

Introduction

André des Gachons, objet esthétique particulier du Symbolisme

« *Veuille la métamorphose*¹. »

Une des idées centrales de Joyce dans *Stephen le héros*, est que seul un art imparfait est cinétique : il nous meut vers quelque chose. Le véritable art est au contraire statique, le véritable artiste n'y est pas personnellement engagé : « L'artiste, tel le Dieu de la création, reste derrière son œuvre, ou dedans, ou au-delà, invisible, subtilisé hors de l'existence, indifférent, en train de se curer les ongles². »

Toute œuvre d'art est d'emblée épiphanique d'apparition et de manifestation. Le mot n'est pas trop fort dans le sens où il a pu être utilisé par James Joyce, désignant une révélation subite du sens qui permet au lecteur de comprendre le caractère essentiel du révélé, contrastant souvent avec la forme triviale du révélateur. L'art de l'imagier André des Gachons « s'épiphanise » au sens où son existence est une « effulguration » du présent qui se révèle à un moment particulier de l'histoire du symbolisme : un moment microscopique qui embrasse toute l'époque. Cet essai n'a eu qu'un but : apporter un peu de lumière ou, à défaut, quelques lueurs sur une histoire qui se dérobe dans une opacité presque impénétrable. Sous l'épaisse patine du temps, André des Gachons est ce fantôme « décompensé » qui hante tous les historiens de l'art, la mystérieuse et persistante présence de ce symbolisme de l'apparition cher à Léon Bloy³. C'est bien d'une métamorphose qu'il est question, passant d'un état invisible, qu'on appelle en occultisme le corps astral, à une existence matérielle.

Un art à la fois sans borne et fragmentaire, illimité parce que fragmentaire à l'image du Symbolisme qui est effusion mystique et esthétique, subversion de l'image sous l'effet de la pulsion et de l'angoisse. Parmi les plus vifs témoignages de la fin de siècle, l'art de des Gachons est une expérience singulière : si le Symbolisme est cette pensée qui interroge le monde, l'âme et le corps, l'ici-bas et l'au-delà, le temps et l'éternité, Dieu et la mort dans un langage unique, l'imagier (tel qu'il se définit d'emblée) nous invite à nous questionner sur notre expérience du sensible. À ce niveau, la pensée de l'artiste opère autant comme un catalogue de thèmes iconographiques que comme redéfinition du Symbolisme,

à sa propre pratique. Le nombre limité des œuvres cadastre une époque, soit une période, la cristallisation d'un ensemble et rassemble, comme les fragments d'Osiris, ce peintre disséminé qu'est André des Gachons.

Dès lors, il s'agit de mettre l'accent sur l'Idéalisme qui est un rapport au monde impossible, l'œuvre-fragment n'étant pas tant l'essai d'une protestation contre le monde, que la tentative d'exister. En 1891, Mallarmé donnait à Jules Huret sa fameuse définition du symbole: « évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou inversement choisir un objet et en dégager un état d'âme pour une série de déchiffrements ». Cette définition fait du symbole un processus de décodage qui établit une révélation graduelle; comme le symbole, André des Gachons exige une suite d'efforts d'interprétation. On passera donc d'une conception organique qui postule un art global, monde baudelairien qui investit tous les domaines à une esthétique du combinatoire qui confronte dans une même œuvre tous les aspects, toutes les « chutes » pourrions-nous dire, de la fin de siècle.

Or André des Gachons existe et n'existe pas. Il est ce créateur incertain de l'histoire de l'art qui s'écrit envers et contre le temps qui a détruit et ne cesse de détruire les œuvres et les documents. La vérité ne peut être que le mélange instable du jeu changeant des interprétations. Nous possédons peu de documents sur André des Gachons en tant qu'individu. Il arrive au moment où l'individualisme de l'artiste se renforce, et avec lui, le sentiment de la différence, de la singularité tragique de chaque destin. Ainsi, pour Michel Foucault, l'expérience lyrique qui commence avec la poésie d'Hölderlin est liée « à une mise au jour des formes de la finitude ». Le vide, l'absence de Dieu et les dérivatifs d'un des Esseintes sont des matériaux de jouissance esthétique qui trahissent un artiste touché par la fragilité de l'existence, pris dans des désirs contradictoires et transfigurés par la théâtralité fin-de-siècle ». Personnalité complexe bien loin d'être un pâle décalque du « peintre littéraire », équivoque et plutôt « voilée » pour reprendre une image augustinienne⁴. Entre autofiction poétique et construction mythographique, sa vie procède de cette « anablographie » dont parle Jean-Luc Steinmetz⁵ à propos des *Illuminations* de Rimbaud, une suite d'anamorphoses et d'avatars littéraires. C'est le propre même du Symbolisme privé de corps, ce lieu dont parle René Char: « En poésie, on n'habite que le lieu que l'on quitte, on ne crée que l'œuvre dont on se détache, on n'obtient la durée qu'en détruisant le temps. » Incarnation consumée, André des Gachons est cet éblouissant éclair, la dernière épiphanie de ce temps des émanations et des analogies de la création, dépassant la barrière opaque du matériel. C'est au cœur de la « disparition » qu'il convient de le chercher, celle de l'objet esthétique particulier élaboré par Jean Bollack à propos de la poésie de Paul Celan, soit « réintroduire, par la voie d'une nostalgie, l'empire et la primauté d'un ordre constitué⁶ ». L'empire de la nostalgie, d'une esthétique de la nostalgie.

Pris entre ces postulats, l'art d'André des Gachons (1870-1951) se projette comme un reflet, une longue suite de mirages incertains évoquant Mallarmé, Rimbaud ou Léopardi. Sur la scène du monde, ses deux existences – l'une réelle,

l'autre rêvée – s'enchevêtrent. Il naît à Ardentes en 1871. À l'âge de dix-huit ans, il étudie avec Tony Robert-Fleury et William Bouguereau à l'Académie Julian avant d'exposer au Salon du Champ-de-Mars en 1891 et de participer à de nombreuses manifestations dont le salon de la Rose+Croix de 1893 à 1897, le Salon des Cent à *La Plume* (1894-1898), celle des « Artistes de l'âme » en 1896, puis en 1899 à l'exposition d'art religieux de la revue *Durendal*, une manifestation artistique qui convoque « tous les servants de la Beauté⁷ ». En 1903, il s'installe à La Chaussée-sur-Marne. Curieux de tout, et en particulier de science, André des Gachons crée en 1913 le poste d'observation météorologique (poste spécial de nébulosité) de La Chaussée-sur-Marne. Il assurera mesures et observations pour le compte de l'Office National de Météorologie jusqu'à sa mort en 1951. Le peintre assume cette mission d'observation météorologique avec passion, créant ses propres imprimés, immortalisant les ciels par l'aquarelle en visions « instantanées ». Existence chevillée à l'art et manifeste d'un idéalisme prégnant et troublant. L'illumination mystique qui le travaille – à l'image de l'inspiration poétique – ne délivre pas de sens, elle tend vers un sens qui est création multiple. Terminer par le ciel est une ascension qui ne se finit pas.

Incarnation du mal du siècle, pur phénomène de l'idéalisme, il fut trop exemplaire et trop inséparable de ce mouvement pour rester à la postérité. Éloigné du tempérament violemment original d'un Henry de Groux ou de la profondeur de vie intérieure d'un Odilon Redon, dénué de la supériorité intellectuelle d'un Gustave Moreau, il fut loué comme une sorte de créateur inconscient, de moderne primitif. Un primitivisme réinventé en rapport avec celui de Gauguin qui vise à une simplification extrême. Dans son sens générique le terme « imagier » sert alors à désigner toute affectation de naïveté et d'archaïsme, de zèle maladroit. Comme le Moyen Âge qu'il évoque, le terme relève d'une apostasie qui fuit le réel. Le titre de « tailleur d'images » ou d'« imagier » évoque une correspondance, un dialogue entre une période mythique et le temps présent fondus et transfigurés comme le souligne Hugues Lapaire : « Enveloppés dans l'atmosphère du passé médiéval, ils ont détourné à dessein les yeux de notre siècle amer⁸. » Nullement isolé par le caractère de sa conception artistique opposée au réalisme, au naturalisme et à sa vérité physiologique, ce fut pour ces raisons qu'il trouva des sympathies ardentes parmi les écrivains qui découvrent en lui un homme capable d'exprimer dans son art les pensées et les émotions de toute une génération. Mais André des Gachons est loin de n'être que cet imagier spirituel, semblable à la rose « sans pourquoi » de Silésius, commentée par Heidegger⁹, qui ignore son être même.

