



HAL
open science

Odilon Redon et l'aquarium : les “ visions sous-marines ”

Louise Delbarre

► **To cite this version:**

Louise Delbarre. Odilon Redon et l'aquarium : les “ visions sous-marines ”. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-03401096

HAL Id: dumas-03401096

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03401096v1>

Submitted on 25 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Paris 1-Panthéon Sorbonne

U.F.R. 03 Histoire de l'art et archéologie

Mémoire de Master 2

Odilon Redon et l'aquarium : les « visions sous-marines »

Mémoire présenté par Louise Delbarre

Sous la direction de Monsieur le Professeur Emmanuel Pernoud

Session juin 2014

AVERTISSEMENT

Sauf mention contraire en note de bas de page, toutes les traductions d'ouvrages écrits en anglais ont été faites par nos soins.

Les numéros notés W 0000 entre parenthèses renvoient aux numéros des œuvres dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Redon établi par le Wildenstein Institute.

Afin de faciliter la lecture de ce mémoire, nous utiliserons les abréviations suivantes :

- ASM : Odilon Redon, *A soi-même : journal (1867-1915) : notes sur la vie, l'art et les artistes*, [1922], Paris, José Corti, 1961.

- *Lettres*, 1923 : *Lettres d'Odilon Redon, 1878-1916*, publiées par sa famille, Paris-Bruxelles, G. Van Oest & Cie, 1923.

- *Lettres inédites*, 1987 : *Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Viñes...*, éditées par Suzy Lévy, Paris, José Corti, 1987.

SOMMAIRE

Introduction.....	1
I) L'aquarium comme dispositif visuel : entre observation à distance prudente et volonté d'immersion enchantée.....	8
<u>1° Science et merveilleux.....</u>	8
1. <i>Les grandes découvertes scientifiques.....</i>	8
2. <i>Ouvrages savants, muséums et aquariums : les différents aspects de la vulgarisation scientifique.....</i>	9
3. <i>Visions littéraires du monde sous-marin, leur influence sur Redon.....</i>	11
<u>2° Une angoisse latente, « tous les gouffres sont attirants ».....</u>	14
1. <i>Un sentiment d'effroi différemment traduit selon les peintres.....</i>	14
2. <i>Max Klinger et Odilon Redon : deux visions directement influencées par les théories darwiniennes.....</i>	16
3. <i>Thèmes des « Noirs » repris dans ses peintures sous-marines ultérieures.....</i>	18
<u>3° « S'enfermer avec la nature ».....</u>	20
1. <i>Nature, science et occultisme.....</i>	20
2. <i>La nature et l'artiste : le rapport au monstrueux.....</i>	23
3. <i>Des « Noirs » à la couleur, vers une approche plus sensible de la nature.....</i>	26
II) De l'aquarium comme dispositif spectaculaire, à l' « aquarium mental ».....	29
<u>1° De l'aquarium au panorama.....</u>	29
1. <i>L'aquarium, une attraction spectaculaire.....</i>	29
2. <i>Panorama, maréoma, aquarium : l'expérience d'un spectateur en immersion.....</i>	31
3. <i>Du panorama à la décoration : immersion du corps et du regard dans l'espace décoratif des Nymphéas de Monet.....</i>	32
<u>2° L'aquarium et ses liens avec la décoration.....</u>	34
1. <i>Objets et fresques décoratives inspirées par les fonds sous-marins.....</i>	34
2. <i>Redon et la décoration : vers un espace ouvert.....</i>	36
3. <i>Le refus du monumental comme du spectaculaire.....</i>	38
<u>3° L' « aquarium mental ».....</u>	42
1. <i>L'aquarium privé, entre tableau coloré et bibelot métaphorique de l'enfermement domestique.....</i>	42
2. <i>L' « aquarium mental ».....</i>	44
III) La construction d'un nouvel espace pictural irrationnel.....	48
<u>1° L'apport des sciences psychiques.....</u>	48
1. <i>La fantasmagorie.....</i>	48
2. <i>Lumière intérieure et tableau-écran.....</i>	49
3. <i>Aquarium et suggestion.....</i>	52
<u>2° Un nouvel espace irrationnel.....</u>	53
1. <i>« Couleurs-lumière » et « couleurs-matière ».....</i>	53
2. <i>Un alchimiste de la matière.....</i>	56
3. <i>Inconscient et fantaisie.....</i>	57
<u>3° Un espace en reflux.....</u>	60
1. <i>Le rôle de la vitre.....</i>	60
2. <i>Une image stratigraphique.....</i>	62

Conclusion.....	67
Bibliographie.....	70
Tables des illustrations.....	77

Introduction

L'historien américain Henry Adams écrit en 1900, à propos de l'Exposition Universelle : « L'homme s'est translaté dans un nouvel univers qui n'a plus de commune échelle de mesure avec l'ancien, [et il se voit alors] errant entre deux mondes, l'un mort, l'autre qui ne parvient pas à naître »¹. Ce monde qui ne parvient pas à naître, c'est aussi celui, latent, en puissance, dont Redon explore la capacité d'évocation dans ses lithographies et fusains (communément appelés ses « Noirs »), puis ses « visions sous-marines » colorées, où il maintient les formes dans une indécision vibrante. Cette exploration se double d'une dimension autobiographique : Redon, qui aurait aimé « naître au milieu [des] flots »² de l'océan, raconte avoir vécu jusqu'à ses trente ans dans le flottement et l'indétermination, l'année 1870 constituant sa « véritable date du vouloir »³. La mer, aux profondeurs peuplées de créatures étranges, est donc un élément qui prend pour lui une résonance intime, et qui traverse toute son œuvre, des gravures de ses débuts à ses dernières peintures.

L'album lithographique *La Tentation de Saint Antoine*, paru en 1896, marque ainsi la première apparition dans l'œuvre du peintre-graveur des « *peuples divers habit[ant] les pays de l'océan* », pour reprendre le titre de la planche XXIII de l'album (fig. 35). Le thème du fond de la mer revient par la suite dans plusieurs de ses peintures et pastels, caractérisés par un format relativement réduit, dont le titre est tenu dans le vague : nous les appellerons désormais les « visions sous-marines », d'après le titre donné⁴ à la plupart de ces tableaux (fig. 3, 4, 6, 7, 9, 14). Ces tableaux se détachent du reste de l'œuvre en couleur de Redon, où dominent les sujets d'inspiration mythique – Ophélie, Roger et Angélique, Apollon et son char y reviennent souvent –, et surtout des représentations délicates et évaporées de bouquets, lesquels étaient si prisés que Redon se serait plaint d'être réduit à cette seule dimension de son art⁵. Les « visions sous-marines » apparaissent alors comme des tableaux plus confidentiels

¹ Henry Adams (1838-1918), historien d'art américain cité par Bernard Terramorsi in «La fin du siècle ou le retour d'âge », *Revue Europe* n°751-752, novembre-décembre 1991, p. 6.

² Odilon Redon, ASM, p. 11.

³ Odilon Redon, *Confidences d'artiste*, parues dans *L'Art Moderne*, le 25 août 1894, repris dans *Critiques d'art*, introduction et notes de Robert Coustet, Bordeaux, William Blake & Co, 1987, p. 35.

⁴ Il est aujourd'hui difficile de déterminer si les titres de ses œuvres ont été donnés par Redon lui-même ou par les marchands et collectionneurs. Il est à ce titre possible que certains des tableaux les moins figuratifs de Redon aient été postérieurement requalifiés comme des « visions sous-marines ». A ce sujet, voir « "Une petite porte ouverte sur le mystère" : Redon et la recherche en histoire de l'art », in *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916*, sous la direction de Rodolphe Rapetti, Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 23 mars-20 juin 2011, Montpellier, musée Fabre, 7 juillet-16 octobre 2011, p. 33.

⁵ Odilon Redon, à propos des œuvres dans lesquelles il « pein[t] d'après [son] idée, en vérité, confuse » : « Il est peu de tableaux dont je sois content. Mais il faut vivre et je ne puis guère montrer tout cela et m'y consacrer sans

où l'artiste exerce un art presque entièrement libéré de toute référence directe, ce que permettait le monde étonnant et diapré de la faune et de la flore maritimes ; le référent figuratif tend à s'évanouir, au profit d'un jeu de libres associations colorées.

Si le petit groupe des « visions sous-marines » reste encore relativement peu étudié, la reconnaissance de leur spécificité propre au sein de l'œuvre de Redon intervient dès la monographie consacrée au peintre par Klaus Berger en 1964. L'historien allemand situe l'apparition des premières d'entre elles en 1904⁶. Cependant, il n'avait alors pu avoir accès à un document crucial : le « livre de raison » dans lequel Redon consignait les ventes et titres de ses œuvres. Ce carnet avait en effet été laissé par le fils de l'artiste à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet à Paris, à la condition qu'il ne soit possible de le consulter que trente ans après sa mort, soit en 2002⁷. Ce document, annoté et publié en annexe du catalogue paru à l'occasion de l'exposition *Odilon Redon : prince du rêve* de 2011⁸, permet de situer précisément l'apparition de la première peinture sous-marine de Redon en 1903, date à laquelle il inscrit la vente à Gabriel Frizeau⁹ d'un tableau qu'il nomme « Aquarium »¹⁰, connu sous le titre des *Mystères de la mer* (fig. 13). La production des « visions sous-marines » s'étend ensuite jusqu'aux années 1910. Leur datation est parfois rendue difficile par le fait que Redon lui-même ne consignait pas systématiquement leur année d'exécution¹¹.

Leur étalement dans le temps, mais aussi la diversité des techniques et des supports sur lesquels elles ont été exécutées (pastel, détrempe, huile sur toile ou huile sur carton) montrent que les « visions sous-marines » n'ont pas été conçues de manière sérielle par Redon. Elles constituent plutôt un thème récurrent dans son œuvre, ouvert aux aléas de sa fantaisie. Avec une même technique et autour d'un même motif, une grande diversité de factures est ainsi visible : dans les représentations à la peinture à l'huile que Redon donne du dieu à corps de

risquer de ne pouvoir gagner mon pain. Il faut que je donne des fleurs, parce que moi, Redon, peintre d'imagination pure, suis censé ne comprendre que des fleurs ». Propos rapportés par Charles Terrasse, in *Conversations avec Odilon Redon : 1914*, Paris, l'Echoppe, coll. « Envois », 1993.

⁶ Voir Klaus Berger, *Odilon Redon, Fantasy and colour*, [1964] trad. Michael Bullock, New-York, MacGraw, 1970, p. 94.

⁷ Dario Gamboni, « "Une petite porte ouverte sur le mystère" : Redon et la recherche en histoire de l'art », in *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916, op. cit.*, p. 32.

⁸ *Ibid.*

⁹ Gabriel Frizeau (1870-1938) était un propriétaire viticole et collectionneur, ami de Redon.

¹⁰ Odilon Redon, « Livre de raison », retranscrit par Emile Vanhaesebrouck, Second cahier, Ms 42 820, janvier 1903 ; transcription comprise dans un céderom joint au catalogue *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916*, sous la direction de Rodolphe Rapetti, Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 23 mars-20 juin 2011, Montpellier, musée Fabre, 7 juillet-16 octobre 2011.

¹¹ Par exemple, *Vision sous-marine* (fig. 4), jusqu'ici datée au alentours de 1900 (par le catalogue en ligne du Musée d'Orsay), a été, dans le catalogue de la dernière exposition dans laquelle elle figurait, datée de 1888-1889 (in *Les Archives du rêve*, cat. exp., Musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2014, p. 139).

poisson Oannès¹², la touche peut être délicate (*fig. 16*), traitée en frottis jusqu'à laisser des parties de toile en réserve (*fig. 17*), ou bien au contraire par empâtements en relief à la Monticelli¹³ (*fig. 18*).

