nous est chère. Envelopper ses personnages de la senteur du monde auquel ils appartiennent, telle a été l'une des plus constantes préoccupations de M. Manet.» Joris-Karl Huysmans, «Le Salon officiel en 1880», *L'Art moderne* (1883), Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1975, p. 150.

58. «Comme elle sent, à plein nez, l'extrait concentré de boulevard, cette aquarelle dont la couleur s'anime et s'injecte de lumière, le soir !» Joris-Karl Huysmans, «L'exposition des indépendants en 1880», *L'Art moderne*, p. 110.

59. «Un train est attaqué par les Prussiens embusqués dans les maisons qui longent la voie. Le combat s'engage. Les wagons sont détachés, les soldats descendent en hâte, et abrités derrière les voitures, font le coup de feu. Un paquet de mitraille s'abat sur les groupes, hache, broie, écrase tout sur son passage. Cette toile a du mouvement, elle sent le salpêtre et elle vacarme [...].» Joris-Karl Huysmans, «Notes sur le Salon de 1877. II. Tableaux militaires et paysages», *L'Actualité*, n° 47, 8 juillet 1877, p. 379.

60. «L'illusion devient si complète, quand l'œil se fixe sur ces sauteuses, que toutes s'animent et pantellent, que les cris de la maîtresse semblent s'entendre, perçant l'aigre vacarme de la pochette : "Avancez les talons, rentrez les hanches, soutenez les poignets, cassez-vous", alors qu'à ce dernier commandement, le grand développé s'opère, que le pied surélevé, emportant le bouillon des jupes, s'appuie, crispé, sur la haute barre.» Joris-Karl Huysmans, «L'exposition des indépendants en 1880», *L'Art moderne*, p. 117.

entre ce type de peinture et l'exigence de véracité chère au naturalisme incite d'ailleurs sans doute les écrivains d'art à ne pas décrire de telles œuvres picturales. Il semble en effet que certains travaux ne se prêtent pas à la description réaliste ou naturaliste, comme l'avait déjà remarqué Zola quand il s'avouait incapable de décrire la *Salomé dansant devant Hérode* (fig. 7) exposée par Moreau au Salon de 1876<sup>61</sup>. Refusant de décrire une œuvre qui lui apparaissait extrêmement bizarre, l'écrivain s'était contenté de citer une description rédigée par un critique favorable à Moreau. Deux ans plus tard, le même sentiment de malaise empêchait le maître du naturalisme de détailler l'envoi de Moreau lors de l'Exposition universelle de 1878<sup>62</sup>. Zola n'avait pas l'impression de maîtriser le langage approprié pour appréhender des œuvres qui le déconcertaient.

Seule une terminologie associée au rêve, à l'au-delà, au fantastique, voire à l'étrangeté, permet aux critiques d'art de transposer verbalement une réalité plastique si particulière. Chez Huysmans notamment, la réalité presque tangible des scènes de la vie moderne peintes par Manet disparaît devant l'indétermination d'un monde surnaturel, supraterrrestre, extraordinaire et inconcevable, qui fait écho à la peinture symboliste. Huysmans fait surgir des féeries, des rêveries inquiétantes, des apparitions monstrueuses, exactement comme s'il souhaitait prolonger dans ses transpositions d'art l'irréalité des visions qui peuplent l'imagination d'artistes tels que Moreau, Redon, Rops et Whistler. Des épithètes comme «féerique», «fluide», «magique», «étrange», «vague», reviennent à chaque fois que le critique tente de traduire verbalement

---

61. Cf. Émile Zola, «Salon de 1876», *Le Messager de l'Europe* (Saint-Pétersbourg), juin 1876 ; *Le Bon combat. De Courbet aux impressionnistes*, éd. critique par Jean-Paul Bouillon, préf. par Gaëtan Picon, Paris, Hermann, coll. «Savoir», 1974, pp. 180-181.

62. Émile Zola, «L'École française à l'Exposition universelle de 1878», *Le Messager de l'Europe* (Saint-Pétersbourg), juillet 1878 ; extraits dans *Le Bon combat*, p. 200.

les œuvres de ces peintres. On peut citer en exemple la prose suggestive utilisée pour évoquer les *Nocturnes* (fig. 17) de Whistler auxquels Huysmans réserve, dans *Certains*, l'expression de «paysages de songes<sup>63</sup>».

[...] son délicieux *Nocturne en argent et bleu* où dans une atmosphère d'azur monte une ville bâtie sur une rive ; son *Nocturne en noir et or* où un feu d'artifices crève de baguettes sanglantes et parsème d'étoiles d'or les ténèbres d'une épaisse nuit, et enfin son *Nocturne en bleu et or* représentant une vue de la Tamise au-dessus de laquelle, dans une féerique brume, une lune d'or monte, éclairant de ses pâles rayons la forme vague des vaisseaux endormis, à l'ancre.

[...] Dans leurs cadres d'or blême, vermicelés de bleu-turquoise et piquetés d'argent, ces sites d'air et d'eau fuyaient à l'infini, vous transportaient dans un paysage magique et pourtant naturel, évoquaient des au-delà, requéraient des voyages de pensées, suggéraient des dorlotements d'impressions étranges ; c'était loin de tout, plus près peut-être de l'art de Baudelaire et d'Edgar Poe que de l'art de la peinture proprement dit<sup>64</sup>.

On reviendra ultérieurement sur les qualités poétiques prêtées ici à Whistler. Il suffit pour l'instant de comprendre dans quel contexte Huysmans délaisse la description réaliste pour prendre la plume d'un critique symboliste. Les personnages incarnés des tableaux de Manet, dont on sentait presque battre le pouls grâce aux nombreuses remarques sur leur chair, leur sang, leurs muscles<sup>65</sup>, s'estompent devant de blêmes silhouettes spectrales qui ressemblent tantôt aux surprenants «fantômes», «spirites» ou «médiums» des portraits de Whistler (*Miss Alexander*, 1884 ; *Lady Archibald Campbell*, 1886<sup>66</sup>), tantôt aux idoles marmoréennes et rigides de Moreau. Après avoir

---

63. Joris-Karl Huysmans, «Whistler», *Certains* (1889), Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1975, p. 283.

64. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon officiel de 1884», *La Revue indépendante*, t. 1, n° 2, juin 1884, p. 109. Le passage est repris avec quelques variantes dans *Certains*, pp. 283-284.

65. Pour une étude des métaphores de Huysmans sur le corps, lire Jacques Dupont, «Le corps dépeint», Actes du colloque «Littérature et Peinture en France de 1830 à 1900» organisé par la Société d'Histoire littéraire de la France et tenu le 1<sup>er</sup> décembre 1979, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 80<sup>e</sup> année, n° 6, novembre-décembre 1980, pp. 949-960.

vanté le velouté des épidermes chez Renoir<sup>67</sup> et la mobilité nerveuse des figures de Degas, l'auteur d'*À rebours* relève méthodiquement l'hiératisme et la blancheur mate des nus de Moreau, comme pour en accentuer l'irréalisme. Aux tons incarnadins et à la texture de pêche qui, dans les descriptions réalistes de Huysmans, confèrent aux chairs féminines toute leur sensualité et leur chaleur, succèdent des allusions à la froideur et à l'extrême pâleur de vierges inaccessibles, frigides : le «corps blanc<sup>68</sup>» de *Galatée* (fig. 37), la «peau rose thé<sup>69</sup>» de *Salomé dansant devant Hérode* (fig. 7), le ventre «laiteux, aux teintes de rose d'ongle<sup>70</sup>» de Salomé dans *L'Apparition* (fig. 12), des «chairs de la blancheur glacée des laites<sup>71</sup>». Aucun souffle de vie ne traverse ces êtres chimériques qui «vivent d'une vie surhumaine<sup>72</sup>», définitivement en dehors de la nature.

### Transcender la fonction référentielle du langage

Une telle transformation dans le parcours d'un même auteur démontre que bien avant l'avènement de la peinture abstraite (en l'occurrence la fin de la

---

66. Huysmans exploite l'image du fantôme à propos des portraits (surtout féminins) de Whistler depuis son compte rendu sur le «Le Salon officiel de 1884», pp. 108, 110 et 111. On retrouve cette image associée au réseau verbal du bizarre et du mystérieux dans le chapitre de *Certains* sur Whistler, pp. 283-286.

67. Huysmans parle du «velouté de la peau» dans les Renoir exposés au «Salon officiel de 1881», *L'Art moderne*, p. 170. L'année suivante, à propos de l'exposition impressionniste, il affirme que Renoir est «le véritable peintre des jeunes femmes dont il rend, dans cette gaieté de soleil, la fleur de l'épiderme, le velouté de la chair». Cf. «Appendice», *L'Art moderne*, p. 235.

68. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon officiel en 1880», *L'Art moderne*, p. 134.

69. Joris-Karl Huysmans, *À rebours* (1884), chronologie, introd. et archives de l'œuvre par Pierre Waldner, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, p. 105.

70. *Ibid.*, p. 108.

71. Joris-Karl Huysmans, *Certains*, p. 256.

72. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon officiel en 1880», *L'Art moderne*, p. 134.

figuration picturale et de la représentation narrative en peinture), le langage de la critique d'art a cessé de vouloir imiter la dimension réaliste ou naturaliste de la peinture<sup>73</sup>. De même que la production picturale peut avoir une autre visée que le mimétisme, l'écriture de la peinture n'est pas forcément mimétique, comme le prouvent les transpositions d'art de Jarry ou de Huysmans à propos des œuvres symbolistes de Filiger et de Moreau. Ainsi que le spécifie Vouilloux, «le discours sur la peinture est réaliste pour autant qu'il est inféodé à la représentation<sup>74</sup>». Or l'interprétation symboliste de la peinture implique justement une réfutation de la théorie de l'imitation qui soumettait l'art et la littérature à la tyrannie de l'ordre représentationnel. Les écrivains d'art que nous étudions entendent transgresser le paradigme de la représentation tout comme les artistes qu'ils admirent sont parvenus à s'affranchir de la stricte imitation du réel. Comme l'explique Fénéon :

En peinture, aussi bien qu'en littérature, la représentation de la nature est une chimère ; l'idéal de la représentation de la nature (vue ou non à travers un tempérament) est le trompe-l'œil, et dans le tableau trompe-l'œil, pourquoi les personnages ne remuent-ils pas ? pourquoi ne les entend-on pas, & ct ?... Le système de la représentation de la nature aboutit logiquement à faire du théâtre le suprême degré de l'art. Au contraire, le but de la peinture, de la littérature, est de donner, par les moyens spéciaux de la peinture & de la littérature, le sentiment des choses ; ce qu'il convient d'exprimer, c'est non l'image, mais le caractère. Dès lors, à quoi bon retracer les mille détails insignifiants que l'œil perçoit ? Il faut prendre le trait essentiel, le reproduire, — ou, pour mieux dire, le produire ; une silhouette suffit à exprimer une physionomie ; le peintre, négligeant toute photographie avec ou sans retouche, ne

---

73. Je me détache sur ce point de Bernard Vouilloux, «Le tableau : description et peinture», p. 10, qui voit en l'avènement de l'abstraction picturale le moment où «l'on s'avise qu'il y a d'autres paroles possibles sur la peinture» que la description. Dans «La description du tableau. Peinture et innommable», *Littérature* (Paris, éd. Larousse), février 1989, n° 73, pp. 61-82, Vouilloux démontre que le tableau abstrait n'appelle pas le même type de description que le tableau réaliste. Cette analyse est tout à fait convaincante, à la réserve près que les résultats ne me semblent pas convenir uniquement à la peinture abstraite, mais aussi à toute la peinture moderne, c'est-à-dire en outre à l'ensemble de la production qui intéresse les écrivains d'art symbolistes — de l'impressionnisme au synthétisme en passant par le néo-impressionnisme et la grande peinture décorative.

74. Bernard Vouilloux, «Le tableau : description et peinture», p. 9, note 20.

cherchera qu'à fixer, en le moindre nombre possible de lignes & de couleurs caractéristiques, la réalité intime, l'essence de l'objet qu'il s'impose<sup>75</sup>.

L'écriture symboliste de la peinture implique un dépassement de la fonction référentielle de la peinture et du langage. À l'inverse de Diderot et des naturalistes qui étaient fascinés par la dimension illusionniste de l'art pictural, les critiques symbolistes n'attendent pas des tableaux qu'ils reproduisent la réalité car, selon eux, l'illusionnisme anéantit le caractère suggestif de l'œuvre d'art. Il faut interpréter dans ce sens les récriminations de Fénéon contre le trompe-l'œil en peinture. Jarry abonde dans la même direction lorsqu'il réfléchit sur le décor idéal au théâtre.

Nous ne reviendrons pas sur la question entendue une fois pour toutes de la stupidité du trompe-l'œil. Mentionnons que ledit trompe-l'œil fait illusion à celui qui voit grossièrement, c'est-à-dire ne voit pas [...] Zeuxis a trompé des bêtes brutes, dit-on et Titien un aubergiste. Le décor par celui qui ne sait peindre approche plus du décor abstrait, n'en donnant que la substance ; comme aussi le décor qu'on saurait simplifier en choisirait les utiles accidents<sup>76</sup>.

Suivant ici l'esthétique synthétiste des artistes qu'il apprécie, Jarry croit que le meilleur décor sera le plus suggestif, le plus abstrait, le plus simplifié, car il saura transmettre l'essentiel au spectateur, tout en laissant à celui-ci le loisir de s'abandonner à son imagination. Un tel discours est à lire dans le prolongement de la pensée des peintres collaborant à la presse symboliste qui, en théorie comme en pratique, s'érigent contre les abus du naturalisme. Dès la rédaction en 1890 de la «Définition du néo-traditionnisme», son premier texte théorique d'envergure, Denis s'en prend aux peintres qui pratiquent le réalisme photographique. Le jeune peintre perçoit les œuvres supposément «nature» d'Édouard Detaille ou de Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret comme des

---

75. Félix Fénéon, article sans titre, *Perhinderion*, n° 2, juin 1896, n.p.

76. Alfred Jarry, «De l'inutilité du théâtre au théâtre», *Le Mercure de France*, t. XIX, n° 81, septembre 1896 ; *Œuvres complètes*, t. 1, pp. 406-407.

reproductions vaines, des moulages sur nature, des «trompe-l'œil de la foule<sup>77</sup>», auxquels il manque le plus important, à savoir la sincérité, la naïveté, le sentiment de la synthèse décorative. Il s'agit là d'un principe de base du néo-traditionnisme élaboré par Denis sur les traces de Gauguin et de Bernard. Dans ses écrits autant que dans son art, chacun de ces peintres s'efforce de dépasser l'imitation servile. Parmi les nombreuses allusions de Gauguin à la nécessité de ne pas copier trop rigoureusement la nature, il faut retenir le conseil donné à Schuffenecker pendant l'été 1888 :

[...] Un conseil, ne peignez pas trop d'après nature. L'art est une abstraction, tirez-là de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qui en résultera<sup>78</sup>.

De nombreux peintres novateurs de la période suivent cette recommandation à la lettre. Parmi les successeurs de Gauguin, Denis prône une interprétation libre du modèle naturel par un effort d'abstraction et de synthèse. Le jeune peintre résume sa pensée en proclamant :

Triomphe universel de l'imagination des esthètes sur les efforts de bête imitation, triomphe de l'émotion du beau sur le mensonge naturaliste<sup>79</sup>.

Qu'ils soient synthétistes, nabis, impressionnistes ou néo-impressionnistes, les peintres estimés par les écrivains d'art symbolistes se rencontrent sur un refus commun de copier la nature. Conformément aux théories esthétiques dégagées au chapitre III, les œuvres qui méritent le plus

---

77. «J'appellerai "nature" le trompe-l'œil de la foule, comme ces raisins du peintre antique, becquetés des oiseaux, et les panoramas de M. Detaille — où l'on doute, ô l'esthétique émotion, si tel caisson de premier plan est réel ou sur toile.» Pierre Louis [pseud. de Maurice Denis], «Définition du néo-traditionnisme», *Art et critique*, n° 65, 23 août 1890 ; *Le Ciel et l'Arcadie*, textes réunis et annotés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, coll. «Savoir : sur l'art», 1993, p. 9.

78. Paul Gauguin, Lettre à Émile Schuffenecker, Pont-Aven, 14 août 1888 ; extrait dans *Oviri, écrits d'un sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Paris, Gallimard, 1974, p. 40.

79. Pierre Louis [pseud. de Maurice Denis], «Définition du néo-traditionnisme II», *Art et critique*, n° 66, 30 août 1890 ; *Le Ciel et l'Arcadie*, p. 20.

d'attention dans les chroniques d'art des petites revues transforment ou idéalisent la réalité en la rendant plus synthétique, plus décorative. Et c'est parce qu'ils tentent de prolonger dans leurs textes de critique d'art l'hiératisme, le synthétisme et le caractère éminemment décoratif des productions qui leur plaisent, que les poètes symbolistes refusent de décrire la peinture. Ils suggèrent, évoquent et transposent de manière à ce que la distance entre la transposition d'art et l'objet peint soit aussi grande que celle existant entre le tableau et le réel. D'une certaine manière, ils adaptent au domaine de la critique d'art la règle énoncée par Gauguin dans sa lettre à Schuffenecker. Pour un écrivain d'art, peindre d'après nature équivaut à reproduire textuellement une œuvre picturale. Une telle entreprise de restitution n'est pas valable dans le contexte poétique du symbolisme car la traduction écrite de la peinture ne présente une valeur littéraire que si elle parvient à s'abstraire de son modèle, en l'occurrence le tableau. Si l'on applique la formule de Gauguin au champ de création des écrivains d'art («l'art est une abstraction [...] pensez plus à la création qui en résultera<sup>80</sup>»), on constate que l'auteur d'une transposition d'art s'occupe effectivement moins de l'objet qu'il est en train de traduire que de la création originale qui résultera du processus de transposition.

---

80. Paul Gauguin, *Oviri, écrits d'un sauvage*, p. 40.

## Chapitre VIII

### L'ÉQUIVALENCE DANS LA DIFFÉRENCE

Conscients de l'impossibilité de restituer une réalité plastique par l'entremise du langage écrit, les critiques symbolistes ne s'évertuent pas à *dire* ou à *décrire* l'expérience de la peinture. Ils souhaitent évoquer ou suggérer des œuvres picturales en tenant compte de la différence entre peinture et langage. Il convient d'interroger ce lieu de la différence car la transposition d'art symboliste pose le problème essentiel de toute forme de traduction, celui de parvenir à une équivalence par le moyen même de la différence. Selon Roman Jakobson, la question de l'«équivalence dans la différence<sup>1</sup>» est l'objet principal de la traduction étant donné que, par définition, la traduction vise une homologie entre deux langues. Et à l'exemple du traducteur qui cherche l'équivalent d'un mot dans une autre langue, l'écrivain d'art veut trouver l'équivalent linguistique d'une réalité non linguistique. La transposition d'art est sur ce point comparable

---

1. Roman Jakobson, «Aspects linguistiques de la traduction» (1959), *Essais de linguistique générale*, trad. de l'angl. et préf. par Nicolas Ruwet, vol. 1, Paris, Minuit, 1963, p. 80.

à la traduction en ce sens qu'elle repose sur la différence, si ce n'est sur l'altérité. La théorie de la traduction est formelle sur ce principe : il n'y a traduction que s'il existe une dissemblance entre deux éléments. Comme l'écrit Maurice Blanchot, la traduction est «mise en "œuvre" de la différence<sup>2</sup>», ce qui signifie que la distinction se révèle être une condition *sine qua non* de la traduction.

Blanchot poursuit ici une intuition pénétrante développée par Walter Benjamin dans son texte sur «La tâche du traducteur». D'après cette perspective, l'interprète peut, par la traduction, évaluer ce que l'autre a d'étranger puisqu'en traduisant, il rencontre invariablement une altérité définitive ou, du moins, une «différence fondamentale<sup>3</sup>». Et si, tel que le suggère Benjamin, le traducteur vit de la différence des langues, la transposition d'art trouve son fondement dans la différence entre peinture et langage. L'altérité constitutive de toute traduction se manifeste en particulier dans la traduction écrite de la peinture qui, structurellement, marque un passage entre deux mondes qui diffèrent, et ce, tant au niveau du matériau signifiant que sur le plan des activités cognitives à l'œuvre lors de la perception. Selon la formulation du comparatiste Lieven d'Hulst dans une réflexion récente, la traduction permet d'analyser comment on «définit, assimile ou repousse» l'univers étranger<sup>4</sup>. C'est pour cette raison que la transposition d'art constitue un terrain des plus appropriés pour évaluer le rapport entre les sphères linguistique et plastique.

---

2. Maurice Blanchot, «Traduire», *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 68.

3. Walter Benjamin, «La tâche du traducteur», préf. à la trad. des *Tableaux parisiens* de Baudelaire, Heidelberg, Weisbach, 1923 ; *Œuvres choisies*, trad. de l'all. par Maurice de Gandillac, Paris, Julliard, 1959, p. 65.

4. Lieven d'Hulst, *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 7.

La traduction procède d'une attitude pour le moins ambiguë en ce qui concerne la reconnaissance de la différence. L'ambiguïté s'explique en fonction de la contradiction existant entre l'objectif de la traduction et le moyen grâce auquel elle l'atteint. Il en va d'une tentative de parvenir à l'équivalence par le biais de la différence ou, pour reprendre la terminologie choisie par Blanchot dans ce cadre, d'arriver à une identité à partir d'une altérité<sup>5</sup>. Il y a donc toujours affirmation de la différence en même temps que sa négation. Comme l'explique Blanchot,

[...] la traduction n'est nullement destinée à faire disparaître la différence dont elle est au contraire le jeu : constamment elle y fait allusion, elle la dissimule, mais parfois en la révélant et souvent en l'accentuant, elle est la vie même de cette différence, elle y trouve son devoir auguste, sa fascination aussi, quand elle en vient à rapprocher orgueilleusement les deux langages par une puissance d'unification qui lui est propre et semblable à celle d'Hercule resserrant les deux rives de la mer<sup>6</sup>.

La transposition d'art a ceci de commun avec la traduction linguistique qu'elle fait valoir la dissemblance dès lors qu'elle tâche de la cacher. Les chroniques d'art de la presse symboliste témoignent à cet égard de l'ambivalence inhérente à tout processus de traduction. La transposition créatrice de la peinture est à la fois mise en œuvre et dépassement de la différence entre l'art pictural et l'art littéraire. L'analyse qui suit permet de comprendre que les auteurs s'attachent à mettre en relief, voire à intensifier cette différence par maintes remarques visant à séparer ce qui concerne la peinture de ce qui se rapporte à la littérature. On verra en second lieu comment les écrivains d'art s'efforcent de rapprocher deux modes d'expression hétérogènes l'un à l'autre, en créant de nouveaux rapports d'équivalence entre eux.

---

5. Maurice Blanchot, «Traduire», p. 72.

6. *Ibid.*, p. 71.

## 1. L'affirmation de la différence entre peinture et littérature

Qu'ils soient artistes, connaisseurs ou écrivains d'art, la grande majorité des auteurs étudiés trouve indispensable de bien différencier les qualités spécifiquement picturales d'un tableau (coloris, dessin, composition, traitement de l'espace) de ses qualités plus littéraires (choix de l'anecdote, éventuelle narration de celle-ci). Selon la terminologie utilisée par Signac dans un texte de 1935 pour *L'Encyclopédie française*, il y a lieu de distinguer entre le «sujet plastique» et le «sujet pittoresque» d'une œuvre, ce dernier étant défini comme ce qui relève de la littérature, de l'histoire ou de toute autre dimension étrangère au champ strictement pictural.

Toute œuvre peinte, dessinée, gravée, ornée, présente deux sujets, en proportion variée : littérature, histoire, géographie, sentimentalité, mode, etc., bref, tout ce qui n'est pas plastique constitue le sujet pittoresque. Conception esthétique, moyens techniques, modes d'expression éternels, mais sans cesse métamorphosés, bref tout ce qui est plastique constitue le sujet pictural<sup>7</sup>.

Cette distinction fondamentale donne lieu à une répartition des productions artistiques contemporaines entre celles qui font valoir les aspects plastiques de la peinture — l'impressionnisme, le néo-impressionnisme, le synthétisme — et celles que les critiques d'art regroupent péjorativement sous la catégorie de «peinture littéraire». En général, cette appellation relativement vague recouvre la production picturale ayant tendance à négliger la dimension plastique au profit d'une anecdote tirant son origine de la littérature ou d'une autre source textuelle. La lecture de la critique d'art parue en France pendant les deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle nous amène à constater qu'il était

---

7. Paul Signac, «Le sujet en peinture», *Encyclopédie française*, Paris, éd. A. de Monzie, 1935, t. XVI ; *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, introd. et notes par Françoise Cachin, Paris, Hermann, coll. «Savoir», 1978, p. 174.

devenu courant, sinon banal, de s'opposer à la mainmise du sujet sur la forme ou, pour le dire autrement, de l'antériorité de la dimension littéraire d'un tableau sur son aspect plus spécifiquement pictural. La condamnation de la peinture littéraire n'est pas l'apanage des artistes qui s'adonnent à la critique d'art. Cela est au contraire une contestation commune à la plupart des critiques d'art de la presse symboliste et ce, nonobstant leur lieu d'énonciation spécifique (artistes, connaisseurs, écrivains d'art) et leur orientation esthétique.

### La critique unanime de la peinture littéraire

On comprend d'abord aisément que les peintres qui écrivent de la critique d'art maintiennent fermement la distinction entre la part littéraire et la part plastique de la peinture. Ce faisant, ils résistent à l'envahissement de la littérature. Il s'agit d'un leitmotiv dans l'œuvre critique de Bernard, de Gauguin, de Denis et de Signac : chacun à sa manière tente de délimiter le plus précisément possible la spécificité de la peinture, mode d'expression plastique, par rapport à la littérature qui, selon la définition proposée par Gauguin vers 1885, est «la pensée humaine décrite par la parole<sup>8</sup>». Denis fait connaître son mépris pour les effets littéraires en peinture dans sa célèbre «Définition du néo-traditionnisme». Le jeune collaborateur de la revue *Art et critique* s'attaque en particulier aux peintres officiels tels qu'Édouard Detaille, Ernest Meissonier et Auguste Toulmouche parce qu'ils négligent le langage visuel des lignes et des couleurs dans des toiles hautement anecdotiques caractérisées par le rendu minutieux, ou même mesquin, de détails insignifiants. Denis associe dans sa critique la peinture littéraire et le trompe-l'œil. L'effet littéraire en peinture

---

8. Paul Gauguin, «Notes synthétiques» (c. 1885), *Oviri, Écrits d'un sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Paris, Gallimard, 1974, p. 23.

proviendrait en partie de «la mesquinerie du trompe-l'œil<sup>9</sup>», puisque la peinture la plus anecdotique présente souvent une méticulosité quasi maniaque. Cette peinture est dite littéraire parce qu'elle ne laisse pas assez de place à la force expressive de l'art pictural. Dans l'optique de l'époque, l'appellation de «peintre littéraire» est forcément négative puisqu'elle désigne un créateur incapable de mettre en valeur les qualités intrinsèques du médium dans lequel il a choisi de s'exprimer, soit la richesse chromatique, l'intensité de l'éclairage, le rendu de l'espace, la composition, etc. Plusieurs artistes appréciés des poètes symbolistes souffrent réellement de leur réputation de peintres littéraires. Moreau est peut-être celui qui exprime le mieux le sentiment d'injustice ressenti par les peintres à qui l'on reproche d'être littéraires. À un collectionneur qui lui avait demandé une description écrite de *Jupiter et Sémélé* (1895) qu'il venait d'acquérir, Moreau acquiesce à contre-cœur tout en demandant expressément à son client de n'en faire part à quiconque.

Voilà ce que vous désirez. Je me suis enfin exécuté. Ne communiquez, je vous prie, cela à personne comme étant de moi. J'ai déjà trop souffert dans toute ma vie d'artiste de cette opinion imbécile et injuste que je suis trop littéraire pour un peintre. Tout ce que je vous écris là pour vous être agréable ne demande pas à être exprimé ni expliqué par des paroles. Le sens de cette peinture pour qui sait un peu lire dans une création plastique est extrêmement clair et limpide<sup>10</sup>.

À l'instar de Moreau, les peintres sont en fait convaincus que la peinture et les arts graphiques possèdent leur logique propre et qu'ils n'ont pas besoin d'un support textuel pour exprimer pleinement leur signification.

---

9. Pierre Louis [pseud. de Maurice Denis], «Définition du néo-traditionnisme II», *Art et critique*, n° 66, 30 août 1890 ; *Le Ciel et l'Arcadie*, textes réunis et annotés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, coll. «Savoir : sur l'art», 1993, p. 16.

10. Gustave Moreau, Lettre à Léopold Goldschmidt, fin 1897 ; cité dans *L'Assembleur de rêves. Écrits complets de Gustave Moreau*, préf. de Jean Paladilhe, texte établi et annoté par Pierre-Louis Mathieu, Fontfroide, Fata Morgana, 1984, p. 112.

En second lieu, les connaisseurs publiant des chroniques d'art dans les petites revues<sup>11</sup> ont sur ce point un avis similaire aux artistes : comme eux, ils affirment l'autonomie de la peinture par rapport à la littérature et critiquent les peintres qui se désintéressent de la recherche plastique. Citons, pour leur caractère exemplaire, les réserves de Natanson envers les propositions trop littéraires des vingtistes James Ensor, Charles Doudelet, Jan Toorop et Johan Thorn Prikker.

Elles oscillent ainsi entre la peinture, encore, et, déjà, la poésie ou même l'allégorie métaphysique, suivant qu'elles se préoccupent davantage de choisir, pour traduire leurs troublantes idées littéraires, des formes — des signes — encore plastiques ou presque allusivement allégoriques. Et [...] il est facile d'observer que c'est à proportion qu'elles utilisent les signes plastiques que leurs intentions suggestives deviennent efficaces<sup>12</sup>.

Pour Natanson, chaque forme d'expression possède son génie distinctif et il n'est guère profitable au peintre d'emprunter trop systématiquement des thèmes, des moyens et des effets à la littérature. Le critique de *La Revue blanche* exprime une idée que l'on retrouve fréquemment sous la plume des écrivains d'art. Parmi eux, Gustave Kahn déclare néfaste la volonté d'«intéresser par des moyens empruntés à un autre art que la peinture<sup>13</sup>.» Toutefois, le poète rappelle avec justesse que des œuvres picturales «plus littéraires», comme celles de George Frederick Watts ou d'Edward Burne-Jones, font elles aussi partie de la peinture<sup>14</sup>.

---

11. Pour une présentation de cette catégorie d'auteurs, cf. *supra*, ch. II, pp. 113-120.

12. Thadée Natanson, «Exposition des XX», *La Revue blanche*, t. IV, mars 1893, pp. 220-221.

13. Gustave Kahn, «L'Art français à l'Exposition», *La Vogue*, n.s., n° 2, août 1889, pp. 123-124.

14. Gustave Kahn, «Roger Marx», *Le Mercure de France*, t. XXVIII, n° 106, octobre 1898, p. 47.

Les écrivains d'art tiennent donc eux aussi à indiquer clairement les limites entre la peinture et la littérature car le sujet pittoresque ne saurait à leurs yeux constituer l'essentiel de la peinture. Cette position, presque unanime chez les symbolistes, permet de relativiser l'intérêt supposément exclusif des hommes de lettres pour la peinture orientée vers la littérature. Contrairement à ce que Whistler affirme dans «Le Ten O'Clock» sur la propension des gens de plume à se préoccuper principalement, si ce n'est exclusivement, de la dimension littéraire de l'art pictural<sup>15</sup>, les écrivains adressent à la peinture anecdotique les mêmes objections que les peintres. Ces auteurs font partie des observateurs qui, selon le bon mot de Signac, ont su s'affranchir de l'«esclavage» du sujet pittoresque en restant sensibles à ce qui appartient en propre à la peinture, c'est-à-dire aux «forces esthétiques et plastiques d'ordonnance, d'harmonie, de matière<sup>16</sup>», qui seules devraient compter pour les peintres et, par le fait même, pour les critiques éclairés<sup>17</sup>.

L'attention portée au sujet plastique par les écrivains d'art explique l'engouement de plusieurs pour l'impressionnisme et le néo-impressionnisme, considérés comme des mouvements spécifiquement picturaux. En outre, maints poètes symbolistes apprécient la richesse chromatique et stylistique d'œuvres qui ne puisent pas leurs sujets dans la littérature : portraits variés, scènes de la vie parisienne, paysages de banlieue ou de nature. Dans la livraison spéciale de septembre 1891 que *La Plume* consacre à la jeune peinture, le romancier et

---

15. James Abbott McNeill Whistler, «Le Ten O'Clock», conférence donnée en 1885, Londres, Chatto and Windus, 1888 ; trad. de l'angl. par Stéphane Mallarmé, *La Revue indépendante*, n.s., t. VII, n° 19, mai 1888, pp. 205-228. Cf. *supra*, ch. II, pp. 93-94.

16. Paul Signac, «Le sujet en peinture», p. 174.

17. «Pour le peintre, seul importe le sujet pictural : c'est par lui qu'il exprime sa volonté d'art. Le sujet pittoresque, comme facteur d'émotion, n'agit que sur ceux qui sont incapables d'émotion picturale. Moins l'observateur est sensible à l'expression esthétique ou technique, plus il est sensible au sujet. Pour la plupart des visiteurs dominicaux des musées, le sujet est tout. Notre société, en refusant la culture aux masses, leur impose cet esclavage au sujet.» Paul Signac, «Le sujet en peinture», pp. 174-175.

critique d'art Georges Darien écrit que Maximilien Luce, ami de Seurat et auteur de nombreuses toiles montrant des ouvriers au travail, «a le mépris du *sujet*, de l'illustration anecdotique ; [...] il ne laisse pas de place sur sa palette pour le macaroni littéraire<sup>18</sup>».

La sollicitude à l'endroit des impressionnistes et des néo-impressionnistes s'accompagne souvent d'un dédain affiché pour la peinture jugée trop littéraire. Certains inconditionnels de Seurat tiennent pour suspect l'art de Redon et rejettent énergiquement celui des exposants de la Rose + Croix. Ainsi Rodolphe Darzens, le fondateur de *La Pléiade*, qui s'enthousiasme pour les envois de Seurat, de Signac et de Pissarro lors de la dernière exposition impressionniste en 1886, aux dépens des œuvres sur papier présentées dans le même cadre par Redon<sup>19</sup>. Félix Fénéon n'est guère plus réceptif à l'endroit de ces fusains qui, conformément à la formule cinglante du critique, auraient pour fonction d'«angoisser les âmes préparées<sup>20</sup>». Kahn, de son côté, tout en reconnaissant à Redon des qualités artistiques, le juge aussi trop influencé par le monde des lettres. Il note que les dessins exposés fin 1887 à l'«Exposition des 33» par ce «littérateur dévoyé dans les moyens graphiques» sont surtout appréciés des poètes imitant Poe et Baudelaire<sup>21</sup>. Ce type d'allusion à l'attrait littéraire des

---

18. Georges Darien, «Maximilien Luce», *La Plume*, livraison spéciale sur la nouvelle peinture indépendante, n° 57, 1<sup>er</sup> septembre 1891, p. 300.

19. «[...] je ne saurais, malgré l'enthousiasme de bon ton qu'il sied d'avoir pour ses dessins, lui reconnaître le talent philosophique qu'on lui attribue. Toutes ses compositions me semblent généralement grotesques et enfantines, cela volontairement, je veux bien le croire». Rodolphe Darzens, «Chronique artistique», *La Pléiade*, n° 3, mai 1886, p. 91. Redon envoie 15 fusains dont *Le Secret*, *Homme primitif*, *Tentation*, *Béatrice*, *Salomé*, *La Désespérance*, *Lune noire* et *Profil de lumière*. Cf. *Odilon Redon Prince of Dreams 1840-1916*, Chicago (The Art Institute), Amsterdam (Van Gogh Museum), Londres (Royal Academy of Arts), 1994-1995, p. 453.

20. «De M. Odilon Redon s'appendent au galandage d'un couloir une quinzaine de dessins, mal choisis, mais qui, nonobstant, angoissent les âmes préparées.» Félix Fénéon, «Les Impressionnistes», *La Vogue*, t. I, n° 6, 13 juin 1886, p. 273 ; *Au-delà de l'impressionnisme*, textes réunis et présentés par Françoise Cachin, Paris, Hermann, coll. «Miroirs de l'art», 1966, p. 61.

œuvres graphiques est courant chez les poètes symbolistes, comme l'attestait déjà en 1883 le jugement du jeune Laforgue sur les eaux-fortes exposées au Salon de Berlin par Klinger, ce «poète dévoyé [...] que les circonstances ont mis dans un atelier<sup>22</sup>».

### Des prétextes à création littéraire

Les gravures de Klinger, les noirs de Redon, les planches de Rops et les toiles quasi monochromes de Carrière plaisent spécialement aux gens de lettres parce qu'elles se prêtent plus facilement que d'autres aux transpositions d'art. Selon le bon mot de Fénéon à propos de Gauguin, les artistes deviennent «la proie des littérateurs<sup>23</sup>» lorsque leurs réalisations servent de point de départ à des extrapolations littéraires. En ce sens, Fénéon perçoit Carrière comme «un peintre pour littérateurs<sup>24</sup>» : ses portraits embrumés et peints en camaïeu sombre sont «propices aux rêveries des visiteurs qu'amuse collaborer à l'œuvre<sup>25</sup>». Pour Fénéon, «collaborer à l'œuvre», c'est faire une interprétation

---

21. «En outre, il sait Poe, Goya, les comprachicos, et, comme Victor Hugo, l'insondable. En outre, une rare et réelle virtuosité du crayon. Et de cet amalgame des facultés d'un dessinateur intelligent, habile à utiliser tous les hasards du crayon, et de celles d'un littérateur dévoyé dans les moyens graphiques, ressortent des œuvres étranges. [...] Quand il dessine, ce sont de cauchemardantes laideurs, et point si originales qu'on ne le croit [...]. Mais ne chicanons pas ; M. Redon est un artiste graphique ; et à quoi bon s'insurger ? M. Redon sera l'artiste aimé de tous ceux qui imitent Poe et Baudelaire ; il est le stage avant le peintre évocateur et psychologue qui peut venir. [...] Bref, nous répétons que M. Redon est un intelligent artiste, mais nous lui refusons le droit d'ériger la laideur en principe.» Gustave Kahn, «Exposition des 33», *La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n° 15, janvier 1888, pp. 150-151. Lors de cette exposition collective à laquelle Khnopff participe également, Redon montre trois paysages et 15 fusains, au nombre desquels figurent *Profil de lumière*, *La Landaise*, *Oannès*, *Brunnehilde*, *La Couronne d'épines*, *Mauvais Génies*, *Jeune Fille casquée*, *L'Idole*. Cf. *Odilon Redon Prince of Dreams 1840-1916*.

22. Jules Laforgue, «Le Salon de Berlin», *La Gazette des Beaux-Arts*, 1<sup>er</sup> août 1883 ; *Textes de critique d'art*, réunis et présentés par Mireille Dottin, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988, p. 61.

23. Félix Fénéon, «Paul Gauguin», *Le Chat noir*, 23 mai 1891 ; *Au-delà de l'impressionnisme*, p. 113.

24. Félix Fénéon, «Carrière», *Le Chat noir*, 25 avril 1891 ; *Au-delà de l'impressionnisme*, p. 121.

qui transforme radicalement l'œuvre d'art. Il arrive parfois que le texte résultant de ce processus créateur soit plus intéressant que l'objet de la transposition, comme cela est le cas chez les écrivains les plus talentueux qui investissent les œuvres dont ils parlent d'une dimension qu'elles n'ont pas forcément. À la manière de Bernard qui jugera la prose de Baudelaire sur Constantin Guys supérieure à la production de celui-ci<sup>26</sup>, Fénéon affirme que les commentaires de Huysmans sur Rops sont «cent fois plus expressifs<sup>27</sup>» que cette «œuvre pauvre en sensations d'ordre pictural<sup>28</sup>».

Les critiques tiennent les œuvres graphiques pour inférieures sur un plan plastique, particulièrement dans le cas des dessins ou des gravures qui illustrent des textes littéraires, comme en témoigne la position de plusieurs critiques sur l'apport de Rops. À ce titre, Jules Antoine prétend que l'artiste belge a une production littéraire<sup>29</sup> et Fénéon, soutient que les planches de Rops sont «dérivées de préoccupations littéraires<sup>30</sup>». Les œuvres d'art sont assimilées à un univers littéraire soit lorsqu'elles puisent leur inspiration dans une source textuelle, soit lorsque l'auteur qui en donne la traduction écrite les regarde comme des «mines de phrases<sup>31</sup>», pour reprendre l'expression de

---

25. *Ibid.*

26. Émile Bernard, *Charles Baudelaire, critique d'art*, Bruxelles, La Nouvelle Revue Belgique, 1943, p. 32. Cf. *supra*, ch. V, pp. 301-302.

27. Félix Fénéon, «Certains», *Art et critique*, n° 29, 14 décembre 1889 ; *Au-delà de l'impressionnisme*, p. 139.

28. *Ibid.*, p. 138.

29. Antoine estime Rops mais pense qu'il fait de «l'art littéraire», c'est-à-dire une production «où le sujet a une très grande importance, par conséquent un art relativement inférieur». Jules Antoine, «Tribune libre», *Art et critique*, n° 10, 3 août 1889, p. 159. Cette lettre répond à un article de Rodolphe Darzens, «Félicien Rops», *Art et critique*, n° 9, 27 juillet 1889, pp. 129-130.

30. Félix Fénéon, «Certains», p. 138. En dépit de son verdict impitoyable sur Rops, qualifié d'artiste «imbu de traditions académiques», Fénéon précise à juste titre que les œuvres commentées par Huysmans dans *Certains* ne suscitent pas de sensations d'ordre pictural puisque ce sont des eaux-fortes, dont la plupart servent d'ailleurs de frontispices à des ouvrages de toutes sortes et qui possédaient, par conséquent, un statut plus littéraire.

Huysmans à propos des gravures de Rops. La méfiance des peintres à l'endroit des écrivains d'art se justifie d'autant plus dans un tel contexte : aucun artiste, aussi «littéraire» puisse-t-il être, ne peut accepter facilement de servir de faire-valoir à des gens de lettres qui cherchent autant à mettre en avant leur génie littéraire que les qualités artistiques de l'œuvre dont ils parlent. L'auteur de *Certains* avoue lui-même rétrospectivement combien les images de Rops ont fourni d'excellents prétextes à création littéraire, ce que l'on peut constater sans peine à la lecture des pages enflammées de satanisme que les eaux-fortes de la série *Les Sataniques* (fig. 38) lui inspirèrent<sup>32</sup>. Huysmans aurait même confié à son biographe Gustave Coquiot que Rops n'avait au fond jamais vraiment compté pour lui. À Coquiot qui lui demande en 1912 s'il tient encore au graveur, l'écrivain aurait répondu sans hésiter :

Rops ! Mais c'est toute une mine de phrases ! Quant au reste, le seul fait que les magistrats et les notaires se jettent sur ses planches indique assez quel piètre artiste il fut ! Convenez qu'il m'a largement permis de me divertir, avec toute sa luxure de promenoir ! Ah ! non, croyez-moi, je n'ai pas songé un seul instant que le plus débile des Japonais ne lui était pas cent fois supérieur. Ces gaillards-là, à la bonne heure, ils ont fait, eux, des estampes terriblement libertines. Rops, c'est toujours comme un Benoïton qui serait dévoré de luxure. Ses femmes sont de pesantes harengères qui ne raccrochent guère, c'est de la brocante de sexes, du laissé-pour-compte de maisons closes<sup>33</sup> !

Il faut atténuer quelque peu la dureté de cette réponse, d'une part en raison de la distance que le Huysmans d'après 1900 veut prendre par rapport à son passé laïque et décadent, d'autre part à cause de la partialité de la personne qui en rapporte les propos<sup>34</sup>. Mais au-delà de ces réserves, les

---

31. Joris-Karl Huysmans cité par Gustave Coquiot, *Le Vrai J.K. Huysmans*, Paris, Charles Bosse, 1912, p. 77.

32. Lire le long chapitre sur Rops dans *Certains* (1889), Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1975, pp. 288-315.

33. Gustave Coquiot, *op. cit.*, pp. 77-78.

34. Il n'est pas exclu que Coquiot ait accentué le mépris tardif de Huysmans pour Rops, compte tenu du fait qu'il n'éprouvait lui-même aucune sympathie pour cet artiste. Reprenant

arguments utilisés par Huysmans traduisent l'engouement des hommes de plume pour une production artistique qui leur permet de donner libre cours à leur imagination. Parmi les œuvres qui excitent le plus l'imagination des écrivains, figure en bonne place la fameuse *Tentation de saint Antoine* (fig. 39) de Félicien Rops. Il s'agit d'une «mine de phrases» dans le sens où elle fait l'objet d'interprétations créatrices, dont la très poétique transposition d'art publiée par Camille Lemonnier en juin 1884 dans *La Revue indépendante* fournit l'exemple le plus intéressant<sup>35</sup>. Il est frappant de constater qu'une bonne partie des affirmations contenues dans l'article de sept pages consacré à ce pastel sont entièrement dues à l'imagination de Lemonnier. Un préambule de plus de deux pages contient une digression toute personnelle sur les pensées habitant l'esprit du saint avant que ne s'impose à lui l'apparition diabolique que Rops a choisi de fixer sur le papier. Rien dans le dessin ne fait allusion à un délire mystique qui aurait précédé la vision d'un voluptueux nu féminin se substituant sur la croix à la dépouille décharnée et noire du Christ. Sans chercher la moindre justification dans l'œuvre elle-même, le critique s'interroge ici sur le processus psychique qui aurait pu produire une telle image mentale. L'œuvre d'art sert de point de départ à une réflexion littéraire de Lemonnier sur la souffrance religieuse, sur la faiblesse de la chair, sur la femme tentatrice de l'homme.

Le motif de la tentation de saint Antoine a toujours été propice au déploiement de l'imagination créatrice, depuis les compositions de Bosch jusqu'aux textes en prose de Flaubert. La transposition d'art de Lemonnier sur Rops est le résultat d'une longue série d'échanges intersémiotiques qui

---

presque mot pour mot la formulation de Fénéon dans son compte rendu de *Certains*, Coquiote écrit que Rops était «un artiste bourgeois, foncièrement imbu de traditions académiques, et, au surplus, d'une imagination érotique vraiment étroite». *Ibid.*, p. 77.

35. Camille Lemonnier, «Une Tentation de St Antoine de Félicien Rops», *La Revue indépendante*, t. I, n° 2, juin 1884, pp. 125-131.

permettent aux artistes de transposer une source textuelle (Rops illustrant une légende de l'histoire sainte remaniée et enrichie par la tradition littéraire et picturale) et aux écrivains de puiser leur sujet dans une source visuelle (Lemonnier créant une œuvre littéraire à partir d'un pastel de Rops). La traduction écrite des œuvres d'art inspirées par un texte implique un mouvement de va-et-vient du texte à l'image, puis de l'image au texte. Les dessins et les tableaux qui s'inscrivent dans le prolongement d'un texte imposent en quelque sorte un retour à l'écrit par le moyen d'un double transfert : l'épisode biblique et l'anecdote littéraire donnent lieu à des images qui redeviendront textes lorsque les écrivains d'art en donneront des interprétations écrites. Cette logique de retour au texte explique pourquoi certaines productions artistiques, surtout les œuvres à thématique religieuse et les œuvres d'inspiration poétique, sont plus susceptibles que d'autres d'être considérées comme littéraires, tandis que leurs auteurs passent, généralement à leur corps défendant, pour des «littérateurs» égarés dans un mode d'expression qui ne serait pas tout à fait le leur.

## **2. La création d'un rapport d'équivalence entre peinture et littérature**

Si les critiques d'art de la presse symboliste reprochent à certains peintres d'emprunter trop délibérément leurs effets au monde des lettres, ils ne soulignent pas moins les vertus d'un rapprochement entre peinture et littérature. Or, en refusant de définir les deux arts en fonction de la théorie de l'imitation de la nature qui avait à la fois déterminé la notion de *mimesis* chez Aristote<sup>36</sup> et le

---

36. La *Poétique* d'Aristote unit peinture et poésie dans le cadre la théorie de la *mimesis* (de laquelle découlera la théorie de l'*imitatio*). Au sujet de la portée de ce thème dans l'histoire de l'esthétique, voir Erwin Panofsky, *Idea. Pour une contribution à l'histoire du concept de l'ancienne*

concept horacien d'*ut pictura poesis*<sup>37</sup>, les écrivains d'art sont amenés à trouver de nouveaux paramètres pour établir la relation entre le monde des lettres et la sphère picturale. La comparaison ne se fait pas seulement sur la base des idées esthétiques et politiques qu'ils partagent avec les peintres ; l'identification des écrivains d'art au monde de la peinture s'articule autour d'une réflexion sur la correspondance existant entre les différents modes d'expression. C'est dans le dessein d'instaurer une relation d'équivalence entre la littérature et la peinture que les auteurs étudiés tendent à effacer ou, du moins, à atténuer, la distance séparant les deux arts. L'établissement de ce rapport de réciprocité incite les critiques à mettre en parallèle la peinture et la littérature en en faisant ressortir les traits communs. Pour comprendre ce phénomène complexe, il faut analyser les métaphores littéraires utilisées pour évoquer la peinture et les non moins nombreuses métaphores picturales servant à suggérer l'univers littéraire.

### Les peintres poètes

Les écrivains d'art du corpus assimilent régulièrement les artistes à des poètes ou à des prosateurs en leur prêtant des qualités littéraires : ces peintres «écrivent» des «pages», «rédigent» des «fresques grandes comme des livres<sup>38</sup>», conçoivent des «poèmes écrits picturalement<sup>39</sup>». À titre d'exemple,

---

*théorie de l'art* (1924), Paris, Gallimard, 1983. Voir également Erich Auerbach, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de l'all. par Cornelius Heim, Paris, Gallimard, 1992.

37. Pour une histoire du concept, voir Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting* (1940), New York, Norton & Company, 1967.

38. Paul Chenavard ferait des fresques «grandes comme des livres». Joséphin Péladan, «L'Esthétique au Salon de 1883 II», *L'Artiste*, juin 1883, p. 460.

39. Gustave Kahn, préf. à *L'Œuvre gravé de Richard Ranft*, Paris, Galerie des Artistes Modernes, 1910, n.p.

Kahn qualifie *La Vision antique* de Puvis de Chavannes de «page saisissante entre toutes<sup>40</sup>», tandis que Péladan parle invariablement des tableaux qui lui plaisent comme des «pages» ou des «poèmes»<sup>41</sup>. Ce type de métaphores repose sur une mise en parallèle entre le travail du peintre et celui du poète. Plusieurs auteurs ont l'habitude de caractériser l'apport de leurs peintres préférés en les rattachant aux écrivains qu'ils apprécient. Kahn compare la peinture de Jacques-Émile Blanche à la poésie de son ami Jules Laforgue lorsqu'il affirme que les personnages féminins peints par Blanche sur des éventails exposés en décembre 1887 chez Georges Petit «évoque[nt] ces petites Ophélie[s], ces petites Andromède[s] que Laforgue imaginait<sup>42</sup>».

Huysmans a fréquemment recours au même type de rapprochements. Dans «Le Salon officiel de 1884» notamment, le critique réserve aux œuvres de Whistler le qualificatif de «peinture anglaise baudelairisée<sup>43</sup>», voulant par cette formule rendre l'atmosphère à la fois «lunaire et réelle<sup>44</sup>» de toiles qui, malgré leur réalisme, gardent quelque chose de mystérieux et d'inquiétant. À cette époque, Huysmans pense que la production de Whistler est proche de la poésie de Baudelaire et de Poe en raison de sa faculté d'interpeller l'imagination du spectateur. L'attention favorable que Huysmans porte à

40. Gustave Kahn, «Toiles annuelles», *La Vogue*, t. I, n° 6, 13 juin 1886, p. 277

41. Dans son compte rendu du Salon de 1882, Péladan parle des «pages» de Pierre Puvis de Chavannes (*Massilia, colonie grecque et Marseille, porte de l'Orient*), des «poèmes» de Léon Bonnat (*Doux Pays*), de la «page de poésie et de couleur» d'Ernest Hébert (*Warum*), puis affirme que *Le Soir dans les hameaux du Finistère* de Jules Breton est une «page de haute poésie». Joséphin Péladan, «Le Salon de 1882», *Le Foyer illustré*, mai 1882 ; *La Décadence esthétique IV, L'Art Ochlocratique, Salons de 1882 et 1883*, Paris, Dalou, 1888, pp. 23-24, 26 et 31.

42. Gustave Kahn, «Exposition des 33», p. 147.

43. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon officiel de 1884», *La Revue indépendante*, t. I, n° 2, juin 1884, p. 108.

44. *Ibid.* Lorsqu'il reprend le passage dans *Certains*, p. 283, Huysmans remplace la phrase «c'était je ne sais quoi, de la peinture anglaise baudelairisée, de la peinture lunaire et réelle» par «c'était de la peinture réaliste, toute intime, mais s'éployant dans l'au-delà du rêve».

Whistler est alors récente ; le compte rendu du Salon de 1884 contient les premières mentions positives de l'écrivain sur le peintre. Jusqu'à la publication de *L'Art moderne* (1883), le romancier naturaliste aime davantage l'art réaliste de Degas que la peinture suggestive de Whistler, à laquelle il prête la valeur d'une curiosité, la «saveur d'un mets rare», plutôt qu'une réelle qualité picturale<sup>45</sup>. Longtemps, le critique attribue le pouvoir évocateur de Whistler à des préoccupations d'ordre littéraire.

Il faut attendre la parution de *Certains* (1889) pour que Huysmans apprécie pleinement la dimension poétique des toiles de Whistler sans la rattacher aux écrits de Baudelaire et de Poe. Il est ainsi révélateur que Huysmans fasse disparaître les allusions aux deux poètes au moment où il retravaille pour *Certains* l'article paru cinq ans plus tôt dans *La Revue indépendante*. Si l'auteur se ravise quant à l'ascendant exercé par Baudelaire et Poe, il continue cependant de croire que l'art suggestif de Whistler garde des liens étroits avec la poésie. Il s'agit par contre désormais d'une nouvelle forme d'interaction : il n'est plus question d'une éventuelle influence de la littérature sur la peinture, mais bien d'une véritable correspondance entre les arts, d'une affinité profonde entre les créateurs s'exprimant dans des modes différents. Par leur aspect flou, imprécis, les séries de *Nocturnes* (fig. 17) et d'*Arrangements* éveillent chez Huysmans le souvenir des visions imaginées par Thomas de Quincey.

---

45. Le commentaire de Huysmans sur le portrait envoyé au Salon de 1882 par Whistler est tout à fait significatif à cet égard : «Noir sur noir, — voilà le thème. — Sa femme est peinte avec une légèreté, un superficiel de couleurs qui n'a égal que celui jadis employé par feu Hamon : — et, cependant, malgré tout, cette œuvre vous attire et vous fascine ; on peut ne pas l'aimer et, pour ma part, je ne l'aime guère, mais elle possède néanmoins une certaine saveur de mets rare.» Joris-Karl Huysmans, «Appendice», *L'Art moderne* (1883), Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1975, p. 242.

