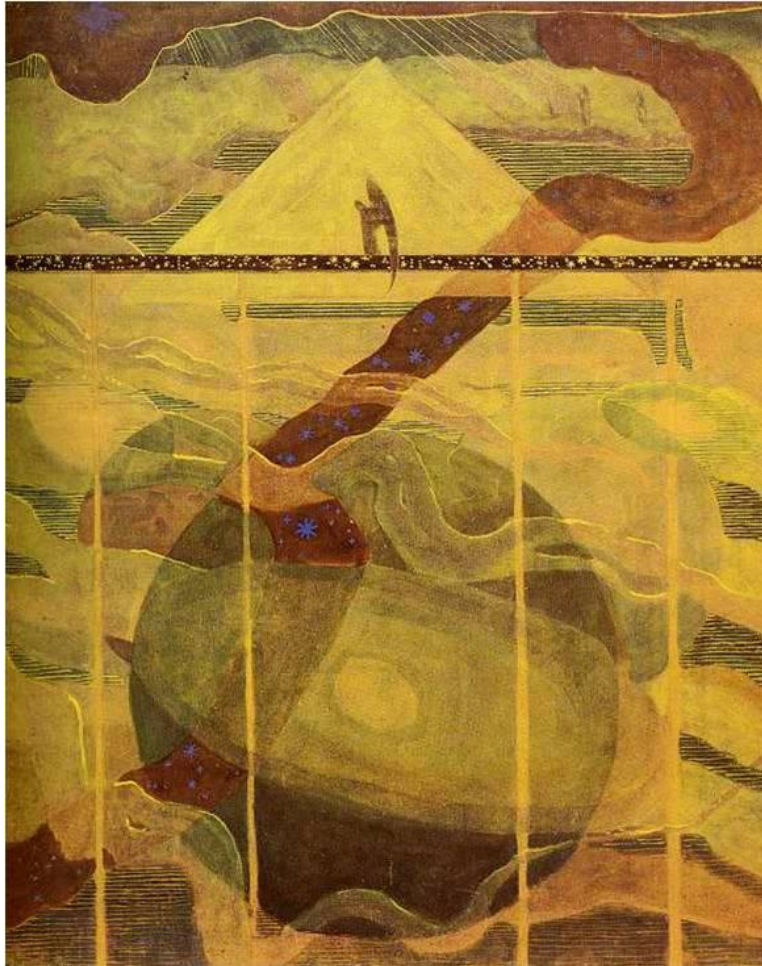


## LE SYMBOLISME EN EUROPE (1880-1914)

Michèle-Ann PILLET

Au royaume du temps, le 19<sup>e</sup> siècle eut le privilège d'élargir l'horizon de l'avenir au gré des innovations techniques et scientifiques mais également au fil des redécouvertes du passé.



Mikalojus Konstantinas Čiurlionis

Revêtue de lointains, la préhistoire se présentait escortée de silex et de peintures pariétales. La Mésopotamie, après un long sommeil de sable, révélait en cunéiformes combien la pensée grecque et la pensée hébraïque lui étaient redevables. D'élégants hiéroglyphes apportaient en offrandes les secrets de l'Égypte. Le jour, avec courtoisie, relevait de sa lumière les cités de la Grèce et de la Rome antiques. Le Moyen-âge, voilé d'imaginaire, reprenait sa place en majesté après des siècles de mépris. Et les musées s'inventaient...

Cependant, le témoignage diapré de la valeur du passé comme garant d'avenir, donné par un groupe de poètes et d'artistes, devait offrir à ce siècle un crépuscule d'or fané effleuré par le pourpre d'un souffle créateur. En affirmant leur appartenance au *Symbolisme*, ils se référaient ainsi à une ère originelle. Baudelaire et Wagner furent les figures tutélaires de cet élan.

Aussi ancien que l'apparition de l'homme sur la terre, le symbolisme est une disposition universelle de l'esprit qui a présidé à l'invention du langage lorsque l'homme a souhaité représenter par un son, une image ou un objet les éléments de la réalité qui l'entouraient. Ceci lui a permis de faire exister ces éléments hors du champ visuel et d'établir des liens

avec l'univers. Naturels ou arbitraires, ces liens étaient nécessaires pour être au monde.

Dans le récit de la Genèse, Dieu et le langage ne font qu'un. C'est par la parole que Dieu a créé l'eau, la terre, la lumière, le soleil, la lune, les étoiles, les plantes, les animaux. Pour l'homme, il met la main à la pâte et lui donne de son souffle. Et c'est à cet homme fait d'argile qu'il confie le pouvoir de nommer les éléments de la réalité, à commencer par les animaux. Ainsi, ce récit offre deux aspects du langage. L'un lui accorde un pouvoir qui en fait le principe du monde, l'autre admet l'arbitraire.

Ces deux aspects sont présents dans la philosophie grecque et la philosophie chinoise. Pour les présocratiques, Pythagore en particulier, une connivence existe entre la forme et le fond. Le langage et la pensée procédant de la *physis*, c'est-à-dire la nature au sens large, étaient le prolongement du *logos*, pensée fondamentale inscrite dans l'univers. L'essence même de l'élément nommé serait donc inscrite dans son nom. Gérard de Nerval bien plus tard devait écrire « A la matière, un verbe est attaché. »

Pour Aristote, à l'inverse, le lien entre le nom et l'élément nommé n'est pas indissoluble, mais relève plutôt de la convention. Ainsi, la forme du nom est liée à l'arbitraire de l'homme.

Dans *Le Cratyle*, Platon présente un donneur de noms qui tient compte de l'essence des choses. Ce créateur de mots est d'origine mystérieuse et fait en quelque sorte la synthèse des deux aspects du langage, c'est-à-dire le naturel et le conventionnel.

Ce débat au sein de la philosophie grecque sur les rapports entre les noms et les réalités rejoignait une réflexion similaire qui avait lieu en Chine, aux mêmes époques avant le Christ.

Plus proche d'Aristote, cette conception présentait le langage relevant d'une convention mais d'une convention non définitive. Le langage était perçu comme un ciseau permettant de découper le réel. Ces découpes distinctes étaient porteuses de sens. La dimension arbitraire du langage se trouvait dans la façon de nommer ces découpes mais également dans la façon de découper.

Confucius prônait « une rectification des noms » donc un travail sur le langage afin que les distinctions soient correctes et porteuses d'équilibre et d'harmonie.

Zhuangzi, un maître du Taôisme fit une mise en garde : en fissurant l'unité du réel et son aspect continu, le langage impose des distinctions arbitraires qui doivent entraîner la plus grande méfiance vis-à-vis du discours et de sa soit-disant rationalité.

Formulés vingt-trois siècles auparavant, ces propos ciselèrent de pertinence l'inquiétude éprouvée par les âmes sensibles face au morcellement du réel qu'opéraient le développement du positivisme et

ses conséquences sur le langage, ce lien immémorial entre l'homme et l'univers.

Lié aux progrès des techniques et des sciences, mis en évidence de façon éblouissante en 1851 lors de l'exposition universelle au Crystal Palace à Londres, le positivisme était une manière de penser consistant à raisonner sur la connaissance des faits et des expériences scientifiques. Cette manière de penser avait des incidences sur la création littéraire et artistique.

