

Nous ne pouvons parler plus longtemps d'Emile BERNARD sans lui laisser la parole.

Pour le cinquantenaire du Symbolisme célébré abusivement en 1936, Le Mercure de France demanda à Emile BERNARD d'écrire ses souvenirs sur un mouvement dont il connaissait tous les protagonistes et dont lui-même avait été un militant éminent.

On admirera la lucidité du critique et particulièrement la conclusion où la distinction est bien marquée entre un premier Symbolisme synthétique et l'autre Symbolisme "capable d'atteindre l'âme", celui auquel il consacra désormais sa vie.

*Le voyage de l'Être*  
*poèmes d'évolution*



**LE SYMBOLISME PICTURAL (\*)**

**1886 - 1936**

ORIGINE ET PRODRONES

Ecrire l'histoire du Symbolisme dans ces cinquante dernières années, n'est-ce pas écrire l'histoire de la peinture de notre temps ? Car si effectivement le Symbolisme a perdu la plus grande part de son mysticisme pour tomber dans une fantaisie démocratique et grossière, il n'en demeure pas moins que les formes d'art qu'il se créa pour l'expression la plus spiritualiste sont aujourd'hui employées, par la plupart des peintres au nom d'un Surréalisme individuel qu'il n'avait pas prévu et qu'il eût répudié avec dégoût.

Les Symbolistes de 1886 étaient nés de la littérature de leur époque; ils avaient lu Verlaine qui les avait imprégnés de sa piété sensuelle et pittoresque; ils avaient connu l'oeuvre idéaliste de Mallarmé et de Villiers de l'Isle-Adam. La jeune école littéraire, Moréas en tête, les avait retrempés dans les romans

(\*) Le Mercure de France, 15 juin 1936

du moyen-âge et les cantilènes populaires, ils ouïssaient Wagner, que l'on débitait par fragments dans les concerts; enfin les cathédrales leur avaient parlé par leurs verrières; leurs architectures, leurs statues et leurs bas-reliefs, les appelant à l'art intérieur. D'autre part, les impressionnistes, en réveillant la couleur, endormie dans les tons morts par les académies, les sollicitaient à un essor. Puvis de Chavannes s'imposait au naturalisme, montrant sur des fresques, comme des envoyées célestes. Gustave Moreau, Cazin, O. Redon restauraient le byzantinisme somptueux, la vision séraphique ou le cauchemar difforme.

Tandis que ce mouvement grandissait, s'augmentait chaque jour d'un adepte, une technique se formait, nouvelle, inattendue. Louis Anquetin et moi inaugurons, après de copieuses conversations, une simplification ayant pour but d'élargir les voies étroites de l'Impressionnisme. Alors que Signac et Seurat, devancés déjà par Léon Gaussion, appliquaient le procédé scientifique du Divisionnisme et de la vibration lumineuse par complémentaires, je remontais aux véritables raisons de l'art, et je concluais à l'inutilité d'un trompe-l'oeil par la lumière, le travail mécanique du pointillé me semblant à l'opposé de tout véritable tempérament. Dans un tel procédé, l'idéalisme s'anéantissait sous une vaine imitation optique. A quoi bon contredire l'école routinière par une méthode ligotant plus qu'elle l'artiste, l'enserrant en des liens tyranniques? Ce qu'il y avait à produire n'était-ce pas la liberté requise par l'esprit, en proie à des besoins supérieurs? Il fallait donc renverser le problème, et, plutôt que de donner à la technique toute sa place, rendre à la peinture sa vraie raison, en réduisant ses moyens à l'expression la plus condensée et la plus sommaire. Cette théorie si juste ne fut point comprise, et, continuée plus tard, resta seulement un système. Elle n'en avait pas moins ouvert une voie neuve, comme

tout ce qui part de la sincérité. Van Gogh, le premier, s'en aperçut quand il écrivait à son frère :

"Je sais bien que les études dessinées avec de grandes lignes sinueuses de mon dernier envoi n'étaient pas ce que cela peut devenir : pourtant j'ose t'engager à croire que, dans le paysage, on continuera à chercher à masser les choses par le moyen d'un dessin désireux d'exprimer l'enchevêtrement des masses. Bernard a réellement trouvé des choses parfaites là-dedans"

### THEORIE

Quel était le but proposé alors par le Symbolisme pictural? Celui-là même du Symbolisme littéraire : réduire les moyens à la chose à dire, et toujours élever l'oeuvre à un idéalisme transcendant.

Le premier objet était la spiritualisation, le second, son expression; ce dernier - je l'ai dit - devant être réduit à sa plus grande simplicité, pour ne rester que le truchement de l'artiste et non son but unique. La forme et la couleur s'imposaient donc au premier chef. Le devoir du peintre lui dictait de reconduire toute forme à sa géométrie, afin de découvrir plus clairement son hiéroglyphe mystérieux; et de ramener toute couleur à sa signification, par les tons entiers de la palette, en faisant abstraction des modèles et des nuances. Finalement, le tableau devait se résumer dans une architecture définitive en liant toutes les parties. D'où nécessité de cerner les formes d'un trait et d'augmenter l'intensité chromatique; ces deux moyens devenant le langage même de l'ouvrage.

