

---

# Mot de la rédactrice: La culture visuelle de la science et l'art dans la France fin-de-siècle

SERENA KESHAVJEE, UNIVERSITY OF WINNIPEG

---

Depuis quelques années, il devient plus qu'évident, pour qui sait observer, qu'une évolution paradoxale se prépare dans le développement de notre intellectualité nationale. Avec l'engouement pour la science positive, avec les enthousiasmes qu'elle avait suscités dès son baptême, agonise, râle, se meurt l'esthétique qui était née d'elle.

Georges-Albert Aurier, « Les Symbolistes »<sup>1</sup>

En 1892, l'influent critique d'art Georges-Albert Aurier a consacré aux symbolistes français un article crucial, dans lequel il instaurait une dichotomie entre le scientisme et la métaphysique<sup>2</sup>. Selon son affirmation, les symbolistes rejetaient l'observation scientifique au profit de l'imagination. C'est ainsi que se répandit pendant près d'un siècle chez la plupart des spécialistes cette idée controversée que les symbolistes s'opposaient à la science et n'éprouaient que suspicion à l'égard de la nature. Assumer que la théorie symboliste réduisait la science à la portion congrue revenait à les décrire plus souvent qu'à leur tour comme déphasés par rapport aux éléments « progressistes » ou modernes de l'Europe du dix-neuvième siècle.

Si les symbolistes français adoptaient pour la plupart une attitude fuyante face à la modernité, ils ne rejetaient pas pour autant tous les aspects de la vie moderne et beaucoup d'entre eux suivaient les développements de la science et en tiraient parti. Alors qu'on assistait au dix-neuvième siècle à la professionnalisation des disciplines scientifiques, la doctrine positiviste se propageait dans des journaux comme *La Nature* ou dans des publications émanant de vulgarisateurs scientifiques, parmi lesquels l'astronome Camille Flammarion. Publiés au moment où les musées des sciences faisaient leur apparition, ces textes favorisaient la méthode d'expérimentation empirique et accordaient de l'importance à la preuve documentaire irréfutable sous forme d'illustrations et de photographies scientifiques. Les symbolistes se servaient des méthodes scientifiques de deux façons : pour légitimer des spéculations métaphysiques en prouvant que celles-ci reposaient sur une base scientifique ou, autrement, pour démontrer que les théories scientifiques étaient intrinsèquement métaphysiques de par leur nature. Le critique d'art Camille Mauclair a utilisé l'expression « symbolisme scientifique » pour évoquer la manière dont les symbolistes et d'autres artistes ont tenté de concilier la science et la religion durant cette période<sup>3</sup>. Leurs efforts pour donner aux idées transcendantales une allure plus scientifique empruntaient souvent une structure d'ordre théologique, mais sous forme de lois pseudoscientifiques à la place des croyances fondées sur la foi. La science comme l'art passaient pour des forces régénératives vers la fin du dix-neuvième siècle. Les symbolistes partageaient

avec le mouvement romantique qui les précédait un même objectif : chercher la preuve scientifique de l'existence d'un ordre naturel harmonieux.

Ce numéro spécial de *RACAR* se penche sur la façon dont les artistes français fin-de-siècle ont abordé et compris les théories scientifiques et sur les liens qu'ils entretenaient avec la communauté scientifique. L'idée de ce numéro est née d'une session dans un colloque que j'ai organisée en 2004 pour la Society for Literature and Science à Austin, Texas, qui était elle-même influencée par les avancées de la littérature interdisciplinaire s'attachant depuis une vingtaine d'années à remettre en question les implications de l'affirmation de Georges-Albert Aurier<sup>4</sup>. Outre les articles rédigés par les quatre panélistes originales, soit Barbara Larson, Martha Lucy, Maria E. Di Pasquale et Allison Morehead, le numéro comprend des contributions de la main de Mark S. Morrisson, d'Anne Byrd et de moi-même. Les sept essais rassemblés examinent des symbolistes célèbres, parmi lesquels on retrouve Auguste Rodin, Odilon Redon, Paul Gauguin, Joséphin Péladan et les Nabis<sup>5</sup>, des artistes proches du milieu symboliste, entre autres Paul Cézanne, et des illustrateurs pseudoscientifiques dont les images ont influencé les cercles symbolistes. La théosophie et le spiritualisme sont traités ici comme des mouvements de philosophie religieuse qui ont largement fait usage de leurs influentes publications pour propager la preuve visuelle « scientifique » de leur conception du monde.

Comme d'autres à cette époque, les symbolistes étaient confrontés aux transformations du monde qui succédait aux Lumières et en particulier à la tendance croissante à la laïcisation. Beaucoup réagissaient à ces mutations avec le sentiment que la civilisation était en train de vivre son déclin. Dans un livre marquant publié en 1892 sous le titre de *Dégénérescence*, Max Nordau proclamait que l'art d'avant-garde dont le symbolisme faisait partie était un signe de la dégénérescence sociale ; citant pour exemple le critique symboliste Jules Bois et les portraits vaporeux du peintre symboliste Eugène Carrière, il cherchait à faire la preuve de la pensée obscure dont les artistes « hystériques » étaient affligés<sup>6</sup>. Si la culture d'avant-garde était synonyme de « dégénérescence » pour Nordau, les symbolistes y voyaient pour leur part une méthode de renouvellement, persuadés que la quête des racines primitives de l'humanité et du savoir ancestral—que les chercheurs du dix-neuvième s'activaient parallèlement à explorer—contribuerait à leur objectif ultime de régénérer l'art occidental.

