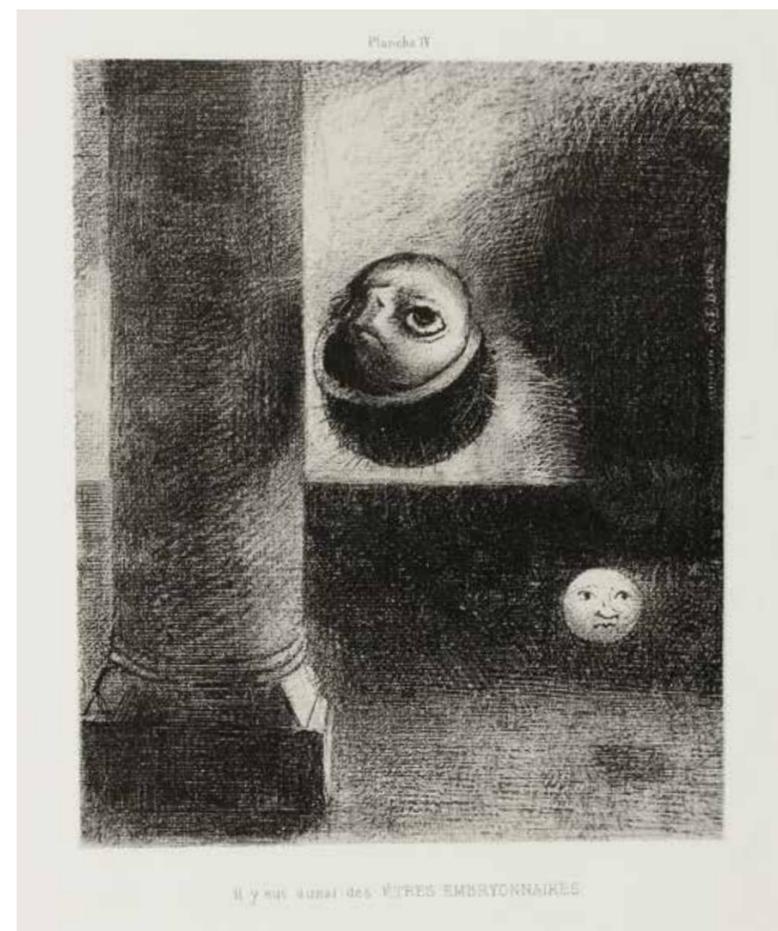


ARS SIVE NATURA.
ART, NATURE ET
« PUISSANCE D'IMAGINATION »
CHEZ ODILON REDON

DARIO GAMBONI



Il y eut aussi des ÊTRES EMBRYONNAIRES.

1036 FIG.
Odilon Redon,
« Il y eut aussi des ÊTRES EMBRYONNAIRES »,
dans *Hommage à Goya*, planche 4,
Paris, Lemercier et C^o, 1885
Lithographie sur Chine appliqué sur vélin,
23,8 × 19,7 cm (motif)
Chicago, The Art Institute of Chicago

Les rapports entre arts et sciences sont un sujet fascinant, mais complexe. Tant que les deux domaines, étudiés séparément, se voient rapprochés à un niveau général, on est tenté de reconnaître les avancées de l'un dans les productions de l'autre, et de postuler entre les deux une relation de causalité¹. À ce modèle diffusionniste, souvent unidirectionnel, il faut préférer l'examen des relations d'échange, de médiation et d'interaction qui ont existé au niveau empirique, dans le cadre d'études de cas bien choisis, au risque de différer l'étape de la généralisation. Pour la fin du XIX^e siècle, la figure d'Odilon Redon est d'un intérêt particulier, dans la mesure où **le dessinateur, graveur et peintre a lui-même souligné l'importance des sciences naturelles pour son œuvre.**

Les sciences naturelles étaient d'une importance spéciale pour les arts et notamment la peinture, définie depuis la Renaissance comme « singe de la nature ». Le darwinisme vint ajouter une dimension ontologique à l'ambivalence de la figure du singe, tandis que le romantisme promouvait le paysage pur au rang de concurrent de la peinture d'histoire. Le morceau de nature y était en effet conçu comme expression d'un « état d'âme », selon l'expression d'Henri-Frédéric Amiel². La question du rapport entre l'artiste et la nature soulevait donc des questions non seulement esthétiques, mais aussi épistémologiques fondamentales. **Dans son compte rendu du Salon de 1859, Baudelaire avait ainsi opposé deux types d'artistes à propos de la peinture de paysage :** « Celui-ci, qui s'appelle lui-même réaliste, mot à double entente et dont le sens n'est pas bien déterminé, et que nous appellerons, pour mieux caractériser son erreur, un positiviste, dit : "Je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou bien qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas." L'univers sans l'homme. Et celui-là, l'imaginatif, dit : "Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits."³ » Il entendait affirmer **la supériorité du romantisme sur le réalisme**, mais la conscience d'une interdépendance entre sujet et objet et d'une équivalence entre art et nature, autour de la notion d'imagination, n'est pas limitée à un style ou une école.

NATURA NATURANS

Deux ans plus tôt, Baudelaire avait défini l'imagination comme « une faculté quasi divine qui perçoit tout

d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies⁴ » ; **en 1875, Redon attribuait le même pouvoir au sens de la vue : « Voir, c'est saisir spontanément les rapports des choses⁵. »** Le rôle des similitudes dans l'observation, la représentation et la création des formes contribue à expliquer les affinités existant entre l'hypothèse transformiste et les arts visuels. L'entrée de la nature dans l'histoire, opérée par le transformisme, était familière aux artistes, spécialement les paysagistes ; et la métamorphose avait déjà démontré son efficacité comme modèle de compréhension de la genèse des formes, par exemple dans la réception visuelle d'Ovide ou dans l'ornement et la caricature. Plutôt qu'une révolution et qu'une « humiliation du narcissisme humain⁶ », l'évolutionnisme de Darwin représentait ainsi, pour certains artistes, une légitimation scientifique de l'intuition de la *natura naturans* [nature naturante] que la *Naturphilosophie* romantique avaient déjà encouragée.

Une telle intuition, si elle s'opposait à tout fixisme, laissait cependant ouverte la question des agents impliqués dans le processus de transformation et celle de son but éventuel. Dans un de ses ouvrages de vulgarisation, *Dieu dans la nature*, l'astronome

1 Voir Christian Joschke, « Images et savoirs au XIX^e siècle », *Perspective*, 2007, n° 3, p. 443-458.

2 Henri-Frédéric Amiel, *Journal intime*, t. II : *Janvier 1852 – mars 1856*, éd. par Bernard Gagnebin et Philippe Monnier, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978 [1852], p. 295.

3 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 2, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 627.

4 Charles Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe » [1857], dans Edgar Allan Poe, *Œuvres en prose*, trad. par Charles Baudelaire, éd. par Yves-Gérard Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 1056.

5 Odilon Redon, *À soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes* [1922], Paris, José Corti, 1979, p. 48.

6 Sigmund Freud, « Une difficulté de la psychanalyse » [1917], dans Id., *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. par Marie Bonaparte et M^{me} E. Marty, Paris, Gallimard, 1933, p. 142-143.

7 Camille Flammarion, *Dieu dans la nature*, vol. 1, Paris, Ernest Flammarion, 1866, p. XIV.

8 *Ibid.*, p. 88-89.