C'était par voie de logique, et involontairement, retourner au primitivisme. Le style, d'ailleurs, ne devait pas naître de l'ouvrant seul (sa personnalité s'appliquant à laisser parler les choses visibles des choses invisibles); il devait être tiré des objets, réduits

à leurs schèmes signifiants. Ce moyen aboutissait fatalement à la synthèse, comme l'alambic chimique produit le résidu.

Après avoir appris sur nature à user de cette méthode, l'artiste, créateur à son tour dans les thèmes de son invention, se livrant à de nouvelles harmonies, et abordant le mysticisme de sa vie profonde, combinait selon le besoin les rudiments de cet art abstrait, simplifiant toujours afin de découvrir l'essentiel.

Ainsi se réalisa cette parole, proférée par moi lors d'une interview de l'Echo de Paris à mes vingt-quatre ans : l'artiste symboliste voit le style plutôt que l'objet, c'est à dire, en dégage le caractère et l'esprit. Dans une telle oeuvre, toute forme et le mot d'une langue, composée de l'assemblage des objets, représentés dans leur particularité, et accordés dans la synthèse. La lumière, autrefois, par le clair-obscur, le fondement de la peinture, réduite à la couleur seule, tut son rôle de relief et d'illusion, sa pureté contenant le soleil même. Il ne restait qu'à opposer musicalement les teintes, afin d'obtenir les accords, à leur tour, fondus dans l'orchestration générale.

Le résultat fut plus décoratif que pictural. La touche, l'empâtement, l'effet, tous les jeux de la matière cédaient au silence d'une exécution sereine, égale et sûre ressemblant, sans préméditation, à la netteté des tapisseries gothiques et à l'éclat des vitraux. Chose étrange, ce moyen ramenait aux grandes époques mystiques. On comprit peu sa nature, tout d'abord et on ne manqua point de blâmer cette involontaire conformité; les habitudes réalistes ayant réservé la peinture à la stricte imitation objective, la recherche de l'apparence extérieure arrêtant tous les regards.



## NECESSITE

Quelle nécessité avait donc fait surgir le Symbolisme pictural ? Roger Marx l'expliquait ainsi, dès 1892, dans le *Voltaire*

"Le jour où la figuration du vrai, mise à la mode, a été aveuglément acceptée par tous au point de devenir conventionnelle et banale, la nécessité s'est imposée d'un mouvement d'art nouveau; et, selon la loi de succession des évolutions, ce mouvement devait se produire en sens contraire, et préconiser l'idéal, l'irréel. M. Emile Bernard, qu'on retrouve à la galerie Durand-Ruel fut, avant Gauguin même, l'initiateur de cette esthétique, depuis qualifiée de symbolisme".

Puis le dit critique ajoutait :

"A l'exactitude littérale de ses devanciers, il oppose une conception toute imaginative, et une exécution imaginative elle aussi, qui déforme afin de mieux caractériser et de faire prédominer avec plus d'autorité le sens moral et le sentiment".

Ainsi, le Symbolisme remontait l'art vers sa raison d'être : l'expression de l'idéal de l'irréel. Il lui rappelait ses origines et restaurait le mysticisme comme inspirateur de la surréalité, l'art des primitifs ne fut pas une maladroitement imitation de la nature. Partant du principe architectural, la peinture fut d'abord en conformité avec le temple. Elle représenta une harmonie modelée sur la pensée théologique et sur la loi. Au XVII<sup>e</sup> siècle, sortant des mysticismes, elle accomplit l'accord de la créature avec la création. Ainsi naquirent les préoccupations plastiques appuyées sur la connaissance savante de la réalité. Ce ne fut point tout de suite, un retour au naturalisme, mais une puissance retrouvée, les Grecs en ayant déjà donné l'exemple.

La perception de la forme fut très lente, parce que l'artiste a toujours tendance à voir

objectivement le monde. D'abord on n'en découvrit que l'aspect, puis on prit conscience des contours et on estima les proportions et leurs rapports. La mesure initia à l'ordre et à l'harmonie. On forma le canon de l'art classique. Désormais la généralité l'emporta sur l'individu, la forme n'apparut plus comme un accident, mais comme le sens de toute chose; un constant effort de l'âme la poussant à sa perfection. Alors fut rendue visible la beauté. L'art classique s'efforça donc de donner à la forme sa valeur suprême et de la conduire à la fin vers laquelle elle tend. Il exista une philosophie de la forme, participant de l'absolu; et cet absolu devint l'étude des génies. On tenta d'atteindre à la perfection, par laquelle tout se fonde dans l'unité.

Au rebours des classiques, les Symbolistes voulaient trouver la déformation signifiante, et insistaient sur celle-ci. Ils voulaient frapper l'imagination par l'exagération, pour émouvoir l'esprit et l'âme plutôt que charmer les yeux; ils écartaient avant tout la tendance au trompe-l'oeil, c'est à dire au relief, dont la peinture avait vécu jusqu'à eux. Dépouiller le tableau de toute objectivité, n'était-ce pas le ranger parmi les abstractions, le ramener à la décoration pure? Ce fut le cas signalé encore par Roger Marx :

"Il sied d'ailleurs de remarquer - écrivait-il - qu'en raison même de ses abréviations, de ses simplifications voulues, l'art symboliste est essentiellement décoratif".