Cet essai est une tentative de caractériser l'artiste. Tâche difficile tant il échappe à toute spéculation. Il est « symboliste » par le spiritualisme, la prédominance de l'irrationnel et de l'érotisme, l'esprit mystique et un imaginaire tourmenté, vibrant de pulsions obscures. Et il est parfaitement spéculaire dans le sens où il est un miroir de la fin de siècle et même un condensé du Symbolisme. Il s'agit bien de montrer l'ascension d'un artiste au sein des cercles symbolistes et sa « consommation » suprême. Ce milieu parisien idéaliste et littéraire est un

lieu cannibale qui va jusqu'à l'ingérer et se l'incorporer totalement. Une fusion et identification entre l'artiste et son double l'imagier. C'est là le noyau infrangible de sa création. On peut comparer la « fabrique » de des Gachons à ce chapitre appelé « la fiction de l'âme » dans l'ouvrage de Michel de Certeau consacré à *La Fable mystique*¹⁰ : l'artiste, comme le mystique, devient l'instrument transfigurant du monde. Alors cantonnée dans les marges du Symbolisme, son œuvre est émouvante car elle documente précieusement sur les préoccupations psychologiques et le désir de simplification, les aspirations d'une époque tourmentée par l'idéalité et l'inassouvissement, qui se perd dans la surexcitation de la névrose et la recherche de la pureté. Tournant le dos au réel, plongeant dans une atmosphère de rêve, de féerie et de mythes, le Symbolisme est alors conçu comme rupture avec le matérialisme implanté avec la Troisième République considérée comme un temps de misère spirituelle par Joséphin Péladan et les idéalistes. « L'œuvre d'art surgit de l'obscur et le renie¹¹ », disait Georges Duby, en cela André des Gachons tend à ses contemporains un miroir où le monachisme rêvé se double d'un poète-imagier qui émaille ses miniatures d'ornements et de symboles, soit l'irruption des ténèbres dans la symphonie raisonnée de ses éblouissements lumineux. Son Symbolisme, tour à tour héritier d'une tradition littéraire et très personnel, est sans doute une des révélations les plus surprenantes de cette période et notre ambition est de montrer comment l'artiste fonde les moyens originaux de sa création.

Dans la constellation artistique des années 1890, André des Gachons n'est pas isolé, d'autres peintres¹² connaissent les réactions et les désirs qui sont les siens, et tout un mouvement se dessine, en ces années climatiques, une aspiration à défendre la vie intérieure contre les prétentions du positivisme bourgeois qui incarne pour Ladmiral « cette façon d'hypostasier la science au point d'en faire comme l'équivalent d'une nouvelle foi donnant réponse à tout¹³ ».

Pour situer et comprendre cet artiste, il faut tenter de définir l'aire symboliste à laquelle il appartient. L'histoire de ce mouvement imprécis¹⁴ d'abord poétique, – à défaut d'École symboliste, car, pour reprendre le mot de Charles Morice, encore aurait-il fallu qu'il y en eût une –, en tenant compte de la diversité des tempéraments et des esprits, s'inscrit contre les brutalités du naturalisme et du positivisme¹⁵, en dehors de toute doctrine, privilégiant les démarches de l'intuition et du sentiment. La guerre de 1870 a mis fin au développement victorieux du progrès et aux vertus du matérialisme. Au classicisme, persuadé que l'histoire humaine a un sens, s'est substituée dans la culture européenne une crise profonde, la conviction de l'absurdité et du néant. Et en toile de fond, la dégringolade du Second Empire qui provoque un drame immense à tous les sens du mot.

Dans toute l'Europe, le Symbolisme multiforme se greffe sur la dissolution de la civilisation¹⁶ avec le déchaînement des forces irrationnelles et pathologiques¹⁷ nées de l'agonie d'un ordre social (en témoigne la décadence nihiliste et orgiaque des romans fin-de-siècle : *La Fin des bourgeois* [1892] de Camille Lemonnier, *La Nouvelle Carthage* [1888] de Georges Eeckoud). Pour Friedrich Nietzsche¹⁸,

ce crépuscule de la civilisation ne se conçoit que dans un contexte judéo-chrétien, le déclin s'apparentant à la Chute, et la décadence étant une dégradation et une perte de la transcendance. Et Bernard Noël reprend cette profonde aspiration : « le Symbolisme est la coupure à partir de laquelle les œuvres de la pensée ne cherchent plus l'absolu que dans son échappée, puisque Dieu est mort¹⁹ ». Or, cette mutation, qui résulte de la crise de la notion du réel, se traduit par un bouillonnement de rêves et de sensations qui est pour Jean Clair, crise du Moi « menacé, assiégé, insaisissable²⁰ ». L'afflux des idées et des images est si puissant que le moi ne peut que s'en trouver ébranlé : parabole de la crise d'identité de l'individu, de l'aliénation de l'homme qui se dissout et se perd dans le néant, en prenant conscience de la désagrégation de sa classe et de l'effritement de son moi. Gauguin dans son tableau *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* de 1897 ne dissimule rien des inquiétudes fin-de-siècle, de la solitude et du déchirement, de la nature séductrice et rongée par le néant et les théories de Darwin²¹, de la douleur cosmique. Le Symbolisme découvre dans les gestes les plus quotidiens l'érosion de la mort, la nécessité de l'univers, l'agrégation et la destruction des atomes, les obscurs rites biologiques de la perpétuation de l'espèce, l'indistincte et insaisissable mobilité de l'esprit. La pression des songes est si forte qu'elle paraît devoir l'emporter. Il ne s'agit rien de moins que d'un changement d'orientation de la civilisation elle-même par, nous dit Jean Clair « la ruine des fondements de la possession de soi²² ».

Remous de l'être profond, séisme de la sensibilité, « acmé de la culture occidentale²³ » pour Rodolphe Rapetti, le Symbolisme témoigne du dépassement de la personnalité par la poésie, de la mystérieuse conjonction et coïncidence d'éléments historiques et mythiques. Dans une étrange fusion, les vertigineux abîmes de l'âme, le mythe, le rêve et l'inconscient se dévoilent dans un monde devenu plus angoissant et plus poétique. L'être humain s'y révèle déchiré par des angoisses métaphysiques ainsi que le *Démon* de Michaël Vroubel (1856-1910) ou *Le Cri* de Munch (1893), images des déchirements les plus paroxystiques. Entre fascination et effroi, la femme incarne une hantise érotique chez Munch (*Le Vampire*, 1893), chez Kubin où l'homme se soumet à sa royauté despotique et macabre. Ainsi s'affichent jouissances illicites et désirs troubles dans des mises en scène de beautés séductrices et déchues, chaque artiste pouvant interpréter ses fantasmes. La figure-reine de Salomé²⁴, selon Joris-Karl Huysmans « déité symbolique de l'indestructible Luxure²⁵ », enveloppée de ses aromates et de ses bijoux incarne le goût raffiné des civilisations orientales, à la fois cruelles et perverses. Reflet d'une époque complexe, le Symbolisme obéit à des motivations contradictoires tout en réconciliant la symbiose d'exigences opposées : face à un monde désenchanté, se dégage un art puissant à la vitalité élémentaire ; la splendeur de la nature élève l'esprit à un sentiment religieux de l'éternel à travers les frondaisons et les forces de vie qui circulent dans les tableaux de Hans Von Marées (1837-1887). C'est aussi un art sensible à la douleur des choses et aux misères des individus et des classes sociales chez Léon Frédéric (*Les Âges de l'ouvrier*, 1895-1897) ou Eugène Laermans (*Le Semeur*, 1900). Les historiens²⁶

ont tenté de décrire ce phénomène déroutant avec difficultés, tant le Symbolisme revêt des visages différents : c'est ce synchronisme des catégories qui en fait la richesse et la complexité. En multipliant ses points de vue et ses manières de recomposer le monde selon un ordre hermétique ou poétique, le Symbolisme a permis l'expression d'attitudes multiformes et existentielles qui l'ont enrichi autant qu'elles ont empêché de pouvoir être résumé. Dans tous les cas, il s'agit d'une quête de l'essence des mondes matériel et spirituel et de son expression en littérature comme dans les arts plastiques par un langage artistique nouveau.