9 *Ibid.*, p. 93, 191 et 193. Voir Charles Darwin, *The Origin of Species* [1859], éd. par Gillian Beer, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 395.

10 Voir Sonja Hildebrand, « Gottfried Semper (1803-1879) », dans Ulrich Pfisterer (dir.), *Klassiker der Kunstgeschichte*, t. I : *Von Winkelmann bis Warburg*, Munich, Beck, 2007, p. 62-75.

11 August Strindbergs brev, t. X : *Februari 1894-april 1895*, éd. par Torsten Eklund, Stockholm, Albert Bonnier, 1968, p. 215 (lettre 2897, 13 août 1894). Voir aussi August Strindberg, *Du hasard dans la production artistique*, Caen, L'Échoppe, 1990, p. 39.

12 Charles Rosen et Henri Zerner, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth-Century Art*, New York, Viking Press, 1984, p. 229. Voir Petra Ten-Doesschate Chu, « It Took Millions of Years to Compose That Picture », dans *Courbet Reconsidered*, cat. exp. (New York, Brooklyn Museum, 4 novembre 1988 – 16 janvier 1989), dir. par Sarah Faunce et Linda Nochlin, New Haven, Yale University Press, 1988, p. 55-66.

13 Jean Loize, « Un inédit de Gauguin », *Nouvelles littéraires*, 7 mai 1953 (texte reproduit partiellement dans Paul Gauguin, *Oviri, écrits d'un sauvage*, éd. par Daniel Guérin, Paris, Gallimard, 1974, p. 59-61).

14 Voir Alice Lamy, « *Ars sive natura*. La fortune des Êtres artificiels à l'université de Paris au XIV^e siècle », *Vita Latina*, n° 187-188, 2013, notamment p. 320 et 333-336.

15 O. Redon, *À soi-même, op. cit.* (n. 5), p. 121 (1912).

16 Maurice de Guérin, *Œuvres complètes*, t. I, éd. par Bernard d'Harcourt, Paris, Les Belles Lettres, 1947, p. 224 (décembre 1834). Redon possédait un exemplaire de l'édition de 1868 des écrits de Guérin contenant le *Journal*.

17 O. Redon, *À soi-même, op. cit.* (n. 5), p. 58 (2 juin 1877).

français Camille Flammarion cherchait ainsi en 1866 à « retourner contre lui-même le matérialisme scientifique⁷ » et à concilier évolutionnisme et spiritualisme. La science, selon lui, faisait apparaître la nature « sous le caractère d'un dynamisme immense au sein duquel s'associent et se transforment les forces actives de la physique et de la chimie », avec pour résultat la vie⁸. Il convoquait *Cosmos*, d'Alexander von Humboldt, à l'appui de l'« impression de la grande unité qui préside à la marche des choses », et citait avec satisfaction la conclusion de *L'Origine des espèces*, dans laquelle Darwin déclarait que son explication était éminemment compatible avec « ce que nous connaissons des lois imposées à la matière par le Créateur »⁹.

L'idée d'un parallélisme entre les « lois fondamentales de la nature » et celles censées gouverner la création de formes était déjà courante en architecture, où elle avait été notamment exprimée par Gottfried Semper¹⁰. À la fin du siècle, l'auteur dramatique August Strindberg, installé en France dans l'espoir d'y commencer une carrière de peintre, étendait cette conception aux arts de la représentation et affirmait qu'il fallait « travailler comme la nature, non d'après la nature¹¹ ». Le moyen d'y parvenir était de renoncer à un objectif pictural préconçu au profit de la « téléologie du hasard » – voie empruntée par nombre d'artistes professionnels au cours du XX^e siècle. En confiant la direction du tableau à la matière picturale elle-même, Strindberg paraissait rompre avec tout objectif réaliste, mais il prolongeait ce que Henri Zerner et Charles Rosen ont appelé le « réalisme phénoménologique », illustré par les paysages de Courbet et leurs rochers maçonnés au couteau à palette¹² (CAT. 624).

Une autre manière d'intégrer la création artistique à la nature était proposée par Paul Gauguin à propos de Redon. Commentant, à la fin de 1889, le recueil de critique d'art publié par Joris-Karl Huysmans sous le titre *Certains*, Gauguin contestait la définition qu'on y trouvait de Redon comme créateur de monstres : « La nature a des infinis mystérieux, une puissance d'imagination... elle se manifeste en variant toujours ses productions. L'artiste lui-même est un de ses moyens et, pour moi, Odilon Redon est un de ses élus pour cette continuation de création. **Les rêves deviennent chez lui une réalité par la vraisemblance qu'il leur donne**¹³. » Cette vue, selon laquelle l'imagination de l'artiste, étant sa nature, fait de ses œuvres des produits de la nature, reprend l'argument par lequel

les nominalistes avaient défendu une identité de l'art et de la nature au XIV^e siècle, tout en l'adaptant à l'ère du transformisme grâce à l'allusion à une variété infinie de ces créations¹⁴. Une telle conception s'accordait avec les vues de Redon, pour qui le rôle de l'artiste était de mettre au jour « la fleur rare de l'originalité¹⁵ ».

REDON ET LA NATURE

Né à Bordeaux et élevé sur le domaine familial de Peyrelebadé, dans le Médoc et près des Landes, Redon n'a cessé de souligner l'importance pour son art du rapport intime à la nature noué dès son enfance. C'est à Peyrelebadé qu'il retournait chaque été, jusqu'à la vente du domaine en 1898, pour réaliser ses dessins au fusain. Le milieu culturel bordelais, où le romantisme résistait à la montée du réalisme, a aussi joué pour lui un rôle important, notamment grâce à la rencontre du botaniste Armand Clavaud et du dessinateur et graveur Rodolphe Bresdin. Dans ses lithographies à la plume, telles que *Le Bon Samaritain* (musée Paul-Dupuy, Toulouse), Bresdin évoquait ou mieux suscitait un monde bourgeonnant de rochers, de nuages et de végétation, où les branches d'arbre se muent en animaux. La littérature, que Redon goûtait autant que la musique, lui offrait également des modèles de compréhension dynamique de la nature et d'union avec elle, tel le panthéisme exprimé par le jeune Maurice de Guérin dans son *Journal intime* des années 1830 : « J'habite avec les éléments intérieurs des choses, je remonte les rayons des étoiles et le courant des fleuves jusqu'au sein des mystères de leur génération. Je suis admis par la nature au plus retiré de ses divines demeures, au point de départ de la vie universelle ; là, je surprends la cause du mouvement et j'entends le premier chant des êtres dans toute sa fraîcheur¹⁶. » On peut aussi rapprocher ce passage d'un texte introspectif rédigé par Redon en 1877 : « Dans l'univers aussi, je le contemple : le grand Être si sûr, présent et mystérieux, dont les secrets m'affligent. Je le vois dans la nature entière, par ce jour si plein, si pur, le premier du Printemps. Vers lui mon cœur s'élève ; et plus haut, et plus loin, au fond du firmament, mes yeux se perdent, ils s'y fixent¹⁷. »