En 1901, Octave Mirbeau, non encore converti, comme il le fut plus tard, s'écriait dans le Journal : "que c'était une folie ingénue de vouloir exprimer par la déformation les mystères de la philosophie, la littérature et la science ne peuvent l'expliquer". Et il accusait les Symbolistes d'être "tombés dans l'imagerie mystique". C'est qu'Octave Mirbeau, en tant que disciple du réalisme, croyait devoir, surtout,

s'en prendre à la "religiosité vague" qu'il sentait au fond de la tendance nouvelle; il ne trouvait plus son compte de vérité objective dans ces représentations faites de logique et de rêve.

Ce fut à la Rose+Croix, en 1892, qu'enfin parurent, pour le monde officiel, les premières réalisations symbolistes; quoique dès 1887 il en ait montré des échantillons en divers endroits. D'abord à la Revue Indépendante, par Edouard Dujardin, ami d'Anquetin, puis au café Volpinis, à l'Exposition universelle de 1889, où Gauguin, Anquetin, Laval et moi portions le drapeau du nouvel art, sous le nom de synthétisme que lui avait trouvé Albert Aurier; enfin, aussi, et continûment dans les exhibitions de la rue Lepelletier, chez M. Le Barcq de Boutteville, où parurent Filiger, Jeanne Jacquemin, Lauzet, Zuloaga, Maurice Denis, Ranson, Sérusier, Van Gogh, Gauguin, Léon Gausson, Bonnard, Vuillard, Roy, Schuffenecker, Roussel, A. Séon, Petitjean, Osbert, etc., jusqu'à un architecte, depuis fort pillé par nos modernistes : Trachsel.

Au salon de la Rose+Croix, le Sâr Péladan n'avait pas l'ambition d'ouvrir une croisade technique, il voulait, pour produire un mouvement spiritualiste, en accepter toutes les formes. Il va sans dire que celles des plus hardis synthétistes ne lui agréèrent que médiocrement. Le comte de Larmandie, dans un livre plein d'humour, L'Entr'acte idéal relate cette apparition confuse des artistes de l'Idéal :

Aman-Jean fut le premier à nous apporter ses toiles, à la fois si gracieuses, si poétiques et si troublantes.

Il fut le peintre discret des âmes, appliquant à une psychologie suave, rêveuse et mélancolique, un dessin impeccable avec ses finesses et ses mille inflexions, une couleur subtile et infiniment douce semblant empruntée à des âges féeriques. Aman-Jean me représente un Baudelaire sans perversité.

Je n'en dirai pas autant de l'admirable Fernand Knoppff, dont les figures d'une beauté violemment prenante nous entraînent quand on les considère, dans les sentiers des plus délectables tentations. Ce sont bien de pieux anges, des êtres de lumière mais qui ont péché et qui panachent leur clarté d'adorables pénombres.

Alexandre Séon, le meilleur disciple de Chavannes, nous présente d'irréprochables dessins et de savantes couleurs, avec un grand art de composition qui nous rappelle les plus hauts maîtres.

Oshert est le Lamartinien par excellence : Qui contemple ses toiles, aux verdures profondes, aux crépuscules glorieux, aux eaux berçantes et illuminées, écoute les sons enchanteurs des Méditations et des Harmonies.

Carlos Schwabe est l'archi-subtil dessinateur du Rêve. Il est tout entier dans une toile mystique intitulée je crois l'Angelus, où les sons de la cloche du soir sont représentés par une théorie de formes angéliques, s'échappant du campanile et allant se rejoindre et se perdre dans les campagnes embrumées, avec les derniers rayons de la brume et les premières ombres de la nuit.

Armand Point fut le véritable ambassadeur envoyé par la Rose-Croix vers les vieux maîtres florentins.

C'est le peintre des sourires immatériels, des grâces parfaites, des harmonieuses sérénités.

Le talent exquis d'Émile Cornillier se révéla dans son Narcisse qui annonce un artiste possédant en même temps que le savoir religieux des canons de l'art, l'entière compréhension des psychologies modernes, les plus

complexes et les plus mystérieuses.

Maurin fit cet admirable tour de force de poétiser Montmartre, de mettre sur les visages qui peuplent la butte célèbre, une expression de distinction et de beauté qui se trouve certainement beaucoup plus dans l'imagination de l'artiste que sur la figure de ses modèles. Le mérite dudit artiste n'en est que plus grand, et son tableau symbolique de l'Aurore est une pure merveille.

Chabas dans son tableau de Ferraticité nous transporta en plein monde astral avec sa grande chevauchée des âmes dans l'immensité éthérée. Il est un des premiers à avoir carrément abordé l'occulte avec son pinceau.

Maxence, célèbre depuis aux salons officiels, nous donna des têtes splendides, aussi attirantes peut-être que celles de Knoppff, avec la perversité en moins.

Conty, d'un dessin très savant et très simple, nous exprima des visages, où un œil clairvoyant peut lire de longs et vibrants poèmes du plus subtil, du plus artistique amour.