Invinciblement, on songeait aux paradis artificiels de de Quincey, à ces vues de rivières, à ces rêves fluides que procure l'opium<sup>46</sup>.

L'atmosphère feutrée des paysages de Whistler ferait en même temps penser aux nuances musicales de Paul Verlaine. L'analogie avec Verlaine est d'abord esquissée dans le «Salon de 1885», reprise en 1887 dans un compte rendu de «L'exposition internationale de la rue de Sèze», puis enfin dans le chapitre de *Certains* sur Whistler.

Artiste extralucide, dégageant du réel le suprasensible, M. Whistler me fait songer avec ses paysages à plusieurs poésies d'une douceur murmurante et câline, comme confessée, comme frôlée, de M. Verlaine. Il évoque, ainsi que lui, à certains instants, de subtiles suggestions et berce, à d'autres, de même qu'une incantation dont l'occulte sortilège échappe. M. Verlaine est évidemment allé aux confins de la poésie, là où elle s'évapore complètement et où l'art du musicien commence. M. Whistler, dans ses harmonies de nuances, passe presque la frontière de la peinture ; il entre dans le pays des lettres, et s'avance sur les mélancoliques rives où les pâles fleurs de M. Verlaine poussent<sup>47</sup>.

Chez Huysmans, les parallèles entre les artistes et les gens de lettres sont nombreux et reviennent tout au long de sa carrière de critique d'art. En effet, depuis ses débuts naturalistes jusqu'aux derniers textes les plus mystiques, l'auteur perçoit chez les peintres qu'il estime une sensibilité voisine de celle des écrivains : les paysages de banlieue peints par Sisley comparables à ceux décrits par Zola<sup>48</sup> ; l'atmosphère de chaleur étouffante des tableaux orientalistes de Belly rappelant celle des récits de voyages par Gautier<sup>49</sup> ;

---

46. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon officiel de 1884», p. 109. Dans *Certains*, p. 284, la connotation baudelairienne disparaît lorsque l'auteur remplace l'expression les «paradis artificiels de de Quincey» par les «visions de Quincey».

47. Il s'agit de la version définitive de *Certains*, p. 287. Pour les versions antérieures, voir Joris-Karl Huysmans, «Le Salon de 1885», *La Revue indépendante*, série *L'Évolution sociale*, n° 3, samedi 30 mai 1885, p. 4, et «L'exposition internationale de la rue de Sèze», *La Revue indépendante*, juin 1887, p. 354.

48. Joris-Karl Huysmans, «Notes sur le Salon de 1877. II. Tableaux militaires & paysages», *L'Actualité*, n° 47, 8 juillet 1877, p. 380.

49. Joris-Karl Huysmans, «Belly», *Les Chefs-d'œuvre d'art au Luxembourg*, sous la direction d'Eugène Montrosier, Paris, Librairie d'art Ludovic Baschet, 1881, pp. 61-62.

l'exécution de Degas proche de celle des frères Goncourt<sup>50</sup> ; Moreau apparenté au Flaubert de *Salammô* en ce qui concerne l'inspiration orientale, et ressemblant aux Goncourt par son style orfévré<sup>51</sup> ; les images de la vie familiale par Cassatt faisant écho aux scènes d'intérieur de Dickens<sup>52</sup> ; les fusains de Redon prolongeant l'esprit onirique de Baudelaire et de Poe<sup>53</sup> ; Rops, enfin, empruntant les avenues du satanisme ouvertes par Baudelaire et Barbey d'Aurevilly<sup>54</sup>.

Tout comme Huysmans, de nombreux auteurs sont mus par un intense désir de voir coexister peinture et littérature, ce qui les amène volontiers à comparer les œuvres picturales aux œuvres littéraires et les artistes aux écrivains. Ce trait n'est qu'en partie attribuable au logocentrisme qui caractérise le discours sur l'art des écrivains symbolistes. Pour nuancer une vue trop généralement admise, qui provient en outre du jugement sévère de Bernard et de Whistler à l'endroit du point de vue supposément trop littéraire des écrivains d'art<sup>55</sup>, il faut rappeler que le passage de la «frontière de la peinture<sup>56</sup>» entrevu par Huysmans au sujet de Whistler ne s'accomplit pas seulement dans un sens. Si les poètes symbolistes ont tendance à mesurer la qualité d'une œuvre picturale en fonction de sa dimension poétique, ils s'attendent en revanche à trouver des qualités picturales chez les auteurs qu'ils jugent dignes d'intérêt.

---

50. Joris-Karl Huysmans, «L'exposition des indépendants en 1880», *L'Art moderne*, pp. 119-120.

51. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon officiel en 1880», *L'Art moderne*, p. 133.

52. Joris-Karl Huysmans, «L'exposition des indépendants en 1881», *L'Art moderne*, p. 209.

53. Joris-Karl Huysmans, «Appendice», *L'Art moderne*, p. 245.

54. Joris-Karl Huysmans, «Félicien Rops», *Certains*, p. 315.

55. Pour les réticences des artistes du corpus sur la critique d'art trop littéraire, cf. *supra*, ch. II, pp. 89-96 et ch. V, pp. 300-304.

56. Joris-Karl Huysmans, «Whistler», *Certains*, p. 287.

Les «rapins de la littérature<sup>57</sup>»

Les critiques qui voient dans la peinture des similitudes avec la littérature mettent volontiers en avant la dimension plastique ou visuelle d'une bonne production littéraire. Les artistes de talent méritent la même considération que les écrivains tandis que les bons écrivains se voient décerner le titre d'artistes. Les hommes de lettres sont ainsi comparés à des peintres qui brillent par leurs dons de dessinateurs ou de coloristes. Huysmans puise dans le vocabulaire spécialisé de la peinture lorsqu'il affirme en 1881 que les poésies de Victor Hugo se distinguent par leurs «vifs bariolages de teintes, leurs éclats fracassants de tons<sup>58</sup>». Exploitant le même réseau verbal, Péladan tient Barbey d'Aurevilly pour «le grand paysagiste de la Normandie» qui a su peindre la lande normande dans son roman *L'Enfermée*<sup>59</sup>. Quant à Jules et Edmond de Goncourt, ils méritent unanimement le titre d'«artistes» pour le style coloré grâce auquel ils peuvent susciter des sensations visuelles, sinon picturales. Péladan soutient qu'ils ont mis dans leurs œuvres de «vrais tableaux de peinture<sup>60</sup>». Tout à fait séduit par leur «écriture-artiste», Huysmans remarque combien les deux frères ont rénové la langue écrite en créant une «palette neuve de tons<sup>61</sup>».

---

57. Didier [Monselet], «Chronique parisienne. Les rapins de la littérature», *L'Écho de Paris*, lundi 13 septembre 1886, p. 1.

58. Joris-Karl Huysmans, «Félix Ziem», *Les Chefs-d'œuvre d'art au Luxembourg*, p. 137.

59. Joséphin Péladan, «L'Esthétique au Salon de 1883 II», p. 437.

60. Joséphin Péladan, «L'Œuvre de Edmond et Jules de Goncourt», *L'Artiste*, août 1884, p. 124.

61. Joris-Karl Huysmans, «L'exposition des indépendants en 1880», *L'Art moderne*, p. 119.

Il est intéressant de noter que Huysmans, qui se dit lui-même «fou furieux de peinture<sup>62</sup>» et en qui Coquiot voit un «peintre en prose<sup>63</sup>», reçoit des louanges comparables à celles qu'il destine aux Goncourt. Au nombre des plus éloquents, figurent les remarques d'Émile Hennequin dans l'étude qu'il donne à *La Revue indépendante* peu après la parution d'*À rebours* : le «peintre verbal» qu'est Huysmans «dessine», «raconte en ses couleurs», et parvient, par ses mots, à rendre la sensation colorée des œuvres picturales qu'il commente<sup>64</sup>. Hennequin décrit Huysmans comme un «observateur» raffiné faisant preuve d'une grande «délicatesse oculaire» qui lui permet d'accorder une place prépondérante aux sensations visuelles<sup>65</sup>. Le romancier prêterait à ses personnages un sens aigu de l'observation et, sous sa plume, les protagonistes des romans se métamorphosent littéralement en :

[...] couples d'yeux montés sur des corps mobiles, aboutissant à de formidables ganglions optiques, qui pénètrent la masse cérébrale de leurs fibrilles radiées. Toute leur activité vitale aboutit à emmagasiner des visions nouvelles et à dégorger d'anciennes, à noter des aspects, à percevoir des colorations et des scintillements<sup>66</sup>.

Les animateurs de la presse symboliste exploitent une terminologie empruntée à la peinture pour décrire le style des écrivains qu'ils apprécient parce que la découverte de l'art pictural joue un rôle considérable dans leur propre cheminement littéraire. Conscient de l'importance de la peinture dans l'évolution de la poétique symboliste, Kahn rappelle que son ami Laforgue fréquentait assidûment les musées parce qu'il était un «dévot du tableau et de

---

62. Formule de Huysmans rapportée par Gustave Coquiot, *Le Vrai J.K. Huysmans*, p. 66.

63. *Ibid.*, p. 90.

64. Émile Hennequin, «Joris-Karl Huysmans», *La Revue indépendante*, t. I, n° 3, juillet 1884, pp. 205, 204 et 207.

65. *Ibid.*, p. 205.

66. *Ibid.*, pp. 203-204.

l'image<sup>67</sup>». Fontainas affirme de son côté que Moreau, Redon, les préraphaélites anglais, Puvis de Chavannes et Monet lui ont «épanoui l'entendement<sup>68</sup>». Dans le même ordre d'idées, Kahn explique comment Verlaine interprétait le sens du titre choisi par Rimbaud pour son fameux recueil de proses poétiques :

Paul Verlaine disait qu'«*Illuminations*» devait être pris un peu en synonyme d'enluminures, d'imageries, de ce que les Anglais appellent *coloured plates*<sup>69</sup>.

Enlumineur, Rimbaud aurait «tiré des feux d'artifice d'images» et donné naissance à des impressions furtives apparentées aux images produites par les lanternes magiques<sup>70</sup>. Les symbolistes comparent souvent leurs poésies à des œuvres picturales : «tous mes poèmes sont des tableaux», note le poète belge Charles Van Lerberghe, avant d'ajouter que sa *Chanson d'Eve* «est peinte autant que chantée<sup>71</sup>». Les collaborateurs des périodiques établis voient donc juste lorsqu'à l'instar du critique littéraire de *L'Écho de Paris*, ils présentent les symbolistes comme des «rapins de la littérature<sup>72</sup>». En avril 1886, Paul Desjardins, chroniqueur pour *La Revue bleue*, compare les nouveaux venus à des peintres et cite à l'appui des vers de Ghil publiés à *La Vogue*, ainsi que des extraits du *Thé chez Miranda* par Moréas et Adam. Même si l'analogie avec la peinture sert ici à ridiculiser les innovations des jeunes poètes, le critique n'en

---

67. Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents* (1902), Genève, Slatkine, 1977, p. 182.

68. André Fontainas, *Mes Souvenirs du symbolisme* (1928), Bruxelles, Labor, coll. «Archives du Futur», 1991, p. 66. Fontainas y parle de la forte impression produite sur lui par l'exposition Monet-Rodin ayant eu lieu à la galerie Georges Petit en juin-juillet 1889.

69. Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents*, p. 276.

70. *Ibid.*, p. 277.

71. Lettre de Charles Van Lerberghe parue dans *La Roulotte* et citée par Guy Michaud, *Le Message poétique du symbolisme* (1947), Paris, Nizet, 1971, t. 2, p. 239.

72. Didier [Monselet], «Chronique parisienne. Les rapins de la littérature», p. 1. Créé à Paris dans les années 1830, le terme de «rapin» désignait initialement un peintre apprenti ou un jeune peintre. Au cours du siècle, le mot acquiert un sens péjoratif.

perçoit pas moins leur intérêt pour tout ce qui relève de la vision et la dimension picturale de leurs textes.

Il faut relire quatorze fois chacun de ces fragments, puis fermer les yeux en portant la main droite à son front et à la gauche de son cœur. Alors on découvre le sens de ces paroles, ou plutôt on verra nettement ce qu'elles représentent. Chaque mot est un coup de pinceau ; chaque phrase, que vous croyez incolore, est ou bleue ou rose, ou couleur d'aigue [sic] marine ; l'ensemble est un émail polychrome et chatoyant comme la queue d'un paon<sup>73</sup>.

Les animateurs des petites revues ont eux aussi recours à des métaphores picturales lorsqu'ils jugent les ouvrages de leurs contemporains mais, à la différence des journalistes officiels, ils ne donnent pas à ces images une connotation négative. La fascination réelle et profonde des écrivains symbolistes pour l'univers pictural les incite au contraire à s'enthousiasmer pour les auteurs qui utilisent un langage coloré. Cela explique pourquoi les images associées à l'univers pictural reviennent si fréquemment dans les chroniques littéraires de la presse symboliste. Le rédacteur en chef de *L'Art littéraire* accueille avec chaleur *L'Épilogue des saisons humaines* de Saint-Pol Roux en notant que son auteur reste «avant tout un visuel, un peintre merveilleusement doué» dont la poésie «est surtout en couleurs<sup>74</sup>».

Plusieurs représentants du symbolisme littéraire hésitent d'ailleurs entre la carrière de peintre et le métier d'écrivain, comme le rappelle Ghil à propos de Vielé-Griffin. D'après l'interprétation tardive que Ghil fournit dans ses mémoires sur la période, Vielé-Griffin, qui choisit finalement de se consacrer aux lettres, ne délaisse pourtant jamais la peinture. Il réussit même à transposer en poésie ses «dons très sûrs pour la peinture et le modelé<sup>75</sup>». Son inspiration, «plus

---

73. Paul Desjardins, «Notes et impressions», *La Revue bleue*, 24 avril 1886.

74. L.L. [Louis Lormel], «Notes et échos», *L'Art littéraire*, n° 11, octobre 1893, p. 44.

75. René Ghil, *Les Dates et les œuvres. Symbolisme et poésie scientifique*, Paris, G. Crès, 1924, p. 41.

visuelle qu'auditive<sup>76</sup>» selon Ghil, donne lieu à des poèmes plus proches de l'univers plastique que de l'univers musical. Force est de constater que les symbolistes ne peuvent accomplir leur projet poétique que s'ils font naître des images dans l'esprit de leurs lecteurs. Ils parviennent à transformer la langue grâce à leur sens de l'observation : Remy de Gourmont attribue les nouvelles formes syntaxiques de Paul Adam à son «regard aigu qui pénètre dans les âmes<sup>77</sup>», affirme que «Huysmans est un œil<sup>78</sup>» et félicite Fénéon pour ses écrits «qui font voir ce que l'œil a vu<sup>79</sup>». Faire voir avec des mots, peindre avec des rythmes et des sonorités afin d'évoquer des impressions et de suggérer l'idée des choses, voilà la mission des écrivains d'art qui, tels des «rapins» et selon la belle formule de Kahn, ont décidément pris l'habitude de «vivre par le regard<sup>80</sup>».

### Un nouvelle relation poésie-peinture

Si ce type de métaphorisation est ancien, il recouvre toutefois une signification nouvelle au tournant du XX<sup>e</sup> siècle car, à l'inverse des gens de lettres des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles qui utilisaient une langue *pittoresque*, les écrivains symbolistes n'imitent pas la peinture illusionniste ou anecdotique

---

76. *Ibid.*

77. «M. Paul Adam use d'une langue vigoureuse, serrée, pleine d'images, neuve jusqu'à inaugurer des formes syntaxiques. Par l'observation : son regard aigu pénètre comme un dard de guêpe dans les choses et dans les âmes ; il lit, comme la photographie nouvelle, à travers les chairs et à travers les coffrets.» Remy de Gourmont, *Le Livre des masques. Portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui* (1896), Paris, Société du Mercure de France, 13<sup>e</sup> éd., 1923, p.135.

78. *Ibid.*, p. 201.

79. Remy de Gourmont, *Le I<sup>er</sup> Livre des masques* (1898), Paris, Société du Mercure de France, 13<sup>e</sup> éd., 1924, p. 42.

80. Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents*, p. 182.

dans ses moyens de restitution du monde. À l'époque du symbolisme, la référence à la peinture est d'une toute autre nature : la production artistique de Puvis de Chavannes, de Moreau, de Seurat ou de Monet sert de modèle à l'élaboration d'une poétique qui met en avant le symbole et la vision subjective tout en privilégiant le rêve sur la réalité, la suggestion sur la description, la transposition sur la transcription. En suivant d'aussi près l'évolution de la peinture contemporaine, les écrivains rattachés au symbolisme renouvellent la réflexion sur les rapports existant entre la littérature et la peinture. Émile Verhaeren, un des auteurs qui affirme le plus explicitement les liens entre les deux arts, perçoit comme parallèle le développement des arts et des lettres. Sa découverte de l'impressionnisme l'amène ainsi à repenser les liens qui unissent traditionnellement la peinture et la poésie. Commentant l'envoi des impressionnistes lors du troisième Salon des XX en février 1886 (y exposent entre autres Monet et Renoir), le poète belge en vient à unir dans un projet commun la recherche des peintres et des écrivains. Si l'originalité des impressionnistes «consiste à raffiner, à découvrir le plus de tons dans la couleur et le plus de nuances dans le ton<sup>81</sup>», l'effort des poètes se résume à rechercher le même type de nuances.

Au reste, les mêmes sollicitations règnent en poésie. La couleur aussi s'y subtilise en ton et le ton en nuance. Il y a bel âge qu'il ne s'agit pas uniquement de trouver de riches rimes, ni des termes pittoresques, ni des vocables habillés d'or, ni des verbes vêtus de pourpre. On veut aller plus loin. Et tout un mystère de rythme, tout un au-delà de phrases, toute une délicatesse de teintes est poursuivie. Le vers n'est plus un escalier à degrés massifs et uniformes. Il est serpentin, insinuant, long, bref, scintillant, brisé, effleurant, tardif, rapide, lourd parfois et incorrect, s'il le faut. Il s'adapte plus intimement à la pensée et surtout au sens intime et évocateur de la

---

81. Émile Verhaeren, «Le Salon des XX», *La Jeune Belgique* (Bruxelles), mars 1886, pp. 182-187 ; extrait dans Claudette Sarlet, *Les Écrivains d'art en Belgique 1860-1914*, Bruxelles, Labor, 1992, p. 93.

pensée, à ses lointains, à ses horizons. Il s'adresse à plusieurs sens à la fois, à l'ouïe, à l'odorat, à la vue<sup>82</sup>.

D'une manière analogue à Huysmans qui fait émerger les liens entre Whistler et Verlaine, les écrivains du corpus instaurent une relation d'équivalence entre l'impressionnisme et le symbolisme poétique. Le néo-impressionnisme, mouvement qui pousse encore plus loin les acquis de l'impressionnisme, requiert aussi l'attention des écrivains avides de nouveauté. Parmi eux, Paul Adam s'emploie à expliquer en quoi cette «école d'abstraction<sup>83</sup>» recherche en peinture ce que les nouveaux auteurs accomplissent en littérature. Il s'agit, dans les deux cas, de dépasser le naturalisme par l'affirmation du caractère éminemment subjectif de la création artistique. Dans son compte rendu de la huitième exposition impressionniste (mai - juin 1886), qui comprend les premières œuvres néo-impressionnistes de Seurat et de Signac, Adam compare le «sensationisme» des écrivains à celui des artistes qui s'attachent à rendre non le réel lui-même, mais «le prime aspect d'une sensation visuelle<sup>84</sup>».

Au mouvement analytique de la littérature nouvelle semble se combiner cette thèse d'art. La recherche excessive des mobiles qui maîtrisent la vie humaine, la lutte des idées observée par les psychologues et substituée à l'action vaine et frustrée de l'ancien roman, le sensationisme méticuleux qui anatomise les sens des personnages jusqu'en leurs éléments les plus simples ; cela concorde bien avec la préoccupation picturale de rendre le phénomène pur<sup>85</sup>.

L'aspect le plus essentiel de la correspondance entre la peinture et la littérature concerne ici la volonté commune aux peintres et aux poètes de

82. *Ibid.*, pp. 93-94.

83. Cf. Paul Adam, «Peintres impressionnistes», *La Revue contemporaine*, avril-mai 1886 ; *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, textes réunis et présentés par Denys Riout, Paris, Macula, 1989, p. 383.

84. *Ibid.*

85. *Ibid.*

rénover la forme au sein de leurs pratiques respectives. Gustave Kahn, à qui l'on doit plusieurs textes sur les néo-impressionnistes, établit un parallèle judicieux entre la technique divisionniste et sa propre théorie du vers libre<sup>86</sup>. Le poète affirme que l'évolution des mentalités nécessite l'avènement d'un nouveau vocabulaire artistique plus approprié à la complexité des sensations perçues dans le monde contemporain. En peinture, cette révolution passe par les recherches de Seurat tandis que le vers libre offre un moyen efficace de transformer le langage poétique en fonction des exigences de la vie moderne. De même que «la prose banale est l'outil de la conversation<sup>87</sup>», la touche conventionnelle apparaît à Kahn comme l'apanage de la peinture révolue. Par conséquent, le souci de rythme et d'harmonie propre aux «vers-libristes» est à rapprocher des recherches de Seurat sur le mouvement des lignes et sur la dynamique des couleurs. Kahn est convaincu qu'en niant l'ancienne et monocorde technique du vers, les symbolistes font en poésie une innovation comparable à celle des peintres qui s'attachent à diviser scientifiquement les tons. En ce sens, peintres et poètes partagent le même désir de «diviser le rythme, de donner dans le graphique d'une strophe le schéma d'une sensation<sup>88</sup>». D'une certaine manière, le rythme singulier des toiles chromo-luminaristes ressemble à celui des poèmes dont les auteurs revendiquent «le

---

86. Gustave Kahn parle des néo-impressionnistes dans plusieurs textes dont : «La Vie artistique», *La Vie moderne*, 9 avril 1887, pp. 229-231; «Exposition des Indépendants», *La Revue indépendante*, n.s., t. VII, n° 18, avril 1888, pp. 160-164 ; «Seurat», *L'Art moderne* (Bruxelles), 15 avril 1891, pp. 107-110 ; «Au temps du pointillisme», *Le Mercure de France*, n° 171, 1<sup>er</sup> avril 1924, pp. 5-22. Il signe aussi la préface pour *Les Dessins de Georges Seurat*, Paris, Bernheim-Jeune, 1926, 2 vol., ouvrage comprenant 128 reproductions sélectionnées par Fénéon. Sur la relation entre le vers libre et le néo-impressionnisme chez Kahn, voir James Kearns, «The Science of Free Verse : Kahn and Seurat in 1886», *Symbolist Landscapes : The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*, Londres, The Modern Humanities Research Association, 1989, pp. 123-144.

87. Gustave Kahn, «Réponse des symbolistes», *L'Événement*, 28 septembre 1886.

88. *Ibid.*

droit de rythmer la phrase, d'en accentuer la déclamation». Kahn résume sa position en matière de poésie par la formule célèbre :

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)<sup>89</sup>.

Les peintres font sensiblement la même chose en refusant de croire que le réel est une donnée objective que l'on doit rendre par le filtre de sa subjectivité. En s'appuyant sur la loi des contrastes simultanés et sur les théories dynamogéniques de Charles Henry, les néo-impressionnistes veulent rendre objective leur propre vision subjective puisque ces théories scientifiques reposent «sur le principe philosophique purement idéaliste qui nous fait repousser toute réalité de la matière et n'admet l'existence du monde que comme représentation<sup>90</sup>». Selon les termes de cette formulation, qui laisse transparaître l'influence des idées de Schopenhauer, poésie symboliste et peinture néo-impressionniste incarnent deux formes particulières d'idéalisme. D'une façon analogue à Kahn, Adam prétend que ces pratiques artistiques ont la même visée, la mission des peintres autant que des poètes consistant à exprimer des idées.

Multiplier les sensations humaines : tel paraît le but de l'Art.

Varier sans cesse les aspects ; modifier les formes et la matière ; s'appliquer à découvrir, à savoir neuf, à comprendre de façon inouïe ; faire du monde, des idées le kaléidoscope infiniment *autre* ; vêtir les choses d'une subjectivité rare, inconnue, — seules, elles constituent l'artiste, ces aspirations<sup>91</sup>.

Cette conviction conduit Adam à percevoir le néo-impressionnisme comme une entreprise cosmique, voire ésotérique<sup>92</sup>. Georges Vanor, poète et

---

89. *Ibid.*

90. *Ibid.*

91. Paul Adam, «Les Artistes Indépendants», *La Vogue*, t. II, n° 8, 6 septembre 1886, p. 260.

auteur d'un bref ouvrage de synthèse sur le mouvement symboliste, pense lui aussi que les innovations littéraires des symbolistes sont parallèles à celles des «néos». Vanor relève plusieurs points communs sur le plan formel, dont le plus apparent reste la musicalité à l'œuvre dans des formes qui «évoluent sous les mêmes rythmes modificateurs<sup>93</sup>». D'une manière analogue aux poètes qui cherchent à se rapprocher de la musique, les néo-impressionnistes seraient des sortes de wagnériens en quête d'une harmonie d'ensemble. Jean Robiquet, le critique d'art au mensuel *L'Art et la vie*, va dans le même sens lorsqu'il prétend que les paysages de Signac ou de Luce suscitent une émotion proche de celle dégagée par les poésies idéalistes ou par la musique de Wagner<sup>94</sup>. Pour ces auteurs, le divisionnisme n'est pas seulement un procédé, une transcription technique de principes scientifiques empruntés à Chevreul, à Henry ou à Rood. Cette peinture est extrêmement suggestive, comme s'attachent à le montrer les poètes dans leurs évocations des marines de Seurat, des paysages de Signac ou des couchers de soleil de Luce.

À la manière de la poésie symboliste, ces œuvres dégagent parfois quelque chose comme une «vie mystique<sup>95</sup>», précise Kahn à propos d'une

---

92. «Les impressionnistes tentent laborieusement de fixer la vibration lumineuse sous laquelle se manifeste toute action vitale, toute attitude cosmique. Réduire l'humanité à un jeu de courbes, à une complexité d'entrelacs, à un pailletage de chatoyances, voilà qui ne semble point banal, qui paraît même fort ésotérique, voilà où excellent les Pissaro [sic], les Seurat, les Signac, les Monet, Les Renouard.» Paul Adam, «Les Primitifs en Lorraine», *La Vogue*, n.s., n° 3, septembre 1889, p. 281.

93. «Parallèlement à ces innovations littéraires, l'art du peintre et du musicien évoluent sous les mêmes rythmes modificateurs. Les néo-impressionnistes inaugurent une technique qui délaissant les sombres mélanges des palettes académiques, tend, par l'observation de facultés réactives d'une couleur sur son adjacente, à composer le tableau comme une partition de taches constitutives et analytiques des tons, qu'ils orchestrent ensuite par une harmonie d'ensemble. MM. Pissarro, Seurat, Signac, Luce œuvrent en ce but et merveilleusement.» Georges Vanor, *L'Art symboliste*, Paris, Vanier, 1889, p. 42.

94. «Ce n'est pas de la peinture à proprement parler ; cela nous émotionne plutôt comme des vers idéalistes ou de la musique wagnérienne.» Jean Robiquet, «Exposition des Artistes indépendants», *L'Art et la vie*, avril 1893, p. 189.

95. «Par l'exactitude de la vision M. Signac arrive en cette toile à la valeur d'une peinture essentiellement suggestive, et donne au paysage de mer, de roc et de voiles, comme une vie mystique.» Gustave Kahn, «Exposition des Indépendants», p. 161.

marine à Collioure que Signac expose en 1888 aux Indépendants. L'utilisation d'une telle expression, par un auteur pourtant très critique à l'endroit du mysticisme ambiant, témoigne clairement d'une volonté de créer un rapport d'équivalence entre poésie et peinture. Chez Kahn, l'allusion au mysticisme se rapporte cependant moins à une réalité religieuse qu'à la façon dont Signac confère au paysage un mystère et un charme tout poétiques. Mais d'autres écrivains d'art ne craignent pas de conférer aux tableaux impressionnistes et néo-impressionnistes une dimension panthéiste, sinon religieuse, qui rapproche encore davantage le projet des peintres de celui des poètes de la fin du siècle. Parmi ceux-ci, Aurier, qualifie avec emphase Monet de prêtre de la lumière et «d'adorateur de la toute-puissance lumière solaire<sup>96</sup>», alors que Saint-Georges de Bouhéliér, dans un essai au sous-titre révélateur, «L'Art se résorbe en Dieu», considère les paysages de Signac et de Cross comme des «beaux hymnes au Soleil<sup>97</sup>».

Au-delà de leur pertinence, toutes ces interprétations renforcent les liens entre poésie et peinture. Le rapport entre les deux formes d'expression relève d'une théorie générale de la correspondance des arts, selon laquelle la poésie répond à la peinture de même que la peinture fait écho à la poésie. Or, une telle correspondance ne saurait exister que dans la différence et c'est pourquoi les écrivains d'art symbolistes sont partagés entre, d'une part, la nécessité de définir la peinture en fonction de sa spécificité, d'autre part, la volonté de fusionner les deux arts à l'intérieur d'un vaste projet esthétique. De plus, les auteurs oscillent constamment entre une affirmation de l'altérité et une mise en

---

96. G.-Albert Aurier, «Claude Monet», *Le Mercure de France*, t. IV, n° 28, avril 1892 ; *Œuvres posthumes*, réunies et présentées par Remy de Gourmont, Paris, Société du Mercure de France, 1893, p. 223.

97. Saint-Georges de Bouhéliér, «Notes sur un art futur. L'art se résorbe en Dieu», *L'Académie française*, n° 1, février 1893, p. 12.

évidence de l'identité parce que l'on ne peut distinguer parfaitement l'art pictural de l'art littéraire ni assimiler entièrement la peinture au langage. L'incessant jeu de va-et-vient entre distance et proximité, entre ressemblance et dissemblance, délimite le mouvement contradictoire de la transposition d'art, laquelle instaure une équivalence dans la différence, tout en soulevant le problème de la médiation langagière avec une acuité remarquable.

## **Chapitre IX**

### **LA MÉDIATION LANGAGIÈRE ou LA MISE DE TEXTE DE L'ŒUVRE PICTURALE**

On ne peut analyser la théorie de l'interprétation sous-jacente à la critique d'art symboliste sans aborder la question de la médiation puisque, fondamentalement, il ne saurait y avoir d'interprétation sans médiation. Tout autant que la traduction, la transposition d'art nécessite l'intervention d'un intermédiaire, en l'occurrence la personne du critique qui agit à titre de médiateur entre l'art et le public. L'interprétation créatrice de l'œuvre d'art repose sur une médiation parce qu'elle se situe aux confins des deux formes d'expression distinctes que sont l'art pictural et l'art littéraire. La médiation est une entreprise destinée à mettre d'accord, à concilier, à réconcilier des personnes, des partis adverses, des choses opposées ou à tout le moins différentes. Le terme de médiation renvoie également à une idée d'arbitrage ou à l'éventuelle résolution d'un conflit, d'un litige. Dans le cas de la transposition d'art, l'irréductibilité de la peinture au langage amène obligatoirement le

critique à vouloir atténuer cette distance ; il offre son entremise pour faciliter l'échange entre le voir et le dire, pour rapprocher la donnée picturale de sa transcription écrite. Sur un plan plus abstrait, le vocable de médiation désigne le processus créateur par lequel on passe d'une réalité à une autre. Ainsi comprise, la médiation fonde le travail du critique symboliste qui s'attache moins à exposer, à expliquer, à mettre en lumière l'œuvre d'art (tâches tenues pour secondaires par rapport à la création artistique) qu'à la transposer poétiquement. On a vu aux chapitres V et VI combien ce travail nettement plus créateur que l'exégèse incitait l'écrivain d'art à jouer un rôle de premier plan par rapport à l'artiste.

Le caractère problématique de la médiation émerge spécialement au sein de la transposition d'art étant donné que celle-ci engage des formes si distinctes l'une de l'autre. Le critique d'art transforme le tableau peint en texte écrit d'une façon comparable à celle d'un interprète qui traduit un ouvrage dans une autre langue, avec toutefois ceci de caractéristique que l'œuvre traduite n'est pas de la même nature que le médium de la traduction. À la différence du texte dont la traduction génère du texte, l'œuvre picturale nécessite un transfert entre deux modes d'expression, à moins que le critique ne décide de commenter le tableau en ayant lui-même recours à la peinture — auquel cas il faudrait encore savoir si l'art pictural détient une telle faculté interprétative et s'il est pertinent de le tenir pour une pratique discursive au même titre que la critique d'art. La transposition d'art ne procède pas d'une translation d'une langue vers une autre. Il s'agit plutôt d'une adaptation, si ce n'est d'une transmutation, de la substance picturale en substance écrite. Transfigurée poétiquement, l'œuvre plastique se met à appartenir à l'univers des signes linguistiques car, assez curieusement, la différence entre les deux substances en jeu se résout au sein du langage. L'écriture de la peinture peut à juste titre

être étudiée comme une médiation langagière puisqu'elle trouve son achèvement dans le langage, et ce, même si son objet n'est aucunement d'essence linguistique. Le langage est à ce titre l'instance de médiation de tout discours à propos de la peinture.

Parce qu'elle advient au sein d'un processus discursif, la transposition d'art interroge les limites du langage verbal. La médiation rejoint sous cet angle le problème de l'intraductibilité et se heurte au même type d'impasse quant à la possibilité de rendre l'expérience visuelle de la peinture par une succession de mots écrits. D'autre part, la transformation du tableau en texte soulève la délicate question de la nature de l'art pictural : la peinture peut-elle être considérée comme un langage ? L'étude systématique du réseau verbal des animateurs des petites revues nous amène à constater que la plupart d'entre eux analysent la peinture *comme si* elle en était effectivement un. Et les auteurs choisissent d'autant plus volontiers la traduction en tant que modèle théorique de la critique d'art qu'ils tiennent la peinture pour une forme de langage. Mais quels sont les présupposés d'une telle analogie ? Il convient d'examiner la validité de la notion de *langage pictural*, qui peut se révéler passablement réductrice au sein d'une réflexion critique sur la peinture.

Les images associant l'art pictural à ce qui relève du langage sont tout à fait courantes, principalement sous la plume des écrivains d'art. Ceux-ci comparent la peinture à une langue ou à un langage avec toutes les métaphores que cela entraîne. Selon le terme choisi par Kahn, à propos de l'envoi de Khnopff dans la section de peinture belge à l'Exposition universelle de 1889, cet «idiome» de couleurs et de lignes se composerait d'éléments lexicaux et grammaticaux. Reprochant à l'artiste son hermétisme, Kahn utilise une terminologie empruntée à la linguistique pour déplorer que Khnopff ne parvienne pas à «parler sa langue au lieu d'un idiome babélique, difficile à

parler et à faire comprendre<sup>1</sup>». Péladan analyse pour sa part la ligne comme un «verbe figuré» qui donnerait l'accès à une «écriture hiéroglyphique», véritable langue plastique, que les peintres contemporains auraient malheureusement oubliée par leur ignorance des techniques académiques de base<sup>2</sup>. Exploitant le même réseau verbal, Huysmans parle de la «clairvoyante syntaxe des couleurs» propre à Pissarro<sup>3</sup> et s'enthousiasme devant la «langue» persuasive grâce à laquelle Moreau renouvelle la peinture mythologique.

M. Gustave Moreau a rajeuni les vieux saints des sujets par un talent tout à la fois subtil et ample ; il a repris les mythes éculés par des siècles de ponts-neufs et de rengaines et il les a exprimés dans une langue persuasive et superbe, mystérieuse et neuve<sup>4</sup>. Il a su créer une forme qui est maintenant à lui.

L'emploi au sens figuré des mots «langue» et «langage» pour désigner un mode d'expression n'est pas spécifique à notre objet. Il signale en revanche une assimilation de la peinture au langage verbal. Pour de nombreux critiques d'art de la fin du siècle, la peinture s'apparente à un langage artistique servant, d'une part, à exprimer une réalité donnée, d'autre part, à révéler la singularité d'un sujet créateur. Une formulation de Fontainas stigmatise on ne peut plus clairement la conception généralement admise dans les périodiques littéraires et artistiques d'avant-garde :

---

1. Gustave Kahn, «Les Peintres étrangers à l'Exposition», *La Vogue*, n.s., n° 3, septembre 1889, p. 217.

2. Joséphin Péladan, «Le Salon de 1884, peinture», *L'Artiste*, juin 1884, p. 417.

3. Joris-Karl Huysmans, «Appendice», *L'Art moderne* (1883), Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1975, p. 235.

4. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon de 1887 II», *La Revue indépendante*, n.s., t. III, n° 8, juin 1887, p. 346 ; passage repris avec de petites variantes dans *Certains* (1889), Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1975, p. 255.

L'art est un langage par où immanquablement se manifeste qui le parle tel qu'il est, avec toute l'exaltation essentielle de ses qualités, comme aussi avec tout le reflet de ses défauts inséparables<sup>5</sup>.

Un tel paradigme s'impose surtout chez les professionnels de la plume qui, en raison de leur activité littéraire, sont portés à croire que leur mode d'expression surpasse les autres. «La matière dont usent les peintres et les sculpteurs est pauvre à côté des mots» confie Gilbert à Ernest dans le célèbre dialogue de Wilde sur la critique<sup>6</sup>. À l'instar du personnage imaginé par Wilde, plusieurs écrivains d'art symbolistes instaurent un rapport hiérarchique entre écriture et peinture parce qu'ils sont persuadés que la première exprime mieux les concepts abstraits que la seconde. Selon une idée fort commune à l'époque, la littérature, prose ou poésie, se révèle, pour reprendre la formule de Wilde, «l'art le plus accompli» qui soit par rapport à la musique, la peinture et la sculpture car seuls les mots permettent à la fois de traduire des émotions tout en exprimant des concepts. Suivant la logique de Gilbert, qui est visiblement celle à laquelle Wilde adhère lui-même, les mots présentent une sorte de synthèse des autres substances disponibles aux artistes.

Les mots n'ont pas seulement une musique aussi douce que celle de la viole et du luth, des couleurs aussi riches et aussi éclatantes que celles qui nous font adorer les toiles des vénitiens et des Espagnols, une substance aussi dense et aussi plastique que le marbre et le bronze, mais de plus, et seuls, ils possèdent pensée, passion, spiritualité<sup>7</sup>.

Forts de leur expertise dans le domaine de l'écriture, plusieurs auteurs proclament fièrement la suprématie du langage verbal sur les autres formes d'expression, comme Huysmans, qui tient l'art littéraire pour «le plus

---

5. André Fontainas, «Art moderne (Revue du mois)», *Le Mercure de France*, t. XXV, n° 97, janvier 1898, p. 301.

6. Oscar Wilde, «La critique est un art» (1890), *Œuvres*, nouv. éd. revue, annotée et préfacée par Jacques de Langlade, Paris, Stock, 1977, vol. 2, p. 350.

7. *Ibid.*

compiqué, le plus verrouillé, le plus hautain de tous<sup>8</sup>», ou Péladan, convaincu que la littérature est :

[...] l'essence même de tous les arts, quels que soient leurs procédés. Seule, la littérature, qui est la forme suprême du Verbe et la synthèse esthétique absolue, peut atteindre à la poésie d'idées abstraites ; mais les lignes d'un monument, les couleurs d'un tableau, les formes d'une statue, doivent en leur langage donner des impressions, des émotions poétiques<sup>9</sup>.

Une telle position esthétique frappe par son logocentrisme, l'art devant avant tout manifester le verbe. Il est évident que si l'on donne la prééminence à l'expression et à la communication verbales de la pensée humaine, le langage écrit l'emporte sur la peinture parce qu'il constitue le médium privilégié de la formulation des idées. Dans une perspective littéraire, le matériau textuel est en avance sur le matériau pictural puisque, à l'inverse du mot, le signe plastique n'a pas un correspondant conceptuel délimité. La plupart du temps, l'utilisation de la métaphore du langage à propos de la peinture inscrit celle-ci dans un champ de référence conceptuelle au mépris de la spécificité du tableau peint par rapport au texte écrit ; on *comprendrait le sens* d'une œuvre picturale de la même manière que l'on *entend le sens* d'un texte littéraire. Ce type d'analogie fonctionne souvent de façon à dévaluer les modalités d'expression réservées à la peinture.

L'interprétation symboliste de la peinture a, sur ce point, tendance à être tout aussi limitative que les méthodes d'analyse voulant restreindre le domaine de l'image à l'ordre littéraire ou linguistique. La linguistique n'offre pas nécessairement les outils adéquats pour aborder les œuvres picturales pour la simple raison que les constituants formels de celles-ci (couleur, ligne, composition, traitement de la lumière, touche, texture) ne possèdent pas un

---

8. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon de 1887 II» ; extrait dans *Certains*, p. 250.

9. Joséphin Péladan, «L'Esthétique au Salon de 1883 I», *L'Artiste*, mai 1883, p. 357.

réfèrent langagier précis. L'image génère incontestablement du sens, mais son réseau de significations excède les sphères narrative et sémantique. Commentant les fondements herméneutiques de la démarche iconologique prônée par Erwin Panofsky, Jean Molino émet des doutes justifiés sur la notion de *sens pictural* : «N'est-il pas abusif de parler du sens, comme si le sens des mots et le sens des images était une seule et même chose<sup>10</sup> ?» On peut adresser le même type de question à toute sémiologie de l'image calquée sur la linguistique. Si une telle méthode ne limite pas le tableau à sa signification esthétique, elle le considère néanmoins comme un ensemble de signes *analogues* aux signes du langage verbal. On constatera au reste sans étonnement que les auteurs du XX<sup>e</sup> siècle préconisant une approche linguistique de l'œuvre d'art plastique perpétuent en quelque sorte la conception séculaire de Wilde, de Huysmans ou de Péladan, en concédant à la substance écrite une antériorité sur les autres. Selon Roland Barthes notamment,

[...] l'analyse textuelle est actuellement bien plus développée dans le domaine de la "substance" écrite (littérature) que dans celui des autres substances (visuelle, auditive). Cette avance tient d'une part à l'existence d'une science préalable de la signification (bien qu'elle ne soit pas la signifiante), qui est la linguistique, et d'autre part à la structure même du langage articulé (par rapport aux autres "langages") : le signe y est distinct et directement signifiant (c'est le "mot"), et la langue est le seul système sémiotique qui ait le pouvoir d'*interpréter* les autres systèmes signifiants et de s'interpréter lui-même<sup>11</sup>.

Toute pratique signifiante, la peinture y inclus, devrait en conséquence être appréhendée par l'entremise du langage. Si cela reste juste pour la transposition d'art qui est, par définition, tributaire du langage, on ne saurait

---

10. Jean Molino, «Allégorisme et iconologie. Sur la méthode de Panofsky», *Pour un temps / Erwin Panofsky*, Paris, Centre Georges Pompidou / Pandora, 1983, p. 27.

11. Roland Barthes, «Théorie du texte», *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1989, t. 22, p. 373.

partager les vues de Barthes quant à la dimension absolue du langage verbal en matière d'interprétation. Il apparaît important de préciser que cette conception a l'inconvénient majeur de maintenir la subordination de la peinture au langage alors qu'elle définit ce dernier comme «le plus grand langage», «celui qui est la forme de tous les autres<sup>12</sup>». On peut réfuter le postulat selon lequel la langue est l'instance de médiation par excellence en soutenant que, par leurs moyens respectifs, le tableau peint, l'édifice architectural, l'œuvre musicale, détiennent le pouvoir de s'interpréter eux-mêmes et d'interpréter les autres manifestations artistiques. C'est presque une trop grande évidence de rappeler que tous les arts sont des modes d'interprétation de la nature, de la société, des institutions culturelles, de la production des autres artistes.

La faculté de se critiquer elle-même en tant que système signifiant n'appartient pas seulement à l'écriture. Et contrairement à ce que plusieurs philosophes contemporains ont laissé entendre, la médiation constitutive de toute forme d'interprétation n'est pas forcément de nature langagière. Concernant ce problème particulier, il semble donc difficile d'adhérer à la thèse de Hans Georg Gadamer qui, dans le cadre de son projet d'ontologie herméneutique, affirme que tout acte herméneutique advient et se résout dans les limites d'un processus langagier. Sa formulation radicale, «l'être qui peut être compris est langage<sup>13</sup>», implique que toute compréhension a lieu au sein du langage. Gadamer, qui suppose que toute rencontre avec les choses passe par une médiation langagière pour prendre sens, parvient à la conclusion que l'esthétique doit se résoudre dans l'herméneutique. S'agissant d'une médiation totale, par laquelle tout passe inévitablement, le langage acquiert une

---

12. Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 10.

13. Hans Georg Gadamer, *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* (1960), Paris, Le Seuil, 1976, p. 330.

dimension «absolue<sup>14</sup>». La primauté accordée au langage sur les autres modes d'expression restreint l'horizon de l'herméneutique à l'écrit puisqu'il faudrait comprendre toute manifestation artistique (peinture, musique, architecture, sculpture) «comme n'importe quel *texte* offert à la compréhension<sup>15</sup>». Or, précisément, on ne lit pas la peinture comme un texte et sa compréhension n'est jamais uniquement tributaire du langage. C'est parce que les métaphores du texte et du langage ne conviennent que partiellement à la peinture qu'il n'est pas possible de penser la médiation propre à l'interprétation de l'œuvre picturale comme exclusivement langagière. La nécessité de la transposition d'art provient de la résistance de l'objet peint à se soumettre à la supposée souveraineté du langage.

### 1. Un juste équilibre entre conception et exécution

Assigner à la production artistique une dimension langagière s'avère problématique si, ce faisant, on reconduit la perception traditionnelle qui consacre la supériorité des lettres sur les arts plastiques. Cependant, quoiqu'on ait pu en penser et en écrire, cela est loin d'être toujours le cas chez les symbolistes. Il importe ici de nuancer une vue répandue dans les travaux actuels sur la critique d'art de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et selon laquelle la

---

14. Le terme est de Vattimo qui, dans sa préface de la traduction italienne de *Vérité et Méthode* (*Verità e Metodo*, Milan, Bompiani, 1972), rapproche le concept de langage chez Gadamer de celui d'esprit objectif mis en œuvre par Hegel : tous deux ont en effet comme fondement le concept de *Versöhnung* (conciliation ; synthèse). Voir Gianni Vattimo, «L'ontologie herméneutique dans la philosophie contemporaine», *Éthique de l'interprétation*, Paris, La Découverte, 1991.

15. Hans Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, p. 95. La métaphore de la lecture et des expressions comme «texte visuel» ou «écriture picturale» sont fréquemment utilisées par les penseurs contemporains. Bien que cette terminologie ne soit pas récente (on a vu comment et pourquoi loin les écrivains symbolistes évoquaient couramment le tableau en parlant de «poème peint», de «page», etc.), son usage me paraît excessif lorsqu'il découle d'une simple assimilation de la peinture au langage, et cela me semble ici le cas.

profession d'écrivain conduit les critiques à négliger les traits spécifiquement formels de la peinture. Un préjugé tenace, hérité des peintres de l'époque, mais aussi des écrivains d'art eux-mêmes, veut que les gens de lettres soient «étrangers» au monde de l'art. Le fait d'assimiler la peinture au langage n'implique en aucune façon que l'on se montre insensible aux qualités plastiques de l'art pictural<sup>16</sup>. Si l'analogie entre peinture et langage tend à induire un certain primat du langage, il faut admettre que cette opération contribue en même temps à élever la peinture à un statut qui ne lui avait pas été concédé facilement jusque-là. D'après Aurier notamment, la peinture n'est rien moins qu'«une sorte de merveilleux langage destiné à traduire l'idée<sup>17</sup>». Le parallèle avec le langage ne dévalorise pas forcément la peinture en tant que telle. Il peut au contraire, comme c'est ici le cas, lui conférer le pouvoir d'un langage symbolique détenant une faculté d'expression analogue à celle du langage verbal. Selon les écrivains d'art, la peinture suggère des idées plastiques de même que la littérature énonce des concepts. L'expression des idées et l'évocation des symboles n'appartiennent pas en propre au langage verbal puisque, foncièrement, toute forme d'art (littérature, musique, peinture, sculpture) est une «matérialisation spontanée et harmonieuse des idées<sup>18</sup>». Les moyens mis en œuvre par la peinture, ses «formes matérielles» selon Aurier, apparaissent, au même titre que ceux dont dispose le langage, comme

---

16. Sur cette question, je me détache de Michael Marlais, *Conservative Echoes in Fin-de-siècle Parisian Art Criticism*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1992, p. 222, qui laisse supposer que la critique d'art symboliste s'intéressait davantage au contenu des œuvres (leur sujet littéraire) qu'à leur forme.

17. G.-Albert Aurier, «Les Isolés. Vincent Van Gogh», *Le Mercure de France*, t. I, n° 1, janvier 1890 ; *Le Symbolisme en peinture. Van Gogh, Gauguin et quelques autres*, textes réunis et présentés par Pierre-Louis Mathieu, Caen, L'Échoppe, 1991, p. 38.

18. G.-Albert Aurier, réponse à Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), notes et préf. de Daniel Grojnowski, Vanves, Thot, 1982, p. 128.

autant de «lettres d'un mystérieux alphabet naturel servant à écrire les idées<sup>19</sup>.»

La conception idéaliste de la peinture qui prévaut dans les milieux symbolistes repose sur une hiérarchisation relativement stéréotypée entre les artistes, assimilés à des poètes ou à des philosophes œuvrant dans les hautes sphères de l'esprit, et les artisans, que l'on considère comme des ouvriers cantonnés à l'accomplissement de tâches manuelles. Une telle différenciation fait partie de l'héritage classique des critiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : si les théories de l'art italiennes du *quattrocento* avaient irrémédiablement transformé l'image de l'artiste en définissant l'art comme une *cosa mentale*, la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture en France au XVII<sup>e</sup> siècle avait permis aux artistes d'acquérir le noble statut d'hommes de savoir<sup>20</sup>. Les critiques valorisent en outre l'aspect conceptuel de la peinture parce qu'il leur sert à distinguer sans équivoque les «créateurs» des «faiseurs».

Péladan reste celui qui accorde le plus d'importance à l'intellection des peintres et ne réserve son estime qu'à ceux qu'il tient pour des intellectuels, comme Puvis de Chavannes, «abstracteur» idéal de l'art français contemporain<sup>21</sup>, Moreau, maître «plein de pensées<sup>22</sup>» ou Rops, personnage

---

19. *Ibid.*

20. Sur ce point voir «L'artiste en homme de savoir : le triomphe de l'Académie royale» dans Harrison C. et Cynthia A. White, *La Carrière des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle. Du système académique au marché des impressionnistes* (1965), trad. de l'angl. par Antoine Jaccottet, préf. de Jean-Paul Bouillon, Paris, Flammarion, 1991, pp. 30-31.

21. Joséphin Péladan, «Le Salon de 1882», *Le Foyer illustré*, mai 1882 ; *La Décadence esthétique IV, L'Art Ochlocratique, Salons de 1882 et 1883*, Paris, Dalou, 1888, p. 23, compare l'art de Puvis de Chavannes à une «abstraction de primitif, un rêve poétique d'esprit simple». Le peintre serait le seul grand maître «abstrait de tout l'art, Chenavard excepté» («L'Esthétique au Salon de 1883 I», p. 339) . Cet «abstracteur», dont les «œuvres pensent» pour ainsi dire par elles-mêmes, «est tellement penseur qu'en portraiturant il s'élève jusqu'à l'abstrait» («L'Esthétique au Salon de 1883 II», *L'Artiste*, juin 1883, p. 415).

22. Joséphin Péladan, «L'Esthétique au Salon de 1883 I», p. 339.

cultivé possédant la «forte éducation latine<sup>23</sup>» qui manquerait si cruellement à ses contemporains. Ayant tendance à sacrifier les qualités plastiques d'une toile à sa dimension idéale, le Sâr utilise plus que tout autre un réseau verbal établissant un parallèle entre le bon peintre et le penseur. D'après les termes de cette comparaison, l'artiste digne de ce titre produit avant tout un effort cérébral (Péladan parle de méditation, de pensée, de travail mental) et s'élève au-dessus de l'artisan par son érudition (il est un savant, un mandarin, un lettré). L'image du philosophe s'impose particulièrement dans un article monographique écrit pour *L'Artiste* en mai 1895 où Paul Chenavard est présenté comme un «idéologue» qui «dédaigne les couleurs», un «métaphysicien des images» et un «philosophe des formes» s'intéressant davantage à la conception des œuvres qu'à leur exécution<sup>24</sup>. L'auteur interprète dans ce sens le supposé mépris du peintre lyonnais pour la couleur : négliger les éléments chromatiques du tableau n'est pas ici un défaut puisque, selon l'optique idéaliste et pour le moins conservatrice du critique, le dessin — pris dans le sens du vocable italien *disegno*, le terme signifie à la fois le tracé (le dessin) et l'intention (le dessein) — devrait constituer l'essentiel de la peinture. Péladan reprend là un principe, pour ne pas dire une convention, de l'esthétique académique dominante voulant que le dessin, expression abstraite de l'idée, l'emporte sur la couleur que l'on associe traditionnellement au domaine de la sensation.

Sans aller aussi loin que Péladan dans ce texte, les auteurs étudiés voient la tâche du peintre comme celle d'un méditatif, d'un penseur. Pour ne citer qu'un exemple concluant, Fontainas décrit l'apport d'Henry de Groux comme la

---

23. *Ibid.*, p. 341.

24. Joséphin Péladan, «Paul Chenavard», *L'Artiste*, mai 1895, pp. 356, 357 et 358.

matérialisation picturale de «réflexions philosophiques<sup>25</sup>». Les animateurs de la presse symboliste pensent cependant que la peinture est une activité exigeante qui requiert autant des qualités intellectuelles que des aptitudes manuelles. Ils valorisent donc conceptuellement la peinture tout en accordant une grande importance à l'habileté technique des peintres. La plupart des écrivains d'art souhaitent en fait trouver un équilibre entre la fin de l'art et ses moyens, c'est-à-dire entre l'expression d'idées abstraites et les procédés plastiques par lesquels l'artiste parvient à les exprimer. *La Vision après le sermon* ou *La Lutte de Jacob avec l'ange* (fig. 24) apparaît ainsi rétrospectivement à Kahn comme un chef-d'œuvre car le tableau résulte d'une étroite communion entre le «travail mental» de Gauguin et sa recherche de beauté formelle<sup>26</sup>. Dès qu'émerge un déséquilibre entre l'un ou l'autre de ces aspects, les critiques le remarquent et expriment aussitôt leur insatisfaction : les artistes trop tournés vers la technique sont rabaissés au rang d'ouvriers ou d'«artisans de la palette<sup>27</sup>», avec toute la connotation négative qu'un tel jugement implique, tandis que les peintres trop cérébraux sont tenus pour des intellectuels ou des littéraires.