La Révolution de 1848, portée par un élan romantique s'était brisée sur un échec, entraînant dans ce naufrage sentiments et idéaux. Le rêve avait reçu un coup de semonce. Flaubert, Zola et les frères Goncourt empruntaient désormais la voie du réalisme ouverte par Stendhal et Balzac. L'observation et la documentation prenaient le pas sur l'imagination. L'exigence scientifique était de mise et Zola de déclarer : « Le naturalisme est la formule de la science moderne appliquée à la littérature. »

Le courant pictural réaliste se proposait également de dresser un constat de la réalité. Courbet déclare : « Je ne peins pas des anges comme Monsieur Delacroix, je n'en ai jamais vu. »

Le visuel l'emportait sur l'imagination, cette intuition fabuleuse qui pénètre au cœur des choses et invente des possibles. Soucieux de s'inscrire dans l'actualité, les poètes avaient eux aussi sacrifié le rêve que Gérard de Nerval qualifiait « de seconde vie où notre moi, sous une autre forme, continue l'œuvre d'existence. » Le principe d'analogie entre l'homme et la nature, au sens présocratique, avait peu à peu déserté le champ poétique. Les poètes n'étaient plus ces privilégiés décrits par Sainte-Beuve :

*Ces mortels ont des nuits brillantes et sans voiles.  
Ils comprennent les flots, entendent les étoiles,  
Savent le nom des fleurs et pour eux l'univers  
N'est qu'une seule idée en symboles divers.*

Pour endiguer les débordements lyriques du Romantisme, « l'art pour l'art » lancé par Théophile Gautier préconisait la pureté de la forme sinon la forme pure. Le Parnasse accueillait une poésie rivalisant avec les arts plastiques. Jalonnée de références historiques, d'architectures savantes, de ruines antiques, la poésie parnassienne, essentiellement descriptive, se référait au réel visuel et à l'érudition.

Les théories de Darwin battant en brèche les origines divines de l'homme, la présentation clinique de l'inconscient par le professeur Charcot à la Salpêtrière véhiculaient une image morcelée de l'homme. Quadrillage d'explications scientifiques, il n'était plus un organisme

solidaire de l'univers. Le positivisme avait favorisé l'apparition d'une nouvelle croyance vaniteuse drapée d'optimisme matérialiste : le progrès scientifique était facteur de progrès moral, le mystère n'était qu'une zone d'ombre non encore éclairée par la raison, le sentiment religieux une sublimation de l'instinct sexuel...

La pesanteur de cette conception du monde laissait entrevoir l'être humain comme unique puissance agissante. Les mots, ces frères magiciens, contraints de taire leur pouvoir d'évocation d'outre-monde, devenaient des besogneux de la description du réel visuel. Une inquiétude s'empara des âmes sensibles. Le mot *diabolos*, ce qui divise en grec, éclairait le danger d'une analyse sans fin, le risque de dissolution qui guettait l'homme oublieux des liens spirituels tissés avec l'invisible. Il fallait réagir et redonner au champ poétique ce principe d'unité et de continuité.

*La nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles.  
L'homme y passe à travers une forêt de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.  
Comme de longs échos qui au loin se confondent.  
Dans une ténébreuse et profonde unité  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

Le champ poétique que recréait Baudelaire livrait dans ces quatrains des *Correspondances* une expérience mystique mais également l'esthétique de la synthèse des arts à laquelle les écrits de Wagner devaient faire écho. En particulier, la théorie du *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art totale. Concrète et immatérielle, la musique proche du langage devint l'art de référence par sa puissance d'évocation et son appel au sentiment.

« De la musique avant toute chose » disait Verlaine et Mallarmé d'ajouter : « il faut reprendre à la musique son bien. » Il avait avec terreur commencé son *Hérodiade* et disait : « J'invente une langue qui doit jaillir d'une poétique nouvelle, peindre non la chose elle-même mais l'effet qu'elle produit. »

Le musicien Paul Dukas aimait rappeler cette période : « Verlaine, Mallarmé, Laforgue nous apportaient des tons nouveaux, des sonorités nouvelles. Ils projetaient sur les mots des lueurs qu'on n'avait pas encore vues. Ils faisaient rendre à la matière verbale des effets dont on ne soupçonnait pas avant eux la subtilité de la force. Par-dessus tout, ils concevaient les vers ou la prose comme des musiciens et comme des musiciens encore, combinaient des images et leur correspondance sonore. »

L'idée de la rencontre des arts, surtout la relation entre la musique et les arts visuels, trouvait des devanciers au *Gesamtkunstwerk* de Wagner chez les romantiques allemands tels Tieck, Schlegel, Schiller, Schelling et les peintres Runge et Friedrich. Dans ses écrits, Delacroix mentionne : « la musicalité du tableau » et, fervent admirateur du peintre, Baudelaire évoque : « l'impression que l'on emporte de ses tableaux est souvent quasi musicale. »

Sur la scène artistique parisienne se jouait maintenant une musique pour l'œil. Se faisant l'écho de la poésie de Verlaine où la forme se dissout dans l'imprécis du son, sous l'effet de la lumière, le dessin se dissolvait au profit de l'impression colorée. Pour fêter l'apogée du réalisme, les couleurs crépitaient, se fondaient, réapparaissaient... Il s'agissait de capter le temps et les peintres traquaient la lumière dans ses moindres mouvements. Au bord des étangs, le long des rivières, sur les façades des monuments, ils la cueillaient au petit jour en gerbes ruisselantes, l'effeuillaient à la tombée du soir en pétales mordorés. Et les toiles devenaient des dentelles d'éphémère...

La peinture impressionniste était une jouissance des sens savourée par les yeux. Mais sa magnificence ne pouvait satisfaire les artistes désireux de faire entendre les bruissements de l'âme sensible au sortilège du chant de la matière, désireux d'explorer cette louange muette pour affiner l'écoute des bribes d'éternité.

L'année 1886 vit la dernière exposition impressionniste, la parution des poèmes de Rimbaud et dans *Le Figaro*, la publication du *Manifeste du Symbolisme* par Jean Moréas, poète d'origine grecque.

Mais les ailes du vent de l'imaginaire avaient déjà effleuré l'air du temps et les symbolistes quittaient le temps du calendrier, le temps mesurable ennuagé d'années. Ils voguaient à la reconquête du rêve afin de transfigurer la grande question existentielle en poèmes de plumes, de sons, de couleurs de verre, de métal ou de pierre. C'est sur une déferlante de flamboyances cuivrées, semblables à celle du *Prélude de Lohengrin*, qu'ils abordèrent le temps cosmique où les attendaient sur le rivage les mythes et les légendes, témoins sans âge des liens tissés par les humains et l'invisible « Mystérieux ». Ce temps cosmique fut un creuset fabuleux où l'originalité en fusion faisait surgir des formes et des images nouvelles, métaphores colorées dans la mouvance immatérielle de l'esprit. Telle une nébuleuse de réflexion qui réfléchit la lumière de ses étoiles, l'esthétique symboliste offrait une cohérence d'inspiration dans la diversité des créations artistiques. Née à Paris mais enracinée dans l'intemporel, elle dessina dans l'espace européen une arabesque de douce incandescence irisée de sortilège.

La musique, puissance d'évocation, fut la référence de tous les arts. En particulier celle de Wagner : l'imprécision tonale et rythmique de la

mélodie continue suggérait par sa fluidité les pulsations de la nature. Mais c'est à la peinture que revient la diffusion de l'esthétique symboliste, soutenue par les affiches et la multiplication des revues.

