HAL
open science

Des écrivains contre l'impressionnisme

Julien Schuh

To cite this version:

Julien Schuh. Des écrivains contre l'impressionnisme. Colloque " Impressionnisme et Littérature ", Jun 2010, Rouen, France. pp.201-211. hal-00987688

HAL Id: hal-00987688

https://hal.science/hal-00987688v1

Submitted on 6 May 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DES ÉCRIVAINS CONTRE L'IMPRESSIONNISME

Julien Schuh

Le développement de la critique d'art dans la presse du XIXe siècle, encouragé par l'instauration du système marchand-critique[1], ne bénéficiait pas uniquement aux peintres : il offrait aux écrivains un espace de parole privilégié pour se faire connaître et exposer leurs propres théories sur l'art[2]. Peintres et écrivains se croisent dans les salons de la IIIe République ; des réseaux se créent, fournissant les conditions d'un mûrissement commun des idées, d'une communauté de goût ; les littérateurs justifient leurs amitiés en imposant des catégories critiques littéraires sur la peinture, ou en important des notions picturales dans le langage des Lettres. La notion même d'Impressionnisme, désignant un groupe qui n'avait rien de véritablement cohérent, était un artefact critique leur permettant d'avoir une existence dans la sphère publique tout en modifiant l'interprétation que l'on pouvait faire de leurs tableaux et, jusqu'à une certaine mesure, en transformant l'évolution même de la technique de certains d'entre eux, influencés par les discours portés sur leurs œuvres. Les relations de Mallarmé et de Manet témoignent de ces échanges : portraits, articles et collaborations (illustrations du *Corbeau* de Poe traduit par Mallarmé en 1875 et de *L'Après-midi d'un Faune* en 1876) émaillent les dix années de leur amitié. Après la mort de Manet en 1883, Mallarmé se lia avec Berthe Morisot, épouse d'Eugène Manet, puis par son biais avec Renoir, Monet et Degas[3].

Par le biais de Mallarmé, rapidement promu au rang de figure tutélaire du mouvement symboliste avec Baudelaire et Verlaine, on pouvait s'attendre à une collaboration féconde entre les peintres impressionnistes et les critiques picturaux des revues symbolistes. Pourtant, après 1886 et la reconnaissance de plus en plus grande des Monet, Renoir ou Cézanne dans les milieux officiels, ces peintres apparaissent pour les jeunes générations d'écrivains comme des maîtres arrivés qui n'ont plus rien d'intéressant à apporter. Alors que les éloges deviennent monnaie courante dans la presse à grand tirage, c'est au sein des organes de l'avant-garde artistique de l'époque, que l'on pouvait croire la plus favorable à leur égard, que pleuvent les critiques négatives. Dans les revues symbolistes, on se prend à renier les peintres aimés des aînés en littérature : les Impressionnistes sont accusés de continuer de vieilles formules. Leur esthétique avait cependant tout pour plaire à des écrivains adeptes de la suggestivité en art ; pourquoi les jeunes critiques de certaines revues (*Le Mercure de France*, les *Essais d'art libre*…) s'éloignent-ils alors de ce mouvement pictural ? Trois noms surnagent parmi les nombreux écrivains-critiques d'art des petites revues de l'époque : G.-Albert Aurier, célébre pour avoir le premier révélé Van Gogh et défendu Gauguin ; Félix Fénéon, lié aux néo-impressionnistes et précurseur d'une critique véritablement technique, analysant le tableau comme une surface peinte et non un sujet littéraire ; et Camille Mauclair, jeune littérateur symboliste assidu des mardis de Mallarmé, qui fut l'un des principaux

---

[1] Harrison et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIXe siècle* (1965), Paris, Flammarion, coll. Champs, 2009, p. 172 *sqq*.

[2] Comme le rappelle Françoise Lucbert, « la critique d'art constitue 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 » (Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 9).

[3] Voir Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé, un clair regard dans les ténèbres : Peinture, musique, poésie*, Paris, Adam Biro, 1998.

critique d'art du *Mercure de France* après la mort d'Aurier en 1892. Tous trois rejettent les peintres impressionnistes, au nom d'autres systèmes de représentation (pointillisme, et plus largement synthétisme) qui entrent en contradiction avec celui que la critique avait développé autour de l'impressionnisme.

Points de rencontre.