---

25. «D'abord il a rêvé, son rêve se ramifie en le réseau serré de réflexions philosophiques ; elles prennent corps et figure, car il demeure peintre et éprouve, de toute nécessité, le besoin de s'exprimer, de se traduire ; l'image se fait nette et impérieuse ; elle se saisit de sa volonté comme de ses membres ; ses doigts agissent sous l'influence occulte, de la toile surgissent et les couleurs et les lignes ; c'est comme s'il éveillait de la trame incolore et neutre la secrète ressemblance qu'il y avait surprise de son rêve et de son idée, et voici l'œuvre toute entière existe.» André Fontainas, «Notes à propos de Henry de Groux», *Le Mercure de France*, t. XXV, n° 99, mars 1898, p. 788.

26. Pour Kahn, ce «tableau est beau, il est important comme date, comme facture nouvelle» en même temps qu'il témoigne «d'un intense travail mental qui le [Gauguin] met au-dessus de tant de beaux peintres purement attachés à la vie de la matière et des reflets qui ne nous saisissent pas par l'agitation de leur pensée.» Gustave Kahn, «Paul Gauguin», *L'Art et les artistes*, 20<sup>e</sup> année, n.s., n° 61, novembre 1925, p. 56.

27. Fontainas juge sévèrement les «pensums annuels des artisans de la palette» qui exposent au Salon. Cf. André Fontainas, «Art», *Le Mercure de France*, t. XXII, n° 90, juin 1897, p. 593.

### Les «artisans de la palette»

Péladan mis à part, Huysmans est le plus radical dans la haine du peintre «ouvrier» et, du reste, le plus méchant et le plus imaginaire dans la recherche d'épithètes pour le caractériser. Huysmans dénigre les mauvais peintres, coupables à ses yeux de s'adonner à une occupation artisanale n'impliquant aucune activité intellectuelle. On peut illustrer la variété et la richesse du réseau verbal lié à l'artisanat en mentionnant quelques-unes des images que Huysmans emprunte à divers corps de métiers pour caractériser le labeur des peintres qu'il n'estime guère. Les professions de la sphère alimentaire sont réservées à ceux qui se complaisent dans de mièvres et «écœurantes sucreries<sup>28</sup>», comme Cabanel, «pâtissier des beaux-arts<sup>29</sup>», et Bastien-Lepage qui met «un peu de pâte d'amandes<sup>30</sup>» sur les chairs de ses personnages. Ce sont également des métiers liés à l'alimentation qui siéent aux peintres de natures mortes de tradition illusionniste que Huysmans a l'habitude de comparer à des poissonniers, des bouchers et des cuisiniers, selon le type d'aliments qu'ils représentent<sup>31</sup>.

Plusieurs termes issus de l'industrie du bâtiment marquent par ailleurs la lourdeur et le côté artificiel d'artistes assimilés à des ferblantiers<sup>32</sup>, des

---

28. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon de 1879», *L'Art moderne*, p. 68.

29. *Ibid.*, p. 52.

30. *Ibid.*, p. 55. Ce réseau verbal n'est pas propre à Huysmans : parmi plusieurs autres critiques, Aurier, Fénéon et Kahn désignent les figures peintes par Cabanel et Bouguereau en parlant de confiserie, de beautés à la crème, etc.

31. Voir notamment Joris-Karl Huysmans, «Les natures mortes du Salon de 1876», *La République des lettres*, 20 mai 1876, p. 194 et «Les natures mortes», *Exposition des Beaux-Arts. Salon de 1880*, Paris, 1880, Librairie d'art Ludovic Baschet, n.p.

32. Huysmans raille les ferblantiers qui découpent leurs personnages dans de la tôle, qui peignent des soldats en plomb («Le Salon de 1879», *L'Art moderne*, p. 78) ou de la «ferraille soigneusement lustrée» (*Ibid.*, p. 80).

maçons<sup>33</sup>, des peintres en bâtiments, des plâtriers et autres constructeurs de machines théâtrales. L'industrie du vêtement fournit enfin un vaste répertoire d'images pour tourner en dérision ceux qui portent une attention trop minutieuse aux toilettes et aux coiffures de leurs modèles. En fonction de cette mise en parallèle des peintres avec les couturiers<sup>34</sup>, les tailleurs, les teinturiers, les modistes<sup>35</sup> et les tapissiers<sup>36</sup>, Huysmans trouve «habillement cousu» le personnage de Faust dans *La Rencontre de Faust et Marguerite* (fig. 10) par James Tissot<sup>37</sup>. Les images associées au domaine du textile servent aussi à ridiculiser les tableaux eux-mêmes, notamment lorsque le critique se moque des «linges<sup>38</sup>», des «coupons de toile<sup>39</sup>», des «vieux habits qu'on se repasse de père en fils, en les raccourcissant ou en les allongeant, suivant les tailles<sup>40</sup>»,

---

33. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon officiel en 1880», *L'Art moderne*, p. 137, fait allusion au métier de maçon lorsqu'il évoque la «lourde truelle de ce fabricant de hourdages, qui a nom Bonnat». On retrouve en outre la même image chez Fénéon, pour qui Jean-Paul Laurens «restaure des maçonneries mérovingiennes et passe au badigeon les momies historiques.» Cf. *Petit Bottin des lettres et des arts*, ouvrage non signé de Paul Adam, Oscar Méténier, Jean Moréas et Félix Fénéon, Paris, Giraud, 1886, p. 85 ; extrait dans Félix Fénéon, *Au-delà de l'impressionnisme*, textes réunis et présentés par Françoise Cachin, Paris, Hermann, coll. «Miroirs de l'art», 1966, p. 43.

34. «Excellents couturiers, ils [Clairin et Constant] ne sont pas des portraitistes. Ils ne réussissent que l'accessoire qui empiète trop, dans leurs œuvres, sur le principal.» Joris-Karl Huysmans, «Notes sur le Salon de 1877. I. Portraits & natures mortes», *L'Actualité* (Bruxelles), 1<sup>ère</sup> année, n° 44, 17 juin 1877, p. 353.

35. «Je suis arrivé maintenant devant les peintres des étoffes contemporaines, devant les tailleurs et les teinturiers. [...] Ah ! pour être un modiste, et rien qu'un modiste qui habillement de robes d'une coupe et d'une nuance distinguées un vulgaire modèle destiné à représenter, dans ces toilettes, l'élégance et le raffiné de la femme du monde, M. de Jonghe en est un et même l'un des plus persévérants et des plus têtus !» Joris-Karl Huysmans, «Le Salon de 1879», *L'Art moderne*, p. 65.

36. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon de 1887 II», p. 349.

37. Joris-Karl Huysmans, «Tissot», *Les Chefs-d'œuvre d'art au Luxembourg*, sous la direction d'Eugène Montrosier, Paris, Librairie d'art Ludovic Baschet, 1881, p. 177.

38. Joris-Karl Huysmans, «Notes sur le Salon de 1877. I. Portraits & natures mortes», p. 353.

39. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon de 1879», *L'Art moderne*, p. 23.

40. *Ibid*, p. 29.

et des «mètres d'étoffe peinte<sup>41</sup>» qui sèchent aux murs du Palais de l'Industrie à la manière de draps pendant dans un «séchoir de repasseuse<sup>42</sup>». Par ses allusions insistantes au support de toile, Huysmans met l'accent sur le mode de fabrication des œuvres, insinuant par là que les exposants du Salon officiel sont des manœuvres qui se bornent à confectionner des objets.

Comme Denis, Huysmans juge que la méticulosité est un défaut qui appartient aux «praticiens<sup>43</sup>» esclaves du procédé, dont la main «marche seule<sup>44</sup>» et «le pinceau va tout seul<sup>45</sup>». Si la peinture est en partie composée de trucs, de formules, d'artifices et de savoir faire, la mission de l'artiste de talent consiste à réaliser des œuvres authentiques, dans lesquelles les ficelles seraient invisibles. Dans la perspective des critiques symbolistes, la maîtrise d'une technique artistique ne garantit pas l'accès aux hautes sphères de l'art car une habileté technique dénuée de pensée met en évidence le côté mécanique, voire prosaïque, du métier de peintre et condamne les artistes au statut de simples «faiseurs» dont la «très impitoyable aisance manuelle<sup>46</sup>» reste profondément étrangère à l'art.

---

41. *Ibid.*

42. Joris-Karl Huysmans, «La Genèse du Peintre», *La Revue indépendante*, t. I, n° 1, mai 1884, p. 22.

43. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon officiel en 1880», *L'Art moderne*, p. 131.

44. Joris-Karl Huysmans, «Félix Ziem», p. 138.

45. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon officiel en 1880», *L'Art moderne*, p. 139.

46. Joris-Karl Huysmans, «Les natures mortes», n.p.

Les «idéologues<sup>47</sup>»

En même temps, les animateurs de petites revues croient qu'un bon peintre doit bien connaître son métier pour mériter le titre d'artiste. À la recherche d'un équilibre entre la conception et l'exécution, les écrivains d'art soulignent la «merveilleuse» technique ou le «métier d'infatigable ouvrier<sup>48</sup>» des artistes qu'ils apprécient. Un peintre qui néglige les qualités plastiques de la peinture au profit d'une démarche trop abstraite est jugé intellectuel, ce qui n'est pas nécessairement une qualité.

Les réticences de Kahn à l'endroit de Khnopff illustrent de façon exemplaire l'attitude la plus courante envers les créateurs regardés comme des «idéologues» qui n'accordent pas une attention assez grande à ce que Kahn appelle par ailleurs les «qualités strictes du morceau peint<sup>49</sup>». Après avoir étudié les œuvres que Khnopff expose en décembre 1887 à l'«Exposition des 33», le poète arrive à la conclusion que l'artiste appartient, comme Rops, à la lignée des «peintres intellectuels» influencés par l'œuvre de Mallarmé et de Péladan<sup>50</sup>. De fait, Kahn se montre beaucoup plus préoccupé que Péladan par l'aspect matériel de l'art pictural. À l'instar d'un bon nombre de ses collègues, parmi lesquels Fénéon, Aurier et Mauclair figurent en bonne place, le théoricien du vers libre ne pense pas que la peinture idéaliste de Puvis de Chavannes, de Moreau ou de Khnopff est *a priori* supérieure à celle, plus «matérialiste», de Degas, ou de Van Gogh. Kahn constate que le plaisir procuré par la

---

47. Gustave Kahn, «Paul Gauguin», p. 56.

48. G.-Albert Aurier, «Eugène Carrière», *Le Mercure de France*, t. II, n° 18, juin 1891 ; *Le Symbolisme en peinture*, p. 71.

49. Gustave Kahn, «L'Art français à l'Exposition», *La Vogue*, n.s., n° 2, août 1889, p. 129.

50. Gustave Kahn, «Exposition des 33», *La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n° 15, janvier 1888, p. 150.

contemplation des œuvres de plusieurs représentants du symbolisme pictural reste plutôt cérébral si on le compare à la «joie physique» qu'apportent les toiles des meilleurs coloristes du passé (Vermeer, Véronèse, Watteau, Chardin) et des temps présents (Fantin-Latour, les impressionnistes) qui contribuent directement aux «progrès matériels en l'art de peindre<sup>51</sup>».

## 2. La fascination pour la matière

L'intérêt des écrivains d'art pour les qualités visuelles des œuvres picturales montre que, dans le corpus que nous examinons, la valorisation conceptuelle de la peinture n'est pas contradictoire avec une réelle fascination pour ce qu'Aurier désigne poétiquement sous l'expression d'«enchanteresse matière<sup>52</sup>». Les critiques d'art de la presse symboliste se distinguent en cela considérablement de Péladan qui s'occupe peu de l'apparence matérielle des œuvres parce qu'il est convaincu que la conception doit toujours l'emporter sur la réalisation. À l'inverse du Sâr, les auteurs étudiés ne présentent pas les productions désincarnées qui se seraient libérées de l'emprise du monde matériel. Ils restent en général très sensibles au pouvoir de séduction des couleurs, des formes et des textures, ainsi que l'atteste l'intérêt de Mauclair pour la série des *Cathédrales* peintes par Monet en 1894-1895.

Et quelle séduction continuelle de matière, de patine, quel prestige courant négligemment et merveilleusement au bout du pinceau ! Il n'y a pas ici d'émotion intellectuelle. Il est clair que la peinture n'a plus rien de commun avec l'Angelico, et l'intellectuel se sent désœuvré et déçu<sup>53</sup>.

---

51. Gustave Kahn, «L'Art français à l'Exposition», p. 134.

52. Gabriel-Albert Aurier, «Les Isolés. Vincent Van Gogh», p. 38.

53. Camille Mauclair, «Choses d'art», *Le Mercure de France*, vol. XIV, n° 66, juin 1895, p. 357.

Dans la logique du symbolisme, le poète, l'artiste et le musicien ne parviennent à leurs fins que s'ils maîtrisent les qualités intrinsèques de leur art. Même si la peinture vise en dernier ressort à exprimer des idées abstraites, elle s'inscrit avant tout dans une matérialité plastique que l'on ne saurait rejeter sans priver l'art pictural de son fondement. L'existence de la matière est la condition essentielle de toute entreprise de symbolisation qui, par définition, est la matérialisation d'une idée. On comprend alors qu'Aurier, pourtant inventeur du concept d'«idéisme», puisse s'emballer pour la «matière très matière<sup>54</sup>» des tableaux de Van Gogh. Pour Aurier, le peintre d'origine hollandaise doit être rattaché au courant symboliste parce qu'il incarne des idées à l'intérieur d'«enveloppes intensément charnelles et matérielles<sup>55</sup>».

Dans presque toutes ses toiles, sous cette enveloppe morphique, sous cette chair très chair, sous cette matière très matière, gît, pour qui sait l'y voir, une pensée, une Idée, et cette Idée, essentiel substratum de l'œuvre, en est, en même temps, la cause efficiente et finale. Quant aux brillantes et éclatantes symphonies de couleurs et de lignes, quelle que soit leur importance pour le peintre, elles ne sont dans son travail que de simples *moyens* expressifs, que de simples *procédés* de symbolisation<sup>56</sup>.

Les couleurs et les lignes n'ont beau être «que» des moyens ou des procédés, il n'est pas possible de les négliger car ils constituent en somme le mode d'expression spécifique à la peinture. Chez Van Gogh, mais aussi chez un grand nombre de peintres intéressant les critiques symbolistes, l'expression des idées passe par l'affirmation du caractère matériel, tangible et substantiel de la peinture puisque les idées sont toujours intimement liées à la matière. La plupart des écrivains d'art n'apprécient que les œuvres auxquelles ils prêtent de réelles qualités de facture : qu'il s'agisse de toiles plutôt réalistes (Millet,

---

54. Gabriel-Albert Aurier, «Les Isolés. Vincent Van Gogh», p. 38.

55. *Ibid.*

56. *Ibid.*

Manet, Degas), d'œuvres impressionnistes (Monet Renoir), de tableaux néo-impressionnistes (Seurat, Signac, Pissarro, Luce), d'essais plus synthétistes (Gauguin, Bernard, Filiger, les Nabis), de grande peinture décorative (Puvis de Chavannes, Besnard, Séon) ou de démarches isolées (Moreau, Redon, Carrière, Van Gogh). En dépit des différences considérables existant entre ces artistes, tous sont véritablement «peintres» dans la mesure où ils accordent une grande importance aux aspects matériels du travail pictural. Et si chacun traite différemment les divers constituants formels de la peinture (composition, éclairage, rendu de l'espace, choix chromatique, application de la couche colorée, division de la touche), tous ont en commun de faire valoir les qualités plastiques de la peinture.

En accordant une place décisive à la dimension matérielle des tableaux qu'ils commentent, les écrivains d'art rejoignent les artistes collaborant aux petites revues. De même que Signac, les auteurs du corpus sont persuadés «qu'il n'y a pas de belles peintures sans belle matière, et que la matière a plus d'importance que le sujet, les objets et la littérature<sup>57</sup>». Ce principe essentiel explique pourquoi les écrivains symbolistes sont tous plus ou moins fascinés, séduits ou attirés par cette «belle matière» sans laquelle aucune production picturale ne saurait mériter le statut d'œuvre d'art. C'est dans ce contexte qu'il faut interpréter les considérations des critiques sur le talent «matérialiste» des artistes qu'ils estiment. Kahn remarque par exemple les qualités de matière d'une marine exposée par Severin Krøyer (fig. 40) au Salon de 1886. Le poète cherche à rendre l'effet d'onctuosité de la pâte colorée par des images qui se rapportent aussi bien au sujet de l'œuvre qu'à son exécution.

---

57. Paul Signac, «Le sujet en peinture», *Encyclopédie française*, Paris, éd. A. de Monzie, 1935, t. XVI ; *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, introd. et notes par Françoise Cachin, Paris, Hermann, coll. «Savoir», 1978, p. 178.

Peu de marines ont l'intensité de cette mer vespérale et bleue de M. Kroyer ; une mer d'huile. À la plage, des raies étalées continuent le visqueux de cette bonace<sup>58</sup>.

En parlant de «mer vespérale et bleue», de «mer d'huile», de «visqueux», de «bonace», le critique assimile la couche picturale à ce qu'elle représente : il opère une sorte de télescopage entre ce qui relève de la représentation (l'image sombre d'une mer sans vague à la tombée de la nuit, d'une bonace calme et plate comme une nappe d'huile) et ce qui forme le tableau lui-même (la surface plane enduite d'une couche plutôt visqueuse de peinture à l'huile de couleur bleue). Huysmans recourt au même procédé lorsqu'il fait l'éloge de la «matière brute» dans *La Plaine* (fig. 41), œuvre figurant dans la grande rétrospective Millet présentée au printemps 1887 à l'École des beaux-arts.

La matière brute, la terre, sourd de son cadre, vivante et grasse. On la sent épaisse et lourde ; on sent que, sous ses mottes et ses herbes, elle s'enfonce toujours pleine. On hume son odeur, on la pourrait égrener entre ses doigts et entrer à pieds joints en elle. Chez la plupart des paysagistes, le sol est superficiel ; chez Millet, il est profond<sup>59</sup>.

La matière «vivante et grasse» est à la fois celle qui compose le sol de la plaine et la poudre de pastel qui recouvre la surface de papier. Et l'enduit coloré est si riche, si dense, si profond, qu'il a l'étonnante propriété de «sourdre» du cadre et de susciter chez le spectateur des sensations olfactives («on hume son odeur») et tactiles («on la pourrait égrener entre ses doigts»). Cet exemple permet d'illustrer à quel point l'exaltation des qualités plastiques joue un rôle dans l'appréciation de l'art car la qualité d'exécution fonde ici le jugement positif de l'écrivain d'art. Huysmans, qui juge le peintre médiocre dans ses huiles (il en évoque les «procédés subalternes» et l'«exécution

---

58. Gustave Kahn, «Toiles annuelles», *La Vogue*, t. I, n° 6, 13 juin 1886, p. 279.

59. Joris-Karl Huysmans, «Exposition Millet», *La Revue indépendante*, n.s., t. IV, n° 9, juillet 1887 ; repris dans *Certains*, p. 358.

vulgaire<sup>60</sup>»), apprécie grandement le «métier personnel» et le «faire original» de Millet dans ses pastels (le critique relève tour à tour «le travail» du crayon noir, les «tracés filiformes», les «traînées d'épingles», l'«adroit ragoût de crayons de couleurs<sup>61</sup>»). Étant donné que les thématiques des tableaux et des pastels de Millet sont les mêmes, ce sont en définitive les qualités de forme et de matière qui permettent à Huysmans de métamorphoser celui qu'il tient pour un «pesant toilier» en «suggestif et douloureux artiste<sup>62</sup>».

### Les transformations de la pâte colorée

Pour les symbolistes, la matière picturale a quelque chose de magique, sinon de féerique. Afin de prolonger textuellement une telle «féerie» visuelle, des auteurs tels que Mauclair, Huysmans et Aurier s'attachent à transposer la substance colorée à l'intérieur de leurs textes. Voulant suggérer au lecteur l'éclat et la richesse chromatique des œuvres qu'ils commentent, ils utilisent un langage poétique, parsemé de nombreuses allusions, comparaisons et métaphores. Mauclair évoque à maintes reprises la substance matérielle des toiles peintes en faisant allusion à plusieurs matières différentes. Les marines du «joaillier sertisseur» Monet présentent ainsi des «mers smaragdines en des grèves d'or<sup>63</sup>» tandis que les couleurs de Turner déconcertent par les effets qu'elles produisent.

William M. J. Turner est un des dieux de la palette : l'habileté et le sens de la matière picturale, au degré qu'il les eut, tiennent de la

---

60. *Ibid.*

61. *Ibid.*

62. *Ibid.*, p. 359.

63. Camille Mauclair, «Beaux-Arts, l'exposition Claude Monet», *La Revue indépendante*, n.s., t. XIX, n° 55, mai 1891, p. 268.

féerie. Un paysage de cet homme est comme un amoncellement de pierreries, d'or fané, de verre coulé, d'émail et de pyrites, macérées et agglutinées par des chimies déconcertantes. Les formes s'y magnifient et s'y dissolvent tout ensemble, en apothéoses éclatantes et sourdes : car rien ne brille ni n'éclate dans Turner, et les éclats sont pacifiés par le temps, les brillants alanguis dans une sorte de crépuscule luxueux et intérieur. Le jour frisant des galeries ne provoque pas les inoubliables ors et azurs de ces tableaux : la lumière orfévrie naît d'eux-mêmes et en sort graduellement pour la joie des yeux et de l'esprit<sup>64</sup>.

Mauclair remplace ici la matérialité plastique du tableau par une autre forme de matérialité, en l'occurrence des pierreries, de l'or, du verre coulé, de l'émail. Chacune de ces matières correspond, en arts décoratifs, à une technique différente : la joaillerie, l'orfèvrerie, la verrerie, l'émail. Le rapprochement avec d'autres techniques fait partie des procédés couramment employés par les critiques pour transposer la matière picturale en substance écrite, comme l'attestent par exemple les images utilisées par Huysmans pour caractériser la production de Moreau. Séduit par ce qu'il appelle les «magismes du pinceau de ce visionnaire<sup>65</sup>», l'écrivain d'art cherche à rendre les effets de matière propres au peintre des Salomés dans son compte rendu du Salon de 1880.

C'est qu'en effet ses toiles ne semblent plus appartenir à la peinture proprement dite. En sus de l'extrême importance que M. Gustave Moreau donne à l'archéologie dans son œuvre, les méthodes qu'il emploie pour rendre ses rêves visibles paraissent empruntées aux procédés de la vieille gravure allemande, à la céramique et à la joaillerie ; il y a de tout là-dedans, de la mosaïque, de la nielle, du point d'Alençon, de la broderie patiente des anciens âges et cela tient aussi de l'enluminure des vieux missels et des aquarelles barbares de l'antique Orient<sup>66</sup>.

---

64. Camille Mauclair, «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. XII, n° 57, septembre 1894, pp. 91-92.

65. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon officiel en 1880», *L'Art moderne*, p. 134.

66. *Ibid.*, pp. 132-133. Huysmans poursuit la même idée lorsqu'il commente l'apport de Moreau dans son roman *À rebours* (1884), chronologie, introd. et archives de l'œuvre par Pierre Waldner, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, p. 110 : «[...] l'on demeurait ébahi, songeur, déconcerté, par cet art qui franchissait les limites de la peinture, empruntait à l'art d'écrire ses plus

Huysmans établit un parallèle entre la peinture et d'autres techniques artistiques, soit la gravure, la céramique, la joaillerie, la mosaïque, la nielle, la broderie. Partageant l'interprétation de Huysmans, d'autres critiques vont dans le même sens lorsqu'ils tentent de traduire les qualités décoratives de Moreau. Laforgue, qui commente *La Jeune fille à la tête d'Orphée* (fig. 42) dans des notes destinées au *Symboliste*, remarque le «décor d'émail stagnant» et transpose l'effet dur, froid et miroitant du glacis en notant combien les tons sont «figés (niellés, historiés, damasquinés) en une dureté autorisée des chers Primitifs<sup>67</sup>». À propos du même tableau, Kahn relève chez Moreau un «métier d'émailleur, de nielleur, de damasquineur<sup>68</sup>», tandis qu'il perçoit des qualités d'orfèvrerie, de joaillerie et de verrerie dans les aquarelles présentées à la galerie Goupil en 1886<sup>69</sup>. Si de telles allusions tendent momentanément à faire oublier que les critiques parlent de peinture, elles constituent en revanche des moyens efficaces de transposer poétiquement les effets visuels de la peinture.

Plusieurs réseaux terminologiques servent à opérer cette transfiguration de la matière. On retrouve principalement des images associées aux quatre éléments : l'air, d'abord, lorsque la couche de pigment se pulvérise, devient brumeuse comme dans les «brouillards» des portraits de Carrière<sup>70</sup>, ou plutôt vaporeuse, volatile, aérienne, évanescence, comme chez Pissarro et Renoir qui, d'après Huysmans dans *L'Art moderne*, produisent des paysages où l'on sent respectivement un «poudrolement de soleil<sup>71</sup>» et des «vapeurs d'or<sup>72</sup>». Les

---

subtiles évocations, à l'art du Limosin [sic] ses plus merveilleux éclats, à l'art du lapidaire et du graveur ses finesses les plus exquises».

67. Jules Laforgue, «À propos de toiles, çà et là», *Le Symboliste*, n° 4, 30 octobre au 6 novembre 1886, p. 14 ; *Textes de critique d'art*, réunis et présentés par Mireille Dottin, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988, p. 98.

68. Gustave Kahn, «L'Art français à l'Exposition», p. 128.

69. Gustave Kahn, «Chronique d'Art», *La Vogue*, t. I, n° 3, 25 avril 1886, pp. 100-101.

70. G.-Albert Aurier, «Eugène Carrière», p. 70.

images émanant de l'eau servent en second lieu à suggérer que l'enduit coloré se liquéfie, devient transparent, fluide, reflète la lumière, s'irise, à l'exemple des «chaos d'éclaboussements» qui, selon Mauclair, suscitent l'impression d'une «pluie colorée» dans la série des *Peupliers* exposée par Monet en mars 1892 à la galerie Durand-Ruel<sup>73</sup>. En troisième lieu, le feu fournit un vaste répertoire d'images : la matière incandescente s'y enflamme, produit de la chaleur, de la lumière et de la fumée, comme lorsqu'un corps entre en combustion. L'exemple le plus probant pour illustrer ce réseau verbal provient de l'article sur Van Gogh qu'Aurier publie dans le premier numéro du *Mercure de France*. Le critique tente ici de prolonger textuellement l'effet produit par la matière épaisse, vibrante, lumineuse, que le peintre applique avec vigueur et par empâtements sur les surfaces.

Sous des ciels, tantôt taillés dans l'éblouissement des saphirs ou des turquoises, tantôt pétris de je ne sais quels souffres infernaux, chauds, délétères et aveuglants ; sous des ciels pareils à des coulées de métaux et de cristaux en fusion, où, parfois, s'étalent, irradiés, de torrides disques solaires ; sous l'incessant et formidable ruissellement de toutes les lumières possibles ; dans des atmosphères lourdes, flambantes, cuisantes, qui semblent s'exhaler de fantastiques fournaies où se volatiliserait des ors et des diamants et des gemmes singulières [...] <sup>74</sup>.

Au sein du corpus, les images les plus nombreuses proviennent en dernier lieu d'une mise en parallèle de la pâte colorée avec le quatrième élément, la terre. Ce réseau est le plus riche car il comporte trois registres distincts : les allusions à l'univers tellurique (la boue, le terreau, le sable, la glaise, la poussière, la lave) ; les comparaisons issues du monde végétal (les

---

71. Joris-Karl Huysmans, «L'exposition des indépendants en 1880», *L'Art moderne*, p. 98.

72. Joris-Karl Huysmans, «Appendice», *L'Art moderne*, p. 234.

73. Camille Mauclair, «Beaux-Arts. Claude Monet», *La Revue indépendante*, n.s., t. XXII, n° 65, mars 1892, p. 418.

74. G.-Albert Aurier, «Les Isolés. Vincent Van Gogh», p. 33.

fleurs, les plantes de toutes sortes) ; les métaphores puisées dans l'ordre minéral (les pierres et les minerais) sont enfin les plus fréquentes en raison de l'importance que les poètes symbolistes accordent aux pierreries et aux métaux précieux. Huysmans est l'un de ceux qui utilise le plus systématiquement cette imagerie, en particulier quand il se penche sur l'art de Moreau. Dans une évocation poétique de la *Galatée* (fig. 37) présentée au Salon de 1880, le critique renvoie à la figure féminine par l'image du bijou dans un écrin. Les métaphores qui découlent de cette image procèdent d'une intéressante fusion entre le monde végétal et l'univers minéral.

La grotte est un vaste écrin où, sous la lumière tombée d'un ciel de lapis, une flore minérale étrange croise ses pousses fantastiques et entremêle les délicates guipures de ses invraisemblables feuilles. Des branches de corail, des ramures d'argent, des étoiles de mer, ajourées comme des filigranes et de couleur bise, jaillissent en même temps que de vertes tiges supportant de chimériques et réelles fleurs, dans cet antre illuminé de pierres précieuses comme un tabernacle et contenant l'inimitable et radieux bijou, le corps blanc, teinté de rose aux seins et aux lèvres, de la Galatée endormie dans ses longs cheveux pâles<sup>75</sup> !

Par un habile exercice de transposition littéraire, l'écrivain transforme le peintre en orfèvre et la pâte colorée en un réseau de lapis, de ramures d'argent, de filigranes. Le corps de Galatée se mue en un radieux bijou tandis que la grotte prend l'allure d'un réceptacle tout aussi précieux qu'un tabernacle. L'allusion aux pierres précieuses pour traduire la technique de Moreau n'est pas propre à Huysmans, ni même aux autres critiques symbolistes. Plusieurs critiques d'art l'emploient sur une base régulière à partir de la participation de Moreau au Salon de 1876. Georges Lafenestre admire ainsi les «luxes de pierreries<sup>76</sup>» de *Salomé dansant devant Hérode* (fig. 7). Cette formule provient

---

75. Joris-Karl Huysmans, «Le Salon officiel en 1880», *L'Art moderne*, p. 134. Cette transposition peut être comparée à celle de Kahn dans «L'Art français à l'Exposition», p. 128. De même que Huysmans, Kahn entremêle les images végétales et minérales lorsqu'il évoque les «joailleries florales» couvrant le corps de Galatée.

initialement du costume surchargé d'ornements que porte Salomé. Parmi les transpositions d'art dont cette toile fait l'objet, la plus suggestive reste sans conteste celle que Huysmans insère dans le cinquième chapitre du roman *À rebours* :

[...] sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés, scintillent ; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles ; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon<sup>77</sup>.

Comme on a déjà pu le voir dans plusieurs des extraits cités précédemment, l'écrivain d'art n'opère aucune distinction entre ce qui relève de la représentation et ce qui concerne l'exécution. Huysmans emploie des images qui servent autant à caractériser la forme que le contenu. Une telle assimilation de la couche picturale au costume de Salomé permet au romancier de montrer qu'il existe une parfaite symbiose entre la technique du peintre (la manière dont Moreau peint) et ce qu'il représente (une surabondance de pierreries, de bijoux, de matières précieuses).

Tout à fait courantes dans la littérature symboliste prise dans son ensemble, les allusions aux matières précieuses reviennent en fait de façon récurrente dans les textes de critique d'art pour désigner les effets de la pâte colorée. Aurier parle par exemple de gemmes et de métaux en fusion à chaque fois qu'il veut susciter chez le lecteur l'impression d'une matière riche, onctueuse, brillante : les saphirs et les turquoises des ciels de Van Gogh<sup>78</sup>, ou encore ses «parterres de fleurs qui sont moins des fleurs que de richissimes

---

76. Georges Lafenestre, «Salon de 1876», cité dans *Gustave Moreau*, Paris, Pierre Lafitte, collection «Les peintres illustres», n° 61, 1914, p. 69.

77. Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, p. 105.

78. G.-Albert Aurier, «Les Isolés. Vincent Van Gogh», p. 33.

joailleries faites de rubis, d'agates, d'onyx, d'émeraudes, de corindons, de chrysobéryls, d'améthystes et de calcédoines<sup>79</sup>» ; l'enduit consistant et rutilant grâce auquel Monticelli fait apparaître «plein de gemmes, d'émaux et de métaux en fusion<sup>80</sup>» ; la lumière naturelle qui, sous le pinceau de Monet, se métamorphose en «éblouissant déluge de pierreries par les prismes et les rhombes translucides des murs et des toitures<sup>81</sup>». Pour Aurier, les peintres exaltant les qualités de la matière sont des alchimistes qui font surgir de leur «creuset diabolique<sup>82</sup>» ou «magique<sup>83</sup>» de l'or ou des pierreries. Ces magiciens, ces sorciers, ces enchanteurs, ont le pouvoir de transformer une pâte brute, grossière, en substance précieuse. À l'instar de Pissarro dans sa production néo-impressionniste, leur travail consiste à :

Faire chanter à la couleur, à cette magicienne, sa vraie chanson, son éclatante et joyeuse chanson, transmuier, par une savante alchimie, en réelle lumière, claire et vibrante, en cette glorieuse poudre de diamant, transparente et impalpable, qui baigne l'univers, les matériaux opaques et boueux dont dispose la peinture, métamorphoser les veules et sales mastics de la palette en toutes les limpidités, en toutes les fugaces irisations de l'éther [...] <sup>84</sup>.

C'est paradoxalement en occultant la spécificité de la matière picturale que les auteurs étudiés parviennent le mieux à évoquer la substance colorée car, ce que les œuvres picturales perdent dans le processus de traduction (leur texture, leur couleur, leur matière), elles le gagnent en matérialité textuelle. Si

---

79. *Ibid*, p. 34.

80. G.-Albert Aurier, «Monticelli, Paul Gauguin», *La Revue indépendante*, t. XVIII, n° 53, mars 1891 ; repris sous le titre «Le Faux Dilettantisme : Monticelli, Paul Gauguin», *Œuvres posthumes*, réunies et présentées par Remy de Gourmont, Paris, Société du Mercure de France, 1893, p. 315.

81. G.-Albert Aurier, «Claude Monet», *Le Mercure de France*, t. IV, n° 28, avril 1892 ; *Œuvres posthumes*, p. 222.

82. G.-Albert Aurier, «Les Isolés. Vincent Van Gogh», p. 34.

83. G.-Albert Aurier, «Monticelli, Paul Gauguin», p. 315.

84. G.-Albert Aurier, «Camille Pissarro», *La Revue indépendante*, n.s., t. XIV, n° 41, mars 1890 ; *Œuvres posthumes*, p. 239.

les peintres sont des magiciens qui subliment la matière, les poètes symbolistes peuvent être considérés comme des alchimistes du langage car ils procèdent à une véritable transsubstantiation de l'art pictural. Les écrivains d'art ne peuvent transposer les tableaux en textes que s'ils donnent une nouvelle enveloppe matérielle à la peinture : par une sorte d'alchimie verbale, la pâte colorée se transmue en or et en pierres précieuses à mesure que le tableau devient une transposition d'art.

### 3. La «peintrification» du langage

L'analyse a jusqu'à présent permis de comprendre le fonctionnement du processus de textualisation à l'œuvre dans la transposition d'art symboliste. Émanant d'une volonté d'écrire la peinture, la mise en texte opère une métamorphose du tableau peint. S'il y a médiation langagière, c'est-à-dire adaptation de la matérialité picturale à la réalité textuelle, on a également eu l'occasion de montrer que les évocations poétiques de tableaux s'inscrivent toujours dans le prolongement des productions picturales. La peinture détient en ce sens la propriété de transformer le langage de la critique d'art. En s'attachant à évoquer poétiquement les effets visuels des œuvres qu'ils commentent, les écrivains d'art apportent à leur langage quelque chose de l'expérience visuelle de la peinture. Ils mettent en œuvre un style *imagé, coloré*, dans le but de suggérer des images et de susciter des impressions colorées. La mise en texte du tableau induit donc forcément une forme de «peintrification» du langage verbal, pour reprendre un concept utilisé à l'époque par Adrien Remacle, un collaborateur de *La Revue indépendante* ; qui emploie le verbe «peintrifier» à propos du style des frères Goncourt.

Ah M. de Goncourt, M. de Goncourt ! Quand vous vous présenterez à Dieu le Père, celui qui sonde les cœurs, les reins et les fonds

d'écrivoires, vous aurez un lourd compte à rendre : vous avez failli *peintrifier* la langue française. Et ce ne sera pas trop de toutes vos grandes et belles œuvres pour vous racheter de passer l'éternité avec le futur feu M<sup>e</sup> Pillet, adjugeant sans trêve, à d'autres qu'à vous, des japonaiseries idéales, des Lancrets inédits, des Watteaux inconnus<sup>85</sup> !

Dans l'esprit de Remacle, la notion de peintrification est péjorative car l'écriture-artiste des Goncourt témoigne en quelque sorte d'une contamination de la substance textuelle par la substance picturale qui porte atteinte à la langue française en la rendant impure. Dans les textes étudiés, la «peintrification» ne saurait toutefois correspondre à une réalité négative. Se considérant eux-mêmes comme des peintres ayant troqué le pinceau contre la plume, les écrivains d'art symbolistes sont favorables à cette forme d'envahissement du langage verbal par ce qui relève de l'univers pictural. Il n'y aurait pas contagion ou propagation à proprement parler, dans le sens où la transposition d'art n'est pas le résultat d'une imitation involontaire de la peinture mais, au contraire, d'un prolongement délibéré des sensations visuelles ressenties lors de la contemplation des œuvres peintes.

La spécificité de l'écriture symboliste de la peinture provient, pour une part, de cette «peintrification» : la transposition d'art n'est pas seulement créatrice parce qu'elle transforme la substance picturale ; elle l'est également parce que la peinture est susceptible de modifier le langage verbal. Pour mieux comprendre l'apport des auteurs du corpus dans ce domaine, il est utile d'établir un parallèle entre le concept peintrification et celui de transposition créatrice élaboré par Walter Benjamin dans son essai sur «La tâche du traducteur». Le philosophe, qui met en avant la dimension créatrice de la traduction, soutient que la liberté du traducteur réside dans la faculté de «briser les cadres vermoulus<sup>86</sup>» de sa langue pour y faire sentir l'écho de la langue

---

85. Adrien Remacle, «Sapho. Roman de mœurs parisiennes par Alphonse Daudet», *La Revue indépendante*, t. I, n° 2, juin 1884, p. 152.

d'origine. Benjamin donne l'exemple de Luther et de Hölderlin qui ont su «élargir les frontières de l'allemand<sup>87</sup>» en faisant passer dans leur langue des éléments appartenant en propre au latin ou au grec qu'ils étaient en train de traduire.

Tel le traducteur idéal envisagé par Benjamin, l'écrivain d'art symboliste élargit à sa manière les frontières du langage. Il parvient lui-même à ce que Huysmans attendait des bons peintres, la faculté de passer la frontière de leur mode d'expression<sup>88</sup>. Afin de «briser le cadre vermoulu» de la critique d'art, le poète symboliste enrichit sa prose poétique d'aspects empruntés à la peinture : ils «peintrifient» la langue en lui conférant une dimension visuelle. Les trois principales caractéristiques de cette «peintrification» sont l'absence de narration, une prose hiératique et un style imprégné de vision.

### L'absence de narration

La transposition d'art symboliste repose en premier lieu sur un dépassement de la dimension narrative de la critique d'art. Si, à l'instar de tous leurs contemporains, les critiques du corpus s'attendent à ce que les œuvres soit figuratives, ils ne s'attachent pas pour autant à en décrire le motif anecdotique car, comme on a déjà pu le constater, l'histoire racontée dans le tableau ne les concerne jamais autant que l'atmosphère qui y règne, l'impression générale qui s'en dégage, l'effet qu'il produit sur le spectateur. Étant donné que le sujet pittoresque leur semble subsidiaire par rapport au

---

86. Walter Benjamin, «La tâche du traducteur», préf. à la trad. des *Tableaux parisiens* de Baudelaire, Heidelberg, Weisbach, 1923 ; *Œuvres choisies*, trad. de l'all. par Maurice de Gandillac, Paris, Julliard, 1959, p. 71.

87. *Ibid.*

88. Joris-Karl Huysmans, *Certains*, p. 287. Se rapporter au développement *supra*, ch. VIII, pp. 413-416.

sujet plastique, les écrivains d'art visent avant tout à suggérer des impressions visuelles. C'est par cet aspect que leurs textes se distinguent le plus de la critique narrative inaugurée par Diderot, et poursuivie par les auteurs de notices explicatives que l'on retrouve encore couramment à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans la presse officielle et dans les catalogues de Salon.

Par leur caractère allusif, les transpositions d'art d'Aurier, de Mauclair, de Laforgue, de Verhaeren, de Kahn ou de Fénéon, ont peu en commun avec les petits récits littéraires que les scènes de genre et que les œuvres historiques inspirent aux salonniers depuis plus d'un siècle. L'absence de narration dans les évocations poétiques de tableaux correspond à la fois à un principe poétique et à une réalité d'ordre pictural. L'écriture non narrative de la peinture répond d'abord au mépris que les poètes symbolistes conçoivent pour tout ce qui est factuel, et que Mallarmé désigne dédaigneusement sous l'expression d'«universel reportage<sup>89</sup>». La spécificité du symbolisme par rapport au naturalisme réside entre autres choses dans la volonté de dépasser la fonction narrative du langage. Comme l'explique Kahn en avril 1886 lorsqu'il critique *L'Œuvre* de Zola dans la rubrique littéraire de *La Vogue*, la mission du poète symboliste se résume comme suit :

Évoquer et non raconter ; fouiller les personnelles et sincères analyses, rythmer les poèmes qui diront les symboles, tel est à la minute présente le but de l'art. Le reste est du passe-temps, ou de la demi-science<sup>90</sup>.

Appliquée à la critique d'art, cette règle permet de comprendre le désintérêt unanime pour le pittoresque en peinture qui se manifeste par un certain mépris pour la scène de genre et la peinture d'histoire. Les écrivains

---

89. Stéphane Mallarmé, «Avant-dire» au *Traité du verbe* de René Ghil, Paris, Giraud, 1886 ; repris dans «Crise de vers», *Variations sur un sujet* (1895) ; *Œuvres complètes*, éd. établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, bibliothèque de La Pléiade, 1945, p. 368.

90. Gustave Kahn, «Bibliographie», *La Vogue*, n° 2, 18 avril 1886, p. 69.

symbolistes s'intéressent aux genres non anecdotiques (paysage, portrait, allégorie) ou, du moins, aux œuvres narratives qui leur laissent le loisir de s'abandonner librement à leur imagination créatrice (les épisodes bibliques transposés par Moreau ou Gauguin, les traductions picturales d'œuvres littéraires, de mythes, de légendes)<sup>91</sup>. Ils méprisent donc Meissonier<sup>92</sup>, Detaille, de même que la plupart des artistes académiques qui mettent en valeur l'aspect pittoresque de la peinture. Des figures telles que Puvis de Chavannes, Besnard et Séon échappent au jugement négatif à l'endroit des artistes recevant des commandes de l'État parce leurs compositions pour les édifices publics sont rarement anecdotiques. Ces ensembles décoratifs sont suggestifs dans le sens où ils ne produisent pas l'effet de théâtralité ou d'artificialité propre à la peinture d'histoire traditionnelle. En témoigne au Panthéon le contraste saisissant entre *L'Enfance de sainte Geneviève* (fig. 1) de Puvis de Chavannes et les œuvres de Léon Bonnat (*Le Martyre de saint Denis*, fig. 33) et de Jean-Paul Laurens (*La Mort de sainte Geneviève*, fig. 34).

On peut également relever l'absence de récit à proprement parler dans les cycles allégoriques que Puvis de Chavannes, Besnard et Séon consacrent aux saisons pour différentes mairies de la région parisienne. Si une action est parfois suggérée par la présence d'un costume ou d'un accessoire, les personnages s'adonnent rarement à une activité spécifique. Le plus souvent,

---

91. Suivant les conclusions de Vouilloux sur la dimension narrative de la peinture d'histoire, on peut dire qu'il y a comme une «pré-disposition» au récit dans les scènes de genre, les tableaux d'histoire, la peinture religieuse et mythologique. Cf. Bernard Vouilloux, «La description du tableau dans les Salons de Diderot. La figure et le nom», *Poétique*, n° 73, février 1988, pp. 37 sqq. Parce qu'elles s'inscrivent elles-mêmes dans une logique narrative, les œuvres «qui racontent une histoire» se prêtent aisément à la narration. Il est ainsi plus facile de traduire la peinture anecdotique ou «littéraire» par un petit récit que de transposer sur un mode narratif les œuvres émanant de genres plus spécifiquement «picturaux» (paysage, portrait, nature morte).

92. Parmi les nombreuses allusions négatives à l'endroit de Meissonier, on retiendra les remarques particulièrement incendiaires de G.-Albert Aurier, «Meissonier», *La Revue indépendante*, t. XV, n<sup>os</sup> 42-44, avril-juin 1890, pp. 324-329 ; repris sous le titre de «Meissonier et Georges Ohnet», *Œuvres posthumes*, pp. 319-323, et d'Alphonse Germain, «M. Meissonier et la peinture de genre», *L'Ermitage*, n° 5, mai 1891, pp. 273-275.

*rien ne se passe* dans ces scènes. Des personnages immobiles, sinon hiératiques, semblent abîmés en eux-mêmes dans une sorte de contemplation intérieure que fige à jamais le temps de l'œuvre. Une telle peinture se différencie de la production des peintres en vogue par une certaine économie visuelle, qui transparaît autant dans le choix du sujet que dans la réalisation plastique : à l'absence de contenu narratif, correspondent une absence de détails et un rendu schématique. Les peintres qui méritent la considération des écrivains d'art évitent soigneusement les procédés académiques associés à la peinture d'histoire (traitement illusionniste de l'espace et des volumes, modelé, clair-obscur, rendu minutieux des détails, *contraposto*) pour privilégier un traitement décoratif, un travail en aplat, des formes synthétiques, une palette de couleurs arbitraires.

Non seulement application d'un principe poétique à la sphère de la critique d'art, la prose suggestive se révèle être le prolongement textuel d'une production picturale qui s'est elle-même affranchie de l'ordre narratif. De même que les toiles de Filiger, de Whistler et de Seurat appellent la prose non descriptive de Jarry, de Huysmans et de Kahn, l'impressionnisme, le néo-impressionnisme et le symbolisme pictural requièrent une écriture non narrative. Les écrivains d'art font ainsi preuve de retenue, voire de parcimonie, dans le récit de l'anecdote afin de mieux faire ressortir les qualités plastiques des œuvres. L'absence de narration se traduit par une grande économie dans les détails qui servent à décrire l'action.

En critique d'art, le mode narratif fonctionne de sorte à traduire la spatialité de l'œuvre picturale au sein d'une temporalité textuelle. Les principaux éléments discursifs propres au registre narratif sont les verbes et les adverbes qui marquent le déroulement d'une action dans le temps. La transposition d'art symboliste contient, elle, peu d'action, ce qui se manifeste sur le plan

grammatical par un nombre restreint de verbes d'action se rapportant à des personnages. Il apparaît d'autre part que peu de ces verbes sont conjugués : ils sont plutôt substantivés ou adjectivés. Enfin, par ses temps de verbes, la transposition d'art relève davantage du *commentaire* que du *récit*, si l'on tient compte de la distinction établie par Harald Weinrich entre les temps du «monde commenté» (présent, passé simple, futur) et les temps du «monde raconté» (passé simple, imparfait, plus-que-parfait, conditionnel, passé antérieur). On retrouve certes des temps narratifs dans les évocations poétiques de tableaux, mais la persistance du présent, «le plus fréquent des temps commentatifs<sup>93</sup>» selon Weinrich, indique que les auteurs adoptent plus volontiers la position du «commentateur» que celle du «conteur».

Quelques extraits du manifeste de Mauclair sur le symbolisme pictural de Besnard permettent de montrer que le choix du sujet et le traitement narratif de la fable font l'objet d'une attention moins soutenue que la composition, la gamme chromatique, l'application des couleurs, l'éclairage, le rendu de l'espace. Le critique omet ainsi de décrire l'action des personnages lorsqu'il évoque *Le Milieu de la vie* (fig. 27), seconde des trois toiles semi-circulaires conçues en 1883 par Besnard pour la salle des mariages de la mairie du 1<sup>er</sup> arrondissement. Mauclair se préoccupe peu de ce que *font* les personnages : il ne précise pas qu'un homme adulte est en train d'atteler un cheval ni qu'une femme assise allaite un bébé. Mauclair semble s'intéresser uniquement au

---

93. Harald Weinrich, *Le Temps. Le récit et le commentaire* (1964), trad. de l'all. par Michèle Lacoste, Paris, Seuil, 1973, p. 39. Weinrich situe d'ailleurs à la fois la critique et la poésie dans la catégorie des genres commentatifs. Concernant le classement des temps de verbes, on utilisera aussi avec profit la répartition de Benvéniste entre le plan d'énonciation de l'*histoire* (passé simple, imparfait, plus-que-parfait) et le plan d'énonciation du *discours* (présent, futur et parfait). Cf. Émile Benvéniste, «Les relations de temps dans le verbe français» (1959), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 237-250. Selon cette bipartition, la transposition d'art relèverait du *discours* en raison de son inscription dans le présent.

traitement de la lumière, selon lui caractéristique du «symbolisme concret» de Besnard<sup>94</sup>.

Ce *Midi*, où rutilaient sur des gerbes et de beaux types d'hommes et de femmes rustiques tous les écrins du royal soleil, n'était-il pas une apothéose de la lumière<sup>95</sup> ?

Hormis le verbe être qui, par sa forme interrogative est sans aucun doute une adresse au lecteur, le seul verbe conjugué dans cette phrase (*rutilaient*) ne concerne pas les figures représentées mais l'éclat du soleil à son zénith. Le critique suit de près le cheminement de l'artiste dans la mesure où il ne souhaite pas raconter une histoire, somme toute secondaire, mais bien suggérer l'essentiel de l'œuvre, en l'occurrence l'«apothéose de la lumière» naturelle que l'on doit interpréter comme le symbole par excellence du *Milieu de la vie* (fig. 27). Besnard a effectivement donné une valeur symbolique à l'éclairage qui, dans chacune des trois toiles du cycle décoratif, correspond à un moment spécifique de l'année et de la journée. Selon une tradition iconographique répandue, le choix de la saison et de l'heure du jour reste déterminant dans une œuvre portant sur les âges de la vie : une fraîche matinée de printemps illustre la prime jeunesse de l'adolescence (*Le Matin*, fig. 26), la force de l'âge est évoquée par des activités qui symbolisent la fertilité (la mise en meule, l'allaitement) lors d'un chaud après-midi d'été, tandis que *Le Soir de la vie* (fig. 28) offre l'image de deux personnes âgées assises sur un banc dans une lumière crépusculaire d'hiver.

En mettant l'accent sur façon dont l'artiste peint la lumière au gré des saisons et des moments de la journée, Mauclair cherche à transposer textuellement le symbolisme pictural de Besnard. Et si ce symbolisme est

---

94. Pour une définition du concept, se rapporter à la section sur le manifeste de Mauclair, *supra*, ch. III, pp. 173-183.

95. Camille Mauclair, «Albert Besnard et le symbolisme concret», *La Revue indépendante*, n.s., t. XXI, n° 60, octobre 1891, p. 14.

«concret» parce qu'il relève de l'art pictural et non de la littérature, la prose non narrative de Mauclair en constitue le prolongement idéal. Faisant directement écho à cette production picturale, la transposition est *d'art* à proprement parler puisqu'elle porte avant tout sur l'aspect plastique (la lumière, la couleur, la technique) et relègue au second plan l'éventuelle dimension narrative de la peinture<sup>96</sup>.

Dans le même texte, Mauclair n'utilise pas davantage le mode narratif lorsqu'il évoque la décoration murale réalisée pour le vestibule d'honneur de l'école de Pharmacie à Paris (1885). Il néglige de s'arrêter longuement sur la thématique des trois toiles qui ornent le mur de droite : la cueillette des plantes, leur traitement et la fabrication des médicaments en laboratoire. L'écrivain commente avant tout les choix chromatiques de Besnard et son art de rendre l'éclairage.

[...] la *Chercheuse de simples* (fig. 43), d'abord, dressée hiératique, infiniment gracieuse et souple, dans un passage immense où s'estompent de grandes lumières mauves mélancoliques<sup>97</sup>.

Là encore, les verbes ne décrivent pas une action spécifique : l'unique verbe conjugué, d'ailleurs au présent de l'indicatif (*s'estompent*), se rapporte aux «lumières mauves mélancoliques» et non à la figure féminine. Et si l'évocation des deux autres panneaux, *Le Traitement des simples* (fig. 44) et *Le Laboratoire* (fig. 45), comprend des verbes conjugués qui expriment l'action des personnages, le critique ne donne guère de détails sur la manière dont ces actions sont accomplies.

---

96. Sur ce point, je n'adhère pas à l'interprétation de James Kearns, *Symbolist Landscapes : The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*, Londres, The Modern Humanities Research Association, 1989, p. 45, qui perçoit Mauclair comme un critique pour qui les qualités décoratives de la peinture de Monet ou de Besnard sont tributaires de la dimension narrative du sujet. Il est essentiel de préciser que les œuvres de Besnard prisées par Mauclair s'inscrivent beaucoup moins dans l'ordre narratif que dans une logique allégorique.

97. Camille Mauclair, «Albert Besnard et le symbolisme concret», p. 22.

Puis, dans un soleil flamboyant, une débauche extraordinaire de joies colorées, des femmes suspendent à un mur embrasé de lumière des guirlandes de fleurs et de feuilles à sécher<sup>98</sup>.

Mauclair ne décrit pas *comment* les femmes s'y prennent pour traiter les plantes. L'écrivain d'art est presque plus laconique que le peintre, qui avait choisi de montrer sur la même image les phases successives du *Traitement des simples* (fig. 44) : au premier plan, à droite, une femme accroupie peinte de profil soigne les plantes ; une deuxième, sur la gauche et un peu en retrait par rapport à la première, se tient debout et passe les simples au tamis ; une troisième, toujours du côté gauche mais encore plus en retrait que la seconde, tourne le dos au spectateur, tendant les bras vers le haut pour suspendre les fleurs à un mur. Dans le passage sur la troisième composition de la série, Mauclair fait preuve de la même économie.

Et enfin, dans un *Laboratoire* (fig. 45) où rit un grand jour clair, un azur joli sur les briques rouges, les cuivres et les étains des instruments, un chimiste travaille, tandis que par les vitrages du fond s'entrevoient, en un jardin, des étudiants qui herborisent. Dire la symphonie de tons exquisément nuancés qui enveloppe le tout, ennoblit tout, chatoie sur les visages, les vêtements, dire la scrupuleuse vérité réaliste du moindre détail, et en même temps le charme d'intimité qui saisit, est une chose malaisée<sup>99</sup>.