La réaction au naturalisme qui se produit en France dans les années 1880-1885, initiée par la poésie sonore de Mallarmé et par la peinture des Préraphaélites, rêve d'exprimer, à la fois plastiquement et musicalement les idées primordiales et l'âme même grâce au jeu des analogies. Pour Gustave Kahn, il s'agit de « donner avec plus d'intimité qu'auparavant toute la vie physique, intellectuelle de l'homme, et y ajouter une étude de l'inconscient qui se passe en lui, et du mystère qui le baigne ». En 1884, le héros du roman de Huysmans *À Rebours*, Jean des Esseintes, se fait construire un orgue à liqueurs grâce auquel il « se jouait des symphonies intérieures, arrivait à se procurer dans le gosier, des sensations analogues à celles que la musique verse à l'oreille²⁷ ». Orgue qui n'est pas sans rappeler l'instrument des grâces spirituelles du château de Thérèse d'Avila dont il est la perversion ! La secrète harmonie entre la nature et l'homme, les « correspondances » entre les mots, les couleurs et les parfums hérités de Baudelaire et du théosophe Swedenborg, épousent les sollicitations les plus fluides de la pensée. Böcklin, un des « phares » et précurseur du Symbolisme, a écrit : « Un tableau doit raconter quelque chose, donner à penser au spectateur comme une musique et lui laisser une impression comme un morceau de musique », phrase qui traduit ce désir de réaliser l'œuvre d'art totale chère à Richard Wagner²⁸ vibrant à l'infini et transfigurant le monde.

C'est dans le supplément littéraire du *Figaro* que, le 18 septembre 1886, le poète Jean Moréas publie le *Manifeste du Symbolisme*²⁹, consacrant une tendance éclatante et précisée dans les lettres dans le lyrisme douloureux de Baudelaire (*Les Fleurs du Mal*, 1857), les féeries de Théodore de Banville, les visions évocatoires de Mallarmé, l'idéalisme de Villiers de l'Isle-Adam. C'est la même année que l'on découvre *Les Illuminations* d'Arthur Rimbaud, Anatole Baju publie son *Manifeste décadent*, René Ghil fonde la revue *La Décadence littéraire et artistique* et achève son *Traité du verbe*, préfacé par Stéphane Mallarmé. Le Symbolisme apporte une nouvelle esthétique, orientée vers le langage poétique, se fondant sur une philosophie idéaliste reliant le système platonicien et celui de Plotin conjuguées aux influences d'Arthur Schopenhauer³⁰ et de *La Philosophie de l'inconscient* (1877) d'Edouard Hartmann. La sensibilité des poètes se libère et se fixe sur le principe de l'idéalité du monde qui découle de Georges Berkeley (1685-1753) et de sa doctrine sur l'immatériel. Se reconnaissant dans un certain nombre de choix religieux et esthétiques, les symbolistes recherchent l'éternel et l'impérissable pour approcher ainsi de la vérité métaphysique et transmettre l'état d'âme. Fidèle en cela à la tradition apophasique, que les médiévaux attribuaient à

Denys l'Aréopagite, le Symbolisme semble cette métaphore d'une réalité invisible qui remonte à Suso³¹ et à la tradition mystique. « [D]ans [le Symbolisme], les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes : ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec les Idées primordiales », affirme Jean Moréas dans son article. Et c'est Moréas qui renchérit encore dans la préface du *Pèlerin passionné* en 1891 : « (c'est) [...] à titre de pur symbole, et comme vêtement de l'Idée que le Poète doit considérer le monde extérieur [...] » L'écrivain doit se mettre en quête de signes qui manifestent la divinité ; à l'artiste incombe de remonter de l'apparence jusqu'à la part céleste et immuable que la poésie symboliste tente d'exprimer comme « le rapport exprimé du monde idéal au monde matériel³² ». En 1889, *Les Grands initiés* d'Édouard Schuré, tentent de réconcilier le bouddhisme et la mystique occidentale et assimilent les poètes à des disciples d'Orphée, détenteurs de l'universelle analogie. Force est de constater que le Symbolisme est ce Moi incompréhensible, versatile et donc spirituellement débridé et chargé de réminiscences religieuses antérieures au christianisme.

L'inquiétude du surnaturel se fait jour avec Emile Blémont qui étudie les poètes spirites américains, Édouard Schuré consacre *Les Grands initiés* à la tradition secrète, l'hermétisme magique de Joséphin Péladan et de Stanislas de Guaita embrase l'époque de satanisme. Pour Joséphin Péladan (1859-1918), occultiste, écrivain, fondateur de la Rose+Croix du Temple et du Graal, critique d'art et organisateur des Salons de la Rose+Croix de 1892 à 1897, l'art doit incarner une somme spirituelle face aux sommes positivistes d'Auguste Comte³³ et aux romans d'Émile Zola et voue l'artiste thaumaturge à une sacralité nouvelle ; sur ces manifestations soufflent des angoisses baudelairiennes, des aspirations vers le sacré et des préoccupations sociales complexes. L'art se doit de poursuivre à travers des visions de beauté une quête spirituelle et revêtir « l'idée d'une forme sensible » selon les mots de Jean Moréas dans son Manifeste³⁴. L'idéalisme est alors ce miroir où tente de se réfléchir, selon André Mellerio la « tendance d'artistes cherchant à échapper à la contingence par l'inspiration et le mode d'expression³⁵ ».

Le Symbolisme est à la tête d'un énorme trésor d'images, de « correspondances », de rapports métaphysiques. Héraut inspiré, aède, le peintre de l'âme entend les voix les plus secrètes du monde inanimé, interprète les langages les plus mystérieux de la nature, manifeste les sentiments profonds de l'au-delà dont il est l'interprète conscient. Il n'est pas seulement un écho, mais le messager d'une force qui le dépasse et qui charrie les images, les pensées, les sensations. D'où l'abondance de paysages intérieurs chez Alphonse Osbert (*Mystère de la nuit*, 1897), Maurice Chabas (*Paysage*, 1895), Charles-Marie Dulac (*Le Cantique des créatures*, 1894) créés selon le principe d'Amiel³⁶, pour qui « un paysage est un état d'âme ». Par-delà la couleur qui prête forme et relief, entre le manifeste et le suggéré, l'imagination déploie des prestiges dont la splendeur efface tout. Les idéalistes-symbolistes ont senti plus que d'autres le poids de la destinée. Malgré

les contradictions inhérentes à toute vie humaine, ils ont cru en la Beauté, tout en la sachant hors d'atteinte. Ce sentiment, à la fois douloureux et émerveillé, ne les a pas empêchés de persévérer dans leur quête avec une fidélité aux traditions picturales, car, pour les artistes symbolistes, la recherche de la modernité se conjugue avec la fidélité aux sources anciennes.