On trouverait pourtant de nombreuses concordances entre la notion d'impressionnisme pictural et l'esthétique de la suggestion développée par Mallarmé et vulgarisée par ses disciples. Rompant avec l'idéal de clarté de la littérature académique, Mallarmé tend en effet à rendre par l'écriture les sensations éphémères plutôt que l'idée de l'objet ; c'est ainsi qu'on interprète à l'époque son projet littéraire :

> Les œuvres qu'on relit toujours avec un exquis plaisir sont certainement celles qui, plutôt que d'exprimer explicitement les idées et les émotions de l'auteur, préfèrent les indiquer à peine et les envelopper de brouillard, laissant au lecteur la mission de les recréer complètes ; ce sont celles qui, avec de savantes omissions, avec du vague et même avec des ambiguïtés, éveillent des idées nouvelles, des émotions nouvelles dans l'âme du lecteur, idées et émotions qui changent selon les divers états d'âme dans lesquels il se trouve ; ce sont celles enfin qui créent presque entre auteur et lecteur une espèce de sympathique collaboration[4].

La notion centrale de cette conception de la création et de la réception artistique est celle d'associationnisme : l'existence est conçue, selon les visions du monde vulgarisées à l'époque et qui font le fonds des cours de philosophie, comme un flux ininterrompu. Avant la théorisation de la notion de durée continue par Bergson, c'est chez un philosophe aussi important que Taine qu'il faut chercher l'expression de ces idées, qui circulent dans les amphithéâtres et au sein des revues et des romans de l'époque :

> En fait d'éléments réels et de matériaux positifs, je ne trouve donc, pour constituer mon être, que mes événements et mes états, futurs, présents, passés. Ce qu'il y a d'effectif en moi, c'est leur série ou trame. Je suis donc une série d'événements et d'états successifs, sensations, images, idées, perceptions, souvenirs, prévisions, émotions, désirs, volitions, liés entre eux, provoqués par certains changements de mon corps et des autres corps, et provoquant certains changements de mon corps et des autres corps[5].

La décomposition de l'esprit en un flux d'association d'idées a de nombreuses conséquences esthétiques ; on notera particulièrement ici l'apparition du concept de *série*, promis à un grand avenir dans le domaine pictural, où il sera érigé en principe de création par les Impressionnistes et Monet en particulier. En littérature, cette conception permet de repenser la structure de l'œuvre, fondée sur la succession et non plus sur une architecture classique ; un critique comme Tancrède de Visan, qui réinterprète les mouvements d'avant-garde de la fin du dix-neuvième siècle à la lumière de la philosophie de Bergson, synthétise bien les leçons que chaque art a pu tirer de ces principes :

---

[4] Vittorio Pica, « Les Modernes Byzantins : Stéphane Mallarmé », *La Revue indépendante*, n° 52, février 1891, p. 194-195.

[5] Hippolyte Taine, *De l'intelligence* (1870), t. II, Paris, Hachette, 1895, p. 207-208.

> Une telle conception ne saurait manquer d'influer sur l'esthétique. Le poète représente ainsi comme une série d'émotions qui se prolongent, ne redoute rien tant que de figer ces émotions, que d'en arrêter l'élan dans des formes trop rudes. La conséquence de ceci, sur quoi il est inutile d'insister, mais qu'on entrevoit avec clarté, est la doctrine impressionniste en peinture, avec tout ce que cette doctrine contient « de continu » par son emploi de lignes courbes, enveloppantes, expressives ; la sculpture de Rodin si délibérément vivante et volontairement « inachevée », afin que l'esprit soit plus longtemps suggestionné ; la musique contemporaine avec ses modes diatoniques et sa théorie de la « mélodie continue », ses accords fluides et dissonants qui évitent avec soin les « résolutions » ou les « cadences parfaites » ; la poésie symboliste enfin et ses procédés de suggestion, ses rythmes qui élargissent l'émotion fondamentale et la font retentir profondément dans l'âme du lecteur, sa musique évocatrice, ses aspirations infinies et qui s'appellent entre elles[6].