Face à ce déclin qu'ils percevaient, certains symbolistes se sont tournés vers des courants de philosophie religieuse marginaux, tels que la théosophie et le spiritisme, pour y chercher la voie du renouveau. De caractère hétérodoxe, ces religions

« populaires » se rendaient souvent plus acceptables en s'adjoignant des ingrédients scientifiques comme outils de légitimation. Des théories contemporaines empruntées à la biologie, à la psychologie, à la chimie, à la physique et à la neurologie étaient greffées sur des conceptions du monde métaphysiques afin de révéler leur fondement scientifique connu par intuition. Cette stratégie revenait parfois à retourner à des pratiques scientifiques du passé, du genre de celles qu'on désigne aujourd'hui par « science romantique », qui étaient moins matérialistes que le positivisme. On s'appuyait aussi sur des modèles scientifiques plus anciens qui avaient été disqualifiés au dix-neuvième siècle comme « sciences occultes ». De même, certains artistes recherchaient les composantes fantastiques des nouvelles théories scientifiques. Les théories qui traitaient de l'origine et du développement de l'univers se prêtaient au « ré-enchantement » de la science.

La tentative de légitimer les philosophies religieuses en recherchant leurs fondements scientifiques ou en les sondant pour y déceler la preuve de l'existence d'un projet divin au sein des théories scientifiques, faisait partie intégrante de la culture hybride mêlant science et religion qui florissait à Paris dans les années 1890. Séduit par le spiritisme, Camille Flammarion suggérait qu'il s'agissait d'une religion scientifique<sup>7</sup>. Outre ses ouvrages de vulgarisation sur l'astronomie, Flammarion a commis un nombre impressionnant d'essais sur le spiritisme et les forces intelligentes « inconnues » qui régissaient selon lui l'univers<sup>8</sup>. Il ne voyait pas de contradiction à être un spiritiste et un scientifique en même temps parce que le mouvement spiritiste, qui acceptait l'idée que la personnalité survivait à la mort, se concevait et se proclamait comme une doctrine scientifique qui donnait à ses séances le statut d'expériences et réalisait des photographies d'esprits à titre d'illustrations scientifiques<sup>9</sup>. Les théosophes fondaient eux aussi leurs théories sur la science : en témoignent l'exemple de Helena Blavatsky, qui s'appuyait sur la théorie de l'évolution pour voir dans l'illumination une forme d'évolution ou d'involution spirituelle, et celui d'Annie Besant, qui appliquait les principes de la chimie expérimentale à ses expérimentations psychiques astrales dûment illustrées. Si Flammarion et Blavatsky étaient à la recherche d'une nouvelle religion dont les axiomes fondamentaux pouvaient se démontrer à l'aide de lois scientifiques, Joséphin Péladan, le critique d'art à l'origine de la renaissance de l'ordre de Rose+Croix, cherchait de son côté la base scientifique du catholicisme traditionnel : pour lui, elle se trouvait dans les sciences occultes.

« Scientifier » la religion était monnaie courante. L'autre versant de cette culture hybride mêlant science et religion consistait à rendre la science elle-même merveilleuse, en utilisant ses méthodes empiriques pour révéler la preuve ultime de la divinité ou de l'unité de l'univers. Selon l'historien Peter Bowler, beaucoup de scientifiques de la fin du dix-neuvième siècle ont

continué durant le siècle suivant à promouvoir les théories sur l'évolution de Jean Baptiste Lamarck et Etienne Geoffroy Saint-Hilaire ; plus anciennes et fortement ancrées, ces dernières se rapprochaient davantage de la théologie naturelle par l'attention qu'elles portaient à l'ascendance commune, au progrès et au vitalisme, au détriment de la sélection naturelle aléatoire de Charles Darwin<sup>10</sup>. Comme le montrent les articles qui suivent, de nombreux symbolistes se fixaient pour objectif de révéler un univers unifié et de lever le voile sur le savoir occulte détenu par l'humanité primitive. La fascination qu'exerçait sur Redon la qualité mutable et informe de la vie cellulaire initiale traduisait sa quête d'un savoir primordial. L'écrivain et critique symboliste Jules Bois s'est appuyé sur sa formation en psychologie pour étudier à fond les forces extra-individuelles dont ses études sur l'inconscient lui faisaient pressentir l'existence. Selon Bois et son condisciple l'écrivain symboliste Maurice Maeterlinck, l'inconscient était la source du divin et, par là, le dépositaire de toute connaissance passée ou future. De même, Annie Besant et Charles Leadbeater montraient dans leur ouvrage *Occult Chemistry* (1908) que le monde subatomique les intéressait en tant que symbole visuel de la « matière originelle de l'univers ».