« Ne peignez pas trop d'après nature, écrivait Gauguin à un ami. L'art est une abstraction. Tirez-le de la nature en rêvant devant. Cherchez la suggestion plus que la description, comme le fait d'ailleurs la musique. »

Puis plus tard : « Le musicien est privilégié. Des sons, des harmonies. Rien d'autre. Il est dans un monde spécial. La peinture aussi devrait être à part. Sœur de la musique, elle vit de formes et de couleurs. »

Il écrit également au poète symboliste belge André Fontainas : « Pensez aussi à la part musicale que prendra désormais la peinture moderne. »

Gauguin aimait évoquer le souvenir très cher d'une exposition : « Devant une peinture, j'entends d'étranges mélodies. Une tête de docteur, très pâle dont les yeux ne vous fixent pas, ne regardent pas mais écoutent. Je lis le catalogue et vois que c'était Wagner peint par Renoir. Ceci se passe de commentaires. »

À Pont-Aven, en témoignage du culte qu'il vouait à Wagner, Gauguin demande à Paul Sérusier, un de ces jeunes peintres groupés autour de lui, d'inscrire des maximes du musicien dans Le Livre d'Or de l'auberge du Pouldu tenue par Marie Henry et sur les murs de la salle à manger : « Les disciples du grand art seront glorifiés entourés d'un céleste tissu de rayons de parfum, d'accords mélodieux, ils retourneront se perdre pour l'éternité au sein de la divine source de la divine harmonie. »

Dans le *Bol blanc* de 1886, Gauguin ne peint pas encore en synthétiste. Sa touche est encore impressionniste. Mais l'ambigüité spatiale provoquée par le miroir, les fleurs du papier peint qui semblent s'échapper du bouquet créent une modulation de tons qui enchante l'œil. Achille Delaroche écrit à son sujet : « Les tons se fondent ou s'opposent en dégradations, telle une symphonie aux chœurs multiples et variés, et jouent leur rôle vraiment orchestral. »

Van Gogh fait souvent allusion à Wagner dans sa correspondance. Il avait lu le livre de Camille Benoît *Musiciens, poètes et philosophes*, paru en 1887, où Wagner est comparé au *Hollandais volant*. Cet aspect spirituel rédempteur le séduit et il écrit à Théo, son frère : « Quel artiste, ce Wagner. C'est un comme ça qu'il faudrait en peinture. »

Et à Gauguin : « Je veux faire de la peinture ce qu'est avant nous la musique de Berlioz et de Wagner, un art consolateur pour les cœurs navrés. »

Le verre, matière enchanteresse, témoigne de la ferveur d'un habitué de Bayreuth, Antonin Daum. En mélomane, il crée avec Jacques Gruber un vase fidèle à l'esprit wagnérien. À la tombée du soir, dans une atmosphère d'un bleu orangé, Isolde joue de la Harpe pour Tristan. Les

formes sont épurées, les gestes apaisés. Ce duo nocturne de l'acte II fut très remarqué à l'Exposition universelle de Paris en 1900.

Boleslas Biegas, sculpteur polonais, créa un hommage de bronze au musicien qui fait partie « des âmes impressionnables qui cherchent l'apaisement dans les profondeurs mystiques. » Némó, le correspondant français du journal polonais *Kraj* publié à Saint-Pétersbourg, le décrit : « Biegas a envoyé deux œuvres nouvelles à la Sécession viennoise, comme d'habitude d'une conception très personnelle et fantastique. Wagner est appuyé contre une harpe d'où émergent des figures de femmes noyées dans une vague déferlante. » Wagner l'enlace tout en faisant vibrer les cordes de l'instrument. Situées à la base, les quatre têtes ajoutent leur effroi expressionniste à cet ensemble harmonieux.

Et le sculpteur allemand Rudolf Maison montre Wotan accablé... Poignante mélancolie d'un dieu qui pressent le crépuscule de ce qu'il avait cru absolu. Exprime-t-il en métal les propos du peintre belge Henri de Groux ? : « Ce que j'aime dans Wagner, c'est que les chants de victoire eux-mêmes sont imprégnés d'une sorte de mélancolie incurable, qui est malgré tout au fond de toute son œuvre. Oh ! Cette phrase de Wagner à Liszt : Il me semble que ma musique est terrible. C'est un véritable bourbier d'horreur et de sublimité. »

Dans une féerie bleue, *La Walkyrie en sentinelle* vêtue d'évanescence, veille. Elle tient dans sa main gauche son épée et son casque, symbole de sa mission funeste. Elle doit choisir les guerriers qui mourront et les conduire au Walhalla. Cette évocation, au-delà du personnage wagnérien, semble exprimer en tons veloutés de lune ce que Mallarmé écrivait dans *Lettre sur la musique* : « C'est la musique qui fait entendre ce qui n'est pas dit et la forme infaillible de son silence retentissant est la mélodie infinie. »

Cette mélodie infinie, Félix Vallotton, peintre suisse, la fait écouter en noir envahissant, au son d'une guitare ou du piano de Misia, immatérielle comme la musique. L'auditoire est composé de peintres *Nabis* et d'écrivains, Vuillard debout, Cortot au monocle entre autres. Au bouquet de notes noires répond un entrelacs de notes blanches, séparé par un rideau scandé de plis. Le noir du piano, d'où coule la musique, inonde la pièce d'où émerge une pyramide d'expressions attentives, voire recueillies. De façon magistrale et synthétique, Vallotton montre le pouvoir de séduction exercé par la musique, pouvoir dont la musicienne est également dotée.

Misia était polonaise. Pianiste de talent, elle fut l'élève de Fauré. Son époux, Thadée Natanson dirigeait *La Revue blanche* qui joua un rôle très important de 1891 à 1900. Elle rassembla tous les symbolistes, Gustave

Khan, Rémy de Gourmont, Stéphane Mallarmé, Francis Viellé Griffin, Edouard Dujardin. Ce dernier est le fondateur de la Revue Wagnérienne qui parut de 1885 à 1888 et avait fait connaître l'œuvre musicale et philosophique de Wagner. La Revue blanche avait présenté Ibsen, Tolstoï, Strindberg, Hamsun. Elle était soutenue par les peintres *Nabis* et Debussy y tenait la chronique musicale.

L'écho silencieux de la mélodie infinie résonne sur l'espace pictural. Vuillard établit, avec délicatesse, une osmose entre la musique et la peinture. Ses tissus, ses papiers peints sont autant de morceaux d'intemporel, assemblés en une harmonie tamisée.

En juin 1902, le critique Félibien Fagus écrivait dans *La Revue blanche* un compte-rendu de l'exposition à la galerie Bernheim-Jeune où furent admirées les œuvres de Bonnard, Maurice Denis, Maillol, Roussel, Vallotton et Vuillard: « Baudelaire créa aussi la poésie intime, la musique des choses intimes. Tel Vuillard. L'étonnante symphonie des couleurs juxtaposées et qui si exactement s'apparente aux irisations harmonieuses du compositeur Debussy, est en même temps et surtout la symphonie des matières. »

En ce tournant de siècle, dans la critique picturale, le mot *harmonie* remplaçait souvent celui de couleur et c'est bien ce mot là qui convient pour définir une toile peinte par Ellen Thesleff, artiste finlandaise d'une sensibilité exquise. L'immatériel de la musique est évoqué par le diaphane de la tunique mousseuse et du visage recueilli. Le violon esquissé et la chevelure semblent fondus dans l'atmosphère en tons de mystère. Que joue-t-elle ?

La musique, en cette époque symboliste, portait sur une onde musicale les arts plastiques, comme en témoigne le portrait saisissant d'Erika Nissen, pianiste norvégienne de renommée internationale, peint par Erik Werenskiold, lui-même mélomane. Il la représente revêtue de passion, le visage calme et intense, les mains arrachant frénétiquement au clavier de profonds accords. Tissé en tapisserie, le paysage sauvage semble engloutir peu à peu le piano et l'artiste. Un rappel émouvant des liens que la sonorité établit entre la nature et l'humain.



Arnold Böcklin. *Autoportrait à la Mort*

L'*Autoportrait de Böcklin*, peintre suisse, incarne l'opinion du poète Jules Laforgue au sujet de sa peinture : « on reste stupéfait de cette unité dans le rêve, de cet aveuglement dans le fantastique, de ce naturel impeccable dans le surnaturel. » Arnold Böcklin voit dans le miroir derrière son propre reflet celui d'un squelette qui joue du violon. Il tient un archet dans sa main droite et lui, le peintre un pinceau dans la sienne. Le violon et la palette se répondent.

Son visage ne révèle nulle trace de surprise à la vue de ce squelette relevant de la tradition nordique des danses macabres. Son regard est à l'écoute. Peint-il sous la dictée des sons ? Médite-t-il sur le sens de la création picturale en regard de la création musicale ? Sur le sens du réel visuel face à l'éphémère de la musique ? Un dialogue entre les sons et les couleurs s'instaure, non une joute artistique entre le pinceau et l'archet. L'éphémère musical n'est-il pas un souffle d'éternité effleurant le temporel ?