Le véritable mentor intellectuel de Redon fut toutefois Armand Clavaud, autodidacte d'origine modeste qui parvint à faire reconnaître à Bordeaux ses compétences scientifiques, devenant conservateur de la bibliothèque municipale botanique et, dès 1874,

chargé du cours municipal de botanique¹⁸. Évoquant en 1909 son souvenir, Redon le décrivait « apitoyé sur les révélations du microscope » et cherchant, « sur les confins du monde imperceptible, cette **vie intermédiaire entre l'animalité et la plante**, cette fleur ou cet être, ce mystérieux élément qui est animal durant quelques heures du jour et seulement sous l'action de la lumière »¹⁹. Dans une lettre à son ami et collectionneur Andries Bonger, Redon ajoutait que le botaniste, auteur en 1882-1884 d'une *Flore de la Gironde* devait sa réputation à une brochure antérieure traitant « d'une imperceptible plante, ou animal, de l'espèce des *Chara* », qui aurait fait « grand bruit en Allemagne dans le monde des savants » : « C'était appuyer la pensée de Darwin, paraît-il. Clavaud consacra sa vie à rechercher le lien du monde animal et végétal²⁰. » Il est caractéristique de Redon, pour qui l'ambiguïté était un principe esthétique et poétique fondamental, qu'il ait privilégié cette question de la transition entre végétal et animal, d'un intérêt marginal pour Darwin. L'affirmation d'une force vitale transcendant les délimitations de la taxonomie avait déjà fait le succès des recherches d'Abraham Trembley sur l'hydre d'eau douce au XVIII^e siècle (FIG. 1035)²¹, et Horst Bredekamp a montré que le corail, dont la forme a servi de modèle à Darwin pour figurer schématiquement le processus de l'évolution, était un objet favori des cabinets de curiosité de la Renaissance en raison même de la perception d'une telle ambiguïté²². Celle-ci était encore d'actualité au XIX^e siècle, comme le montre un passage de *La Mer* dans lequel Jules Michelet, en 1861, situait les algues nommées corallines aux confins des « trois règnes » et à l'origine de la vie : « Elles tiennent de l'animal, elles tiennent du minéral ; finalement elles viennent d'être adjugées aux végétaux. Peut-être est-ce le point réel où la vie obscurément se soulève du sommeil de pierre, sans se détacher encore de ce rude point de départ, comme pour nous avertir, nous si fiers et placés si haut, de la fraternité ternaire, du droit que l'humble minéral a de monter et de s'animer, et de l'aspiration profonde qui est au sein de la Nature²³. »

Cette « aspiration » évoque Lamarck plutôt que Darwin, et il en va de même de la conception de Redon, telle qu'on peut la déduire de ses œuvres et de ses déclarations. Chez lui comme chez tant d'artistes et d'écrivains, qui n'avaient pas à adopter de position claire et cohérente au sujet des débats agitant les

milieux scientifiques, des notions diverses coexistent et se mêlent, ce qui se reflète dans la bibliographie. Jerome Viola a montré ce que Redon et Clavaud devaient à des conceptions plus anciennes, dont celle de la « grande chaîne des êtres créés²⁴ ». Pour Sven Sandström, Redon est « parti du darwinisme » tout en cherchant à « conserver une conception spiritualiste », à la manière de Flammarion²⁵. Barbara Larson a mis en rapport les travaux de Clavaud sur les algues avec les travaux d'assèchement des marais de la Gironde et souligné l'intérêt pour l'artiste des travaux d'anatomie comparée et de paléontologie d'Étienne Geoffroy Saint-Hilaire²⁶. Dans sa lettre de 1894 à Edmond Picard, publiée par Bonger puis par Picard, Redon disait avoir mené à Paris, à partir de 1872, « des études d'ostéologie, dans les galeries d'histoire naturelle » – c'est-à-dire au Muséum national d'histoire

18 Voir Ariane Durand, « Odilon Redon et Armand Clavaud ou les étroits contacts entre la botanique, l'art et la philosophie », *Revue historique de Bordeaux*, 1975, n° 24, p. 149-182; Sven Sandström, *Le Monde imaginaire d'Odilon Redon. Étude iconologique*, Lund, Berlingska Boktryckeriet, 1955, p. 64-68.

19 O. Redon, *À soi-même*, op. cit. (n. 5), p. 18.

20 *Lettres d'Odilon Redon (1878-1916)*, Bruxelles, G. Van Oest, 1923, p. 84 (2 janvier 1909; Redon écrit « Clavaud » et « Cara »). L'étude à laquelle il fait allusion est peut-être Armand Clavaud, « Sur le *Nitella stelligera* des auteurs » (*Actes de la Société linnéenne de Bordeaux*, t. 25, 1866, livraison 4, p. 1-5), dans laquelle le botaniste démontrait que *Nitella stelligera* appartenait en fait au genre *Chara*. Voir S. Sandström, *Le Monde imaginaire d'Odilon Redon*, op. cit. (n. 18), p. 67-68.

21 Voir Elizabeth Athens, « The Vital Ornament: Natural Philosophy in William Hogarth's *The Analysis of Beauty* (1753) », *Oxford Art Journal*, vol. 40, n° 3, 2017, p. 397-418.

22 Horst Bredekamp, *Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte*, Berlin, Wagenbach, 2005, p. 10, 20 et 62-67.

23 Jules Michelet, *La Mer*, Paris, Hachette, 1861, p. 139. Voir aussi le passage de *La Fée aux miettes* de Charles Nodier cité dans Rodolphe Rapetti, « Redon et l'espace », dans *La Nature silencieuse. Paysages d'Odilon Redon*, cat. exp. (Bordeaux, musée des Beaux-Arts, 9 décembre 2016 – 26 mars 2017; Quimper, musée des Beaux-Arts, 18 mai – 11 septembre 2017), dir. par Sophie Barthélémy et al., Bordeaux, musée des Beaux-Arts / Gand, Snoeck, 2016, p. 14.

24 Jerome Viola, « Redon, Darwin and the Ascent of Man », *Marsyas*, vol. 11, 1962-1964, p. 42-57. Voir Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1978.

25 S. Sandström, *Le Monde imaginaire d'Odilon Redon*, op. cit. (n. 18), p. 77-78.

26 Voir Barbara Larson, « Evolution and Degeneration in the Early Work of Odilon Redon », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 2, n° 2, printemps 2003, <http://www.19thc-artworldwide.org/spring03/220-evolution-and-degeneration-in-the-early-work-of-odilon-redon>; Barbara Larson, *The Dark Side of Nature: Science, Society and the Fantastic in the Work of Odilon Redon*, University Park, Pa., Penn State University Press, 2005, p. 6 et 49-84.

27 Odilon Redon, *Critiques d'art. Salon de 1868, Rodolphe Bredin, Paul Gauguin; précédées de Confidences d'artiste*, éd. par Robert Coustet, Bordeaux, William Blake & Co., 1987, p. 35 (1894); J. Michelet, *La Mer*, op. cit. (n. 23), p. 149.

28 O. Redon, *Critiques d'art*, op. cit. (n. 27), p. 36 (1894).

29 Sven Sandström distingue deux « suites » au sein de l'album, qu'il appelle « la suite sur la création » et « la suite mythologique » (S. Sandström, *Le Monde imaginaire d'Odilon Redon*, op. cit. [n. 18], p. 78).