Malgré cette diversité, une typologie des « visions sous-marines » peut être tentée : il faudrait alors distinguer les pièces qui mettent en place un espace où le repère d'une surface terrestre est encore présent (*fig. 3 à 6*), de celles dont l'espace est entièrement flottant (*fig. 7 à 14*). Une troisième catégorie comprendrait les études plus précises, qui se concentrent sur des éléments particuliers de la faune ou de la flore sous marine, traités de façon fantasmagorique (*fig. 1 et 2*).

Les « visions sous-marines » appartiennent à la dernière phase d'une œuvre que l'on divise généralement en trois périodes. La première, celle des « Noirs », qui court de 1872 aux années 1890 ; elle est marquée par l'utilisation quasi-exclusive¹⁴ du fusain et de la lithographie. Dario Gamboni, dans *La Plume et le Pinceau*, a montré comment la parution d'albums lithographiques inspirés d'œuvres littéraires a participé d'une stratégie d'« autoconstruction »¹⁵ de Redon, qui visait à faire reconnaître son art essentiellement onirique, dans un contexte artistique dominé par les mouvements réaliste et impressionniste.

A partir des années 1890 s'ouvre une période de transition, pendant laquelle Redon commence à exposer des travaux en couleurs, exécutés au pastel, à l'aquarelle ou à la peinture à l'huile, tout en continuant à produire des « Noirs ». Il adopte, sur le plan iconographique, un « registre plus " optimiste ", [marqué par] le recours plus direct et explicite au référent naturel et la disparition des motifs et thèmes les plus fantastiques, personnels et énigmatiques »¹⁶. De plus, l'isolement artistique de Redon est rompu par sa rencontre avec Gauguin et le groupe des Nabis, eux-mêmes engagés dans des recherches sur l'intensité de la couleur¹⁷.

Enfin, la dernière période de Redon, pendant laquelle ses « visions sous-marines » sont produites, commence dans les premières années du XXe siècle, et le voit abandonner

¹² Oannès est un dieu chaldéen que Gustave Flaubert fait apparaître dans sa *Tentation de Saint Antoine* (1874).

¹³ Adolphe Monticelli (1824-1886) était un peintre dont la caractéristique était la touche empâtée. Redon l'admirait beaucoup : « il m'a donné une nouvelle énergie je lui assigne une place parmi les grands premiers dans le dix-neuvième siècle » (Lettre à André Bonger, 12 mars 1909, in *Lettres inédites*, 1987, p. 169).

¹⁴ On sait maintenant que Redon n'a jamais cessé de pratiquer la peinture ; cependant ses œuvres peintes dans les années 1880 (essentiellement des marines et des paysages) n'ont jamais été exposées par l'artiste. Voir *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916, op. cit.*, pp. 108-109, 226-227.

¹⁵ Dario Gamboni, *La plume et le pinceau : Odilon Redon et la littérature*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1989, p. 17.

¹⁶ Dario Gamboni, *Ibid.*, p. 170.

¹⁷ Voir Dario Gamboni, in *Ibid.*, p. 177, et Ursula Perruchi-Petri, « ...jeunes peintres, mes amis : OR and the Nabis », in *As in a dream-Odilon Redon*, cat. exp. Francfort, Schirm Kunsthalle Frankfurt, du 28 janvier 2007 au 29 avril 2007.

définitivement le noir pour se consacrer à la couleur. Désormais reconnu comme une figure tutélaire par la jeune génération des Nabis – Maurice Denis le fait figurer dans son *Hommage à Cézanne* en 1900 -, mais aussi par l'Etat, qui lui accorde la Légion d'honneur en 1903, et acquiert pour la première fois une de ses œuvres¹⁸ en 1904. Redon est maintenant entouré des riches mécènes comme Gustave Fayet¹⁹, Gabriel Frizeau, Arthur Fontaine²⁰ ou encore le hollandais André Bonger²¹, à qui il écrit en janvier 1901 : « Je suis bien heureux dans la position indépendante où je suis, faisant toujours un art que j'aime, et pour un nombre d'amateurs qui sont constants »²².

Les « visions sous-marines » interviennent dans l'œuvre de Redon au moment où ce dernier travaille à développer le « point de vue tardif »²³ qui influencera une large partie de l'historiographie le concernant. Dans ses écrits, il valorise une peinture indépendante de toute influence littéraire, tout en prenant soin d'entourer la genèse de ses œuvres d'un certain mystère ; enfin, il insiste sur la portée de l'art « suggestif » qu'il entend pratiquer²⁴.

Le long texte autobiographique rédigé en trois temps par Redon, entre 1897 et 1911, définitivement paru sous le titre de *Confidences d'artiste* constitue un document essentiel à la compréhension de cette esthétique de la suggestion développée par Redon à la fin de sa vie. Définitivement publié dans le recueil *A Soi-même* en 1923, ce texte visait à répondre, du moins en partie, aux questions pressantes de ses amis André Mellerio²⁵ et André Bonger. Publié en plusieurs étapes dans différents journaux et dans des versions chaque fois enrichies, il était donc destiné par Redon à prendre une valeur de référence sur son travail²⁶. La production des « visions sous-marines » se situe donc pleinement dans cette période d'élaboration et de développement d'une esthétique de la « suggestion », tournée vers le « regardeur »²⁷ du tableau.

¹⁸ *Yeux clos* (fig. 69) est acquis par le Musée du Luxembourg en septembre 1904.

¹⁹ Gustave Fayet (1865-1925) était un propriétaire viticole, mécène et ami de Redon.

²⁰ Arthur Fontaine (1860-1931) était un industriel et mécène. Il possédait une dizaine de tableaux de Redon (pour le détail de sa collection, voir Marie-Pierre Salé in *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916*, op. cit., note 52, p. 49).

²¹ Andries Bonger, dit André Bonger, est un assureur et collectionneur néerlandais, ami proche de Redon. Ils se rencontrent en 1890, par l'intermédiaire d'Emile Bernard (voir « Chronologie » in *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916*, op. cit., p. 434).

²² Odilon Redon, lettre à André Bonger, 17 janvier 1901, in *Lettres*, 1923, p. 44.

²³ Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau*, op. cit., p. 229.

²⁴ Sur la façon dont Redon prenait la plume pour encourager ou décourager les interprétations de son œuvre par les critiques, voir Dario Gamboni, « "Une petite porte ouverte sur le mystère" : Redon et la recherche en histoire de l'art », in *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916*, op. cit., p. 30-31.

²⁵ André Mellerio (1862-1943) était auteur dramatique, nouvelliste, écrivain, critique et historien d'art. Il rencontre Redon en 1889, et devient son ami proche, en même temps que l'un des plus ardents promoteurs de ses œuvres (voir « Chronologie », in *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916*, op. cit., p. 434).

²⁶ Voir *Ibid.*, pp. 211-212.

²⁷ ASM, p. 100.

A la suite de Klaus Berger, trois historiennes d'art se sont spécifiquement penchées sur l'ensemble des « visions sous-marines ». Gloria Groom en a exploré le lien avec les travaux décoratifs de Redon, dans le contexte du renouveau d'intérêt contemporain pour les arts décoratifs et appliqués²⁸, Jodi Hauptman s'est penchée sur la continuité existant entre les créatures aquatiques des « Noirs », et les « visions sous-marines » de la dernière période²⁹. Enfin, dans le catalogue *Redon, le ciel la terre, la mer*³⁰, Ursula Harter a travaillé à reconstituer le contexte scientifique, intellectuel et social parisien du tournant du siècle, en insistant sur la diffusion en France des théories darwiniennes et les avancées de l'océanographie, alors en plein essor³¹. La chercheuse allemande montre notamment comment les découvertes de Darwin viennent donner à la mer une nouvelle dimension : elle devient l'espace des origines, où la vie primitive et embryonnaire se continue, indifférente aux révolutions industrielles, politiques ou artistiques qui agitent la surface de la terre. Nous tenterons de prolonger ces derniers travaux, en examinant en quoi ces progrès scientifiques ont pu influencer le rapport de Redon à la nature.

Un nouvel objet, inventé au milieu du XIXe, joue un rôle important dans l'accès aux mystères des profondeurs sous marines : l'aquarium. Cet objet singulier, dont la paroi de verre sépare deux milieux de vie distincts et incompatibles, l'air et l'eau, naît dans sa version moderne en 1850. Il est issu des recherches techniques menées conjointement par des scientifiques européens et américains, dans le but de pouvoir longtemps maintenir en vie plantes et animaux marins, et d'en faire ainsi l'étude systématique. Mais ses concepteurs prévoyaient également de le diffuser plus largement, afin que le public ait la possibilité de contempler la vie sous-marine³². La diffusion de l'aquarium pendant la seconde moitié du XIXe siècle prend alors deux formes : d'une part, celle de grands aquariums publics dont le premier à ouvrir en France est celui du Jardin d'Acclimatation en 1861 ; de l'autre, celle de l'aquarium privé, dont la forme varie entre de superbes bacs de verre à la composition choisie,

²⁸ Gloria Groom, « The late work », in *Odilon Redon, prince of dreams : 1840-1916*, the Art institute of Chicago, 2 July-18 September 1994, Van Gogh museum, Amsterdam, 20 October 1994-15 January 1995, Royal academy of arts, London, 16 February-21 May 1995

²⁹ Jodi Hauptman, « Beyond the visible », in *Beyond the visible, the art of Odilon Redon*, sous la direction de Jodi Hauptman, The Museum of Modern Art, New York, 2005-2006

³⁰ *Odilon Redon : le ciel, la terre, la mer*, sous la direction de Laurence Madeline, La Réunion, Musée Léon Dierx, 21 septembre 2007-7 janvier 2008.

³¹ Ursula Harter, « Le résumé de la création » et « Les jardins océaniques », in *Ibid.*

³² Camille Lorenzi, « L'engouement pour l'aquarium en France (1855-1870) », *Sociétés & Représentations*, 2009/2 n° 28, p. 256.

et le simple bocal de poissons rouges. L'historienne Camille Lorenzi situe entre 1850 et 1870 le phénomène d'un fort engouement, populaire pour l'aquarium public, et bourgeois pour l'aquarium privé. Si l'aspect spectaculaire de ces vastes cuves emplies d'eau et d'animaux parfois effrayants séduit les foules, la bourgeoisie s'intéresse à la dimension ornementale d'un appareil dont le « mouvement et la luminosité qui naît du jeu des couleurs de l'eau »³³ captive.

Les peintres français s'y montrent cependant peu sensibles, et les premières représentations d'aquariums sont à chercher outre-Manche, chez la seconde génération des préraphaélites (*fig. 58 et 59*). En France, c'est seulement dans les années 1910, comme le remarque - avec une certaine lassitude - Apollinaire dans sa critique du Salon de 1911, que le bocal de poissons devient un motif pictural récurrent :

Salle 13. [...] J'aime moins la petite fille regardant les poissons rouges par Marguerite Delorme. On nous a montré beaucoup de poissons rouges cette année dans les expositions de peinture !

Salle 22. [...] Voici des déliquescences verdâtres de M. P. Marcel-Béronneau et encore des poissons rouges. Ils sont de M. Fernand Toussaint. On dit que le cyprin est à la mode à cause des expositions chinoises de cette année. [...]

Salle 40. [...] Voici un fort beau paysage de Nozal et encore des poissons rouges d'Euler. Décidément, c'est une obsession !³⁴

Mais dans les années qui suivent son apparition, et qui sont aussi celles où Redon le découvre, l'aquarium est encore un véritable objet de fascination. C'est qu'il permet l'accès, tenu jusqu'ici pour impossible, à un monde à la frontière du merveilleux et du fantastique, celui des créatures qui habitent les profondeurs de la mer. Au croisement de l'attraction populaire, du bibelot et de l'appareil scientifique, il suscite à la fois une volonté de connaissance scientifique, permise par un regard panoramique, et l'envie de se laisser immerger dans cet autre monde, parmi une étrange population marine (*fig. 46*).