Mais un tableau n'est-il pas ce qu'il reste de la vision d'un peintre ? Tout comme un squelette est la preuve tangible qu'une âme éternelle est passée.

La musique est en apesanteur. La peinture peut alléger sa chair picturale. La musique n'est pas imitation. La peinture peut ne pas être une copie littérale.

La musique se développe comme une pensée par ramifications. La peinture peut également développer un thème coloré.

Quand la musique irise la peinture, elle orchestre un déracinement de la description vers un enracinement dans l'évocation. « Qui aurait jamais

cru, écrit Böcklin que la musique puisse agir avant même qu'on l'entende ? »

C'est la mélodie infinie qui fait vibrer l'âme des artistes dans le silence soyeux de l'univers.

De la fluence musicale vers la peinture émanent deux conséquences : la primauté des sentiments et la dématérialisation de l'image.

Une émotion intense anime *Lohengrin* d'Henry de Groux. Une tension psychologique est rendue par la fusion du regard pensif et de la détermination du visage. Le tiraillement du héros entre son désir de garder Elsa et son obligation de taire ses origines - il est le fils de Parsifal - se traduit par la position concentrée, voire ramassée de sa tête appuyée sur ses mains qui tiennent le pommeau de l'épée avec l'énergie du désespoir.

La même intensité d'émotion émane du *Christ aux outrages*. À la présence brutale des sicaires s'est ajoutée une marée humaine monstrueuse, exprimant par cet agglutinement l'angoisse et la solitude désolée que peut ressentir un innocent condamné et livré en pâture.

En 1901, l'écrivain et peintre suédois August Strindberg peignit *Inferno*, véritable chaos appliqué au couteau, quintessence douloureuse d'une tourmente affective. « J'en garde, dit-il, une conviction inébranlable. L'enfer existe mais ici, sur la terre, et je viens d'en passer par là. »



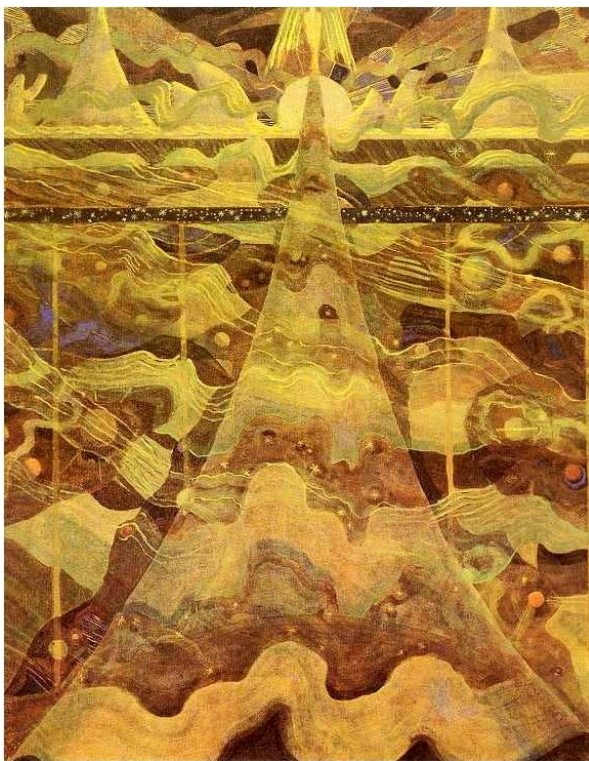
*Le Regard rouge* du musicien Schönberg se situe lui aussi sur cette onde de sensibilité exacerbée sur laquelle Van Gogh également voguait.

*L'Autoportrait de Böcklin* et *l'Île aux morts* révèlent un calme classique dans le surnaturel, alors que ces tableaux cités sont de véritables autoportraits psychiques, témoignant de l'urgence d'un dire salvateur.

Arnold Schönberg.  
*Le Regard rouge*

La transgression des conventions picturales, source d'ambiguïté au regard de l'acquisition d'un métier, ouvre la voie à une gestuelle qui s'apparente souvent à la frénésie d'un archet. Cette gestuelle peut dévoiler soit une instabilité psychique, liée à des événements autobiographiques, soit la réception de la force créatrice par une hypersensibilité, ou les deux conjuguées. Une nouvelle conception se faisait jour : bien peindre ne veut pas nécessairement dire peindre bien. La primauté accordée à l'émotion prenait le chemin de l'expressionnisme alors que la dématérialisation de l'image s'irisait vers l'abstraction.

En 1908, dans la *Sonate des étoiles* de Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, musicien et peintre lituanien, le symbolisme glisse vers le non figuratif de façon ravissante. Pour les artistes symbolistes, les qualités musicales contribuaient à élever l'art à sa dimension métaphysique. Dans cette *Sonate des étoiles*, le rythme cosmique et terrestre sont imbriqués l'un dans l'autre, l'élévation centrale est la prise de conscience par l'être humain de cette connivence sacrée dont il fait partie.



La *Sonate des étoiles* rejoint l'expérience mystique de Baudelaire et la structure cyclique de la sonate évoque Wagner et le temps mythique, ce temps de l'éternel retour. En filigrane sonore se profilent les musiciens tels Frank, Fauré, Debussy, Ravel qui ont rénové cette forme musicale ou transformé tel Schönberg.

Mikalojus Konstantinas Čiurlionis.  
*Sonate des étoiles*

Et Paul Dukas reprend la parole : « Il n'y a qu'un seul art, la Poésie. Paroles, couleurs, lignes et sons lui composent sa couronne d'un seul morceau. »

Cette affirmation est au cœur de l'esthétique symboliste, car la poésie est le cœur même de l'Art. La poésie, au sens étymologique, est une onde créatrice qui passe par les humains sensibles.

Dans *Par delà le bien et le mal* Nietzsche en fin psychologue écrit : « Il est un petit fait sur lequel on ne saurait trop insister, à savoir que la pensée vient quand *elle* veut et non quand *je* veux. C'est donc falsifier la réalité que de dire le sujet *je* est condition du prédicat *pense*. Ça pense (*es denkt*) mais que ce *ça* soit l'antique et fameux *je*, ce n'est pour s'exprimer avec modération qu'une hypothèse, une allégation, en aucun cas une certitude immédiate. »

La perspicacité aigüe de Nietzsche éclaire la phrase de Baudelaire : « Je suis impersonnel. » Devenir impersonnel, c'est-à-dire passer du subjectif à l'universel est une des facettes du symbolisme, relevant du mysticisme mais également du rôle du Mystérieux dans la création artistique.

Nommé *Prince du rêve* par Thadée Natanson, Odilon Redon reflète cette facette. Une tête au dessin vigoureux et tendre émerge d'une obscurité



océane. Une sonate aux étoiles dans la profondeur de l'onde... Désormais, le mystique communique aux lois de l'univers que le ciel lui renvoie en géométrie, s'éclairant peu à peu.

La précision des contours du visage révèle que le mysticisme n'est pas une déliquescence de la personnalité mais sa forme la plus aboutie. La perception du monde se fait alors en termes universels, celle du temps et de l'espace en grand angle. C'est aussi la forme la plus aboutie de la réception de l'onde créatrice car elle innerve la vie même.

Odilon Redon. *Tête mystique*

Vivre poétiquement sa vie c'est se laisser prendre par ce flux et ce reflux qui oscille entre l'émerveillement éperdu face à la beauté du monde et la compassion tout aussi éperdue pour la tragédie qui y règne. Dans cette oscillation, le jugement destructeur n'a pas sa place.