C'est ainsi que l'on peut expliquer l'essor du vers libre, qui n'est autre chose qu'une exploration formelle de la fragmentation de l'esprit décrite par Taine, comme on peut le vérifier dans les justifications théoriques de l'un de ses inventeurs, Gustave Kahn : « si un paysage est donc à toute minute modifiable en toutes les impressions qu'il suggère par ses conditions même d'existence, que plus complexe, plus modifiable encore est un phénomène humain, un phénomène psychique, dont nous ne pouvons guère percevoir le heurt que lorsqu'il s'est produit et va s'effaçant[7] » ; le seul moyen de décrire le monde est d'inventer une autre forme de poésie : « nous ne pouvons percevoir toute la série des phénomènes ; prendre le fait sous son aspect le plus simple est peut-être insuffisant ; ne pouvant connaître que ce qui se passe en nous, il nous faut nous résoudre à le clicher le plus rapidement et le plus sincèrement possible en son essence, sa forme et son impulsion. De là, la nécessité d'une poésie extrêmement personnelle, cursive et notante[8]. » On voit poindre le futurisme dans cet éloge du cliché, de la vitesse d'écriture capable de noter au plus près le jeu des émotions. Dans le domaine du roman, on assiste à la naissance du monologue intérieur avec *Les Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin[9] : ce roman, « où l'auteur a tenté, selon son propre aveu, de transposer en prose les procédés de composition musicale de Wagner, n'en rappelle pas moins à Stuart Merrill "les méthodes de l'impressionnisme en peinture" ; et il est frappant que, toujours à propos de ce livre, Mallarmé parle, lui, d' "impressionnisme éperdu[10]." »

Il existe bien une communauté d'options philosophiques et esthétiques entre les Impressionnistes et les écrivains du premier Symbolisme, celui qui vit le jour en 1886 avec le manifeste de Jean Moréas. Il faut également prendre en compte l'élément social : Manet et Mallarmé par exemple partageaient les mêmes valeurs bourgeoises, se croisaient dans les mêmes ateliers, fréquentaient les mêmes salons ; il en était de même pour la plupart des autres membres de ces communautés, et les théories des uns, exposées au café, se retrouvaient sous la plume des autres.

---

[6] Tancrède de Visan, *L'Attitude du Lyrisme contemporain*, Paris, Mercure de France, 1911, p. 278.
[7] Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents*, Paris, Messein, 1902, p. 91.
[8] *Idem*, p. 92.
[9] Voir Valérie Michelet-Jacquod, *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*, Genève, Droz, 2008.
[10] Michel Décaudin, « Poésie impressionniste et poésie symboliste, 1870-1900 », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 12, n° 1, 1960, p. 134.

Un décalage social.

C'est peut-être principalement à cause de ces valeurs bourgeoises que les nouvelles générations symbolistes s'éloignent des peintres autrefois admirés. Félix Fénéon déclare dès 1886 que l'art des Impressionnistes est un art dépassé car institutionnalisé. Dans un article de 1887 qu'il consacre à ce mouvement, il commence par faire la liste des écrivains qui prirent sa défense ; on retrouve de grand nom du Symbolisme : Mallarmé, Huysmans, Gustave Kahn, Émile Verhaeren, Paul Adam, Jean Moréas, Jean Ajalbert, poètes et romanciers ayant écrit des articles critiques élogieux dans les revues d'avant-garde (*La Revue indépendante, La Vogue, L'Art moderne, Le Symboliste*…). Mais cette époque est désormais révolue :

> Les beaux temps de l'impressionnisme sont périmés.
>
> Autrefois, devant les cadres blancs qui enferment les tableaux des impressionnistes, le public se tordait dans les convulsions d'une joie effrénée, proposait d'interner ces déments, plaignait ces daltoniens, conspuait ces farceurs. Aujourd'hui, il comprend vaguement, et s'il ricane c'est non sans timidité[11].

On est loin à cette époque des expositions en marge du Salon officiel, comme c'était le cas en 1874. Ce constat devient au début des années 1890 un lieu commun de la critique dans une revue comme le *Mercure de France*. Charles Morice, considéré à l'époque comme l'un des meilleurs théoriciens du Symbolisme avec son ouvrage *La Littérature de tout à l'heure*, écrit ainsi en 1894 :

> Aux dernières petites expositions qu'on a pu voir, le trait le plus significatif me semble être dans la prétention des Impressionnistes à prendre le haut, comme on dit, du pavé, et à monopoliser à leur profit toute audace artistique. L'audace ? elle a commencé avec eux, c'est à eux qu'elle se limite. Et, non sans visées politiques, ils s'assagissent, sont d'excellente vente, et même entrent au Luxembourg — sous leurs plus petites espèces, il est vrai : les grands, Degas, Monet, restent dehors. Nous n'en voyons pas moins l'impressionnisme, d'une façon générale, s'élever à un rang quasi-officiel dans l'art indépendant. Où est le temps des belles luttes où Manet, Monet, Degas étaient bafoués, persécutés ? C'est en leur nom maintenant – et malgré eux, et contre eux – qu'on persécute et qu'on bafoue un art aussi indépendant que le leur et qui montera plus haut, l'Art Idéaliste[12].