Le Symbolisme pictural prend sa source dans l'esthétique des Préraphaélites³⁷ à l'atmosphère vaporeuse, la « sensible imagery » des évocations angéliques et mystiques de Rossetti (1828-1882), la nostalgie d'une peinture italienne antérieure à Raphaël, l'innocence perdue du Quattrocento, de Fra Angelico, Masaccio, Mantegna, Botticelli. Le réalisme de Holman Hunt ou de Millais, l'onirisme de Rossetti et de Burne-Jones, les allégories de Watts (1817-1904) imprègnent la peinture fin-de-siècle. Plusieurs artistes s'emparent de l'imaginaire fin-de-siècle avec une fulgurante puissance³⁸. Il s'agit d'une mutation et d'une remise en cause des goûts littéraires et artistiques de l'époque, un renouvellement extraordinaire du musée imaginaire par le roman de Huysmans *À Rebours* qui sera la toile de fond et la constante des années 1880-1890, la recherche passionnée d'une « peinture subtile, exquise, baignant dans un rêve ancien, dans une corruption antique³⁹ ». Le premier de ces artistes est Gustave Moreau (1826-1898), peintre des mythes, qui, selon Huysmans tente d'introduire dans l'art contemporain les « cruelles visions, les féériques apothéoses des autres âges⁴⁰ », dont l'art est enrichi des leçons de Delacroix et de Chassériau, des souvenirs de Mantegna, Vinci et les miniatures orientales, un art somptueux⁴¹ lourd d'effluves de sang et de luxure, enfermé en plein Paris comme un « mystique ». Dès 1880, dans le compte rendu du *Salon officiel*⁴², l'écrivain rapproche le nom de Moreau de ceux de Baudelaire, du Flaubert de la *Tentation de saint Antoine* et des Goncourt dans une même hiérarchie de délires et de visions. Découvert en 1880, Odilon Redon⁴³ (1840-1916) est ce visionnaire hanté par le surnaturel et le mystère dans ses célèbres « noirs », créateur halluciné que la fin de siècle fantasmait comme un artiste hanté par le surnaturel et le satanique. À partir d'*À Rebours*, se dessine et se dresse un paysage artistique dominé par le hiératisme cérébral, la profondeur et le mystère des songes avec Rodolphe Bresdin (1822-1885), un « vague Albert Dürer » au « cerveau enfumé d'opium⁴⁴ », un lithographe à l'imagination tourmentée. Huysmans a surtout exalté l'étrangeté et la bizarrerie de ces artistes, alors que la portée humaine et métaphysique de Puvis de Chavannes (1824-1898) est éclairée moins vigoureusement dans ses écrits sur l'art et lui échappe. En dépit des révoltes de l'écrivain contre *Le Pauvre pêcheur* « vieille fresque mangée par des lueurs de lune⁴⁵ », noyée sous du « lilas tourné au blanc, du vert laitue trempée de lait », le fresquiste né à Lyon en 1824, et qui se trouve alors au faite de sa carrière s'impose avec Gustave Moreau comme l'un des deux maîtres de l'Idéalisme. André Melléro en comprend le prix d'une admiration partagée⁴⁶. Puvis simplifie et stylise les formes dans des compositions solennelles et dans de rigoureuses organisations plastiques où des jeunes filles se dressent comme des statues évocatoires. *L'Espérance* (1872), *Le Pauvre pêcheur* (1881), *Le Rêve* (1883), *Le Chant du berger*, représentent des mythes fondamentaux tandis que

les peintures monumentales du musée des Beaux-Arts de Lyon (1884-1886) et les cycles consacrés à l'histoire de sainte Geneviève au Panthéon à Paris (1874-1878 et 1893-1898) expriment une parfaite harmonie entre la fresque et le poème pictural.

Au-delà des rapports tangibles entre les artistes, on décèle partout, en Europe, une réaction réelle. Le Symbolisme se manifeste aussi en Allemagne et en Suisse avec Hans Von Marées (1837-1887), Franz Von Stuck (1863-1928) et Max Klinger (1857-1920) qui transposent la recherche du moi profond dans des compositions élégiaques et héroïques. On retrouve le même phénomène avec Arnold Böcklin (1827-1901) et ses ivresses charnelles et mythologiques, dans son tableau « pour rêver » *L'Île des morts* (1880) qui éblouit Jules Laforgue à Berlin en 1886⁴⁷ dans son expression plastique la plus achevée.

Le terme de Symbolisme en art plastique reste très complexe et engendre des moyens d'expression très divers. Il n'est plus question de le définir comme l'opposition à l'affirmation de Gustave Courbet selon laquelle la peinture est une langue toute physique qui se compose de tous les objets visibles et aux impressionnistes dont Gauguin disait : « Ils cherchent autour de l'œil et non au centre mystérieux de la pensée. » La réalité est plus subtile, l'impressionnisme faisant de la lumière une réalité insaisissable qui émette, fragmente le monde et veut « fixer » les images comme l'alchimiste fixe une substance volatile en la mariant à un fluide. Le mélange des styles est évident, de l'Impressionnisme de Fantin-Latour et d'Henri Le Sidaner, au pointillisme d'Henri Martin et Théo van Rysselberghe, jusqu'au néo-impressionnisme de Gaetano Previati, Giovanni Segantini, Seurat qui mine le réel de l'intérieur et l'émulsionne. Ces combinaisons passant à l'idéalisme synthétique élaboré à Pont-Aven en 1888 par Émile Bernard et Paul Gauguin, cette peinture plate sertie d'une arabesque, ces formes enserrées dans un vitrail, ces couleurs franches qui sont celles du rêve et qui rejoignent la définition de Mallarmé en 1894 : « La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle. » Paul Sérusier avec *Le Talisman* en 1888, Jean Verkade, Charles Filiger, Paul Ranson, tous nourris de préoccupations mystiques, adoptent la simplicité des formes poussée jusqu'à l'arabesque décorative, jusqu'au dépouillement ésotérique comme s'en souviendra Emile Bernard dans son article « Le Symbolisme pictural » publié dans le *Mercur de France* : « Le symbolisme ne devait pas être autre chose qu'une obstinée recherche d'abréviation 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-Aven⁴⁸. » Éblouissant mirage pictural, le Symbolisme ne constitue d'aucune manière un style plastique bien défini mais plutôt une recherche métaphysique de la condition humaine tendant à saisir l'absolu à travers les formes plastiques.

Le mouvement symboliste épouse le processus de dégradation historique en montrant combien le progrès attaque les fondements du rêve. Il s'agit alors de montrer l'enfantement d'un monde fascinant portant en lui, à terme, sa

destruction, mais aussi sa profonde modernité, manière d'approcher nos ténèbres. André des Gachons apparaît comme un des plus singuliers parmi ces « peintres de l'âme » ; il constitue un des points de référence du mouvement idéaliste, tant il apparaît comme l'incarnation synthétique d'aspirations fondamentales : le retour à l'unité perdue, le goût pour un Moyen Âge mythique et les fêtes, la simplicité archaïque de la composition, le dessin savamment synthétique, les affinités électives avec Joséphin Péladan dont il partage l'inclination à fuir la modernité qualifiée par Walter Benjamin de « temps de l'enfer⁴⁹ ». L'absence, la présence-fantôme de cette personnalité sont autant de symboles que de messages d'une poétique qui font de l'artiste une présence imperceptiblement, involontairement coupée du monde. Son œuvre redouble le paradoxe, annexant l'histoire au service de la vérité poétique. Histoire toute personnelle d'un artiste secret, dévoué à la quête du beau.

En effet, le Symbolisme comme deuil ou comme exode provoque la multiplication des fantômes : l'art devient le secret de la transformation du deuil matériel (la perte de l'innocence, de l'enfance) en un monde viable (l'imaginaire) : le passé purifié apparaît alors tel qu'il est essentiellement, un conte de fées. Peintre mineur mais individu singulier, André des Gachons apparaît comme l'instrument féerique de l'Histoire. Son univers pictural se caractérise par un refus de la réalité et de l'âge adulte. La fragilité d'un homme-enfant et la petitesse de son monde, les enluminures qui miniaturisent l'univers expriment un monde surnaturel, impossible et inconnaissable où les tons sont copiés, écrivait Rodenbach « sur les lilas du premier matin et sur la chair de la première femme⁵⁰ » et pose la question d'un rapport poétique au monde. La peinture d'André des Gachons se confirme dans sa différence propre, sa double visée à la fois littérale et surnaturelle d'œuvre-poème. La bizarrerie de touche et de composition, les couleurs diluées presque évanescences ou violemment affirmées, les déformations qui sont secrétées par des représentations mentales, la synthèse plastique inspirée des Nabis, sont les représentations qui produisent un monde à son image.

Comment la fin de siècle a-t-elle pu trouver dans ces visions oniriques une métaphore privilégiée ? Le parcours graphique complexe d'André des Gachons touche à toutes les valeurs plastiques et émotionnelles de la fin de siècle : il se réclame à la fois de l'héritage de Puvis de Chavannes pour le mysticisme pictural, de l'art médiéval et des Nabis pour la simplicité des procédés et la vision synthétique de la ligne, du Symbolisme, dans sa quête du rêve et d'une représentation mystique de la nature. Ce monde de l'enfance échappe à toutes les corruptions de l'Histoire, incarnation à couleur nervalienne, « souvenir d'un paradis perdu ».