Dans la *Cellule d'or*, Odilon Redon présente un visage recueilli sur un fond d'or. Le mot cellule peut évoquer la cage dorée que l'esthète se

façon en ne privilégiant que la beauté, ou celle du religieux qui ne veut évoluer que dans le sacré. Mais connaissant les affinités d'Odilon pour la botanique, la cellule d'or est un noyau de spiritualité bleue dans un cytoplasme constitué d'une matière fondamentale, le silence primordial. La cellule est un lieu où le métabolisme est intense. Tout ce qui est absorbé est transformé et participe à l'élaboration de nouvelle matière vivante.

Ainsi, l'âme du poète, terme qui s'étend aux poètes de couleurs, de verre ou de métal est représentée dans le plus haut et le plus ancien lieu de création, le silence. En effet, chaque parcelle contient la promesse d'une étincelle nouvelle.

C'est dans ce silence là que Maeterlinck a cueilli les mots de ses écrits au charme si singulier. Échos de non-dits, vêtus de quotidien usé jusqu'à la transparence. A ces mots simples, nourris d'origine, devait s'ajouter dans *Pelléas et Mélisande* le songe musical de Claude Debussy.

Le rêve du musicien avait jailli d'une alchimie de sonorités diverses. Les flamboyances de Wagner, de la musique russe et tzigane, l'exotisme indonésien et la gamme chinoise à cinq tons se fondaient également à sa sensibilité aux sons environnants. Mais, c'est en se mesurant au raffinement verbal et à la vénération du son des poètes symbolistes qu'il affina sa perception et sa capacité d'invention. Il atteint la mélodie des accords, idéal de la poésie pure.

Dans une lettre à son ami Chausson, il écrit en septembre 1893 sa difficulté pour la scène *Une fontaine dans un parc* : « j'ai été chercher la musique derrière tous les voiles qu'elle accumule... Et je me suis servi, tout spontanément d'ailleurs, d'un moyen qui me paraît assez rare, c'est-à-dire le silence (ne riez pas !) comme d'un agent d'expression et peut-être la seule façon de faire valoir l'émotion d'une phrase. »

Il lui avoue son désarroi : « Maintenant c'est Arkel qui me tourmente. Il est d'outre-tombe celui-là et il a la tendresse désintéressée et prophétique de ceux qui vont bientôt disparaître. Et il faut dire tout cela avec do, ré, mi, fa, sol, la, si, do. Quel métier ! »

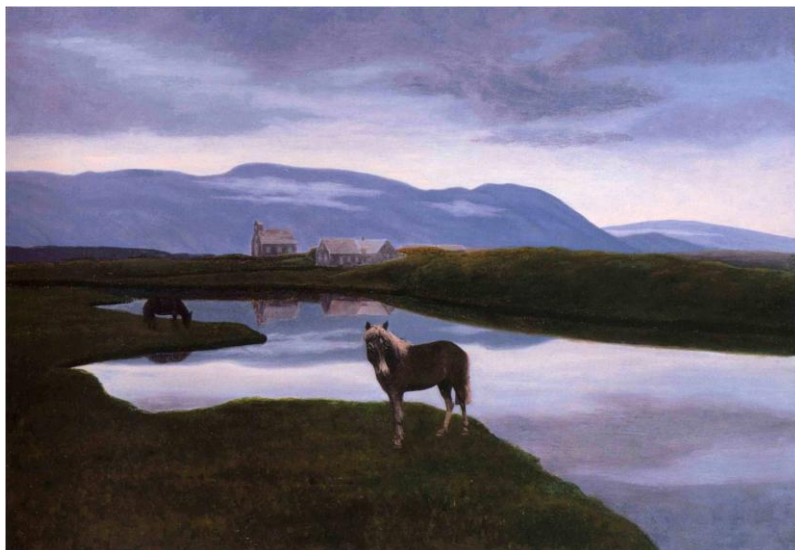
Lors de la première représentation de *Pelléas et Mélisande* en 1902, Gaston Garaud, musicien et prix de Rome, avait écrit dans *La Liberté* combien sa partition était soumise à la parole et la déclamation fluide modelée sur la douceur de la langue française. Mais c'est en novembre 1902, dans un second article qu'il en rend la dimension bouleversante : « Musique d'un artiste qui est de la lignée des plus grands, de ceux qui ont su voir le charme émouvant de la souffrance humaine et non sa grimace, entendre son chant et non son cri, lui trouver une expression la plus nouvelle, la plus originale et la plus parfaitement belle, la plus intense. Et trouver en même temps l'expression du mystère

de l'atmosphère et de l'horizon de leur maternelle sympathie pour les pauvres âmes que nous sommes... »

Le peintre suédois Carl Wilhelmson offre dans son tableau *Pêcheurs sur les rochers de Fiskebäckskil* un exemple de l'utilisation du silence pour mettre en valeur l'émotion d'une phrase de la vie. Pêcheurs et capitaines au long cours contemplent ensemble un coucher de soleil. Au-delà d'un hommage à la beauté de la nature, leur regard s'interroge sur le lendemain. Soulignant l'étroite dépendance de ces hommes au moindre signe de l'atmosphère, le camaïeu de bleu opère un rapport fusionnel entre eux, les rochers, la mer et les cieux.

Dans *La Boulangerie* peinte par l'artiste finlandaise Helene Schjerfbeck, le pain paraît pétri d'éternité. Le temps est suspendu à l'écoute d'un silence de touches inachevées. Et le sens du sacré est également palpable dans *La Porte*.

Le peintre islandais Thórarinn Thorláksson peignit *Paysage de Thingvellir* à son retour au pays après un séjour de cinq ans au



Danemark. Ce qui émane de ce tableau, c'est le regard caressant que le peintre a posé sur sa terre natale. Simple, limpide, le petit jour s'étire au seuil de la nuit et le silence, lui, n'est que magie. Exécuté dans un contexte particulier,

Thórarinn B. Thorláksson. *Thingvellir*

*Le Pilori*, aquarelle de très grand format de Juho Rissanen, fait allusion aux problèmes sociaux qui agitaient la Finlande, sa patrie, s'ajoutant au danger de russification. C'est un fauteur de troubles qui est ici représenté. La douceur de son torse contraste avec le rugueux de ses mains brunâtres et la dureté du châtiment. Son visage est serein. Une petite main, tout aussi abîmée que les siennes met une pièce dans sa main entrouverte non en signe de mendicité mais pour soulager l'inconfort des chaînes. Le charme est fait de retenue, de silence et de sobre compassion.



Hugo Simberg. *L'Ange blessé*

Deux petits paysans, l'air triste et désolé ramènent un très jeune ange blessé, des traces de sang sur les ailes, un mouchoir autour de la tête en guise de pansement. Était-il leur compagnon de jeu, victime d'une maladresse brutale ? Le sol d'un brun rude est parsemé de fleurs de regrets blancs. Au loin, écho tendre et émouvant du paradis perdu, la nostalgie du paysage pleure en gris bleuté. Hugo Simberg a écrit : « on doit trouver l'amour dans toute œuvre d'art et on doit pouvoir le comprendre quand il existe. Seul l'amour fait qu'une œuvre est vraie et a de la valeur. Si l'amour est absent au moment des douleurs de l'enfantement, alors l'enfant sera misérable. »

Du *Christ vert* émane l'amour de Gauguin pour la Bretagne et sa compassion pour la vie difficile de ses habitants, pêcheurs ou paysans. Ici, une fermière marquée par le labeur est assise au pied d'un calvaire. Sa pose épouse celle du Sauveur. Elle contemple la main du christ portant la trace de la douleur. Mais cette main tendue est aussi la main du réconfort, prête à rendre plus léger le fardeau quotidien de peines et de tourments.

Le symbolisme pictural se caractérise par une diversité de styles. Le style est une prise de distance par rapport au réel visuel, par rapport également aux divers courants picturaux du moment. Le *Christ vert* est de style *synthétique*, issu du *cloisonnisme*.

Dans les années 1880, l'impressionnisme reposait sur le vérisme atmosphérique et le pointillisme sur les phénomènes optiques liés à la science. En dépit des théories, l'objectivité de l'artiste est une pure fiction comme en témoignent *Parade* ou *Le Cirque* de Georges Seurat. L'horizontalité des droites des gradins contredisent la réalité circulaire de l'espace.