C'est à partir de l'aquarium, en tant que dispositif visuel³⁵ nouveau, que nous mènerons notre étude sur les « visions sous-marines ». Nous tenterons de comprendre dans quelle mesure ce « concentré de nature »³⁶ a pu représenter pour Redon une source

³³ Voir Camille Lorenzi, *Ibid.*, p. 259.

³⁴ Guillaume Apollinaire, « Le Salon », *L'Intransigeant*, 3 et 4 mai 1911. Repris dans Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, tome II, pp. 339, 341, 342.

³⁵ Nous employons ici le mot « dispositif » dans un sens large, comme mise en œuvre spatiale programmant un type de regard qui est spécifique.

³⁶ Expression de Jean-François Chevrier, in *L'hallucination artistique : de William Blake à Sigmar Polke*, Paris, l'Arachnéen, 2012, p. 134.

d'inspiration ; et en retour, comment ce dispositif peut entrer en correspondance avec l' « art suggestif » dont Redon revendique la pratique à la fin de sa carrière.

Ainsi, nous nous pencherons dans un premier temps sur la façon dont la diffusion en France des théories de Darwin et les progrès fulgurants de l'océanographie pendant la seconde moitié du XIXe, médiatisées par les ouvrages de vulgarisation scientifiques et le succès des aquariums, ont pu influencer le rapport de Redon à la nature. Ce rapport, qui s'élabore pendant la période des « Noirs », traverse toute la suite de son œuvre, jusqu'aux dernières « visions sous-marines ». Dans un second temps, nous verrons que l'aquarium public était un dispositif spectaculaire, au même titre que les panoramas dans lesquels le public se pressait, avide de sensations. L'analyse de quelques travaux décoratifs qui en sont inspirés, nous permettra de mieux saisir l'originalité de Redon, qui ne propose pas avec ses « visions sous-marines » une immersion spectaculaire, mais plutôt un milieu vapoureux où ses « êtres qui pourraient être »³⁷ se montreraient susceptibles de prendre vie. Nous verrons aussi comment ce refus du spectaculaire et du monumental s'accompagne d'une grande attention portée aux processus cérébraux, à l'« aquarium intérieur »³⁸, qui est aussi un thème développé par des écrivains symbolistes contemporains comme Maurice Maeterlinck ou Gustave Kahn. Enfin, nous nous attacherons dans une troisième partie à comprendre comment l'aquarium a pu entrer en correspondance avec les problèmes proprement picturaux qui intéressaient Redon. Les fonds sous-marins permettent l'exploration par le peintre – ou le pastelliste - de jeux entre lumière et couleur, qui l'amènent à déployer un nouvel espace irrationnel qui doit beaucoup aux hasards – toujours maîtrisés - de sa fantaisie. Cet espace ambigu, entre milieu naturel et espace mental, lance ainsi au spectateur un appel par le biais de ce que Dario Gamboni appelle les « images potentielles »³⁹, et nous verrons ainsi comment la méthode stratigraphique employée par Redon donne à ses « visions sous-marines » une temporalité flottante, qui conduit le « regardeur » à une dynamique de projection imaginative mettant en jeu son souvenir des œuvres antérieures de l'artiste.

³⁷ Odilon Redon, lettre à Madame Arthur Fontaine, 3 août 1905, cité par Douglas W. Druick et Peter Kort Zegers, in « Under a cloud », *Odilon Redon, prince of dreams : 1840-1916, op. cit.*, p. 314.

³⁸ Titre d'un poème du symboliste Georges Rodenbach (1855-1898), in *Les Vies encloses*, [1896], Paris, Eugène Fasquelle, 1916.

³⁹ Voir Dario Gamboni, *Potential images : ambiguity and indeterminacy in modern art*, Londres, Reaktion Books, 2002.

I) L'aquarium comme dispositif visuel : entre observation à distance prudente et volonté d'immersion enchantée

1° Science et merveilleux

1. Les grandes découvertes scientifiques

La mer est longtemps restée un monde inconnu et effrayant, dont les profondeurs inspiraient d'innombrables légendes. C'est seulement au début du XIX^e siècle que commence l'exploration scientifique systématique de ce milieu, jusqu'alors resté aussi mystérieux que l'espace cosmologique. Des expéditions lancées par La Pérouse, Cook, Bougainville et surtout par Darwin à bord du *Beagle* de 1831 à 1836 permettent d'immenses progrès dans la connaissance de la faune et de la flore des eaux marines peu profondes. Pendant ces cinq années d'explorations, Darwin commence à élaborer sa théorie de l'évolution, qu'il publie deux décennies plus tard, en 1859, sous le titre *De l'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle, ou la préservation des races favorisées dans la lutte pour la vie*. L'ouvrage met en évidence que l'homme est le degré le plus abouti d'une espèce qui a connu une évolution constante depuis les temps préhistoriques. Les fonds sous-marins – dont l'étude a inspiré à Darwin sa théorie – y sont désignés comme le lieu d'origine d'apparition de la vie.

Cette parution constitue une véritable révolution scientifique et connaît une large diffusion, jusque dans la presse quotidienne qui y trouve matière à moqueries – en 1878, une caricature du journal *La Petite Lune* montre par exemple Darwin comme un singe, accroché à l'arbre de la science. *L'origine des espèces* avait fait d'abord l'objet d'une première traduction erronée en France en 1862, avant de connaître sa traduction définitive par Edmond Barbier en 1876⁴⁰.

Parallèlement, l'océanographie progresse à grands pas. En 1860, Alphonse Milne-Edwards découvre avec surprise, lors d'une réparation effectuée sur un câble télégraphique sous-marin, que des coraux et des vers s'y sont développés (*fig. 19*) à plus de 1800 mètres ; jusqu'ici, on pensait que toute vie disparaissait au-delà de 550 mètres. Cette découverte est bientôt confortée par celle du Norvégien Sars : en 1864, il trouve par plus de 600 mètres quatre-vingt-dix espèces différentes d'animaux, dont deux fossiles vivants, espèces que l'on

⁴⁰ A propos de la réception de *L'origine des espèces* en France, voir Yvette Conry, *L'introduction du darwinisme en France au XIX^e siècle*, Paris, Vrin, 1974.

croyait disparues depuis l'ère secondaire. A partir de 1872, année de départ du navire britannique *Challenger*, une nouvelle vague de grandes expéditions scientifiques est lancée, sur la base de deux grandes interrogations : savoir jusqu'à quelle profondeur la vie est possible, et déterminer si le fond des océans, inchangé depuis la fin de l'ère secondaire, abrite des espèces qui n'auraient pas évolué depuis cette période.⁴¹

La France prend part à cette grande vague d'explorations scientifiques en armant le *Travailleur* en 1880, puis le *Talisman* en 1883. Les campagnes de ces deux bateaux donnent lieu à la publication en 1885 de *La Vie au fond des mers. Les explorations sous-marines et les voyages du « Travailleur » et du « Talisman »*, ouvrage destiné au grand public écrit par Henri Filhol⁴². Cette parution est à replacer dans le contexte d'un vaste mouvement de vulgarisation scientifique, qui s'amorce à partir du milieu du XIXe siècle : plusieurs revues sont créées avec succès, notamment *La Revue scientifique* en 1863, *La Nature* en 1873, ou encore *La Science illustrée* en 1875, dans laquelle Jules Verne publia notamment deux romans à épisodes, *Drame dans les airs* et *Maître Zacharius*.

2. *Ouvrages savants, muséums et aquariums : les différents aspects de la vulgarisation scientifique*

Un livre comme *Le Monde avant la création de l'homme* de Camille Flammarion, paru en 1886, reprend les thèses darwiniennes sur les origines préhistoriques de l'homme, en les agrémentant d'illustrations saisissantes qui évoquent les créatures des temps primitifs. Cet ouvrage, destiné à un large public, use d'une pédagogie mâtinée de sensationnalisme dont témoigne son affiche publicitaire : un immense dinosaure y fait face à un immeuble hausmannien, avec la mention « Ressucité [sic], il dépasserait cinq étages ! » (*fig. 20*). A l'intérieur du livre, une planche montre au lecteur des crustacés primitifs au bord d'une vaste étendue d'eau sombre, avec la légende « Durant ces milliers d'années, les premiers habitants du globe étaient muets, sourds et sans sexe » (*fig. 21*). Sur la page de gauche, figurent les dessins de quatre embryons : celui d'un humain, d'un poulet, d'une tortue, et d'un poisson (*fig. 21 bis*). Ils se ressemblent tous, et la légende en conclut : « chacun de nous a été, dans le sein de sa mère, mollusque, poisson, reptile, quadrupède ». Flammarion reprend ici directement une idée développée par Darwin dans le quatorzième chapitre de *L'Origine des*

⁴¹ Pour de plus amples précisions sur les progrès de l'océanographie au XIXème siècle, voir Daniel Reyss, « Monde inventé ou monde réel ? », in *Jules Verne, le roman de la mer*, catalogue d'exposition, Musée National de la Marine, Paris-Palais de Chaillot, 2005, pp. 106-105.

⁴² *Ibid.*

espèces, où le naturaliste anglais souligne la ressemblance entre les embryons d'animaux appartenant à des espèces différentes, qu'ils soient des mammifères, des oiseaux, des lézards ou des serpents. Mais Flammarion exagère cette idée afin de la rendre plus impressionnante, suggérant qu'avant de sortir du ventre de sa mère sous sa forme humaine, l'homme a lui aussi ressemblé à une créature aquatique, voire à cette bête primitive et effrayante qu'il présente sur la page de droite. Le ventre maternel devient alors l'espace clos d'une genèse sombre et mystérieuse, où se rejouent toutes les étapes de l'histoire de l'humanité.

Une abondante iconographie scientifique, plus ou moins fantasmée, est donc largement diffusée pendant la seconde moitié du XIXe siècle. Le témoignage de Gustave Fayet prouve que Redon s'y est intéressé, bien que celui-ci se soit toujours montré volontairement discret sur les sources de son travail, pensant qu'il « est bon d'entourer toute genèse d'un mystère »⁴³. Gustave Fayet, dans un texte publié après la mort de Redon, écrit :

« J'entrai un matin dans son atelier. Sur son chevalet, il y avait son tableau intitulé : *Mon ironie dépasse toutes les autres*. Un énorme serpent enroulé sur lui-même. De sa gueule sortait un squelette vert. Redon ne m'entendait pas ; il était entré un moment dans la chambre de son fils souffrant. Sur sa boîte, un livre était ouvert. C'était une zoologie enfantine. Sur la page ouverte, il y avait un serpent boa. De cet infâme dessin était né le magnifique serpent de son tableau »⁴⁴.

Le tableau en question, peint vers 1905, est selon notre hypothèse *La Mort verte* (fig. 22), qui reprend presque exactement le motif de la lithographie intitulée *Mon ironie dépasse toutes les autres*, comprise dans l'album de 1889 *A Gustave Flaubert*. Redon s'est donc probablement inspiré en premier chef de sa propre gravure précédente pour *La Mort verte*. Cependant, on peut remarquer que la forme enroulée sur elle-même que prend le bas du corps de la Mort correspond exactement au code de représentation des serpents dans les ouvrages de zoologie de l'époque – par exemple tous les serpents des planches du livre *Les Animaux articulés, les poissons et les reptiles* publié par Louis Figuier en 1868 y sont représentés de cette manière, avec un corps formant une boucle (fig. 23).