Si le critique relève la «scrupuleuse vérité réaliste du moindre détail», il ne s'attache pourtant pas lui-même à détailler les actions qui se déroulent simultanément ici. Mauclair se borne à constater que le chimiste *travaille* pendant que les étudiants *herborisent*. La transposition d'art ne fournit pas de réponse satisfaisante aux questions suivantes : comment travaille le chimiste ? Que fait-il au juste ? Dans quelle posture est-il ? L'absence d'adverbes est ici remarquable : ils ont visiblement été omis car, en ajoutant une détermination aux verbes d'action, ils auraient contribué à une narration

---

98. *Ibid.*

99. *Ibid.*

trop anecdotique. Il faut interpréter dans le même sens l'absence d'épithètes : des qualificatifs adjoints aux noms désignant les personnages auraient pu porter atteinte au caractère allusif ou suggestif de l'évocation des figures (les femmes, un chimiste, des étudiants). Comme dans le cas des verbes conjugués, les épithètes et les adverbes ne servent pas à caractériser l'activité des personnages mais à suggérer au lecteur des impressions lumineuses (les *grandes lumières mauves mélancoliques*, le soleil *flamboyant*, le mur *embrasé* de lumière, le *grand jour clair*) et des sensations colorées (la débauche *extraordinaire* de joies *colorées*, l'azur *joli* sur les briques *rouges*, la symphonie de tons *exquisement nuancés*). L'économie de détails en ce qui concerne le sujet pittoresque permet à l'écrivain d'art de mieux souligner l'importance qu'occupe le sujet plastique dans l'ensemble décoratif de Besnard. Il s'agit, dans ce cas-ci, de transposer le plus poétiquement possible les effets visuels de l'œuvre picturale.

### Une prose hiératique

Dans les transpositions d'art de Huysmans, de Kahn, de Laforgue et de Verhaeren, les héroïnes des tableaux de Moreau ont la peau froide, dure et lisse des statues de marbre ou d'albâtre<sup>100</sup>, tandis qu'elles se figent, raides et solennelles, dans des poses de déesses<sup>101</sup>, d'idoles (*Les Péris et l'éléphant sacré*<sup>102</sup>, *Circé*<sup>103</sup>), de somnambules, ou d'hystériques en phase cataleptique

---

100. Verhaeren fait allusion à l'albâtre lorsqu'il évoque les chairs des figures féminines peintes par Moreau : «Dites, de quels froids albâtres, ou de quels baumes, ou de quelles fleurs ou de quels aromates les chairs des héroïnes et des déesses sont pétries ? Émile Verhaeren, «Gustave Moreau», *L'Art moderne* (Bruxelles), 9 décembre 1888 ; repris dans Claudette Sarlet, *Les Écrivains d'art en Belgique 1860-1914*, Bruxelles, Labor, 1992, p. 118.

101. Dans l'«Appendice» de *L'Art moderne*, p. 244, Huysmans compare *La fée (Profil de lumière)* de Redon (1882, fusain et craie noire, 36 X 26 cm, coll. de M<sup>me</sup> Bertram Smith) aux «inquiétantes déesses de G. Moreau», sans toutefois préciser de quelles œuvres il s'agit.

photographiées à l'hôpital de la Salpêtrière (*Salomé dansant devant Hérode, Hélène*<sup>104</sup>). Ici, le réseau verbal de l'immobilité ne correspond pas à un jugement négatif. Les critiques d'art de la presse symboliste apprécient fortement le statisme des figures, en particulier celui des figures féminines, parce qu'ils l'associent à la noblesse et à la solennité de la beauté idéalisée. Les œuvres présentant cette forme de rigidité sont qualifiées d'un terme investi d'une valeur positive : elles ne sont pas statiques mais «hiératiques».

L'hiératisme est en fait un terme central de l'esthétique symboliste qui apparaît systématiquement sous la plume des écrivains d'art, et ce, autant dans leur textes sur la peinture que dans leurs poèmes<sup>105</sup>. En littérature, ce vocable

---

102. Moreau expose *Les Péris et l'éléphant sacré* ou *Le Lac sacré* en 1886 à la galerie Goupil. Cette aquarelle de grand format ayant appartenu à Hayem n'a malheureusement pas été localisée — voir Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau sa vie son œuvre. Catalogue raisonné de l'œuvre achevé*, Fribourg, Office du Livre, 1976, n° 325. Elle fait l'objet d'un commentaire dans le compte rendu de l'exposition par Gustave Kahn, «Chronique d'Art», p. 100. Huysmans fait probablement allusion à cette œuvre quand il parle des «idoles féminines, tiarées, [...] assises, en des poses rigides sur des éléphants, aux fronts mantelés de verts, aux poitrails chapés d'orfroï, couturés ainsi que de sonnailles de cavalerie, de longues perles [...]» Joris-Karl Huysmans, *Certains*, pp. 256-257.

103. Cette aquarelle exposée en 1886 chez Goupil correspond au n° 244 du catalogue établi par Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau sa vie son œuvre*. Gustave Kahn, «Chronique d'Art», p. 101, assimile la sorcière mythique à une «chananéenne idole à la lourde couronne, candide au milieu des convoitises animales.»

104. Dans *À rebours*, Huysmans compare l'héroïne de *Salomé dansant devant Hérode* à une somnambule (p. 105), puis à «la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles» (p. 106). Le critique avait déjà utilisé une image similaire quand il parlait de la «pose cataleptique» d'*Hélène* (œuvre disparue depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle) dans son article sur le «Salon officiel en 1880», p. 133. Plusieurs chercheurs ont démontré l'influence sur l'art et la littérature de l'imagerie de l'hystérie abondamment diffusée à la fin du siècle par *L'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, 1877-1880. Voir Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, de même que Jacqueline Carroy, «L'hystérique, l'artiste et le savant», *L'Âme au corps. Arts et sciences 1793-1993*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1993, pp. 446-457 et Rodolphe Rapetti, «De l'angoisse à l'extase : le symbolisme et l'étude de l'hystérie», *Paradis Perdus. L'Europe symboliste*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995, pp. 224-234.

105. Comme par exemple chez Albert Aurier qui, dans la quatrième strophe de son poème «Les Abîmes» (extrait des Pourries), *Le Décadent*, n° 5, 9 mai 1886, p. 1, utilise le concept d'hiératisme pour qualifier le chat auquel il compare la femme :

«Plus terrible et plus grand que dix mille infinis  
Que la dextre d'un Dieu aurait ensemble unis,  
Ce Chat gonflait son dos méphistophélétique,  
Accroupi, comme un monstre immense, hiératique.  
Immensurable corps d'un vertigineux Sphinx :

sert à définir le nouveau style des jeunes poètes, comme l'explique Paul Adam en octobre 1886 alors qu'il répond aux journalistes de la presse établie qui accusent les représentants du symbolisme d'avoir une écriture hermétique, compliquée, incompréhensible. Suivant l'argument développé par Adam, toute réalité complexe appelle un langage complexe, étant donné la faillite du langage ordinaire à suggérer l'extraordinaire. Si la prose banale est parfaitement appropriée aux choses simples, les choses sortant de l'ordinaire nécessitent en revanche la création d'un langage peu commun, qualifié d'hiératique, qui se caractérise par l'emploi d'une terminologie «symbolique et rare», susceptible d'exprimer des idées et d'évoquer des images.

Il est des distinctions. Ou bien le sujet choisi comporte des spéculations métaphysiques, des évocations suprêmes que ne peuvent dignement traduire les proses habituelles, simples outils de langage, formes usées, élargies par l'abus et où la pensée flotte sans consistance comme sans précision : — alors s'impose l'emploi d'un style hiératique, aux termes symboliques et rares, capables de ceindre nettement l'idée, de la sentir par des gemmes qui fixent l'attention, la maintiennent quelque temps liée à la pensée, en sorte que celle-ci n'apparaisse non pas superficiellement, mais avec ses sources, ses lointains, ses dérivations, ses buts, avec tout ce qu'elle peut contenir ou suggérer. Ou bien la matière de l'œuvre est une simple représentation du monde, de la vie imaginative ; et alors le style convenu lui sied, s'adapte merveilleusement et l'emploi du symbole en serait en tous points défectueux. Nous revendiquons par conséquent le droit d'écrire sous deux formes, selon la nature des sujets<sup>106</sup>.

Il suffit d'appliquer une telle règle à la transposition d'art pour comprendre pourquoi les modes descriptif et narratif ne conviennent pas aux œuvres d'imagination de Moreau, de Redon ou de n'importe quel autre artiste qui compte pour les poètes symbolistes. À l'inspiration singulière de ces peintres, correspond en critique d'art l'emploi d'une prose allusive, symbolique, imagée, à laquelle Adam réserve l'appellation de «style hiératique». Seul un tel langage

---

Dans les Ombres, brillait sa prunelle de Lynx !»

106. Paul Adam, «La Presse et le Symbolisme», *Le Symboliste*, n° 1, 7 octobre 1886.

poétique est à même de rendre le caractère inouï ou déconcertant de la production artistique digne d'intérêt. De la sorte, ce langage précieux, émaillé de mots rares et de néologismes — de «gemmes», précise Adam, en faisant une allusion significative à la joaillerie — fait écho à une production picturale dominée par l'hiératisme, à savoir par une certaine rigueur dans la composition qui confère à l'ensemble une impression de grandeur.

Dans le discours que nous examinons, la notion d'hiératisme renvoie à des productions picturales fort différentes les unes des autres. Les auteurs perçoivent un effet d'hiératisme chez tous les peintres qu'ils jugent intéressants, qu'il s'agisse des grands précurseurs du symbolisme (Moreau, Puvis de Chavannes, Redon), des exposants de la Rose + Croix (Khnopff, Séon, Osbert, Hodler, Aman-Jean) ou des indépendants (Gauguin, les Nabis, les néo-impressionnistes). En effet, le concept d'hiératisme semble à la fois adapté aux nombreuses héroïnes imaginées par Moreau, à la raideur émaciée d'une *Sainte Geneviève* présentée par Aman-Jean au Salon officiel de 1886<sup>107</sup>, à la lourde volupté des modèles de Gauguin en Martinique<sup>108</sup> et à Tahiti<sup>109</sup>, aux mouvements solennels des *Faneuses* de Pissarro<sup>110</sup>.

---

107. Gustave Kahn, «Toiles annuelles», p. 279, qualifie la sainte d'«émaciée» et d'«hiératique».

108. Adolphe Retté, «Bars et brasseries à l'Exposition», *La Vogue*, n. s., n° 2, août 1889, p. 155, remarque les toiles martiniquaises de Gauguin au café Volpini et en tire le commentaire suivant : «parmi des bleuissements d'ombre envahissante, des négresses s'accroupissent, ou, hiératiques, contemplant au loin».

109. Le terme «hiératique» revient dans deux comptes rendus élogieux sur l'exposition particulière de Gauguin à la galerie Durand-Ruel en 1893 qui comprend 43 œuvres tahitiennes. Fabien Vielliard, «Paul Gauguin», *L'Art littéraire*, n° 13, décembre 1893, p. 52, admire les êtres «à peine dégrossis, incomplets presque, figés dans de hiératiques poses d'idoles». À propos de la même production, le critique d'art de *L'Ermitage* note : «Gauguin est le peintre des natures primitives : il en aime et possède la simplicité, l'hiératisme suggestif, la naïveté un peu gauche et anguleuse.» Achille Delaroche, «D'un point de vue esthétique. À propos du peintre Paul Gauguin», *L'Ermitage*, n° 1, janvier 1894, p. 36.

110. Aurier établit un parallèle entre la gestuelle de ces faneuses et celle des prêtresses de l'Antiquité : «Une autre merveille : c'est cette toile libellée les *Faneuses*. Dans un paysage de verdure tout inondé de clarté, tout imprégné des bons et sains parfums du foin, de belles vraies paysannes secouent de leurs fourches l'herbe fauchée et fraîche, avec des mouvements graves,

Pratiquement tous les critiques relèvent le statisme des personnages conçus par les artistes convertis à la méthode divisionniste. Pour plusieurs, ce trait constitue un grave défaut chez Seurat : considérées comme trop rigides, trop angulaires<sup>111</sup>, les silhouettes dépourvues de modelé figurant dans *Un Dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* (fig. 46) sont plaisamment comparées à des quilles<sup>112</sup>, à des «mannequins mal fabriqués<sup>113</sup>», à des bonshommes en bois. À l'inverse, les défenseurs du néo-impressionnisme associent cet aspect figé à une recherche de synthèse et de simplification qui donne à l'art contemporain une nouvelle forme de classicisme. Dans un compte rendu qu'il rédige pour le mensuel *La Vogue*, Fénéon s'arrête longuement sur l'audacieuse composition que Seurat montre en 1886 à la huitième et dernière exposition impressionniste. Le critique remarque l'hiératisme des figures :

[...] et ces quelque quarante personnages sont investis d'un dessin hiératique et sommaire, traités rigoureusement ou de dos ou de face ou de profil, assis à angle droit, allongés horizontalement, dressés rigides : comme d'un Puvis modernisant<sup>114</sup>.

Le parallèle entre les deux peintres se fonde entre autres sur le schématisme à l'œuvre dans leur traitement respectif de la figure humaine. Pour Fénéon, Seurat allie tous les avantages de la modernité, principalement en ce qui regarde le choix du sujet et la technique divisionniste, sans pour autant délaisser le classicisme des compositions monumentales de Puvis de

---

rythmiques, qui évoquent les hiératiques ballets de Cérès aux Eleusinia ou aux Thesmophoria athéniennes.» G.-Albert Aurier, «Camille Pissarro», p. 242.

111. Jules Vidal, «Les Impressionnistes», *Lutèce*, n° 239, 29 mai 1886, p. 1, considère que la technique de Seurat se prête davantage au paysage qu'aux personnages «un peu angulaires» de *La Grande-Jatte*.

112. «Le jeu de quilles de M. Seurat est le second clou» écrit Georges Rall à propos du même tableau, «Indépendants», *Lutèce*, n° 252, 20 août 1886, p. 1.

113. Émile Hennequin, «Notes d'art. Les impressionnistes», *La Vie moderne*, 19 juin 1886, pp. 389-390.

114. Félix Fénéon, «Les Impressionnistes», *La Vogue*, t. I, n° 6, 13 juin 1886 ; *Au-delà de l'impressionnisme*, p. 67.

Chavannes. La perception de *La Grande Jatte* comme hiératique n'est pas isolée, comme en témoigne entre autres les jugements d'Adam et de Verhaeren. Le premier parle de l'«aspect hiératique des personnages synthétisés en leur allure propre<sup>115</sup>». Quant au second, il note l'«hiératisme de tous personnages<sup>116</sup>» (qui lui déplaît au premier abord) et voit en Seurat un «synthétiseur féroce<sup>117</sup>», un rénovateur de l'ordre classique. Kahn ressent lui aussi cette impression de noblesse toute classique lorsqu'il contemple les *Poseuses* (fig. 47) au Salon des Indépendants en 1888. Le poète, qui achètera l'œuvre après la mort de Seurat, croit que l'allure hiératique du modèle féminin présenté successivement de dos, de face, puis de profil revêt le tableau «de la simplicité et de la majesté de l'art antique<sup>118</sup>».

Les écrivains tentent d'investir leurs transpositions d'art d'hiératisme, qualité plastique à laquelle ils accordent une grande importance et dont ils tentent de prolonger le caractère rigide, presque sacré, en soulignant l'absence de mouvement des personnages. Les figures évoquées dans ce cadre sont toujours parfaitement immobiles, contrairement à celles que les descriptions réalistes saisissent en pleine action, en plein mouvement. Plus encore, elles semblent figées, clouées sur place, telle cette Salomé de Moreau, littéralement médusée par l'effrayante apparition de la tête de saint Jean-Baptiste s'élevant dans les airs. D'après l'interprétation proposée par Huysmans dans *À rebours*,

---

115. Paul Adam, «Les Artistes Indépendants», *La Vogue*, t. II, n° 8, 6 septembre 1886, p. 262.

116. Émile Verhaeren, «Georges Seurat», *La Société nouvelle*, avril 1891 ; *Sensations d'art*, éd. établie par François-Marie Deyrolle, Paris, Librairie Séguier, 1989, p. 213.

117. *Ibid.*, p. 216.

118. «De l'ensemble de son exposition résulte l'impression d'un art subtil et sain ; les personnages figés avec une incomparable noblesse dans l'allure la moins cherchée, une vision du corps de la femme dans sa luminosité et ses vraies lignes ; un hiératisme simple anime les modèles et leur donne de la simplicité et de la majesté de l'art antique.» Gustave Kahn, «Exposition des Indépendants», *La Revue indépendante*, n.s., t. VII, n° 18, avril 1888, p. 161.

l'héroïne de *L'Apparition* (fig. 12) est paralysée par la peur que lui inspire la terrible scène s'imposant à son imagination. On notera au passage le nombre et la variété des termes marquant l'immobilité du personnage : les verbes *clouer* et *étrangler*, l'épithète *immobile*, l'adverbe *convulsivement*, trois substantifs (*statue*, *idole* et *déesse*) et trois participes passés adjectivés (*extasiée*, *pétrifiée*, *hypnotisée*). Il faut également remarquer combien le romancier renforce son interprétation de l'œuvre en rattachant le réseau verbal de la fixité à une série d'expressions qui suggèrent la frayeur et l'angoisse.

D'un geste d'épouvante, Salomé repousse la terrifiante vision qui la cloue, immobile, sur les pointes ; ses yeux se dilatent, sa main étreint convulsivement sa gorge. [...]

Dans l'insensible et impitoyable statue, dans l'innocente et dangereuse idole, l'érotisme, la terreur de l'être humain s'étaient fait jour ; le grand lotus avait disparu, la déesse s'était évanouie ; un effroyable cauchemar étranglait maintenant l'histrionne, extasiée par le tournoiement de la danse, la courtisane, pétrifiée, hypnotisée par l'épouvante<sup>119</sup>.

Une telle fixité, se rapprochant tantôt de la sévérité des idoles sculptées, tantôt de l'inertie des sujets sous hypnose ou tombés en extase, correspond à l'idéal féminin cher aux poètes étudiés : muse silencieuse, impénétrable, le regard absent ou les yeux clos, à l'instar de cette *Bethsabée* de Moreau qui, selon la formule imagée de Kahn, «s'émeut en un sourire du rythme intérieur de sa beauté<sup>120</sup>». Repliées en elles-mêmes, ces belles insaisissables se refusent au monde extérieur et ont l'attitude détachée de l'énigmatique prêtresse de *L'Encens* (fig. 48) que Khnopff expose en 1899 à la troisième Biennale de Venise. Le poète Marinetti, alors associé au symbolisme littéraire, transpose poétiquement l'impassibilité de la figure dans un compte rendu pour le mensuel

---

119. Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, pp. 108-109.

120. Gustave Kahn, «Chronique d'Art», p. 100. Sur la thématique du repli sur soi dans l'art symboliste voir Petr Wittlich, «Les yeux clos, le symbolisme et les nouvelles formules du pathos», *Paradis Perdue. L'Europe symboliste*, pp. 235-241.

*La Vogue*. L'écrivain d'art italien exploite tour à tour les images de l'icône byzantine et de la statue de marbre, en insistant sur la pureté et la rigidité d'un corps insensible au plaisir comme à la douleur.

C'est une grande figure de femme, en une pose hiératique de madone Byzantine ; une femme, au visage clarifié par les larmes de la pénitence, toute drapée en des soieries lourdes aux broderies symboliques qui se figent en plis marmoréens autour de ce corps mûr de chasteté. Tout le mysticisme rigide est dans la fixité de ces prunelles de pierre et en ces doigts fuselés d'ascète qui brandissent une relique sur les foules<sup>121</sup>.

L'immobilité du personnage peint se traduit grammaticalement par un nombre restreint de verbes d'action. Le seul verbe conjugué qui se rapporte directement à l'action du personnage (*brandissent*) a un sens figuré. Utilisé dans un passage où plusieurs termes connotent le statisme (*pose hiératique, madone Byzantine, se figent, plis marmoréens, rigide, fixité, prunelles de pierre*), le verbe brandir suggère davantage un geste de présentation (montrer les reliques aux foules) que le mouvement consistant à agiter un objet en le tenant dans les airs. Dans cet exemple, comme dans l'extrait d'*À rebours* étudié à la page précédente, l'effet d'hiératisme est accentué par le fait que tous les verbes sont conjugués au présent de l'indicatif. Le temps des verbes exprime ici une suspension dans le temps : les scènes sont évoquées dans une sorte de présent perpétuel qui correspond à la temporalité des œuvres picturales. Les figures se figent dans une pose de statue tandis que le temps s'arrête, laissant le lecteur de la transposition d'art s'abîmer dans la contemplation de la vision que l'écrivain vient d'imprimer dans son imagination.

---

121. F.[ilippo]- T.[ommaso] Marinetti, «L'Exposition internationale de Venise», *La Vogue*, 3<sup>e</sup> s., t. III, n° 7, juillet 1899, p. 34.

### Une écriture de la vision

Comme on a pu le constater tout au long de la quatrième partie, l'écrivain d'art symboliste n'a pas pour but de dire, d'expliquer ou de raconter la peinture. Il s'emploie à évoquer des images par le moyen d'une prose allusive, caractérisée par un emploi abondant de figures de style (les plus fréquentes sont la métaphore, la personnification, l'hypotypose), de mots rares, sinon précieux, d'épithètes suggestives. Il prend en quelque sorte à rebours le chemin qui avait amené le peintre à matérialiser une vision intérieure sur la surface de toile ou de papier. Partant de l'œuvre d'art, il est à la recherche de l'image mentale qui aurait pu en être le point de départ. Il dévoile ainsi, non l'œuvre elle-même, mais le processus de visualisation qui a permis à l'artiste de fixer l'intangible dans le tangible<sup>122</sup>.

Le cas exemplaire de Fénéon est à retenir dans ce cadre : étant lui-même fortement impressionné par le «style coloré, tumultueux et magnifique<sup>123</sup>» dont fait preuve Huysmans dans *Certains*, Fénéon se voit à son tour adresser des remarques similaires par ses collègues de la presse symboliste. Wyzewa le félicite notamment pour le «style imprégné de vision» dont il fait preuve dans son recueil *Les Impressionnistes en 1886*.

Je ne pense pas que l'on ait employé jamais un style plus imprégné de vision, ou, comme il y est dit, plus sensitif. Les nuances des couleurs et des formes, le trait dominant des attitudes, tout cet arrière-cortège d'odeurs et de sons qui suit maintenant nos sensations visuelles, M. Fénéon les perçoit, les note<sup>124</sup>.

---

122. Selon l'historien de la littérature Roger Little, la visualisation est d'ailleurs au centre du symbolisme poétique, en particulier chez Rimbaud. Cf. Roger Little, «Rimbaud : the shaping of a vision» dans Peter Collier et Robert Lethbridge (sous la direction de), *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994, pp. 253-263.

123. Félix Fénéon, «Certains», *Art et critique*, n° 29, 14 décembre 1889, p. 453 ; *Au-delà de l'impressionnisme*, p. 88.

Cette définition correspond on ne peut mieux à la manière d'écrire de celui que l'on a plus tard surnommé «le critique<sup>125</sup>» en raison de sa faculté de suggérer une œuvre d'art par une seul épithète, une formule lapidaire ou une phrase de deux ou trois lignes. Marquant sa prose d'une rare densité poétique et d'un degré d'abstraction parfois proche de Jarry, Fénéon maîtrise l'art de faire surgir l'image des tableaux dont il parle. Il traduit les impressions visuelles de manière à frapper l'imagination du lecteur, notamment lorsqu'il transpose les effets de couleur et de lumière auxquels Monet parvient dans la série des *Meules de foin* (fig. 25) présentée à la galerie Durand-Ruel en 1891.

Au soleil soiral surtout s'exaltaient les meules ; l'été, elles s'auréolaient de pourpre en flammèches ; l'hiver, elles ruisselaient au sol leurs ombres phosphorescentes et, sur un ciel d'abord rose puis d'or, elles miroitaient, émaillées bleu par un brusque gel<sup>126</sup>.

Fénéon use de la personnification, figure rhétorique qui permet de doter de vie les amas de foin peints par Monet<sup>127</sup>. Le tableau s'anime et les meules y tiennent le premier rôle alors qu'elles deviennent les attributs des verbes d'action : elles *s'exaltaient*, *s'auréolaient*, *ruissellaient* et *miroitaient*, au gré des saisons, dans un bain de pourpre et d'or. Cette façon de prêter une vie propre aux éléments du tableau est un trait de l'écriture symboliste de la peinture<sup>128</sup>.

124. Teodor de Wyzewa, «Les Livres», *La Revue indépendante*, n.s., t. II, n° 4, février 1887, p. 149.

125. Jean Paulhan, «F.F. ou le critique» dans Félix Fénéon, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1948.

126. Félix Fénéon, «Œuvres récentes de Claude Monet», *Le Chat noir*, 16 mai 1891 ; *Au-delà de l'impressionnisme*, p. 88.

127. Selon Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1821), Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1968, p. 111, la personnification «consiste à faire d'un être inanimé, insensible, ou d'un être abstrait et purement idéal, une espèce d'être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu'on appelle une personne : et cela, par simple façon de parler, ou par une fiction toute verbale, s'il faut le dire.»

128. Si l'on en croît Wyzewa, cette forme d'«hylozoïsme grammatical» est d'ailleurs plutôt un «tic» des auteurs associés au symbolisme. Le critique en vient à cette conclusion après avoir remarqué combien Fénéon, dans son ouvrage *Les Impressionnistes en 1886*, «érige toutes choses en des entités agissantes : toujours à ses yeux le ciel s'incurve, les touches SE

Chez les critiques d'art des petites revues, ce procédé sert à faire valoir les qualités plastiques des œuvres picturales. Fénéon mis à part, Aurier est l'un de ceux qui exploite la figure de la personnification avec le plus de virtuosité, comme on peut le constater à la lecture de cet extrait sur les cyprès de Van Gogh.

Ce sont des arbres, tordus ainsi que des géants de bataille, proclamant du geste de leurs noueux bras qui menacent et du tragique envollement de leurs vertes crinières, leur puissance indomptable, l'orgueil de leur musculature, leur sève chaude comme du sang, leur éternel défi à l'ouragan, à la foudre, à la nature méchante ; ce sont des cyprès dressant leurs cauchemardantes silhouettes de flammes qui seraient noires<sup>129</sup>.

Ces arbres ont une physionomie animale (la crinière, la musculature, le sang), voire humaine (les bras), et possèdent même des traits psychiques (l'orgueil, le sentiment de défi). Ils participent à la tragédie cosmique qui les oppose aux forces naturelles, elles-mêmes dotées de méchanceté<sup>130</sup>. Une telle dramatisation aide l'écrivain à imposer une image forte dans l'esprit du lecteur. Dans cet univers textuel, les objets inanimés se donnent à voir dans un surgissement, à la manière d'une apparition subite. Le but du critique consiste à révéler une vision au lecteur à l'exemple du peintre qui a inscrit son idée dans la matière picturale. La transposition d'art symboliste est une écriture de la vision, si l'on prête au terme de vision toute la richesse sémantique qu'il peut avoir : la vision étant à la fois un mécanisme physiologique de perception et la

---

clairsèment, les barquettes s'invertissent.» Cf. Teodor de Wyzewa, «Les Livres», p. 149. L'hylozoïsme est une doctrine attribuant au monde, à la matière, une vie propre.

129. G.-Albert Aurier, «Les Isolés. Vincent Van Gogh», p. 34.

130. Cette allusion à la «nature méchante» permet à Aurier d'exprimer poétiquement ses idées anti-naturalistes. La conviction que la nature est méchante, mauvaise, nuisible à la vie, est courante chez les poètes français depuis l'avènement du romantisme. Quant à l'importance de ce thème dans la littérature romantique, voir l'analyse de Ann-Deborah Lévy-Bertherat, *L'Artifice romantique de Byron à Baudelaire*, Paris, Klincksieck, bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle, 1994. La haine de la nature, déjà fondamentale dans la poésie de Baudelaire, est poussée à son paroxysme aux temps du symbolisme par la figure paradigmatique de Des Esseintes, être décadent qui s'emploie à «dénaturer» toutes les formes de vie (fleurs, animaux, hommes).

représentation surnaturelle ou imaginaire d'un être ou d'une chose invisible qui se montre sous une forme visible. Il s'agit donc de rendre des sensations visuelles, tout en imprégnant le lecteur d'images mentales qui ressemblent à s'y méprendre aux visions surnaturelles que procurent des états tels que le rêve, l'hallucination, la contemplation mystique.

Certaines œuvres se prêtent particulièrement bien à cette forme de visualisation, ce qui explique en partie leur succès auprès des poètes symbolistes. Ce sont d'abord les œuvres montrant des visions mystiques, comme *L'Apparition* (fig. 12) de Moreau, *La Vision après le sermon* (fig. 24) de Gauguin et la *Jeanne d'Arc* de Séon, qui inspirent respectivement des transpositions d'art à Huysmans, Aurier et Germain<sup>131</sup>. Ce sont aussi les apparitions diaboliques ou sataniques imaginées par Rops, Ensor et les autres peintres qui ont donné des versions de *La Tentation de saint Antoine*<sup>132</sup>. Vient ensuite le vaste répertoire des visions oniriques, d'abord les rêves éthérés, sereins, idéalisés, montrant une antiquité arcadienne (Puvis de Chavannes, Osbert, Séon) ou les paradis terrestres incarnés par Gauguin et Denis. Viennent enfin les cauchemars effarants, monstrueux ou obsédants, conçus par Klinger, Rops, Redon et Henry de Groux.

Toutes ces œuvres sont transposées afin que le texte puisse prolonger la prégnance et le caractère instantané de la vision. L'impression ressentie lors de la lecture est d'ailleurs plus souvent spatiale que temporelle : le texte donne

---

131. Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, pp. 107-109 ; G.-Albert Aurier, «Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin», *Le Mercure de France*, t. II, n° 15, mars 1891, *Œuvres posthumes*, pp. 205-207 ; Alphonse Germain, «Sur un tableau refusé. Théorie du symbolisme des teintes», *La Plume*, vol. II, n° 50, 15 mai 1891, p. 172. On retrouve une autre évocation de *Jeanne d'Arc* par Séon dans le compte rendu de Germain sur «L'idéal du Salon de la Rose + Croix», *L'Ermitage*, n° 4, avril 1892, pp. 211-212.

132. Voir en outre Camille Lemonnier, «Une Tentation de St Antoine de Félicien Rops», *La Revue indépendante*, t. I, n° 2, juin 1884, pp. 444-447 ; Émile Verhaeren, «La Tentation de Saint-Antoine par Odilon Redon», *L'Art moderne* (Bruxelles), 21 octobre 1888, pp. 339-340. Plus largement sur Rops et sur Ensor, se rapporter aux livraisons spéciales que *La Plume* leur consacre respectivement le 15 juin 1896 (n° 172) et le 15 décembre 1898 (n° 232).

l'effet d'une vision qui surgit dans l'espace et non d'une action qui se déroule dans un enchaînement temporel<sup>133</sup>. Les écrivains d'art traduisent ainsi ce qui est le propre de la peinture, si l'on suit la distinction opérée par Lessing entre les arts plastiques (peinture, sculpture), modes d'expression de l'espace, et les arts se déployant dans le temps (littérature, théâtre, musique, danse)<sup>134</sup>. Plutôt que de s'ordonner dans le temps à l'intérieur d'une structure narrative, la transposition d'art procède à une mise en situation dans l'espace. En posant la question du «où» et non celle du «quand», les auteurs s'intéressent moins à l'action représentée qu'au lieu dans lequel cette action se situe. Cet intérêt pour ce qui constitue l'espace de la représentation comme tel (un décor composé de plusieurs plans) les conduit à utiliser un nombre beaucoup plus restreint d'adverbes de temps (avant, pendant, après) que de locutions adverbiales de lieu (ici, là, là-bas, loin, de près, sous, sur, dans un lieu, en haut, en bas, à gauche, à droite, devant, derrière).

Le recul des repères temporels par rapport aux indications spatiales transparaît clairement dans la manière dont les écrivains d'art introduisent leurs évocations de tableaux. Les transpositions d'art d'Aurier, de Laforgue, de Kahn, de Fontainas et d'Orfer commencent souvent par des formules comprenant des adverbes ou des locutions adverbiales de lieu. Parmi les plus intéressantes, figurent celles dont Aurier se sert pour situer le cadre ou le contexte des images qu'il souhaite suggérer. L'évocation poétique de *La Vision après le sermon* (fig. 24) de Gauguin s'ouvre sur la phrase suivante :

---

133. J'utilise la notion de spatialité dans le sens général que lui donne Joseph Frank dans «Spatial Form in Modern Literature», *The Sewanee Review*, vol. 53, n<sup>os</sup> 2-4, 1945. Le domaine de l'espace se distingue du domaine temporel : le mode littéraire spatial est celui qui suspend la temporalité dans le présent, qui privilégie la synchronie à la diachronie, le commentaire à la narration, le discours à l'histoire. L'écriture symboliste de la peinture est spatiale dans le sens où elle se préoccupe davantage de la dimension plastique du tableau peint que de sa dimension narrative.

134. Gotthold Ephraïm Lessing, *Laocoon* (1766), avant-propos de Hubert Damish, Paris, Hermann, collection «Savoir sur l'art», 1990.

Loin, très loin, sur une fabuleuse colline, dont le sol apparaît de vermillon rutilant, c'est la lutte biblique de Jacob avec l'Ange<sup>135</sup>.

Aurier donne trois indications spatiales : la lutte de Jacob avec l'Ange a lieu sur une *fabuleuse colline* qui est *loin*, ou plutôt *très loin*. On retrouve le même procédé dans l'article sur Henry de Groux alors que la première phrase contient deux locutions adverbiales rapprochées l'une de l'autre : « Sous un ciel bas et sombre de drame » et « dans un plaines vague, banalement sinistre<sup>136</sup> ». Laforgue utilise également plusieurs locutions adverbiales de lieu lorsqu'il évoque les œuvres d'Arnold Böcklin, par exemple *L'Île des morts* (fig. 49) :

*Au milieu d'une mer étrangement calme, s'élève un îlot formé d'un demi-cercle de rocs perpendiculaires percés intérieurement de cases destinées à recevoir des cercueils ; à un escalier, entre douze peupliers noirs et immobiles, aborde une barque bleue, à l'arrière de laquelle on voit un rameur bizarrement exotique dans la richesse de son costume, à l'avant une forme blanche qui se penche sur un cercueil drapé de blanc et orné d'une guirlande de fleurs jaunes et rouges<sup>137</sup>.*

Comme dans les exemples d'Aurier, le lieu est évoqué d'une manière relativement précise à force d'épithètes suggestives et d'adverbes recherchés. Les auteurs s'attachent prioritairement au cadre, au site, tout en accordant une grande importance aux détails de couleur (le sol de *vermillon rutilant* peint par Gauguin ; la barque *bleue*, les fleurs *jaunes et rouges* dans la toile de Böcklin)

---

135. G.-Albert Aurier, « Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin » ; *Œuvres posthumes*, p. 205.

136. G.-Albert Aurier, « Henry de Groux », *Le Mercure de France*, t. III, n° 22, octobre 1891 ; *Le Symbolisme en peinture*, p. 73. Aurier avait déjà employé la technique dans la très longue phrase qui sert à rendre l'atmosphère des toiles de Van Gogh. L'extrait cité *supra*, p. 453, comporte quatre locutions adverbiales : « sous des ciels », « sous des ciels », « sous l'incessant et formidable ruissellement » et « dans des atmosphères lourdes ». Cf. G.-Albert Aurier, « Les Isolés. Vincent Van Gogh », p. 33.

137. Jules Laforgue, « Exposition du Centenaire de l'Académie royale des Arts de Berlin », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1<sup>er</sup> octobre 1886 ; *Textes de critique d'art*, p. 93. C'est moi qui souligne.

et aux effets de lumière (le ciel *sombre* chez de Groux ; les peupliers *noirs* de Böcklin).

La fonction des locutions adverbiales contenues dans les transpositions d'art peut avantageusement être comparée à celle de la formule codifiée «il était une fois» qui, dans le langage du conte, sert non seulement à introduire le récit mais aussi à signaler au lecteur que l'auteur quitte le monde du réel pour entrer dans l'univers de la fable<sup>138</sup>. Les propositions de lieu apparaissent comme autant d'avertissements destinés à signifier au lecteur un changement de mode discursif. Lorsque le repère spatial se trouve en début de texte, en début de paragraphe ou en début de phrase, il annonce une rupture de ton en indiquant que l'auteur abandonne les modes assertif, prescriptif et narratif au profit du mode suggestif. La locution adverbiale de lieu dit en quelque sorte : «c'est ici que commence l'évocation du tableau». À chaque fois qu'elle réapparaît à l'intérieur de la transposition d'art, elle rappelle que l'œuvre picturale est un milieu clos, une surface déterminée, un espace à deux dimensions. Transposer consiste alors à faire passer le lieu du tableau (ce «là», ce «là-bas» auquel le lecteur n'a pas accès) dans un autre lieu, cette fois accessible au lecteur, qui est celui du texte (l'«ici» et le «maintenant» de la transposition d'art).

De manière plus générale, le transfert de la peinture au texte s'accomplit par une mise en situation dans l'espace qui fait écho au décor du tableau. On trouve une manifestation exemplaire de cette spatialisation dans la transposition d'art de *La Vision après le sermon* ou *La Lutte de Jacob avec l'ange* (fig. 24) qui sert de prologue au manifeste d'Aurier sur le symbolisme en peinture. Conformément à ce que le titre du tableau de Gauguin suggère, le

---

138. Pour une discussion sur la fonction de la formule «il était une fois», voir les conclusions de Harald Weinrich, *op. cit.*, p. 47.

critique prétend que la vision des pieuses femmes bretonnes agenouillées est celle qui s'empare de leur esprit après l'audition d'un sermon qui relatait la lutte de Jacob avec l'ange. Afin de prolonger textuellement l'atmosphère qui se dégage de la scène, le critique est amené à imaginer le décor suivant :

On les dirait dans une église, tant silencieuse est leur attention, tant recueilli, tant agenouillé, tant dévot est leur maintien ; on les dirait dans une église et qu'une vague odeur d'encens et de prière volette parmi les ailes blanches de leurs coiffes, et qu'une voix respectée de vieux prêtre plane sur leurs têtes<sup>139</sup>...

Le jeune auteur s'adonne à la transposition créatrice en enrichissant l'œuvre d'éléments que Gauguin n'y a pas mis. Cette église est fictive puisque le peintre n'a rendu aucun des éléments du décor construit par Aurier. Il s'agit bien là d'une extrapolation, d'ailleurs clairement annoncée par les formules «on les dirait» et «oui, sans doute», qui marquent ici des transitions entre l'espace du tableau et l'espace du texte. La répétition de l'adverbe de quantité «tant» dans la formule «*tant* recueilli, *tant* agenouillé et *tant* dévot est leur maintien» rend l'image plus saisissante pour le lecteur. Grâce à cette forme d'accentuation, on parvient mieux à s'imaginer l'attitude des femmes en prière. Il existe ici une substitution similaire à celles que l'on a analysée chez Mauclair. De même que les adjectifs servent, dans l'article sur Besnard, à suggérer les éléments plastiques des œuvres, les épithètes choisies par Aurier se rapportent moins aux personnages qu'à leur posture. Le critique signale ainsi son intérêt pour la manière dont Gauguin représente la figure humaine. Il adjoint au substantif «maintien» des épithètes antéposées qui devraient en principe qualifier les figures : dans le texte, ce ne sont pas les Bretonnes elles-mêmes mais bien leur maintien qui est recueilli, agenouillé et dévot. L'attention portée à la posture des personnages donne lieu, lors de la lecture, à l'association

---

<sup>139</sup>. G.-Albert Aurier, «Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin» ; *Œuvres posthumes*, p. 206.

d'idées suivante : comme le recueillement, l'agenouillement et la dévotion sont des attitudes propres à la prière, la scène se déroule probablement dans une église.

Il reste maintenant au poète à faire naître dans l'esprit du lecteur l'image de cette église. Aurier ne se limite pas à susciter le surgissement d'une impression visuelle : il cherche également à éveiller chez le lecteur des sensations auditives (la voix du curé) et olfactives (l'odeur d'encens). Afin de rendre la transposition encore plus prégnante, le poète esquisse un cadre dont les éléments participent activement à la scène. De façon significative, les deux seuls verbes d'action utilisés dans le passage ne se rapportent pas aux personnages mais bien à des perceptions sensorielles qui deviennent des entités agissantes : l'odeur *volette* et à la voix du curé *plane* sur la tête des Bretonnes. La répétition de la conjonction «et» instaure de surcroît une simultanéité entre les événements en suggérant que les femmes entendent la voix du prêtre pendant qu'elles hument une vague odeur d'encens. Le critique poursuit ainsi la mise en place de son décor :

Oui, sans doute, dans une église, dans quelque pauvre église de quelque pauvre petit bourg breton<sup>140</sup> ...

L'intérieur d'une «pauvre église» bretonne s'impose alors à l'imagination.

Mais alors *où* sont les piliers *moisis* et *verdis* ? *où* les murs *laiteux* avec l'*infime* chemin de croix chromolithographique ? *où* la chaire de sapin ? *où* le vieux curé qui prêche et dont l'on entend, certes, dont l'on entend la voix marmonnante ? *Où* tout cela<sup>141</sup> ?

Le critique fait apparaître des piliers, des murs, un chemin de croix, une chaire qui n'existent pas dans le tableau de Gauguin. Grâce aux détails qu'il donne (les piliers *moisis* et *verdis*, les murs *laiteux*, l'*infime* chemin de croix, la

---

140. *Ibid.*

141. *Ibid.* C'est moi qui souligne.

voix *marmonnante*), Aurier éveille dans la mémoire du lecteur le souvenir d'une église semblable à celle qu'il évoque. L'énumération prend la forme d'une série de propositions interrogatives. La répétition de l'adverbe interrogatif «où» et l'omission du verbe être dès la seconde question (où les murs... où la chaire...) créent un effet d'accélération qui condense, dans un tout quasi spatial, des choses apposées les unes aux autres. Cette sorte d'accumulation verbale tend à prolonger l'impression visuelle que produit d'ordinaire la juxtaposition d'éléments dans un tableau. Le procédé revient un peu plus bas : un «et» remplace alors le «où» .

Ah ! c'est que les piliers moisis, *et* verdis, *et* les murs laiteux, *et* le petit chemin de croix chromolithographique, *et* la chaire de sapin, *et* le vieux curé qui prêche, se sont, depuis bien des minutes, anéantis, n'existent plus que pour les yeux et pour les âmes des bonnes paysannes bretonnes<sup>142</sup> !...

Le critique use ici d'un judicieux artifice. Comme le cadre qu'il a habilement construit ne correspond pas au décor de Gauguin, il le fait disparaître aussitôt après l'avoir évoqué.

Quel accent merveilleusement touchant, quelle lumineuse hypotypose, étrangement appropriés aux frustes oreilles de son balourd auditoire, a rencontrés ce Bossuet de village qui ânonne ? Toutes les ambiantes matérialités se sont dissipées en vapeurs, ont disparu, lui-même, l'évocateur, s'est effacé, et c'est maintenant sa Voix, sa pauvre vieille pitoyable Voix bredouillante, qui est devenue visible<sup>143</sup> [...].

Dans ce passage, Aurier mentionne l'hypotypose, figure dont il se sert lui-même ici<sup>144</sup>. Le texte fonctionne à un double niveau comme par une sorte de

---

142. *Ibid.* C'est moi qui souligne.

143. *Ibid.*

144. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, pp. 390 *sqq.*, définit l'hypotypose comme une figure qui «peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante. [...] Elle enflamme l'âme au point de lui faire voir comme présentes ou comme réelles des choses très éloignées, ou même purement fictives».

mise en abyme : la transposition d'art fait apparaître une image dans l'esprit du lecteur de la même façon que le sermon inspire une vision aux Bretonnes. L'œuvre de Gauguin représente pour Aurier une «lumineuse hypotypose» car elle met en scène une «Voix devenue visible». Le curé ne peut provoquer la vision que s'il parvient à «efface(r) toutes les matérialités ambiantes», c'est-à-dire le décor de la pauvre petite église bretonne. Comment ne pas faire un rapprochement entre cette Voix et celle d'Aurier qui est précisément en train de rendre visible l'invisible ? Le critique fait apparaître puis disparaître les piliers moisis, les murs laiteux, le chemin de croix tout aussi efficacement que le prêtre réussit à transporter en pensée les Bretonnes hors de la pauvre petite église. Véritable écrivain de la vision, le poète symboliste transfigure la matérialité d'une toile enduite de couleurs pour mieux transposer le tableau peint en *tableau écrit*.

CONCLUSION

**DIRE LE VOIR**

Se tenir entre le voir et le dire n'est pas chose facile. En écrivant la peinture, l'auteur d'une chronique d'art aspire à la fois à être peintre et poète, alors qu'en réalité, il n'est ni tout à fait l'un ni tout à fait l'autre. L'oscillation, l'inconfort, voire le sentiment d'un échec perpétuel, sont la rançon de l'entre-deux. Prétendre embrasser la dualité comporte toujours le risque d'une perte double. Mais le prix reste bien dérisoire au regard des vastes horizons qu'offre la convergence de deux mondes aussi riches que la peinture et la littérature.

Ce rapprochement, l'écrivain symboliste l'a suggéré de multiples manières et sa plus grande victoire de critique d'art fut de parvenir à exprimer et à transmettre sa passion pour la peinture. Joris-Karl Huysmans, se considérant lui-même comme un «fou furieux de peinture», Jules Laforgue, perçu comme un «dévot» de l'image par son ami Gustave Kahn, Félix Fénéon, inventeur d'un «style imprégné de vision», Albert Aurier, envoûté par «cette enchanteresse matière» picturale, ou encore Camille Mauclair, à la recherche d'un symbolisme «concret», sont autant d'écrivains d'art qui ont réussi à *dire le voir* en s'attachant à prolonger l'expérience visuelle de la peinture dans le langage de la critique d'art<sup>1</sup>.

---

1. Voir respectivement Gustave Coquiote, *Le Vrai J.K. Huysmans*, Paris, Charles Bosse, 1912, p. 66 ; Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents* (1902), Genève, Slatkine, 1977, p.

Par l'analyse détaillée de chacun des domaines où s'accomplit le passage du voir au dire dans les textes sur l'art des représentants du symbolisme littéraire, cette étude a voulu contribuer à changer la perception stéréotypée de l'écrivain contraint d'exercer la critique d'art en «littérateur», c'est-à-dire en n'étant pas assez attentif aux qualités spécifiquement plastiques de la peinture. Une lecture où l'on confronte les tableaux peints à leur transposition écrite permet même de dépasser l'idée reçue selon laquelle une critique de nature littéraire est, par principe, étrangère à l'univers pictural.

Cette vue nous a entre autres été léguée par l'époque elle-même, notamment par les peintres Paul Gauguin, Émile Bernard, James Whistler et Maurice Denis qui reprochaient aux gens de lettres leur conception trop littéraire de la peinture. Or, l'attitude des artistes à l'endroit des écrivains d'art n'a jamais été neutre, comme on a pu le constater au cours de l'exploration des rivalités entre les différents auteurs de textes critiques sur la peinture : les écrivains, les artistes et les connaisseurs, mais aussi les journalistes, les historiens d'art et les autres professionnels de l'art.

Plus encore, le reproche que l'on a pu faire aux écrivains symbolistes d'avoir jugé la peinture avec des critères impropres ne doit pas seulement être imputé à un éventuel conflit de compétence entre les catégories de critiques puisque, sur ce point comme sur bien d'autres, la plupart des critiques d'art de la presse symboliste s'entendent pour juger sévèrement tout critique qui ne s'intéresse pas assez aux qualités picturales des œuvres

---

182 ; Teodor de Wyzewa, «Les Livres», *La Revue indépendante*, n.s., t. II, n° 4, février 1887, p. 149 ; G.-Albert Aurier, «Les Isolés. Vincent Van Gogh», *Le Mercure de France*, t. I, n° 1, janvier 1890 ; *Le Symbolisme en peinture. Van Gogh, Gauguin et quelques autres*, textes réunis et présentés par Pierre-Louis Mathieu, Caen, L'Échoppe, 1991, p. 38 ; Camille Mauclair [pseud. de Séverin Faust], «Albert Besnard et le symbolisme concret», *La Revue indépendante*, n.s., t. XXI, n° 60, octobre 1891, pp. 6-29.

d'art. La condamnation des «littérateurs» touche du reste aussi les peintres qui ne mettent pas en avant la part plastique de la peinture.

Le rejet unanime de la peinture et de la critique d'art dites «littéraires» constitue l'un des aspects les plus complexes de la relation entre peinture et littérature chez les auteurs examinés. Dans l'optique de ces derniers, les deux arts doivent se rencontrer sans pour autant renoncer à leur spécificité. La correspondance ou la «compénétration<sup>2</sup>» des arts, selon le terme utilisé par Émile Verhaeren, n'advient que si chaque art conserve une certaine autonomie par rapport à l'autre. Cette exigence détermine la pratique de la critique d'art, en particulier la transposition créatrice de la peinture qui, à l'instar de toute traduction, mise sur la différence pour parvenir à l'équivalence.

En même temps, la traduction textuelle de l'image repose sur la réciprocité des échanges entre peinture et langage car chacune des instances en jeu est susceptible de transformer ou d'enrichir l'autre. Dans la transposition d'art, la transfiguration poétique de la peinture va de pair avec une «peintrification» du langage. Le texte tend à se «peintrifier» à mesure que le tableau devient texte.

Les réserves à l'endroit de la peinture et de la critique «littéraires» peuvent au reste sembler artificielles ou paradoxales lorsqu'elles sont émises par des écrivains qui produisent eux-mêmes un discours d'essence littéraire à propos de la peinture. Les animateurs de la presse symboliste pensent effectivement la critique d'art, de même que toute autre forme de

---

2. Émile Verhaeren, «Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff II», *L'Art moderne*, 12 septembre 1886 ; article repris dans Claudette Sarlet, *Les Écrivains d'art en Belgique 1860-1914*, Bruxelles, Labor, 1992, p. 102.

critique d'ailleurs, comme une pratique littéraire qui exige un champ de compétence spécifique : le savoir écrire.

Dans le corpus étudié, la volonté d'écrire avec élégance et *style* se traduit par l'emploi d'une langue poétique complexe qui permet de transposer textuellement les effets visuels de la peinture. Le conflit de compétence entre les écrivains de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et les autres intervenants de la critique est en réalité un débat sur la manière dont il convient d'écrire lorsque l'on s'adonne à la critique d'art. La réponse des symbolistes est sans équivoque : le bon critique d'art est avant tout un *poète* à même de transmettre la beauté des œuvres d'autrui par le moyen du langage poétique. Si l'idée de la supériorité du poète en matière d'écriture de la peinture a vu le jour bien avant l'émergence du symbolisme, les écrivains fréquentant les milieux symbolistes lui donnent toutefois une portée originale en élaborant leurs articles de critique d'art dans le cadre des recherches formelles du symbolisme littéraire.

Cependant, le fait de considérer la critique d'art comme une pratique littéraire ne veut pas dire pour autant que l'on écrive ses chroniques d'art en littérateur. À l'intérieur des textes sur la peinture publiés dans les petites revues, la notion même de «littéraire» recouvre des réalités différentes. Le concept de critique littéraire répond notamment à deux visées distinctes de la critique d'art symboliste, l'une négative, l'autre positive : d'un côté, la nécessité ressentie par la majorité des auteurs de rejeter les peintres et les critiques exclusivement tournés vers la part anecdotique ou narrative de la peinture ; de l'autre côté, le désir d'élever la critique d'art au rang d'une activité poétique autonome. Les deux objectifs se rejoignent lorsque les poètes utilisent un mode discursif qui rompt avec le langage prosaïque de l'explication, de la description et de la narration afin de mieux exalter les

qualités plastiques de la peinture. En ce sens, le fait de conférer une dimension poétique à la critique n'est pas incompatible avec le souci de produire une critique avertie, compétente.

C'est aussi en partie grâce à leurs préoccupations d'ordre poétique concernant la synthèse et la suggestion que les écrivains d'art collaborant aux petites revues sont à même de comprendre la peinture contemporaine. La plupart de ces auteurs formulent des théories esthétiques qui rendent bien compte de la démarche plastique des peintres qu'ils apprécient. Parmi les cas les plus exemplaires, figurent les véritables manifestes du symbolisme pictural par Émile Verhaeren, Alphonse Germain, Albert Aurier et Camille Mauclair à propos de l'art de Fernand Khnopff, Alexandre Séon, Paul Gauguin et Albert Besnard. Il faut également mentionner la réflexion originale suscitée par le néo-impressionnisme, les textes de Félix Fénéon en premier lieu, auxquels s'ajoutent plusieurs autres remarques pertinentes d'Émile Verhaeren, de Gustave Kahn, de Paul Adam, de Georges Vanor.

Même les auteurs que la recherche récente a eu tendance à exclure ou à déconsidérer en raison de leur traditionalisme esthétique ou politique, par exemple Joséphin Péladan, Alphonse Germain ou Camille Mauclair, ont rarement failli à leur tâche de critiques avertis. Les plus conservateurs d'entre eux avaient beau ne pas adhérer aux propositions audacieuses des peintres novateurs, ils n'en cernaient pas moins les principaux enjeux de l'art de leur époque avec beaucoup d'acuité. L'implication active de plusieurs de ces écrivains d'art au sein du milieu de l'art dénote de surcroît une bonne connaissance du monde de la peinture.

Le plus souvent, les écrivains symbolistes ont fait converger théorie de l'art et pratique de la critique d'art. L'attrait exercé par la figure de l'artiste indépendant se manifeste ainsi d'un côté par la contestation des institutions

culturelles en place, de l'autre côté par une volonté de jouer un rôle concret dans l'instauration d'un système des beaux-arts indépendant.

À un autre niveau, les écrivains symbolistes ont procédé à une vaste entreprise de légitimation du discours critique en lui conférant à la fois une valeur littéraire et une dimension mystique. Une telle valorisation théorique appelle une manière particulière d'exercer la critique d'art. Élevée au rang d'un art, celle-ci se voit attribuer une valeur esthétique au même titre que la production picturale qui fait l'objet du commentaire. Ce sont ainsi les grands principes à l'œuvre dans la conception de l'art et de la poésie propre au symbolisme — individualisme, subjectivité, isolement, mysticisme, etc. — qui guident l'écrivain d'art dans sa façon de pratiquer la critique. De même que l'artiste académique sert de repoussoir à l'image idéalisée de l'artiste indépendant, le journaliste et l'historien d'art professionnels apparaissent comme les pendants négatifs du critique créateur auquel s'identifient les auteurs. Le combat contre les critiques d'art rattachés à des institutions établies (journaux à grand tirage, revues spécialisées, musées, établissements d'enseignement) est de la même nature que la lutte menée contre les institutions artistiques officielles ; il sert à ébranler le prestige de la critique institutionnelle pour mettre en avant le bien-fondé de la critique relativement marginale publiée dans la presse littéraire d'avant-garde.

La contribution la plus importante des écrivains symbolistes à la rencontre du voir et du dire reste encore leur façon d'écrire la peinture. Laboratoire du symbolisme littéraire sur les plans esthétique et politique, la critique d'art permet aussi de mettre au point une forme spécifique, la transposition d'art, qui se révèle être un microcosme ou un abrégé de la poésie symboliste. La transposition créatrice et suggestive de la peinture est autant redevable à la théorie poétique du symbolisme, dont elle applique les

principes, qu'à la peinture impressionniste, néo-impressionniste ou symboliste, dont elle cherche à prolonger les effets plastiques.