Le très fécond Lalyre fit revivre les opulences de Rubens, des Gachons nous ravit de ses anges moyen-âgeux, Brémont des heures bleues de ses matinées printannières, Marcius Simons avec la profusion éclatante de ses riches couleurs, Hodler en l'expression poignante de ses lignes simples et de ses couleurs grises, Jean Delville par le sentiment fougueux de ses rêveries amoureuses. En face de ces artistes une autre classe de peintres : les impressionnistes mystiques synthétisés dans Émile Bernard. Ceux-ci destinés à être très discutés, à posséder leurs détracteurs et leurs enthousiastes,

assez éloignés sans doute des règles classiques de la Beauté, n'en donnèrent pas moins un lustre spécial et considérable à l'exposition où ils occupèrent le quart des panneaux disponibles.

Cette intrusion était l'oeuvre du comte Antoine de la Rochefoucauld, qui professait pour la "jeune école" la plus généreuse admiration; et, il faut le dire, ce fut grâce à son insistance auprès du "grand maître" que cette nouvelle forme d'art fut très remarquée.

Dans le n° 40 de la Revue Encyclopédique Larousse, un critique éminent, caché sous le pseudonyme de Raoul Sertat écrivait :

"Ce Salon de la Rose+Croix a été l'événement parisien de l'hiver. Une multitude bizarre, grouillante, hétérogène noircissait les boulevards, de la rue Vivienne à la rue Taitbout. 274 équipages et des plus brillants, s'entassaient. Un ordre improvisé de la Préfecture de Police ne tarda pas à interdire la circulation des omnibus entre l'Opéra et la rue Montmartre, et cette obstruction complète de la vie publique, dans le verglas et le givre, se prolongea jusqu'à cinq heures de l'après-midi.

"Il y eut 22.600 et quelques cartes de visiteurs".

Le Symbolisme pictural, à la suite de ce succès retentissant était un fait accompli, non sous sa forme définitive, mais en idée. On prononça désormais les noms de quelques jeunes peintres auxquels on prédit un grand avenir. Il amena Jacques Daurelle, journaliste alors à l'Echo de Paris, chez mes parents, pour m'interviewer.

### LES SYMBOLISTES

Par ses nombreux disciples, par son oeuvre, P. Gauguin a exercé une grande influence. Doués d'un sens décoratif exotique, ses ouvrages où la forme tend à une inscription réelle, plutôt

que géométrique, lui ont conféré le succès. Il dirigeait avec une science particulière les harmonies étranges de ses scènes tahitiennes ses bretonnes les trouvailles de ses amis.

Presque illettré, Gauguin avait l'esprit aigu des hommes de race, son intuition et son goût le guidaient dans des chemins difficiles à d'autres, faciles pour lui. L'injustice qui accueillit ses oeuvres était révoltante. Il possédait des dons de maîtrise qu'il ne put pas toujours utiliser par le fait d'une entrée tardive dans la peinture. On le connut tour à tour élève de Pissaro, de Renoir ou de Cézanne; et rien n'annonçait dans son oeuvre antérieure à 1888 qu'il serait un jour symboliste. Il dut sa transformation à d'heureuses conjonctures, et se fit l'apôtre, à Pont-Aven, de ses nouvelles acquisitions. Jusqu'à sa mort, il y resta fidèle, s'efforçant vainement d'introduire une idée dans la synthèse qu'il pratiquait, où la déformation dépasse d'heureuses présentations d'ensembles. Il laissa des toiles d'un coloris séduisant. Au demeurant un grand artiste barbare.

Maurice Denis, disciple de Sérusier et de Gauguin, me paraît surtout avoir subi l'influence de Puvis de Chavannes, dans un art bien à lui. Il ne se ressent ni des anciens ni des modernes. Sa religiosité, ses arrangements nouveaux, d'un sens décoratif si parfait, ses dessins classiques dépourvus de pastiche, tout en lui affirme une originalité native, sans hésitation comme sans repentir. Sa foi est sincère, familière, naïve et enchantée; il voit le monde à travers elle, et transpose tout acte ordinaire en action sacrée. Si l'on reproche à sa peinture de n'être pas assez peinture, il peut répondre que sa manière d'utiliser la palette suffit à ses ouvrages et à la spiritualisation qu'ils ambitionnent. De sa jeunesse, extrêmement précoce, à ses derniers travaux, on suit avec intérêt une marche toujours égale vers la parfaite réalisation de soi-même.

Filiger avait produit quelques morceaux remarquables, quoique de petites dimensions. Il s'était épris de choses humbles et simples, qui lui paraissaient par cela même plus divines. Je me souviens d'une vierge admirable, aux grands yeux étonnés, peinte à la gouache, en Bretagne, devant une petite paysanne, son modèle. Cette oeuvre semblait une prière à l'innocence et laissait à l'âme une calme douceur. Filiger annonçait un tempérament des plus sincères. Il a sombré dans le silence et l'aigreur, laissant beaucoup d'entreprises sans conclusion. Il est mort en Bretagne des suites de son ivrognerie désespérée. Le comte de la Rochefoucauld possède des échantillons de ses travaux.