Mais l'utilisation de la science au service d'un objectif romantique allait se heurter à plusieurs obstacles. En effet, pour autant que la science du dix-neuvième siècle puisse se laisser manipuler de façon à supporter l'idée de l'unité de toute vie et de l'inconscient supranaturel, ce savoir continuait à défier les notions chrétiennes fondamentales d'un ordre naturel qui réservait à l'humanité la première place. Martha Lucy et Barbara Larson analysent dans leurs articles la façon dont les artistes se sont confrontés aux théories scientifiques de leur époque—la théorie de l'évolution dans le cas de Redon et de la neurologie dans celui de Rodin—qui récusait la définition traditionnelle de l'humanité et notre statut au sein de l'univers. Les formes imprécises mais anthropomorphisées de Redon et les corps incomplets de Rodin peuvent s'envisager comme des réflexions sur les questions philosophiques fondamentales du sens de l'être humain. De même, Anne Byrd suggère que l'obsession pour les phénomènes géologiques d'Aix-en-Provence dont témoigne l'œuvre de Cézanne montre qu'il se débattait avec l'idée de l'évolution humaine au sein d'un univers darwinien aléatoire.

Si le rejet du matérialisme caractérise bel et bien la théorie symboliste, ces artistes en quête d'une « nouvelle ère » plus spirituelle étaient loin d'ignorer toute science comme certains l'ont supposé. Ce numéro spécial entend démontrer que les théories scientifiques et pseudoscientifiques faisaient corps avec l'œuvre de certains représentants de l'art symboliste. Chaque auteur(e) traite d'un aspect particulier de la « scientification » des philosophies religieuses. Abordant la culture visuelle sur un mode interdisciplinaire, les différents articles étudient comment les artistes ont perçu la science au dix-neuvième et au début du

vingtième siècle en France. Les images qui les accompagnent offrent un impressionnant florilège de la culture scientifique au tournant du siècle, avec toutes sortes d'illustrations, de documents photographiques sur des expérimentations scientifiques et d'interprétations de particules subatomiques qui ont pénétré l'imaginaire symboliste.

Le premier article, qui est de Martha Lucy, se penche sur la réponse apportée par Redon à la théorie qui est à la base du paradigme scientifique prédominant au dix-neuvième siècle, celle de l'évolution. En France, dans les années 1880, plusieurs artistes avaient tenté de représenter les êtres humains primitifs, entre autres Fernand Cormon (*Cain*, 1880) et Emmanuel Frémiet (*L'Homme de l'âge de pierre*, 1872). Mais, comme le remarque justement Lucy, Redon ne s'est pas contenté d'illustrer les informations les plus récentes sur l'homme des cavernes et est remonté jusqu'aux origines de la vie dans une perspective évolutionniste. Redon a réfléchi à la façon dont la pensée évolutionniste a modifié la conception même du corps et du moi. Prenant particulièrement appui sur l'album lithographique *Les Origines* paru en 1883, Lucy défend l'idée que sa production de créatures hybrides a bouleversé l'idéal de la forme humaine immuable créée par un Dieu rationnel. Dans l'univers évolutionniste de Redon, le corps humain n'est jamais en sécurité ; l'album regorge d'êtres abjects et indéterminés qui semblent anticiper la notion surréaliste de *l'informe*. Les créatures de Redon luttent avec la dimension inachevée et grossière du devenir. Et, chose plus radicale encore, elles n'atteignent jamais la complétude ou la perfection, qui est pourtant la norme dans l'art occidental au dix-neuvième siècle. Selon Lucy, Redon saisissait l'arbitraire de la sélection naturelle. Par sa technique consistant à ramener les formes vers leurs stades initiaux d'existence en juxtaposant des corps et des visages de manière arbitraire, il portait atteinte à la gloire du corps humain et mettait en cause la notion même du moi unifié.

La science du dix-neuvième siècle s'est heurtée à la vision chrétienne traditionnelle qui réserve à l'humanité une place de choix dans l'univers : dans son article, Barbara Larson observe comment Rodin a réagi aux fluctuations dont la définition de l'humanité faisait l'objet<sup>11</sup>. Larson resitue les figures fragmentaires novatrices de Rodin à la lumière des modèles médicaux issus de l'École de Médecine—fondée dans les années 1860—où se lit la tentative de schématiser les fonctions et les relations du corps et du cerveau. Rodin a présenté comme œuvres d'art en soi et à part entière des parties de corps détachées et des jumelages de corps disjoints et recomposés. Pour Larson, ces œuvres démontrent à l'évidence que le sculpteur connaissait les avancées médicales et scientifiques de la neurologie, en particulier l'électrophysiologie, ainsi que la théorie de la localisation de Paul Broca. Les distorsions exagérées introduites dans sa représentation d'*Adam*—le contrapposto expressif, la tête

tombante et les positions maladroites des bras—traduisent parfaitement sa volonté d'appliquer les théories médicales et neurologiques de son époque à ses propres recherches artistiques. À l'instar de Redon, Rodin récusait le lien que l'idéologie nationale française établissait entre la santé et la moralité ; les deux artistes remettaient ainsi en question l'image idéalisée de la forme humaine. Leur œuvre préfigurait les représentations avant-gardistes de l'art du vingtième siècle dans lesquelles le corps humain apparaît inachevé et brisé<sup>12</sup>. La notion de cerveau compartimenté avec laquelle Rodin s'est familiarisé en étudiant la théorie de la localisation l'a amené à déconstruire non seulement le corps humain mais aussi, à un niveau plus profond, la psyché humaine.