Morice critique particulièrement Mary Cassatt qui « fait de l'impressionnisme de salon, de l'impressionnisme de bonne vente ». L'esthétique symboliste s'est en effet constituée par rejet du matérialisme et d'un certain nombre de valeurs bourgeoises : loin de la foule et des médias de masse, les Symbolistes se veulent une élite à part, une communauté dont les ouvrages d'art tirés à peu d'exemplaires sont destinés à des pairs. La réussite pécuniaire est conçue comme le signe d'un abaissement au niveau du Mufle bourgeois ; les critiques symbolistes se servent de cet argument pour démolir les idoles de leurs aînés. Camille Mauclair, du haut de ses vingt-deux ans, répond ainsi au critique de *L'Ermitage* Raymond Bouyer :

---

[11] Félix Fénéon, « L'impressionnisme » (*L'émancipation sociale*, 3 et 16 avril 1887) ; repris dans *Au-delà de l'impressionnisme*, textes réunis et présentés par Françoise Cachin, Hermann, coll. Miroirs de l'art, 1966, p. 86.

[12] Charles Morice, « Salons et Salonnets », *Mercure de France*, n° 49, janvier 1894, p. 65-66.

> Je me suis décidé, Monsieur, à crier haro sur les impressionnistes, parce qu'à l'heure actuelle ils vendent leurs œuvres, et qu'on peut, sans leur porter malhonnêtement un préjudice matériel, les quereller sur l'art. Il faut aider partout les chercheurs et leur faciliter la manifestation, fût-on contre leurs idées. Mais aujourd'hui il n'y a plus, les intérêts étant saufs, que des opinions à heurter, ces artistes vivent confortablement de leur état, et je ne vois donc pas pourquoi l'on se gênerait de leur rappeler qu'ils n'ont pas inventé la peinture, que la laideur ne remplace pas le caractère, que le dessin n'est pas superflu, et que le symbole est une chose où ils ne comprennent rien du tout.
>
> Convenez-en, tous ces gens-là se moquent de nous[13].

Mais l'aspect social ne doit pas faire oublier d'autres facteurs de rupture, parmi lesquels le plus important est sans doute celui d'une redéfinition des modèles d'appréhension de l'œuvre d'art par les nouveaux écrivains symbolistes. Ce sont les fondements mêmes de l'esthétique impressionniste qui posent alors problème : la théorie de la perception comme flux de conscience et la conception de l'œuvre d'art comme décalque (impression au sens propre) de ce mouvement continu ne satisfait plus. On retrouve Fénéon à l'origine de cette critique ; en 1886, dans un article consacré à la huitième exposition impressionniste, après avoir ironisé sur Degas et Forain, il rappelle le caractère associationniste de la perception impressionniste :

> Dès le début, les peintres impressionnistes, dans ce souci de la vérité qui les faisait se borner à l'interprétation de la vie moderne directement observée et du paysage directement peint, avaient vu les objets solidaires les uns des autres, sans autonomie chromatique, participant des mœurs lumineuses de leurs voisins ; la peinture traditionnelle les considérait comme idéalement isolés et les éclairait d'un jour artificiel et pauvre. […] On procédait donc par décomposition des couleurs[14].

C'est à ce principe central que vont s'attaquer les critiques de l'Impressionnisme, selon un système d'oppositions tranchées.

De l'analyse à la synthèse.