30 Voir Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Minuit, 1989, p. 99-100.

31 Voir Ursula Harter, « Les jardins océaniques », dans *Odilon Redon. Le ciel, la terre, la mer*, cat. exp. (Saint-Denis de la Réunion, musée Léon Dierx, 12 octobre 2007 – 13 janvier 2008), dir. par Laurence Madeline, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007, p. 128-143.

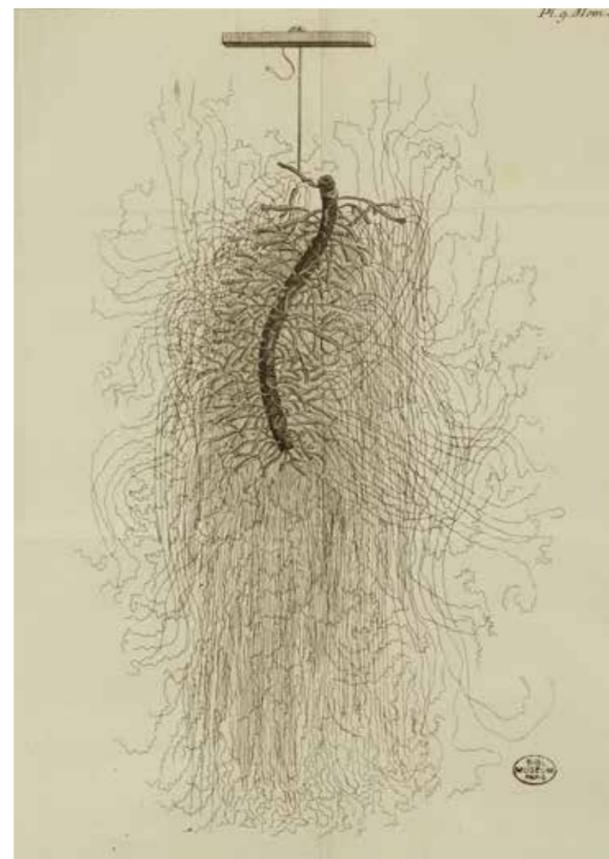
32 Joris-Karl Huysmans, « Le nouvel album d'Odilon Redon », *La Revue indépendante*, février 1885, p. 291-296; voir D. Gamboni, *La Plume et le pinceau*, op. cit. (n. 30), p. 110-124.

33 Voir Philip F. Rehbock, « Huxley, Haeckel, and the Oceanographers: The Case of *Bathybius haeckelii* », *Isis*, vol. 66, n° 4, 1975, p. 504-533.

LES ORIGINES

Il est significatif à cet égard que l'album lithographique consacré en 1883 par Redon au thème biologique soit intitulé *Les Origines*. Plusieurs des êtres imaginaires qui y sont représentés dérivent de la fable : c'est le cas du cyclope (FIG. 1027), de la sirène, du satyre (FIG. 1026), de la centauresse, du cheval ailé et du centaure. Mais d'autres sont inspirés de la microbiologie et de l'embryologie²⁹. Les légendes, ajoutées dans un second temps, explicitent une dimension temporelle suggérée visuellement par les effets cinétiques et l'opposition du haut et du bas³⁰. Les deux images qui correspondent le plus étroitement au titre de l'album sont la couverture-frontispice (FIG. 1043), avec son assemblée de créatures embryonnaires, réduites pour certaines à une sorte de jeu de mots visuel entre unicellulaire et visage, retournant de façon presque comique le regard du spectateur, et la première planche, intitulée *Quand s'éveillait la vie au fond de la matière obscure* (FIG. 1055). Bien que le visage accolé au corps indéfini de la créature du premier plan suppose une respiration pulmonaire, et non branchiale, la scène pourrait être sous-marine³¹, et les ligaments qui relient sa partie inférieure au sol font songer au « point réel où la vie obscurément se soulève du sommeil de pierre » de Michelet. Lorsque Redon, en 1885, a intitulé *Il y eut aussi des êtres embryonnaires* (FIG. 1036) une planche de son album *Hommage à Goya*, Joris-Karl Huysmans parla à son propos de « la valse d'autres têtes presque amorphes, des embryons à peine indiqués de crânes, puis d'indécis infusoires, de vagues flagellates, d'inexactes monériens, de bizarres protoplasmes, tels que le *Bathybius* d'Haeckel, déjà moins gélatineux et moins informe³² ! ». Le visage lunaire flottant sur la droite ne justifie pas cette description, qui doit reposer sur l'album *Les Origines* et sur les échanges alors fréquents entre Huysmans et Redon. Il est donc possible que la figure principale de *Quand s'éveillait la vie au fond de la matière obscure* doive quelque chose au *Bathybius haeckelii*, substance trouvée au fond de la mer dans laquelle Thomas Henry Huxley avait cru reconnaître le protoplasme originel postulé par Haeckel³³.

La planche de l'album la plus intéressante de notre point de vue est cependant la deuxième, dont le titre fait clairement allusion au processus évolutif, *Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur*



1035 FIG. Abraham Trembley, « Figure représentant un morceau de bois couvert de polypes à longs bras », dans *Mémoires, pour servir à l'histoire d'un genre de polype d'eau douce, à bras en forme de cornes*, Leide, Jean & Herman Verbeek, 1744. Eau-forte et taille-douce, 16,5 × 10 cm. Paris, MNHN.

(FIG. 1056). En superposant et combinant les traits d'une fleur et d'un œil, une suggestion de visage et des éléments organiques indécis, l'image propose un raccourci vertigineux incorporant à une plante primitive, comme au cœur d'une fougère prête à se dérouler, l'organe du sens réputé le plus élevé, la vue. Il n'est probablement pas fortuit que l'« extrême perfection et complication » de l'œil ait été abordée par Darwin, puis par Flammarion – avec des conclusions opposées –, en tant qu'objection possible à l'explication de l'évolution par la sélection naturelle. Tandis que, pour Darwin, cette objection s'évanouissait en admettant que l'œil pouvait résulter d'une succession d'infimes variations utiles à l'animal dans les conditions où il vivait, pour Flammarion, la perfection de l'œil interdisait de le faire « passer pour l'œuvre de la matière ou du hasard » et supposait au contraire « l'existence d'une intelligence non-seulement au courant des lois de l'optique, mais encore capable de plier tous les mouvements de la matière sous ces lois »³⁴. Si Redon a lu *Dieu dans la nature*, il aura probablement approuvé une autre critique de Flammarion : « M. Darwin a tort de prétendre que l'origine de l'œil nous importe aussi peu que l'origine de la vie elle-même : les deux nous intéressent³⁵. » Le mot de « vision », choisi pour sa légende, indique qu'il entendait placer au terme de son raccourci évolutif une faculté non seulement sensorielle, mais encore cognitive et, probablement, spirituelle ; la direction du regard, rappelant l'iconographie des saints martyrs, confirme cette interprétation, et suggère que l'évolution n'est pas achevée. L'idée d'une vision « essayée », enfin, évoque aussi une intelligence créatrice, procédant par essais et erreurs, ou la conception lamarckienne d'une tendance spontanée de la matière vivante au perfectionnement.