Dans le troisième essai, Anne Byrd examine les écrits épistémologiques que Joachim Gasquet a consacrés aux représentations de la carrière Bibémus fissurée et envahie par la végétation que Cézanne a peintes à Aix-en-Provence, vers la fin de sa vie. L'amitié qui liait Gasquet, Cézanne et le naturaliste darwinien Antoine Fortune Marion durant les années 1890 occupe une place centrale dans l'analyse de Byrd. Gasquet assimile la manière physique de peindre de Cézanne aux mouvements géologiques qui ont effectivement façonné la carrière. Ses images de la carrière figurent en un sens à la fois la nature et la culture—le paysage géologique de la carrière, avec l'empreinte de l'intervention humaine, et la façon dont Cézanne re-présente la carrière dans un tableau, *tache par tache*. La notion romantique de la culture comme partie intégrante de la nature a repris vigueur vers la fin du siècle parce que l'évolution a replacé l'humanité au cœur du règne animal<sup>13</sup>. Gasquet s'efforçait de comprendre l'art de Cézanne à la lumière de son propre modèle influencé par les théories de l'évolution antérieures et le "vitalisme catholique" qui circulaient en France, face aux théories darwiniennes qui mettaient en avant l'indifférence de la nature et, de manière encore plus significative, le message darwinien de l'absence de finalité de l'univers.

L'article de Maria E. Di Pasquale se penche sur le cas de Joséphin Péladan, le critique d'art catholique romain à la tête du mouvement occultiste rosicrucien. Se considérant eux-mêmes comme les gardiens de secrets hermétiques, comme l'alchimie et la symbologie, les membres de l'Ordre de la Rose+Croix réactualisaient leurs croyances chrétiennes à l'aide des philosophies orientales. De manière générale, l'opinion publique reconnaissait au mouvement occulte un fondement scientifique et considérait qu'il incarnait un savoir ancien et fondamental alliant la science et la spiritualité. Comme le souligne justement Di Pasquale, Péladan percevait la science occulte comme supérieure à la simple collusion des données physiques de l'expérimentation parce qu'elle impliquait l'union de l'intelligence et de la spiritualité. En tant que critique d'art, Péladan s'insurgeait surtout contre le mouvement naturaliste de la fin du dix-neuvième siècle, qui

s'illustrait au sein du catholicisme dans les écrits de Renan (*Vie de Jésus*, 1863) et dans des oeuvres d'art influencées par Renan, entre autres *Le Martyr de Jésus de Nazareth* (1883) d'Aimé Morot. Aux yeux de Péladan, l'authenticité « historique » de ces oeuvres leur ôtait toute valeur transcendante. Il aspirait à réinstaurer un système social hiérarchique qui pourrait lutter contre ce qu'il percevait comme l'influence dégradante et démocratisante du positivisme et rendre à la société française ses « vraies » racines catholiques et monarchiques, loin de la société égalitaire et laïque qui s'était développée durant le dix-neuvième siècle.

La décadence était un sujet d'autant plus couramment débattu dans le Paris fin-de-siècle que la ville était devenue l'un des principaux centres d'études de la psychologie et de l'inconscient en Europe. Les recherches sur l'hystérie et l'état de transe menées par Jean Martin Charcot et Pierre Janet attiraient beaucoup l'attention et le public se montrait fort intéressé par les états altérés de conscience, entre autres l'hystérie<sup>14</sup>. Mon article et celui d'Allison Morehead s'intéressent à la fascination pour les états altérés et inconscients qui a poussé les symbolistes à mener des recherches sur l'hystérie et sur un autre état assimilé à l'état de transe, la médiumnité. Vers la fin du dix-neuvième siècle, Paris abritait quantité d'adeptes du mouvement spiritiste avec lesquels les symbolistes multipliaient les contacts<sup>15</sup>. Dans les années 1890, les médecins déclaraient les médiums atteints d'hystérie, parce que l'hystérie et la médiumnité impliquaient toutes les deux un état de transe. Encore flou à l'époque pré-freudienne, le concept de l'inconscient passait aux yeux de certains pour la voie menant aux esprits désincarnés, à la connaissance extraindividuelle, voire au divin. Si certains médecins affirmaient reconnaître dans l'hystérie et la médiumnité la marque d'un esprit fêlé et de la dégénérescence sociale, les symbolistes voyaient ces états inconscients comme une porte ouvrant sur la créativité et peut-être même sur le savoir transcendental.

Le désir de peindre l'inconscient s'est imposé aux symbolistes comme un objectif de principe. Mon article examine les tentatives d'inscrire l'état inconscient dont on retrouve la trace dans les pièces symbolistes que Maurice Maeterlinck et Rachilde ont écrites pour le Théâtre d'art de Paul Fort, ainsi que dans les affiches de théâtre réalisées par Paul Sérusier, Maurice Denis et Paul Gauguin, qui s'attachaient toutes à représenter des états de conscience altérés. Les qualités formelles évanescentes de ces images produites pour le Théâtre d'Art figuraient cette transcendance du moi bourgeois ordinaire à travers différentes métaphores visuelles de la dissolution, dont le style a été appelé par Jules Bois « l'art inconscient » dans un article paru en 1897 sous le titre de « L'Esthétique des esprits et celle des symbolistes »<sup>16</sup>. Je soutiens que la représentation du moi et du non-moi, de l'esprit conscient et inconscient, faisait intrinsèquement partie de la culture symboliste et j'expose dans cet article l'arsenal de

pratiques stylistiques et iconographiques déployé pour résoudre les problèmes picturaux relatifs à cette « liminalité ».