On ne revient plus sur le caractère linéaire et sériel de l'esprit : la leçon de Taine tient toujours. Mais un autre modèle vient contrebalancer celui-ci : le principe d'une aimantation du Moi, d'une concentration des éléments fluctuant venus de l'extérieur en une forme stabilisée. La fragmentation du Moi, vécue comme une réalité positive par les Impressionnistes et les premiers Symbolistes, devient en effet un principe mortifère pour les écrivains des années 1890. L'esprit humain risque sans cesse de sombrer dans la folie, par des ruptures dans le continuum de ses pensées. Il s'agit, pour l'écrivain véritable, de nier le caractère composite de son Moi, de concentrer les instants épars de sa psyché pour en faire une monade continue et nier la linéarité du temps. C'est en somme le constat que fait Maurice

[13] Camille Mauclair, « Lettre sur la peinture », *Mercure de France*, n° 55, juillet 1894, p. 270.
[14] Félix Fénéon, « La VIIIe exposition impressionniste » (*La Vogue*, 7 et 15 juin 1886) ; repris dans *Au-delà de l'impressionnisme*, éd. cit., p. 64-65.

Barrès, dont l'influence fut grande sur la jeunesse littéraire du début des années 1890[15], dans *Le Culte du Moi* :

> Notre Moi, en effet, n'est pas immuable ; il nous faut le défendre chaque jour et chaque jour le créer. […] C'est une culture qui se fait par élaguements et par accroissements : nous avons d'abord à épurer notre Moi de toutes les parcelles étrangères que la vie continuellement y introduit, et puis à lui ajouter. Quoi donc ? Tout ce qui lui est identique, assimilable ; parlons net : tout ce qui se colle à lui quand il se livre sans réaction aux forces de son instinct[16].

Le flux, le continu, sont alors marqués d'une valeur négative ; ils représentent la dissolution de l'individualité dans la masse. Le Moi n'existe qu'en contrant ce flux, en le canalisant, en se faisant centre de gravité ; la conscience, de linéaire, devient surplombante. Si l'esprit est centralisateur, l'œuvre, de la même manière, n'aura de valeur que dans la mesure où elle parviendra à se faire monument, donnant un caractère définitif à l'expérience relative de l'artiste.

C'est le modèle de l'œuvre que propose par exemple Aurier, l'un des plus importants critique pictural de l'époque dans la mesure où il invente le symbolisme pictural dans ses analyses des tableaux de Gauguin et Van Gogh. Dans la préface d'un volume de vers laissé inachevé à sa mort, il définit ainsi le poème : « Une synthèse de toutes les idées générales perçues par un moi donné. […] Le poème est donc, par excellence, la conclusion intellectuelle : le poème est l'essentielle synthèse du moi[17]. » Un autre théoricien important du Symbolisme, Albert Mockel, insiste lui aussi en 1894, dans ses *Propos de littérature*, sur la nécessité pour l'artiste de synthétiser le flux de conscience en une œuvre stable :

> Dire que toutes choses varient autour du moi intact, c'est dire que les étoiles tournent autour de la terre, que la berge se meut si nous suivons la dérive du fleuve. Mais mouvante toujours et sans cesse changée, l'âme existe en tant que Rythme, en tant que direction vers un but à l'infini, et ce but, – c'est soi-même. Le monde sensible lui apporte des images d'elle-même, car elle ne saisit des choses que ce qui ne peut l'affecter[18] […].

Le flux de l'esprit n'est plus alors conçu comme une continuité, mais comme l'expérience même du discontinu, de la fragmentation, contre laquelle l'esprit doit lutter.

Du modèle musical au modèle pictural.

Conséquence de ce rejet du flux non retravaillé : la notion de série devient suspecte, et le modèle musical, qui permettait de construire un roman ou un poème comme une symphonie et les tableaux comme des séries développées autour d'un motif, ne fonctionne plus. En 1891,

---

[15] « Maurice Barrès est certainement le prosateur le plus populaire à cette heure dans les lycées » (« Note de la Direction », *La Plume*, n° 47, « Numéro exceptionnel consacré à l'"Éthique" de Maurice Barrès », 1er avril 1891, p. 119).

[16] Maurice Barrès, « Examen des trois romans idéologiques » (1892), *Le Culte du Moi*, dans *Romans et voyages*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1994, p. 20.

[17] Albert Aurier, *Œuvres posthumes*, Mercure de France, 1893, p. XVI-XVII.

[18] Albert Mockel, *Esthétique du Symbolisme : Propos de Littérature (1894), Stéphane Mallarmé, un héros (1899), textes divers*, précédés d'une étude sur Albert Mockel par Michel Otten, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, p. 82.