Dans son texte autobiographique de 1909, Redon attribuait à Clavaud une « nature de savant autant qu'artiste » et évoquait notamment ses lectures : « Il me parlait des poèmes indous, qu'il admirait et adorait par-dessus tout [...] Il professait pour Spinoza une admiration quasi religieuse³⁶. » Ces intérêts divers étaient cohérents, car l'équivalence entre Dieu et la nature (*Deus sive natura*) posée par Spinoza semblait alors en accord avec la pensée indienne traditionnelle comme avec l'exploration scientifique du monde naturel. Dans un ouvrage de vulgarisation scientifique intitulé *Les Merveilles du monde invisible*, le publiciste Wilfrid de Fonvielle rapprochait

en 1866 la microbiologie du védantisme, selon lequel « l'Être éternel et infini s'est manifesté au monde sensible » sous la forme d'un œuf : « Le microscope semble avoir confirmé ces enseignements de la théocratie brahmanique, car une anatomie profonde nous a appris que le petit Dieu de ce monde commence de la même manière que l'incarnation de l'Être infini lui-même³⁷. » Quant à Redon, il était en accord avec le principe même du spinozisme romantique, que James Engell voit dans « l'idée d'une imagination active et transformatrice [à l'œuvre] dans l'homme, Dieu et la nature³⁸ ». Redon possédait un exemplaire de la première traduction française des *Œuvres de Spinoza*, celle publiée en 1842 par Émile Saisset, et il y a mis en évidence un passage de l'introduction dans lequel le traducteur explique que le philosophe réfutait l'idée de révélation et considérait que les prophètes ne se distinguaient des autres hommes que par « une puissance d'imagination extraordinaire³⁹ ».

LA DÉCORATION DU CHÂTEAU DE DOMECY

Le sens de l'unité du monde et d'une continuité dynamique de la création a trouvé chez Redon, au début du XX^e siècle, une expression inattendue dans les décors réalisés pour des commanditaires à la suite de l'initiative du premier d'entre eux, le baron Robert de Denesvre de Domecy. Celui-ci avait acquis en 1893 un fusain intitulé *Homme primaire* (FIG. 1037), évoquant les débuts de l'humanité par une posture empruntée aux momies précolombiennes, et il assembla par la suite une des principales collections d'œuvres de Redon⁴⁰. À partir de 1896, il l'engagea dans l'aménagement de son château de Domecy-sur-le-Vault, en Bourgogne, en commençant par un décor de cheminée sur un thème défini comme « Un Ange vengeur avec deux figures incitant l'un au bien et mieux, l'autre au mal⁴¹ ». Le grand décor de la salle à manger, commandé en 1900 et achevé en 1901, a été conçu par Redon avec Domecy, notamment pour la dominance du rouge et du jaune, destinée à éclairer la pièce et

34 C. Darwin, *The Origin of Species*, op. cit. (n. 9), p. 152 ; C. Flammarion, *Dieu dans la nature*, op. cit. (n. 7), p. 419.

35 C. Flammarion, *Dieu dans la nature*, op. cit. (n. 7), p. 421.

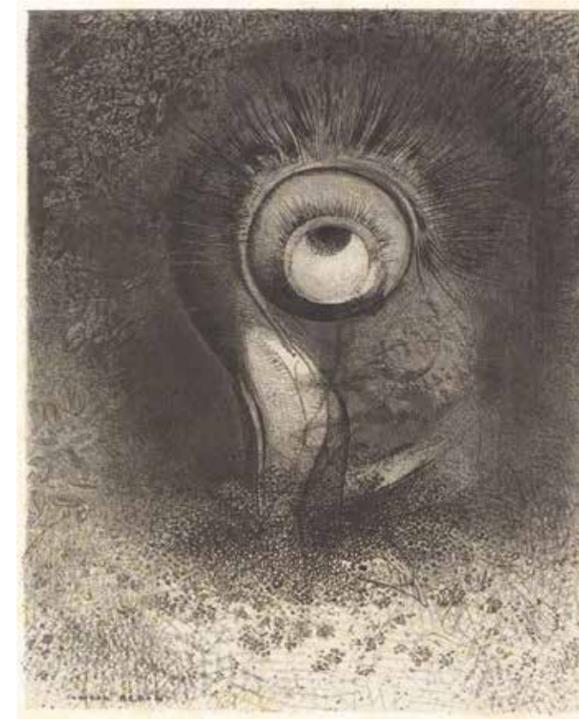
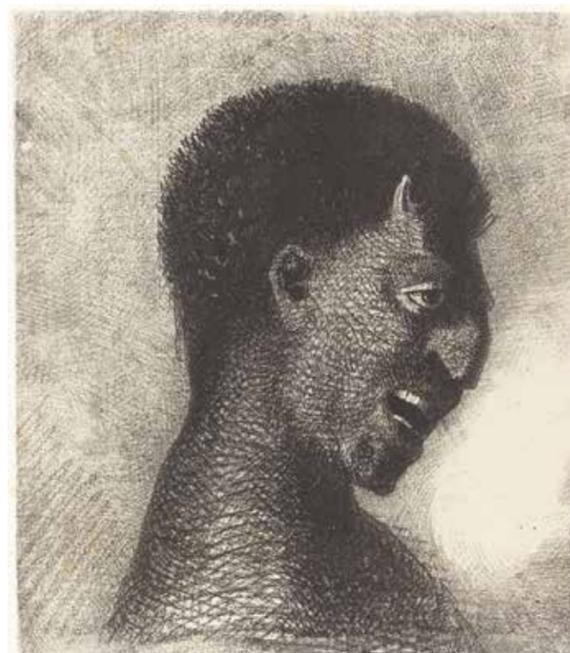
36 O. Redon, *À soi-même*, op. cit. (n. 5), p. 18.

37 Wilfrid de Fonvielle, *Les Merveilles du monde invisible*, Paris, Hachette, 1866, p. 188-189.

38 James Engell, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1981, p. 116 [« The idea of a transforming and active imagination in man, God, and nature [...] Romantic Spinozism »].

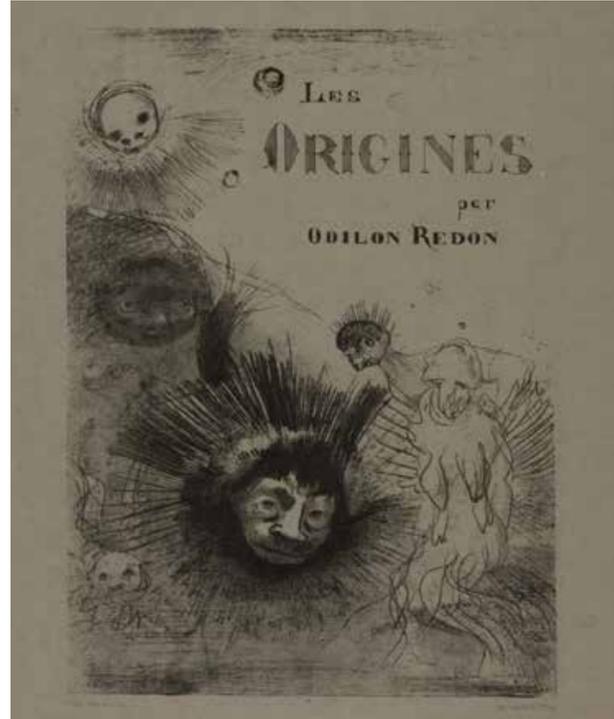
39 *Œuvres de Spinoza*, t. I, trad. par Émile Saisset, Paris, Charpentier, 1842, p. CLXXXIV-CLXXXV.