Sérusier, peu doué comme peintre, avait la conversation persuasive et facile. Son esprit, porté aux théories, abondait en renseignements. Il a converti Bonnard, Denis, Vuillard, Ranson, Verkade au synthétisme de Pont-Aven, avant que d'autres l'eussent suivi. Il fut le porte-parole de Gauguin, et a expliqué que ce dernier ne sentait que confusément dans son intuition créatrice. L'impuissance de Sérusier venait d'un manque de don personnel que les paroles n'ont pu remplacer. On lira avec intérêt ses écrits.

Laval, ami et élève de Gauguin, après avoir étudié chez Bonnat, avait demandé à l'impressionnisme des leçons. Il a fait, dans une manière sombre, de beaux portraits; puis, éclaircissant sa palette, il a peint la Martinique à côté de son maître, l'imitant à tel point que l'on a pu confondre leurs tableaux, et que l'oeuvre de Laval a disparu dans le commerce sous la signature falsifiée de Gauguin. Il avait abusé de la vie, et mourut, jeune encore, de la tuberculose. J'ai offert, en mémoire de notre amitié, son portrait au Musée du Luxembourg. Laval a laissé des aquarelles d'un coloris exquis.

Séguin, que je connus à Pont-Aven, et qui a écrit lui-même sur Gauguin, son maître, était doué d'une nature d'artiste. Il avait du goût

et du talent. Il est venu malheureusement au synthétisme assez tard, alors que sa santé, très altérée par des abus, l'avoisinait d'une mort précoce. Son apport fut personnel. Il cherchait, dans les tons graves, des harmonies sourdes.

On vit à Pont-Aven, entre 1886 et 1890, plusieurs artistes sur lesquels le synthétisme eut de l'influence. Voici leurs noms :

Moret, plus tard devenu imitateur de Monet, Loiseau, qui suivit aussi Monet, et qui vient de mourir. Maufra, qui se rendit indépendant par une forte manière. Chamaillard, qui abandonna le barreau pour la peinture et n'y brilla guère. Dupuy-Godeau, O'Conor, de Haan, Willumsen, Robertson et bien d'autres, qui se rallièrent autour de Gauguin.

A Paris, Sérusier avait acquis au synthétisme d'autres adeptes : Bonnard, Vuillard, Roussel, Ranson, Verkade, de l'Académie Jullian; cela, sous le nom de "Nabis" dont Maurice Denis devint le plus illustre. A part Denis, qui agrandit son art jusqu'aux murailles religieuses, ces artistes utilisèrent leurs capacités dans les scènes intimes et le tableau.

Ranson, fondateur de l'Académie où enseignèrent ses amis, se spécialisa dans un cloisonnisme rappelant les faïences peintes.

Il me reste à parler de Van Gogh, que nous appelions Vincent, comme il le désirait. Son admiration pour Gauguin fut absolue. Il le soutint avec un dévouement égal à celui que Gauguin avait trouvé dans son ami Emile Schuffenecker.

La robuste vitalité de Vincent, son enthousiasme intrépide, le bouillonnement incessant de ses idées, son généreux coeur le poussèrent en bien des directions. D'abord, il débuta avec Mauve, peintre hollandais pratiquant l'esthétique de l'école de Fontainebleau, qui lui inspira l'amour de Daubigny, de Millet, de Rousseau. Puis il passa à Rembrandt, aux petits

hollandais et à Meissonnier. Lorsqu'il vint à Paris, sa peinture était noire, empâtée vigoureusement et souvent salie par des excès de recherches. Il la changea au contact impressionniste et passa tour à tour par le pointillé du divisionnisme et les barres complémentaires jetées hardiment. Il vint ensuite au synthétisme sous mon influence, puis s'abandonna, sans procédé, à son enthousiasme momentané. Préoccupé de japonisme, de Delacroix, de Millet, de G. Doré, de Daumier, il passa en revue tous les moyens, se cultiva à tous les ouvrages. Son originalité conquiert à cette étude une force où domine toujours la fougue, l'énergie, l'élan vers l'exaltation. Mort à trente-sept ans, des suites d'une tentative de suicide, Van Gogh est devenu le plus célèbre des peintres de notre génération. La Hollande lui a dédié des salles dans le Musée de Rembrandt.

E. Schuffenecker ne fut symboliste que par des tendances spiritualistes qu'il renforçait de théosophie. Compagnon de Gauguin dans une banque, il passa les examens de professorat afin de se vouer uniquement à l'art. Il a fait quelques beaux morceaux; mais les idéologies dont il était victime le jetèrent dans des compositions négligées et inconsistantes qui l'éloignèrent finalement de la peinture. Il est mort voici deux ans, laissant peu d'ouvrages. E. Schuffenecker avait entraîné dans son sillage Louis Roy, maître d'étude au lycée Louis-le-Grand. Mort également jeune, L. Roy n'a rien produit de remarquable.

Jan Verkade, ami de Denis et du groupe des Nabis, se convertit en Bretagne au catholicisme et synthétisme.

### LES ACTIVITES SYMBOLISTES

A cause de son caractère décoratif, le synthétisme devint rapidement l'art pratique.