Fénéon nuance ainsi son appréciation d'une série de meules dans un champ présentée par Monet :

> Selon ce motif, quinze tableaux quinze fois différents. Si le peintre est M. Monet, quel panégyrique commentaire au programme de l'impressionnisme premier : dans une nature en tourbillonnantes métamorphoses, immobiliser soudain, grâce au d'après nature direct, quelque effet transitoire, jamais qu'unique. Elle n'est pas si mobile, elle titube seulement, et peut-être aimerions-nous mieux des peintres qui, moins prompts à servir ses caprices, coordonnent ses aspects disparates, la recréent stable et la douent de permanence[19].

Le principe d'un clichage de la sensation et de sa présentation en série ne satisfait plus ; il manque la synthèse, un tableau qui présenterait la résultante de toutes ces sensations, quand la série n'a d'intérêt que pour un spectateur lui-même artiste qui serait capable de produire cette synthèse par lui-même : « les vieux routiers de l'impressionnisme, sauf ce Pissarro — le mieux doué d'entre eux certes —, s'obstinent à exercer au hasard leur bravoure maniaque, à lancer des onomatopées qui ne s'agglutineront jamais en phrases[20]. » On retrouve en creux, dans cette critique, un éloge de l'esthétique néo-impressionniste, qui joue de la simplification et construit le tableau *a priori*.

Le défaut de composition des peintures impressionnistes revient sous la plume de Mauclair ; si les Impressionnistes sont capables de synthèse, ils accordent trop d'importance au report exact de la réalité de leurs sensations sur la toile, au mépris de son aspect d'ensemble :

> M. Guillaumin, l'un des premiers fervents de l'impressionisme, fut des salons maudits, des beaux-temps héroïques, avec Sisley, Mme Morisot, aux côtés de Claude Monet et de Degas ; son nom en demeure inséparable. […] Toutefois, il n'échappe pas aux défauts des impressionnistes, à la hantise du japonisme, à la recherche outrée des lumières bizarres. Il s'inquiète plus souvent de l'effet curieux et de la pure surprise sensationnelle que de la profonde harmonisation du contemplateur au paysage. L'impressionnisme, en une découverte heureuse de la lumière et de la libre nature aérée et frissonnante, a trop inféodé le paysagiste au site. […] Et je trouve encore à cet art brillant mais hâtif un défaut terrible : l'oubli de la composition et l'erreur de consumer la vie à faire des études et des morceaux — études *pour quoi ?* morceaux *de quoi ?* — qui a mené les peintres à négliger la figure, c'est-à-dire à tuer à moitié au moins l'art plastique[21].

Par manque de composition, les tableaux impressionnistes ne feraient que reproduire le caractère fragmentaire du monde ; alors que l'art devrait offrir des oasis de stabilité dans un monde en mouvement, leurs spectateurs risquent leur individualité en les contemplant — c'est en tout cas ce qu'affirme Aurier à propos de Guillaumin :

---

[19] Félix Fénéon, « Œuvres récentes de Claude Monet » (*Le Chat noir*, 16 mai 1891) ; repris dans *Au-delà de l'impressionnisme*, éd. cit., p. 87-88.

[20] Félix Fénéon, « Le néo-impressionnisme aux Indépendants » (*L'Art moderne*, 15 avril 1888) ; repris dans *Au-delà de l'impressionnisme*, éd. cit., p. 96.

[21] Camille Mauclair, « Expositions récentes », *Mercure de France*, n° 51, mars 1894, p. 266 (à propos de l'exposition Guillaumin chez Durand-Ruel).

> Sans doute, il est permis de glisser des réticences, de critiquer cette œuvre où manquent bien des indispensables éléments de la parfaite beauté, de constater le rudimentaire de ces pochades instantanées, souvent trop pochades et trop instantanées, de blâmer ce constant sacrifice des formes significatrices et ce parti pris de plonger les êtres dans ces atmosphères si splendidement embrasées qu'ils semblent s'y vaporiser ; sans doute, aussi, il est légitime de souhaiter un art moins immédiat, moins directement sensationnel, un art de rêve plus lointain et d'idée[22].

Du hasard à la maîtrise.