40 Voir Odilon Redon: *Prince of Dreams (1840-1916)*, cat. exp. (Chicago, Art Institute, 2 juillet - 18 septembre 1994 ; puis Amsterdam, Van Gogh Museum, et Londres, Royal Academy of Arts), dir. par Douglas Druick et al., New York, Abrams, 1994, p. 82-83 ; Hiroo Yasui, « Les œuvres de Redon dans l'ancienne collection du baron de Domecy » [en japonais], *Jissen Women's University Aesthetics and Art History*, vol. 33, 2019, p. 23-53 (avec catalogue en français, p. 47-53).



1026 FIG.
Odilon Redon,
« Le Satyre au cynique sourire »,
dans *Les Origines*, planche 5, Paris,
Lemercier et C^o, 1883
Lithographie sur Chine appliqué
sur vélin, 24 × 20,7 cm (motif)
Washington, National Gallery of Art

1027 FIG.
Odilon Redon,
« Le Polype difforme flottant
sur les rivages, sorte de cyclope
souriant et hideux », dans
Les Origines, planche 3, Paris,
Lemercier et C^o, 1883
Lithographie sur Chine appliqué
sur vélin, 22,3 × 17,2 cm (motif)
Washington, National Gallery of Art



1056 FIG.
Odilon Redon,
« Il y eut peut-être une vision
première essayée dans la fleur »,
dans *Les Origines*, planche 2, Paris,
Lemercier et C^o, 1883
Lithographie sur Chine appliqué
sur vélin, 22,3 × 17,2 cm (motif)
Washington, National Gallery of Art

1043
Odilon Redon,
Les Origines, Paris, Lemercier
et C^o, 1883
Album de huit planches
et une couverture frontispice,
45 × 34,4 cm
Chicago, The Art Institute
of Chicago

accorder les peintures aux tissus⁴². L'élément principal de cet ensemble était un pastel géant, conservé au Mitsubishi Ichigokan Museum à Tokyo, qui représente un bouquet de fleurs dans un vase bleu (FIG. 1038). Les quinze panneaux parvenus par dation au musée d'Orsay (CAT. 185, 607, 610, 611) déploient eux aussi un monde végétal, qui comprend toutefois, dans deux panneaux verticaux, deux figures féminines et des éléments de paysage. Travaillant à ce décor, Redon écrivait au début de 1901 à Bonger : « Je couvre les murs d'une salle à manger de fleurs, fleurs de rêve, de la faune imaginaire [...] »⁴³.

La « faune imaginaire » est en quelque sorte contenue dans la flore, elle se tient « sur les confins du monde imperceptible » et participe de « cette vie intermédiaire entre l'animalité et la plante » que Redon dit avoir entrevue grâce à Clavaud. Branches, feuilles et pétales se détachent les uns des autres pour devenir insectes, les fleurs flottent comme des spores, et les corolles de tournesols géants semblent des planètes. L'infiniment grand et l'infiniment petit, dont l'évocation simultanée dans les *Pensées* de Pascal avait marqué Redon, se rejoignent au sein d'un espace indéterminé⁴⁴. Bien que les monades sphériques soient apparues tôt chez Redon, leur multiplication sur ses surfaces décoratives doit peut-être quelque chose aux *Kunstformen der Natur* de Haeckel (CAT. 736), dont la publication avait commencé en 1899 et dont la Porte monumentale de René Binet pour l'Exposition universelle de 1900 venait de démontrer à Paris la capacité à changer d'échelle⁴⁵ (CAT. 086). L'abondance de la couleur jaune, son apparence poudreuse, proche du pastel, et l'impression de dissémination produite par son application évoquent le pollen et son pouvoir fécondant. Cet effet se retrouve dans le panneau *Le Jour* du décor de l'abbaye de Fontfroide (1910), où une traînée d'or accompagne le mouvement d'un quadrige et est entourée d'une flore aux accents tropicaux⁴⁶. Dans les deux cas, un rôle de modèle a pu être joué par un tableau tahitien de Gauguin, *Parahi te marae* (1892, Philadelphia Museum of Art), comme le suggère le fond jaune sur lequel s'enlève le *Profil noir* (1903-1904, musée d'Orsay) peint en hommage après sa mort par Redon.

Les deux figures des panneaux verticaux de Domecy, avec leurs têtes inclinées et leurs yeux clos, peuvent évoquer l'association traditionnelle de la femme avec la nature et avec la vie végétative ou

l'inconscient⁴⁷ (CAT. 608, 609). La « loi biogénétique fondamentale » de Haeckel, selon laquelle l'ontogénie récapitule la phylogénie, avait en effet été étendue au domaine psychique par les onirologues français avant de l'être par Sigmund Freud, et Alfred Maury avait écrit dans *Le Sommeil et les rêves* : « L'homme, depuis le moment où il est conçu jusqu'à celui où il a atteint sa maturité, remonte donc tous les échelons de la vie animale, et son âme passe par des états analogues à ceux que traverserait celle du dormeur amené graduellement d'un sommeil complet à l'état complet de veille⁴⁸. » Bien que symétriques, les deux femmes du décor de Domecy sont contrastées : celle tournée vers la droite est une sorte de Salomé ou de Sulamite, exposant un corps sensuel sous son voile transparent, tandis que son pendant porte une tunique opaque et que la lyre géante qui l'accompagne, croissant telle une plante, signale un lien avec la jeune fille thrace portant la tête d'Orphée sur sa lyre dans le tableau de Gustave Moreau (*Orphée*, 1865, musée d'Orsay). Il s'agit donc respectivement d'une Vierge folle et d'une Vierge sage, qu'on peut rapprocher de l'iconographie chrétienne du décor de cheminée de Domecy avec ses « deux figures incitant l'un au bien et mieux,

41 Voir Roseline Bacou, « La décoration d'Odilon Redon pour le château de Domecy (1900-1901) », *La Revue du Louvre et des musées de France*, vol. 42, n° 2, 1992, p. 43 ; Marie-Pierre Salé, « Décor de la salle à manger du château de Domecy », dans cat. exp. *Odilon Redon, prince du rêve*, op. cit. (n. 46), p. 304. Un dessin au trait d'après ce décor de cheminée, toujours *in situ*, est reproduit dans H. Yasui, « Les œuvres de Redon dans l'ancienne collection du baron de Domecy », art. cit. (n. 40), fig. 3. Voir aussi Alec Wildenstein, *Odilon Redon. Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, t. IV : Études et grandes décorations. Supplément, Paris, Wildenstein Institute / Bibliothèque des arts, 1998, p. 207-222.

42 Voir R. Bacou, « La décoration d'Odilon Redon pour le château de Domecy », art. cit. (n. 41), p. 43.

43 *Lettres d'Odilon Redon*, op. cit. (n. 20), p. 43-44 (17 janvier 1901).

44 Voir D. Gamboni, *La Plume et le pinceau*, op. cit. (n. 30), p. 136-137 ; Dario Gamboni, *The Brush and the Pen: Odilon Redon and Literature*, trad. par Mary Whittall, Chicago, IL, University of Chicago Press, 2011, p. 173-174.

45 Voir Robert Proctor, « A World of Things in Emergence and Growth: René Binet's Porte monumentale at the 1900 Paris Exposition », dans Claire I.R. O'Mahony (dir.), *Symbolist Objects: Materiality and Subjectivity at the Fin de Siècle*, High Wycombe, Rivendale Press, 2009, p. 221-244.