Ses visites au Muséum d'histoire naturelle de Paris constituèrent également une source d'inspiration pour Redon, qui y dessina plusieurs croquis – notamment de serpents – dont certains sont conservés au Louvre (fig. 39 bis). Il aurait également visité l'aquarium d'Arcachon à de nombreuses reprises à partir de 1900⁴⁵.

⁴³ Lettre à André Mellerio, 21 juillet 1898, *Lettres d'Odilon Redon*, 1923, p. 30.

⁴⁴ Gustave Fayet, « Souvenirs sur Odilon Redon », in *Gustave Fayet, « Vous, peintre... »*, sous la direction de Jean-Pierre Barou, cat. Expo., musée Terrus, Elne, 10 juin-30 septembre 2006, p. 61 [texte paru pour la 1ère fois dans *The Times Literary Supplement* du 13 avril 1916 après la mort de Redon].

⁴⁵ Voir Klaus Berger, *op. cit.*, 94 ; Ursula Harter, « Les Jardins océaniques », in *Odilon Redon : le ciel, la terre, la mer*, *op. cit.*, p. 138.

Pendant la période des années 1860-1880, les aquariums publics se multiplient en France et rencontrent un vif succès. Cet intérêt pour l'observation des profondeurs aquatiques vient d'Angleterre, où l'aquarium du zoo de Londres avait ouvert dès 1853. Le premier aquarium public construit à Paris est celui du Jardin d'Acclimatation, inauguré le 3 octobre 1861, bientôt suivi par celui de l'Exposition Universelle de 1867. De nombreux aquariums ouvrent dans toute la France (entre autres à Concarneau en 1859, Arcachon en 1867, Roscoff en 1871, Wimereux en 1874, Villefranche-sur-Mer en 1880 ou encore Banyuls-sur-Mer en 1881), et en Europe (avec notamment l'ouverture du célèbre aquarium de la Station Zoologique de Naples en 1874). Ces aquariums, exceptés ceux des Expositions Universelles, sont généralement divisés en deux parties : l'une est ouverte au grand public, qui a la possibilité de prendre un abonnement à l'année pour venir voir autant qu'il le veut ces poissons et créatures qui le fascinent ; l'autre partie est consacrée à un laboratoire scientifique qui étudie les animaux ou végétaux maritimes vivant dans l'aquarium. L'aquarium public est conçu pour être un instrument de vulgarisation scientifique : les visiteurs sont tenus au courant des démarches et des progrès effectués par les savants, et sont par exemple invités à se pencher sur des microscopes afin de découvrir les particules marines invisibles à l'œil nu. On assiste donc à une forme de popularisation, à des fins éducatives, des instruments de travail scientifique jusqu'alors réservés aux seuls naturalistes. Le Docteur Gibert, directeur de l'aquarium du Havre, fait ainsi de son établissement un vecteur de connaissance susceptible de « développer l'énergie intellectuelle et artistique de [sa] population »⁴⁶, citant en exemple Alexandre Dumas père qui, dans un article, pour *Le Journal du Havre*, « pénétrait dans la vie et les habitudes des animaux marins, et en faisait le roman le plus instructif et le plus amusant du monde »⁴⁷. Comme Alexandre Dumas père, de nombreux écrivains français se montrent sensibles à la nouveauté des aquariums et à l'étrangeté de leurs habitants.

3. Visions littéraires du monde sous-marin, leur influence sur Redon

L'aquarium de l'Exposition Universelle de 1867 est connu pour avoir inspiré à Jules Verne son *20 000 lieues sous les mers*⁴⁸, qui est publié en 1871 accompagné d'impressionnantes gravures illustratives d'Edouard Riou. Une gravure en particulier (fig. 24) montre le capitaine Nemo, serein, faisant face depuis l'intérieur de son sous-marin à un

⁴⁶ Docteur Gibert, *L'aquarium du Havre et le laboratoire annexe de la faculté de sciences de Paris*, Le Havre, Imprimerie du Journal Le Havre (L. Murer, imprimeur), 1891, p. 21.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁸ Voir Didier Frémond, « Les métamorphoses du Nautilus », in Jules Verne, *le roman de la mer*, op. cit., p. 164.

poulpe géant situé de l'autre côté de la vitre. Nous pouvons ici reprendre les analyses de Camille Lorenzi, selon lesquelles cette attitude de « calme supériorité » est fondamentalement la même que celle du visiteur des aquariums publics (*fig. 44*), qui « ne craignait plus de se retrouver face aux créatures marines infernales, fruits de son imagination ignorante, mais [...] affichait, au contraire, une attitude tranquille et rassurée »⁴⁹. La vitre de l'aquarium ou du Nautilus fonctionnent comme un « rempart que la science a peu à peu dressé contre les violences naturelles »⁵⁰. Roland Barthes, dans son article « Nautilus et Bateau Ivre », va plus loin : « Verne ne cherchait nullement à élargir le monde selon des voies romanesques d'évasion ou des plans mystiques à l'infini : il cherchait sans cesse à le rétracter, à le peupler, à le réduire à un espace connu et clos, que l'homme pourrait ensuite habiter confortablement »⁵¹.

Mais la vision de Jules Verne, si elle est représentative d'un état d'esprit conquérant et positiviste qui a marqué la seconde moitié du XIXe, n'est pas pour autant partagée par tous les écrivains qui se sont intéressés aux créatures marines. L'historien Jules Michelet publie *La Mer* en 1861 : il donne dans cet ouvrage une vision à la fois scientifique et poétique des fonds sous-marins, avec une attention particulière accordée aux créatures marines dont les scientifiques ne parvenaient pas encore à déterminer si elles appartenaient à la classe des animaux ou à celle des végétaux, comme par exemple le corail. Cette préoccupation rejoint bien celles de Redon, qui entretient dans sa jeunesse une grande amitié avec le savant bordelais Armand Clavaud, lequel avait mis au centre de ses recherches ce problème de la transition entre les règnes animal et végétal :

« Il cherchait [...] 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 »⁵².

De plus, les travaux de Michelet étaient lus et discutés couramment au sein du Cercle des amis des Arts de Bordeaux, que Redon fréquentait dans sa jeunesse⁵³. Dans *La Mer*, Michelet porte également une grande attention aux reflets et aux couleurs des profondeurs aquatiques, ainsi qu'aux « illusions fantastiques »⁵⁴ qu'ils occasionnent, ce qui peut être rapproché de l'esthétique de l'ambiguïté préconisée par Redon. Le choix des sujets sous-marins semble en

⁴⁹ Camille Lorenzi, art. cité, p. 265.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Roland Barthes, *Mythologies*, éd. du Seuil, 1957, p. 80-81.

⁵² Odilon Redon, « Confidences d'artiste », in ASM, p. 18.

⁵³ Au sujet du Cercle des Amis des Arts de Bordeaux, voir l'article « Under a cloud » par Douglas W. Druick et Peter Kort Zegers, in *Odilon Redon, prince of dreams : 1840-1916, op. cit.*, p. 51.

⁵⁴ Jules Michelet, *La Mer*, [1861], éd. Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 114.

effet se prêter particulièrement à une expérimentation libre des rapports entre couleurs et matière. De même, le mot de « fantasmagorie », fréquemment employé par Michelet pour qualifier les différents mouvements des créatures marines, est un terme que l'on retrouve dans certains des titres donnés par Redon à ses « visions sous-marines ». Michelet, que Redon ne cessera de lire sa vie durant, représente pour lui, comme il l'explique en 1909 à André Bonger dans une lettre, « l'opposé de l'art pour l'art seul », une « souche de notre littérature combien géniale passionnée, imaginative, de fonds riche » qui « s'empare de [lui] et [le] tire de [ses] habitudes »⁵⁵.

Parmi les écrivains proches de Redon qui se sont intéressés aux aquariums et à leurs habitants, on retrouve également Joris-Karl Huysmans. Les deux hommes sont en relation dès 1883, et Huysmans est, avec le critique Emile Hennequin, le premier à avoir écrit sur Redon et à l'avoir fait connaître. Lors d'un voyage en Allemagne, Huysmans visite l'aquarium de Berlin, auquel il consacre un texte en 1888⁵⁶. Il y prolonge la réflexion sur la dialectique entre naturel et artificiel entamée dans *A Rebours* (1884), où Des Esseintes, « après les fleurs factices singeant les véritables fleurs, [...] voulait des fleurs naturelles imitant des fleurs fausses »⁵⁷. Les fleurs sous-marines semblent l'incarnation même de ces dernières ; elles sont décrites comme « des êtres qui sont à la fois des bêtes et des fleurs ; des êtres hybrides, improbables et néanmoins réels »⁵⁸. Cette dialectique, transposée entre le naturel de la fleur et l'artificiel de la peinture ou du pastel, se retrouve dans plusieurs écrits critiques consacrés à la flore de Redon. Louis Vauxcelles cite par exemple Fontainas : « Je me souviens [...] de surprenants bouquets, où les pétales brûlent d'un éclat chatoyant, où l'on ne sait si la fleur s'est faite pastel, ou si le pastel se métamorphose en fleur »⁵⁹. Les « fleurs de la mer »⁶⁰ semblent donc un motif privilégié pour les recherches de Redon, une « occasion d'harmonies »⁶¹ lui permettant de peindre des créatures ambiguës qu'il laisse hésiter entre végétal et animal, mais aussi entre représentation fidèle et jeu de libres associations entre couleurs et formes.

⁵⁵ Odilon Redon, lettre à André Bonger, 26 juillet 1909, *Lettres inédites*, 1987, p. 179.

⁵⁶ Joris-Karl Huysmans, « L'Aquarium de Berlin » (1888), in *A Hamburg, Lübeck, L'Aquarium de Berlin*, Paris, L'Anabase, 1994, p. 41.

⁵⁷ Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, [1884], Paris, Garnier-Flammarion, 1978, p. 134.

⁵⁸ Joris-Karl Huysmans, à propos de l'aquarium de Berlin, in « L'Aquarium de Berlin » (1888), in *op. cit.*, p. 41.

⁵⁹ Fontainas, cité par Louis Vauxcelles, in « Redon et la nature », *L'Amour de l'art*, mai 1923, p. 546.

⁶⁰ Expression du critique Gabriel Mourey qui parle des « fleurs de la terre et fleurs de la mer » d'Odilon Redon à l'occasion de son exposition à la galerie Druet, in « Odilon Redon », *L'Opinion*, 21 novembre 1908, p.19.

⁶¹ Odilon Redon à propos de son tableau *Le Sphinx rouge* (W 1309), lettre à Madame Hahnloser, 13 octobre 1913, *Lettres d'Odilon Redon*, 1923, p. 104.

Plus tôt dans le siècle, d'autres écrivains avaient consacré des œuvres majeures au thème des fonds sous-marins, bien qu'il semble que leur influence directe sur Redon soit moins avérée. L'histoire *Une descente dans le maelstrom* d'Edgar Poe, auquel Redon dédie un album lithographique en 1882, est ainsi traduite en 1855 par Baudelaire⁶². Elle met ainsi en scène un marin échappant par miracle à un terrible tourbillon l'aspirant vers le vide. Si Poe a constitué dans la jeunesse de Redon une source d'inspiration importante pour ce dernier, il revient en 1898, dans une lettre adressée à André Mellerio, sur son admiration pour le poète américain⁶³, déclarant :

« [Sa] lecture [...] m'avait été mainte fois conseillée comme devant me donner, dans la région de l'art littéraire, une analogie correspondant à mon art. On se trompait. Ses contes ne sont pas mon livre de chevet »⁶⁴.