La technique même des Impressionnistes devient l'objet des critiques. Les effets de brosse suggestifs, les explosions colorées apposées d'un geste vif et sans contrôle absolu du résultat ne convainquent pas Fénéon, qui critique chez Renoir ou Monet la « cuisine des maîtres de l'impressionnisme » :

> On mit à profit les roueries coutumières ; le jeu de la main varia avec l'effet à reproduire : il eut pour les eaux des glissements et le sillon des poils dans la pâte ; il fut circulaire pour bomber des nuages, roide et preste pour hérisser un sol ; on ne renonça pas aux hasards heureux de la brosse, aux fortuites trouvailles de l'improvisation[23].

Il conclut son article sur un appel à une autre technique : « Mais n'est-il pas possible d'instituer un tableau de façon précise et consciente[24] ? », pensant évidemment à Seurat, dont chaque point de couleur est réfléchi et appliqué méthodiquement ; en 1889, il retrouve chez Gauguin ce souci de la maîtrise pictural. Gauguin poursuit un « but analogue » à celui de Seurat :

> La réalité ne lui fut qu'un prétexte à créations lointaines : il réordonne les matériaux qu'elle lui fournit, dédaigne le trompe-l'œil, fût-ce le trompe-l'œil de l'atmosphère, accuse les lignes, restreint leur nombre, les hiératise ; et dans chacun des spacieux cantons que forment leurs entrelacs, une couleur opulente et lourde s'enorgueillit mornement sans attenter aux couleurs voisines, sans se muer elle-même[25]…

Fénéon pose les principes d'une esthétique de la déformation, qui sera développée par Aurier à propos de Gauguin et de Van Gogh. Selon les principes de l'illusionnisme de Villiers de l'Isle-Adam[26] (l'un des grands maîtres du Symbolisme), relus à la lumière du schopenhauerisme qui s'installe alors en France[27], le monde n'existe que dans l'esprit ; il appartient à l'artiste de génie de le déformer selon sa nature propre et de pérenniser sa vision en une œuvre dont le hasard est exclu.

---

[22] G.-Albert Aurier, « L'Impressionnisme : Claude Monet », dans *Œuvres posthumes*, Mercure de France, 1893, p. 224-225.

[23] Félix Fénéon, « Correspondance particulière de l'Art moderne, l'impressionnisme aux Tuileries » (*L'Art moderne*, 19 septembre 1886) ; repris dans *Au-delà de l'impressionnisme*, éd. cit., p. 74-75.

[24] *Idem*, p. 75.

[25] Félix Fénéon, « L'exposition Volpini » (*La Cravache*, 6 juillet 1889) ; repris dans *Au-delà de l'impressionnisme*, éd. cit., p. 110.

[26] Voir A. W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le Mouvement Symboliste* (1965), 2e édition, Paris, Corti, 1986.

[27] Voir Anne Henry (dir.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens / Klincksieck, 1989.

De la matière à l'idée.

L'Impressionnisme est une forme de Naturalisme ; l'importance de la figure de Courbet dans la maturation des personnalités du groupe l'atteste suffisamment. L'antimatérialisme du Symbolisme conduit ses critiques à rejeter une esthétique qui ne s'accorde que partiellement à la leur. Aurier en est bien conscient ; pour défendre la peinture de Gauguin, présentée lors des Expositions des Peintres Impressionnistes et Symbolistes, il prend soin de détacher de son protégé une étiquette encombrante : « les peintres engagés dans cette voie nouvelle ont tout intérêt à ce qu'on les débarrasse de cette absurde étiquette d'"impressionnistes", qui implique, il faut le répéter, un programme directement contradictoire du leur[28] » :

> Ce vocable : « impressionnisme », en effet, qu'on le veuille ou non, suggère tout un programme d'esthétique fondée sur la sensation. L'impressionnisme, c'est et ce ne peut être qu'une variété du réalisme, un réalisme affiné, spiritualisé, dilettantisé, mais toujours le réalisme. Le but visé, c'est encore l'imitation de la matière, non plus peut-être avec sa forme propre, sa couleur propre, mais avec sa forme perçue, avec sa couleur perçue, c'est la traduction de là sensation instantanée, avec toutes les déformations d'une rapide synthèse subjective. MM. Pissarro et Claude Monet traduisent, certes, les formes et les couleurs autrement que Courbet, mais, au fond, comme Courbet, plus même que Courbet, ils ne traduisent que la forme et la couleur[29].