Poésie et peinture se sont rarement liées d'une façon si étroite et c'est précisément en raison de cette imbrication profonde que l'écriture symboliste de la peinture ne saurait être jugée étrangère à l'univers pictural. L'œuvre peinte ne devient pas uniquement prétexte à création littéraire parce qu'elle laisse au critique le loisir de s'abandonner librement à son imagination. Le langage plastique de la peinture présente plusieurs des qualités que l'écrivain symboliste recherche dans sa quête d'une nouvelle forme littéraire : synthétisme, hiératisme, spatialité, chromatisme. Ainsi conçue, l'évocation poétique du tableau peint conserve donc dans sa structure même une part de l'expérience visuelle de la peinture. On ne s'étonnera plus, dès lors, que l'écrivain d'art procédant à une telle «peintrification» du langage verbal ait su faire parler à la peinture sa propre langue.

## BIBLIOGRAPHIE

## 1. ÉCRITS DE L'ÉPOQUE

- ADAM, Paul, «Peintres impressionnistes», *La Revue contemporaine*, avril-mai 1886, pp. 541-554 ; *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, textes réunis et présentés par Denys Riout, Paris, Macula, 1989, pp. 382-391.
- . «Les Artistes Indépendants», *La Vogue*, t. II, n° 8, 6 septembre 1886, pp. 260-267.
- . «La Presse et le Symbolisme», *Le Symboliste*, n° 1, 7 octobre 1886, pp. 1-2.
- . «Les frères de Goncourt», *La Cravache parisienne*, n° 408, 15 décembre 1888, n.p.
- . «L'Art symboliste», *La Cravache parisienne*, n° 422, 23 mars 1889, n.p.
- . «Les Primitifs en Lorraine», *La Vogue*, n.s., n° 3, septembre 1889, pp. 264-284.
- . «Préface», catalogue de l'exposition d'aquarelles de Georges de Feure, Paris, Galerie des artistes modernes, avril 1894.
- . «Le symbolisme dans l'œuvre d'Albert Besnard», *La Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1911, pp. 437-454.
- . *Dix Ans d'art français*, Paris, Albert Méricant, 1909.
- AJALBERT, Jean, «Le Salon des impressionnistes», *La Revue moderne* (Marseille), 20 juin 1886, pp. 385-393.
- ALEXANDRE, Arsène, «Durand-Ruel, portrait et histoire d'un marchand», *Pan*, Berlin, novembre 1911 ; rééd. en plaquette, Paris, C. Berger, 1911.
- . *Le Balzac de Rodin*, Paris, H. Floury, 1898.
- ALEXIS, Paul, «Chronique de juin», *La Revue indépendante*, t. I, n° 3, juillet 1884, pp. 246-253.
- AMAN-JEAN, Edmond, «Puvis de Chavannes», *L'Art dans les deux mondes*, n° 172, 29 novembre 1890, pp. 10-11.
- . «Le Bienheureux peintre Fra Angelico de Fiesole», *L'Art et la vie*, 1<sup>er</sup> novembre 1893, pp. 38-39.
- . «Deux enfants de France», *L'Art et la vie*, mai 1894, pp. 385-390.

ANQUETIN, Louis, «Une protestation», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 14, mai 1891, pp. 186-189.

ANTOINE, Jules [J. A.], «Exposition de la galerie Georges Petit», *Art et critique*, n° 5, 29 juin 1889, pp. 75-77.

----- [J. A.], «La Vente Secrétan», *Art et critique*, n° 6, 6 juillet 1889, pp. 93-94.

----- [J. A.], «Beaux-Arts», *Art et critique*, n° 8, 20 juillet 1889, pp. 123-124.

----- «Exposition rétrospective de l'art français», *Art et critique*, n°s 17, 19 et 21, 22 septembre, 5 et 19 octobre 1889.

----- «Impressionnistes et synthétistes», *Art et critique*, n° 24, 9 novembre 1889, pp. 369-371.

----- «Exposition Camille Pissarro», *Art et critique*, n° 40, 1<sup>er</sup> mars 1890, pp. 141-142.

----- «Galerie Durand-Ruel. Deuxième exposition des peintres-graveurs», *Art et critique*, n° 42, 15 mars 1890, pp. 171-172.

----- «Les Salons», *Art et critique*, n° 49, 3 mai 1890, pp. 273-275.

----- «Exposition de M. J. F. Raffaëlli», *Art et critique*, n° 54, 7 juin 1890, pp. 363-365.

----- «Les peintres néo-impressionnistes», *Art et critique*, 2<sup>e</sup> année, n° 63, 9 août 1890, pp. 509-510 et n° 64, 16 août 1890, pp. 524-526.

----- «Olympia au Luxembourg», *Art et critique*, n° 76, 8 novembre 1890, pp. 716-717.

----- «À l'École des Beaux-Arts», *Art et critique*, n° 77, 15 novembre 1890, p. 734.

----- «À l'École des Beaux-Arts», *Art et critique*, n° 70, 27 septembre 1890, p. 620.

----- «Le Salon des Champs-Élysées», *La Plume*, t. II, n° 51, 1<sup>er</sup> juin 1891, p. 189.

----- «Georges Seurat», *La Revue indépendante*, n.s., t. XIX, n° 54, avril 1891, pp. 89-93.

----- «Le Salon des Champs-Élysées», *La Plume*, t. II, n° 51, 1<sup>er</sup> juin 1891, p. 189.

----- «Les femmes peintres et sculpteurs», *Art et critique*, n° 91, 27 février 1892, pp. 173-175.

AURIER, Gabriel-Albert, «Soleil couchant, nouvelle impressionniste», *Le Fauçon noir*, n° 4, 10 mai 1885, pp. 3-4.

----- «À Mallarmé», *Le Décadent*, n° 3, 24 avril 1886, n.p.

----- «L'Opération», *Le Décadent*, n° 7, 22 mai 1886, n.p.

----- «Boniment initial», *Le Moderniste illustré*, n° 1, 6 avril 1889, p. 2.

----- «J.-F. Henner», *Le Moderniste illustré*, n° 2, 13 avril 1889, p. 10 ; n° 3, 20 avril 1889, p. 18 ; *Œuvres posthumes*, pp. 283-289.

----- «Les Abîmes» (extrait des *Pourries*), *Le Décadent*, n° 5, 9 mai 1886, p. 1.

----- «Les fumisteries de M. Henry Fouquier», *Le Moderniste illustré*, n° 6, 11 mai 1889, pp. 42-43.

----- «Salon de 1889», *La Pléiade*, vol. II, n° 2, 15 mai 1889, pp. 57-63.

----- «Concurrence», *Le Moderniste illustré*, n° 10, 27 juin 1889, p. 74 ; *Œuvres posthumes*, pp. 333-344.

----- «Revanche», *Le Moderniste illustré*, n° 14, 27 juillet 1889, pp. 106-107 ; *Œuvres posthumes*, pp. 333-344.

- . «La Peinture à l'Exposition», *La Pléiade*, vol. II, n° 4, août 1889, pp. 102-104.
- . «Chronique d'art», *Le Moderniste illustré*, n° 18, 24 août 1889, pp. 138-139 ; repris dans *La Pléiade*, août 1889, pp. 102-104 sous le titre «La Peinture à l'Exposition» ; *Œuvres posthumes*, pp. 333-344.
- . «Chronique d'art», *Le Moderniste illustré*, n° 19, 31 août 1889, pp. 146-147.
- . «Les Isolés. Vincent Van Gogh», *Le Mercure de France*, t. I, n° 1, janvier 1890, pp. 24-29 ; *Œuvres posthumes*, pp. 257-268 ; *La Promenade du critique influent*, pp. 331-335 ; *Le Symbolisme en peinture*, pp. 33-42.
- . «Aquarellistes», *La Revue indépendante*, n.s., t. XIV, n° 40, février 1890, pp. 321-323 ; *Œuvres posthumes*, pp. 324-332.
- . «Camille Pissarro», *La Revue indépendante*, n.s., t. XIV, n° 41, mars 1890, pp. 503-515 ; *Œuvres posthumes*, pp. 235-244.
- . «Meissonier», *La Revue indépendante*, t. XV, nos 42-44, avril-juin 1890, pp. 324-329 ; repris sous le titre de «Meissonier et Georges Ohnet», *Œuvres posthumes*, pp. 319-323.
- . «Raffaëlli», *Le Mercure de France*, t. I, n° 9, septembre 1890, pp. 324-329 ; *Œuvres posthumes*, pp. 245-253.
- . «Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin», *Le Mercure de France*, t. II, n° 15, mars 1891, pp. 155-165 ; *Œuvres posthumes*, pp. 205-219 ; *Le Symbolisme en peinture*, pp. 15-31.
- . «Monticelli, Paul Gauguin», *La Revue indépendante*, t. XVIII, n° 53, mars 1891, pp. 418-422 ; repris sous le titre «Le Faux Dilettantisme : Monticelli, Paul Gauguin», *Œuvres posthumes*, pp. 313-318.
- . réponse à Jules Huret, «Enquête sur l'évolution littéraire», *L'Écho de Paris*, mars 1891 ; *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1982, pp. 127-130.
- . «Eugène Carrière», *Le Mercure de France*, t. II, n° 18, juin 1891, pp. 332-335 ; *Œuvres posthumes*, pp. 278-282 ; *Le Symbolisme en peinture*, pp. 67-71.
- . «Théâtre Libre : "Le Canard sauvage" d'Ibsen», *Le Mercure de France*, t. II, n° 18, juin 1891, pp. 363-365.
- . «Ratiocinations familières, et d'ailleurs vaines, à propos de trois Salons de 1891», *Le Mercure de France*, t. III, n° 19, juillet 1891, pp. 30-39 ; repris sous le titre «A propos des trois Salons de 1891», *Œuvres posthumes*, pp. 345-360.
- . «Renoir», *Le Mercure de France*, t. III, n° 20, août 1891, pp. 103-106 ; *Œuvres posthumes*, pp. 226-231.
- . «Henry de Groux», *Le Mercure de France*, t. III, n° 22, octobre 1891, pp. 223-229 ; *Œuvres posthumes*, pp. 269-277 ; *Le Symbolisme en peinture*, 1991, pp. 73-82.
- . «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. IV, n° 26, février 1892, p. 187.
- . «Exposition Pissarro», *Le Mercure de France*, t. IV, n° 27, mars 1892, p. 283.
- . «Claude Monet», *Le Mercure de France*, t. IV, n° 28, avril 1892, pp. 302-305 ; *Œuvres posthumes*, pp. 221-225.
- . «Les Symbolistes», *La Revue encyclopédique*, t. II, n° 32, 1<sup>er</sup> avril 1892, pp. 474-486 ; repris sous le titre «Les Peintres symbolistes», *Œuvres posthumes*, pp. 293-309 ; *Le Symbolisme en peinture*, pp. 47-66.

- . *Deuxième Exposition des peintres impressionnistes et symbolistes*, catalogue d'exposition, Paris, Le Barc de Boutteville, juillet 1892 ; repris en partie dans *Le Mercure de France*, t. V, n° 31, juillet 1892, pp. 260-263.
- . «Deux expositions : Berthe Morisot, deuxième exposition des peintres impressionnistes et symbolistes», *Le Mercure de France*, t. V, n° 31, juillet 1892, pp. 259-263 ; réimp. partielle de la préf. au Catalogue de la *Deuxième Exposition des peintres impressionnistes et symbolistes*, Paris, Le Barc de Boutteville, 1892.
- . «Préface pour un livre de critique d'art», *Le Mercure de France*, t. VI, n° 36, décembre 1892, pp. 309-332 ; repris sous le titre de «Essai sur une nouvelle méthode de critique», *Œuvres posthumes* pp. 175-202.
- . *Œuvres posthumes*, textes réunis et présentés par Remy de Gourmont, Paris, Société du Mercure de France, 1893.
- . *Le Symbolisme en peinture. Van Gogh, Gauguin et quelques autres*, textes réunis et présentés par Pierre-Louis Mathieu, Caen, L'Échoppe, 1991.
- AUTREFOIS, Pierre d', «Sur l'exposition des Indépendants», *L'Art littéraire*, mai 1893, n° 6, pp. 23-24.
- BAJU, Anatole [pseud. de Joseph-Adrien BAJUT], «Aux lecteurs ! », *Le Décadent*, n° 1, 10 avril 1886, p. 1.
- . «Pessimisme», *Le Décadent*, n° 4, 1<sup>er</sup> mai 1886, p. 1.
- . «Esthétique décadente», *Le Décadent*, n° 10, 12 juin 1886, p. 1.
- . *L'École décadente*, Paris, Léon Vanier, 1887.
- . «M. Zola et l'idéal», *Le Décadent*, n° 8, 1-15 avril 1888, pp. 13-15.
- . *L'Anarchie littéraire*, Paris, Léon Vanier, 1892.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules, «Un romancier entre tous», *L'Artiste*, 1884 ; reprise de la préf. pour Joséphin Péladan, *Le Vice suprême*, Paris, Librairie des Auteurs modernes, 1884.
- . *L'Amour de l'Art*, éd. établie, présentée et annotée par Jean-François Delaunay, Paris, Séguier, 1893.
- BAUD, Maurice, «L'Art et le Peuple», *L'Idée libre*, n.s., t. III, n° 3, mars 1894, pp. 97-108 et n° 4, avril 1894, pp. 174-182.
- BAUD-BOVY, Daniel, «Albert Trachsel», *L'Idée libre*, n.s., t. II, n° 8, décembre 1893, pp. 337-344.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, préf., présentation et notes de Marcel A. Ruff, Paris, Le Seuil, coll. «l'Intégrale», 1968.
- BAUME, Jean de la, «Albert Aurier», *La Revue indépendante*, t. XXV, n° 72, octobre 1892, pp. 130-140.
- BAZALGETTE, Léon, «Le Salon de la Rose + Croix», *Essais d'art libre*, t. I, nos 3 et 4, avril et mai 1892, pp. 125-134 ; 164-168.
- . «Les Arts», *L'Ermitage*, n° 4, avril 1893, pp. 295-297.
- . «Beaux-Arts», *Essais d'art libre*, t. III, supplément de juin-juillet 1893, pp. 42-44.
- . «Les Arts», *L'Ermitage*, n° 4, avril 1893, pp. 295-297.

- «Beaux-Arts», *Essais d'art libre*, t. III, supp. de février-mai 1893, pp. 23-24.
- BEAUMONT, L. de, «Bibelots japonais», *La Vogue*, t. I, n° 10, 28 juin 1886, pp. 347-356.
- BÉNÉDITE, Léonce, «L'Exposition des œuvres de Puvis de Chavannes», *L'Artiste*, janvier 1888, pp. 33-37.
- «Deux idéalistes : Gustave Moreau et Burne-Jones», *La Revue de l'art ancien et moderne*, t. V, 10 avril, 10 mai et 10 juillet 1899 ; réimp. en vol., Paris, Ollendorff, 1899.
- *Notre Art, nos maîtres. Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Burnes-Jones*, Paris, Flammarion, 1922.
- BÉRENGER, Henry, «L'Art, la science et la démocratie», *Essais d'art libre*, t. I, février 1892, pp. 1-10.
- «Les Artistes de l'Âme. Edmond Aman-Jean», *L'Art et la vie*, 1<sup>er</sup> novembre 1893, pp. 33-37.
- «Un prince de la lumière. Claude Monet», *L'Art et la vie*, n° 5, 15 janvier 1894, pp. 204-210.
- BERNARD, Émile, «Au Palais des Beaux-Arts. Notes sur la peinture», *Le Moderniste illustré*, n° 14, 27 juillet 1889, pp. 108 et 110.
- «Paul Cézanne», *Les Hommes d'aujourd'hui*, t. VIII, n° 387, 1890.
- «Vincent Van Gogh», *Les Hommes d'aujourd'hui*, t. VIII, n° 390, 1890.
- «Vincent Van Gogh», *La Plume*, n° 57, 1<sup>er</sup> septembre 1891, pp. 300-301.
- «Vincent Van Gogh», présentation des lettres de Van Gogh à Bernard, *Le Mercure de France*, t. VII, n° 40, avril 1893, pp. 324-330.
- «Odilon Redon», *Le Cœur*, septembre-octobre 1893, p. 2.
- «Ce qu'est l'Art mystique», *Le Mercure de France*, t. XIII, n° 63, janvier 1895, pp. 28-39.
- «Lettre ouverte à M. Camille Mauclair», *Le Mercure de France*, t. XIV, n° 66, juin 1895, pp. 332-338.
- «Notes sur l'école dite "de Pont-Aven"», *Le Mercure de France*, t. XLVIII, n° 168, décembre 1903, pp. 675-682.
- «Un artiste : Franz Naager», *L'Ermitage*, n° 2, février 1904, pp. 147-156.
- «Pochades andalouses», *L'Ermitage*, n° 9, septembre 1904, pp. 45-71.
- «L'Art en Andalousie», *L'Ermitage*, n° 10, octobre 1904, pp. 125-152.
- «Julien Tanguy dit le "Père Tanguy"», *Le Mercure de France*, 16 décembre 1908, pp. 600-616 ; rééd. en plaquette, Caen, L'Échoppe, 1990.
- *L'Esthétique fondamentale et traditionaliste d'après les maîtres de tous les temps*, Paris, Bibliothèque des entretiens idéalistes, 1910.
- «Le symbolisme pictural 1886-1936», *Le Mercure de France*, 15 juin 1936, pp. 43-65.
- *Charles Baudelaire, critique d'art, suivi de Le Symbolisme pictural, et autres textes*, Bruxelles, La Nouvelle Revue Belge, 1943.
- *Propos sur l'art*, éd. établie, présentée et annotée par Anne Rivière, Paris, Séguier, 1994, 2 vol.
- BING, Siegfried dit Samuel, *Exposition de la gravure japonaise à l'École Nationale des Beaux-Arts à Paris, 25 avril - 22 mai 1890*, Paris, Alcan-Lévy, 1890.

- . «La Vie et l'œuvre de Hok'Sai», *La Revue blanche*, t. X, 1<sup>er</sup> février 1896, pp. 97-101.
- . «L'Art japonais avant Hok'Sai», *La Revue blanche*, t. X, 1<sup>er</sup> avril 1896, pp. 162-172.
- . «La Jeunesse de Hok'Sai», *La Revue blanche*, t. X, 1896, pp. 310-315.
- . *Salon de l'Art nouveau. Premier Catalogue, Hôtel S. Bing*, 26 décembre 1895, Paris, Chamerot & Renouard, 1896.
- BLANC, Charles, *Grammaire des arts et du dessin*, Paris, Renouard, 1867.
- BLANCHE, Jacques-Émile, «Les Objets d'art aux Salons», *La Revue blanche*, t. VIII, n° 47, 15 mai 1895, pp. 463-469.
- . *Manet*, Paris, Rieder, coll. «Les Maîtres de l'Art moderne», 1924.
- . *Propos de peintre. De Gauguin à la Revue nègre*, Paris, Émile-Paul, 1928.
- . *Les Arts plastiques. La III<sup>e</sup> République, 1870 à nos jours*, Paris, Les éd. de France, 1931.
- BLÉMONT, Émile, *Esthétique de la tradition*, Paris, Maisonneuve, 1890.
- BLOY, Léon, «Le Cabanon de Prométhée», *La Plume*, n° 33, 1<sup>er</sup> septembre 1890, pp. 151-154 ; texte repris dans *Belluaires et porchers* (Stock, 1905), *Œuvres de Léon Bloy*, éd. établie par Joseph Bollery et Jacques Petit, Paris, Mercure de France, 1964, t. II, pp. 186-196.
- . «Le Christ aux Outrages», *Le Saint-Graal*, n° 4, 8 mars 1892, pp. 81-89 ; *La Plume*, livraison spéciale sur Henry de Groux, nos 239-240, 1<sup>er</sup> et 15 avril 1899, pp. 234-237.
- BOIS, Jules [J. B.], chronique sans titre, *L'Idée Libre*, n° 2, mai 1892, p. 64.
- . «Le Chevalier mystique», *Le Cœur*, septembre-octobre 1893, p. 1.
- BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine. Baudelaire - M. Renan - Flaubert - M. Taine - Stendhal*, Paris, Alphonse Lemerre, 1883.
- BOUYER, Raymond, «Notes d'art (février - mars 1894)», *L'Ermitage*, n° 3, mars 1894, pp. 182-185.
- . «Notes d'art (mars - avril 1894)», *L'Ermitage*, n° 5, mai 1894, pp. 308-311.
- . «Notes d'art (avril - mai 1894)», *L'Ermitage*, n° 6, juin 1894, pp. 369-371.
- . «Les Arts», *L'Ermitage*, n° 1, janvier 1895, pp. 51-53.
- BRODIN, Eugène, «Littérature d'aujourd'hui», *Le Décadent*, n° 35, 15-31 mai 1889, pp. 13-14.
- BRINN'GAUBAST, Louis-Pilate de [pseud. de Louis PILATE], «L'exposition des artistes indépendants», *Le Décadent*, n° 23, 11 septembre 1886 ; n° 24, 18 septembre 1886, p. 3.
- BRUGES, Jean, «Huitième exposition chez Le Barc de Boutteville», *Le Rêve et l'idée*, 2<sup>e</sup> année, n° 2, février 1895, pp. 61-62.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, *La Renaissance de l'idéalisme*, Paris, Firmin-Didot, 1896.

CIPA, compte rendu du quatrième Salon de la Rose + Croix, *La Renaissance idéaliste*, n° 4, avril 1895, pp. 130-131.

CHRISTOPHE, Jules, «Chronique : rue Laffitte, no. 1», *Le Journal des artistes*, 13 juin 1886, pp. 193-194.

----- «Georges Seurat», *La Plume*, livraison spéciale sur la nouvelle peinture indépendante, n° 57, 1<sup>er</sup> septembre 1891, p. 292.

----- «Georges Seurat», *Les Hommes d'aujourd'hui*, 1890, vol. 8, n° 368, portrait de l'artiste par Maximilien Luce.

----- «Dubois-Pillet», *Les Hommes d'aujourd'hui*, 1890, vol. 8, n° 370, autoportrait par Albert Dubois-Pillet.

----- «Maximilien Luce», *Les Hommes d'aujourd'hui*, 1890, vol. 8, n° 376, portrait de l'artiste par Paul Signac.

COQUIOT, Gustave, «Critique d'art : Exposition Odilon Redon», *La Plume*, 1<sup>er</sup> août 1900, p. 480.

----- *Le Vrai J.K. Huysmans*, lettre-préf. de Huysmans, Paris, Charles Bosse, 1912.

----- *Les Indépendants, 1884-1920*, Paris, Ollendorff, 1921.

----- *Seurat*, Paris, Albin Michel, 1924.

COUTURAT, Gaston et Jules, «Le Fiasco symboliste», *La Revue indépendante*, n° 57, juillet 1891, pp. 1-28.

----- «Feu M. G. Albert Aurier», *La Revue indépendante*, février 1893, pp. 45-46.

COUSTURIER, Edmond, «Art japonais», *La Cravache parisienne*, 8<sup>e</sup> année, n° 385, 7 juillet 1888, pp. 2-3.

----- «L'Avenir des expositions de peinture», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 16, juillet 1891, pp. 32-35.

----- «L'Art dans la société future», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 33, décembre 1892, pp. 212-218.

----- «Notes d'Art», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 35, 25 janvier 1893, pp. 77-78.

----- «Notes d'Art», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 40, 10 avril 1893, pp. 331-333.

----- «Notes d'Art», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 42, 10 mai 1893, pp. 428-430.

CROS, Antoine, «Philosophes d'autrefois et d'aujourd'hui. L'idéalisme transcendantal de Kant : le monde réel et le monde idéal», *L'Ermitage*, n° 1, janvier 1893, pp. 44-63.

DARIEN, Georges, «Maximilien Luce», *La Plume*, livraison spéciale sur la nouvelle peinture indépendante, n° 57, 1<sup>er</sup> septembre 1891, pp. 299-300.

DARZENS, Rodolphe, «Chronique artistique», *La Pléiade*, n° 3, mai 1886, pp. 85-91.

----- «Chronique artistique», *La Pléiade*, n° 5, juin 1886, pp. 146-149.

DEGRON, Henri, «Eugène Grasset», *Les Ibis*, n° 3, 1894, pp. 35-36.

- . «Alphonse Osbert», *La Plume*, n° 165, 1<sup>er</sup> mars 1896, pp. 137-147.
- DELACROIX, Eugène, «Des critiques en matière d'art», *La Revue de Paris*, t. II, mai 1829 ; *Écrits sur l'art*, éd. établie par François-Marie Deyrolle et Christophe Denissel, Paris, Séguier, 1988, pp. 11-17.
- DELAROCHE, Achille, «D'un point de vue esthétique. À propos du peintre Paul Gauguin», *L'Ermitage*, n° 1, janvier 1894, pp. 35-39.
- DENIS, Maurice, «À propos de l'exposition d'A. Séguin, chez le Barc de Boutteville», *La Plume*, n° 141, 1<sup>er</sup> mars 1895, pp. 118-119 ; *Théories*, pp. 20-24.
- . Préface de la «IX<sup>e</sup> exposition des peintres impressionnistes et symbolistes» à la galerie Le Barc de Boutteville, Paris, avril-mai 1895 ; *Théories*, pp. 25-29 ; *Le Ciel et l'Arcadie*, pp. 25-31.
- . «Notes sur la peinture religieuse», *L'Art et la vie*, n° 54, octobre 1896, pp. 644-654 ; *Théories*, pp. 30-44 ; *Le Ciel et l'Arcadie*, pp. 32-48.
- . «Les Arts à Rome, ou la méthode classique», *Le Spectateur catholique*, t. IV, juillet-décembre 1898, pp. 197-209 ; *Théories*, pp. 45-56 ; *Le Ciel et l'Arcadie*, pp. 55-69.
- . «Les élèves d'Ingres», *L'Occident*, t. II, n<sup>os</sup> 8, 9 et 10, juillet, août et septembre 1902, pp. 23-24, 77-94 et 142-158 ; *Théories*, pp. 89-127.
- . «Œuvres récentes d'Odilon Redon», *L'Occident*, n° 17, avril 1903, pp. 255-256 ; *Théories*, pp. 136-138 ; *Le Ciel et l'Arcadie*, pp. 70-72.
- . «Une lettre de M. Maurice Denis» (réponse à Emile Bernard), *Le Mercure de France*, janvier 1904, pp. 286-287.
- . «La Peinture», *L'Ermitage*, n° 5, 15 mai 1905, pp. 310-320 ; repris sous le titre «La réaction nationaliste», *Théories*, pp. 81-87.
- . «La peinture», *L'Ermitage*, n° 11, 15 novembre 1905, pp. 309-319 ; repris sous le titre «De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories», *Théories*, pp. 199-219 ; *Le Ciel et l'Arcadie*, pp. 84-98.
- . [M. D.], «Marie-Charles Dulac», *L'Occident*, n° 49, décembre 1905, pp. 305-307 ; *Théories*, pp. 145-147.
- . «La Peinture», *L'Ermitage*, n° 6, 15 juin 1906, pp. 321-326 ; extrait dans *La Revue de la Quinzaine*, supplément du *Mercure de France*, t. LXII, 15 juillet 1906, p. 281 ; repris sous le titre «Le renoncement de Carrière, la superstition du talent», *Théories*, pp. 211-217.
- . «La Peinture», *L'Ermitage*, n° 12, 15 décembre 1906, pp. 321-326 ; repris sous le titre «Le Soleil», *Théories*, pp. 218-224 ; *Le Ciel et l'Arcadie*, pp. 116-123.
- . «Cézanne», *L'Occident*, septembre 1907 ; *Théories*, pp. 245-261 ; *Le Ciel et l'Arcadie*, pp. 129-150.
- . *Théories (1890-1910). Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (1912), Paris, Bibliothèque de l'Occident, 4<sup>e</sup> éd., 1920.
- . *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré, 1914-1921*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1922.
- . «L'époque du symbolisme», *La Gazette des Beaux-Arts*, t. I, mars 1934, pp. 165-179 ; *Le Ciel et l'Arcadie*, pp. 205-218.
- . *Le Ciel et l'Arcadie*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, coll. «Savoir : sur l'art», 1993.

- DENOINVILLE, Georges, «Les Orientalistes», *La Trêve-Dieu* (Le Havre), n° 3, mars 1897, pp. 65-66.
- DESHAYES, Émile, «Hokousai et l'École populaire au Japon», *L'Idée libre*, n° 5-6, mai-juin 1894, 269-276.
- , «L'Expertise des dessins et peintures au Japon», *L'Idée libre*, n.s., t. IV, n° 8, août 1895, 391-396 et n° 9, septembre 1895, pp. 401-413.
- DESJARDINS, Paul, «Notes et impressions», *La Revue bleue*, 24 avril 1886.
- DEVALDÈS, Manuel, «L'Art nouveau», *La Revue rouge*, n° 2, février 1896, pp. 21-22.
- DIDIER [Monselet], «Chronique parisienne. Les rapins de la littérature», *L'Écho de Paris*, lundi 13 septembre 1886, p. 1.
- DUJARDIN, Édouard, «Aux XX et aux Indépendants. Le cloisonisme», *La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n° 17, mars 1888, pp. 487-492.
- DUMUR, Louis, «G.-Albert Aurier et l'évolution idéaliste», *Le Mercure de France*, t. VIII, n° 44, août 1893, pp. 289-297.
- DURAND-TAHIER, H., «Puvis de Chavannes», *La Plume*, n° 138, livraison spéciale sur Puvis de Chavannes, 15 janvier 1895, pp. 27-37.
- DURET, Théodore, *Les Peintres impressionnistes*, Paris, Heymann et Pérois, 1878.
- L'Enclos, «De notre Art. En réponse à M. Gustave Kahn», *L'Enclos*, n° 10, décembre 1896, pp. 35-36.
- ESCAURAILLES, Marc d' [pseud. de G.-Albert AURIER], «Le Salon de 1888», *Le Décadent*, t. III, n° 11, 15-31 mai 1888, pp. 9-14 et n° 12, 1-15 juin 1888, pp. 8-12.
- , «La critique sans phrases», *Le Moderniste illustré*, n° 10, 27 juin 1889, p. 76.
- ESCORAILLES, Albert d' [pseud. de G.-Albert AURIER], «Sensationnisme», *Le Décadent*, t. I, n° 32, 13 novembre 1886, n.p.
- FAGUS, Félicien [pseud. de Georges-Étienne FAYET], «Petite Gazette d'Art», *La Revue blanche*, t. XXIII, 1<sup>er</sup> décembre 1900, p. 530.
- FARGUE, Léon-Paul, «Peinture (chez Le Barc de Butteville)», *L'Art littéraire*, 2<sup>e</sup> année, n° 13, décembre 1893, pp. 49-50.
- , «Fréquentation d'art du moment», *Essais d'art libre*, t. IV, janvier 1894, pp. 286-287.
- , «Fréquentation d'art», *Essais d'art libre*, t. V, juin-juillet 1894, pp. 125-128.
- FÉNÉON, Félix, «Diderot», *La Revue indépendante*, t. I, n° 4, août 1884, pp. 290-291.

- «V<sup>e</sup> exposition Internationale de peinture et de sculpture, *La Vogue*, t. I, n° 10, 28 juin 1886, pp. 341-346.
- «Les Impressionnistes», *La Vogue*, t. I, n° 6, 13 juin 1886, pp. 261-275 ; rééd. en plaquette sous le titre *Les Impressionnistes en 1886*, Paris, La Vogue, 1886.
- «Calendrier de décembre [1887]. Vitrines des marchands de tableaux», *La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n° 15, janvier 1888, pp. 169-171 ; rééd. Halperin, t. I, pp. 90-91.
- «Calendrier», *La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n° 16, février 1888, pp. 307-309.
- «Calendrier», *La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n° 17, mars 1888, pp. 481-482.
- «Calendrier de mars», *La Revue indépendante*, n.s., t. VII, n° 18, avril 1888, pp. 102-103.
- «Le néo-impersonnisme à la IV<sup>e</sup> exposition des Indépendants», *L'Art moderne*, 15 avril 1888.
- «Calendrier d'avril. VII. Aux vitrines dans la rue», *La Revue indépendante*, n.s., t. VII, n° 19, mai 1888, pp. 373-378 ; rééd. Halperin, t. I, p. 111.
- «Quelques impressionnistes», *La Cravache parisienne*, n° 380, 2 juin 1888, pp. 1-2.
- «Calendrier de juin», *La Revue indépendante*, n.s., t. VIII, n° 21, juillet 1888, pp. 154-156.
- «Calendrier», *La Revue indépendante*, n.s., t. IX, n° 24, octobre 1888, pp. 134-139.
- «Calendrier», *La Revue indépendante*, n.s., t. IX, n° 25, novembre 1888, pp. 315-319.
- «Catalogue des 33», *La Cravache parisienne*, n° 413, 19 janvier 1889, n.p.
- «Les Peintres-Graveurs», *La Cravache parisienne*, n° 415, 2 février 1889, n.p.
- «Une Esthétique scientifique», *La Cravache parisienne*, n° 430, 18 mai 1889.
- «Le Salon», *La Revue indépendante*, t. XI, n° 32, juin 1889, pp. 361-370.
- «Autre groupe impressionniste», *La Cravache parisienne*, n° 437, 6 juillet 1889, n.p.
- «Certains», *Art et critique*, n° 29, 14 décembre 1889, pp. 453-455
- «Gustave Kahn», *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 360, 1890.
- «Les peintres-graveurs (III<sup>e</sup> exposition)», *Le Chat noir*, 25 avril 1891.
- «Œuvres récentes de Claude Monet. Tableaux, gouaches et pastels de S.J. Ten Cate», *Le Chat noir*, 16 mai 1891 ; rééd. Halperin, t. I, p. 191.
- «M. Gauguin. — M. Dujardin», *Le Chat noir*, 23 mai 1891, p. 2.
- «Salon du Palais des Arts Libéraux», *Le Chat Noir*, n° 490, 6 juin 1891, p. 1760.
- «Notes et Notules. Le Salon des Arts Libéraux», *Entretiens politiques et littéraires*, t. I, n° 15, juin 1891, pp. 218-219.
- «Sur les murs», *Le Chat noir*, 6 juin 1891 ; rééd. Halperin, t. I, p. 195.
- «Quelques peintres idéistes», *Le Chat noir*, 19 sept. 1891 ; rééd. Halperin, t. I, pp. 200-202.
- «R + C», *Le Chat noir*, 19 mars 1892, pp. 1924 à 1926 ; rééd. Halperin, vol. I, pp. 210-211.
- «Les peintres-graveurs», *Le Chat noir*, 23 avril 1892.
- article sans titre, *Perhinderion*, n° 2, juin 1896, n.p.

- . «La peinture moderne», préf. au Catalogue de l'*Exposition Émile Compad*; à la Renaissance, Paris, février 1930 ; *Œuvres*, p. 58.
- . «Exposition Camille Pissarro», *La Revue blanche*, t. X, n° 71, 15 mai 1896.
- . *Au-delà de l'impressionnisme*, textes réunis et présentés par Françoise Cachin, Paris, Hermann, coll. «Miroirs de l'art», 1966.
- . *Œuvres*, avec en introd. «F.F. ou le critique» par Jean Paulhan, Paris, Gallimard, 1948.
- . *Œuvres plus que complètes*, textes réunis et présentés par Joan Ungersma Halperin, Genève, Droz, 1970, 2 vol., t. 1 Chroniques d'art, t. 2 Les Lettres et les Mœurs.
- FLEURY, Albert, chronique d'art sans titre, *La Renaissance idéaliste*, n° 6, juin 1895, pp. 196-201.
- FLOUPETTE, Adoré [pseud. de Gabriel VICAIRE], *Les Déliquescences*, Paris, Léon Vanier, 1885.
- FOUILLÉE, Alfred, *La Morale, l'art et la religion d'après Guyau*, Paris, Félix Alcan, 1889 ; rééd. 1913.
- . *Le Mouvement idéaliste et la réaction contre la science positive*, Paris, Félix Alcan, 1913 (1896).
- FONTAINAS, André, «Art», *Le Mercure de France*, t. XXI, n° 85, janvier 1897, pp. 221-223.
- . «Art», *Le Mercure de France*, t. XXI, n° 86, février 1897, pp. 427-428.
- . «Art», *Le Mercure de France*, t. XXI, n° 87, mars 1897, pp. 622-627.
- . «Art», *Le Mercure de France*, t. XXII, n° 88, avril 1897, pp. 184-185.
- . «Art», *Le Mercure de France*, t. XXII, n° 89, mai 1897, pp. 411-413.
- . «Art», *Le Mercure de France*, t. XXII, n° 90, juin 1897, pp. 590-597.
- . «Art», *Le Mercure de France*, t. XXIII, n° 91, juillet 1897, pp. 180-183.
- . «Art», *Le Mercure de France*, t. XXIII, n° 92, août 1897, pp. 374-375.
- . «Art moderne», *Le Mercure de France*, t. XXIV, n° 96, décembre 1897, pp. 922-925.
- . «Art moderne», *Le Mercure de France*, t. XXV, n° 97, janvier 1898, pp. 300-307.
- . «Art moderne», *Le Mercure de France*, t. XXV, n° 98, février 1898, pp. 612-618.
- . «Notes à propos de Henry de Groux», *Le Mercure de France*, t. XXV, n° 99, mars 1898, pp. 787-794 ; *La Plume*, livraison spéciale sur Henry de Groux, nos 239-240, 1<sup>er</sup> et 15 avril 1899, pp. 244-248.
- . «Art moderne», *Le Mercure de France*, t. XXV, n° 99, mars 1898, pp. 939-943.
- . «Art moderne», *Le Mercure de France*, t. XXVI, n° 100, avril 1898, pp. 295-300.
- . «La Statue de Balzac», *Le Mercure de France*, t. XXVI, n° 101, mai 1898, pp. 378-389.
- . «Art moderne», *Le Mercure de France*, t. XXVI, n° 101, mai 1898, pp. 596-604.
- . «Les Salons de 1898», *Le Mercure de France*, t. XXVI, n° 102, juin 1898, pp. 752-762.

- . «Art moderne», *Le Mercure de France*, t. XXVI, n° 102, juin 1898, pp. 890-891.
- . «Claude Monet», *Le Mercure de France*, t. XXVI, n° 103, juillet 1898, pp. 159-166.
- . «Art moderne», *Le Mercure de France*, t. XXVI, n° 103, juillet 1898, pp. 278-283.
- . «Art moderne», *Le Mercure de France*, t. XXVIII, n° 108, décembre 1898, pp. 804-807.
- . «Art moderne», *Le Mercure de France*, t. XXIX, n° 109, janvier 1899, pp. 235-242.
- . «Art moderne», *Le Mercure de France*, t. XXIX, n° 110, février 1899, pp. 533-537.
- . «Art moderne», *Le Mercure de France*, t. XXIX, n° 111, mars 1899, pp. 808-812.
- . «Art moderne», *Le Mercure de France*, t. XXX, n° 112, avril 1899, pp. 247-252.
- . «Art moderne», *Le Mercure de France*, t. XXX, n° 113, mai 1899, pp. 529-535.
- . «Art moderne», *Le Mercure de France*, t. XXXI, n° 115, juillet 1899, pp. 243-247.
- . «Art moderne», *Le Mercure de France*, t. XXXII, n° 120, décembre 1899, pp. 811-817.
- . «Art moderne», *Le Mercure de France*, t. XXXIII, n° 121, janvier 1900, pp. 263-269.
- . «Art moderne», *Le Mercure de France*, t. XXXIII, n° 122, février 1900, pp. 522-527.
- . «Art moderne», *Le Mercure de France*, t. XXXIII, n° 123, mars 1900, pp. 826-831.
- . «Gustave Moreau», *Le Mercure de France*, t. XXXIV, n° 124, avril 1900, pp. 176-183.
- . «Art moderne», *Le Mercure de France*, t. XXXIV, n° 124, avril 1900, pp. 246-252.
- . «Art moderne», *Le Mercure de France*, t. XXXIV, n° 125, mai 1900, pp. 540-547.
- . «L'Exposition Centennale de la peinture française I», *Le Mercure de France*, t. XXXIV, n° 126, juin 1900, pp. 651-669.
- . «L'Exposition Centennale de la peinture française II», *Le Mercure de France*, t. XXXV, n° 127, juillet 1900, pp. 132-160.
- . «Art moderne», », *Le Mercure de France*, t. XXXV, n° 127, juillet 1900, pp. 268-272.
- . «L'Exposition Centennale de la peinture française III», *Le Mercure de France*, t. XXXV, n° 128, août 1900, pp. 388-412.
- . *Vie d'Edgar Poe*, Paris, Société du Mercure de France, 1919.

FOURCAUD, Louis de, *L'Évolution de la peinture en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Imprimerie nationale, 1890.

- . «Le Salon de la Rose + Croix», *La Revue des arts décoratifs*, avril 1892, pp. 303-304.

GAUGUIN, Paul, «Notes sur l'art à l'Exposition universelle», *Le Moderniste illustré*, n° 11, 4 juillet 1889, pp. 84-86 et n° 12, 13 juillet 1889, pp. 90-91.

- «Qui trompe-t-on ici ? », *Le Moderniste illustré*, n° 22, 21 septembre 1889, pp. 170-171.
- «Natures mortes», *Essais d'art libre*, t. IV, janvier 1894, pp. 273-275.
- «Exposition de la Libre Esthétique», *Essais d'art libre*, t. V, février-mars-avril 1894, pp. 30-32.
- «Sous deux latitudes», *Essais d'art libre*, t. V, mai 1894, pp. 75-80.
- Préface du catalogue de l'exposition Armand Séguin, galerie Le Barc de Boutteville, Paris, février-mars 1895 ; repris sous le titre «Armand Séguin» dans *Le Mercure de France*, t. XIII, n° 62, février 1895, pp. 222-225.
- extraits de *Noa-Noa*, *La Revue blanche*, 15 octobre et 1<sup>er</sup> novembre 1897.
- et MORICE, Charles, *Noa-Noa*, Paris, La Plume, s.d.
- *Raconters de rapin*, Paris, Falaize, 1951.
- *Oviri, écrits d'un sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Paris, Gallimard, 1974.
- GAULTIER, Jules de, «Les Goncourt et l'idée d'art», *La Revue blanche*, n° 94, 1<sup>er</sup> mai 1897, pp. 505-517.
- *De Kant à Nietzsche*, Paris, Société du Mercure de France, 1900.
- *Nietzsche et la réforme philosophique*, Paris, Société du Mercure de France, 1904.
- *Les Raisons de l'idéalisme*, Paris, Société du Mercure de France, 1906.
- GAUTIER, Théophile, *La Préface à Mademoiselle de Maupin* (mai 1834), éd. critique par Georges Matoré, Paris, Droz, 1946.
- GEFFROY, Gustave, «Le Bagne de l'idéal», *La Revue indépendante*, n.s., t. IX, n° 25, novembre 1888, pp. 178-185.
- «Le Barc de Boutteville» (22 octobre 1897), *La Vie artistique*, 6<sup>e</sup> s., 1900, pp. 310-316.
- «Gustave Moreau» (20 avril 1898), *La Vie artistique*, 6<sup>e</sup> s., pp. 143-147.
- «Puvis de Chavannes» (27 octobre 1898), *La Vie artistique*, 6<sup>e</sup> s., pp. 274-282.
- *La Vie artistique*, 8 séries, Paris, E. Dentu (t. 1 à 4) et H. Floury (t. 5 à 8), 1892-1903.
- GERMAIN, Alphonse, «L'Exposition des Indépendants. Les Néo-impressionnistes et leur théorie», *Art et critique*, n° 16, 15 septembre 1889, pp. 250-252.
- «Du Symbolisme», *Art et critique*, n° 19, 5 octobre 1889, pp. 289-292.
- «Beaux-Arts», *Art et critique*, n° 22, 26 octobre 1889.
- Alphonse Germain, «À l'Exposition des femmes peintres et sculpteurs», *Art et critique*, 2<sup>e</sup> année, n° 42, 15 mars 1890, pp. 173-175.
- «Du symbolisme dans la peinture», *Art et critique*, n° 58, 5 juillet 1890, pp. 417-420.
- «L'Art et l'État», *Entretiens politiques et littéraires*, t. I, n° 8, novembre 1890, pp. 275.
- «Aux intellectuels», *Entretiens politiques et littéraires*, t. I, n° 11, février 1891, pp. 40-44.
- «Puvis de Chavannes et son esthétique», *L'Ermitage*, n° 3, mars 1891, pp. 140-144.

- . «Le modernisme et le beau», *La Plume*, vol. II, n° 46, 15 mars 1891, pp. 115-116.
- . «M. Meissonier et la peinture de genre», *L'Ermitage*, n° 5, mai 1891, pp. 273-275.
- . «Sur un tableau refusé. Théorie du symbolisme des teintes», *La Plume*, vol. II, n° 50, 15 mai 1891, pp. 171-172.
- . «À travers les jurys des Salons», *Entretiens politiques et littéraires*, t. I, n° 15, juin 1891, pp. 206-209.
- . «Considérations esthétiques sur l'évolution picturale», *L'Ermitage*, n° 7, juillet 1891, pp. 398-404.
- . «Henri Cros et la Sculpture polychrome», *La Plume*, vol. II, n° 55, 1<sup>er</sup> août 1891, pp. 280-281.
- . «Théorie chromo-luminariste. Exposé et critique», *La Plume*, vol. II, n° 57, 1<sup>er</sup> septembre 1891, pp. 285-287.
- . «Théorie des déformateurs. Exposé et réfutation», *La Plume*, vol. II, n° 57, 1<sup>er</sup> septembre 1891, pp. 289-290.
- . «Ceux de l'École», *Entretiens politiques et littéraires*, t. I, n° 19, octobre 1891, pp. 136-141.
- . «L'Éducation esthétique», *La Plume*, vol. II, n° 62, 15 novembre 1891, pp. 406-407.
- . «De la décoration au Théâtre», *La Plume*, vol. III, n° 67, 1<sup>er</sup> février 1892, pp. 62-63.
- . «Un projet», *Entretiens politiques et littéraires*, t. II, n° 23, février 1892, pp. 80-83.
- . «Un peintre idéaliste-idéiste Alexandre Séon (Symbolisme des teintes)», *L'Art et l'Idée*, n° 2, 20 février 1892, pp. 107-112.
- . «L'Idéal et l'Idéalisme. Salon de la Rose + Croix», *L'Art et l'Idée*, t. I, n° 3, 20 mars 1892, pp. 176-180.
- . «L'idéal du Salon de la Rose + Croix», *L'Ermitage*, n° 4, avril 1892, pp. 210-216.
- . «L'art religieux», *Le Saint-Graal*, n° 6, mai 1892, pp. 150-157.
- . «Le Désespoir de la Chimère», *La Plume*, n° 75, 1<sup>er</sup> juin 1892, p. 244.
- . «Contre le japonisme», *L'Ermitage*, n° 7, juillet 1892, pp. 24-28.
- . «Le Salon de "La Plume". *Les inconnus* Thomas Lamotte», *La Plume*, vol. IV, n° 89, 1<sup>er</sup> janvier 1893, pp. 5-7.
- . «De la critique en art figuratif», *Essais d'art libre*, t. II, n° 12, janvier 1893, pp. 266-270.
- . «Pour le Beau», livraison spéciale des *Essais d'art libre*, t. II, février-mars 1893 ; rééd. en vol. sous le titre de *Pour le Beau. Essai de kallistique*, Paris, E. Girard, 1893.
- . «L'art et l'apologétique», *Le Mercure de France*, t. VII, n° 39, mars 1893, pp. 224-229.
- . «Le Salon de "La Plume". *Les mal connus* François Guiguet», *La Plume*, vol. IV, n° 98, 15 mai 1893, pp. 224-230.
- . «Les Livres», *Essais d'art libre*, t. III, supplément de juin-juillet 1893, pp. 33-35.
- . «Le Salon de "La Plume". *Les mal connus* Alexandre Séon», *La Plume*, vol. IV, n° 103, 1<sup>er</sup> août 1893, pp. 336-340.
- . *Notre Art de France*, Paris, Edmond Girard, 1894.
- . *Du Beau moral au beau formel*, Paris, Edmond Girard, 1895.

- «L'Art et les Salons», *La Plume*, livraison spéciale sur les Salons, n° 194, 15 mai 1897, pp. 289-291.
- *Comment rénover l'art chrétien : caractères de l'art chrétien, causes de sa dégénérescence et moyens de le relever*, Paris, Bloud, 1906.
- *L'Art chrétien en France des origines au XVI<sup>e</sup> siècle : sculptures, peintures, tapisseries, mobilier d'église, etc.*, Paris, Bloud, 1907.
- GHIL, René [pseud. de René GUILBERT], *Traité du verbe*, précédé d'un «Avant-dire» par Stéphane Mallarmé, Paris, Léon Vanier, 1886.
- GIRAL, M. [pseud. de Léon BAZALGETTE], «Au Salon de la Rose + Croix», *L'Artiste*, mars 1897, pp. 198-202.
- GOURMONT, Remy de, «Le joujou patriotisme», *Le Mercure de France*, t. II, n° 16, avril 1891, pp. 193-198.
- «L'Idéalisme», *Entretiens politiques et littéraires*, t. I, n° 25, avril 1892, pp. 145-148.
- [R. G.], «Les Premiers Salons : Indépendants. — Rose + Croix. — Exposition de M<sup>me</sup> Jeanne Jacquemin», *Le Mercure de France*, t. V, n° 29, mai 1892, pp. 60-66 et t. V, n° 30, juin 1892, pp. 166-169.
- «L'Art Libre et l'Esthétique individuelle», *Essais d'art libre*, t. I, n° 5, juin 1892, pp. 189-194.
- «Le Symbolisme», *La Revue blanche*, t. II, n° 9, juin 1892.
- «Le symbolisme. — Définition de ce mouvement littéraire», *L'Art et l'Idée*, n° 7, 20 juillet 1892, pp. 47-52
- [R. G.] «Albert Aurier», *La Revue blanche*, t. III, novembre 1892, p. 268.
- *L'Idéalisme*, Paris, Société du Mercure de France, 1893.
- «Les Goncourt critiques d'art», *Le Mercure de France*, t. VIII, juin 1893, pp. 176-178.
- «Hello ou le croyant», *Le Mercure de France*, t. XVII, n° 73, janvier 1896, pp. 1-9.
- *Le Livre des masques. Portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui* (1896), Paris, Société du Mercure de France, 16<sup>e</sup> éd., 1923.
- *Le II<sup>e</sup> Livre des Masques* (1898), Paris, Société du Mercure de France, 13<sup>e</sup> éd., 1924.
- GRILLOT DE GIVRY R + C , «Théologie esthétique» (extrait de *Du Mystère*), *La Renaissance idéaliste*, n° 1, janvier 1895, pp. 18-20.
- GUINAUDEAU, Benjamin, «Expositions. L'Estampe japonaise à la Galerie Durand-Ruel», *L'Idée libre*, n.s., t. I, n° 4, janvier 1893, pp. 184-185.
- «Les Peintres japonais. Outamaro», *L'Idée libre*, n.s., t. II, n° 1, 10 mai 1893, pp. 10-17.
- «Les Peintres japonais. Hiroshighé», *L'Idée libre*, n.s., t. II, n° 2, 10 juin 1893, pp. 85-88.
- GUYAU, Jean-Marie, «L'antagonisme de l'art et de la science», *Revue des Deux-Mondes*, vol. LX, 15 novembre 1883, pp. 356-386.
- *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, Félix Alcan, 1884.
- *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, Félix Alcan, 1889.

- HANSSON, Ola, «L'œuvre du peintre Arnold Boecklin», *L'Ermitage*, n° 11, novembre 1893, pp. 300-307.
- HELTEY, Henry [alias Léo Trézenik], «Chronique lutécienne. Manet», *Lutèce*, n° 66, 4 mai 1883, p. 1.
- , «Chronique lutécienne. Un décadent», *Lutèce*, 5<sup>e</sup> année, n° 217, 10 janvier 1886, p. 1.
- HENNEQUIN, Émile, «Beaux-Arts, Odilon Redon», *La Revue littéraire et artistique*, 5<sup>e</sup> année, n° 9, 4 mars 1882, pp. 136-138 ; *La Promenade du critique influent*, pp. 232-235.
- , «Joris-Karl Huysmans», *La Revue indépendante*, t. I, n° 3, juillet 1884, pp. 199-216.
- , «Le pessimisme des écrivains», *La Revue indépendante*, t. I, n° 6, octobre 1884, pp. 445-455 et t. II, n° 1, novembre 1884, pp. 62-78.
- , «Émile Zola», *La Revue indépendante*, série *L'Évolution sociale*, n° 1, 16 mai 1885, p. 5 ; n° 2, 23 mai 1885, pp. 4-5 ; n° 3, 30 mai 1885, pp. 2-3.
- , «L'Esthétique de Wagner et la doctrine Spencérienne», *La Revue wagnérienne*, t. I, n° 10, 8 novembre 1885, pp. 282-286.
- , «Notes d'art. Les impressionnistes», *La Vie moderne*, 19 juin 1886, pp. 389-390.
- , «Le poétique et le prosaïque», *La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n° 15, janvier 1888, pp. 17-22.
- , *La Critique scientifique*, Paris, Perrin, 1888.
- HUGO, Victor, «Préface» de *Cromwell* (1827), *Œuvres complètes*, établies sous la direction de Jacques Seebacher, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1985, vol. 12 : Critique, présentation par Jean-Pierre Raynaud, notices et notes de Anne Ubersfeld, pp. 3-39.
- HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891 ; rééd. Vanves, Thot, 1982, notes et préf. de Daniel Grojnowski.
- HUYSMANS, Georges Marie dit Joris-Karl, «Des paysagistes contemporains», *La Revue mensuelle*, 25 novembre 1867, p. 18.
- , «Les nouvelles peintures murales de Saint-Sulpice par Charles Landelle», *La Chronique illustrée*, 8 janvier 1876, pp. 5-6.
- , «Diaz», *La République des lettres*, 26 avril 1876, pp. 205-206.
- , «Les Natures mortes [du Salon de 1876]», *La République des lettres*, 20 mai 1876, pp. 191-194.
- , «Les envois de Rome», *La République des lettres*, 9 juillet 1876, pp. 26-27.
- , «L'exposition de blanc et de noir», *La République des lettres*, 9 juillet 1876, pp. 27-28.
- , «Exposition pour le grand prix de Rome (1876)», *La République des lettres*, 30 juillet 1876, pp. 114-116.
- , «Les envois de Rome», *Le Musée des deux-mondes*, 1<sup>er</sup> août 1876, pp. 55-56.
- , «L'Exposition du Cercle artistique de Bruxelles», *Le Musée des deux-mondes*, 1<sup>er</sup> septembre 1876, pp. 68-69.