Comme Chateaubriand à Combourg, promenant ses rêveries et sa sylphide, l'imagier a mis l'accent dans ses œuvres sur l'éveil du cœur et des sens chez ses doubles, faisant renaître les émotions de l'enfance et de la jeunesse. Les enluminures de des Gachons sont des palimpsestes qui révèlent le mythe personnel, fondateur de l'œuvre. Sous une forme idyllique, c'est une transposition, une autobiographie où le peintre-poète se peint avec son besoin d'émotions sentimentales, ses velléités religieuses et son exaltation de l'amour platonique. Les

plus belles créations d'André des Gachons montrent tout un monde de figures qui incarnent un rêve d'harmonie exprimé psychologiquement et symboliquement par des aquarelles immatérielles, spiritualisées par des couleurs qui enveloppent le spectateur et le projettent dans un monde idéal. L'artiste s'oriente vers l'extrême simplicité de la composition : les châteaux et cités héraldiques se reculent en des lointains fantastiques, irréels, en surplomb de lacs bleus où des nymphes et des chevaliers se meuvent dans un rêve d'harmonie coloré de vert, de rose et de violette fanée, des couleurs étranges ou violentes qui apportent à ces motifs une singulière mélancolie. Une imagerie qui traduit des ambiguïtés où les corps ont aussi leur part, ce corps de l'œuvre, sans quoi l'art ne saurait naître. L'incarnation est nécessaire.

Il nous faut faire un état de cette peinture. Parmi les peintres de cette génération, Léon Maillard détermine deux catégories : les violents qui ont « reçu le choc d'exaspération⁵¹ » et qui se livrent à la douleur et à la puissance de leurs visions, et les psychiques auxquels il rattache André des Gachons qui « se sont attachés à des groupements moins austères, plus éthérés⁵² ». Peindre pour l'idée devient le credo de ceux qui recherchent « une transfiguration personnelle de l'intérieure harmonie⁵³ », des peintres qui, à partir de 1892, se regroupent autour du maître de la Rose+Croix qui tente de servir Dieu⁵⁴ dans la beauté, d'être prêtre et écrivain à la fois. Joséphin Péladan rêve d'un nouvel ordre esthétique comprenant des artistes-chevaliers destinés à conquérir le Graal de l'Art. Il fallait s'attendre à ce que le tempérament rêveur et chrétien d'André des Gachons se rencontre avec celui du puissant hiérophante Péladan. L'influence du coryphée de l'Idéalisme est manifeste sur André des Gachons qui participe à plusieurs salons de la Rose-Croix de 1893 à 1897. Mais l'imagier semble avoir rejeté l'hermétisme et les théories absconses du maître. De son catéchisme esthétique, il retient « l'Idéal catholique et la Mysticité⁵⁵ », et « le Rêve, la Paraphrase des grands poètes, et enfin tout Lyrisme, en préférant comme d'essence supérieure, l'œuvre d'un caractère mural⁵⁶ ». Le culte de l'Idéalisme conduit le peintre à participer à l'exposition des « artistes de l'âme » organisée en 1896 par la revue *L'Art et la Vie* aux côtés d'Armand Point, Alexandre Séon, Henri Martin, Carlos Schwabe, Alphonse Osbert ou encore Aman-Jean avec qui il partage les mêmes aspirations, une assemblée de talents que Pierre Roger décrit comme un « très intéressant groupe d'artistes qui, avec une science toute moderne cherchent à faire revivre la mysticité des primitifs⁵⁷ ». Qu'ils célèbrent l'Armor brumeuse comme Lucien Monod ou la terre lumineuse du midi comme Henri Martin, les « artistes de l'âme », si divers qu'ils soient, s'unissent et s'harmonisent pour toucher par « le chemin du cœur et de l'esprit⁵⁸ ».

La décennie (1889-1899) qui couvre son activité artistique à Paris témoigne d'une intense fermentation littéraire et artistique. Si l'on veut témoigner du rôle de l'artiste dans le Symbolisme, il suffit de se pencher sur sa collaboration aux « petites Revues » qui tentent d'unir l'esthétique et l'esprit fin-de-siècle. *La Plume*⁵⁹ fondée en 1889 par Léon Deschamps se spécialise dans les affiches et les estampes et rend hommage à des artistes aussi divers que Puvis de Chavannes,

Félicien Rops, James Ensor, Eugène Grasset, Alphonse Mucha, Henry de Groux, Armand Point, Antonio de la Gandara, Boleslas Biegas auxquels elle consacre des numéros spéciaux. Notre artiste se montre assidu aux réunions et aux banquets ainsi qu'aux fameux *samedis* de *La Plume* dans le sous-sol du *Soleil d'or* comme en témoigne Léon Maillard dans *La lutte idéale* où Cazals a représenté l'imagier avec un visage de rêveur extatique : « Andhré, un mystique qui recherche l'influence de Grasset et de Puvis de Chavannes⁶⁰ ». Dans cette illustre revue qui célèbre « L'art pur, l'art sans étiquette de chapelle, l'art au service de la souveraine beauté », il publie des poèmes qui révèlent sans doute un petit talent mais pas de génie poétique particulier. La personnalité de des Gachons éclate d'une façon imprévue dans la chronique du Salon de « La Plume » où Léon Maillard toujours, lui offre son tribut d'admiration, le plaçant aux côtés de « l'impeccable Grasset et Carlos Schwabe⁶¹ ».

Sa participation au premier Salon des Cent en 1894⁶² marque une étape significative dans le développement de son succès. Dans l'opinion générale, André des Gachons est l'imagier mystique, il a son cercle d'admirateurs d'élite : le numéro spécial⁶³ qui lui est consacré dans *La Plume* contient des pages admirables d'écrivains et d'artistes célèbres. Dans cette constellation intime et mouvante, on voit apparaître les noms de Catulle Mendès, d'Aman-Jean, de René Boylesve, d'Henry Bordeaux, de Roger Marx, de Rachilde, de Jean Lorrain ou de Félicien Rops⁶⁴. L'artiste collabore pleinement aux côtés de son frère Jacques à *L'Ermitage* revue philosophique et esthétique fondée par Henri Mazel, à laquelle participèrent Henri de Régnier, Francis Viéél-Griffin, Laurent Taillade, Remy de Gourmont, Francis Jammes, tout un aréopage d'écrivains surnommés « les ermites », du côté des « visionnaires qui évoquent les civilisations détruites, les rêveurs qui s'émeuvent à de poétiques fictions⁶⁵ ». Dans la foison de ces revues éphémères, *Le Beffroi* fondé par Léon Bocquet, recueil littéraire dont l'un des premiers numéros fut consacré à Albert Samain et *L'Hémicycle*, revues lilloises et rivales poétiques des publications parisiennes s'enorgueillirent de la participation d'André des Gachons. Le caractère dominant de l'opinion sur des Gachons, parmi ses amis ou ses détracteurs rejoint le concept de l'artiste angélique issu des pieux enlumineurs du Moyen Âge, l'héritier de Fra Angelico, le peintre de la tendresse ingénue et de la jeunesse radieuse, le « continuateur de ces miniaturistes si sincèrement exquis, de ces imagiers tout imprégnés de ferveur et de style⁶⁶ ». Cet ensemble nominal contient tout un programme. Il suffit de feuilleter le numéro qui lui est consacré pour constater la fascination qu'il exerce sur ses contemporains qui le décrivent comme « un des meilleurs chantres des caresses mystiques⁶⁷ », ou encore comme « peintre du Rêve⁶⁸ », ou « très humble et très pieux illustrateur des naïfs évangiles⁶⁹ », évoluant tantôt « sous la robe du moine » tantôt « sous la blanche armure du héros de légende⁷⁰ ». En 1895, Paul Berthon exécute le portrait de celui qu'il nomme dans sa dédicace son « excellent camarade et ami André des Gachons⁷¹ » en homme inspiré et chevaleresque. Arrivé à la célébrité, sa fortune critique devint considérable, si considérable que la légende de l'imagier naquit.