Dans une veine romantique proche, Victor Hugo publie, en 1866, *Les Travailleurs de la mer*, roman dans lequel figure une phrase qui paraît épouser et lier parfaitement les différents thèmes qui traversent l'œuvre de Redon : « Le rêve est l'aquarium de la nuit »⁶⁵. Cependant, la puissance hugolienne ne correspondait pas à l'« idéal d'indétermination et d'apesanteur »⁶⁶ que Redon poursuivait. Il ne possédait pas dans sa bibliothèque d'ouvrage du grand écrivain, et confia en 1914 à Charles Terrasse qu'il considérait Victor Hugo comme un « grand premier second »⁶⁷.

Quoi qu'il en soit, les fonds sous-marins, désormais visibles par l'homme, sont une nouveauté que les écrivains, comme les scientifiques, tentent d'appréhender par le biais de comparaisons avec les réalités du monde terrestre. En témoignent les noms donnés à cette faune et à cette flore : par exemple le concombre de mer, le bénitier, la gorgone ou zoophyte, le lièvre de mer, l'hippocampe ou cheval des mer. L'exploration et l'étude des fonds sous-marins au XIXe siècle repose sur une tension entre cette volonté humaine d'emprise et de connaissance, et l'angoisse latente que la découverte de ces formes primitives de vie suscitent.

2° Une angoisse latente, « tous les gouffres sont attirants »

1. Un sentiment d'effroi différemment traduit selon les peintres

⁶² Traduction parue dans le journal *Le Pays*, 2,6 et 7 février 1855.

⁶³ A propos des rapports entre Redon et Poe, voir la notice de l'album *A Edgar Poe* rédigée par Dario Gamboni, in *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916*, op. cit., pp. 163-167.

⁶⁴ Odilon Redon, lettre à André Mellerio, lettre du 21 juillet 1898, copie par Dario Gamboni, in *La Plume et le Pinceau*, op. cit., p. 307.

⁶⁵ Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, [1866], éd. Yves Gohin, Paris, Gallimard, p. 120.

⁶⁶ Expression de Dario Gamboni, in *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916*, op. cit., p. 382.

⁶⁷ Odilon Redon, propos rapportés par Charles Terrasse, in op. cit., p. 20.

En France, *L'Origine des espèces* est traduit dans sa version définitive par Edmond Barbier en 1876. La révolution scientifique provoquée par les thèses de Darwin se répercute sur la vie intellectuelle de son temps, et génère le doute et l'inquiétude, voire l'angoisse. Ainsi, André Gide, dont Redon fait la connaissance vers l'année 1892⁶⁸, écrit dans son *Journal* le 13 mai 1906 :

« Lu pendant ¾ d'heure à Em[anuelle] du *Voyage d'un Naturaliste*, mais je ne sais si je pourrai continuer cette lecture, qui [...] m'emplit, nous emplit tous deux, d'une espèce d'angoisse presque intolérable »⁶⁹.

Le *Voyage d'un naturaliste à travers le monde* est le livre dans lequel Darwin rend compte de ses expéditions scientifiques à bord du *Beagle* entre 1831 et 1836, publié en Angleterre en 1839. Il paraît en France, dans une traduction d'Edmond Barbier, en 1875. Une part importante des recherches de Darwin à partir du *Voyage d'un naturaliste* est consacrée aux créatures sous-marines, dont il établit qu'elles n'ont pratiquement pas changé depuis la préhistoire, et correspondent donc au degré le plus bas de l'évolution – à l'opposé de l'homme, qui en représente le degré le plus abouti. *L'Origine des espèces*, écrit vingt ans plus tard en 1859, présente la mer comme le lieu d'origine et de naissance de la vie, avant la « sortie des eaux » par les vertébrés.

L'homme, face aux animaux des profondeurs maritimes, peut donc légitimement se sentir en présence de lointains ancêtres, dont indirectement il descendrait. Derrière le succès public de l'océanographie, on retrouve l'effroi que provoque la prise de conscience d'un état primitif, sauvage, préhistorique de l'homme ; état fascinant car perçu comme toujours présent en lui de façon latente. Peut-être ce vertige est-il précisément à l'origine du succès public des aquariums et des autres formes de vulgarisation scientifique : comme Redon lui-même le faisait remarquer avec romantisme, à propos de la mer lors d'un voyage en bateau à Londres, « tous les gouffres sont attirants »⁷⁰.

Sans aller jusqu'à le questionner directement, des peintres aussi différents qu'Edward Burne-Jones dans *Les Profondeurs de l'océan* (fig. 25), et Gustav Klimt avec ses *Sirènes* (fig. 26) ont réussi à capter une part de ce malaise nouveau, lié à l'inconnu originaire que représentent les profondeurs marines. Les deux peintres ont cependant en commun de garder

⁶⁸ Emilie Vanhaesebroucke, « Chronologie », *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916, op. cit.*, p. 435.

⁶⁹ André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 219.

⁷⁰ « La mer que je craignais un peu (l'eau n'est pas mon élément) me fut clémente, et je crois même qu'elle exerçait sa fascination sur moi ; tous les gouffres sont attirants. », Lettre à Bonger, 12 novembre 1895, in *Lettres inédites*, 1987, p. 35.

un cadre de référence mythique pour représenter ces fonds, bien que le traitement de leur figure centrale diffère : la sirène de Burne-Jones revêt l'aspect mi-femme mi-poisson des légendes traditionnelles, alors que Klimt remplace l'érotisme de l'hybridation par celui de la chevelure, assimilant son corps à une longue tresse serpentine. La figure de la sirène connaît ainsi une fortune particulière pendant la seconde moitié du XIXe siècle, notamment dans les œuvres de la seconde génération des préraphaélites en Angleterre (John William Waterhouse, John Collier) ou bien chez un peintre comme Arnold Böcklin, où ces créatures d'un âge archaïque semblent un rappel ironique du caractère périssable de toute civilisation.

En France, très peu se montrent sensibles aux implications nouvelles des progrès scientifiques en matière d'océanographie. Ainsi, un artiste comme Fantin-Latour, que fréquentait Redon⁷¹, poursuit imperturbablement ses représentations de la mythologie wagnérienne. Les profondeurs aquatiques du Rhin ou celles de la mer ne semblent l'inspirer que comme un décor vapoureux dans lequel déployer des nus féminins vibratoires (fig. 27), en conformité avec son idéal d'atteindre à une représentation plastique de la musique – idéal d'ailleurs en butte aux sarcasmes de Redon⁷². De même, quand le graveur Gustave Doré représente les abysses pour illustrer le poème *The Rime of the Ancient Mariner* (fig. 28) de Coleridge, leur caractère fantastique ne tient pas à l'absence de l'homme civilisé, mais au contraire à une saturation de l'espace maritime par les épaves et les fantômes, au milieu desquels se faufilent quelques poissons indifférents. Cette vision des profondeurs de la mer comme hantées par l'humain se rapprocherait de ce que Céleste Olalquiaga appelle le « kitsch »⁷³, en évoquant les ruines artificielles extrêmement raffinées qu'il était courant de retrouver dans les aquariums domestiques des riches bourgeois à la fin du XIXe siècle.

2. Max Klinger et Odilon Redon : deux visions directement influencées par les théories darwiniennes

⁷¹ C'est Fantin-Latour, sans doute rencontré au salon de Berthe de Rayssac que Redon fréquentait à la fin des années 1870, qui lui avait conseillé d'utiliser la technique de la lithographie.

⁷² « De laborieuses et soucieuses recherches ont conduit cet artiste [Fantin-Latour] à des essais d'interprétation de la musique par la peinture, oubliant encore que nulle couleur ne peut traduire le monde musical qui est uniquement et seulement interne et sans nul appui dans la nature réelle. N'ayant point réussi, sans nul doute, il prend revanche en épanchant sa gourme par la lithographie en de blondes et molles esquisses sur les poèmes du musicien Wagner » Odilon Redon, in *Fantin-Latour* [1882], repris in *Le Symbolisme*, texte de Robert R. Delevoy, éd. Skira, 1977 pour la première édition.

⁷³ Céleste Olalquiaga, in *Royaume de l'artifice, l'émergence du kitsch au XIXème siècle*, [1998], trad. Gilbert Cohen-Solal et Michèle Veubret, éd. Fage, 2008.

Le caractère nouveau de cet effroi – paradoxalement mêlé d’attirance – provoqué par la découverte d’un stade originel et inconnu de la vie humaine dans les profondeurs de la mer, trouve son expression privilégiée chez deux artistes graveurs : de façon explicite et agressive chez l’allemand Max Klinger, et de manière plus larvée dans les « Noirs » d’Odilon Redon. Max Klinger est surtout intéressé par ce que *L’Origine des espèces* révèle de sauvagerie primitive dans l’homme qui se croit évolué et civilisé, par des moyens abrupts de mise en contraste. La gravure *Alpdruck*, qui date de 1878 (fig. 29), montre une jeune femme dans un grand lit blanc, assaillie par un cauchemar qui prend la forme d’un immense crustacé noirâtre pesant sur le corps de la dormeuse. Pour le graveur allemand, la distance orgueilleuse et dominatrice du capitaine Nemo avec le poulpe – ou celle, rassurante, des visiteurs de l’aquarium du Jardin d’Acclimatation avec les créatures marines – n’est qu’une illusion. C’est bien à l’intérieur même de l’homme qui se veut « civilisé » que se trouve la bête, et celle-ci resurgit dès lors qu’il baisse la garde de sa conscience, révélant ses peurs et ses désirs cachés.

Au contraire de Klinger, qui joue du contraste entre corps humain et prédateur monstrueux pour mieux en souligner la proximité primaire, les préoccupations de Redon le portent à s’interroger avec une certaine « nostalgie »⁷⁴ sur cette origine sauvage de l’homme dans ses lithographies. Les « Noirs », dont la période de production s’étend entre 1880 et les années 1890, marquent l’apparition de ses premières représentations de la vie sous-marine, associée au mystère de la vie primitive des origines. Si Klinger s’intéresse principalement à la portée subversive des théories darwiniennes, Redon est sensible à ce qu’elles impliquent d’énigme. Comme l’écrit André Gide en 1910 en citant Fabre⁷⁵, Darwin livre dans *L’Origine des espèces* « une théorie [...] dont le résultat final est le doute plus encore que l’affirmation »⁷⁶. C’est aussi ce que ressent Camille Flammarion, qui écrit dans son *Dieu et la nature* de 1867 :

« Quant à Charles Darwin, nous avons en vain cherché son opinion sur l’origine même des espèces. Il se contente d’expliquer la variabilité possible d’un certain nombre de types primitifs, et c’est une remarque au moins singulière que dans un gros et riche ouvrage sur l’origine des êtres, il ne soit même pas question de cette origine ! »⁷⁷

C’est justement ce doute, cette interrogation laissée en suspens par les théories de Darwin qui va inspirer Redon, nourrir ses rêves graphiques. Le dessin lui permet d’imaginer une

⁷⁴ Odilon Redon évoque un « rêve de la vie primitive, la nostalgie de la vie pure et simple des commencements » en 1881, in ASM, p. 84-85.

⁷⁵ Il s’agit de Jean-Henri Fabre (1823-1915), spécialiste des insectes et dont les *Souvenirs entomologiques* en dix volumes furent publiés entre 1879 et 1907, puis sans cesse réédités.

⁷⁶ André Gide, le 19 juin 1910, in *op. cit.*, p. 303.

⁷⁷ Camille Flammarion, *Dieu dans la nature*, [1867], Paris, Didier, 1869, p. 201.

« spéculation sur la genèse de la forme »⁷⁸ au moyen de corps hybrides, larvaires et monstrueux, notamment dans l'album *Les Origines* (1883) qui traite de la naissance de la vie. Sven Sandström a montré, dans le chapitre « Le Symbolisme évolutionniste » de son étude iconologique consacrée à Odilon Redon⁷⁹, comment ce dernier puise directement son inspiration dans certaines thèses darwiniennes, et emploie « un complexe d'idées et de spéculations comme point de départ d'une oeuvre dont le seul but est la suggestion »⁸⁰.