- «La *Nana* de Manet», *L'Artiste* (Bruxelles), 2<sup>e</sup> année, n° 19, 13 mai 1877, pp. 148-149.
- «Notes sur le Salon de 1877», *L'Actualité*, n° 44, 17 juin 1877, pp. 353-355 («Portraits et natures mortes») ; n° 47, 8 juillet 1877, pp. 379-381 («Tableaux militaires et paysages»).
- «Le *Rolla* de M. Gervex», *L'Artiste* (Bruxelles), 3<sup>e</sup> année, n° 18, 4 mai 1878, pp. 137-138.
- «Exposition universelle», *L'Artiste* (Bruxelles), 3<sup>e</sup> année, n° 22, 2 juin 1878, pp. 167-169 («L'école anglaise») et n° 24, 16 juin 1878, pp. 185-187 («Tableaux militaires et paysages»).
- «Le dernier livre de M. Ch. Blanc», *L'Artiste* (Bruxelles), 3<sup>e</sup> année, 15 novembre 1878, pp. 304-305.
- «Les natures mortes», *Exposition des Beaux-Arts. Salon de 1880*, Paris, Librairie d'art Ludovic Baschet, 1880, n.p.
- «Belly», *Les Chefs d'œuvre d'art au Luxembourg*, sous la direction d'Eugène Montrosier, Paris, Librairie d'art Ludovic Baschet, 1881, pp. 61-62.
- «Félix Ziem», *Les Chefs d'œuvre d'art au Luxembourg*, sous la direction d'Eugène Montrosier, Paris, Librairie d'art Ludovic Baschet, 1881, pp. 137-138.
- «Tissot», *Les Chefs d'œuvre d'art au Luxembourg*, sous la direction d'Eugène Montrosier, Paris, Librairie d'art Ludovic Baschet, 1881, pp. 177-178.
- *L'Art moderne*, Paris, Charpentier, 1883 ; rééd. Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1975, préf. d'Hubert Juin.
- «La genèse du peintre», *La Revue indépendante*, t. I, n° 1, mai 1884, pp. 22-27.
- «Salon officiel de 1884», *La Revue indépendante*, t. I, n° 2, juin 1884, pp. 106-124.
- *À rebours*, Paris, Charpentier, 1884 ; rééd. Paris, Garnier-Flammarion, 1978, chronologie, introd. et archives de l'œuvre par Pierre Waldner.
- «Le nouvel Album d'Odilon Redon», *La Revue indépendante*, t. II, n° 4, février 1885, pp. 291-296.
- «L'Emblème», *La Revue indépendante*, t. II, n° 6, mars 1885, pp. 374-378.
- «L'Ouverture de Tannhæser», *La Revue wagnérienne*, n° 3, 8 avril 1885, pp. 59-62.
- «Le Salon de 1885», *La Revue indépendante*, série *L'Évolution sociale*, n° 1, 16 mai 1885, pp. 2-3 ; n° 2, 23 mai 1885, pp. 2-3 ; n° 3, 30 mai, pp. 4-5.
- «La nouvelle salle du Louvre», *La Revue indépendante*, n.s., t. I, n° 2, décembre 1886 ; repris sous le titre «La salle des États au Louvre», *Certains*, pp. 363-369.
- «Les Indépendants», *La Revue indépendante*, n.s., t. III, n° 6, avril 1887, pp. 51-57.
- «Le Salon de 1887», *La Revue indépendante*, n.s., t. III, n° 7, mai 1887, pp. 181-188 et n° 8, juin 1887, pp. 345-351 ; plusieurs passages repris dans *Certains*, pp. 249-253 et 255.
- «L'exposition internationale de la Rue de Sèze», *La Revue indépendante*, n.s., t. III, n° 8, juin 1887, pp. 351-355.
- «Exposition Millet», *La Revue indépendante*, n.s., t. IV, juillet 1887, n° 9, pp. 41-47 ; *Certains*, pp. 352-359.
- «Des Peintres», *La Cravache parisienne*, n° 388, 28 juillet 1888, p. 1.
- «Trois Peintres», *La Cravache parisienne*, n° 389, 4 août 1888, pp. 1-2.

- «Le fer», *La Revue indépendante*, n.s., t. XII, n° 34, août 1889 ; *Certains*, pp. 343-351.
- *Certains*, Paris, Tresse et Stock, 1889 ; rééd. Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1975, préf. d'Hubert Juin.
- «Les dessins de Victor Hugo», *La Jeune Belgique*, t. IX, n° 3, mars 1890, pp. 135-136.
- «L'œuvre érotique de F. Rops», *La Plume*, livraison spéciale sur Félicien Rops, 15 juin 1896, n° 172, pp. 388-401.
- «Musées», *L'Écho de Paris*, 15<sup>e</sup> année, n° 5000, mercredi 2 février 1898, p. 1.
- «Noëls du Louvre», *L'Écho de Paris*, 15<sup>e</sup> année, mercredi 28 décembre 1898, n° 5329, p. 1.
- «Charles-Marie Dulac», *L'Écho de Paris*, 16<sup>e</sup> année, n° 5434, 12 avril 1899, p. 1 ; *De Tout*, pp. 125-136 ; *En Marge*, pp. 137-148.
- Préface à l'ouvrage de l'abbé J.-Cl. Broussolle, *La Jeunesse du Pérugin et les origines de l'École ombrienne*, Paris, H. Oudin, 1901 ; *En Marge*, pp. 151-162.
- *De Tout*, Paris, Plon-Nourrit, 1901.
- *Trois Primitifs*, Paris, A. Messein, 1905 ; rééd. Paris, Flammarion, coll. «Images et Idées», 1967.
- *En Marge*, études et préf. réunies et annotées par Lucien Descaves, Paris, Marcelle Lesage, 1927 ; rééd. Boulogne, Le Griot, 1991.
- JACQUEMIN, Jeanne, «Henri Cros. A propos d'un médaillon en pâte de verre», *Art et critique*, n° 76, 8 novembre 1890, pp. 705-706.
- JARRY, Alfred, «Minutes d'art», *Essais d'art libre*, t. V, février-mars-avril 1894, pp. 40-42.
- «Minutes d'art», *L'Art littéraire*, n.s., 3<sup>e</sup> année, nos 3-4, mars-avril 1894, pp. 56-59.
- «Minutes d'art», *L'Art littéraire*, n.s., 3<sup>e</sup> année, nos 5-6, mai-juin 1894, pp. 89-96.
- «Les Indépendants», *Essais d'art libre*, t. V, juin-juillet 1894, pp. 124-125.
- «Charles Filiger», *Le Mercure de France*, t. XII, n° 57, septembre 1894, pp. 73-77.
- *Linteau*, préf. pour *Les Minutes de sable mémorial*, Paris, éd. du Mercure de France, 1894 ; *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé, Paris, Gallimard, bibliothèque de La Pléiade, 1972, vol. 1, pp. 171-173.
- «De l'inutilité du théâtre au théâtre», *Le Mercure de France*, t. XIX, n° 81, septembre 1896 ; *Œuvres complètes*, t. 1, pp. 406-407.
- JULLIEN, Adolphe, «Un peintre mélomane : Fantin-Latour et la musique d'après des lettres inédites», *La Revue des Deux Mondes*, vol. 35, n° 5, 1906, pp. 366-380.
- «Deux tableaux de Fantin-Latour», *La Gazette des Beaux-Arts*, 1<sup>er</sup> mars 1907, pp. 195-207.
- *Fantin-Latour, sa vie et ses amitiés*, lettres inédites et souvenirs personnels, Paris, L. Laveur, 1909.

- KAHN, Gustave, «De l'Esthétique du verre polychrome», *La Vogue*, t. I, n° 2, 18 avril 1886, pp. 54-65.
- «Bibliographie», *La Vogue*, n° 2, 18 avril 1886, pp. 67-69.
- «Chronique d'Art», *La Vogue*, t. I, n° 3, 25 avril 1886, pp. 100-102.
- «Toiles annuelles», *La Vogue*, t. I, n° 6, 13 juin 1886, pp. 276-281.
- «Réponse des symbolistes», *L'Événement*, 28 septembre 1886.
- «La Vie artistique», *La Vie moderne*, 9 avril 1887, pp. 229-231.
- *Premiers poèmes, avec une préface sur le vers libre. Les Palais nomades ; Chansons d'amant ; Domaine de fée*, Paris, Société du Mercure de France, 1887.
- «Musique», *La Revue indépendante*, n° 15, janvier 1888, pp. 138-142.
- «Exposition Puvis de Chavannes», *La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n° 15, janvier 1888, pp. 142-146.
- «Exposition des 33», *La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n° 15, janvier 1888, pp. 146-151.
- «L'Exposition de Guillaumet», *La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n° 16, février 1888, pp. 294-296.
- «Peinture : Exposition des Indépendants», *La Revue indépendante*, n. s., t. VII, n° 18, avril 1888, pp. 160-164.
- «Amour», *La Revue indépendante*, n.s., t. VII, n° 19, mai 1888, pp. 344-351.
- «Les peintres de la vie», *La Revue indépendante*, n.s., t. VII, n° 19, mai 1888, p. 362.
- «Exposition des Impressionnistes», *La Revue indépendante*, n.s., t. VII, n° 20, juin 1888, pp. 544-546.
- «Exposition Luce», *La Revue indépendante*, n.s., t. VIII, n° 22, août 1888, pp. 315-316.
- «Chronique de littérature et d'art», *La Revue indépendante*, n.s., t. IX, n° 25, novembre 1888, pp. 287-314.
- «Lettre», *La Cravache parisienne*, n° 429, 11 mai 1889, n.p.
- «Livres sur le Moi», *La Vogue*, n.s., n° 1, juillet 1889, pp. 68-103.
- «L'Art français à l'Exposition», *La Vogue*, n.s., t. II, n° 2, août 1889, pp. 117-140.
- «Les Peintres étrangers à l'Exposition», *La Vogue*, n.s., n° 3, septembre 1889, pp. 213-232.
- «Seurat», *L'Art moderne* (Bruxelles), 15 avril 1891, pp. 107-110.
- «La Vie mentale : l'Art social et l'Art pour l'Art», *La Revue blanche*, t. XI, 1896, pp. 416-423.
- «Roger Marx», *Le Mercure de France*, t. XXVIII, n° 106, octobre 1898, pp. 43-52.
- «Auguste Rodin», *L'Art et le Beau*, n° 12, 1906.
- *Auguste Rodin...Cinquante quatre illustrations et deux gravures*, Paris, 1909.
- Préface de *L'Œuvre gravé de Richard Ranft*, Paris, Galerie des Artistes Modernes, 1910.
- «Au temps du pointillisme», *Le Mercure de France*, n° 171, 1<sup>er</sup> avril 1924, pp. 5-22.
- *Charles Baudelaire : son œuvre*, Paris, La Nouvelle Revue critique, 1925.
- *Silhouettes littéraires*, Paris, 1925.
- «Paul Gauguin», *L'Art et les artistes*, n.s., 20<sup>e</sup> année, n° 61, novembre 1925, pp. 37-64.

- . *Fantin-Latour*, Paris, Rieder, 1926.
- . *Les Dessins de Georges Seurat, 1859-1891*, Paris, Bernheim-Jeune, 1926, 2 vol.
- KALOPHILE Ermite [pseud. d'Alphonse GERMAIN] «Les Arts», *L'Ermitage*, n° 5, mai 1892, pp. 325-327.
- . «Les Arts», *L'Ermitage*, n° 5, mai 1892, p. 326.
- . «Les Arts», *L'Ermitage*, n° 12, décembre 1892, pp. 415-417.
- . «Les Arts», *L'Ermitage*, n° 2, février 1893, p. 141.
- . «Les Arts», *L'Ermitage*, n° 4, avril 1893, pp. 294-295.
- . «Les Arts», *L'Ermitage*, n°s 5-6, mai-juin 1893, pp. 372-376.
- . «Les Arts», *L'Ermitage*, n° 7, juillet 1893, pp. 54-55.
- . «Les Arts», *L'Ermitage*, n° 12, décembre 1893, p. 373.
- KLINGSOR, Tristan [pseud. de Léon LECLÈRE], «Aux Champs Élysées. Aux Indépendants», *Les Ibis*, n° 3, 1894, p. 48.
- . *Cézanne*, Paris, Rieder, 1923.
- LAFORGUE, Jules, «Exposition de l'Union artistique de Berlin», *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 8 juillet 1882, pp. 185-186 ; *Textes de critique d'art*, pp. 51-55.
- . «Le Salon de Berlin», *La Gazette des Beaux-Arts*, 1<sup>er</sup> août 1883, pp. 170-181 ; *Textes de critique d'art*, pp. 57-70.
- . «Exposition du Centenaire de l'Académie royale des Arts de Berlin», *La Gazette des Beaux-Arts*, 1<sup>er</sup> octobre 1886, pp. 339-345 ; *Textes de critique d'art*, pp. 87-95.
- . «À propos de toiles çà et là», *Le Symboliste*, n° 4, 30 octobre 1886, p. 14 ; *Textes de critique d'art*, pp. 97-101.
- . «Quatre lettres inédites», *La Cravache parisienne*, n° 394, 8 septembre 1888, n.p.
- . «Notes inédites», *La Revue blanche*, t. VIII, 15 juin 1895, pp. 558-559 ; repris sous le titre «Note sur Van Gonyen», *Textes de critique d'art*, p. 103.
- . «L'Art moderne en Allemagne», *La Revue blanche*, t. IX, 1<sup>er</sup> octobre 1895, pp. 291-300 ; *Textes de critique d'art*, pp. 177-189.
- . «Un carnet de notes», *La Revue blanche*, t. X, 15 mars 1896, pp. 241-242, 245 et 249 ; *Textes de critique d'art*, pp. 109-111.
- . «Le Musée du Luxembourg en 1886», *La Revue blanche*, t. X, 15 juin 1896, pp. 556-562 ; *Textes de critique d'art*, pp. 126-133.
- . «Notes d'esthétique», *La Revue blanche*, t. XI, 1<sup>er</sup> décembre 1896, pp. 481-488 ; *Textes de critique d'art*, pp. 153-162.
- . *Mélanges posthumes*, réunis et annotés par Camille Mauclair, Paris, Société du Mercure de France, 1903.
- . *Textes de critique d'art*, réunis et présentés par Mireille Dottin, Lille, Presses universitaires de Lille, 1988.
- LARROUMET, Gustave, *Études de littérature et d'art*, Paris, Hachette, 1893-1896, 4 vol.
- . *L'Art et l'état en France*, Paris, Hachette, 1895.
- . *Derniers portraits : le duc d'Aumale, Charles Garnier, le Cte Henri Delaborde, Gustave Moreau, Alexandre Falguière*, Paris, Hachette, 1904.

- LAZARE, Bernard [pseud. de Lazare Marcus Manassé BERNARD], «Des critiques et de la critique», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 25, avril 1892, pp. 170-175.
- LECLERCQ, Julien, «Albert Aurier», *Essais d'art libre*, t. II, n° 10, novembre 1892, pp. 201-208.
- , «Sur la peinture de Bruxelles à Paris», *Le Mercure de France*, t. X, n° 51, mars 1894, pp. 71-77.
- , «À la Libre Esthétique», *Le Soir*, 5 mars 1894.
- , «La lutte pour les peintres», *Le Mercure de France*, t. XII, n° 59, novembre 1894, pp. 254-271.
- LECOMTE, Georges, «Blanc et Noir», *La Cravache parisienne*, n° 400, 20 octobre 1888, n.p.
- , «L'Art symboliste», *La Cravache parisienne*, n° 428, 4 mai 1889, n.p.
- , «La Littérature de tout à l'heure», *La Cravache parisienne*, n° 434, 15 juin 1889, n.p.
- , «Exposition de la Gravure japonaise», *Art et critique*, n° 49, 3 mai 1890, pp. 284-287.
- , «Japon», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 3, juin 1890, pp. 90-95.
- , «L'Exposition des néo-impressionnistes», *Art et critique*, n° 44, 28 mars 1890, pp. 203-205.
- , «Toiles récentes de Camille Pissarro», *Art et critique*, n° 67, 6 septembre 1890, pp. 573-574.
- , «L'œuvre de M. Émile Gallé», *Art et critique*, n° 69, 20 septembre 1890, pp. 593-596.
- , *L'Art impressionniste*, Paris, Durand-Ruel, 1892.
- , «M. Camille Pissarro», *Art et critique*, n° 88, 6 février 1892, pp. 49-52.
- , «Le souci de la beauté décorative et la marque distinctive de notre époque dans l'histoire générale de l'art», conférence prononcée le 11 février à Bruxelles dans le cadre des activités des XX, *L'Art moderne*, 14, 21 et 28 février 1892 ; publiée sous le titre «L'art contemporain» dans *La Revue indépendante*, n.s., t. XXIII, n° 66, avril 1892, pp. 1-29.
- , «Les Goncourt critiques d'art», *La Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> juillet 1894, pp. 201-224.
- , *Albert Besnard*, préf. de Gustave Geffroy, Paris, Nilsson, 1925.
- LELONG, Jacques [pseud. de G.-Albert AURIER], «Le Salon de 1889», *Le Moderniste illustré*, n° 7, 18 mai 1889, pp. 54-55 ; n° 8, 25 mai 1889, p. 63.
- LEMONNIER, Camille, «Une Tentation de St Antoine de Félicien Rops», *La Revue indépendante*, t. I, n° 2, juin 1884, pp. 125-131 ; *La Plume*, livraison spéciale sur Félicien Rops, 15 juin 1896, n° 172, pp. 444-447.
- L.L. [Louis Lormel], «Notes et échos», *L'Art littéraire*, n° 11, octobre 1893, p. 44.
- LOUIS, Gabrielle, «Protestation d'une femme», *Art et critique*, n° 22, 26 octobre 1889, pp. 337-339.

- LOUIS, Pierre [pseud. de Maurice DENIS], «Définition du Néo-traditionnisme», *Art et critique*, n° 65, 23 août 1890, pp. 540-542 et n° 66, 30 août 1890, pp. 556-558 ; *Théories*, pp. 1-13 ; *Le Ciel et l'Arcadie*, pp. 5-21.
- «À M. Alphonse Germain», *Art et critique*, n° 73, 18 octobre 1890, pp. 667-668.
- «À Blanc et Noir», *Art et critique*, n° 76, 9 novembre 1890, pp. 717-718.
- «Pour les jeunes peintres», *Art et critique*, n° 90, 20 février 1892, pp. 94-95.
- «Sur l'exposition des Indépendants», *La Revue blanche*, t. II, n° 7, 25 avril 1892, pp. 232-234 ; rééd. partielle dans *Le Ciel et l'Arcadie*, pp. 22-24.
- LUC le Flâneur [pseud. de G.-Albert AURIER], «En quête de choses d'art», *Le Moderniste illustré*, n° 2, 13 avril 1889, p. 14 ; n° 7, 18 mai 1889, p. 55.
- LUMET, Louis, «De notre Art. En réponse à M. Gustave Kahn», *L'Enclos*, n° 10, décembre 1896, pp. 35-36.
- MALIVERT, Octave [pseud. de Paul ADAM], «La Genèse du symbolisme», *La Vie moderne*, 20 novembre 1886, p. 741 ; repris dans Paul Adam, *Symbolistes et décadents*, articles recueillis, annotés et présentés par Michael Pakenham, University of Exeter Publications, coll. «Textes littéraires», 1989, pp. 5-9.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, bibliothèque de La Pléiade, 1945.
- «The Impressionists and Edouard Manet», *The Art Monthly Review* (Londres), 30 septembre 1876 ; re-trad. française *Nouvelle Revue française*, n° 14, 1<sup>er</sup> août 1959, pp. 375-384.
- MALVOST, Henry de, «Beaux-Arts. Édouard Manet», *L'Idée Libre*, n.s., t. III, n° 5-6, mai-juin 1894, pp. 263-268.
- [sous les initiales de H. de M.], «Odilon Redon, Galerie Durand-Ruel», *L'Idée Libre*, n.s., t. III, n° 7, juillet 1894, p. 321.
- MARGELIDON, A., «Les Impressionnistes Japonais», *Le Décadent*, n° 21, 28 août 1886, p. 3.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, «L'Exposition Internationale de Venise», *La Vogue*, 3<sup>e</sup> s., t. III, n° 7, juillet 1899, pp. 118-127.
- MARQUET DE VASSELLOT, «Salon des femmes peintres et sculpteurs», *Art et critique*, 2<sup>e</sup> année, n° 40, 1<sup>er</sup> mars 1890, pp. 140-141.
- MARX, Roger, *J.-K. Huysmans*, Paris, Kleinmann, 1893.
- *L'Art social*, Paris, Eugène Fasquelle, 1913.
- MASCARILLE [pseud. de G.-Albert AURIER], «Babioles», *Le Moderniste illustré*, n° 11, 4 juillet 1889, p. 87.
- MAUCLAIR, Camille [pseud. de Séverin FAUST], «Beaux-Arts, l'exposition Claude Monet», *La Revue indépendante*, n.s., t. XIX, n° 55, mai 1891, pp. 267-269.

- «Albert Besnard et le symbolisme concret», *La Revue indépendante*, n.s., t. XXI, n° 60, octobre 1891, pp. 6-29.
- [C. M.], «Beaux-Arts», *La Revue indépendante*, t. XXI, n° 62, décembre 1891, pp. 428-429.
- «Beaux-Arts», *La Revue indépendante*, t. XXII, n° 63, janvier 1892, pp. 143-144.
- «Les Idées nouvelles», *L'Estafette*, 16 janvier 1892.
- «Beaux-Arts. Claude Monet», *La Revue indépendante*, n.s., t. XXII, n° 65, mars 1892, pp. 415-418.
- «Beaux-Arts», *La Revue indépendante*, n.s., t. XXIII, n° 66, avril 1892, pp. 136-142.
- «Le Salon du Champ-de-Mars. Journal d'un naufragé», *La Revue indépendante*, n.s., t. XXIII, n° 67, mai 1892, pp. 193-208.
- «Beaux-Arts», *La Revue indépendante*, n.s., t. XXIII, n° 67, mai 1892, pp. 283-288.
- «Pour l'Idéalisme», *Les Essais d'art libre*, t. I, n° 6, juillet 1892, pp. 250-258.
- «Notes sur l'idée pure», *Le Mercure de France*, t. VI, n° 33, septembre 1892, pp. 42-46.
- «Lettre sur l'individualisme», *Essais d'art libre*, t. II, n° 11, décembre 1892, pp. 243-252.
- «Fraternités idéales», *Le Mercure de France*, t. VII, n° 38, février 1893, pp. 129-135.
- «Notes simples sur Paul Vogler», *Essais d'art libre*, t. III, avril-mai 1893, pp. 128-132.
- «Préface», *Quatrième Exposition des peintres impressionnistes et symbolistes*, Paris, Galerie Le Barc de Boutteville, [avril-mai] 1893, pp. 3-8 ; réimp. *Modern Art in Paris : Post-Impressionist Group Exhibitions*, New York, Garland, 1982, n.p.
- «Le Voyage d'Urien», *Le Mercure de France*, t. VIII, n° 44, août 1893, pp. 361-365.
- «Beaux-Arts», *Essais d'art libre*, t. IV, août-septembre-octobre 1893, pp. 117-121.
- «Préface», *Cinquième Exposition des peintres impressionnistes et symbolistes*, Paris, Galerie Le Barc de Boutteville, [oct.-nov.] 1893, pp. 3-6 ; réimp. *Modern Art in Paris : Post-Impressionist Group Exhibitions*, New York, Garland, 1982, n.p.
- «Armand Point», *Le Mercure de France*, t. IX, n° 48, décembre 1893, pp. 331-336.
- *Éleusis, causeries sur la cité intérieure*, Paris, Perrin, 1894.
- «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. X, n° 49, janvier 1894, pp. 92-93.
- «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. X, n° 50, février 1894, pp. 189-190.
- «Expositions récentes», *Le Mercure de France*, t. X, n° 51, mars 1894, pp. 266-271.
- «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. X, n° 51, mars 1894, pp. 284-286.
- «Préface», *Sixième Exposition des peintres impressionnistes et symbolistes*, Paris, Galerie Le Barc de Boutteville, [mars] 1894, pp. 3-6 ; réimp. *Modern Art in Paris : Post-Impressionist Group Exhibitions*, New York, Garland, 1982, n.p.
- «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. X, n° 52, avril 1894, pp. 377-379.

- «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. XI, n° 53, mai 1894, pp. 92-95.
- compte rendu de l'exposition Redon chez Durand-Ruel dans *Le Journal des artistes*, 27 mai 1894.
- «Les Salons de 1894», *Le Mercure de France*, t. XI, n° 54, juin 1894, pp. 157-162.
- «Lettre sur la peinture», *Le Mercure de France*, t. XI, n° 55, juillet 1894, pp. 270-275 ; *La Promenade du critique influent*, pp. 381-384.
- «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. XI, n° 56, juillet 1894, pp. 300-301.
- «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. XII, n° 57, septembre 1894, pp. 91-93.
- «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. XII, n° 58, octobre 1894, pp. 189-191.
- «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. XII, n° 59, novembre 1894, pp. 284-286.
- «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. XII, n° 60, décembre 1894, pp. 383-386.
- «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. XIII, n° 61, janvier 1895, pp. 118-121.
- «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. XIII, n° 62, février 1895, pp. 235-238.
- «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. XIII, n° 63, mars 1895, pp. 358-359.
- «Destinées de la peinture française», *La Nouvelle Revue*, t. XCIII, mars-avril 1895, pp. 363-377.
- «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. XIV, n° 64, avril 1895, pp. 100-101.
- «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. XIV, n° 65, mai 1895, pp. 242-244.
- «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. XIV, n° 66, juin 1895, pp. 357-359.
- «Réponse à M. Émile Bernard», *Le Mercure de France*, t. XV, n° 67, juillet 1895, pp. 91-96.
- «Le snobisme et le néo-mysticisme», *La Nouvelle Revue*, t. XCV, juillet-août 1895, pp. 141-145.
- «Critique de la peinture», *La Nouvelle Revue*, t. XCVI, septembre-octobre 1895, pp. 314-333.
- «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. XVI, n° 71, novembre 1895, pp. 253-255.
- «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. XVI, n° 72, décembre 1895, pp. 410-413.
- «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. XVII, n° 73, janvier 1896, pp. 129-131.
- «Choses d'art», *Le Mercure de France*, t. XVII, n° 74, février 1896, pp. 265-269.
- «Choses d'Art», *Le Mercure de France*, t. XVII, n° 75, mars 1896, pp. 418-420.
- «Art», *Le Mercure de France*, t. XVIII, n° 76, avril 1896, pp. 157-159.
- «Art», *Le Mercure de France*, t. XVIII, n° 77, mai 1896, pp. 314-319.
- «Art», *Le Mercure de France*, t. XVIII, n° 78, juin 1896, pp. 465-468.
- «Art», *Le Mercure de France*, t. XIX, n° 79, juillet 1896, pp. 186-189.

- . «Art», *Le Mercure de France*, t. XIX, n° 80, août 1896, pp. 379-380.
- . «Art», *Le Mercure de France*, t. XIX, n° 81, septembre 1896, pp. 562-564.
- . *L'Art de M. Félix Ziem*, Paris, Rouveyre, 1897.
- . «James Ensor aquafortiste», *La Plume*, livraison spéciale sur James Ensor, n° 232, 15 décembre 1898, pp. 675-682.
- . *L'Art en silence*, Paris, Ollendorff, 1901.
- . *Auguste Rodin*, La Plume, 1901.
- . «La Peinture musicienne et la fusion des arts», *La Revue bleue*, t. XVIII, 23 août 1902, pp. 297-303.
- . *L'Impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1903 ; rééd. 1904 et 1923.
- . «La mission de la critique nouvelle», *La Quinzaine*, 1<sup>er</sup> septembre 1903, pp. 1-25.
- . *Idées vivantes*, Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1904.
- . «La Réaction nationaliste en art et l'ignorance de l'homme de lettres», *La Revue*, t. LIV, 15 janvier 1905, pp. 151-174.
- . *De Watteau à Whistler*, Paris, Eugène Fasquelle, 1905.
- . *Trois Crises de l'art actuel*, Paris, Eugène Fasquelle, 1906.
- . *La Beauté des formes*, Paris, Librairie universelle, 1909 ; rééd. 1927.
- . *Albert Besnard, l'homme et l'œuvre*, Paris, Delagrave, 1914.
- . *L'Art indépendant français sous la Troisième République (peinture, lettres, musique)*, Paris, La Renaissance du Livre, 1919.
- . *Claude Monet*, Paris, F. Rieder, 1924.
- . *La Farce de l'art vivant*, Paris, La Nouvelle Revue critique, 1929.
- . *Le Génie de Baudelaire ; penseur, poète, esthéticien*, Paris, La Nouvelle Revue critique, 1933.
- . *Le Génie d'Edgar Poe, la légende et la vérité, la méthode et la pensée*, Paris, Albin Michel, 1925.
- . *Mallarmé chez lui*, Paris, Bernard Grasset, 1935.

MAUD, Pierre L. [pseud. de Maurice DENIS], «Notes d'art et d'esthétique, le Salon du Champ de Mars, l'exposition Renoir», *La Revue blanche*, t. II, n° 9, 25 juin 1892, pp. 360-366 ; *Théories*, pp. 14-19.

-----. «L'influence de Paul Gauguin», *L'Occident*, n° 23, octobre 1903, p. 160-164 ; *Théories*, pp. 166-171 ; *Le Ciel et l'Arcadie*, pp. 73-80.

MAUPASSANT, Guy de, *Au Salon. Chroniques sur la peinture*, éd. établie, présentée et annotée par Vladimir Biaggi, Paris, Balland, 1993.

MAURRAS, Charles, «Essai sur la critique», *La Revue encyclopédique*, vol. 6, 1896, pp. 969-974.

MAUS, Octave, «Chronique bruxelloise», *La Revue indépendante*, n.s., t. III, n° 6, avril 1887, pp. 19-23.

-----. «Chronique bruxelloise», *La Revue indépendante*, n.s., t. III, n° 7, mai 1887, pp. 221-226.

-----. «Chronique bruxelloise», *La Revue indépendante*, n.s., t. III, n° 8, juin 1887, pp. 372-380.

-----. «Chronique bruxelloise», *La Revue indépendante*, n.s., t. IV, n° 9, juillet 1887, pp. 35-40.

- «Chronique bruxelloise», *La Revue indépendante*, n.s., t. IV, n° 10, août 1887, pp. 162-168.
- «Chronique bruxelloise», *La Revue indépendante*, n.s., t. IV, n° 11, septembre 1887, pp. 276-279.
- «Chronique bruxelloise», *La Revue indépendante*, n.s., t. V, n° 12, octobre 1887, pp. 9-14.
- «Chronique bruxelloise», *La Revue indépendante*, n.s., t. V, n° 14, décembre 1887, pp. 344-349.
- «Chronique bruxelloise», *La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n° 15, janvier 1888, pp. 152-156.
- «Chronique bruxelloise», *La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n° 16, février 1888, pp. 298-300.
- «Chronique bruxelloise», *La Revue indépendante*, n.s., t. VII, n° 18, avril 1888, pp. 169-173.
- «Chronique bruxelloise», *La Revue indépendante*, n.s., t. VII, n° 20, juin 1888, pp. 169-173. pp. 547-552.
- «Chronique bruxelloise», *La Revue indépendante*, n.s., t. VIII, n° 23, septembre 1888, pp. 474-488.
- «Le Salon des XX, à Bruxelles (VI<sup>e</sup> exposition annuelle)», *La Cravache parisienne*, n<sup>os</sup> 417 et 419, 16 février et 2 mars 1889, n.p.
- texte sans titre, *La Plume*, livraison spéciale sur James Ensor, n° 232, 15 décembre 1898, pp. 703-707.
- MAZEL, Henri, «La Peinture et la Sculpture en 1890», *L'Ermitage*, n° 3, juin 1890, pp. 114-126.
- MÉLLERIO, André, *Le Mouvement idéaliste en peinture*, Paris, H. Floury, 1896.
- *L'Œuvre graphique complet d'Odilon Redon*, Paris, Société pour l'étude de la gravure française, 1913.
- *Odilon Redon, peintre, dessinateur et graveur*, Paris, H. Floury, 1923.
- MEUNIER, A. [pseud. de Joris-Karl HUYSMANS], «J.-K. Huysmans», *Les Hommes d'aujourd'hui*, t. VI, n° 263, 1885 ; *En Marge*, pp. 61-71.
- MERRILL, Stuart, «Notes sur l'Art décoratif et Armand Point», *La Vogue*, 3<sup>e</sup> série, t. II, n° 4, avril 1899, pp. 29-32.
- MICHELET, Émile, «Au Salon du Champ-de-Mars», *La Revue indépendante*, n.s., t. XIX, n° 56, juin 1891, pp. 341-358.
- MIRBEAU, Octave, *Maîtres modernes. Le Salon de 1885*, Paris, Librairie d'art Ludovic Baschet, 1885.
- *Galerie Georges Petit... Claude Monet. A. Rodin*, Paris, 1889.
- «Paul Gauguin», *L'Écho de Paris*, 16 février 1891, p. 1 ; sert de préf. au *Catalogue d'une vente de 30 tableaux de Paul Gauguin*, Paris, Hôtel Drouot, 22 février 1891, pp. 3-12 ; *Des Artistes*, Paris, 1922, pp. 119-129.
- «Paul Gauguin», *Le Figaro*, 18 février 1891, p. 2.
- «Vincent Van Gogh», *L'Écho de Paris*, 31 mars 1891 ; *Des Artistes*, vol. I, 1922, pp. 134-137 ; extrait dans *La Promenade du critique influent*, pp. 341-342.
- «Retour de Tahiti», *L'Écho de Paris*, 14 novembre 1893, p. 1.

- «Julien Tanguy», *L'Écho de Paris*, 13 février 1894 ; *Des Artistes*, pp. 168-173.
- compte rendu critique de la première exposition des «Artistes de l'Âme», Paris, Galerie de la Bodinière, 22 février-16 mars 1896, *Le Journal*, février 1896.
- «Botticelli proteste», *Le Journal*, 4 octobre 1896.
- *Hommage à Auguste Rodin. Les Dessins d'Auguste Rodin*, Paris, 1897.
- *Des Artistes*, Paris, Flammarion, 2 vol., 1922-1924 ; rééd. Paris, Union générale d'éditions, 1986.
- *Combats esthétiques*, Paris, Séguier, 1993, 2 vol.
- MITHOUARD, Adrien, «L'art gothique et l'Art impressionniste», *L'Ermitage*, n° 6, juin 1901, pp. 444-469.
- «Vers la simplicité», *L'Ermitage*, n° 7, juillet 1901, pp. 26-39.
- MONTCONYS, B. de [pseud. de Paul ADAM], «Les personnalités symbolistes», *La Vie moderne*, 27 novembre, 4 et 18 décembre 1886 ; 8, 15 et 22 janvier 1887 ; repris dans Paul Adam, *Symbolistes et décadents*, 1989, pp. 10-26.
- MORÉAS, Jean [pseud. de Yannis PAPADIAMANTOPOULOS], «Le Salon de 1883», *Lutèce*, n°s 67-68-69, 11, 18 et 25 mai 1883.
- «Notes sur Schopenhauer», *La Revue indépendante*, t. II, n° 5, mars 1885, pp. 379-392.
- «Le symbolisme», *Le Figaro*, 18 septembre 1886.
- *Les Premières armes du symbolisme*, Paris, Léon Vanier, 1889.
- MORHARDT, Mathias, «Les Salons», *L'Idée libre*, n.s., t. III, n° 5-6, mai-juin 1894, pp. 250-262.
- MORICE, Charles, *Demain, questions d'esthétique*, Paris, Perrin, 1888.
- *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin, 1889.
- «La semaine : L'Hommage à Goya», *Petite Tribune républicaine*, 2 avril 1885.
- «Odilon Redon», *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 386, 1890.
- «Le peintre de la montagne», *L'Idée libre*, n.s., n° 4, jan. 93, pp. 146-153.
- «Paul Gauguin», *Le Mercure de France*, t. IX, n° 48, décembre 1893, pp. 289-300.
- Préface au catalogue de l'*Exposition d'œuvres récentes de Paul Gauguin*, Paris, Galerie Durand-Ruel, [novembre] 1893.
- «Salons et salonnets», *Le Mercure de France*, t. X, n° 49, janvier 1894, pp. 62-70.
- «Les Passants. Odilon Redon», *Le Soir*, 10 avril 1894 ; repris dans *Le Courrier mondain*, 15 avril 1894.
- «Génie et méthode», *L'Idée libre*, n.s., t. IV, n° 1, janvier 1895, pp. 23-28.
- «L'Art», *L'Idée libre*, n.s., t. IV, n° 2, février 1895, pp. 79-83.
- «L'Art et les lettres», *L'Idée libre*, n.s., t. IV, n° 3, mars 1895, pp. 134-137.
- [Ch. M.], «Expositions. Chez Le Barc de Boutteville», *L'Idée libre*, n.s., t. IV, n° 4, avril 1895, pp. 177-180.
- «L'Art et les lettres», *L'Idée libre*, n.s., t. IV, n° 6, juin 1895, pp. 259-269.
- «L'Art et les lettres. Expositions», *L'Idée libre*, n.s., t. IV, n° 7, juillet 1895, pp. 336-338.

- [Ch. M.], «Expositions. Chez Le Barc de Boutteville», *L'Idée libre*, n.s., t. IV, n° 4, avril 1895, pp. 177-178.
- «L'Art et les lettres», *L'Idée libre*, n.s., t. IV, n° 6, juin 1895, pp. 259-269.
- «L'Art et les lettres. Expositions», *L'Idée libre*, n.s., t. IV, n° 7, juillet 1895, pp. 338-340.
- «Paul Gauguin», *Les Hommes d'aujourd'hui*, t. IX, n° 440, juin 1896 ; extraits publiés dans le *Journal des artistes*, 19 avril 1896.
- «Franz Melchers», *Le Mercure de France*, t. XXV, n° 97, janvier 1898, p. 54.
- compte rendu du Salon de la Libre Esthétique, *La Plume*, livraison spéciale sur Henry de Groux, nos 239-240, 1<sup>er</sup> et 15 avril 1899, pp. 255-261.
- *Eugène Carrière : l'homme et sa pensée, l'artiste et son œuvre : essai de nomenclature des œuvres principales*, Paris, Société du Mercure de France, 1906.
- «Paradoxe sur la Critique» (1917), *La Grande Revue*, t. 108, juin 1922, pp. 529-535.
- *Paul Gauguin*, Paris, H. Floury, 1920.
- MORTIER, Alfred [sous les initiales de A. M.], «Exposition du peintre Maufra chez Le Barc de Boutteville», n.s., t. III, n° 2, fév. 1894, pp. 87-88.
- MOUREY, Gabriel, «Les Deux Salons», *L'Idée libre*, n.s., t. II, n° 2, 10 juin 1893, pp. 46-60.
- «Cahiers de psychologie esthétique. A. de Gandara», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 55, 25 novembre 1893, pp. 448-452.
- *Besnard*, Paris, H. Davoust, 1906.
- NATALIS [pseud. de Noël SAUNIER], «La critique d'art», *Art et critique*, n° 2, 8 juin 1889, pp. 17-18.
- «La peinture française à l'Exposition universelle», *Art et critique*, n° 4, 22 juin 1889, pp. 59-61.
- NATANSON, Louis-Alfred, «Nouveautés artistiques et littéraires de Paris», *La Revue blanche* (série belge), t. I, n° 1, 1<sup>er</sup> décembre 1889, p. 6.
- NATANSON, Thadée, «Expositions. Estampes de Outamaro et de Hiroschighé», *La Revue blanche*, t. IV, n° 16, février 1893, pp. 139-145.
- «Exposition des XX», *La Revue blanche*, t. IV, n° 17, mars 1893, pp. 217-222.
- «Œuvres récentes de Paul Gauguin», *La Revue blanche*, t. V, n° 26, décembre 1893, pp. 418-422.
- «Exposition Théodore Duret», *La Revue blanche*, t. VI, n° 30, avril 1894.
- «Exposition Odilon Redon», *La Revue blanche*, t. VI, n° 31, mai 1894, pp. 470-473.
- «Paul Cézanne», *La Revue Blanche*, t. IX, n° 60, 1<sup>er</sup> décembre 1895, pp. 496-500 ; *La Promenade du critique influent*, pp. 385-388.
- «Berthe Morisot», *La Revue blanche*, t. X, 15 mars 1896, pp. 250-252.
- «Renoir», *La Revue blanche*, t. X, 15 juin 1896, pp. 545-551.
- «Petite Gazette d'Art», *La Revue blanche*, t. XII, 1<sup>er</sup> février 1897, p. 141.
- «Petite Gazette d'Art», *La Revue blanche*, t. XII, 15 mars 1897, pp. 326-327.

- . «Petite Gazette d'Art», *La Revue blanche*, t. XII, 1<sup>er</sup> mai 1897, pp. 555-560.
- . «De M. Paul Gauguin», *La Revue blanche*, t. XVII, décembre 1898, pp. 544-546.
- . «Une date de la peinture française. Mars 1899», *La Revue blanche*, 1<sup>er</sup> avril 1899, pp. 504-512.
- . «Un primitif d'aujourd'hui : Georges Seurat», *La Revue blanche*, t. XXI, 15 avril 1900, pp. 609-614.
- . «Des peintres intelligents», *La Revue blanche*, t. XXII, 1<sup>er</sup> mai 1900, pp. 53-56.
- . *Le Bonnard que je propose*, Genève, Cailler, 1951.

ORFER, Léo d' [pseud. de Marius POUGET], «Salon de 1886», *Le Scapin*, 2<sup>e</sup> année, n° 13, mardi 1<sup>er</sup> juin 1886, pp. 3-4 ; n° 14, jeudi 1<sup>er</sup> juillet 1886, pp. 3-4 ; n° 15, dimanche 1<sup>er</sup> août 1886, p. 2 ; n° 16, lundi 16 août, pp. 4-5.

-----. «Notes de quinzaine», *Le Scapin*, n° 2, 1<sup>er</sup> octobre 1886, p. 72.

- PÉLADAN, Joséphin, «Le Matérialisme dans l'art», *Le Foyer. Journal de famille*, n° 300, 31 août 1881, pp. 177-179.
- . «Rembrandt», *L'Artiste*, septembre 1881, pp. 326-335.
  - . *Rembrandt, conférence faite à l'«Esthétic-Club»*, Paris, H. Loones, 1881.
  - . «L'Art mystique et la critique contemporaine», *Le Foyer. Journal de famille*, n° 313, 20 novembre 1881, pp. 387-388.
  - . «Salon de 1882», *Le Foyer illustré*, mai 1882.
  - . «Études de sciences mortes. Le Grand Œuvre d'après Leonardo da Vinci», *L'Artiste*, janvier 1883, pp. 41-48 ; *Le Chat noir*, 14 décembre 1883.
  - . «L'Esthétique au Salon de 1883», *L'Artiste*, mai 1883, pp. 336-393 ; juin 1883, pp. 413-463 ; juillet 1883, pp. 8-57 ; extrait dans *La Promenade du critique influent.*, pp. 254-259.
  - . «L'Esthétique à l'Exposition nationale des Beaux-Arts», *L'Artiste*, octobre 1883, pp. 257-303 ; novembre 1883, pp. 353-386 ; décembre 1883, pp. 433-475.
  - . «Introduction à l'histoire des peintres de toutes les écoles depuis les origines jusqu'à la Renaissance. Quattrocentisti : l'Orcagna», *L'Artiste*, janvier 1884, pp. 41-61.
  - . «Le procédé de Manet d'après l'Exposition de l'École des Beaux-Arts», *L'Artiste*, février 1884, pp. 101-117 ; repris dans *Manet par lui-même et par ses amis*, Genève, Pierre Cailler, 1953, vol. II, pp. 155-183.
  - . «Introduction à l'histoire des peintres de toutes les écoles depuis les origines jusqu'à la Renaissance. Quattrocentisti : l'Angelico», *L'Artiste*, mars 1884, pp. 177-199 ; tiré à part, Paris, H. Loones, 1884.
  - . «Le Salon de 1884, peinture», *L'Artiste*, juin 1884, pp. 414-454.
  - . «L'Œuvre de Edmond et Jules de Goncourt», *L'Artiste*, août 1884, pp. 120-129.
  - . «Études esthétiques de la décadence : Gustave Courbet», *L'Artiste*, décembre 1884, pp. 406-412 ; repris dans *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, Genève, Pierre Cailler, 1950, vol. II., pp. 267-280.
  - . *Les Maîtres contemporains : Félicien Rops, première étude*, Bruxelles, Caillewaert, 1885 ; tiré à part de *La Jeune Belgique*, t. IV, 1884-1885, pp. 72-83 et 170-177 ; *La Plume*, livraison spéciale sur Félicien Rops, 15 juin 1896, n° 172, pp. 412-428.

- «Études esthétiques de la décadence : Le Salon de 1885», *La Revue du monde latin*, juin 1885, pp. 208-229 ; juillet 1885, pp. 345-365 ; août 1885, pp. 484-503.
- «J. Barbey d'Aurevilly et son œuvre critique», *L'Artiste*, juillet 1885, pp. 31-36.
- «Félicien Rops : Neuf eaux-fortes pour les Diaboliques», Paris, Alphonse Lemerre, *La Jeune Belgique*, t. V, 1885-1886, pp. 250-251.
- «Frans Hals», *L'Artiste*, avril 1886, pp. 241-245.
- *La Décadence esthétique IV, L'Art ochlocratique, Salons de 1882 et 1883*, avec une lettre de J. Barbey d'Aurevilly, Paris, Camille Dalou, 1888.
- *1888. Le Salon de Joséphin Péladan*, 5<sup>e</sup> année, Paris, Camille Dalou, 1888.
- «Le Salon de Joseph Péladan, 1889», *Le Clairon*, mai 1889.
- «Hymne à l'Androgyne», *La Plume*, n° 22, 1<sup>er</sup> mars 1890, pp. 83-84.
- *La Décadence esthétique (hiérophanie) XIX, le Salon de Joséphin Péladan (9<sup>e</sup> année), Salon national et Salon Jullian, suivi de trois mandements de la Rose + Croix catholique à l'Aristie*, Paris, E. Dentu, 14 mai 1890.
- «L'Esthétique de Léonard de Vinci, II. Esthétique picturale», *La Revue bleue*, 28 mai 1890, pp. 636-691.
- «Ordre de la Rose-Croix. Démission de J. Péladan. Fondation de l'Aristie (R + C + C)», *L'Initiation*, août 1890, pp. 282-284.
- «Mandement du Sâr Péladan», *L'Initiation*, avril 1891, pp. 1-2.
- *La Décadence esthétique (hiérophanie) XX, le Salon de Joséphin Péladan (10<sup>e</sup> année), avec instauration de la Rose + Croix esthétique*, Paris, E. Dentu, 14 mai 1891.
- «Le Salon de la Rose + Croix», *Le Figaro*, 2 septembre 1891 ; repris dans Jean Da Silva, *Le Salon de la Rose + Croix (1892-1897)*, Paris, Syros-Alternatives, 1991, pp. 108-111.
- *10 mars 1892, Galerie Durand-Ruel, Salon de la Rose + Croix : Règles et Monitoires*, Paris, E. Dentu, 1891.
- «Préface» à *Ordre de la Rose + Croix du Temple : Geste esthétique de 1892, Salon et soirées. Catalogue du Salon de la Rose + Croix, 10 mars au 10 avril 1892, galerie Durand-Ruel, 11, rue Le Peletier*, Tours, 1892 ; repris dans Jean Da Silva, *Le Salon de la Rose + Croix (1892-1897)*, pp. 117-119.
- *La Décadence latine, Esthétique XI, Typhonia avec la Règle du Grand Salon de la Rose + Croix*, Paris, E. Dentu, 1892.
- *La Rose + Croix, Organe trimestriel de l'Ordre, Salon des Champs-Elysées, règle pour la Geste esthétique de 1893*, Paris, Commanderie de Tiphereth, s.d. [mai 1892].
- *La Rose + Croix, Organe trimestriel de l'Ordre, Salon du Champ-de-Mars, règle pour la Geste esthétique de 1893*, Paris, Commanderie de Tiphereth, s.d. [août 1892].
- *Constitution de la Rose + Croix, Le Temple et le Graal*, Paris, Au secrétariat, 2 rue de Commaille, 1893 ; rééd. *Œuvres Choisies*, avec introd. de Jean-Pierre Bonnerot, Paris, Les Formes du secret, 1979.
- *Le Théâtre complet de Wagner, les XI opéras scène par scène avec notes biographiques et critiques*, Paris, Chamuel, 1894 ; réimp. Genève, Slatkine, 1991.
- *L'Art idéaliste et mystique, doctrine de l'Ordre et du Salon des Rose + Croix*, Paris, Chamuel, 1894 ; nouv. éd. modifiée et augmentée, précédée de «La Réfutation esthétique de Taine», Paris, Sansot, 1909.

- . «L'Ordre de la Rose + Croix du Temple & du Graal et ses Salons», *L'Artiste*, nouv. période, t. VII, avril 1894, pp. 241-248.
- . «Le Salon du Champ-de-Mars, peinture. La Rose + Croix au Salon», *La Presse*, 23, 24, 25, 26 et 27 avril 1894.
- . «Le Salon des Champs-Élysées», *La Presse*, 30 avril et 3 mai 1894.
- . *Amphithéâtre des sciences mortes, III : Comment on devient artiste (esthétique)*, avec une couverture symbolique d'Alexandre Séon et un portrait gravé inédit du Sâr, Paris, Chamuel, 1894.
- . «Gustave Moreau», *L'Ermitage*, 6<sup>e</sup> année, n° 1, janvier 1895, pp. 29-34.
- . «Les trois Salons de 1895», *Bulletin mensuel de la Rose + Croix*, III<sup>e</sup> année, Série ésotérique, n° 2, mai 1895.
- . «Paul Chenavard», *L'Artiste*, mai 1895, pp. 356-362.
- . *La Décadence artistique. Réponse à Tolstoï*, Paris, Sansot, 1899.
- PELLETIER, Abel, «Le Pessimisme et la génération montante», *La Plume*, n° 30, 15 juillet 1890, pp. 121-122.
- Petit Bottin des lettres et des arts*, ouvrage non signé par Paul Adam, Oscar Méténier, Jean Moréas et Félix Fénéon, Paris, E. Giraud, 1886.
- PIGEON, Amédée, «Chronique des arts, notes sur le Salon triennal», *Revue des chefs-d'œuvres*, t. 3, 1883, pp. XIX-XX.
- . «Notes sur le Salon des Champs-Élysées», *La Trêve-Dieu* (Le Havre), n° 5, mai 1897, pp. 97-107.
- . «Le Salon du Champ de Mars. Préambule. Puvis de Chavannes», *La Trêve-Dieu* (Le Havre), n° 6, juin-juillet 1897, pp. 131-141.
- POINT, Armand, «Primitifs et Symbolistes», *L'Ermitage*, n° 7, juillet 1895, pp. 11-16.
- . «Pise. Campo Santo», *L'Ermitage*, n° 9, sept. 1895, pp. 129-133.
- . «Florence. Botticelli. La Primavera», *Le Mercure de France*, t. XVII, n° 73, janvier 1896, pp. 12-16.
- PRAVIEL, Armand, «Un écrivain d'art, Alphonse Germain», *L'Occident*, t. IV, décembre 1903, pp. 281-285.
- PRUNIER, Gaston, «Notes sur la peinture», *La Trêve-Dieu* (Le Havre), n° 5, mai 1897, pp. 120-122.
- QUILLARD, Pierre, «L'Anarchie par la littérature», *Entretiens politiques et littéraires*, t. IV, n° 25, avril 1892, pp. 149-151 ; rééd. en plaquette, Paris, éd. du Fourneau, 1993.
- RAFFAËLLI, Jean-François, *Le Laid, l'intimité, la sensation et le caractère dans l'art*, Poissy, imp. de S. Lejay, s.d.
- . introduction au catalogue du 10<sup>e</sup> Salon annuel de la gravure originale en couleurs, Paris, Galeries Georges Petit, 1913
- RAJON, Claude, «Le Rôle vital de l'artiste», *L'Art et la vie*, avril 1894, pp. 330-340.

- RALL, Georges, «Indépendants», *Lutèce*, n° 252, 20 août 1886, p. 1.
- RAMBOSSON, Yvanhoé [Y.R], «Troisième exposition des peintres impressionnistes et symbolistes», *La Plume*, n° 88, 15 décembre 1892, pp. 531-532.
- «Le Mois artistique», *Le Mercure de France*, t. VIII, juin 1893, pp. 178-180.
- «Le Salon des Indépendants», *La Plume*, 15 mai 1897, p. 313.
- «La promenade de Janus. Causeries d'art», *La Plume*, n° 233, 1<sup>er</sup> janvier 1899, pp. 29-30.
- «Les symbolistes et les néo-impressionnistes chez Durand-Ruel», *La Plume*, 1<sup>er</sup> juin 1899, pp. 382-383.
- REBELL, Hugues [pseud. de Georges GRASSAL DE CHOFFAT], «Exaltation : un dessin d'Odilon Redon», *Anger-artist*, 1<sup>er</sup> mars 1890.
- «Félicien Rops», *Le Mercure de France*, t. XXVIII, n° 108, décembre 1898, pp. 650-661.
- REDON, Odilon, «Confidences d'artiste», *L'Art moderne* (Bruxelles), 25 août 1894, pp. 268-270.
- *Critiques d'art. Salon de 1868, Rodolphe Bresdin, Paul Gauguin, précédées de Confidences d'artiste*, Bordeaux, William Blake & Co., 1987.
- RÉGNIER, Henri de, «Puvis de Chavannes. Panneau pour le Musée de Rouen», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 3, juin 1890, pp. 87-89.
- «J.-K. Huysmans», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 29, août 1892, pp. 85-88.
- REMACLE, Adrien, «Sapho. Roman de mœurs parisiennes par Alphonse Daudet», *La Revue indépendante*, t. I, n° 2, juin 1884, pp. 144-152.
- RENAN, Ary, *Gustave Moreau (1826-1898)*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1900.
- *Le Costume en France*, Paris, Imprimeries réunies, 1890.
- *Théodore Chassériau et les peintures du palais de la Cour des comptes*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1898.
- RETTÉ, Adolphe, «Bars et brasseries à l'Exposition», *La Vogue*, n. s., n° 2, août 1889, pp. 150-156.
- «Paradoxe sur la critique», *L'Ermitage*, n° 8, août 1890, pp. 90-93.
- «Septième exposition des Artistes Indépendants. Notes cursives», *L'Ermitage*, n° 5, mai 1891, pp. 293-301.
- «Maurice Denis», *La Plume*, n° 57, 1<sup>er</sup> septembre 1891, p. 301.
- RIOTOR, Léon, «Le "Pauvre Pêcheur"», *La Plume*, vol. IV, n° 101, 1<sup>er</sup> juillet 1893, pp. 40-41 ; *La Plume*, n° 138, livraison spéciale sur Puvis de Chavannes, 15 janvier 1895, pp. 40-41.
- *L'Art et l'idée, essai sur Puvis de Chavannes*, Paris, L'Artiste, 1896.
- *Auguste Rodin, statuaire*, Paris, C. Schlaeber, 1900 ; éd. augmentée 1927.
- *Les Arts et les lettres*, Paris, Alphonse Lemerre, 1901-1908, 3 vol.