Nous avons pour principe qu'il devait s'é-



Ariade Maillol



tendre à tout, pour tout renouveler. Nous fîmes donc de la tapisserie, de la sculpture, du vitrail, de l'illustration, de la gravure sur bois, sur cuivre et sur zinc. Maillol, depuis sculpteur, et d'abord peintre oeuvra avec la laine et fit de grands panneaux à l'aiguille. De mon côté, j'en produisis aussi, sans avoir connaissance de son activité. M. Vollard devint bientôt le mécène de ces tentatives; il nous commanda des meubles, des livres, des statues, des vases ornés. Il mit au jour l'Aloysius Bertrand de Seguin, l'Imitation de Jésus-Christ de Maurice Denis, le Daphnis et Chloé de Bonnard, les Fleurs du mal d'E. Bernard. De nombreux volumes, dus à des artistes, prirent place dans les bibliothèques les plus célèbres.

D'autre part, Gauguin, doublé d'un sculpteur très fort, taillait des masses en bois d'où sortaient ses chefs-d'oeuvre. Il apportait un modelé gras bien à lui, un style mi-réaliste, mi-fantaisiste, plein d'imprévu. Soyez amoureuses, vous serez heureuses, telle est la devise de sa plus remarquable pièce, travaillée au Pouldu, sous l'inspiration sauvage de la Bretagne bretonnante. On trouvait dans ces sculptures l'exotisme qui lui était naturel uni à un mysticisme armoricain.

La peinture murale, au Vésinet, prenait, par M. Denis, encore presque un enfant, une place non moins importante dans cette rénovation; et chez Mari-Jeanne Gloannec, à Pont-Aven, ou chez Marie Poupée, au Pouldu. Gauguin, Sérusier, Laval, Filiger, Willumsen, de Haan et moi faisons preuve de nos capacités à orner des murs de fresques et des fenêtres de vitres peintes.

A Saint-Briac, mon aubergiste vit avec terreur une chambre revêtue d'une Adoration des Bergers de cinq mètres de long sur deux de hauteur, et composée d'au moins vingt figures de grandeur naturelle; ses vitres étaient devenues des vitraux...

Partout où nous passions, il en était de même, et nous indignâmes bien des propriétaires par notre goût barbare. Nous prodiguions nos oeuvres sans compter, comme les arbres du printemps trop chargés de fleurs les donnent à tous les vents. Les médecins mêmes s'attaquèrent à nos ouvrages, et la maison de mon aubergiste ayant été vendue à un successeur dont la femme enceinte faillit avorter, un disciple d'Hippocrate prescrivit la disparition immédiate de mon Adoration des Bergers comme cause première de fausse-couche. Ce qui fut fait à grand renfort de papiers peints et de meubles, accumulés devant l'inculpée. Il en fut de même de ma Vie de Saint-Louis, exécutée en 1893 au Collège des Pères de Lyon; à Tanta (Egypte). Elle disparut des murs "pour ne pas distraire les élèves".

Ces vandalismes ne nous arrêtaient point. Pour ma part, je me mis à Sanros, au service d'une église et d'un couvent; au Caire, je décorai la chapelle de Notre-Dame des Grâces de deux fresques et de deux fenêtres en vitrail, non sans susciter une révolte dans un pacifique couvent de franciscains, administrateurs de la paroisse. Depuis, soit à Avignon, soit à Saint-Malo de Phily, j'ai continué mon oeuvre murale "pour l'amour de Dieu".

Jan Verkade, quittant le monde afin de se faire moine et prêtre, entra au couvent de Beuron, chez les bénédictins, et couvrit avec eux bien des églises de ses travaux. A défaut de monuments, d'autres synthétistes décoraient leurs maisons ou celles des particuliers.

Van Gogh couvrait la sienne de somptueux soleils dans sa manière la plus rayonnante; Sérusier, son habitation de Châteaulin. Outre ces tentatives, les Symbolistes à l'exemple de Gauguin, sculptaient des sabots et des cannes, donnaient des dessins pour les broderies et firent tant et si bien qu'ils provoquèrent la transformation de nos meubles, de nos constructions, de nos monuments, de nos expositions universel-

les. A la dernière, coloniale, on sentait Gauguin partout.

### SUR PUVIS DE CHAVANNES

Il ne faut pas perdre de vue qu'au moment où se produisait le Symbolisme littéraire, un grand compositeur d'ensembles élégiaques, un grand résumateur harmonieux se manifestait au rire et au mépris des naturalistes. Huysmans écrivait de lui, dans son Art moderne, qu'il était "un vieux rigodon s'essayant dans les requiem". Opinion qui ne fait pas honneur à sa perspicacité.

Puvis de Chavannes était un artiste de premier ordre, un lettré, un homme du monde; c'était à la fois un penseur et un esprit original. Il avait, sous la pression de sa famille, étudié pour devenir ingénieur; mais, à la suite d'un voyage en Italie, qui lui révéla sa vocation, il s'était voué à la peinture. On le vit chez Thomas Couture, puis il s'éprit de Delacroix, de Chassériau et de cette école lyonnaise à laquelle l'attachait déjà sa naissance.

Son oeuvre, très pure, est une tentative d'union de la beauté antique avec la candeur chrétienne. Cette affirmation noble et ingénue lui valut la haine pendant longtemps. Mais elle était appelée à une haute destinée. Les humilités plastiques du Pauvre Pêcheur et de l'Enfant Prodigue ne l'empêchaient point d'atteindre à la splendeur marmoréenne des Baigneuses de l'Été (Hôtel de Ville) ou des Muses de la Sorbonne.