46 Voir *Odilon Redon, prince du rêve (1840-1916)*, cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 23 mars - 20 juin 2011), dir. par Rodolphe Rapetti, Paris, Réunion des musées nationaux, 2011, p. 75-85.

47 Voir Gloria Groom, « The Late Work », dans cat. exp. *Odilon Redon: Prince of Dreams*, op. cit. (n. 40), 1994, p. 305-352. Gloria Groom rapproche ces deux figures de celles du tableau *Conversation mystique* (vers 1896, Museum of Fine Arts, Gifu), acquis en 1897 par Domecy, et voit dans celle de gauche un prélude aux nus mythologiques ultérieurs de Redon (*ibid.*, p. 310 et p. 420 note 22).

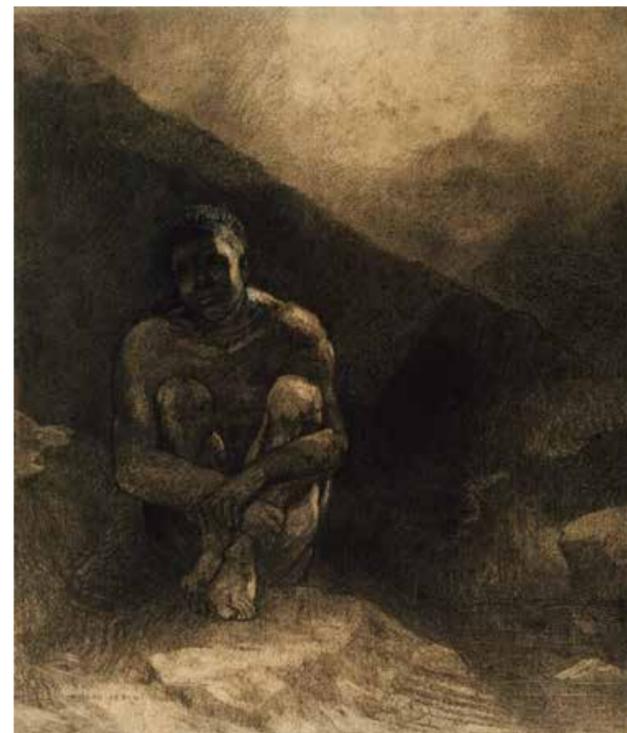
48 L.-F. Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves. Études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent, suivies de Recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil*, Paris, Didier, 1861, p. 326.

49 Marie-Pierre Salé, « Décor de la salle à manger du château de Domecy », dans cat. exp. *Odilon Redon, prince du rêve*, op. cit. (n. 46), p. 310.

50 Voir Dario Gamboni, *Paul Gauguin au « centre mystérieux de la pensée »*, Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 176-180 et 374-376.

51 O. Redon, *À soi-même*, op. cit. (n. 5), p. 120 ; Édouard Le Roy, *Une philosophie nouvelle. Henri Bergson*, Paris, Alcan, 3^e éd. 1913, p. 30. Voir Roseline Bacou, « La bibliothèque d'Odilon Redon », dans *Festschrift to Erik Fischer: European Drawings from Six Centuries*, Copenhagen, Royal Museum of Fine Arts, 1990, p. 29-37.

52 Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* [1907], Paris, Presses universitaires de France, 1941, p. 127.

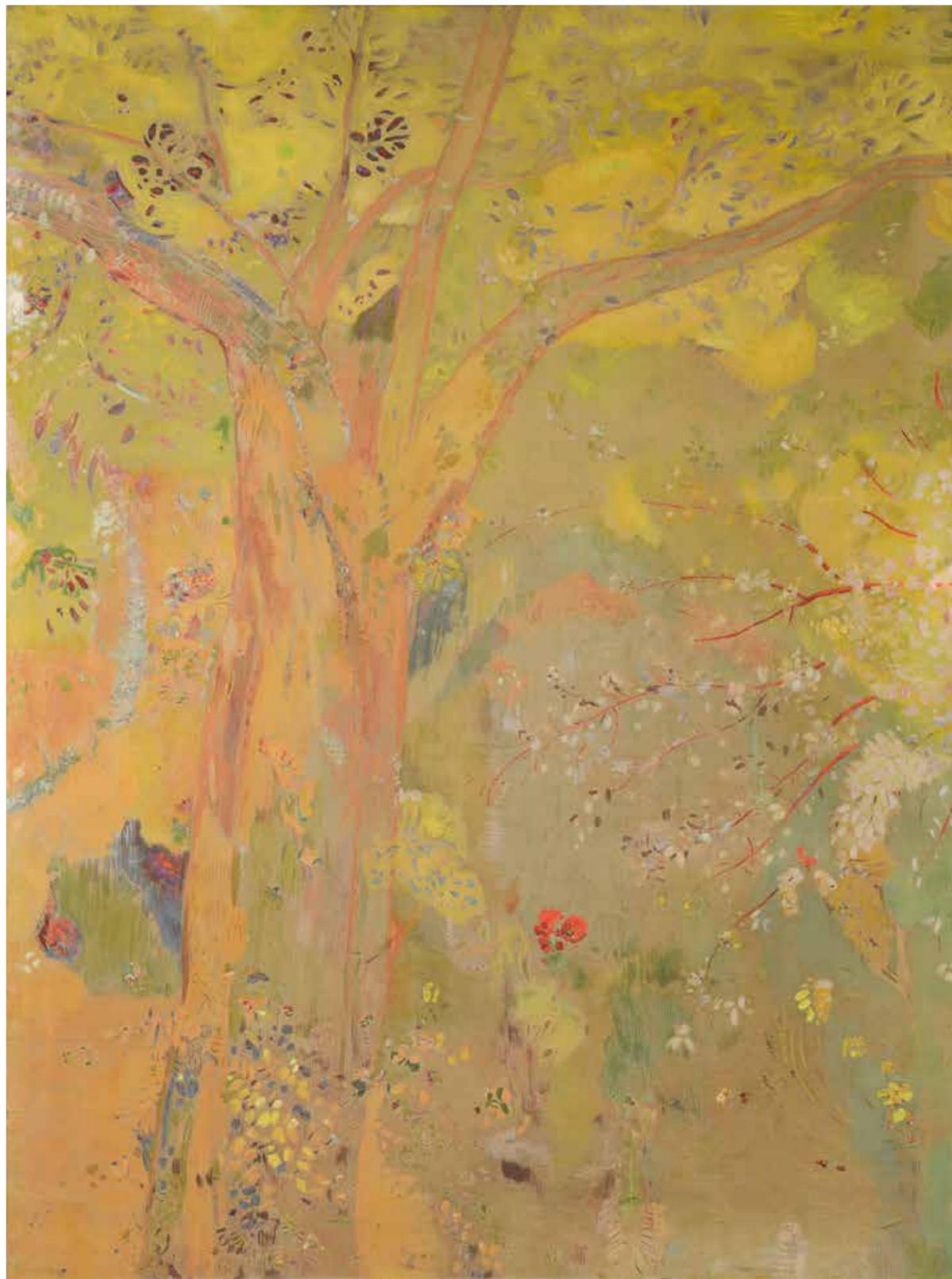


1037 FIG.
Odilon Redon,
Homme primitif, 1872
Fusain, craie noire, estompe,
lavis et gommage, rehauts
de gouache blanche et ocre,
sur papier vélin crème,
39,3 × 33,8 cm
Chicago, The Art Institute
of Chicago