- RITTER, William, «Henry de Groux», *L'Ermitage*, n° 9, septembre 1892, pp. 147-152 ; *La Plume*, livraison spéciale sur Henry de Groux, nos 239-240, 1<sup>er</sup> et 15 avril 1899, pp. 250-254.
- «Arnold Boecklin», *L'Ermitage*, n° 3, mars 1895, pp. 158-168.
- «Walter Crane», *L'Ermitage*, n° 8, août 1895, pp. 102-116.
- ROBIQUET, Jean, «Exposition des Artistes indépendants», *L'Art et la vie*, avril 1893, pp. 188-190.
- ROSNY, J.-H. [pseud. de Joseph-Henri BOEX], «Critique littéraire», *La Revue indépendante*, t. XI, n° 32, juin 1889, pp. 472-497.
- «Critique littéraire et théâtrale», *La Revue indépendante*, t. XIII, nos 37-38, novembre-décembre 1889, pp. 482-486.
- ROY, Louis, «Un Isolé. Henri Rousseau», *Le Mercure de France*, t. XIII, n° 63, mars 1895, pp. 350-351.
- SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER, «Notes sur un art futur. L'art se résorbe en Dieu», *L'Académie française*, n° 1, février 1893, pp. 10-13.
- «Manifeste», *La Revue naturaliste*, n° 1, mars 1897, p. 5.
- «Auguste Rodin», *La Revue naturaliste*, t. IV, n° 8, juillet 1900, pp. 1-10.
- «L'Exposition de Claude Monet chez Durand-Ruel», *La Revue naturaliste*, t. IV, n° 12, novembre 1900, pp. 219-220.
- SAINT-GÉRAC, «En scène», *Le Scapin*, n° 1, 1<sup>er</sup> décembre 1885, p. 1.
- SAINT-VICTOR, Paul, «Les Maîtres contemporains. Gustave Moreau», *L'Artiste*, juin 1876, pp. 385-388.
- SALANDRI, Gaston, «L'Art japonais à l'Exposition. Kosho-Kaisha», *Art et critique*, n° 13, 24 août 1889, pp. 204-205.
- SARRAZIN, Gabriel, «L'École esthétique en Angleterre II», *La Revue indépendante*, t. II, n° 2, décembre 1884, pp. 164-168.
- SAUNIER, Charles, «Les peintres symbolistes», *La Revue indépendante*, n.s., t. XXV, n° 74, décembre 1892, pp. 394-406.
- «Le paysage dans l'œuvre de Puvis de Chavannes», *La Plume*, n° 138, livraison spéciale sur Puvis de Chavannes, 15 janvier 1895, pp. 45-46.
- SÉAILLES, Gabriel, *Essai sur le génie dans l'art*, Paris, Félix Alcan, 1883 ; rééd. 1902.
- «La philosophie française au XIX<sup>e</sup> siècle», *L'Almanach du bibliophile*, vol. 4, 1901, pp. 103-141.
- SÉRUSIER, Paul, *ABC de la peinture, suivi d'une correspondance inédite*, Paris, H. Floury, 1950.
- SIGNAC, Paul, [S. P.] «Catalogue de l'exposition des XX Bruxelles», *Art et critique*, 2<sup>e</sup> année, n° 36, 1<sup>er</sup> février 1890, pp. 76-78.

- , «Les Livres. Albums. Hector Guimard, l'art dans l'habitation moderne, le castel Béranger», *La Revue blanche*, t. XVIII, 15 février 1899, pp. 317-319.
- , «Exposition des peintres provençaux à Marseille», *La Revue blanche*, t. XXVIII, 15 mai 1902, p. 143, pp. 143-146.
- , *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, La Revue blanche, 1899 ; rééd. avec introd. et notes par Françoise Cachin, Paris, Hermann, coll. «Savoir», 1978.
- SIGNORET, Emmanuel, «Stéphane Mallarmé», *Le Saint-Graal*, n° 10, 1<sup>er</sup> janvier 1893, pp. 302-303.
- SOULIER, Gustave, «Les Artistes de l'Âme», *L'Art et la vie*, janvier 1895, pp. 22-34.
- , «L'héritage de William Morris», *L'Art et la vie*, novembre 1896, pp. 705-715.
- STRINBERG, Auguste, lettre-préf. au Catalogue de la *Vente Gauguin*, Paris, Hôtel Drouot, 18 février 1895 ; lettre de Strindberg à Gauguin et réponse de ce dernier dans J. de Rotochamp [pseud. de BROUILLON], *Paul Gauguin*, Weimar, 1906 ; Paris, 1925.
- , «L'exposition d'Edward Munch», *La Revue blanche*, t. X, n° 72, 1<sup>er</sup> juin 1896, pp. 525-526.
- SYMONS, Arthur, «Odilon Redon», *La Revue indépendante*, n.s., t. XVIII, n° 53, mars 1891, pp. 390-396.
- THIERS, Adolphe, «Salon de 1822», *Le Constitutionnel*, éd. en plaquette sous le titre *Salon de dix-huit cent vingt-deux*, Paris, Maradan, 1822.
- TOCHE, Louis, «Nécrologie Isabey», *Le Décadent*, n° 4, 1<sup>er</sup> mai 1886, p. 4.
- , «Le Décadent au Salon», *Le Décadent*, n°s 5-10, 9 mai au 12 juin 1886, p. 3.
- THOME, Alaric [pseud. de Francis VIELÉ-GRIFFIN], «Les poètes symbolistes», *Art et critique*, n° 23, 23 novembre 1889, pp. 400-405.
- THOREL, Jean, «Les Romantiques allemands et les Symbolistes français», *Entretiens politiques et littéraires*, t. I, n° 18, septembre 1891, pp. 95-109.
- TRÉZENIK, Léo [pseud. de Léon Pierre Marie ÉPINETTE], «Deux livres», *Lutèce*, n° 233, 17 avril 1886, p. 1.
- TRIOLET [pseud. d'Émile Hennequin], «Au bout de la lorgnette. Odilon Redon», *Le Gaulois*, 2 mars 1882.
- TRINCULO [pseud. de Joséphin PÉLADAN], «Le mois», *La Revue du monde latin*, t. VIII, mars 1886, pp. 251-261.
- , «Le Mois, Salon de 1886», *La Revue du monde latin*, avril 1886, pp. 467-477 et mai 1886, pp. 102-120.

- UZANNE, Octave, «Les Décorateurs originaux de ce temps. — Un maître potier (Auguste Delaherche)», *L'Art et l'Idée*, n° 2, février 1892, pp. 81-90.
- «La Renaissance de la gravure sur bois. — Un néo-xylographe M. Félix Vallotton», *L'Art et l'Idée*, n° 2, février 1892, pp. 113-119.
- «Un évocateur de la comédie italienne, un peintre de la vie rustique : Louis Morin, illustrateur et écrivain», *L'Art et l'Idée*, n° 4, avril 1892, pp. 241-256.
- «Un statuaire décorateur. — M. Joseph Chéret», *L'Art et l'Idée*, n° 5, 20 mai 1892, pp. 305-318.
- «Les artistes originaux : Albert Robida, illustrateur-écrivain, aquafortiste et lithographe», *L'Art et l'Idée*, n° 9, septembre 1892, pp. 129-149.
- «Eugène Grasset. — Illustrateur, Architecte et Décorateur», *L'Art et l'Idée*, n° 10, 20 octobre 1892, pp. 193-220.
- «Notes sur le goût intime et la décoration personnelle de l'habitation moderne», *L'Art et l'Idée*, n° 11, 20 novembre 1892, pp. 257-276.
- «Quelques peintres lithographes contemporains. — Remarques sur la renaissance lithographique actuelle», *L'Art et l'Idée*, n° 12, décembre 1892, pp. 323-336.

VALÉRY, Paul, *Pièces sur l'art* (1934), *Œuvres*, éd. établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, bibliothèque de La Pléiade, 1960, vol. 2.

- VALLOTTON, Félix, «L'Exposition des Artistes indépendants», *La Gazette de Lausanne*, 25 mars 1891.
- «L'exposition Pissarro», *La Gazette de Lausanne*, 7 mars 1892.
- «Le Salon de la Rose + Croix», *La Gazette de Lausanne*, 18 et 22 mars 1892.
- «Exposition Böcklin à Bâle», *La Revue blanche*, t. XIV, 15 novembre 1897, pp. 280-281.

VANOR, Georges, *L'Art symboliste*, Paris, Léon Vanier, 1889, préf. de Paul Adam.

- VARVARA, Mario, «Les Indépendants», *Les Écrits pour l'art*, 4<sup>e</sup> année, vol. 1, juin 1890, pp. 289-293.
- «Exposition Raffaëlli», *Les Écrits pour l'art*, 4<sup>e</sup> année, vol. 1, juillet 1890, pp. 321-324.
- «Les Indépendants», *Les Écrits pour l'art*, 5<sup>e</sup> année, vol. 2, juin 1891, pp. 151-154.

- VERHAEREN, Émile, «Exposition des XX», *La Jeune Belgique* (Bruxelles), t. III, n° 3, 15 février 1884, p. 195.
- Émile Verhaeren, «L'esprit académique», *La Société nouvelle*, 1885 ; *Sensations d'art*, pp. 34-35.
- «Le Salon des XX», *La Jeune Belgique* (Bruxelles), 5 mars 1886, pp. 182-188.
- «Odilon Redon», *L'Art moderne* (Bruxelles), 21 mars 1886, pp. 92-93.
- «Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff», *L'Art moderne* (Bruxelles), 5, 12 septembre et 10 octobre 1886 ; rééd. partielle en vol. sous le titre *Quelques Notes sur l'œuvre de Fernand Khnopff. 1881-1887*, Bruxelles, Veuve Monnom, 1887.

- «Un peintre symboliste», *L'Art moderne* (Bruxelles), 24 avril 1887 ; rééd. partielle en vol. sous le titre *Quelques Notes sur l'œuvre de Fernand Khnopff. 1881-1887*, Bruxelles, Veuve Monnom, 1887.
- «Les Livres», *L'Art moderne* (Bruxelles), 28 novembre 1886, pp. 379-380.
- compte rendu du Salon des XX dans *La Vie moderne*, 26 février 1887.
- «Salon des XX», *La Revue indépendante*, n.s., t. II, n° 5, mars 1887, pp. 367-370.
- «L'Exposition des XX à Bruxelles», *La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n° 17, mars 1888, pp. 454-462.
- «La Tentation de Saint-Antoine par Odilon Redon», *L'Art moderne* (Bruxelles), 21 octobre 1888, pp. 339-340.
- «Gustave Moreau», *L'Art moderne* (Bruxelles), 9 décembre 1888 ; *Les Écrivains d'art de Belgique*, pp. 116-119.
- «Les Vingtistes», *Art et critique*, n° 38, 15 février 1890, pp. 109-110.
- «Exposition des XX», *Art et critique*, 13 février 1892, p. 75.
- *Sensations d'art*, éd. établie par François-Marie Deyrolle, Paris, Librairie Séguier, 1989.
- VERLAINE, Paul, «Lettre au *Décadent*», *Le Décadent*, n° 2, 1<sup>er</sup> janvier 1888, p. 1.
- . *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, bibliothèque de La Pléiade, 1962.
- VÉRON, Eugène, *L'Esthétique. Origine des arts, le goût et le génie, définition de l'art et de l'esthétique, le style, l'architecture, la sculpture, la peinture, la danse, la musique, la poésie*, Paris, C. Reinwald, 1878.
- VIDAL, Jules, «Les Impressionnistes», *Lutèce*, n° 239, 29 mai 1886, p. 1.
- VIELÉ-GRIFFIN, Francis, «Le banquet d'hier», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 11, février 1891, pp. 58-62.
- «Aux personnes qui s'intéressent à cette publication», *Entretiens politiques et littéraires*, t. IV, n° 22, janvier 1892, pp. 12-14.
- VIELLIARD, Fabien, «Salon de la Rose + Croix», *L'Art littéraire*, n° 7, juin 1893, p. 27.
- «Paul Gauguin», *L'Art littéraire*, n° 13, décembre 1893, p. 52.
- VIGNIER, Charles, «Notes d'esthétique. La suggestion en art», *La Revue contemporaine*, 25 décembre 1885, pp. 464-476.
- VISAN, Tancred de, «Le Romantisme allemand et le Symbolisme français», *Le Mercure de France*, novembre / décembre 1910, pp. 577-591.
- WALSTROOM, Karl, «Chronique d'Art. III<sup>e</sup> exposition des peintres symbolistes», *L'Académie française*, n° 1, février 1893, pp. 16-17.
- WEYL, Fernand, «Salon des Champs-Élysées», *L'Art et la vie*, juin 1894, pp. 502-506.

- WHISTLER, James Abbott McNeill, «Whistler contre Ruskin : l'art et les critiques d'art» (1878), trad. de l'angl. par Gérard-Georges Lemaire, *L'Ennemi*, numéro intitulé «La Critique est-elle un art ? », 1990, pp. 114-120.
- «Le Ten O'Clock», conférence donnée en février, mars et avril 1885, Londres, Chatto and Windus, 1888 ; trad. de l'angl. par Stéphane Mallarmé, *La Revue indépendante*, n.s., t. VII, n° 19, mai 1888, pp. 205-228 ; repris dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, pp. 569-583 ; rééd. en plaquette, Caen, L'Échoppe, 1992.
- WHITE, James E. [pseud. de Jacques-Émile BLANCHE], «Chronique d'Allemagne. Bayreuth et Munich», *La Revue indépendante*, n.s., t. VIII, n° 23, septembre 1888, pp. 457-473.
- «Peinture. Les cent chefs-d'œuvre. — Madame Morisot», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 28, juillet 1892, pp. 7-11.
- WILDE, Oscar, «The Grosvenor Gallery», *Dublin University Magazine*, vol. XC, n° 535, juillet 1877, p. 118 ; *Complete Works of Oscar Wilde*, 1908, vol. X, pp. 5-23.
- «Mr. Whistler's Ten O'Clock», *Pall Mall Gazette*, vol. XLI, n° 6224, 21 février 1885, p. 1 ; *Complete Works of Oscar Wilde*, 1908, vol. X, pp. 63-67.
- «The Critic as Artist», *Intentions* (1891) ; *The Writings of Oscar Wilde*, Oxford and New York, Oxford University Press, 1989, pp. 241-297.
- «La critique est un art», *Œuvres*, nouv. éd. revue, annotée et préf. par Jacques de Langlade, Paris, Stock, 1977, vol. 2, pp. 337-400.
- *Complete Works of Oscar Wilde*, réunies par Robert Ross, New York Bigelow, Brown & Co., 1908, 10 vol.
- WYZEWA, Teodor de, «Peinture wagnérienne. Le Salon de 1885», *La Revue wagnérienne*, 1<sup>ère</sup> année, n° 5, 8 juin 1885, pp. 154-156.
- «Le Pessimisme de Richard Wagner», *La Revue wagnérienne*, n° 6, 8 juillet 1885, pp. 167-170.
- «Notes sur la peinture wagnérienne et le Salon de 1886», *La Revue wagnérienne*, 2<sup>e</sup> année, n° 4, 8 mai 1886, pp. 100-113.
- «M. Mallarmé», *La Vogue*, vol. I, 5 juillet 1886, pp. 361-375 ; 12 juillet 1886, pp. 414-424.
- «Une critique», *La Revue indépendante*, n. s, t. I, n° 1, novembre 1886, pp. 49-78.
- «Les lithographies de M. Fantin Latour», *La Revue wagnérienne*, n° 3, février 1887, pp. 25-26.
- «Les Livres», *La Revue indépendante*, n.s., t. II, n° 4, février 1887, pp. 145-164.
- «Les Livres», *La Revue indépendante*, n.s., t. II, n° 5, mars 1887, pp. 317-340.
- «Pierre-Auguste Renoir», *L'Art dans les deux mondes*, n° 3, 6 décembre 1890, pp. 27-28.
- «Le Nouveau Salon du Champ-de-Mars», *L'Art dans les deux mondes*, n° 30, 13 juin 1891, pp. 39-41.
- *Les Grands Peintres de l'Allemagne et de la France*, Paris, Firmin-Didot, 1891.
- «M. Oscar Wilde et les jeunes littérateurs anglais», *Revue bleue*, 2 avril 1892, pp. 423-429.

- . *Les Chefs-d'œuvres de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie illustrée, 1891-1892.
- . *Nos Maîtres. Études et portraits littéraires*, Paris, Perrin, 1895.
- . *Chez les Allemands. L'Art et les Mœurs*, Paris, Perrin, 1895.
- . *Peintres de jadis et d'aujourd'hui*, Paris, Perrin, 1903.

YZARN FREISSINET, Comtesse d', «La Peinture», *La Revue indépendante*, t. XXVI, n° 77, juillet 1893, pp. 28-38.

ZOLA, Émile, *Mon Salon / Manet*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

- . *Le Bon combat. De Courbet aux impressionnistes*, éd. critique établie par Jean-Paul Bouillon, préf. par Gaëtan Picon, Paris, Hermann, coll. «Savoir», 1974.
- . *L'Œuvre* (1886), introd. par Antoinette Ehrard, Paris, Garnier-Flammarion, 1974.

## 2. SOUVENIRS, JOURNAUX INTIMES, CORRESPONDANCES

AJALBERT, Jean, *Mémoires en vrac au temps du symbolisme, 1880-1890*, Paris, Albin Michel, 1938.

ANTOINE, André-Paul, *Antoine père et fils. Souvenirs de Paris littéraire et théâtral, 1900-1939*, Paris, R. Julliard, 1962.

BERNARD, Émile, *Souvenirs inédits sur l'artiste peintre Paul Gauguin et ses compagnons lors de leur séjour à Pont-Aven et au Pouldu*, Lorient, imp. du Nouvelliste du Morbihan, 1941.

BLANCHE, Jacques-Émile, *La Pêche aux souvenirs*, Paris, Flammarion, 1949.

CÉZANNE, Paul, *Correspondance*, recueillie, annotée et préf. par John Rewald, nouv. éd. révisée et augmentée, Paris, Bernard Grasset, 1978.

DENIS, Maurice, *Journal*, Paris, La Colombe, 1957, vol. 1 : 1884-1905.

FONTAINAS, André, *Mes Souvenirs du symbolisme*, Paris, La Nouvelle Revue critique, 1928 ; rééd. Bruxelles, Labor, coll. «Archives du Futur», 1991.

GAUGUIN, Paul, *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, recueillies et préf. par Maurice Malingue, Paris, Bernard Grasset, 1946.

-----. *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid* (1919), Paris, Falaize, 1950.

GHIL, René [pseud. de René GUILBERT], *Les Dates et les œuvres. Symbolisme et poésie scientifique*, Paris, G. Crès, 1924.

GOURMONT, Remy de, *Promenades littéraires*, Paris, Société du Mercure de France, vol. 4 : «Souvenirs du symbolisme», 1912.

- KAHN, Gustave, *Symbolistes et décadents*, Paris, Léon Vanier, 1902 ; réimp. Genève, Slatkine, 1977.
- LECOMTE, Georges, *Ma Traversée*, Paris, Laffont, 1949.
- MAUCLAIR, Camille [pseud. de Séverin FAUST], «Souvenirs sur le mouvement symboliste en France, 1884-1897», *La Nouvelle Revue*, t. CVIII, septembre-octobre 1897, pp. 670-693 et novembre-décembre 1897, pp. 79-100.  
 ----- *Servitude et grandeur littéraires, souvenirs d'arts et de lettres de 1890 à 1900, le symbolisme, les théâtres d'avant-garde, peintures, musiciens, l'anarchisme et le dreyfusisme, l'arrivisme, etc.*, Paris, Ollendorff, 1922.
- MAZEL, Henri, «Les Temps héroïques du symbolisme», *Le Mercure de France*, vol. XLVIII, décembre 1903, pp. 666-674.  
 ----- *Aux Beaux Temps du symbolisme (1890-1895)*, Paris, Mercure de France, 1943.
- MERRILL, Stuart, «Souvenirs sur le symbolisme», *La Plume*, n° 16, 15 décembre 1903, pp. 613-624 ; n° 17, 1<sup>er</sup> janvier 1904, pp. 2-11 ; n° 19, 1<sup>er</sup> février 1904, pp. 107-115.
- MOREAU, Gustave, *L'Assembleur de rêves*, préf. de Jean Paladilhe, texte établi et annoté par Pierre-Louis Mathieu, Montpellier, Fata Morgana, 1984.
- NATANSON, Thadée, *Peints à leur tour*, Paris, Albin Michel, 1948.
- RAYNAUD, Ernest, *La Mêlée symboliste (1870-1910)*, Paris, La Renaissance du Livre, 1918-1922, 3 vol. ; rééd. en un vol., Paris, Nizet, 1971.  
 ----- *La Bohème sous le second Empire*, Paris, L'Artisan du Livre, 1930.  
 ----- *En Marge de la mêlée symboliste*, Paris, Mercure de France, 1936.
- REDON, Odilon, *À Soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, José Corti, 1961.
- RÉGNIER, Henri de, *Figures et caractères*, Paris, Société du Mercure de France, 1911.  
 ----- *Nos Rencontres*, Paris, Société du Mercure de France, 1931.  
 ----- *De mon Temps...*, Paris, Société du Mercure de France, 1933.
- RENAN, Ary, *Rêves d'artistes*, Paris, C. Lévy, 1901.
- RETTÉ, Adolphe, *Le Symbolisme. Anecdotes et souvenirs*, Paris, A. Messein, 1903 ; réimp. Genève-Paris, Slatkine, 1983.
- SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER, *Le Printemps d'une génération*, Paris, Nagel, 1946.
- SEURAT, Georges, *Correspondances. Témoignages. Notes inédites. Critiques*, Paris, Acropole, 1991.
- VAN GOGH, Vincent, *Correspondance générale*, Paris, Gallimard, 1990, 3 vol.

VERHAEREN, Émile, *Impressions. De Baudelaire à Mallarmé. Parnassiens et symbolistes*, Paris, Société du Mercure de France, 1928.

VOLLARD, Ambroise, *Souvenirs d'un marchand de tableaux* (1937), 4<sup>e</sup> éd. revue et commentée, Paris, Albin Michel, 1984.

### 3. ÉTUDES SUR LA CRITIQUE D'ART

BERDOUES PUGNET, Claude, *La Critique d'art dans les revues de langue française de 1890 à 1906*, thèse de nouveau doctorat, Université de Bordeaux 3, 1990.

BOUILLON, Jean-Paul, «Mise au point théorique et méthodologique», *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, décembre 1980, pp. 880-899.

----- (sous la direction de), *La Critique d'art en France 1850-1900*, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26 et 27 mai 1987, Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1989.

----- DUBREUIL-BLONDIN, Nicole, EHRARD, Antoinette et NAUBERT-RISER, Constance, *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990.

BOUVEROT, Danielle, «La rhétorique dans le discours sur la peinture, ou la métonymie généralisée, d'après la critique romantique», *Revue d'esthétique*, nos 1-2, 1979, pp. 55-74.

----- «La métaphore dans le langage de la critique d'art», *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. 21, n° 2, 1983, pp. 187-196.

BROOKNER, Anita, *The Genius of the Future. Studies in French Art Criticism. Diderot - Stendhal - Baudelaire - Zola - The Brothers Goncourt - Huysmans*, Londres, Phaidon, 1971.

BURHAN, Filiz Eda, *Vivion and Visionaries : Nineteenth Century Psychological Theory, the Occult Sciences and the Formation of the Symbolist Æsthetic in France*, thèse de doctorat, Princeton University, 1979.

CLARK, William C., *Camille Mauclair and the Religion of Art*, thèse de doctorat, University of California at Berkeley, 1976.

DUPONT, Jacques, «Huysmans : le corps dépeint», Actes du colloque «Littérature et Peinture en France de 1830 à 1900» organisé par la Société d'Histoire littéraire de la France et tenu le 1<sup>er</sup> décembre 1979, *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1980, pp. 949-960.

GAMBONI, Dario, «À travers champs. Pour une économie des rapports entre champ littéraire et champ artistique», *Lendemains. Zeitschrift für Frankreichforschung und Französischstudium*, 1984, n° 36, pp. 21-32.

- . «Propositions pour l'étude la critique d'art du XIX<sup>e</sup> siècle», *Romantisme*, n<sup>o</sup> 71, 1991, pp. 9-18.
- . «Critics on Criticism : a Critical Approach», dans Malcom Gee (sous la direction de), *Art Criticism since 1900*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1993, pp. 38-47.
- . «The Relative Autonomy of Art Criticism», dans Michael Orwicz (sous la direction de), *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1994, pp. 182-194.
- GAULMIER, Jean (sous la direction de), *La Critique artistique. Un genre littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.
- HALPERIN, Joan Ungersma, *Félix Fénéon and the Language of Art Criticism*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1980.
- HANNOOSH, Michele, «The Poet as Art Critic : Laforgue's *Æsthetic*», *The Modern Language Review*, vol. 79, n<sup>o</sup> 3, juillet 1984, pp. 553-569.
- . «Painting as Translation in Baudelaire Art Criticism», *Forum for Modern Language Studies*, vol 22, n<sup>o</sup> 1, janvier 1986, pp. 22-23.
- HIGONNET, Anne, «Writing the Gender of the Image : Art Criticism in Late XIX<sup>th</sup> Century France», *Genders*, vol. 6, novembre 1989, pp. 60-73.
- KAHN, Annette, *J.-K. Huysmans, Novelist, Poet and Art Critic*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1987.
- KEARNS, James, *Symbolist Landscapes : The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*, Londres, The Modern Humanities Research Association, 1989.
- . «Writing on the Wall : Descriptions of Painting in the Art Criticism of the French Symbolists», dans Peter Collier et Robert Lethbridge (sous la direction de), *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994, pp. 239-252.
- KELLEY, David, «Transpositions», dans Peter Collier et Robert Lethbridge (sous la direction de), *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994, pp. 178-191.
- LE MEN, Ségolène, «Printmaker as Metaphor for Translation : Philippe Burty and the *Gazette des Beaux-Arts* in the Second Empire», dans Michael Orwicz (sous la direction de), *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1994, pp. 88-108.
- LETHÈVE, Jacques, *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959.
- . «Pour une étude plus précise de Huysmans critique d'art. Essai bibliographique», *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n<sup>o</sup> 71, 1980, pp. 33-43.

- MAINGON, Charles, *L'Univers artistique de J.-K. Huysmans*, Paris, Nizet, 1977.  
 -----, *Émile Verhaeren critique d'art*, Paris, Nizet, 1984.
- MARLAIS, Michael, «In 1891 : Observations on the Nature of Symbolist Art Criticism», *Arts Magazine*, vol. LXI, janvier 1987, pp. 88-93.  
 -----, *Conservative Echoes in Fin-de-siècle Parisian Art Criticism*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1992.
- MARTIN, Elisabeth Puckett, *The Symbolist Criticism of Painting : France, 1880-1895*, Bryn Mawr College, thèse de doctorat, 1948.
- MATHEWS, Patricia Townley, *Aurier's Symbolist Art Criticism and Theory*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1986.  
 -----, «Aurier and Van Gogh : Criticism and Response», *Art Bulletin*, vol. LXVIII, mars 1986, pp. 94-104.
- NAUBERT-RISER, Constance, «La critique des années 1890. Impasse méthodologique ou renouvellement des modèles théoriques ? », *La Critique d'art en France 1850-1900*, pp. 193-204
- ORWICZ, Michael (sous la direction de), *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1994.
- PARADISE, JoAnne Culler, *Gustave Geffroy and the Criticism of Paintings*, New York, Garland, 1982.
- SARLET, Claudette, *Les Écrivains d'art en Belgique 1860-1914*, Bruxelles, Labor, 1992.
- SCHLOSSER, Julius von, *La Littérature artistique (1924)*, Paris, Flammarion, 1984.
- SCOTT, David, «Writing the Arts : Aesthetics, Art Criticism and Literary Practice», dans Peter Collier et Robert Lethbridge (sous la direction de), *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994, pp. 61-75.
- SMITH, Paul, «Paul Adam, Soi et les «Peintres impressionnistes» : la genèse d'un discours moderniste», *La Revue de l'art*, n° 82, 1988, pp. 39-50.
- VENTURI, Lionello, *Histoire de la critique d'art (1936)*, Paris, Flammarion, 1969.
- WARD, Martha, «From Art Criticism to Art News : Journalistic Reviewing in Late-Nineteenth-Century Paris», *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1994, pp. 162-182.

WRIGLEY, Richard, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, Clarendon Press ; New York, Oxford University Press, 1993.

#### 4. ÉTUDES SUR LES PETITES REVUES

BARROT, Olivier et ORY, Pascal, *La Revue blanche. Histoire, anthologie, portraits*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1989 ; nouv. éd. revue et augmentée, 1994.

BERNIER, Georges, *La Revue blanche, ses amis, ses artistes*, Paris, Hazan, 1991.

CAILLARD, Maurice et FOROT, Charles, «Les revues d'avant-garde (1870-1914)», *Les Belles-Lettres*, 6<sup>e</sup> année, n<sup>os</sup> 62-66, décembre 1924, pp. 97-225 ; rééd. en vol. sous le titre *Les Revues d'avant-garde (1870-1914). Enquête de 1824*, Paris, Jean-Michel Place, coll. «Entr'revues», 1990.

CALHOUN, Martha Anne, *The Revue wagnérienne and the Literature of Music : the Translation of an Aesthetic*, thèse de doctorat, State University of New York at Stony Brook, 1987.

CANIVENC, Pierre, «Petit glossaire d'une revue symboliste : *La Vogue*», *Littératures*, vol. 3, n<sup>o</sup> 1, printemps 1992, pp. 139-155.

CHAPON, François, «L'art graphique et les revues», *Art de France*, n<sup>o</sup> 2, 1962, pp. 308 et 310.

COMÈS, Geneviève, *La Revue blanche et le mouvement des idées*, thèse de doctorat d'État, Université de Paris 12-Créteil, 1987.

-----, «Le groupe de *La Revue blanche* (1880-1903)», *La Revue des revues*, n<sup>o</sup> 4, automne 1987, pp. 4-11.

-----, «*Le Mercure de France* dans l'évolution des arts plastiques, 1890-1895», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 92, n<sup>o</sup> 1, janvier-février 1992, pp. 40-55.

COOLUS, Romain, «*La Revue blanche* de 1891 à 1903», *Les Arts*, juin 1936, pp. 12-30.

CORNELL, William K., «La Plume and French Poetry in the Nineties», *Studies by Members of the French Department of Yale University*, sous la direction de A. Feuillerat, New Haven, Yale University Press, 1941, pp. 351-353.

DATTA, Vinni, *La Revue blanche (1889-1903) : Intellectuals and Politics in France*, thèse de doctorat, New York University, 1989.

DÉCAUDIN, Michel, «*Le Mercure de France* : filiations et orientations», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 92, n<sup>o</sup> 1, janvier-février 1992, pp. 7-9.

- DE ESTRADA, Yolanda Edith Batres, *The Salon de La Plume (1892-1895)*, thèse de doctorat, University of Kansas, 1991.
- DE GROSOIS, Guy, «Les Salons de *La Plume* (1892-1895)», mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1987.
- , «Il y a 100 ans, les agapes de *La Plume*», *La Revue des revues*, n° 8, hiver 1989-1990, pp. 21-24.
- DUJARDIN, Émile, «La Revue wagnérienne», *La Revue musicale*, 4<sup>e</sup> année, n° 11, octobre 1923, pp. 141-160.
- DURAND, Xavier, «L'évolution littéraire dans les *Entretiens politiques et littéraires*, 1890-1893», mémoire de maîtrise, Université de Paris, 1968.
- HERMANN, Fritz, *Die Revue blanche und die Nabis*, Zurich, 1959, 2 vol.
- GILLET, Louis, «Teodor de Wyzewa et *La Revue wagnérienne*», *La Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1934, pp. 465-469
- GIROLAMO, Nicola di, «Dalla *Revue wagnérienne* alla *Revue indépendante*», *Teodor de Wyzewa : dal simbolismo al tradizionalismo 1885-1887*, Bologne, Casa Editrice Pàtron, 1969, pp. 109-178.
- GOURMONT, Remy de, *Les Petites Revues, essai de bibliographie*, Paris, Société du Mercure de France, 1900 ; réimp. Paris, Jean-Michel Place, coll. «Entr'revues», 1992 ; préf. reprise dans *La Revue des revues*, n° 5, printemps 1988, p. 14.
- GRABSKA, Elzbieta, «Iconologues ou iconoclastes - sur *L'Ymagier* de Jarry et de Gourmont», *Poésie et peinture du symbolisme au surréalisme en France et en Pologne*, Actes du Colloque organisé par L'Institut d'Études Romanes et le Centre de Civilisation Française de l'Université de Varsovie, novembre 1973, Les Cahiers de Varsovie, 1978, pp. 60-68.
- HARTMAN, Elwood, «Symbolism and *La Revue wagnérienne*», *French Literary Wagnerism*, New York et Londres, Garland, 1988, pp. 35-52.
- Histoire générale de la presse française*, sous la direction de Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral et Fernand Terrou, Paris, Presses universitaires de France, 1972, t. III : De 1871 à 1940.
- JACKSON, Arthur Basil, *La Revue Blanche (1889-1903). Origine, influence, bibliographie*, Paris, Minard, 1960.
- KITAEFF, Monique, *La Revue wagnérienne et le symbolisme français*, thèse de doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, Paris, Université de Paris X, 1981.
- MAILLARD, Léon, *La Lutte idéale. Les soirées de La Plume*, Paris, La Plume, 1892.

- MARFÉE, Aurélien et SAINT-BRICE, Léopold, «Les hommes de *La Plume*», *À rebours*, n° 47, «Centenaire de La Plume», 1989.
- McKILLIGAN, Kathleen M., «The Trials and Tribulations of a Symbolist Editor : Edouard Dujardin and the *Revue indépendante*», *Nottingham French Studies*, vol. 20, 1981, pp. 37-50.
- Le Mercure de France et la littérature de 1890*, Actes du colloque de la Société d'Histoire littéraire de la France tenu à Paris, Collège de France, 24 novembre 1990, *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 92, n° 1, janvier-février 1992.
- MONFÉRIER, Jacques, *La Revue indépendante (1884-1893)*, Paris IV, 1972, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1973.
- PAGEL, Angelika, *European Art and Literary Reviews of the Fin-de-siècle : A comparative Study in the social History of Art*, thèse de doctorat, Berleley, University of California, 1987.
- PARKER, Malcolm Skeels, *La Revue blanche, sa critique et ses croisades*, thèse de doctorat, Cambridge, Middledbury College, 1960.
- PICARD, Gaston, «À propos de quelques petites revues d'hier», *Temps présent*, septembre 1913, pp. 230-242 ; mars 1914, pp. 294-304.
- PLACE, Jean-Michel et VASSEUR, André, *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, vol. 1, Paris, La Chronique des Lettres Françaises, 1973 ; vol. 2, Paris, Jean-Michel Place, 1974.
- RICHARD, Noël, *Louis Le Cardonnell et les revues symbolistes*, Paris, Marcel Didier ; Toulouse, Édouard Privat, 1946.
- SILVE, Édith, «Rachilde et Alfred Vallette et la fondation du *Mercure de France*», *La Revue des revues*, n° 2, novembre 1986, pp. 13-16.
- , «Les Premières heures du *Mercure de France*», *La Revue des revues*, n° 3, printemps 1987, pp. 12-17.
- WROBLEWSKI, Michael James, *Four Symbolist Periodicals : Toward the Definition of an Aesthetic*, thèse de doctorat, Indiana University, 1977.
- WYZEWSKA, Isabelle de, *La Revue wagnérienne, essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France*, Paris, Librairie académique Perrin, 1934.

## 5. ÉTUDES SUR LE SYMBOLISME

- ANDERSON, David L., *Symbolism : A Bibliography of Symbolism as an International and Multi-Disciplinary Movement*, New York, NYU Press, 1975.

- BALAKIAN, Anna (sous la direction de), *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Budapest, Akadémiai Kiado, 1984.
- BOUILLON, Jean-Paul, «Symbolisme et art», *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1985, vol. 17, pp. 507-513.
- , «Le moment symboliste», *La Revue de l'art*, n° 96, 2<sup>d</sup> trimestre 1992, pp. 5-11.
- BRAET, Herman, *L'Accueil fait au symbolisme en Belgique 1885-1900. Contribution à l'étude du mouvement et de la critique symbolistes*, Bruxelles, Palais des Académies, 1967.
- CASSOU, Jean (sous la direction de), *Encyclopédie du symbolisme*, Paris, Somogy, 1979.
- CHELAP, Patty, «Bibliography : Symbolist Art, 1974-1984», *Art Journal*, n° 45, Summer 1985, pp. 171-180.
- DA SILVA, Jean, *Le Salon de la Rose + Croix (1892-1897)*, Paris, Syros-Alternatives, coll. «Zigzags», 1991.
- DÉCAUDIN, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française*, Toulouse, Privat, 1960 ; réimp. Genève, Slatkine, 1981.
- DELEVOY, Robert L., *Le Symbolisme*, Genève, Skira, 1982.
- FLORENCE, Penny, *Mallarmé, Manet and Redon. Visual and Aural Signs and the Generation of Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- GAMBONI, Dario, *La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Minuit, 1989.
- , «Le "symbolisme en peinture" et la littérature», *La Revue de l'art*, n° 96, 2<sup>d</sup> trimestre 1992, pp. 13-23.
- GIBSON, Michael, *Les Symbolistes*, Paris, Nouvelles éditions françaises, 1984.
- GOLDWATER, Robert, *Symbolism*, New York, Harper & Row, 1979.
- Huysmans. Une Esthétique de la décadence*, Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5, 6 et 7 novembre 1984, Paris, Honoré Champion, 1987.
- IRESON, John Clifford, *L'Œuvre poétique de Gustave Kahn (1859-1936)*, Paris, Nizet, 1962.
- JULLIAN, Philippe, *Esthètes et magiciens. L'art fin de siècle*, Paris, Perrin, 1969.
- JULLIAN, René, *Le Mouvement des arts du romantisme au symbolisme*, Paris, Albin Michel, 1979.

- JURT, Joseph, «Les mécanismes de constitution des groupes littéraires : l'exemple du symbolisme», *Noophilologus*, n° 70, 1986, pp. 20-33.
- LEHMANN, Arthur George, *The Symbolist Æsthetic in France*, Oxford, Basil Blackwell, 1968.
- La Littérature de fin de siècle, une littérature décadente?*, Actes du colloque annuel de la Société luxembourgeoise de littérature générale et comparée, Numéro spécial du Courrier de l'Éducation Nationale, Luxembourg, 1990.
- LÖVGREN, Sven, *The Genesis of Modernism : Seurat, Gauguin, Van Gogh and French Symbolism in the 1880's* (1959), Bloomington, Indiana University Press, 1971.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Symbolist Art* (1972), New York, Thames and Hudson, 1988.
- MARQUÈZE-POUEY, Louis, *Le Mouvement décadent en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Littératures modernes», 1986.
- MATHIEU, Pierre-Louis, *La Génération symboliste 1870-1910*, Genève, Skira, 1990.
- MICHAUD, Guy, *Le Message poétique du symbolisme* (1947), Paris, Nizet, 1971, 3 vol. ; éd. abrégée en un vol. sous le titre *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Nizet, 1995.
- NEWMARK, Kevin (sous la direction de), *Phantom Proxies : Symbolism and the Rhetoric of History*, New Haven, Yale University Press, 1988.
- PIERRE, José, *L'Univers symboliste. Décadence, symbolisme et Art nouveau*, Paris, Aimery Somogy, 1991.
- PIERROT, Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, Presses universitaires de France, 1977.
- PINCUS-WITTEN, Robert, *Occult Symbolism in France, Joséphin Péladan and the Salon de la Rose + Croix*, New York, Garland, 1976.
- Poésie et peinture du symbolisme au surréalisme en France et en Pologne*, Actes du Colloque organisé par L'Institut d'Études Romanes et le Centre de Civilisation Française de l'Université de Varsovie, novembre 1973, Les Cahiers de Varsovie, 1978.
- RAPETTI, Rodolphe, «"Un chef-d'œuvre pour des temps d'incertitude" : *Le Christ aux outrages* d'Henry de Groux», *La Revue de l'art*, n° 96, 2<sup>d</sup> trimestre 1992, pp. 40-50.
- RICHARD, Noël, *À l'Aube du symbolisme. Hydropathes, fumistes et décadents*, Paris, Nizet, 1961.

----- . *Le Mouvement décadent. Dandys, esthètes et quintessents*, Paris, Nizet, 1968.

ROOKMAKER, H. R., *Synthetist Art Theories : Genesis and Nature of the Ideas on Art of Gauguin and his Circle* (rééd. sous le titre de *Gauguin and 19th Century Art Theory*), Amsterdam, Swets & Zeitlinger, 1959.

WEST, Shearer, *Fin de siècle. Art and Society in an Age of Uncertainty*, Londres, Bloomsbury, 1993.

WOOLEY, Grange, *Richard Wagner et le symbolisme français. Les rapports principaux entre le wagnérisme et l'évolution de l'idée symboliste*, Paris, Presses universitaires de France, 1931.

## 6. HISTOIRE DE L'ART ET ESTHÉTIQUE

ANGRAND, Pierre, *Naissance des Artistes Indépendants, 1884*, Paris, Nouvelles éditions Debresse, 1965.

BAZIN, Germain, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986.

BLOCK, Jane, *Les XX and Belgian Avant-Gardism, 1868-1894*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1984.

BOIME, Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1986.

BOUILLON, Jean-Paul, *Journal de l'Art nouveau 1870-1914*, Genève, Skira, 1985.

----- . «Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle», *Romantisme*, n° 54, 4<sup>ième</sup> trimestre 1986, pp. 89-113.

COUSIN, Victor, *Du Vrai, du beau, du bien* (1853), Paris, Perrin, 1891.

DOYON, Carol, *De l'Exemple à l'archive. La constitution des discours sur l'art du passé en France entre 1850 et 1900*, thèse de doctorat, Montréal, Université Concordia, 1995.

DU BOS, Abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, J. Mariette, 1719 ; rééd. avec préf. de Dominique Désirat, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1993

GENET-DELACROIX, Marie-Claude, *Art et État sous la III<sup>e</sup> République. Le système des beaux-arts, 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.

- GRUNCHEC, Philippe, *Les Grands Prix de peinture. Les concours des prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1983.
- HASKELL, Francis, «L'art et le langage de la politique» (1974), *Le Débat*, n° 44, mars-mai 1987, pp. 106-115.
- HEINICH, Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.
- HERBERT, Eugenia W., *The Artist and Social Reform. France and Belgium, 1885-1898*, New Haven, Yale University Press, 1961.
- JENSEN, Robert, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle France*, Princeton University Press, 1994.
- KRIS, Ernst et KURZ, Otto, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie* (1934), Paris, préf. d'Ernst H. Gombrich, trad. de l'angl. par Michèle Hechter, Paris, Rivages, 1987.
- LAMENAIS, Félicité de, *L'Esquisse d'une philosophie* (1840), Paris, Garnier, 1865, vol. 3.
- LAURENT, Jeanne, *Art et pouvoirs en France, de 1793 à 1981. Histoire d'une démission artistique*, Saint-Étienne, Cierec, 1982.
- , *À propos de l'École des beaux-arts*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1987.
- LAURENT, Stéphane, «Armand Point : un art décoratif symboliste», *La Revue de l'art*, n° 116, 1997 / 2, pp. 89-94.
- LEE, Rensselaer W., *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting* (1940), New York, Norton & Company, 1967.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon* (1766), avant-propos de Hubert Damish, Paris, Hermann, coll. «Savoir : sur l'art», 1990.
- MAINARDI, Patricia, *Art and Politics of the second Empire. The Universal Exhibitions of 1855 and 1867*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1987.
- , *The End of the Salon : Art and the State in the early Third Republic*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 1993.
- MATHIEU, Pierre-Louis, *Gustave Moreau sa vie son œuvre. Catalogue raisonné de l'œuvre achevé*, Fribourg, Office du Livre, 1976.
- MOLINO, Jean, «Allégorisme et iconologie. Sur la méthode de Panofsky», *Pour un temps / Erwin Panofsky*, Paris, Centre Georges Pompidou / Pandora, 1983, pp. 27-47.

- MONNERET, Sophie, *L'Impressionnisme et son époque*, Paris, Denoël, 1978-1981, 4 vol.
- MONNIER, Gérard, *L'Art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. «Folio histoire», 1995.
- MOROWITZ, Laura, *Consuming the Past : The Nabis and French Medieval Art*, thèse de doctorat, New York University, 1995.
- , «Anonymity, Artistic Brotherhoods and the Art Market in the Fin-de-Siècle», *Art Criticism*, vol. 11, n° 2, 1996, pp. 71-79.
- MOULIN, Raymonde, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967.
- , *La Valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995.
- ORWICZ, Michael, «Anti-Academism and State Power in the early Third Republic», *Art History*, vol. 14, n° 4, décembre 1991, pp. 571-592.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* (1924), Paris, Gallimard, 1983.
- REWALD, John, *Histoire de l'Impressionnisme* (1955), trad. de l'angl. par Nancy Goldet-Bouwens, Paris, Livre de Poche, 1976, 2 vol.
- , *Le Post-impressionnisme* (1961), trad. de l'angl. par Alice Bellony-Rewald, nouv. éd. revue et augmentée avec le concours de Catherine Goldet, Paris, Hachette, coll. «Pluriel», 1988, 2 vol.
- SERGRE, Monique, *L'Art comme institution, l'École des beaux-arts, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Cachan, École normale supérieure de l'enseignement technique, 1993.
- Un Siècle d'art moderne : l'histoire du Salon des Indépendants : 1884-1984*, Paris, Denoël, 1984.
- SILVERMAN, Debora L., *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France : Politics, Psychology and Style*, Berkeley, Los Angeles et Oxford, University of California Press, 1989.
- TAINÉ, Hippolyte, *La Philosophie de l'art* (1865), Paris, Fayard, 1985.
- TERRIEN, Lyne, *L'Enseignement de l'histoire de l'art et de l'archéologie en France avant 1914*, thèse de doctorat, Université de Paris I, 1996.
- TUCKER, Paul Hayes, *Monet. Le Triomphe de la lumière* (1989), trad. de l'américain par Jean-François Allain, Paris, Flammarion, 1990.
- VAISSE, Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, série «Art, Histoire, Société», 1995.
- , «Salons, expositions et sociétés d'artistes en France 1871-1914», *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, a cura di Francis Haskell, *Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Bologne, vol. 7, 1981, pp. 141-151.

WHITE, Cynthia A. et Harrison C., *La Carrière des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle. Du système académique au marché des impressionnistes* (1965), trad. de l'angl. par Antoine Jaccottet, préf. de Jean-Paul Bouillon, Paris, Flammarion, 1991.

ZIMMERMANN, Michael F., *Les Mondes de Seurat. Son œuvre et le débat artistique de son temps*, Paris, Fonds Mercator / Albin Michel, 1991.

## 7. THÉORIE LITTÉRAIRE ET AUTRES TEXTES GÉNÉRAUX

ANGENOT, Marc, *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. «L'Univers des discours», 1989.

AYOUB, Josiane, «La propagation des Lumières. Les Lumières ou l'invention de l'esprit critique», *Sédiments. Publication transatlantique*, Montréal, Hurtubise HMH, 1992, pp. 37-63.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964.

----- «Rhétorique de l'image», *Communications*, n° 4, 1964, pp. 40-51.

----- *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970.

----- «De l'œuvre au texte», *Revue d'esthétique*, n° 3, 1971, pp. pp. 225-232.

----- «Théorie du texte», *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1989, vol. 22, pp. 371-374.

BENJAMIN, Walter, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* (1919), trad. de l'all. par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, 1986.

----- «La tâche du traducteur», préf. à la trad. des *Tableaux parisiens* de Baudelaire, Heidelberg, Weisbach, 1923 ; *Œuvres choisies*, trad. de l'all. par Maurice de Gandillac, Paris, Julliard, 1959, pp. 57-74.

BENVÉNISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

BLANCHOT, Maurice, «Traduire», *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 69-73.

BOURDIEU, Pierre, «Le marché des biens symboliques», *L'Année sociologique*, vol. 22, 1971, pp. 49-126.

----- «La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, février 1977, pp. 3-44.

----- *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.

----- *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992.

CHRISTIN, Anne-Marie, «L'écrit et le visible. Le XIX<sup>e</sup> siècle français», *L'Espace et la lettre. Écritures. Typographie*, Cahiers Jussieux / 3, Université Paris 7, Paris, Union générale d'éditions, 1977, pp. 163-193.

- COLLIER, Peter et LETHBRIDGE, Robert (sous la direction de), *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994.
- COURTINE, Jean-Jacques et HAROCHE Claudine, «Un esprit partagé : la critique dans les feuilles périodiques du début du XVIII<sup>e</sup> siècle», *Sédiments. Publication transatlantique*, Montréal, Hurtubise HMH, 1992, pp. 23-36.
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte* (1962), trad. de l'ital. par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Le Seuil, 1965.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* (1821), Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1968.
- FOUCAULT, Michel, «Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société de française de Philosophie*, rapport de la séance du 22 février 1969, vol. 63, n° 3, pp. 73-104.
- , *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- GADAMER, Hans Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* (1960), Paris, Le Seuil, 1976.
- GUSDORF, Georges, *Les Origines de l'herméneutique*, Paris, Payot, 1988.
- HAMON, Philippe, «Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, n° 3, 1972, pp. 465-485.
- , *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- , *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991.
- HULST, Lieven d', *Cent Ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- , «La traduction : un genre littéraire à l'époque romantique ?», *Revue d'histoire littéraire de la France*, livraison spéciale contenant les actes du colloque «Les traductions dans le patrimoine français» organisé par la Société d'histoire littéraire de la France et tenu à la Sorbonne le 23 novembre 1996, avril-juin 1997, pp. 391-400.
- JAKOBSON, Roman, «Aspects linguistiques de la traduction» (1959), *Essais de linguistique générale*, trad. de l'angl. et préf. par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963, vol. 1, pp. 78-86.
- LÉVY-BERTHERAT, Ann-Deborah, *L'Artifice romantique de Byron à Baudelaire*, Paris, Klincksieck, bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle, 1994.
- La Littérature de fin de siècle, une littérature décadente ?*, Actes du colloque international de la Société luxembourgeoise de littérature générale et comparée, septembre 1990, n° spécial du *Courrier de l'Éducation Nationale*

- et de la *Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée*, Luxembourg, 1990.
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- MAITRON, Jean, *Le Mouvement anarchiste en France*, Paris, François Maspero, 1983, 2 vol.
- MAUS, Madeleine Octave, *Trente Années de lutte pour l'art (1884-1914)*, Bruxelles, L'Oiseau bleu, 1926 ; rééd. Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1980.
- MITCHELL, Bonner, *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque. 1886-1914. Anthologie critique*, Paris, Seghers, 1966.
- MOUNIN, Georges, *Les Belles Infidèles* (1955), préf. par Michel Ballard et Lieven d'Hulst, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994.
- MOSER, Walter, «Les pulsations de la traduction», *Meta*, vol. 30, n° 1, mars 1985, pp. 7-18.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1975.  
-----, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.
- NIES, Fritz, «La mer à boire ? Conclusion et perspectives», *Revue d'histoire littéraire de la France*, livraison spéciale contenant les actes du colloque «Les traductions dans le patrimoine français» organisé par la Société d'histoire littéraire de la France et tenu à la Sorbonne le 23 novembre 1996, avril-juin 1997, pp. 448-460.
- ROCHLITZ, Rainer, «Avatars de l'herméneutique», *Critique*, n° 510, novembre 1989, pp. 839-857.
- SAISSELIN, Remy G., *The Rule of Reason and the Ruses of the Heart. A Philosophical Dictionary of Classical French Criticism, Critics and Aesthetic Issues*, Cleveland, The Press of Case Western Reserve University, 1970.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst, *Herméneutique*, trad. de l'all. par Christian Berner, Paris, Cerf, 1987.
- SCOTT, Clive, *Vers libre : The Emergence of the Free Verse in France 1886-1914*, Oxford, Clarendon Press ; New York, Oxford University Press, 1990.
- SCOTT, David F., *Pictorialist Poetics : Poetry and Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- SONN, Richard D., *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France*, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1989.
- SZONDI, Peter, *Introduction à l'herméneutique littéraire. De Chladenius à Schleiermacher*, Paris, Cerf, 1989.

VATTIMO, Gianni, *Éthique de l'interprétation*, Paris, La Découverte, 1991.

VOUILLOUX, Bernard, «Le tableau : description et peinture», *Poétique*, n° 65, février 1986, pp. 3-18.

----- «La description du tableau dans les Salons de Diderot. La figure et le nom», *Poétique*, n° 73, février 1988, pp. 27-50.

----- «La description du tableau. Peinture et innomable», *Littérature*, février 1989, n° 73, pp. 61-82.

----- «La description du tableau. L'échange», *Littérature*, octobre 1989, n° 75, pp. 21-41.

WEINRICH, Harald, *Le Temps. Le récit et le commentaire* (1964), trad. de l'all. par Michèle Lacoste, Paris, Seuil, 1973.

## 8. CATALOGUES D'EXPOSITION

*L'Âme au corps. Arts et sciences 1793-1993*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 19 octobre 1993 - 24 janvier 1994. Paris, La Réunion des musées nationaux / Gallimard, 1993.

*Art nouveau Bing : Paris Style 1900*, Washington (D.C.), Smithsonian Institute Travelling Exhibition Service / New York, Harry N. Abrams, 1986.

*The Art Press. Two Centuries of Art Magazines*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1976. Londres, The Art Book Company, «Art Document n° 1», 1976.

*Cinquantenaire du symbolisme. Exposition de manuscrits autographes, estampes, peintures, sculptures, éditions rares, portraits, objets d'art*, introd. par Edmond Jaloux, Paris, Bibliothèque nationale, 1936 ; réimp. Paris, Les Bibliothèques nationales, 1980.

*Centenaire de l'Impressionnisme*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 21 septembre - 24 novembre 1974. Paris, Les Musées nationaux, 1974.

*Cézanne*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 25 septembre 1995 - 7 janvier 1996 ; Londres, Tate Gallery, 8 février - 28 avril 1996 ; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 26 mai - 18 août 1996. Paris, La Réunion des musées nationaux, 1995.

*Émile Bernard 1868-1941 : A Pioneer of Modern Art*, Mannheim, Städtische Kunsthalle Mannheim, 12 mai - 5 août 1990 ; Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, 24 août - 4 novembre 1990. Zwolle, Waanders, 1990.

*Émile Verhaeren, un musée imaginaire*, Paris, Musée d'Orsay, 18 mars - 14 juillet 1997 ; Bruxelles, Musée Charlier, 9 septembre - 30 novembre 1997. Paris, La Réunion des musées nationaux, 1997.

*Eugène Carrière 1849-1906. Visionnaire du réel*, Strasbourg, Musées de Strasbourg, Ancienne douane, 19 octobre 1996 - 9 février 1997. Paris, La Réunion des musées nationaux, 1996.