La part subjective de l'artiste a toujours existé mais elle était maintenant revendiquée comme partie essentielle du tableau.

Avec *Les Blés noirs*, Émile Bernard inaugure le cloisonnisme caractérisé par la division du tableau en aplats de couleurs bien délimités, et par la déformation au nom de la subjectivité. Le cloisonnisme est un style novateur mais une création ne se fait jamais ex-nihilo. Les compositions en volumes de Georges Seurat, rappelant les formes amples de Puvis de Chavannes, les impressions colorées de l'impressionnisme, l'art de l'affiche basé sur le dessin délaissé par l'impressionnisme, les théâtres d'ombres nettement découpées, les cadrages audacieux du japonisme utilisés déjà par Manet, Degas, et Van Gogh, avaient marqué la mémoire du jeune Emile Bernard.

Gauguin adoptera le cloisonnisme qui lui permet de traduire son ressenti profond et ses affinités spirituelles. Dans la *Vision après le sermon*, il met en scène la mémoire recueillie des paroissiennes. Un tronc d'arbre, tel un chemin, sépare l'univers matériel et celui de la pensée.

Gauguin, à la recherche de son moi mythique, saura inclure dans ce style son regard sur les civilisations du passé et le primitivisme perçu dans ses lieux de séjours bretons et tahitiens.

Le cloisonnisme, où chaque aplats divisé a une signification, évoque le découpage de la réalité qu'opère le langage et rejoint la réflexion philosophique grecque et chinoise. A partir du moment où l'illusionnisme crée par le volume et la perspective est évacué, où la ligne est affirmée, le langage pictural du cloisonnisme se rapproche de l'abstraction. La peinture s'apparente à l'écriture. « Ecrire ? disait Mallarmé, une ancienne et très vague mais jalouse pratique dont le sens gît au mystère du cœur. »

La perception symbolique du monde entraîne une conception symbolique de l'art. Cette quête de l'essentiel passe par la subjectivité de l'artiste. En effet, tout comme Cap Canaveral permet de s'élever vers d'autres sphères, le subjectif est la base pour rejoindre l'universel.

Par son refus du mimétisme, de reproduction littérale, la peinture symboliste est véritablement poétique, c'est-à-dire créatrice.

Gaston Bachelard a mis en évidence que créer une image, c'est créer une image qui est co-crée et complétée par l'imagination de l'artiste « à un niveau où la polarité du sujet et de l'objet tend à se dissoudre pour faire place à la chose qui se rêve tout près de l'homme et pour ainsi dire chez lui. » Ainsi, l'artiste symboliste est libre, affranchi du temps et de l'espace mesurables. Mais, en tant que créateur d'une co-création, il est indéfectiblement lié à la nature, garante de son identité humaine et son imagination est également liée à la culture, à l'histoire et aux mythes, éléments ou reflets de l'ordre cosmique. Au-delà du simple plaisir des sens, la peinture symboliste provoque la pensée, invite à découvrir l'essence des choses. C'est une peinture intelligente.

Le symbolisme est une disposition universelle de l'esprit mais il n'uniformise pas le rendu de la perception. La perception symbolique du monde renforce l'originalité de l'artiste. Plus sa perception est profonde, plus il est lui-même, plus il est unique, plus il a de chance de traduire l'universel.

L'antiquité classique, revisitée par Puvis de Chavannes, figure tutélaire du symbolisme pictural en France, offre des compositions limpides à l'iconographie lisible. Vision apollinienne, liée à l'apaisement du regard, à l'évocation d'un âge d'or, elle traduit cependant une nostalgie face au devenir de la société en prise avec l'industrialisation. A l'inverse, la vision dionysiaque, relevant non de l'œil mais de l'ouïe, est celle d'Arnold Böcklin. Dans le monde germanique il eut la même stature que Puvis de Chavannes et Gustave Moreau en France. Il fut vénéré à Vienne comme à Berlin dans le cercle formé autour de la revue d'art *Blätter für die Kunst* regroupant de nombreux artistes et poètes, dont Stefan George qui disait : « Verlaine m'a appris qu'un simple son de flûte permet de pénétrer au cœur des choses. »

Böcklin fut invité parmi les peintres les plus illustres de l'époque, à la 2<sup>e</sup> biennale de Venise en 1897. Il appartenait au *Deutschrömer*, c'est-à-dire aux artistes d'origine germanique qui visitaient l'Italie alors que les fouilles archéologiques s'intensifiaient, en particulier à Pompéi. *Villa au bord de la mer* est caractéristique des peintures redécouvertes dans cette cité. Souvent, les artistes français venaient en Italie pour confirmer la conception de l'art de la Renaissance marquée par la statuaire antique, donc d'une beauté idéale certes, mais figée. La démarche de Böcklin sera d'insuffler de l'émotion dans la vision lisse du passé. En redonnant de la chair vivante au mythe, comme en témoigne ce *Centaure contemplant un poisson*, Böcklin contribue à le rendre naturel, tout comme il avait su rendre naturel le surnaturel de son autoportrait.

*Ulysse et Calypso*, nymphe qui recueille le naufragé et le retint fort longtemps, sont en pleine scène de ménage. Madame est furieuse,

Monsieur boude en se demandant comment il va pouvoir enfin reprendre la mer !

*Pan effrayant un berger* donne au mot panique toute sa saveur, ajoutant au sérieux antique une note ironique. Böcklin aimait tout comme Nietzsche la lumière méditerranéenne, berceau de civilisation. Il aimait tout comme Puvis de Chavannes les sujets mythologiques pour prendre de la distance avec le monde contemporain coupable de trivialité. Et l'humour, ce trait de génie décoché à l'esprit.

La philosophie découpe de sa clarté les contours de la pensée. La recherche du *logos* est une tentative de mettre un peu d'ordre dans le chaos initial. Mais, quel est son pouvoir face à l'arrivée d'un dieu musicien, à la sexualité débridée, qui lutine les nymphes, fait rouler les rochers, effraie les bergers, disperse les troupeaux qu'il est sensé protéger ? Que peuvent les idées face aux grondements incontrôlables des peurs et des angoisses ancestrales ?

Ce même constat des limites de la culture, de la civilisation se retrouve chez Gustave Klimt dans *Pallas Athéna*.

Cléopâtre se meurt. Le poison embrume son cerveau rejoint par la pénombre de la pièce. En tons assourdis, le crépuscule de la vie fait place à la nuit. La sobriété de la représentation de la *Mort de Cléopâtre* et sa lisibilité éloignent Böcklin de Gustave Moreau qualifié « d'orfèvre-poète » par Edmond de Goncourt.

Charles Blanc écrit dans *Le Temps* : « On se croirait en présence d'un artiste illuminé qui aurait été joaillier avant d'être peintre et qui s'étant adonné à l'ivresse de la couleur, aurait broyé des rubis, des saphirs, des topazes, des opales, des perles et des nacres pour s'en faire une palette. »

Dans *À Rebours*, roman de J.K. Huysmans, Des Esseintes, le héros, un dandy précieux, possède cette œuvre et Salomé est décrite dans un déluge étincelant d'adjectifs sertis de pierreries. Elle incarne le malaise véhiculé par la conception de la femme parfumée soit d'encens soit de soufre.

Gustave Moreau se présentait comme étant « un ouvrier assembleur de rêves. » Cette formule audacieuse synthétise son art. En effet, les notes innombrables qu'il conservait des images fugitives venues le visiter révèlent sa volonté d'atteindre son idéal pictural : « fixer le rêve. » Il opérait une scénographie de l'imaginaire, scénographie au contenu littéraire, avec une prédilection pour le rapport fusionnel de l'érotisme et de la mort.

*Œdipe et le Sphinx* donne une présence charnelle au mythe surgi des temps lointains par la fissure rocheuse. L'avant plan du récit conte l'issue fatale en morceaux mutilés de mains et de pieds.