Allison Morehead étudie la relation entre l'inconscient, la médiumnité et l'esthétique symboliste<sup>17</sup>. Elle voit un parallèle entre les efforts des psychologues pour appliquer le paradigme scientifique à la pensée intérieure et la fonction d'« objectiver le subjectif » que Gustave Kahn attribue au symbolisme lorsqu'il le définit, résumant de façon lapidaire l'esthétique symboliste. Morehead rappelle en quelques lignes que l'enthousiasme morbide dont faisait preuve la nouvelle psychologie française dans son étude des états anormaux visait à approfondir sa connaissance des phénomènes psychologiques universels. Tant Morehead que moi-même alléguons que les états de transe et la médiumnité étaient vus comme des états de conscience alternatifs capables de procurer aux artistes de nouvelles façons d'appréhender le processus psychologique de la créativité. Morehead étudie la relation entre la médium Hélène Smith et le psychologue Théodore Flournoy, suite à laquelle ce dernier a publié son célèbre ouvrage sur le somnambulisme, *Des Indes à la planète Mars, étude sur un cas de somnambulisme avec glossolalie* (1900) ; ce dernier a contribué à renforcer dans un sens plus positiviste l'interprétation des pouvoirs des médiums comme un produit de leurs riches imaginations au détriment de la vision pré-freudienne qui supposait que les médiums étaient en contact avec le surnaturel. Comme le souligne Morehead, ces conceptions de la médiumnité ont toutes les deux permis de déterminer l'inconscient comme un domaine instinctif naturel dans lequel s'épanouit la créativité. Ces notions de créativité ont joué un rôle crucial dans la construction du mythe symboliste de l'artiste visionnaire.

Les deux derniers essais entraînent la discussion sur le spiritisme au-delà des pratiques artistiques individuelles des symbolistes pour explorer l'interaction entre la culture symboliste et les matériaux visuels pseudoscientifiques issus des philosophies religieuses populaires.

Pour sa contribution, Mark S. Morrisson a choisi de développer le propos d'un chapitre de son ouvrage récent, *Modern Alchemy: Occultism and the Emergence of Atomic Theory*<sup>18</sup>, dans lequel il réunit la science, les religions populaires et l'art autour d'un objectif commun : visualiser le monde invisible. Il souligne l'importance de la théosophie qui a contribué de manière cruciale à façonner la perception publique de l'occultisme dans le monde occidental vers la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle. Comme le montrent de plus en plus les recherches, l'occultisme a été une composante de la modernité en même temps qu'il était une réaction à celle-ci, de sorte que son influence dans le développement de la culture occidentale est indéniable<sup>19</sup>. Ainsi, la première génération d'artistes abstraits, dans laquelle on retrouve Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, František Kupka et Kazimir Malevich, a réagi à la théosophie qui

voyait dans l'union métaphorique de l'esprit et de la matière la possibilité d'une nouvelle harmonie et d'une régénérescence pour la société occidentale en produisant des images hermétiques et abstraites. Morrisson ne compare pas ici l'imagerie théosophique avec les beaux-arts, mais se concentre plutôt sur la culture visuelle du mouvement théosophique lui-même. Sans s'attarder sur l'esthétique des images théosophiques, qui est de nature plus propagandiste qu'artistique, il s'attache à resituer la culture visuelle commune à la théosophie et à l'illustration scientifique.

Morrisson expose comment les chercheurs issus du champ de la chimie et de la physique ont intégré le recours aux données visuelles et aux instruments de détection pour consolider la méthodologie expérimentale et comment les théosophes se sont ensuite appropriés ces méthodes. Dès les débuts du mouvement, les théosophes ont pris appui sur la science pour donner à leur religion populaire plus de légitimité. La fondatrice de la théosophie, Helena Blavatsky, avait trouvé une façon efficace d'appliquer le modèle évolutionniste de l'adaptation des espèces à ses sept degrés d'évolution et d'involution spirituelles. Mais elle s'appuyait également sur la révélation individuelle, un trope courant dans les religions occultes, pour transmettre sa sagesse selon une méthode qu'elle aurait apprise dans sa jeunesse lorsqu'elle s'entraînait à devenir médium. La théosophie et le spiritisme partageaient de nombreuses préoccupations, dont le désir de se donner une apparence plus scientifique. Le spiritisme était axé sur le pouvoir de l'initié—donc du médium—, mais le mouvement a adopté dans un souci de modernisation une approche positiviste en insistant sur la « preuve empirique » de l'existence des esprits obtenue grâce à la photographie. De même, la théosophie s'est mise à enrichir ses publications de données visuelles.