Puvis portait en lui la grandeur et la noblesse antique, jointes à la naïveté des premiers chrétiens; il allait de la beauté à la grâce et à la pauvreté. Il ne reculait pas devant le divin et devant la vie, il était pastoral et olympien, objectif avec mesure et subjectif avec élévation.

Au milieu des viandes saignantes du réalisme

littéraire et pictural, cette peinture pâle, mais grande, aux profondes perspectives d'âme, apparut comme un clair de lune plein des ombres sereines de l'éternelle poésie. Malgré ses visibles appuis, elle était aussi personnelle qu'inattendue, sincère et singulière, nourrie d'art et de solides études de la nature. Il fallait y reconnaître un maître effaçant, autour de lui, les banalités courantes, et les gloires factices de la mode; la plus haute révélation idéaliste de l'art français.

Je me souviens encore de l'impression que me fit, au Salon de 1886, son Hiver (Hôtel de Ville de Paris). Je n'avais pas dormi de la nuit, et le lendemain dès le matin, j'étais à sa porte, place Pigalle. Il m'ouvrit lui-même, une serviette éponge à la main; car il se débrouillait quand je sonnais. Son accueil, simple, bon, paternel, m'émut. Cet artiste si bienveillant à un inconnu, à un enfant, qui venait lui dire naïvement son enthousiasme, me toucha, et je n'oublierai jamais la modestie de ce grand homme, le plus noble génie de son temps et du nôtre.

Puvis de Chavannes, véritable créateur du Symbolisme et du synthétisme, a été oublié par les historiens de l'art sous son jour essentiel. C'est lui qui accoucha la jeune littérature, enflammée à ses fresques, et qui réveilla la lyre française à ses inspirations sereines. Il montra la route de toutes nouveautés au poème et à l'art décoratif. L'accord de la ligne et de la couleur fut conjugué par ses éloquences brèves avec l'impressionnisme, et c'est de cet accord que l'école de Pont-Aven prit naissance. Elle ne fut sans doute qu'une décadence de cet art que Puvis avait porté du coup au plus haut sommet du savoir et de l'idéal.

Les grandes combinaisons simplistes de Puvis engendrèrent le style définitif de Seurat, style qui, remontant jusqu'aux hiératiques, nous valut l'aspect raidi des promeneurs de l'Île

de la Grande-Jatte. D'ailleurs, le Symbolisme ne devait pas être autre chose qu'une obstinée recherche d'abréviation et de style, transmise par Puvis, qu'il vécût des procédés mécaniques du néo-impressionnisme, de ceux du cloisonnisme ou de la teinte plate de l'école de Pont-Aven.

### HENRI DE GROUX

Tandis que nous voulions la synthèse, venant de Rubens et de Bruxelles, Henri de Groux montrait à Paris son Christ aux outrages et existait un enthousiasme général. Il opposait tout à coup à la raison froide de nos essais un lyrisme exaspéré. Son oeuvre répandait une rumeur d'orchestre wagnérien; il venait de faire entendre sur une toile les cris d'une foule exaspérée demandant un sacrifice divin. Ce fut une victoire. Plus tard, il exhiba ses scènes tirées des Niebelungen, ses épopées, ses horreurs de la guerre, mais jamais, malgré son génie, il ne retrouva son premier succès. C'est que son symbolisme n'est, au fond, qu'un romantisme exacerbé, n'apportant qu'une expression déjà goûtée, quoique montée au diapason le plus aigu. Aussi de Groux mourut-il presque oublié, après avoir entendu sonner les fanfares de la gloire, éteintes trop tôt pour lui. Lorsque s'apaisera la tempête ténébreuse que nous traversons, je ne doute point qu'Henri de Groux, comme Anquetin, comme Armand Point, ne reprenne une place importante dans cette période idéaliste qu'il illustra d'un génie incomplet, mais éclatant.

### LA PEINTURE

Réduits à des oeuvres de chevalet, les Symbolistes furent empêchés de mettre en valeur leurs qualités décoratives. Ce qui convient à des murs ne peut paraître dans le tableau. La décoration requiert : la clarté de la couleur; son éclat, sa réduction à l'ensemble, l'abla-

tion du modelé, du clair-obscur, de l'effet. Elle est, avant tout, couleur et ligne. Il fallait donc changer sa méthode dans le tableau, pour revenir aux qualités de la pâte, de la touche, de la vérité du ton, de la matière, du relief et du sens moral des valeurs. Cela occasionna quelques transformations dans mon art, dans celui d'Anquetin et de bien d'autres. Alors que Gauguin se maintenait sur de petites surfaces, Denis s'étendait sur les murailles et les coupes.