*Jupiter et Sémélé* semble suggérer un doute sur le pouvoir des bijoux de



Gustave Moreau. *Jupiter et Sémélé*

l'érudition. Cette toile, en rutilance, annonce-t-elle les lueurs ultimes du crépuscule de la culture ?

Est-elle un adieu, en forme d'hommage aux mythes qui d'un dire enchanteur savaient dévoiler l'âme humaine, savaient offrir un semblant de justification des injustices et des malheurs comme *La Théogonie* d'Hésiode ? Dans un concert de visages mélancoliques, le regard halluciné de Jupiter auquel répond son écho au pied du tableau, paraît percevoir la barbarie raisonnée du siècle suivant.

Barbarie dénoncée par les hurlements écorchés de la nature en arabesques de sang que recrache un immense cri chauve, cri prophétique entendu et hurlé à la tombée du jour par un artiste norvégien, Edward Munch, lors d'une promenade paisible au départ.

La perception symbolique de l'artiste va maintenant dépasser les frontières du mythe antique, si riche, si porteur de valeur soit-il. Le mythe, grec ou hébraïque, contient certes des vérités, mais peut-être faut-il aller au-delà du dire, rejoindre la profondeur du chaos initial, dont la nature garde encore l'écho.



Harald Sohlberg. *Nuit d'hiver dans le Rondane*

C'est sous le ciel étoilé d'une nuit d'hiver dans le Rondane qu'Harald Sohlberg a perçu cet écho. Le peintre norvégien fait partie de ces artistes qui d'emblée sont saisis par l'essence des choses. Intuition fulgurante traduite par l'harmonie des détails de lignes et de couleurs fondus au monumental.

D'autres, tel Odilon Redon, accueillent, avec docilité l'eau des rêves, océan mystérieux où le jeu évanescant des ombres glisse et laisse en trace des songes.

Cet océan de rêve où voguent les créateurs libres de toute attache, contient tout le passé depuis le temps lointain où l'océan du monde et l'océan céleste ne faisaient qu'un. Lorsqu'il effleure les rives de la conscience humaine, curieusement, on le nomme *inconscient*. Est-ce à cause de l'écume dentelée de pulsions en lambeaux, de désirs chagrins, de sentiments blessés, qui souvent trouble son eau ? Et la conscience qui les a rejetés demeure prisonnière de cette écume d'ambiguïté... comme cette jeune femme peinte par Fernand Khnopff, peintre belge, qui affirme du regard : *I lock the door upon myself* et s'enferme et se noie dans cette profondeur illusoire. Les bras appuyés sur le velours noir du piano, au son des trois iris qui battent la mesure d'une vie qui se fane, sous le regard d'Hypnos caressant un pavot, la jeune femme dévoile son univers psychique. Sur la droite, le mur est-il réellement ouvert sur une rue

déserte ou reflète-t-il sa pensée solitaire ? Et en dessous, le petit médaillon au visage qui se dissout dans l'obscurité, que dit-il ? La perspective impossible au dessus d'elle, les miroirs circulaires qui renvoient des fenêtres closes, contribuent à rendre pesante l'atmosphère. Le velours en plis véhéments est une barrière infranchissable pour rejoindre la vie.

*Qui me délivrera ?* du même peintre, met en scène une autre jeune femme au visage éthéré, auréolé d'irréel roux dont la pureté est voilée de trouble. Le visage semble rivé au corps par un large ruban noir et cette promiscuité paraît bien mal vécue ! En effet, la trouée bleue ennuagée de la broche au niveau du cœur évoque des sentiments peut-être peu avouables et la grille d'égout dans le caniveau s'en fait l'écho.

Le peintre hongrois Jozsef Rippl-Ronai donne le pouvoir à l'oiseau dans sa cage de refléter l'état d'esprit d'une jolie et gracieuse silhouette corsetée au regard compatissant. Que va-telle faire ?

Mais les non-dits de la conscience peuvent aussi emprunter les marches de vertige d'un escalier improbable, se tordre au sein des troncs noueux d'arbres anxieux, peints par Léon Spilliaert, artiste belge, ou encore iriser d'affolement fauve la façade d'une maison aux vitres hérissées de coupures à la vue d'une barque funeste glissant sur le noir d'un canal, comme le montre Degouve de Nuncques, peintre belge également.

Et la *Ville abandonnée* de Khnopff attend dignement l'inéluctable dans une lumière dorée où la douceur plane de l'eau ronge paisiblement l'espace peu à peu...

*Thanatos* ferme les yeux d'un vieil homme serein aux mains jointes, une sorte de Tobie rendant visible le surnaturel, la mort comme éveil à une autre vie présentée par le peintre polonais Jacek Malczewski.

Quand Thanatos devient la marionnette de la méchanceté humaine, l'image se fait féroce en une apocalypse chevauchant la violence, comme le décrit Böcklin dans *La Guerre*.

*L'Amour aux sources de la vie*, en touches vaporeuses et en plis minutieux, est l'œuvre de Giovanni Segantini, artiste italien. L'ange dubitatif contemple l'eau, symbole d'éternité et le couple qui joyeusement s'avance sur le chemin de l'amour. Quel sera son destin ?

Les parcelles d'or irradient en ondes visuelles la chaleur sensuelle du *Baiser*. Emane de ce tableau, proche de l'abstraction, l'amour véritable que le peintre autrichien Gustave Klimt éprouvait pour les femmes.

En coloris doux et tendres, Giovanni Segantini met en scène le destin atroce des *Mauvaises mères* contraintes dans une demi-torpeur végétale d'allaiter pour l'éternité l'enfant qui n'est pas né.

Sous les pinceaux d'Arnold Böcklin et d'Alfred Kubin, peintre tchèque, les microbes se transforment en créatures bizarres provoquant de monstrueux ravages. Se situant résolument à l'opposé de l'hérésie

scientiste, l'artiste symboliste respecte les découvertes scientifiques dont la résonance enrichit son imaginaire.

René Lalique se complait à piquer les corsages des dames et à les embellir de libellules aux élytres de joaillerie. Vestige vivant des temps dissous dans la mémoire, cet insecte couronne *Le Jardin étrange* du peintre polonais Jozef Mehoffer, où les âges de la vie évoluent dans une luxuriance végétale.

Les théories de Darwin donnent naissance à de beaux nénuphars porteurs de vie, œuvre délicate du peintre tchèque Francizek Kupka. La vérité de l'imagination poétique métamorphose les lieux de cognition et les mythes. Ce fut la démarche d'Odilon Redon. *Pégase*, évoquant sa constellation, attend l'artiste libre qui a franchi le mur du soi et l'entraîne vers l'infini.

Mais avant de quitter le temps cosmique, où la *Chute d'une étoile* est un désastre vécu comme une souffrance charnelle, accordons un dernier regard au sillon tracé en terre européenne par la sensibilité symboliste.

Dans la mouvance des pensées nées à Paris, creuset de fortes personnalités cosmopolites, telle une traînée de poudre, cette sensibilité avait irisé du feu de ses correspondances les divers territoires. Elle s'était tout d'abord fondue à celle de la jeune Belgique, plaque tournante entre le monde latin et germanique. Vigilants cependant quant à leur originalité, poètes et artistes belges adoptèrent comme leitmotiv *Soyons-nous*. Par leurs œuvres d'une belle et grave profondeur, ils participèrent au ré-enchantement du monde. De façon élégante, ils mirent en lumière la grande caractéristique du symbolisme : l'unité d'esprit dans la diversité de styles. Le Symbolisme trouva également en Scandinavie une terre d'élection. Tout en étant très au fait de la culture des autres pays européens, par leurs lectures ou leurs séjours, les artistes peignaient selon leur cœur. La sensibilité nordique était en phase avec la nature. Les artistes scandinaves furent des surdoués de la perception symbolique.