Cette « vie » comment l'écrire sans se heurter à la personnalité de des Gachons, sa discrétion, son retrait, ses limites dans les cercles restreints du Symbolisme, sa seconde vie qui implique l'idée de survie, de la vie après le Symbolisme. Erwin Panofsky définit le « contenu » d'une monographie comme « la mentalité de base d'une notion, d'une période, d'une classe, d'une conviction religieuse ou philosophique particularisée inconsciemment par les qualités propres à une personnalité – et condensée en une œuvre unique⁷² ». Ainsi le caractère exceptionnellement fulgurant de sa carrière, sa contraction et son rayonnement extrêmes, le fait que le champ d'application de son talent soit un champ limité-et que dans ce champ, il soit *lui-même* le projet biographique (les panégyriques des critiques), montrent la tension de l'impossible.

Pour suivre la trace de ce fantôme et de son exportation dans le monde culturel fin-de-siècle, il faut lever le masque d'un individu pour toucher à sa vérité ainsi que l'entendait Rousseau. Or, les textes de Léon Maillard, d'Alphonse Germain, de Gustave Soulier vont confondre le créateur et sa création, comme si l'un était l'autre. L'œuvre est d'abord la métaphore d'une époque qui accuse un mécanisme de projection fantasmatique, de substitution fusionnelle. Un tel montage entraîne la surenchère et laisse la place à un alter ego, un « *alter ego*, qui selon l'expression de Jean-Luc Steinmetz, expose mieux la vérité de l'être que l'*ego* lui-même⁷³ ». Ce qui s'impose est qu'André des Gachons est un paradoxe : à la fois image fragmentée et image réifiée, instrument fantasmatique, il déploie un espace propre où rien de ce qui touche à la création et à ses différentes formes d'expression ne lui est étranger (dès l'ouverture aux objets d'art du Salon de la Société nationale des beaux-arts en 1891, il revendique une pluridisciplinarité étonnante) : complet et incomplet, dissocié et réunifié, il est le palimpseste d'une époque où disparaît la hiérarchisation entre art majeur et art mineur (qui conduit à l'effacement de l'idée même de l'œuvre chez des Gachons) attestant d'une réelle volonté d'unité. Réinventant la tradition de l'hybride – pour reprendre un terme cher à André Chastel – cet artiste écartelé apparaît comme l'un des artistes emblématiques de cette période, par l'étendue et la diversité de sa production.

Cette remontée dans le temps (celui de l'enfance et de l'Histoire) se déploie alors que s'élabore une forme nouvelle d'écriture : le récit se fait poésie et le conte poème, le poème prose en écho aux créations de Rimbaud, Baudelaire et Mallarmé. En même temps que l'écrivain se referme au monde, le support se resserre ainsi que l'espace du sens. Cette condensation, cet effet de réduction trouvent son apogée dans l'illustration. « Aux derniers flâneurs, écrit Michel Foucault, dans *L'Archéologie du savoir*, faut-il signaler qu'un tableau (et sans doute dans tous les sens du terme), c'est formellement une "série de séries" ? » L'œuvre de des Gachons est plus que toute autre, une série de montages et de fragments. Ce qui frappe, c'est la vision microscopique des œuvres : plus le tableau se réduit et plus le sujet s'enferme dans un imaginaire fantasmatique, pictural et textuel. L'écrin illustratif s'apparente à une contraction et le petit format à l'éclatement. À cette fragmentation répond un véritable système de dissociations et de dédoublements qui met en place une bipolarisation

permanente. Fernand Weyl qualifie les tableaux de Marcius Simons de « contes colorés⁷⁴ » faisant coexister l'écrit et l'image. Symboliquement, cette démarche de l'art et de la littérature s'épanouit dans le livre, un ailleurs dans l'espace et dans le temps qui dit l'accomplissement de l'œuvre d'art total⁷⁵. Ce n'est pas un hasard si *L'Album des légendes* (1894) puis *Le Livre des légendes* (1895), revues fondées par Jacques et André des Gachons où le texte et l'image fonctionnent en miroir, révèlent, en abyme, le nœud poétique des obsessions symbolistes. Le texte investit l'image mêlant les autocitations des artistes et poètes. L'enluminure ou l'illustration devient la consécration de l'artiste et de l'homme et revient à faire la part d'une nature profondément divisée. Certaines de ses inflexions sont en discordance avec certains pieux chromos. Sa prédilection pour les détails atroces (confinant parfois à un sadisme méticuleux), l'angoisse perceptible et l'ambiguïté troublante de sa vision de la sexualité oscillant entre flétrissure et fascination, ne relèvent pas d'une quelconque « gratuité » décadente mais bien d'une *nécessité* qui s'impose à un artiste de s'exprimer sans réserves.

Les grands décors peints en 1894 pour *Le Prince Naïf* se situent résolument sur un versant encore plus trouble qui préfigure le déroulement d'un film. Objet scopique illimité, le Prince Naïf relève de la plus pure archéologie de la narration cinématographique. Le peintre s'inscrit dans une entreprise de réinvention de la culture visuelle, grâce à la superposition de tableaux cinétiques, de séquences lumineuses et peintes. L'imagerie de des Gachons n'est pas sans influence sur le cinématographe (1895) et l'hypothèse est d'autant plus fondée si l'on songe aux décors des films de Méliès, maître de l'illusion passé par l'atelier de Gustave Moreau. Dans les toiles que le peintre consacre à son Théâtre minuscule, la fonction traditionnelle de la peinture (le sentiment d'un échelonnement dans la profondeur) est remplacée par un premier plan chargé d'images qui déferlent sur le spectateur. Les poses artificielles d'épouvante, les personnages soumis à des forces occultes évoquent les premiers films muets. Dans cette histoire subliminaire de sortilèges nocturnes, d'états hypnagogiques et de fantômes, André des Gachons a intuitivement saisi les mouvements qui couvent dans les années 1890, le tremblement avant-coureur du cinématographe et les recherches parapsychologiques de ces temps préfreudiens. Comme Méliès, le peintre connaît la gloire et l'oubli. Les gros plans fulgurants, les formes qui zigzaguent sur des murs d'ombres anticipent le film expressionniste. Comme dans l'univers déformé du film de Robert Wiene *Caligari*, les formes se contorsionnent, les pantins aux prunelles dilatées s'engouffrent dans des couloirs recouverts de cruels graffitis sanguinolents. Ces décors créés à l'origine pour le *Théâtre Minuscule* des frères des Gachons, sont peuplés de frôlements et de présences incontrôlables. Au centre de ces « visions », le personnage du prince est une sensibilité délirante que persécutent des mirages cérébraux. L'univers obsessionnel et grotesque, l'exploration dans les cavernes de la folie, de la terreur, du sadisme et du satanisme font de l'artiste un précurseur. Les innombrables réminiscences scripturaires, les topiques du roman noir et de la littérature fantastique président à la formation de ce « monstre » qui devance l'invention du cinéma.

Dans un texte où il évoque la visite des femmes au tombeau, Louis Marin insiste sur le manque, la lacune qui suscite le récit de l'ange : « Une présence se manifeste par son manque et par la substitution à ce manque d'une parole⁷⁶. » L'artiste est ce vide des avant-gardes, ce silence. André des Gachons, peintre avant-gardiste ? L'on pourrait s'attendre à ce qu'il occupe *mutatis mutandis* une situation exceptionnelle. Cela peut paraître choquant : la période fin de siècle ne manque pas de grands artistes qui ont cherché à créer une image de leur temps... Pourquoi faire de ce « peintre de l'âme » un des symboles de cette époque ? André des Gachons a laissé une œuvre qui peut avoir des faiblesses mais qui n'en demeure pas moins convaincante : elle reflète les excès du temps et sa réalité fantastique. Son monde est à la fois prodigieusement resserré et prodigieusement vaste ; mélange de cauchemars personnels, de réminiscences littéraires, de souvenirs ésotériques, l'architecture du *Prince Naïf* possède une merveilleuse unité : c'est un labyrinthe de miroirs et de couloirs tourmentés où palpète la conscience d'un monde qui se brise et s'éparpille dans une pupille dilatée de monstre : photogénie du Symbolisme préparant l'éclipse du corps et l'ultime figuration du vide à l'écran.