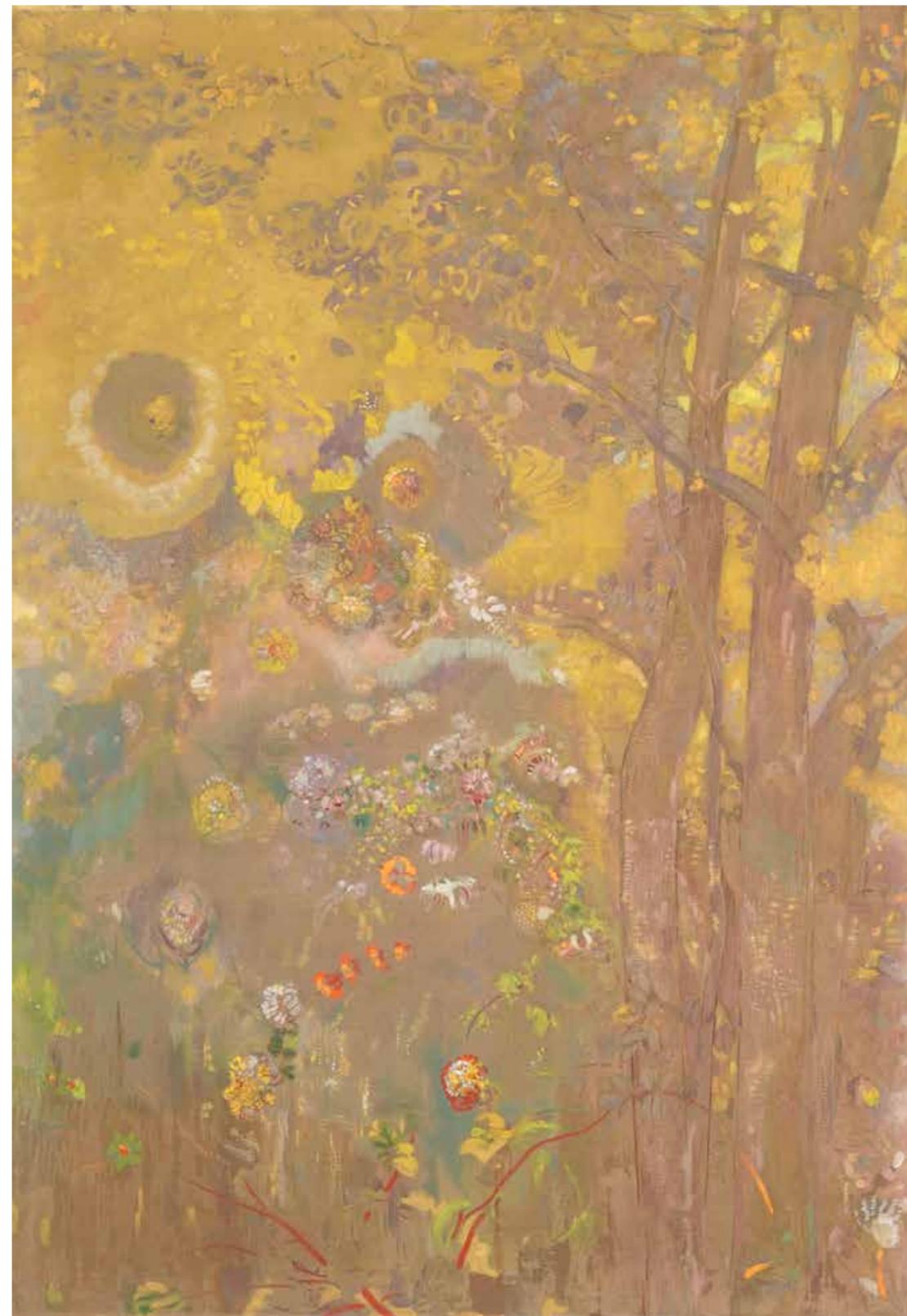
de concevoir l'évolution comme un progrès ininterrompu. La bibliothèque de Redon contient un exemplaire de l'étude consacrée en 1913 à Bergson par Édouard Le Roy, dans laquelle Redon a souligné de nombreux passages, dont ceux qui portent sur les rapports entre perception, mémoire et entendement. L'artiste, qui parlait à propos de son art, en 1912, de « fleurs venues au confluent de deux rivages, celui de la représentation, celui du souvenir », a dû approuver l'idée que « la perception [...] est toujours compliquée de mémoire » et que le réel « est devenir et fuite »⁵¹. S'il a lu *L'Évolution créatrice*, il aura trouvé une confirmation de sa quête d'indétermination dans la vue selon laquelle « le rôle de la vie est d'insérer de l'indétermination dans la matière », sous des formes imprévisibles mais en proportion croissante, jusqu'à aboutir au système nerveux comme « véritable réservoir d'indétermination »⁵².

l'autre au mal ». Le *Grand bouquet* lui-même, dont la composition asymétrique et centrifuge a fait parler d'« anti-bouquet » à Marie-Pierre Salé⁴⁹, est marqué par un contraste analogue entre couleurs froides et couleurs chaudes, mouvements ascendants et mouvements descendants. Au sommet, une fleur de tournesol contemple le zénith, portée vigoureusement par un véritable tronc ; plus bas, trois fleurs au moins rappellent aussi la lithographie *Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur* (FIG. 1056). Depuis 1883, la fleur-œil de Redon avait d'ailleurs inspiré nombre d'artistes, dont Vincent Van Gogh et Gauguin⁵⁰. La polarité qui informe le décor du château de Domecy signale la présence durable, dans l'interprétation redonienne du transformisme, d'une dimension axiomatique et spirituelle.

Le dynamisme ascensionnel, qui constitue le tropisme essentiel de cette interprétation, exprime pour l'artiste la « puissance d'imagination » qu'il partage avec la nature. Il anticipe la notion d'« élan vital », proposée en 1907 dans *L'Évolution créatrice* par Henri Bergson, notion qui permettait au philosophe



611
Odilon Redon,
Arbre sur un fond jaune, 1901
Huile, détrempe,
fusain et pastel sur toile,
249,5×185,5 cm
Paris, musée d'Orsay



185
Odilon Redon,
Arbres sur un fond jaune, 1901
Huile, détrempe, fusain et
pastel sur toile, 247,5×173 cm
Paris, musée d'Orsay



607 FIG.
Odilon Redon,
Grand panneau à décor végétal, fond clair, 1901
Huile, détrempe, fusain
et pastel sur toile,
244 × 103,7 cm
Paris, musée d'Orsay



610 FIG.
Odilon Redon,
La Branche fleurie jaune, 1901
Huile, détrempe, fusain
et pastel sur toile,
247,5 × 163,5 cm
Paris, musée d'Orsay



608 FIG.
Odilon Redon,
Figure, 1901
Huile, détrempe, fusain
et pastel sur toile,
244,5 × 58,5 cm
Paris, musée d'Orsay



609 FIG.
Odilon Redon,
Figure, fleur jaune, 1901
Huile, détrempe, fusain
et pastel sur toile,
243,8 × 58,3 cm
Paris, musée d'Orsay