3. Thèmes des « Noirs » repris dans ses peintures sous-marines ultérieures

Deux thèmes apparus dans les albums lithographiques de Redon sont plus tard repris dans ses peintures de « visions sous-marines ». Celui, d'abord, du « chaînon manquant » entre animal et végétal, objet des recherches de son ami botaniste Armand Clavaud, qui trouve sa première actualisation dans la planche « *Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur* » (fig. 30). Une plante enracinée dans le sol croît et s'enroule sur elle-même en une sorte de point d'interrogation inversé, formant un cercle qui abrite un œil regardant vers le haut. Dans ce dessin, Redon rassemble la croissance du végétal, qui correspond à la naissance de la vie sur terre, et l'œil, qui dans sa complexité physiologique représente selon Darwin le degré le plus abouti du processus d'évolution, présentant donc à la fois le point de départ et l'aboutissement de ce processus en un même corps. On retrouve également dans ce dessin l'influence des théories d'Ernst Haeckel, un diffuseur et continuateur des idées darwiniennes, selon lequel l'ontogenèse récapitule la phylogenèse, c'est-à-dire que chez les êtres vivants la succession des stades du développement embryonnaire reproduit fidèlement la série des stades évolutifs qu'a traversés l'espèce. Les dessins de Redon représentant des chimères (fig. 33) ou des têtards à corps reptilien et tête humaine semblent également faire écho à ces théories de Haeckel⁸¹.

Cet imaginaire du « chaînon manquant » représente une constante dans l'œuvre de Redon, puisque dans *Vision sous-marine : un monstre noir, sans regard* (fig. 4), un pastel exécuté vers 1888⁸², il inscrit au bas à droite : « Dans Flaubert – homme-chenille – moitié

⁷⁸ Expression de Jean-François Chevrier, *Art and Utopia, Limited Action*, cat. exp., Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005, p. 9.

⁷⁹ Voir Sven Sandström, *Le Monde imaginaire d'Odilon Redon, étude iconologique*, éd. Gleerup-Lund, Suède, George Wittenborn Inc, New York, 1955, p. 64-89.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁸¹ Cette figure de la chimère est étudiée plus amplement dans notre deuxième point, « Une angoisse latente ».

⁸² Le dernier catalogue en date faisant la mention de cette œuvre, constitué sous l'autorité de Werner Spies, la situe en 1888 (*Les Archives du rêve, op. cit.*, p.139), tandis que le Musée d'Orsay, dans le catalogue en ligne de

plante moitié animal »⁸³. Au côté de l'homme-plante, l'autre figure qui traverse donc l'œuvre de Redon, de ses premiers « Noirs » à ses dernières « visions sous-marines », se trouve celle de l'homme-animal aquatique, qu'il prenne les traits de ce qu'il nomme « chimère » ou d'un « têtard ». Si elle apparaît dès 1886 dans le fusain *Têtard* (fig. 34), la figure de la chimère mi-homme mi-animal trouve un avatar privilégié dans le dieu chaldéen au corps de poisson Oannès (fig. 15 à 18). Ce dieu est évoqué par Gustave Flaubert dans sa propre *Tentation de Saint Antoine* publiée en 1874⁸⁴, et Redon choisit de le représenter dans son recueil lithographique éponyme publié en 1896 (fig. 15). La lecture de *La Tentation de Saint Antoine* avait été recommandée à Redon par son ami Emile Hennequin, et représente pour le peintre et graveur à la fois une révélation et une source d'inspiration profonde et durable. Il ne lui consacre pas moins de trois albums lithographiques, une première *Tentation de Saint Antoine* en 1888, *A Gustave Flaubert* en 1889, et une autre *Tentation de Saint Antoine* en 1896. Après le passage de Redon à la couleur, Oannès est une figure que l'on retrouve dans cinq peintures au moins de Redon à partir de 1905 – six si l'on considère que le personnage barbu de *Vision sous-marine* (fig. 14) est une représentation du dieu.

Le troisième album inspiré par *La Tentation de Saint Antoine* marque aussi le début de l'intérêt de Redon pour les « bêtes de la mer ». Dans la planche « *Des peuples divers habitent les pays de l'océan* » (fig. 35), la représentation des fonds sous-marins permet au dessinateur de créer un espace nébuleux et sombre d'où les créatures maritimes semblent émerger, ponctuellement éclairées, dans un effet de clair-obscur flottant. Leur contraste avec le fond noir de la lithographie permet à Redon de suggérer une profondeur océanique mais aussi cosmique, dont l'espace sombre se prête aux générations les plus inattendues. Le centre de la lithographie, ponctué de quelques lueurs, est laissé vide, et les figures des « bêtes de la mer » apparaissent sur les bords du cadre sans qu'aucune règle de composition ne permette d'en prévoir le surgissement. Cette planche, comme la peinture de la *Mort verte* (fig. 22), permet

ses collections, la situe « vers 1900 ». Ce pastel aurait donc été exécuté par Redon parallèlement à son premier travail lithographique sur la *Tentation de Saint-Antoine* (album paru en 1888).

⁸³ Cette inscription, que nous avons remarquée au cours d'un examen attentif du tableau, n'a pas été consignée par le Musée d'Orsay dans la fiche qu'il lui consacre dans le catalogue de ses collections, disponible sur son site Internet ; pas plus que cette inscription n'est transcrite par le dernier catalogue en date dans lequel l'œuvre figure, *Les Archives du rêve, op. cit.* Cette *Vision sous-marine* provient de la donation Arië et Suzanne Redon, faite par le fils de l'artiste en 1982 au Musée du Louvre, ce qui nous laisse supposer que l'inscription est bien de la main de Redon lui-même, l'œuvre n'étant jamais passée par les mains de collectionneurs ou de marchands.

⁸⁴ A un troisième niveau, il est maintenant établi que Flaubert lui-même, pour écrire sa *Tentation*, s'est appuyé sur des illustrations de livres savants dont Michel Foucault donne la liste dans son article écrit en 1964, « Un "fantastique" de bibliothèque », repris dans *Dits et écrits, 1954-1975*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, pp. 321-340. Foucault y recense les sources visuelles utilisées par Flaubert, tout en exprimant l'idée qu'au XIX^{ème} siècle naît un mode nouveau de l'imagination qui « ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser ; il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires ; il naît et se forme dans l'entre-deux des textes. C'est un phénomène de bibliothèque. » (p. 325-326).

de voir comment l'imagination de Redon opère, construisant un espace ambigu où il peut condenser, dans un même thème littéraire, une exécution qui doit beaucoup à son étude des grands maîtres – Rembrandt et Léonard de Vinci⁸⁵ –, et des sources iconographiques considérées comme « inférieures », journaux ou manuels de zoologie. Ce discret mélange des genres, placé sous le signe de l'hallucination chère à Flaubert et permis par une très grande maîtrise des effets de clair-obscur lithographiques, n'est sans doute pas étranger à l'intérêt que susciterent les gravures de Redon, dont Degas disait « qu'il n'avait jamais rien compris aux compositions que ces noirs soutiennent »⁸⁶.

3° « S'enfermer avec la nature »

1. Nature, science et occultisme

S'il est maintenant établi qu'il s'est inspiré de sources extrêmement diverses, et notamment de l'iconographie scientifique de son temps, Redon, dans ses écrits, n'en fait aucune mention. Dario Gamboni a consacré son livre *La Plume et le Pinceau*⁸⁷ à montrer par quelles stratégies Redon s'est systématiquement attaché à démentir les interprétations de son œuvre qu'il estimait trop déterminantes, afin de conserver à ses productions le mystère et la suggestion qu'il s'attachait à leur conférer. Dans *Confidences d'artiste*, Redon garde ainsi le silence sur ses sources iconographiques directes. On peut cependant remarquer que le terme scientifique de « loi » y revient régulièrement, appliqué à l'art : « la loi essentielle de création [est] la loi de constitution, ses mesures, ses rythmes, cet organisme d'art qui ne peut être appris par règles ni par formules »⁸⁸, écrit-il. Il ajoute plus loin :

« Toute mon originalité consiste donc à faire vivre humainement des êtres invraisemblables selon les lois du vraisemblable, en mettant, autant que possible, la logique du visible au service de l'invisible »⁸⁹.

⁸⁵ A ce propos, voir Sven Sandström, *op. cit.*, p. 177-178 ; Fred Leeman, « Redon et le décor », in *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916*, *op. cit.*, p. 56, Jean-Pierre Guillermin, *Tombeau de Léonard de Vinci, le peintre et ses tableaux dans l'écriture symboliste et décadente*, Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 57.

⁸⁶ « M. Degas, connaisseur difficile, disait son admiration de ces noirs mais ne manquait jamais de protester, en même temps, que c'était pour eux-mêmes, car il avait l'air de se vanter en avouant qu'il n'avait jamais rien compris aux compositions que ces noirs soutiennent » Thadée Natanson, in *Peints à leur tour*, Paris, éd. Albin Michel, 1948, p. 54.

⁸⁷ Dario Gamboni, *La plume et le pinceau : Odilon Redon et la littérature*, *op. cit.*

⁸⁸ ASM, p. 16.

⁸⁹ ASM, p. 28.

La « loi » ne signifie pas pour Redon un respect strict de l'anatomie telle qu'elle a été établie par les scientifiques, mais bien au contraire la connaissance de ses principes, qui seule permet l'ouverture sur un imaginaire. Il décrit ainsi ses premiers échecs lorsque, jeune dessinateur, il se mettait à l'ouvrage sans en passer par l'étude du réel :

« C'était vraiment un effort de raison, de devoir, presque de vertu, quand il fallait me mettre à l'étude objectivement : je préférais tenter la représentation des choses imaginaires qui me hantaient et où j'échouais infructueusement au début »⁹⁰.

Redon conditionne donc l'existence de ses créatures à sa connaissance des « lois » de la création et du vraisemblable. Bien évidemment, le mot « loi » n'appartient pas uniquement au vocabulaire scientifique : il est aussi fortement lié à la notion de sacré et aux religions. A cet égard, Redon, dans son emploi du mot, semble maintenir une certaine ambiguïté entre ces deux champs, entre le scientifique et le sacré. En effet, Redon développe dans *Confidences d'artiste* une conception de l'artiste qui en fait le détenteur d'une connaissance des « lois » ou principes secrets de la nature. Cette conception rejoint, en partie, celles du courant occultiste dont les idées circulaient couramment à Paris pendant la seconde moitié du XIXe siècle. Elles étaient notamment discutées dans le Salon de Berthe de Rayssac, ou encore dans la librairie L'Art Indépendant, ouverte par Edmond Bailly en 1889 – un lieu qui joua un rôle non négligeable dans la diffusion des œuvres de Redon, qui y étaient régulièrement exposées⁹¹.

Le mot occulte, comme le rappelle Robert Galbreath, vient du latin *occulere*, c'est-à-dire « couvrir, cacher, dissimuler » ; ainsi l'occulte « peut être vu comme une manière de voir le monde qui souligne les aspects secrets ou cachés de la réalité »⁹². On peut retrouver dans les « Noirs » certains éléments empruntés à l'iconographie de l'occultisme de façon directe avec par exemple la figure de la sphère ou celle du serpent (*fig. 36*), qui reviennent souvent dans les « Noirs » – ou indirecte, puisqu'il est maintenant établi que Flaubert, pour écrire sa *Tentation de Saint Antoine*, s'est inspiré de toute une iconographie trouvée dans des ouvrages savants⁹³. Toutefois, si Redon se sert de cette iconographie, il ne s'y réfère pas exclusivement ; le témoignage de Gustave Fayet⁹⁴ montre que ses sources d'inspirations étaient pour le moins hétéroclites.