Monet devient sous la plume d'Aurier un prêtre du culte solaire : « La voluptueuse passion qui l'exalte, les sensations ineffables qu'il connaît le dispensent de rêver, de penser, presque de vivre. Les idées, les êtres, les choses n'existent plus pour lui, fondus qu'ils sont dans la respiration embrasée des Baal[30]. » Critique assassine pour un écrivain symboliste qui fait de l'Idée le centre de l'art : la peinture impressionniste, aussi splendide qu'elle soit, reste engluée dans la matière. Dans la critique de leurs œuvres apparaissent les mêmes motifs que dans celle des œuvres de l'école naturaliste, qui devient dans les colonnes des petites revues symbolistes l'ennemie à abattre ; Mauclair en a pleinement conscience : « *Les impressionnistes sont les naturalistes de l'art*, et je ne comprends nullement que les poètes actuels leur soient tendres, eux qui éreintent la reproduction de la nature de Zola. Ce sont les mêmes théories, la même vacuité d'esprit, la même virtuosité pour elle-même. Ces peintres ne savent pas dessiner un personnage, ils accrochent l'œil avec des tons, et n'ont pas de style[31]. » Dans la série des cathédrales de Monet, exposée chez Durand-Ruel en 1895, il ne voit qu'un étalage de matière vide de sens :

> 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. L'idée même que le gothique, l'art cérébral par excellence, sert de thème à ce païen si superbement sensuel, est un peu blessante. Mais, dans la décadence d'un art qui ne sait plus qu'atteindre à la virtuosité en elle et pour elle-même, quel ouvrier plus savoureux que celui-ci ? Si l'impressionnisme avait davantage fait attention au dessin et aux propriétés expressives de la ligne,

[28] G.-Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », dans *Œuvres posthumes*, éd. cit., p. 209.
[29] *Idem*, p. 208.
[30] G.-Albert Aurier, « L'Impressionnisme : Claude Monet », dans *Œuvres posthumes*, éd. cit., p. 223.
[31] Camille Mauclair, « Lettre sur la peinture », *Mercure de France*, n° 55, juillet 1894, p. 271.

> au lieu d'exprimer surtout par la couleur, on aurait peut-être vu une époque de tout premier ordre dans l'art pictural, car le don est évidemment de ce côté-là. Mais l'effort même de M. Monet montre l'impuissance à faire dire aux lignes quelque chose de plus. Tout son génie ne fait qu'ajouter une couleur exagérée — admirable mais exagérée— à ces façades qui, du fait seul de leur orientation et de leur rythme, signifient, plastiquement autant que ses feux d'artifice, moralement tout ce qu'ils ne signifient pas. Expérience tristement concluante[32].

Ce compte rendu synthétise les critiques des Symbolistes envers l'Impressionnisme : matérialisme, recherche de l'effet virtuose mais lié au hasard, manque de composition, absence de délimitations des couleurs avec pour conséquence un asémantisme qui ne fait que reproduire celui du monde, quand l'artiste devrait lui donner sens par son œuvre.

Le rejet de l'Impressionnisme par les écrivains symbolistes est-il avant tout un phénomène générationnel ? Là où Mallarmé, Gustave Kahn, Édouard Dujardin voyaient des œuvres admirables qui accomplissaient plastiquement leur idéal de vaporisation du monde par l'art, leurs disciples, nés dans les années 1860 ou 1870, ne distinguent plus que des décalques inanes du monde. La pratique de la série perd son aura ; c'est vers l'œuvre unique, synthèse de toutes les œuvres possibles, que l'on tend ; à Monet, Manet ou Degas, on préfère Gauguin, Van Gogh et bientôt le groupe des Nabis, qui font de la simplification et de la déformation les outils essentiels de leur art. On passe d'une forme de flou à un dessin extrêmement fini – les linéaments remplacent les frontières indiscernables, les aplats de couleur se substituent aux touches ; la simplicité du sauvage est préférée à une peinture d'une élégance et d'un raffinement surannés. Les formules littéraires évoluent de la même manière : l'œuvre symboliste se veut synthétique, obscure, resserrant en un espace minimal une pluralité de sens. En quelques années, les modèles de l'œuvre d'art, pourtant fondés sur les mêmes constats psychologiques quant à la nature de l'esprit, ont été renversés — faut-il y voir une nouvelle incarnation de la vieille querelle du dessin et de la couleur ?

[32] Camille Mauclair, « Choses d'Art », *Mercure de France*, n° 66, juin 1895, p. 357-358.