*Exposition universelle de 1889 à Paris, Catalogue général officiel, Beaux-Arts : Exposition centennale de l'art français*, Paris, 1889.

*Fantin-Latour*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 9 novembre 1982 - 7 février 1983 ; Ottawa, Galerie nationale du Canada, 17 mars - 22 mai 1983 ; San Francisco, California Palace of the Legion of Honour, 18 juin - 6 septembre 1983. Paris, La Réunion des musées nationaux, 1982.

*Félicien Rops 1833-1898*, Paris, Musée des arts décoratifs, 6 juin - 21 juillet 1985 ; Nice, Musée des beaux-arts Jules Chéret, 31 juillet - 15 octobre 1985. Paris, Flammarion, 1985.

*Félicien Rops, 1833-1898 : Aquarelles, dessins, gravures*, Bruxelles, Centre culturel de la Communauté française de Belgique, 25 janvier - 2 mars 1980. Bruxelles, Lebeer-Hoosmann, 1980.

*Félix Vallotton : A Retrospective*, New Haven, Yale University Art Gallery, 24 octobre 1991 - 5 janvier 1992 ; Houston, Museum of Fine Arts, 31 janvier - 29 mars 1992 ; Indianapolis Museum of Arts, 25 avril - 21 juin 1992 ; Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, 27 août - 1<sup>er</sup> novembre 1992. New York, Abbeville Press, 1991.

*Fernand Khnopff, 1858-1921*, Paris, Musée des arts décoratifs, 10 octobre - 31 décembre 1979 ; Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 18 janvier - 13 avril 1980 ; Hambourg, Kunsthalle, 25 avril - 16 juin 1980. Bruxelles, Ministère de la communauté française de Belgique, 1980.

*Fernand Khnopff and the Belgian Avant-Garde*, Chicago, The University of Chicago, David and Alfred Smart Gallery, 1983.

*French Symbolist Painters : Moreau, Puvis de Chavannes and their followers*, Londres, Hayward Gallery, 7 juin - 23 juillet 1972 ; Liverpool, Walker Art Gallery, 9 août - 17 septembre 1972. Londres, Art Council of Great Britain, 1972.

*Gauguin*, Washington, National Gallery of Art, 1<sup>er</sup> mai - 31 juillet 1988 ; Chicago, The Art Institute of Chicago, 17 septembre - 11 décembre 1988 ; Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 janvier - 24 avril 1989. Paris, La Réunion des musées nationaux, 1988.

*Gauguin, ses amis, l'École de Pont-Aven et l'Académie Julian*, Paris, Expositions de Beaux-Arts et de La Gazette des Beaux-Arts, 1934.

*Gustave Moreau et le symbolisme*, Genève, Petit Palais, 1976.

*Gustave Moreau, symboliste*, Zurich, Kunsthhaus Zürich, 14 mars - 25 mai 1986.

*Lumières du Nord. La peinture scandinave 1885-1905*, Paris, Musée du Petit Palais, 21 février - 17 mai 1987. Paris, Association française d'action artistique, 1987.

- Maurice Denis, 1870-1943*, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 29 septembre - 18 décembre 1994 ; Cologne, Wallraf-Richartz Museum, 22 janvier - 2 avril 1995 ; Liverpool, Walker Art Gallery, 21 avril - 18 juin 1995 ; Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, 7 juillet - 17 septembre 1995. Paris, La Réunion des musées nationaux, 1994.
- Le Mercure de France cent un ans d'édition*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995.
- Modern Art in Paris 1850-1900 : Post-Impressionist Group Exhibits*, sous la direction de Theodor Reff, New York et Londres, Garland Press, 1981.
- Nabis 1880-1900*, Zurich, Kunsthaus Zürich, 28 mai - 15 août 1993 ; Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 21 septembre 1993 - 3 janvier 1994. Paris, La Réunion des musées nationaux, 1993.
- The New Painting, Impressionism 1874-1886*, Washington, National Gallery of Art, 17 janvier - 6 avril 1986 ; San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum, 19 avril - 6 juillet 1986. Genève, Richard Burton, 1986.
- Odilon Redon. Prince of Dreams 1840-1916*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 2 juillet - 18 septembre 1994 ; Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, 20 octobre 1994 - 15 janvier 1995 ; Londres, Royal Academy of Arts, 16 février - 21 mai 1995. New York, Harry N. Abrams, Inc., 1994.
- Le Panthéon Symbole des révolutions. De l'Église de la Nation au Temple des grands hommes*, Paris, Hôtel de Sully, 31 mai - 30 juillet 1989 ; Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 19 septembre - 15 novembre 1989. Montréal, Centre Canadien d'Architecture ; Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites / Picard éditeur, 1989.
- Paradis Perdus. L'Europe symboliste*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 8 juin - 15 octobre 1995.
- Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris, réalisme, impressionnisme, symbolisme, art nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 18 mars - 14 juillet 1997 ; Gand, Musée des beaux-arts, 6 septembre - 14 décembre 1997. Paris, La Réunion des musées nationaux ; Anvers, Fonds Mercator, 1997.
- Paris - Salon 1880 [-1893] par les procédés photographiques de E. Bernard*, Paris, Bernard, 1886-1893, 26 vol.
- Peintres de l'âme*, Londres, Courtauld Institute, 1984.
- Peintres de l'imaginaire. Symbolistes et surréalistes belges*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1972.

*Post-Impressionism, Cross-Currents in European Painting*, Londres, The Royal Academy of Arts, 17 novembre 1979 - 16 mars 1980. Londres, Weidenfeld and Nicolson ; New York, Harper & Row, 1979.

*Puvis de Chavannes 1824-1898*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 26 novembre 1976 - 14 février 1977 ; Ottawa, Galerie nationale du Canada, 18 mars - 1<sup>er</sup> mai 1977. Paris, Les Musées nationaux, 1976.

*Quand Paris dansait avec Marianne 1879-1889*, Paris, Musée du Petit Palais, 10 mars - 27 août 1989. Paris, Paris-Musées / Tardi, 1989.

*La Revue Blanche : Paris in the Days of Post-Impressionism and Symbolism*, New York, Wildenstein Gallery, 1983.

*The Sacred and Profane in Symbolist Art*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1<sup>er</sup> - 26 novembre 1969. Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna.

*Salon, Catalogue illustré*, Paris, 1879-1899, 21 vol.

*Salon des artistes indépendants, Catalogue officiel et complet des peintures, sculptures, dessins et gravures*, Paris, Delattre, 1884-.

*Société des artistes indépendants. Trente ans d'art indépendant 1884-1914*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1926.

*Seurat*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 9 avril - 12 août 1991 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, 9 septembre 1991 - 12 janvier 1992. Paris, La Réunion des musées nationaux, 1991.

*Splendeurs de l'idéal : Rops, Khnopff, Delville et leur temps*, Liège, Musée de l'art wallon, 17 octobre 1996 - 1<sup>er</sup> décembre 1997. Liège, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1996.

*Le Symbolisme en Europe*, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, novembre 1975 - janvier 1976 ; Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, janvier - mars 1976 ; Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, mars - mai 1976 ; Paris, Galeries nationales du Grand Palais, mai - juillet 1976. Paris, Les Musées nationaux, 1976.

*Les Symbolistes et Richard Wagner*, Berlin, Akademie der Künste zu Berlin, 15 août - 29 septembre 1991 ; Bruxelles, Goethe Institut, septembre - octobre 1991 ; Bruxelles, Maison du spectacle - La Bellone, 7 octobre - 24 novembre 1991. Berlin, Hentrich, 1991.

*Le Triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris 1870-1914*, Paris, Musée du Petit Palais, 8 novembre 1986 - 18 janvier 1987.

*Vincent Van Gogh and the Birth of Cloisonnism*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 24 janvier - 22 mars 1981 ; Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, 9 avril - 14 juin 1981.

*Wagner et la France*, Paris, Théâtre National de l'Opéra de Paris et Bibliothèque nationale de France, 26 octobre 1983 - 26 janvier 1984. Paris, Herscher, 1983.

*Les XX. Bruxelles. Catalogue des dix expositions annuelles*, Bruxelles, Centre international pour l'étude du XIX<sup>e</sup> siècle, 1981.

*Les XX et la Libre Esthétique. Cent ans après*, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 26 novembre - 27 février 1993.

## ILLUSTRATIONS

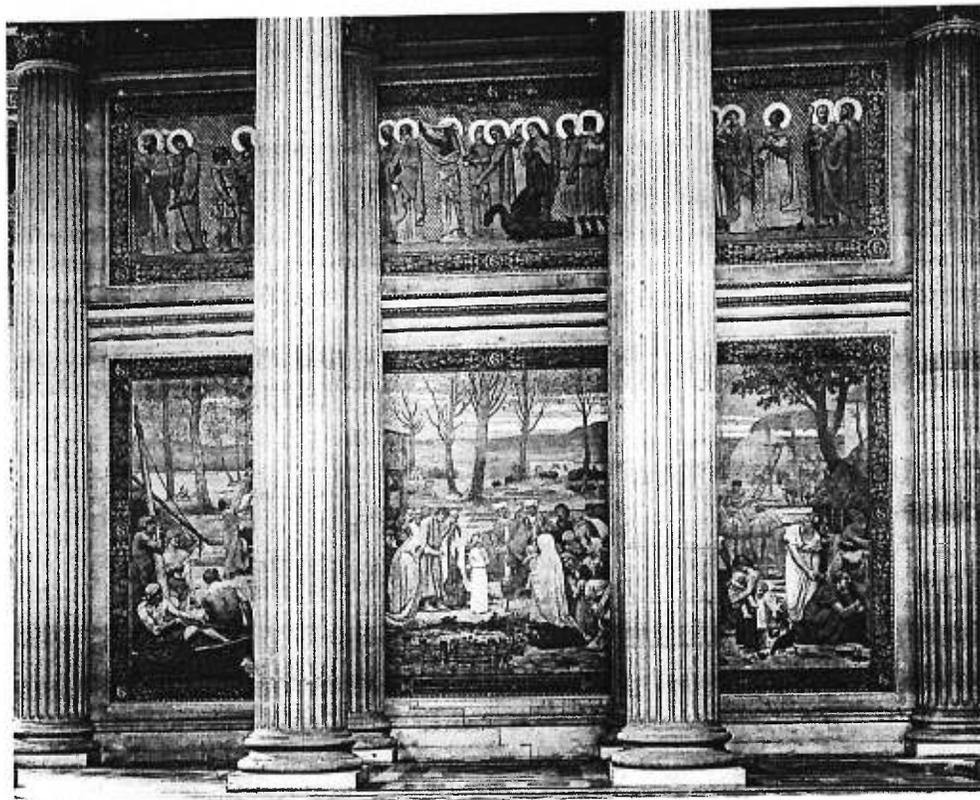


Fig. 1. Pierre Puvis de Chavannes, *L'Enfance de sainte Geneviève*, triptyque, décoration murale commandée en 1874 et mise en place en 1878, huile sur toile marouflée sur mur, 460 X 343,1 cm (pour le panneau du centre) et 460 X 277,8 cm (pour les panneaux latéraux). Paris, Panthéon, partie droite de la nef, en-deçà du transept. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Le Panthéon Symbole des révolutions. De l'Église de la Nation au Temple des grands hommes*, Paris, Hôtel de Sully ; Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1989, p. 32.]

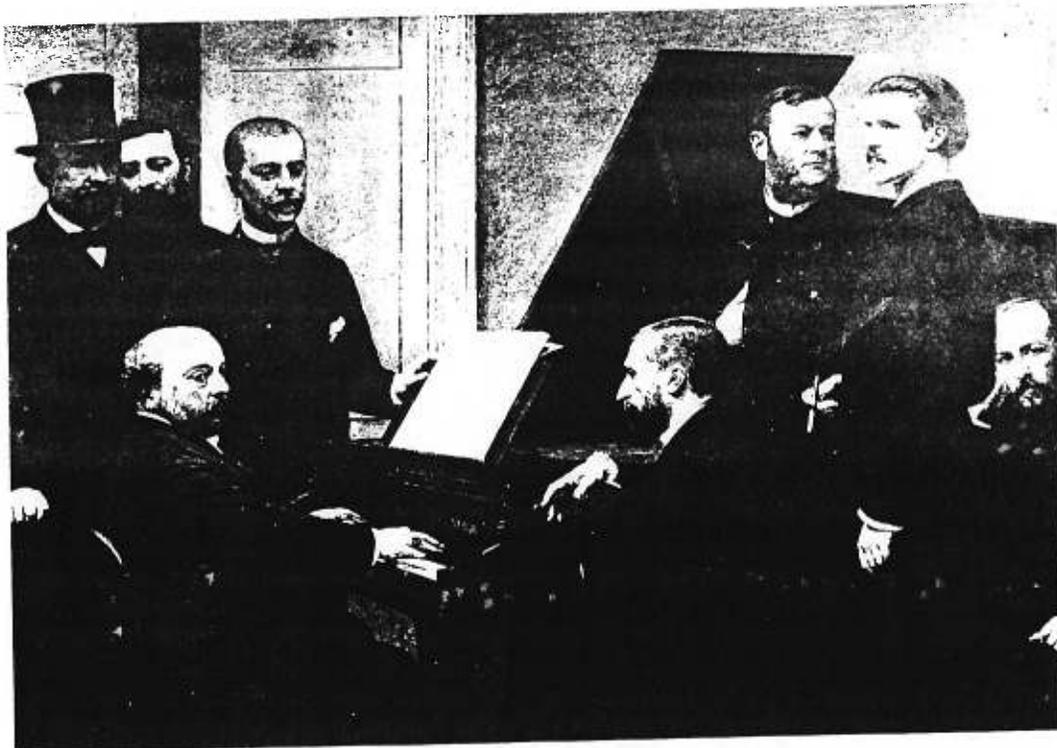


Fig. 2. Henri Fantin-Latour, *Autour du piano*, 1885, huile sur toile, 160 X 222 cm. Paris, Musée d'Orsay. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Fantin-Latour*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais ; Ottawa, Galerie nationale du Canada ; San Francisco, California Palace of the Legion of Honour, 1982-1983, p. 301.]



Fig. 3. Alphonse Germain, *Sainte Marie l'Égyptienne*, dessin teinté à l'aquarelle, non daté, 12 X 8,3 cm, paru dans le mensuel *L'Ermitage*, n° 11, novembre 1897, planche non paginée.



Fig. 4. Alphonse Germain, *Vierge au saint Cœur*, étude au pastel pour une décoration de chapelle, 11 X 7,8 cm, parue dans le mensuel *L'Ermitage*, n° 11, novembre 1897, p. 340.



Fig. 5. Léon Belly, *Pèlerins allant à La Mecque*, 1861, huile sur toile, 161 X 242 cm. Paris, Musée d'Orsay. [Illustration tirée de Jean-Jacques Lévêque, *L'Aube de l'impressionnisme 1848-1869*, Courbevoie (Paris), ACR Édition Internationale, 1994, p. 441.]



Fig. 6. Gustave Moreau, *Hercule et l'Hydre de Lerne*, 1876, huile sur toile, 175 X 153 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago. [Illustration tirée de Robert L. Delevoy, *Le Symbolisme*, Genève, Skira, 1982, p. 43.]



Fig. 7. Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode*, 1876, huile sur toile, 143,5 X 104,3 cm. Los Angeles, Collection Armand Hammer. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Paradis perdus. L'Europe symboliste*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995, p. 35.]



Fig. 8. Gustave Moreau, *Œdipe et le Sphinx*, 1864, huile sur toile, 206,4 X 104,8 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art. [Illustration tirée de José Pierre, *L'Univers symboliste. Décadence, symbolisme et art nouveau*, Paris, Aimery Somogy, 1991, p. 75.]



Fig. 9. Gustave Moreau, *Prométhée*, 1868, huile sur toile, 205 X 122 cm. Paris, Musée Gustave Moreau. [Illustration tirée de Pierre-Louis Mathieu, *Le Musée Gustave Moreau, Paris*, Albin Michel et La Réunion des musées nationaux, 1986, p. 14.]



Fig. 10. James Tissot, *La Rencontre de Faust et Marguerite*, 1860, huile sur bois, 78 X 117 cm. Paris, Musée d'Orsay. [Illustration tirée de Krystyna Matyjaszkiewicz (sous la direction de), *James Tissot*, New York, Abbeville Press, 1985, p. 88.]



Fig. 11. Lawrence Alma-Tadema, *En Route pour le temple de Cérès*, 1879, huile sur toile, 89 X 53,1 cm. New York et Londres, Forbes Magazine Collection. [Illustration tirée de Vern G. Swanson, *The Biography and Catalogue Raisonné of the Paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema*, Londres, Garton & Co. en association avec Scolar Press, 1990, p. 398.]

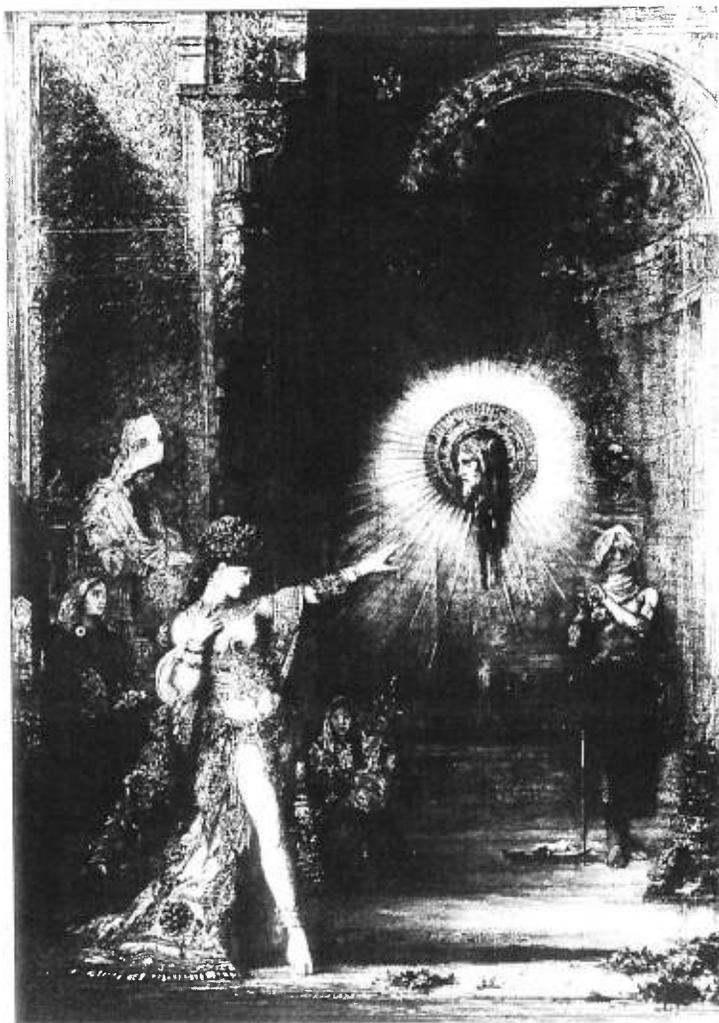


Fig. 12. Gustave Moreau, *L'Apparition*, 1876, aquarelle sur papier, 105 X 72 cm. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins. [Illustration tirée de *Tout l'œuvre peint de Gustave Moreau*, introduction et catalogue par Pierre-Louis Mathieu, Paris, Flammarion, collection «Les Classiques de l'Art», 1991, planche XXII.]

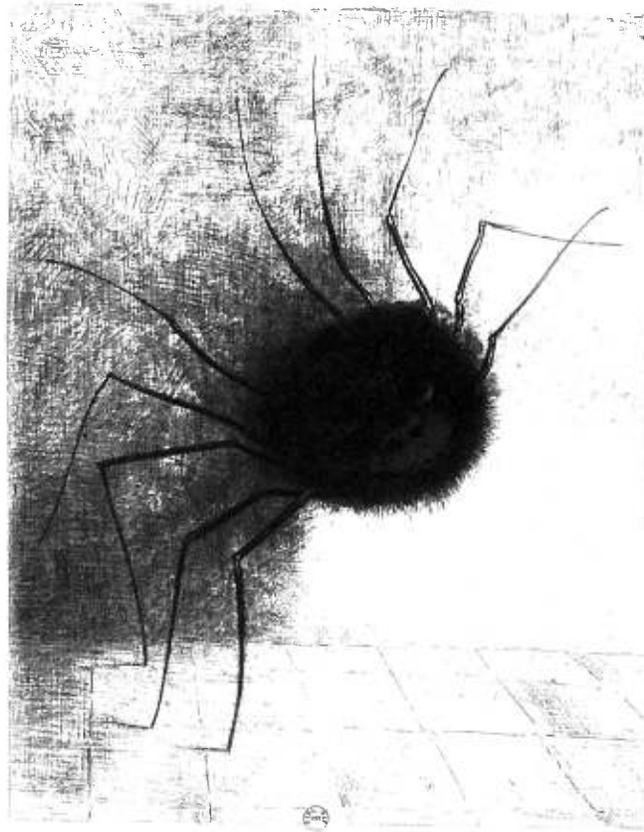


Fig. 13. Odilon Redon, *L'Araignée souriante*, 1887, lithographie, 26 X 21,6 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Paradis perdus. L'Europe symboliste*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995, p. 319.]



Fig. 14. Arnold Böcklin, *Le Jeu des vagues*, 1883, huile sur toile, 180,3 X 237,5 cm. Munich, Neue Pinakothek. [Illustration tirée de Christian Lenz, *Neue Pinakothek Munich*, Paris, Scala, 1995, p. 83.]

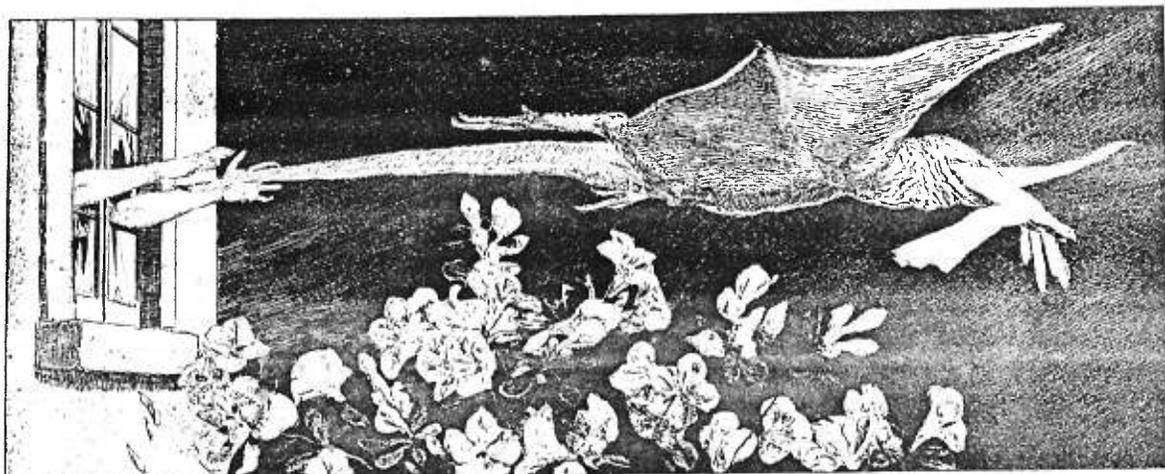


Fig. 15. Max Klinger, *Le Rapt*, de la série «Paraphrase sur la découverte d'un gant», 1881, eau-forte et aquatinte, 8,9 X 21,8 cm. Munich, Staatliche Graphische Sammlung. [Illustration tirée de Robert L. Delevoy, *Le Symbolisme*, Genève, Skira, 1982, p. 59.]



Fig. 16. Henri Fantin-Latour, *Parsifal et les Filles-Fleurs*, 1885, lithographie, 45 X 30,7 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Fantin-Latour*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais ; Ottawa, Galerie nationale du Canada ; San Francisco, California Palace of the Legion of Honour, 1982-1983, p. 304.]

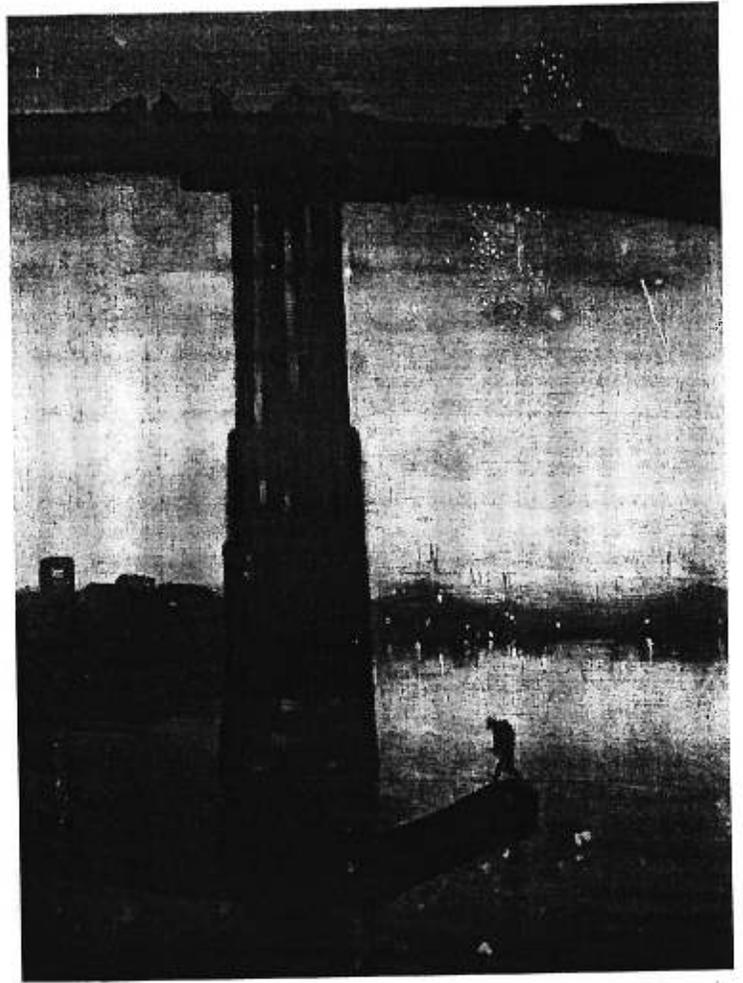


Fig. 17. James Abbott McNeill Whistler, *Nocturne en bleu et or — Le vieux pont de Old Battersea*, 1872-3, huile sur toile, 68,3 X 51,2 cm. Londres, The Tate Gallery. [Illustration tirée de Ernst Gombrich, *Histoire de l'art* (1972), Paris, Flammarion, 1982, p. 423.]



Fig. 18. Odilon Redon, *Brunehilde*, lithographie parue dans *La Revue wagnérienne*, n° 7, 8 août 1885, planche non paginée.



Fig. 19. Fernand Khnopff, *En écoutant Schumann*, 1883, huile sur toile, 101,5 X 116,5 cm. Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Fernand Khnopff*, Paris, Musée des arts décoratifs ; Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique ; Hambourg, Kunsthalle, 1979-1980, p. 103.]



Fig. 20. Fernand Khnopff, *D'après Flaubert*, 1883, huile sur papier, 85 X 85 cm. Bruxelles, Collection Anne-Marie Gillion-Crowet. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Fernand Khnopff*, Paris, Musée des arts décoratifs ; Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique ; Hambourg, Kunsthalle, 1979-1980, p. 102.]



Fig. 21. Fernand Khnopff, *D'après Joséphin Péladan. Le Vice suprême*, 1885, pastel, crayon, fusain et rehauts blancs sur papier, 23 X 12,2 cm. Collection particulière. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Paradis perdus. L'Europe symboliste*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995, p. 267.]



Fig. 22. Alexandre Séon, *Les Fleurs*, 1890, dessin d'après le tableau exposé au premier Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1890, localisation inconnue. [Illustration tirée du *Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés au Champ-de-Mars le 15 mai 1890*, Paris, A. Lemercier et Cie, 1890 ; réimp. New York et Londres, Garland Publ., 1981, p. 63.]

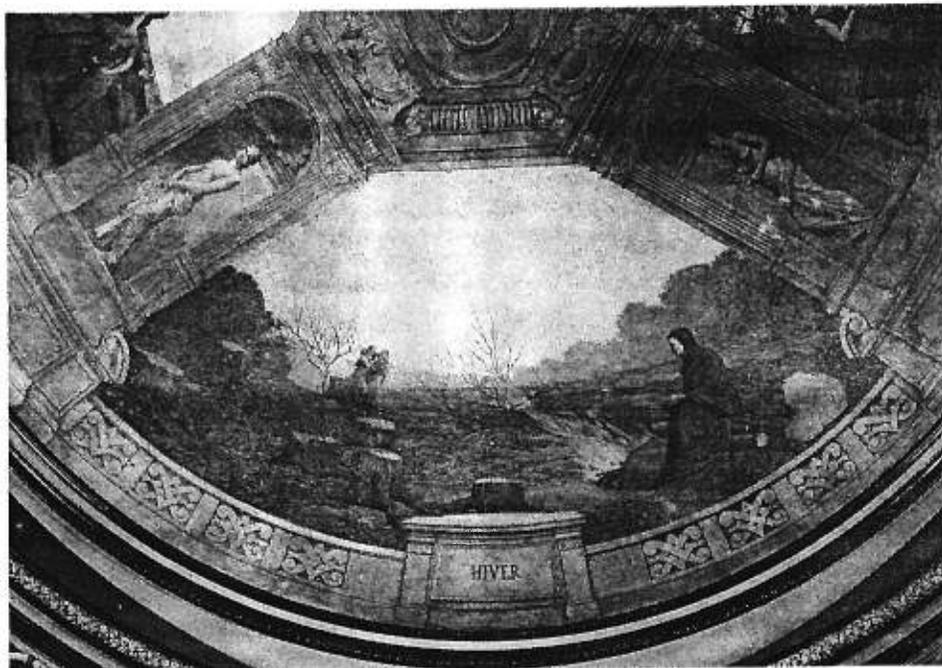


Fig. 23. Alexandre Séon, *L'Hiver*, 1884-89, plafond de la salle des mariages de la mairie de Courbevoie, huile sur toile marouflée, dimensions de l'esquisse préparatoire : 125 X 165 cm. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Le Triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris 1870-1914*, Paris, Musée du Petit Palais, 1986, p. 182.]

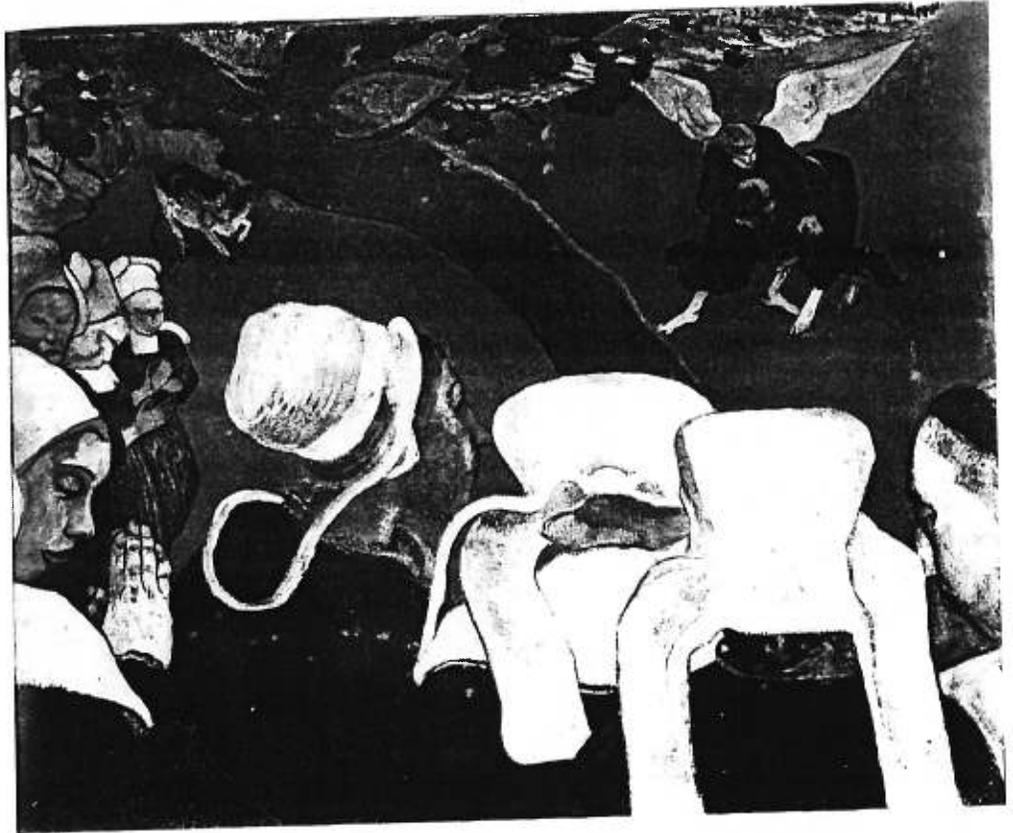


Fig. 24. Paul Gauguin, *La Vision après le sermon ou La Lutte de Jacob avec l'ange*, août-septembre 1888, huile sur toile, 73 X 92 cm. Édinburgh, The National Gallery of Scotland. [Illustration tirée de Pierre-Louis Mathieu, *La Génération symboliste*, Genève, Skira, 1990, p. 65.]



Fig. 25. Claude Monet, *Meules (Fin de journée, automne)*, 1890-1, huile sur toile, 65,8 X 101 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago. [Illustration tirée du catalogue *Impressions de toujours. Les Peintres américains en France 1865-1915*, Giverny, Musée Américain, Terra Foundation for the Arts, 1992, p. 50.]

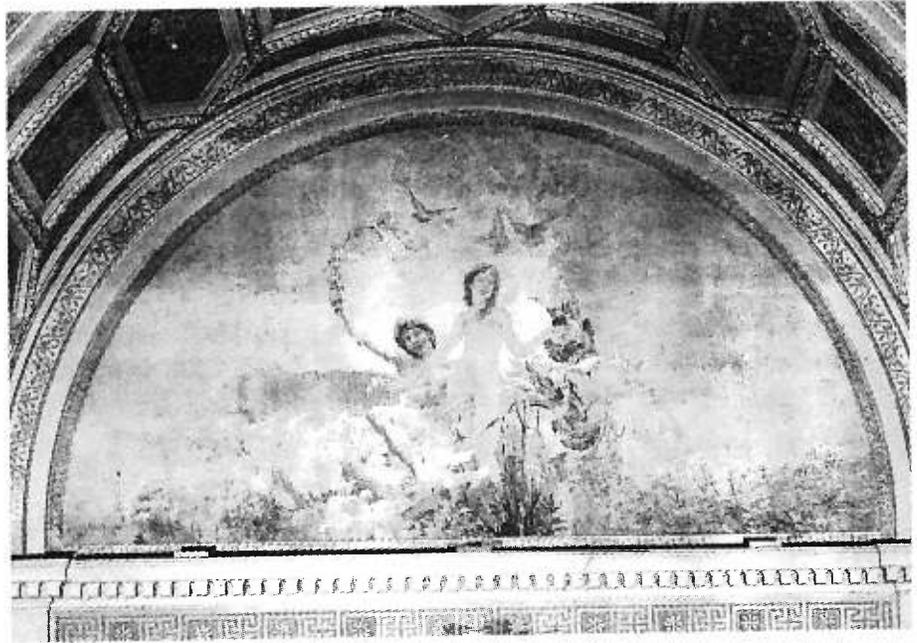


Fig. 26. Albert Besnard, *Le Printemps ou Le Matin*, 1886-7, huile sur toile marouflée sur mur, dimensions de l'esquisse préparatoire : 65 X 81 cm. Paris, Mairie du 1<sup>er</sup> arrondissement, salle des mariages. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Le Triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris 1870-1914*, Paris, Musée du Petit Palais, 1986, p. 175.]

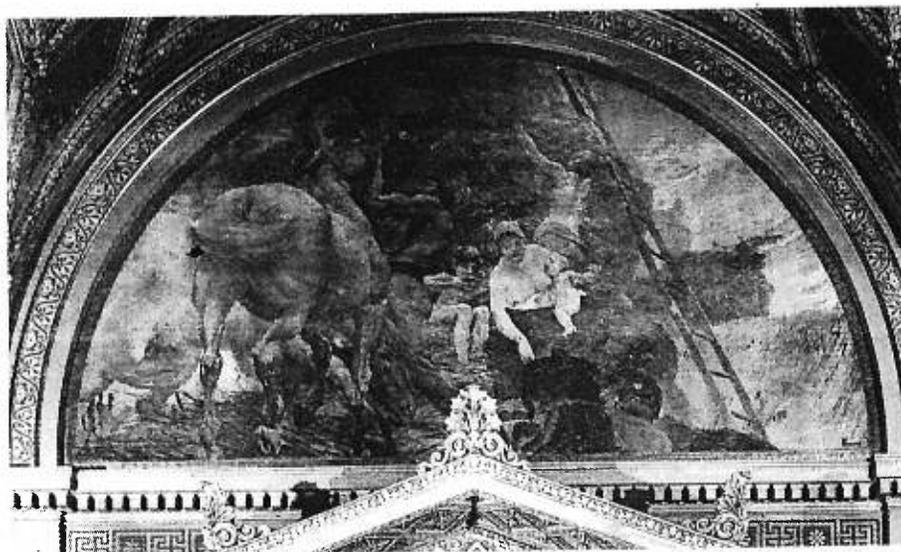


Fig. 27. Albert Besnard, *L'Été ou Le Milieu de la vie*, 1886-7, huile sur toile marouflée sur mur, dimensions de l'esquisse préparatoire : 65 X 74 cm. Paris, Mairie du 1<sup>er</sup> arrondissement, salle des mariages. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Le Triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris 1870-1914*, Paris, Musée du Petit Palais, 1986, p. 175.]



Fig. 28. Albert Besnard, *L'Hiver ou Le Soir de la Vie*, 1886-7, huile sur toile marouflée sur mur, dimensions de l'esquisse préparatoire : 65 X 85 cm. Paris, Mairie du 1<sup>er</sup> arrondissement, salle des mariages. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Le Triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris 1870-1914*, Paris, Musée du Petit Palais, 1986, p. 175.]



Fig. 29. Alexandre Cabanel, *Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort*, 1887, huile sur toile, 165 X 290 cm. Anvers, Musée royal des beaux-arts. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *French Salon Paintings from Southern Collections*, Atlanta (Georgia), The High Museum of Art, 1982, p. 71.]



Fig. 30. William Bouguereau, *La Jeunesse de Bacchus*, 1884, huile sur toile, 331 X 610 cm. Collection particulière. [Illustration tirée de Albert Boime, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1986, n.p., fig. n° 64.]



Fig. 31. William Bouguereau, *Les Saintes Femmes au tombeau*, 1890, huile sur toile, 260 X 160 cm. Anvers, Musée royal des beaux-arts. [Illustration tirée de *William Bouguereau 1825-1905*, Paris, Musée du Petit Palais ; Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal ; Hartford, The Wadsworth Atheneum, 1984-1985, p. 241.]

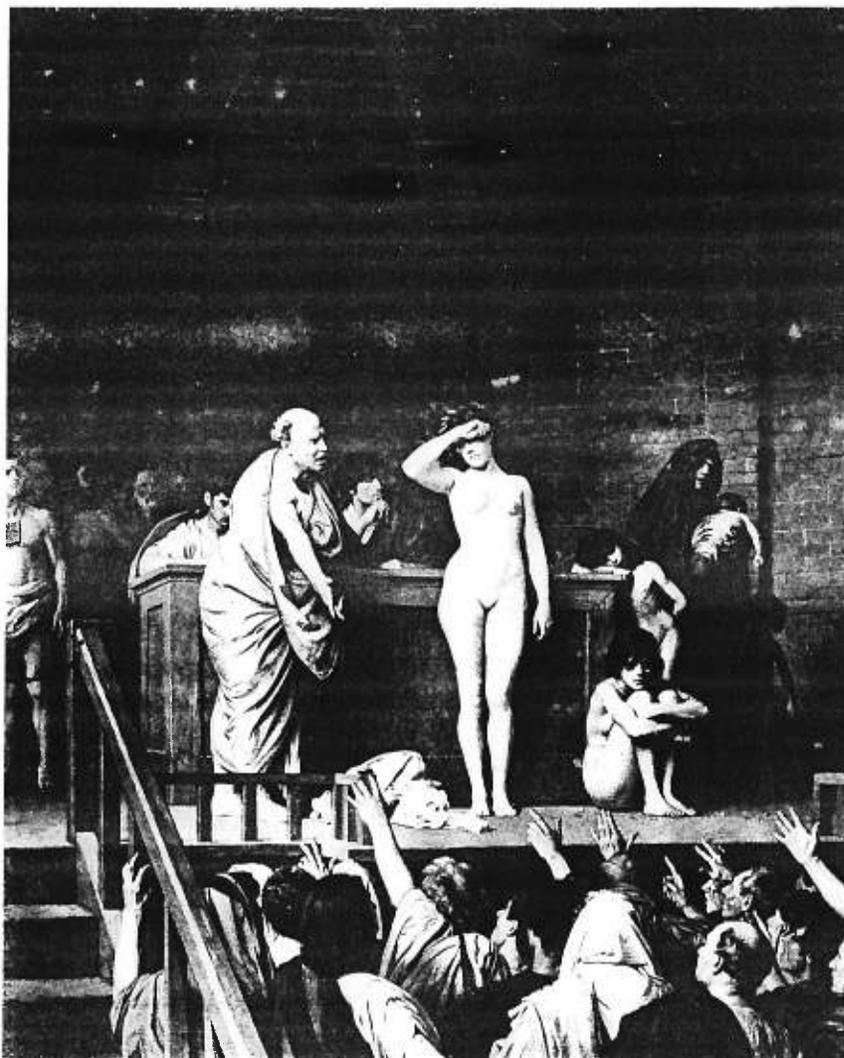


Fig. 32. Jean-Léon Gérôme, *Vente d'une esclave*, 1884, huile sur toile, 92 X 74 cm. Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage. [Illustration tirée de Gerald M. Ackerman, *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme with a Catalogue Raisonné*, Londres, Harper & Row ; Courbevoie (Paris), ACR Edition Internationale, 1986, p. 255.]



Fig. 33. Léon Bonnat, *Le Martyre de saint Denis*, 1885, décoration murale du Panthéon commandée en 1874, huile sur toile marouflée sur mur, dimensions non disponibles. Paris, Panthéon, partie gauche du narthex. [Illustration tirée d'une photogravure contenue dans le catalogue du *Salon de 1885*, Paris, L. Baschet, 1885, n.p.]



Fig. 34. Jean-Paul Laurens, *Sainte Geneviève à son lit de mort*, c. 1877-80, huile sur toile, 65 X 50 cm, esquisse pour la décoration murale du Panthéon, commandée en 1874 et mise en place en 1882 dans la partie droite de la nef, au-delà du transept. Paris, Musée d'Orsay. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Le Panthéon Symbole des révolutions. De l'Église de la Nation au Temple des grands hommes*, Paris, Hôtel de Sully ; Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1989, p. 32.]

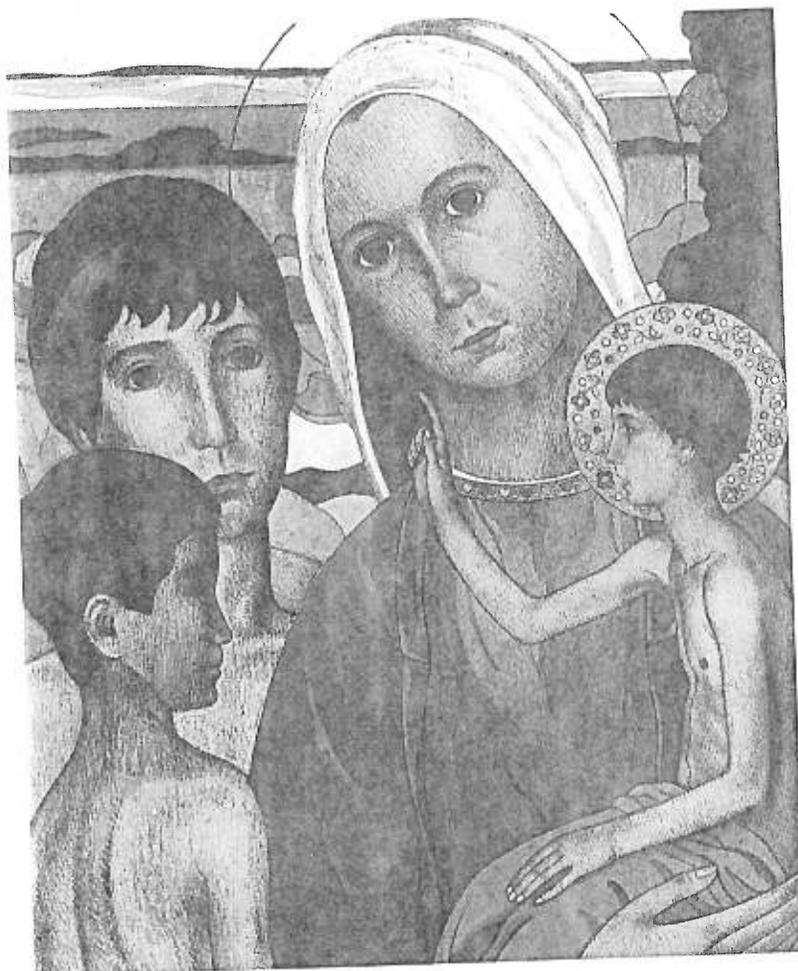


Fig. 35. Charles Filiger, *La Sainte-Famille*, 1894, gouache sur bois rehaussé d'or, 30 X 24,5 cm. New York, Collection M. et Mme Arthur G. Altschul (ancienne collection A. de La Rochefoucauld). [Illustration tirée de *Filiger. Dessins - gouaches - aquarelles*, Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré, 1981, p. 23.]



Fig. 36. Édouard Manet, *Nana*, 1877, huile sur toile, 150 X 116 cm. Hambourg, Kunsthalle. [Illustration tirée de *Tout l'œuvre peint d'Édouard Manet*, Paris, Flammarion, 1970, pl. XXXIX.]



Fig. 37. Gustave Moreau, *Galatée*, 1880-1, huile sur bois, 85 X 67 cm. Paris, collection Robert Lebel. [Illustration tirée de José Pierre, *L'Univers symboliste. Décadence, symbolisme et art nouveau*, Paris, Aimery Somogy, 1991, p. 69.]



Fig. 38. Félicien Rops, *Le Calvaire*, de la série «*Les Sataniques*», 1882, héliogravure retouchée, 20,1 X 28 cm. Namur, Collection J. P. Babut du Marès. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Paradis perdu. L'Europe symboliste*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995, p. 101.]



Fig. 39. Félicien Rops, *La Tentation de saint Antoine*, 1878, crayon, pastel et rehauts de gouache, 73,8 X 54,3 cm. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1<sup>er</sup>, Cabinet des estampes. [Illustration tirée de Michael Gibson, *Le Symbolisme*, Cologne, Benedikt Taschen, 1994, p. 100.]

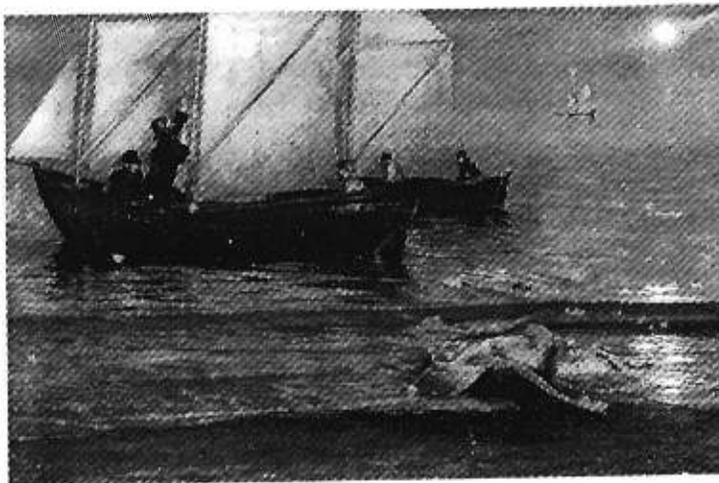


Fig. 40. Peder Severin Krøyer, *Bâteaux de pêche*, 1884, huile sur toile, 160 X 245 cm. Paris, Musée d'Orsay. [Illustration tirée de Musée d'Orsay, *Catalogue sommaire illustré des peintures A-L*, Paris, La Réunion des musées nationaux, 1990, p. 243.]



Fig. 41. Jean-François Millet, *La Plaine au soleil couchant*, non daté, crayon et encre brune, 20,6 X 19,5 cm. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins. [Illustration tirée de Roseline Bacou, *Millet. One Hundred Drawings*, Londres, Phaidon, 1975, p. 179.]



Fig. 42. Gustave Moreau, *Orphée*, 1866, huile sur bois, 154 X 99,5 cm. Paris, Musée d'Orsay. [Illustration tirée de Caroline Mathieu, *Musée d'Orsay Guide*, Paris, La Réunion des musées nationaux, 1986, p. 71.]



Fig. 43. Albert Besnard, *La Chercheuse de simples*, 1885, huile sur toile marouflée sur mur, dimensions non disponibles. Paris, École de Pharmacie, vestibule d'honneur, côté droit en entrant. [Photo Le Madec.]



Fig. 44. Albert Besnard, *Le Traitement des simples*, 1885, huile sur toile marouflée sur mur, dimensions non disponibles. Paris, École de Pharmacie, vestibule d'honneur, côté droit en entrant. [Photo Le Madec.]



Fig. 45. Albert Besnard, *Le Laboratoire*, 1885, huile sur toile marouflée sur mur, dimensions non disponibles. Paris, École de Pharmacie, vestibule d'honneur, côté droit en entrant. [Photo Le Madec.]



Fig. 46. Georges Seurat, *Un Dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte*, 1884-1886, huile sur toile, 205,7 X 305,8 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago. [Illustration tirée de John Maxon, *The Art Institute of Chicago*, Londres, Thames & Hudson, 1970, p. 92.]

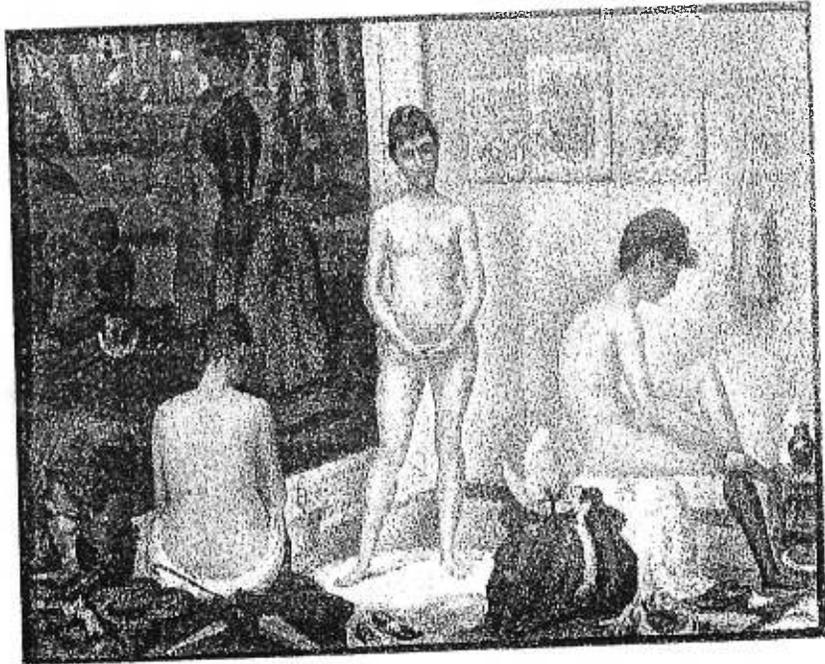


Fig. 47. Georges Seurat, *Les Poseuses* (petite version), 1888, huile sur toile. Suisse, collection particulière. [Illustration tirée de John Rewald, *Le Post-impionnisme* (1961), Paris, Hachette, collection «Pluriel», 1988, vol. 1, n.p.]



Fig. 48. Fernand Khnopff, *L'Encens*, ca. 1898, pastel et fusain sur papier, 89 X 29,5 cm. Gand, Collection Lea Vanderhaegen. [Illustration tirée du catalogue d'exposition *Fernand Khnopff*, Paris, Musée des arts décoratifs ; Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique ; Hambourg, Kunsthalle, 1979-1980, p. 162.]

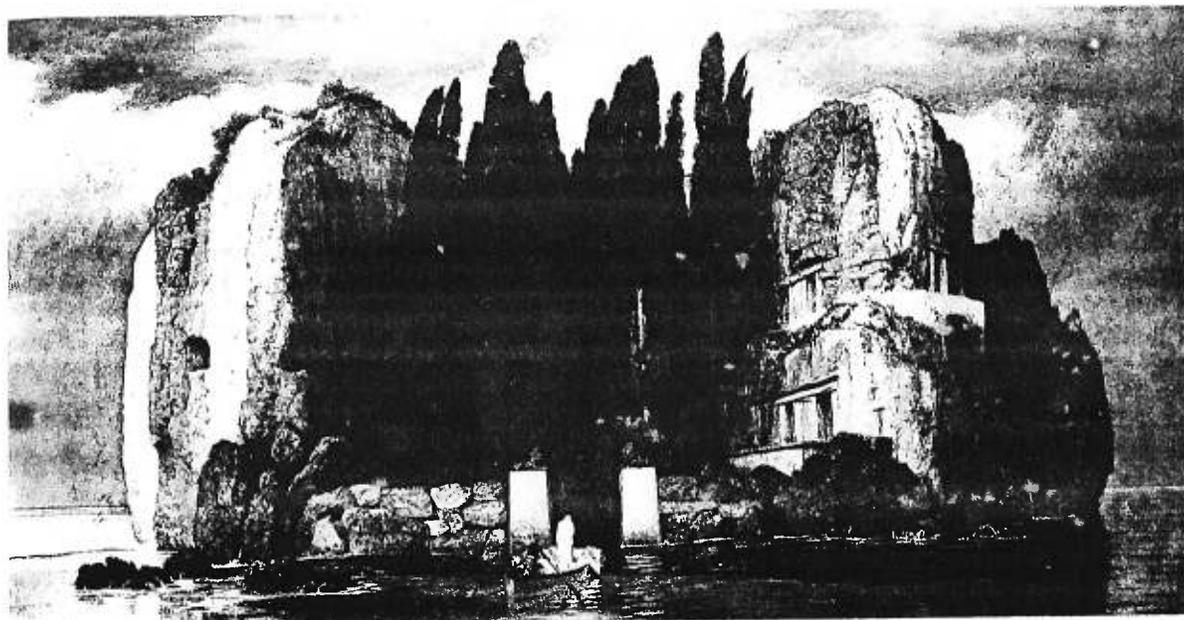


Fig. 49. Arnold Böcklin, *L'île des morts*, 1880, huile sur bois d'acajou, 80,7 X 150 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste. [Illustration tirée de Robert L. Delevoy, *Le Symbolisme*, Genève, Skira, 1982, p. 49.]