Après la mort de Blavatsky en 1891, Annie Besant, la nouvelle présidente de la Société de Théosophie, a entamé une série d'expériences avec Charles Leadbeater en vue d'enregistrer visuellement des particules subatomiques ; comme l'explique Morrisson, Besant n'a pas hésité à entériner ses expérimentations en se servant de deux outils de validation scientifique importants, la publication et l'illustration scientifiques. *Occult Chemistry* (1908), l'ouvrage qui a recueilli ces expériences, ne pouvait se passer de cette documentation visuelle d'appoint car, du fait de leur orientation théosophique, ces expériences reposaient sur le phénomène de la clairvoyance. Morrisson replace cet ouvrage dans le courant plus large de la micrographie, selon laquelle le monde invisible offre une porte d'accès à la connaissance du monde visible. Le livre proposait une vue microphysique de structures subatomiques comme l'hydrogène et l'oxygène et illustrait même, dans un élan encore plus optimiste, le « protyle » ou matière primordiale, en se servant des transcriptions visuelles de l'expérience clairvoyante comme de données scientifiques. Besant et Leadbeater ont tenté d'utiliser la détec-

tion par instrument, mais au lieu d'avoir recours à un appareil photographique ou à un microscope comme enregistreur, ils ont choisi l'humain comme instrument d'observation. De cette façon, ils ont modernisé leur profil scientifique théosophique à l'aide de théories empruntées à la physique et à la chimie qui s'appuyaient sur l'expérience. Mais en fin de compte, à l'instar du modèle antérieurement proposé par Blavatsky, ils ont continué à se servir de la notion occulte de la conscience étendue. Dans *Occult Chemistry*, l'être humain psychique est l'instrument de détection en même temps que l'outil qui enregistre. Le but de leurs expériences était de chercher la matière primordiale subatomique à partir de laquelle tout se développait dans l'univers, une démarche proche de celle des évolutionnistes romantiques en quête des origines de la vie.

Dans l'article qu'il a consacré aux symbolistes, Aurier affirmait que beaucoup de scientifiques du dix-neuvième siècle s'étaient découragés à l'idée que la science expérimentale soit moins sûre qu'un rêve de poète<sup>20</sup>. Même s'il est susceptible d'exagération, Aurier avait raison de remarquer que la professionnalisation de la science au dix-neuvième siècle n'avait pas mis fin à la rêverie métaphysique. Aussi bien Camille Mauclair qu'Edwin Slosson discernaient dans la science une tendance à moraliser et à emprunter le territoire de la religion ; « Au lieu de mettre fin au mysticisme, la science moderne... a suscité son renouveau », a écrit Slosson<sup>21</sup>. L'essor de la science a créé de nouvelles manières de légitimer les croyances métaphysiques et, dans certains cas, il a brouillé les frontières entre la science et la religion. Les théories scientifiques sur l'évolution et la chimie organique ont mené à la recrudescence du néo-vitalisme et de la science romantique vers la fin du dix-neuvième siècle : d'une certaine façon, ce phénomène a contribué à préserver l'ordre métaphysique, mais il a remplacé la foi par des lois soi-disant naturelles. Tant la science que la métaphysique étaient perçues comme une exploration du monde invisible, que ce soit par l'entremise des particules subatomiques, des rayons X, de la vie cellulaire, de l'inconscient ou de formes spectrales. Les théories et les illustrations relatives à l'investigation du monde invisible fascinaient les artistes. Avec les scientifiques et les adeptes de religions philosophiques qui étaient, comme eux, en quête d'une visualisation de l'invisible, ils ont tous contribué à répandre durant la dernière décennie du dix-neuvième siècle une culture hybride faite de symbolisme, de science et de religion. Ce n'est pas la science que les symbolistes ont récusée, mais plutôt les explications matérialistes de l'univers, des origines de la vie et de la finalité de celle-ci.

## Remerciements

J'aimerais adresser mes remerciements à Oliver Botar, Allison Morehead, les rédacteurs de *RACAR* et Barbara Winters pour la

lecture et la révision de cette introduction qui a aussi bénéficié des commentaires pertinents de Maria F. Di Pasquale, Barbara Larson, Mark S. Morrisson et Martha Lucy. Collaborer avec ces auteurs à l'occasion de ce numéro spécial a été un réel plaisir et leurs articles constituent un apport précieux au champ étudié. Je remercie les lecteurs anonymes pour leurs commentaires judicieux. L'université de Winnipeg m'a généreusement accordé la bourse de recherche et la bourse de voyage qui m'ont permis de réaliser une partie des recherches menées dans le cadre de ce numéro spécial. Enfin, merci à Oliver et à nos fils Nadir et Devin qui m'ont inspirée de toutes sortes de façons tout au long de ce travail.