Œuvre placée sous le signe de la coalescence et de l'indistinction entre les arts, la pièce pourrait être un accomplissement cinématographique du théâtre minuscule comme synthèse des arts. André des Gachons nous raconte des disparitions, des chutes comme celle de la maison Usher, il est l'homme privé de son ombre et le *Vampyr* de Dreyer.

Souvent présenté comme un peintre symboliste, André des Gachons l'est assurément mais sa modernité déborde le cadre de l'Idéalisme mystique et joue des formes symboliques de l'image. Les parallèles tant thématiques que stylistiques avec le cinéma et la bande dessinée apparaissent dans la simplification et la synthèse des formes, la narrativité latérale, le sens du cadrage. Est-il excessif de penser qu'il est un des chaînons plastiques reliant le Symbolisme au cinéma muet ? On pense au tableau de Maurice Denis, *Les Muses* de 1893, prenant pour motif des figures féminines dialoguant en figures déambulantes et démultipliées, œcuméniques comme les talents parallèles d'André des Gachons. « L'âme est symphonique », écrivait Hildegarde de Bingen, préfigurant Wagner. Il faut reconnaître à son œuvre un caractère totalisant. L'art de l'imagier emprunte autant aux séquences musicales qu'aux plans cinématographiques. À chaque émotion, à chaque pensée correspond un équivalent plastique et décoratif comme s'il n'y avait d'issue à toutes les contradictions de l'artiste que ce dépassement des genres. Incarnation de ce qui semblait être (pour certains) une création surannée, il revendique, par la diversité des moyens d'expression, un modernisme plus complexe. Les décors de théâtre et l'illustration figurent ces distensions, ces ruptures. En questionnant sa propre unité, il propose une image convulsive et polycentrique. Il est l'artiste hiéroglyphique et testamentaire d'une époque, « Le livre aux caractères figurés, non tracés par nous » dont parlait Proust⁷⁷. Au-delà de l'image, de son ambivalence, advient un ordre symbolique-symboliste – créateur d'une réalité régénérée, d'un langage unique,

hors des normes et des idées reçues dans un champ poétique qui n'a de référent que lui-même : la modernité.

Notes

1. Rainer Maria RILKE, *Sonnets à Orphée*, II, 2, Paris, GF-Flammarion, 1992.
2. James JOYCE, *Stephen le héros*, 1948 ; réédition : Gallimard, Folio, 1990, p. 214.
3. Léon BLOY, *Le symbolisme de l'apparition*, 1925 ; réédition : Paris, Rivages poche, Petite Bibliothèque, 2008.
4. SAINT AUGUSTIN, *De doctrina christiana*, 4, 8, 22.
5. Jean-Luc STEINMETZ, *La Poésie et ses raisons*, Paris, Corti, 1990, p. 70.
6. Jean BOLLACK, « Sur quatre poèmes de Paul Celan. Une lecture à plusieurs », *Revue des Sciences humaines*, n° 223, Lille, 1991, p. 8.
7. Catalogue du Salon d'art religieux de Durendal, 1899-1900, [p. 5].
8. Hugues LAPAIRE, *Portraits Berrichons*, Paris, Radot, 1927, p. 270.
9. Martin HEIDEGGER, *Le Principe de raison*, Paris, Gallimard, 1962.
10. Michel DE CERTEAU, *La Fable mystique 1 (XVI^e-XVII^e)*, Paris, Gallimard, 1982.
11. Georges DUBY, *Saint Bernard, l'art cistercien*, Paris, Flammarion, 1979, p. 115.
12. Voir Jean-David JUMEAU-LAFOND, *Carlos Schwabe, peintre symboliste (1866-1926), la vie et l'œuvre. Essai et catalogue*, thèse de doctorat nouveau régime (sous la direction du professeur Jean-Paul Bouillon), université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand 2, 1994, p. 229.
13. LADMIRAL, 1973, p. 7.
14. Jean CLAIR donne cette définition d'un mouvement qui « naît au cours du dix-neuvième siècle, connaît son apogée à la fin du siècle et disparaît au seuil de la Première Guerre mondiale » (« Paradis perdus », *Paradis perdus, L'Europe symboliste*, musée des Beaux-Arts de Montréal, Flammarion, 1995, p. 20). Définition qui paraît discutable. En effet, le sentiment de déclin vers 1900, carrefour tragique, s'explique surtout par les morts de Verlaine en 1896, de Mallarmé, Rops, Rodenbach, Moreau, Puvis de Chavannes, Beardsley et Burne-Jones en 1898.
15. Paul VERLAINE rompt le premier avec le matérialisme et le positivisme en publiant *Poèmes Saturniens* en 1866.
16. La fin de siècle est hantée par l'idée de dégénérescence alors que progresse la science, attitude double et équivoque soulignée par Jules Romains lorsqu'il parle « de schizophrénie collective » (Jules ROMAIN, *Souvenirs et confidences d'un écrivain*, Paris, Fayard, 1958, p. 15-16).
17. Voir Evaghélia STEAD, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004, 604 p.
18. Friedrich NIETZSCHE, *Le Cas Wagner*, Paris, Gallimard, 1974, p. 73.
19. Bernard NOËL, *L'Allure mentale* dans Villiers de l'Isle-Adam, *Isis*, Toulouse, Ombres, 1995, p. 15.
20. Jean CLAIR, « Le Moi insauvable », *L'Europe symboliste-Paradis perdus, op. cit.*, p. 126.
21. Charles DARWIN, *De l'origine des espèces par voie de sélection naturelle*, 1859 et *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, 1871.
22. Jean CLAIR, « Le Moi insauvable », *op. cit.*
23. Rodolphe RAPETTI, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, 2007, p. 12.
24. Voir les travaux de Mireille DOTTIN ORSINI, *S comme Salomé. Salomé dans le texte et l'image de 1870 à 1914*, catalogue exposition, université de Toulouse-Le Mirail, Centre de promotion de la recherche scientifique, Atelier d'imprimerie de l'université de

- Toulouse-Le Mirail, 1986. Voir aussi *Salomé*, Paris, Éditions Autrement, collection « Figures Mythiques », 1996.
25. Joris-Karl HUYSMANS, *À Rebours*, 1894 ; réédition : Paris, Garnier-Flammarion, 1991, p. 106.
 26. Comme le rappelle Dario Gamboni dans la *Revue de l'art* : « Les historiens qui ont tenté de présenter un bilan et une synthèse des recherches dans ce domaine [...], n'ont cessé de rappeler le caractère problématique du concept et de souligner la nécessité urgente d'une définition actualisée et véritablement opératoire. » (Dario GAMBONI, « Le symbolisme en peinture et en littérature », *Revue de l'art*, 1992, n° 96, p. 13). Quant à Jean-Paul Bouillon, il insiste sur l'indéfinissable du mouvement symboliste (Jean-Paul BOUILLON, « Le moment symboliste », éditorial, *Revue de l'art*, 1992, n° 96, p. 5-11). Rodolphe Rapetti écrit : « Le symbolisme a toujours été un écueil pour l'histoire de l'art, dans la mesure où, loin de se présenter comme un style dont on pourrait délimiter les caractéristiques, il est plutôt une tendance diffuse et ne saurait être défini à partir de critères exclusivement formels. » (p. 103). On peut citer Michel Dragnet, « Le symbolisme est par excellence un mouvement multiple et résiste à une formulation qui l'emprisonnerait dans un corps de doctrine. » (Michel DRAGNET, « L'Idéalisme : un territoire marginal à découvrir », *Splendeurs de l'Idéal-Rops, Khnopff, Delville et leur temps*, ouvrage édité à l'occasion de l'exposition au musée de l'Art wallon de la Ville de Liège du 17 octobre au 1^{er} décembre 1997, p. 10).
 27. Joris-Karl HUYSMANS, *À Rebours*, 1884 ; réédition : Paris, Flammarion, 1993, p. 158.
 28. Ainsi que l'écrit Émile Hennequin : « L'esthétique de Wagner est une doctrine de condensation. Elle érige la nécessité de faire coopérer tous les arts à l'éclosion du genre suprême, le drame musical. » (Émile HENNEQUIN, « L'Esthétique de Wagner et la doctrine spencérienne », *Revue wagnérienne*, novembre 1885, p. 282).
 29. Jean MORÉAS, « Le Symbolisme », *Le Figaro*, 18 septembre 1886.
 30. Dans *Le Monde comme Volonté et comme Représentation (Die Welt as Wille und Vorstellung)* publié en 1819, notre représentation est pur aveuglement et illusion, l'homme étant soumis à l'oppression humiliante des pulsions obscures et de l'instinct sexuel comme l'affirme le texte « Métaphysique de l'amour » rajouté au *Monde* en 1854.
 31. Voir le dernier chapitre du *Sicut aquila* d'Henri Suso : « Comment peut-on dire en images ce qui est sans image » (SUSO, *Livre de la vérité*, trad. Lavaud, 1946, vol. 1, p. 132). Alain DIERKENS et Benoît BEYER DE RYKE, *Maître Eckhart et Jan Van Ruusbroec. Études sur la mystique « rhéno-flamande »*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 2004.
 32. Albert MOCKEL dans *La Wallonie de décembre 1887*, cité par Roland BIÉTRY, *Les théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)*, Genève, Slatkine reprints, 2001, p. 140-141.
 33. Le terme « positivisme » est utilisé dès 1834 par Auguste COMTE dans son *Cours de philosophie positive*.
 34. Le mot « symbolisme » apparaît pour la première fois dans le supplément littéraire du *Figaro* le 18 septembre 1886.
 35. André MELLERIO, *Le Mouvement idéaliste en peinture*, Paris, Floury, 1896, p. 9.
 36. Journaux d'H. F. AMIEL publiés à Genève en 1887.
 37. L'exposition « Le Symbolisme en Europe » de 1975-1976 s'est choisie pour point de départ 1848, la date de fondation du groupe des Préraphaélites par un groupe d'étudiants de la Royal Academy en réaction contre l'enseignement de leur époque.
 38. Voir *Gustave Moreau par ses contemporains*, Paris, Les Éditions de Paris, 1998.
 39. HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 104.
 40. *Ibid.*, p. 109.
 41. En 1865, Théophile GAUTIER s'exaltait devant « le caractère de l'apparition, une sorte de vie morne, inquiétante, une pâleur mystérieuse et un goût d'ajustement à la fois précieux et baroque » (*Von Holten*, p. 11).