⁹⁰ ASM, p. 16.

⁹¹ A propos de du cercle de l'Art Indépendant, voir l'article de Denis Herlin "Le cercle de l'Art indépendant", in *Debussy, la musique et les autres arts*, catalogue d'exposition, Paris, Musée de l'Orangerie, 2012, p. 77.

⁹² Robert Galbreath, « A glossary of spiritual and related terms », in *The Spiritual in Arts, Abstract Painting 1890-1985*, catalogue d'exposition, Los Angeles County Museum of Arts, 1986, p. 380.

⁹³ Voir note 83, p. 19.

⁹⁴ Voir p. 21.

Maurice Tuchman explique que, dans l'occultisme, « de la même façon qu'il y a la recherche d'une essence géométrique, il y a une tentative d'identifier les formes sous-jacentes à la vie des organismes : la proto-forme ou forme première, la thyrses, la spirale, la double ellipse »⁹⁵. Redon se rapproche de cet état d'esprit lorsqu'il écrit :

« Nulle forme plastique, j'entends perçue objectivement, pour elle-même, sous les lois de l'ombre et de la lumière, par les moyens conventionnels du « modelé », ne saurait être trouvée en mes ouvrages. [...] Tout mon art est limité aux seules ressources du clair-obscur et il doit aussi beaucoup aux effets de la ligne abstraite, cet agent de source profonde, agissant directement sur l'esprit. L'art suggestif ne peut rien fournir sans recourir uniquement aux jeux mystérieux des ombres et du rythme des lignes mentalement conçues »⁹⁶.

L'approche de la nature se fait autant sur un plan sensible, qui se traduit dans le dessin par les nuances du clair-obscur, que sur un plan mental se traduisant par l'arabesque et la « ligne abstraite ». La « loi » serait alors ce qui réunit la particularité de la forme sensible, et la permanence de la forme abstraite qui lui est sous-jacente. Mais elle est aussi ce qui réunit biologie et vie morale : en conclusion de ses *Confidences d'artiste*, Redon écrit que « [ses] dessins [...] [sont] formés, constitués et bâtis selon la loi de vie et de transmission morale nécessaire à ce qui est »⁹⁷. Il semble ainsi se rallier à l'idée d'unité spirituelle et de réconciliation entre vie morale et recherche scientifique défendue par Edouard Schuré dans la préface des *Grand Initiés* (1889), livre que Redon possédait dans sa bibliothèque.

Cependant, si Redon est influencé par les idées et l'iconographie de l'occultisme, il ne s'en réclame jamais directement, ni dans ses œuvres, ni dans ses écrits. Les théories de Darwin, nous l'avons vu, laissaient planer un doute ressenti par certains comme insupportable sur les origines véritables de l'homme, et ce doute avait contribué à fissurer la croyance religieuse conventionnelle, pour laquelle la naissance l'humanité résultait d'une création divine. C'est précisément sur cette faille spirituelle, sur la zone d'indétermination laissée par le darwinisme, que s'est bâti au XIXe tout un courant de l'occultisme. Or si cette interrogation, qu'il partage avec ses contemporains, est centrale dans l'œuvre de Redon, elle n'y est jamais définitivement résolue, mais toujours maintenue dans une recherche qui puise son inspiration dans des sources extrêmement diverses. Ainsi, lorsqu'Emile Bernard fait paraître en mai 1904 dans *L'Occident* un article enflammé évoquant la « force occulte » des dessins de Redon, les comparant à des esprits, ce dernier écrit dans la marge : « Je ne suis pas spirite, oh ! non »⁹⁸. Il ajoute plus loin : « Le surnaturel ne m'inspire pas. Je ne fais que

⁹⁵ Maurice Tuchman, in *The Spiritual in Art, Abstract Painting 1890-1985*, op. cit., p. 31.

⁹⁶ « Confidences d'artiste », in ASM, p. 25.

⁹⁷ ASM, p. 29.

⁹⁸ Roseline Bacou, *Odilon Redon*, t. 2, Genève, P. Cailler, 1956, p. 276.

contempler le monde extérieur, la vie »⁹⁹. Redon contredit même abruptement Bernard quand ce dernier écrit que « le surnaturel est sa nature »¹⁰⁰. « Le surnaturel n'est pas ma nature »¹⁰¹, proteste Redon. Avant de se référer à une quelconque interprétation extérieure, son approche passe d'abord par une approche strictement personnelle et intime des manifestations et des processus naturels.

2. La nature et l'artiste : le rapport au monstrueux

Pour mesurer l'originalité du rapport de Redon à la nature, la comparaison avec de sa représentation du mythe de Galatée avec celle de Gustave Moreau est des plus éclairantes. Les deux tableaux, *Le Cyclope* (fig. 37) de 1912 et *Galatée* (fig. 38), peint vers 1880, sont séparés par plus de trente ans, et à bien des égards celui de Redon apparaît comme une réponse à Gustave Moreau, peintre qu'il avait admiré dans sa jeunesse, avant d'adopter un point de vue plus critique à son égard. Il écrit ainsi à Madame Holstein en 1900¹⁰² :

« Ces êtres sortiraient-ils de la toile pour agir ? Non. Ils restent figés dans une sorte de rhétorique de l'optique, qui a sa beauté en soi, évidemment, incontestablement, ms qui n'est pas la chose éternelle où l'humanité se mire et retourne sans cesse : je veux dire sa propre image »¹⁰³.

Moreau et Redon ont tous deux travaillé à partir des mêmes sources : les croquis effectués lors de visites au Muséum d'histoire naturelle (fig. 39 et 39 bis), et les ouvrages savants d'histoire naturelle (fig. 40). On voit que Gustave Moreau a reproduit avec une précision et une minutie extrêmes les moindres détails des anémones des planches de Haeckel. Il semble avoir enfermé ce fragment de la nature dans son tableau comme on épingle un papillon mort dans une boîte. Par opposition, si Redon s'est inspiré d'une flore marine, celle-ci n'est plus reconnaissable puisque la végétation qui entoure Galatée est traitée par empâtements. Il préfère donner l'impression d'un enchevêtrement végétal quasi-matriciel autour de Galatée, dont naît la forme de la nymphe, rappelant le thème de Vénus sortant de sa coquille auquel il avait déjà consacré plusieurs pastels et tableaux. Au-dessus du corps nu de Galatée surgit la figure menaçante du cyclope, qui se détache sur un ciel occupant le tiers supérieur du tableau.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 283.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Redon écrit en 1900 : « Lorsque je vis, pour la première fois, *l'Œdipe et le Sphinx*, alors que j'étais jeune ; on était en plein naturalisme alors, et combien l'œuvre me berça ! J'ai gardé le souvenir longtemps de cette impression première, elle a eu peut-être dur moi le pouvoir de me donner la force de poursuivre une voie seule », lettre à Madame Holstein, 29 janvier 1900, in *Lettres*, 1923, p. 38.

¹⁰³ Odilon Redon, *Ibid.*, p. 38.

Gustave Moreau, lui, n'accorde à son Polyphème qu'une petite ouverture de ciel dans la voûte de la grotte de Galatée. Barbu, le visage grave, il est représenté comme un être humain avec un troisième œil placé au milieu du front : Moreau s'inspire du cyclope tel qu'Annibale Caracci a pu le représenter dans sa fresque du Palais Farnèse. Si Moreau emprunte à l'iconographie scientifique de son temps des détails, qu'il inclut dans ses compositions à la façon d'un orfèvre, il ne cherche pas - sa représentation classique du cyclope le montre - à s'affranchir des canons traditionnels de la peinture. Par opposition, Redon semble s'approprier intimement le récit mythologique qu'il choisit de représenter. En 1912, le mythe d'Acis et Galatée, emprunté aux *Métamorphoses* d'Ovide, n'avait plus une grande actualité. Le titre choisi par Redon, *Le Cyclope* plutôt que *Galatée*, montre bien le décalage opéré : la figure du cyclope devient le véritable sujet du tableau. Celui-ci ne regarde plus Galatée, mais le ciel au-dessus de lui, rappelant le fusain de Redon datant de 1878, « Œil-ballon » (*fig. 31*). De plus, ce cyclope ne possède pas un visage aux proportions humaines, mais celui d'un monstre. On peut relever sa ressemblance avec la figure 1 de la planche 7 de *L'Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux* d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, parue entre 1832 et 1837 (*fig. 41*). Redon aurait pu voir ces planches chez son ami de jeunesse, le savant Armand Clavaud, qui comme Isidore et Etienne Geoffroy Saint-Hilaire¹⁰⁴ était naturaliste de formation.

Redon s'éloigne ainsi de la notion de monstre telle que Huysmans la théorise dans son ouvrage *Certains*, dans lequel le monstre est considéré comme une création visant directement à susciter la peur, et, selon l'écrivain et critique d'art, « relie avec M. Redon la chaîne ininterrompue depuis la Renaissance des Bestiaires fantastiques, des Voyants épris du monstre. »¹⁰⁵. Or, l'intérêt de Redon ne se porte pas sur le monstre en tant qu'objet effrayant de monstration et d'exhibition, comme le voudrait Huysmans. Si la nature intéresse Redon, c'est en tant que processus de génération des formes. Il porte donc logiquement une attention particulière aux accidents qui interviennent au cours de ce processus, aboutissant ainsi à une création unique : son intérêt se porte moins sur le monstre en tant qu'être fini, que sur la monstruosité telle que décrite par Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, comme une anomalie de développement aboutissant à une singularité.

¹⁰⁴ Etienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844) était le père d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire (1805-1861), qui reprit ses travaux de tératologie.

¹⁰⁵ J.-K. Huysmans, « Le monstre », in *Certains* [1889], in *Ecrits sur l'art*, Paris, Garnier-Flammarion, 2008, p. 334.

La monstruosité se rapprocherait alors de la condition même de l'artiste. Comme Redon l'écrit dans son journal en 1912 - l'année même où il peint *Le Cyclope* - en revenant sur ses débuts (*je souligne*) :

« L'artiste vient à la vie pour un accomplissement qui est mystérieux. *Il est un accident*. Rien ne l'attend dans le monde social. [...] Dès qu'il donne, jeune ou vieux, la fleur rare de l'originalité – qui est et doit être une fleur unique – le parfum de cette fleur troublera les têtes et tout le monde s'en écartera. De là, pour l'artiste, un isolement fatal, tragique même »¹⁰⁶.

Le Cyclope se situe donc à l'intersection d'un thème littéraire antique, d'une ouverture sur dernières avancées de la biologie, et d'un retour réflexif de Redon sur ses propres origines autant que sur la condition de l'artiste. Comme l'écrit Jean-François Chevrier, Redon est bien le premier artiste qui « repense l'assemblage fantastique en termes biographiques », tout en projetant dans « le modèle d'expérimentation déduit de la biologie [...] l'expérience d'une méconnaissance de soi-même »¹⁰⁷. En cela, il rejoint également la conception symboliste de l'œuvre telle que développée par Georges-Albert Aurier, selon lequel :

« L'œuvre d'art complète est [...] un *être nouveau*, on peut dire absolument *vivant*, puisqu'il a pour l'animer une âme, qui est même la synthèse de deux âmes, l'âme de l'artiste et l'âme de la nature »¹⁰⁸.