## Notes

- 1 G.-Albert Aurier, « Les Symbolistes », *Revue Encyclopédique* no. 32, II (1 avril 1892), p. 474–86, citation p. 474.
- 2 Aurier, « Les Symbolistes ». Un paragraphe de cet article a été traduit en anglais. Voir Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, Berkeley, 1968, p. 93–94.
- 3 Camille Mauclair, « Le Symbolisme scientifique dans les décorations de M. Besnard, » chapitre deux dans *Albert Besnard: L'homme et L'œuvre*, Paris, 1914, p. 25–50. Les études contemporaines sur cette culture hybride faite de science et de religion abondent. Kurtz Bayertz propose l'expression « spiritualisation de la matière » pour expliquer le monisme matérialiste du scientifique évolutionniste Ernst Haeckel ; Lynn Gamwell avait décrit ce phénomène comme la « sécularisation de la spiritualité », Lynn Sharp l'a appelé « rationalisation de la religion » et j'ai moi-même utilisé l'expression « scientification de la religion ». Voir Kurt Bayertz, « Biology and Beauty: Science and Aesthetics in Fin-de-siècle Germany », dans *Fin de Siècle and its Legacy*, Mikulas Teich et Roy Porter, éd., Cambridge, 1990, p. 285; Lynn Gamwell, *Exploring the Invisible: Art, Science and the Spiritual*, Princeton, 2004, chapitre 1; Lynn Sharp, « Rational Religion, Irrational Science: Men, Women, and Belief in French Spiritism, 1853–1914 », thèse de doctorat, University of California at Irvine, 1996 et Serena Keshavjee, « The “Scientization” of Spirituality », dans *Seductive Surfaces: The Art of Tissot*, Katharine Lochnan, éd., New Haven, 1999, p. 213–44. Voir aussi Peter J. Bowler, *Reconciling Science and Religion: The Debate in Early Twentieth Century Britain*, Chicago, 2001.
- 4 Nous devons une partie de ces recherches innovatrices à Filiz Burhan et Debora Silverman qui ont fait la preuve des liens existant entre le symbolisme, l'occultisme et la psychologie naissante. Voir Filiz Fida Burhan, « Vision and Visionaries: Nineteenth-Century Psychological Theory: The Occult Sciences and the Formation of a Symbolist Aesthetic in France », thèse de doctorat, Princeton University, 1979, et Debora L. Silverman, *Art Nouveau in France: Politics, Psychology and Style*, Berkeley, 1989. Parmi les ouvrages qui s'inspirent de ces approches interdisciplinaires, il convient de citer

- Jean Clair, *L'Âme au Corps: Arts et Sciences 1793–1993*, Paris, 1993. Barbara Larson a publié dans le catalogue de Clair un article important intitulé « La Génération symboliste et la révolution darwinienne » qui, comme sa thèse de doctorat « Odilon Redon: Science and Fantasy in the Noirs », New York University, 1996, a attiré l'attention des spécialistes du symbolisme sur le croisement entre la théorie évolutionniste et l'art du dix-neuvième siècle. En 2003, Linda Nochlin et Martha Lucy ont consacré un numéro spécial de *Nineteenth-Century Art Worldwide* (vol. 2, no. 2) à « The Darwin Effect: Evolution and Nineteenth Century Visual Culture », auquel Larson a également contribué. Pour la littérature plus récente sur l'art et l'évolution, voir Larson et Fae Brauer, éd., *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms and Visual Culture*, Lebanon, N.H., 2009; Pamela Kort et Max Hollein, éd., *Darwin, Art and the Search for Origins*, catalogue d'exposition, Frankfurt, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2009, et Diana Donald et Jane Munro, *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts*, New Haven, 2009. Dans le domaine de la psychologie, Allison Morehead a analysé la relation entre les techniques symbolistes et les méthodologies de la psychologie expérimentale. J'ai considéré le spiritisme comme une religion scientifique et observé la manière dont les symbolistes se sont approprié une esthétique spiritiste scientifique pour élargir leur objectif de traduire le surnaturel en images. Voir Allison Morehead, « Creative Pathologies: French Experimental Psychology and Symbolist Avant Gardes 1889–1900 », thèse de doctorat, University of Chicago, 2007, et Serena Keshavjee, « “L'Art Inconscient” and “L'Esthétique des Esprits”: Science, Spiritualism and the Imaging of the Unconscious in French Symbolist Art », thèse de doctorat, University of Toronto, 2002. Voir aussi Keshavjee, « The “Scientization” of Spirituality », p. 213–44. Davantage concentrés sur les pseudo-sciences, Patricia Mathews et Rodolphe Rapetti ont analysé les études sur l'hystérie sous l'angle de leur influence sur l'esthétique symboliste. Voir Patricia Mathews, *Passionate Discontent: Creativity, Gender and French Symbolist Art*, Chicago, 1999, et Rodolphe Rapetti, *Symbolism*, trad. Deke Dusinberre, Paris, 2005.
- 5 Tenter d'assigner une définition à l'esthétique symboliste représente un grand défi. La diversité de styles et de thématiques réunis sous la bannière du symbolisme est si grande qu'elle empêche presque l'idée même d'un mouvement cohérent. Dans le chapitre d'introduction de son livre *Symbolist Art in Context*, Berkeley, 2009, Michelle Facos passe en revue les différentes tentatives menées jusqu'ici par les spécialistes pour définir le mouvement et apporte à son tour une pierre à l'édifice en suggérant une définition qui met l'accent sur l'esthétique formelle dans la tradition initiée par Reinhold Heller et Robert Goldwater. Pour un éclairage plus complet sur le mouvement symboliste, voir Jean Clair, dir., *Lost Paradise: Symbolist Europe*, catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts de Montréal (Montréal, 1995).
  - 6 Max Nordau, *Degeneration*, traduction anglaise non attribuée, London, 1985, p. 11 et 117.