42. Dans le Salon officiel de 1881, Huysmans écrit: « L'on éprouve en effet devant ces tableaux, une sensation presque égale à celle que l'on ressent lorsqu'on lit certains poèmes bizarres et charmants, tels le rêve dédié, dans *Les Fleurs du mal* à Constantin Guys, par Charles Baudelaire. Et encore le style de M. Moreau se rapprocherait-il plutôt de la langue orfévrie des de Goncourt. S'il était possible de s'imaginer l'admirable et définitive *Tentation* de Gustave Flaubert, écrite par les auteurs de *Manette Salomon*, peut-être aurait-on l'exacte similitude de l'art si délicieusement raffiné de M. Moreau. » Voir Joris-Karl HUYSMANS, « Le Salon officiel de 1880 », dans *L'Art moderne*, 1883, (repris dans Joris-Karl HUYSMANS, *Écrits sur l'art 1867-1905*, édition établie par Patrice Locmant, Paris, Bartillat, 2006, p. 190).
43. Huysmans écrit en 1881: « Mélez dans un milieu macabre, de somnambuliques figures ayant une vague parenté avec celles de Gustave Moreau, tournées à l'effroi, et peut-être vous ferez-vous une idée du bizarre talent de ce singulier artiste. » Voir « Le Salon officiel de 1881 », dans *L'Art moderne*, 1883, repris dans Joris-Karl HUYSMANS, *Écrits sur l'art 1867-1905*, édition établie par Patrice Locmant, Paris, Bartillat, 2006, p. 238.
44. Joris-Karl HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 112.
45. Joris-Karl HUYSMANS, « Le Salon officiel de 1881 », dans *L'Art moderne*, 1883, *op. cit.*, p. 212-213.
46. André MELLERIO, *Le Mouvement idéaliste en peinture*, Paris, Floury, 1896, p. 14-19.
47. Le poète laissa cette déclaration: « On reste stupéfait de cette unité dans le rêve, [...] de ce naturel impeccable dans le surnaturel. » (*Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1886, p. 344).
48. Émile BERNARD, « Le symbolisme pictural. 1886-1936 », *Mercur de France*, mai 1936, repris dans Émile Bernard, *Propos*, 1994, t. I, p. 287-288.
49. Walter BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 560.
50. Dans le numéro spécial de *La Plume* consacré à André des Gachons, décembre 1895, p. 553.
51. Léon MAILLARD, « Caractères esthétiques-Andhré des Gachons », dans *Notes pour demain – L'Imagier Andhré des Gachons*, Paris, La Plume, 1892, p. 6.
52. *Ibid.*
53. Raymond BOUYER, « Les arts », dans *L'Ermitage*, Paris, janvier-juin 1894, p. 308.
54. Joséphin Péladan décline cette idée plusieurs fois dans *L'Art idéaliste et mystique*: « Il n'y a pas d'autre Réalité que Dieu. Il n'y a pas d'autre Vérité que Dieu. Il n'y a pas d'autre Beauté que Dieu. » (Joséphin PELADAN, *L'Art idéaliste et mystique*, Paris, Chamuel, 1894, p. 33).
55. *Catalogue officiel illustré de 160 dessins du second Salon de la Rose-Croix avec la règle esthétique et les Constitutions de l'Ordre du 28 mars 1893 au 30 avril 1893*, Paris, Palais du Champ de Mars, 1893, p. 43.
56. *Ibid.*
57. Cité par Véronique DUMAS, *Le peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, Paris, CNRS éditions, 2005, p. 65.
58. Gustave SOULIER, « Les artistes de l'âme », dans *L'Art et la vie*, 1895, p. 23.
59. Voir Jocelyne VAN DEPUTTE, *Le Salon des Cent: 1894-1900, Affiches d'artistes*, Paris-Musées, Éditions des musées de la ville de Paris, 1994. Voir aussi les études de Philipp Denis CATE, « La Plume and its Salon des Cent. Promoters of posters and prints in the 1890's », *Print Rewiew*, New York, vol. 8, p. 61-68.
60. LÉON MAILLARD, *La lutte idéale. Les soirs de la Plume*, *ibid.*, p. 61.
61. LÉON MAILLARD, Le Salon de "La Plume" – IV Andhré des Gachons », dans *La Plume*, Paris, n° 85, 1^{er} novembre 1892, p. 470.
62. LÉON MAILLARD, « Le Salon des Cent », dans *La Plume*, Paris, n° 116, 15 février 1894.
63. Voir *La Plume*, Paris, n° 159, 1^{er} décembre 1895.
64. *Ibid.*

65. La Rédaction, « Au lecteur », dans *L'Ermitage*, Paris, n° 1, avril 1890, p. 6.
66. Léon MAILLARD, « Caractères esthétiques – Andhré des Gachons », *op. cit.*, p. 7-8.
67. Léon MAILLARD, « XVI^e Salon des Cent – Andhré des Gachons Imagier », dans *La Plume*, Paris, n° 159, décembre 1895, p. 526.
68. *Ibid.*
69. Fernand WEYL, « Quelques opinions », *ibid.*, p. 558.
70. *Ibid.*
71. Ce portrait signé Paul Berthon et portant la dédicace suivante « À mon excellent camarade et ami Andhré des Gachons » a été reproduit dans *La Plume*, Paris, n° 159, 1^{er} décembre 1895, p. 525 ainsi que dans *The Chap-Book*, Chicago, 15 février 1896, p. 347.
72. Erwin PANOFSKY, 1969, p. 41.
73. Jean-Luc STEINMETZ, *Pétrus Borel. Un auteur provisoire*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1986, p. 19.
74. Fernand WEYL, « Les artistes de l'âme: Marcius Simons », dans *L'Art et la Vie*, Paris, 1895, p. 105.
75. Voir *Le livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles* sous la direction d'Hélène Védrine, Paris, éditions Kimé, 2005.
76. Louis MARIN, « Du corps au texte: propositions métaphysiques sur l'origine du récit », *Esprit*, Paris, avril 1973, p. 913-928.
77. Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, Paris, Folio, 1978, p. 238.