Dans l'Europe symboliste, les artistes ont marqué leur préférence pour le gouvernement des âmes. Cependant, ils n'ont pas ignoré les incidences politiques.

En Norvège, par exemple, la langue officielle était le *Riksmål*, dialecte norvégien danisé, car depuis le 15<sup>e</sup> siècle, le danois avait supplanté le norvégien. Aussi, le portrait peint par Eilif Peterssen de Arne Garborg, écrivain, érudit et profondément européen, n'est pas anodin. Arne Garborg écrivait en *Nynorsk*, condensé de différents dialectes de l'ouest de la Norvège, plus représentatif des traditions linguistiques mais également d'une tradition nationale reposant sur la culture paysanne. La Norvège opérait un retour aux sources, à son âge d'or situé au Moyen-âge, en passant par les contes populaires et les sagas des rois de Norvège

illustrés par Erik Werenskiöld qui fit également le portrait percutant de l'immense Ibsen dont l'œuvre a trouvé un écho profond dans celle d'Edvard Grieg.

La Finlande reflétait, en plus radical, la situation norvégienne. Les Finlandais aspiraient à faire reconnaître leur identité nationale qui aussi passait par la langue, et à se délivrer du joug de la Suède et de celui des Russes surtout qui s'intensifiait en cette fin de siècle. Depuis 1809, début de la domination russe, le Finnois et le Suédois étaient sur le même pied d'égalité mais ce dernier dominait la vie culturelle. L'épopée du Kalevala, quintessence de l'âme finnoise, fut au cœur du *Carélianisme*, mouvement du retour aux sources. Cette saga de tradition orale remise par écrit par Elias Lönnrot contribua à l'éveil du sentiment national.



Akseli Gallen-Kallela. *La Mère de Lemminkäinen*

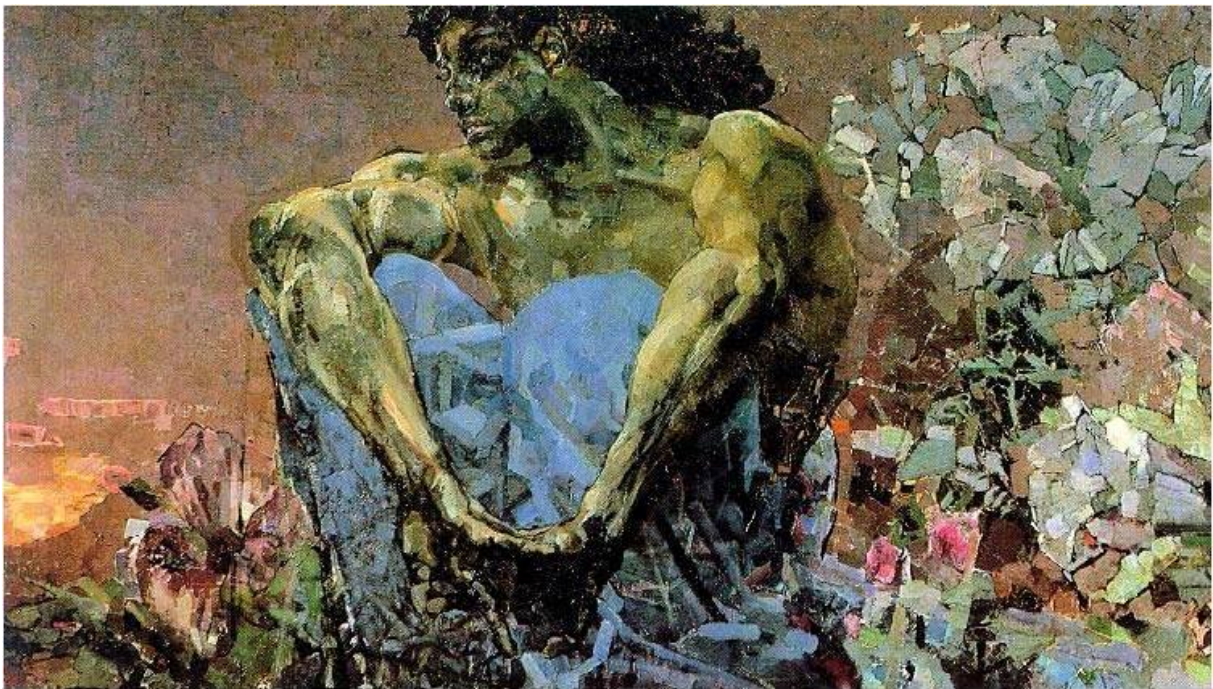
Dans *La Mère de Lemminkäinen* du peintre Akseli Gallen-Kallela, le style simplifié est détenteur d'un pouvoir d'évocation du mysticisme et de l'héroïsme de l'épopée. Aleksis Kivi est considéré comme le fondateur de la littérature finnoise. Dans son roman *Les Sept frères*, paru en 1870, chaque frère représente l'archétype de l'homme finnois.

Larin Paraske, chanteuse populaire et femme du peuple est peinte par Albert Edelfelt. Dans un décor naturel, c'est avant tout la profondeur d'une personnalité qui est rendue. Le musicien Jean Sibelius rendit visite à cette chanteuse très douée lorsqu'il composait sa symphonie kalévaléenne.

Se profile ainsi la deuxième grande caractéristique du Symbolisme, valable également pour tous les pays. Sommet de culture raffinée, le Symbolisme, en privilégiant le retour aux traditions légendaires ou médiévales, a fait resurgir le souffle puissant de la vie primitive, de l'instinct vital sous jacent à cette culture et perceptible tout naturellement par les gens du peuple.

En Russie, l'art européen était connu grâce aux échanges intenses. Les artistes cependant affirmèrent leur identité slave et paradoxalement, le retour aux légendes et au folklore sera à l'origine des avant-gardes européennes.

Mikhaïl Vroubel fut le symboliste le plus original. En irisant sa peinture des créations poétiques de Pouchkine et surtout de Lermontov, il a su traduire la beauté de l'âme humaine et de sa désespérance.



Mikhaïl Vroubel. *Démon assis*

La Pologne souffrait d'un double joug, celui de la Russie et celui de la Prusse. Pour pallier cette situation dramatique ponctuée de révolutions échouées, Witold Pruszkowski convoque une foule de rois, de chevaliers, de paysans, et fait appel à la protection de la Madone. *Vision* fait allusion à la douleur de la nation polonaise et au sentiment que l'établissement du

royaume de Dieu ne peut se faire que par la souffrance et le sacrifice. Inspiré du poème romantique de Zygmunt Krasinski, *Avant l'aube*, ce tableau traduit une réelle émotion dans le désir de liberté.

*Mélancolie* de Jacek Malczewski est lui aussi d'inspiration littéraire et historique. Le poète Julius Slowaski disait : « il y a deux sortes de mélancolie, l'une vient de la force, l'autre de la faiblesse : la première est l'aile des âmes qui s'élèvent, la seconde la pierre de ceux qui se noient. » Dans l'atelier du peintre, c'est le drame de la Pologne qui se déroule avec un pessimisme terrible, car la frêle silhouette noire au bord de la fenêtre contemple le vide.



Ferdynand Ruszczyck. *Nec Mergitur*

Sous un torrent d'étoiles une houle tragique emporte dans la tourmente un vaisseau aux voiles de sang. Frôlant des tourbillons d'abîmes, il laisse sur l'onde les espoirs déchirés d'un peuple souffrant. *Nec Mergitur* de Ferdynand Ruszczyck résume la situation de la Pologne.

Par son ancrage métaphysique dans le réel visible et l'invisible mystérieux, par le courage intellectuel dont il fit preuve en défendant, la nostalgie au cœur, les valeurs spirituelles, le Symbolisme est un véritable humanisme. En tant que mouvement littéraire et artistique, il disparut dans les fumées meurtrières de la guerre de 1914. Mais la perception symbolique, elle, est toujours là, liée à la fragilité indestructible de l'âme.