- <sup>7</sup> Flammarion a décrit le spiritisme comme suit : « Messieurs, le spiritisme n'est pas une religion, mais c'est une science, science dont nous connaissons à peine l'a b c. Le temps des dogmes est fini. La nature embrasse l'univers, et Dieu lui-même, qu'on a fait jadis à l'image de l'homme, ne peut être considéré par la métaphysique moderne que comme *un Esprit dans la nature* ». Camille Flammarion, *Discours prononcé sur la tombe d'Allan Kardec* à Paris, en 1869. Cité en anglais dans Flammarion, *Mysterious Psychic Forces: An Account of the Author's Investigation in Psychical Research, Together with those of other European Savants*, traduction anglaise non attribuée, 1907; repr. Boston, 1909.
- <sup>8</sup> Camille Flammarion, *Des Forces naturelles inconnues: à propos des phénomènes produits par les frères Davenport et par les médiums en général*, Paris, 1865; *Dieu dans la Nature*, 1868; repr. Paris, 1883; *Mysterious Psychic Forces* et *Les Maisons Hantées*, Paris, 1923.
- <sup>9</sup> Voir Lynn Sharp, « Rational Religion, Irrational Science ». Pour des sources primaires examinant le spiritisme, voir Alexander Aksakow, *Animismus und Spiritismus*, 1890; repr. Leipzig, 1919. Albert von Schrenck-Notzing, *The Phenomena of Materialisation*, London, 1920.
- <sup>10</sup> Voir Peter J. Bowler, *The Eclipse of Darwinism: Anti-Darwinian Evolution Theories in the Decades around 1900* (Baltimore, 1983) et *Reconciling Science and Religion: The Debate in Early Twentieth Century Britain*. Voir aussi David J. Depew et Bruce H. Weber, *Darwinism Evolving: Systems Dynamics and the Genealogy of Natural Selection*, Cambridge, 1995, chapitre sept, et Robert J. Richards, *The Tragic Sense of Life: Ernst Haeckel and the Struggle over Evolutionary Thought*, Chicago, 2008.
- <sup>11</sup> À travers ses articles importants, Larson a attiré notre attention sur une série de questions scientifiques qui n'avaient encore jamais été abordées en rapport avec le symbolisme. Voir Larson, « La Génération symboliste et la révolution darwinienne », dans Jean Clair, *L'Âme au Corps: Arts et Sciences 1793–1993* et « Microbes and Maladies: Bacteriology and Health at the Fin de Siècle », dans *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Jean Clair, dir. La thèse et les articles de Larson, en particulier son essai sur Redon, décrivent habilement le rôle joué par la science et la société dans l'art de Redon et ont permis à la question de la relation entre Darwin et l'art du dix-neuvième siècle de prendre toute sa place dans l'histoire de l'art. Voir Larson, *The Dark Side of Nature: Science, Society and the Fantastic in the Work of Odilon Redon*, University Park, PA, 2005, et « Odilon Redon and the Pasteurian Revolution: Health, Illness and *Le monde invisible* », dans *Science in Context* 17, no. 4, 2004, p. 503–24.
- <sup>12</sup> Au sujet des attitudes fin-de-siècle à l'égard du corps, voir Fac Brauer et Anthea Callen, éd., *Sex, Art and Eugenics: Corpus Delecti*, Aldershot, 2008, et Tamar Garb, *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, London, 1998, en particulier les chapitres un et deux.
- <sup>13</sup> Pour un développement plus détaillé de ces idées, voir le chapitre d'introduction de Gamwell dans *Exploring the Invisible*, en particulier la section « The Union of Pantheism and Natural Philosophy », p. 14–23.
- <sup>14</sup> Silverman, *Art Nouveau in France: Politics, Psychology and Style* et Rodolphe Rapetti, *Symbolism*, p. 254–82, sur l'hystérie, et Beth Rae Gordon, *Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth-Century French Literature*, Princeton, 1992.
- <sup>15</sup> Voir ma thèse, Keshavjee, « "L'Art Insconscient" and "L'Esthétique des Esprits" ».
- <sup>16</sup> Jules Bois, « L'Esthétique des esprits et celle des symbolistes », *La Revue des Revues*, janvier–mars 1897, p. 405–20.
- <sup>17</sup> Voir Allison Morehead, « Creative Pathologies: French Experimental Psychology and Symbolist Avant Gardes 1889–1900 », thèse de doctorat, University of Chicago, 2007.
- <sup>18</sup> Mark Morrisson, *Modern Alchemy: Occultism and the Emergence of Atomic Theory*, Oxford, 2007. Nous remercions Oxford University Press de nous avoir permis de reproduire la présente version de l'article de Morrisson.
- <sup>19</sup> Jeffrey Herf, dans *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge, 1986, développe l'idée que les attitudes anti-modernistes ont fait partie intégrante de la modernité. La théosophie et le spiritisme illustrent à la perfection les philosophies néo-romantiques dont les artistes d'avant-garde ont tiré profit. Voir aussi Lynda Jessup, *Antimodernism and Artistic Experience: Policing the Boundaries of Modernity*, Toronto, 2001, introduction.
- <sup>20</sup> Aurier, « Les Symbolistes », dans Chipp, p. 94.
- <sup>21</sup> Maclair, *Albert Besnard*, chapitre deux; Edwin Slosson, *Major Prophets of Today*, Boston, 1914, p. 13–14.