C'était un inattendu problème, qui se présentait à l'improviste, que celui du tableau. Là la spiritualisation et la synthèse, réclamées par le Symbolisme même, touchaient au fondement d'une expression qui réclame avant tout l'ombre et la lumière. En les utilisant pour signifier, et non pour tromper l'oeil commun, l'artiste rejoignait la période la plus féconde, celle où un Léonard de Vinci, créant le clair-obscur, révéla la magie de l'esprit vivant, sous les formes humaines. Dépasant la nature par une ardente étude d'elle-même, Léonard découvrit à l'art sa profondeur et sa divinité en l'élevant à la hauteur de l'âme; il avait touché à l'altier symbolisme, celui qui, sous la matière, fait transparaître Dieu.

Saura-t-on jamais assez comprendre tout ce que cet homme surhumain a rassemblé de sentiment, d'observation et de rêve céleste dans la découverte qu'il fit en sondant les profondeurs du mystère ?

### SCISSION

Il y eut donc une séparation des symbolistes-décorateurs et des symbolistes-peintres. Tandis que les uns remontaient aux naïvetés de l'enfance, les autres allaient vers la science. Il y eut d'abord les gauguinistes et les cézanniens, puis vinrent les néo-classiques, se réclamant de la tradition renouvelée. La synthèse perdit du terrain et apparut comme désuète. On

chercha à rétablir la palette, l'ordre, les qualités, dans les éléments picturaux. Cette tentative timide grandit avec les exemples magistraux de l'Italie et de la Flandre, on passa de Cézanne à Titien et à Rubens. Le classicisme renaissait, la jonction refaite avec lui par les rénovateurs tenta de réunir l'idéal à la plastique. On reparlera de la Beauté.

### CONCLUSION

L'erreur du premier Symbolisme fut de ne représenter qu'une abstraction, en dépouillant de vie, par une technique immuable, les aspects du monde; en les momifiant dans une stratification méthodique. En un mot, le système remplaça la sensibilité par le procédé, supprima l'émotion en mutilant l'oeuvre de laideur et de sécheresse. L'impénétrabilité d'un art ayant aboli le sentiment le rend obscur et mort.

Le véritable Symbolisme, don de l'instinct poétique, part d'une conception, et entoure ce noyau centrique de toute la chair humaine, le nourrissant des éléments capables d'atteindre l'âme et d'éveiller la pensée. Il poursuit le lyrisme intérieur, transforme les données naturelles, afin de les élever au point le plus haut de la Contemplation et du Rêve. Il en fait le tambour de résonance frappant les sens et, par eux, ce qu'il y a de plus profond en nous. Le souffle intérieur pousse ses manifestations jusque dans le monde matériel et propose la puissance émotive. La volonté s'ensevelit sous l'enthousiasme, et l'étincelle illuminative féconde les formes et lie l'ensemble. Le surnaturel devient ainsi le Vrai, le Parfait, le Réel.

Il n'y a de symbolisme plastique qu'à ce prix et c'est celui des plus grands.

Le Beau est le visage de Dieu.

mai 1936

Emile BERNARD

### UN CADRE TROP PETIT....

Nous avons prévu un cadre trop petit pour notre tableau symboliste. Les pages précédentes ne sont qu'un avant-propos à tout ce qui reste à dire. Nous n'avons peint que les panneaux indicateurs au croisement des deux routes symbolistes; l'un désignant la route vers les grandes cités, les expositions internationales et les vertigineuses montées sous le marteau d'ivoire; l'autre disparaissant dans les sous-bois ombragés et c'est là que nous aimerons à retrouver le sylvestre Symbolisme.

Péladan est bien incomplet sans l'exposé de sa théorie esthétique-théologique. L'image d'Emile Bernard est très sommaire si elle ne montre que son profil de peintre, il est aussi un poète-écrivain qui appelle une étude.

Mais l'année ne fait que commencer. Nous aurons à publier le discours de notre Invité d'Honneur au Procope : Noël Richard. Nous continuerons l'étude fouillée de J.C. sur les "Frères des Gachons" rencontrés à tous les carrefours de l'histoire symboliste. Peut-être serait-il bon d'interroger ceux qui ont vécu de l'Idéal symboliste : John Ruskin, Trancrède de Visan, Robert de Souza, Camille Mauclair ou Rémy de Gourmont etc ?

Nous ne voulons pas clore ces quelques pages sans adresser nos plus vifs remerciements à Mme Elisabeth ALTARRIBA dont les souvenirs ont ressuscité pour nous la très attachante personnalité de son père Emile BERNARD; à M. Clément ALTARRIBA qui nous a éclairés sur la technique du peintre dans ses diverses "manières", et à tous les deux, pour nous avoir permis de contempler le "chef-d'oeuvre inconnu".



## TABLE DES MATIÈRES

Liminaire :	
Les deux Symbolismes	5
Joséphin PELADAN exposé d'une énigme	23
Les Salons Rose+Croix ou le mystère d'Eleusis	43
Emile BERNARD d'un Symbolisme à l'autre	61
Le Symbolisme pictural 1886-1936 par Emile BERNARD	93



Ce numéro la trente et  
trente-et-unième publié par  
l'Association A Rebours  
Printemps 1985  
est spécialement consacré  
au centenaire du Symbolisme  
Il a été tiré à 200 exemplaires  
numérotés de 1 à 200 et à  
quelques exemplaires H. C.  
sur les presses de Graphic  
Éclair, 22, boulevard des Filles  
du Calvaire à Paris

N° 0011