Cette conception de l'objet pictural comme un être à part entière, en même temps que son détournement du vocabulaire scientifique pour expliquer sa pratique artistique, apparaissent clairement lorsque Redon, à propos d'une moisissure apparue sur l'un de ses pastels dont le collectionneur Frizeau s'inquiète et qu'il veut faire restaurer, lui répond : « Je suis le seul médecin pour le mal de mon objet »¹⁰⁹. Si, dans *Le Cyclope*, le mythe est encore présent, faisant du tableau un espace de métamorphose, les « visions sous-marines » abandonnent tout référent extérieur pour mieux se constituer en espace clos de gestation des formes : deux des « visions sous-marines » représenteraient ainsi des « monstres » (*fig. 4 et fig.11*), sans qu'il soit malheureusement possible de déterminer si leur titre a été donné par Redon lui-même¹¹⁰.

¹⁰⁶ ASM, p. 121.

¹⁰⁷ Jean-François Chevrier, in *L'action restreinte : l'art moderne selon Mallarmé*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005, p. 68.

¹⁰⁸ Georges-Albert Aurier, « Les peintres symbolistes », paru à titre posthume aux éditions du Mercure de France en 1893, repris dans *Textes critiques 1889-1892, de l'impressionnisme au symbolisme*, Paris, Ecole Nationale Supérieure de Beaux-Arts de Paris, coll. « Beaux-Arts et Histoire », 1995, p. 104. Pour une étude des rapports toujours complexes entre symbolisme littéraire et pictural, et notamment sur « les résistances rencontrées par Albert Aurier dans sa « tentative de définir un symbolisme pictural », voir Dario Gamboni, « Le "symbolisme en peinture" et la littérature », *La Revue de l'art* n°96, 1992, et pour une étude précise du cas de Redon, voir Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau, Odilon Redon et la littérature*, *op. cit.*

¹⁰⁹ Odilon Redon, lettre du 15 janvier 1916 à Gabriel Frizeau, retranscrite in Jean-François Moueix, *Un amateur d'art éclairé à Bordeaux : Gabriel Frizeau 1870-1938*, vol. 2, thèse de troisième cycle menée sous la direction de François-Georges Pariset, université de Bordeaux, 1969, p. 244.

¹¹⁰ Voir note 4, p. 1.

3. Des « Noirs » à la couleur, vers une approche plus sensible de la nature

Dans les « Noirs » de Redon, les créatures maritimes ne sont pas encore dégagées de l'inspiration littéraire, des mots qui les légendent. Mais avec le passage progressif de Redon à la couleur, un rapport à la nature différent s'élabore, plus sensuel et moins abstrait que celui donné par le noir, qu'il qualifiait d'« agent de l'esprit ». Dans son fameux pastel de 1912 *La Coquille* (fig. 42), il s'empare ainsi d'un objet très courant dans les intérieurs des bourgeois du XIXe siècle : le coquillage, bibelot exotique et « sauvage », support de leurs rêves d'évasion¹¹¹. Redon lui-même en possédait un grand, rapporté en 1910 par son ami Ary Leblond d'un voyage aux Seychelles.

Le coquillage appartient, depuis la peinture flamande du XVIIe siècle, à la tradition picturale de la nature morte. Il possède à ce titre des codes de représentation : le plus souvent, les coquillages et autres denrées maritimes sont étalés sur un pan de table, de façon à ce que leur diversité et leur statut de curiosité soit mis en valeur. Parmi les contemporains de Redon, un peintre comme James Ensor reprend, dans sa peinture *Coquillages* (fig. 43), le mode de présentation traditionnel des coquillages sur une table. Mais c'est pour mieux le détourner vers une profusion qui confine à l'envahissement. Les coquillages, s'ils sont exposés comme des bibelots, prennent avec insolence une vie et une autonomie que leur confère une touche nerveuse et le léger déséquilibre par rapport aux surfaces planes de la table et du mur que leur donne Ensor. La composition de Redon, au contraire, apparaît étonnamment stable, alors même qu'il ne situe plus sa coquille sur une table, mais sur un fond que Dario Gamboni définit comme « totalement abstrait et vaporeux », qui « pourrait évoquer les profondeurs marines ou n'être qu'un support neutre pour le motif principal »¹¹². Le pastel permet à Redon de donner à sa coquille, isolée par un liseré noir, une vie intérieure chatoyante, dont les teintes délicates et lumineuses rappellent celles que donne aux coquillages le milieu maritime – c'est un effet bien connu qu'une pierre qui, dans l'eau, miroite de toutes sortes de nuances de couleurs, semble terne une fois séchée. Le petit coquillage, esquissé à droite de la coquille, pourrait valider la seconde hypothèse de Dario Gamboni, celle d'une représentation sous-marine.

Odilon Redon choisit donc de placer sa coquille dans un environnement évanescent, dont il est impossible d'affirmer de façon certaine qu'il est aquatique : le dessinateur semble

¹¹¹ A ce sujet, voir Manuel Charpy, « Tréfonds et lointains à demeure. Collections de coquillages et souvenirs dans les appartements du XIXème siècle », *Techniques et culture* n°59, 2012.

¹¹² Dario Gamboni, in *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916*, op. cit., p. 406.

ainsi capter avec légèreté les émanations imaginaires du coquillage posé sur sa cheminée¹¹³. Le bibelot est retiré à son environnement domestique sans pour autant être totalement rendu à son milieu naturel, dont Redon ne fait pas quelque chose de plus précis qu'une atmosphère fluide et propice à la rêverie. André Gide rapporte ses paroles dans son *Journal*, le 3 mai 1904 :

« Depuis deux ans que je le connais, je creuse encore le mot sans fond d'Odilon Redon, ce mot aphorisme, axiome, qu'il dit comme un conseil aux jeunes, cette maxime d'où toute son esthétique dépend, semble-t-il : "S'enfermer avec la nature" »¹¹⁴.

En effet, si Odilon Redon étudie de près les spécimens naturels, que ce soit au Muséum d'Histoire Naturelle, dans les livres d'anatomie ou d'après les bibelots qu'il possède, ce n'est jamais avec un œil froid et distant, mais bien plutôt d'une façon qui lui est toujours personnelle, intime. Le peintre ou le dessinateur doit accompagner la nature dans ses processus et s'y immerger totalement, plutôt que de chercher à s'en saisir : c'est à cette seule condition que la plongée réflexive en soi-même est possible. La métaphore de la clausturation employée par Redon est surprenante, dans la mesure où elle semblerait davantage s'appliquer à l'attitude d'un scientifique dans son laboratoire ; elle est un moyen pour le peintre de suggérer la dimension mentale de son rapport à la nature. Cette métaphore de l'enfermement est sans doute aussi une façon de revendiquer sa singularité par rapport au pleinairisme, ce rapport à la nature caractéristique d'une peinture impressionniste que Redon regardait avec réserve. Il s'agit bien, pour lui, de reconstituer un environnement mental, « une ambiance de pensée »¹¹⁵ autour de ce qu'il peint.

Cette immersion dans le rêve a pu s'avérer déroutante pour ses contemporains, et Redon n'a pas manqué de détracteurs. A ce titre, les critiques formulées à son propos peuvent aider à comprendre la nouveauté et l'originalité de sa proposition. Ainsi, en 1912, Gustave Coquiot attribue à un Huysmans revenu de son admiration pour Redon ces propos :

« [...] De même pour Odilon Redon ! Je ne suis pas tombé dans ce panneau-là ; mais c'était si amusant de parler d'un homme qui déforme comme s'il avait une boule de verre dans l'œil ! Ah ! les monstres de Goya sont autrement vivants et impressionnants que ceux qu'a fabriqués ce lithographe ! Je ne nie pas, certes, sa virtuosité dans son métier de graveur ; ses pastels aussi ont quelque éclat ; mais tout cela, en résumé, est déséquilibré et absolument loufoque ! Oui, c'est bien la nature vue, comme je vous le disais tout à l'heure, à travers un aquarium ! »¹¹⁶.

¹¹³ Voir Laurence Bertrand Dorléac, *Contre-déclin, Monet et Spengler dans les jardins de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2012, p. 85.

¹¹⁴ André Gide, le 3 mai 1904, in *op. cit.*, p. 141.

¹¹⁵ Ecrit en 1902, in ASM, p. 107.

¹¹⁶ Gustave Coquiot, *Le Vrai Joris-Karl Huysmans*, Paris, Brosse, 1912, p.78. Dario Gamboni a émis l'hypothèse que Coquiot, partisan du naturalisme et de l'impressionnisme et désireux de faire l'apologie de Huysmans, lui ait

Cette comparaison avec l'aquarium est bien évidemment particulièrement parlante. Coquiot l'emploie de façon péjorative, pour désigner ce qu'il considère comme le manque d'ampleur et de rigueur artistique de Redon ; mais à plus d'un titre, l'aquarium peut être considéré comme un espace privilégié de développement de l'imagination pour Redon. Camille Flammarion mettait en regard le lieu clos du ventre maternel, perçu comme un espace de gestation primitif où les formes encore naissantes pouvaient paraître monstrueuses, et la mer du temps des origines : l'aquarium semble alors représenter une sorte de synthèse de ces deux éléments. Il devient un espace de gestation à la fois naturel et clos, où l'artiste peut en esprit se projeter pour mieux s'y « enfermer avec la nature », et maintenir ses créatures dans l'indétermination et la suggestion.

attribué ces propos afin de donner de son maître une image qui coïnciderait avec ce que, selon lui Coquiot, la postérité retiendrait.

II) De l'aquarium comme dispositif spectaculaire, à l' « aquarium mental »

1° De l'aquarium au panorama

1. L'aquarium, une attraction spectaculaire

Le phénomène de très fort engouement pour les aquariums apparu dans la seconde moitié du XIXe siècle vient d'abord de leur nouveauté. Comme le précise le *Grand Dictionnaire Universel Larousse* de 1900 : « Le nom seul d'*aquarium* est moderne ; l'objet qu'il désigne a été connu de toute antiquité »¹¹⁷. Cependant, les recherches techniques de scientifiques européens et américains permettent en 1850 de créer l'aquarium moderne. Camille Lorenzi rapporte les circonstances de son invention :

« Le nouvel appareil [...] fut présenté au monde des scientifiques sous le nom d'« aquarium équilibré » : il s'agissait d'un réservoir de verre qui pouvait entretenir dans un environnement stable toute une communauté d'animaux et de plantes aquatiques. À l'origine déjà, l'intention des promoteurs de l'aquarium n'était pas de cantonner cette invention au seul monde scientifique, mais de la diffuser largement auprès de la population dans son ensemble, pour que celle-ci puisse étudier la vie sous-marine, jusqu'ici peu accessible, mais aussi tout simplement, l'observer et l'admirer »¹¹⁸.

Cette diffusion de l'aquarium a pris deux formes : d'une part, celle de l'apparition d'une mode des aquariums privés, véritables bibelots d'intérieur extrêmement courants chez les classes aisées de l'époque. De l'autre, le public, comme nous l'avons déjà vu, se presse non seulement dans les aquariums publics qui se multiplient en France pendant toute la seconde moitié du XIXe siècle, mais aussi aux Expositions Universelles qui montrent à plusieurs reprises (notamment en 1867, 1878 et en 1900) des aquariums qui visent à plonger les spectateurs dans une atmosphère sous-marine enchantée, où les fleurs « arborent [...] les plus illusoires des teintes et les plus démentiels des contours »¹¹⁹.

Les aquariums construits à l'occasion des Expositions Universelles se révèlent en effet de véritables attractions, qui attirent les foules. La comparaison entre l'aquarium du Jardin d'Acclimatation construit en 1861, et celui de l'Exposition Universelle de 1867 permet de mesurer la progression du phénomène en l'espace de six ans. En effet, le dispositif du Jardin d'Acclimatation (*fig. 44*) reste celui de l'observation scientifique : vastes cuves éclairées de l'intérieur, le long d'une galerie tapissée de bois. Celui de l'Exposition Universelle (*fig. 45*), en revanche, construit de façon souterraine, cherche à donner l'impression aux visiteurs qu'ils

¹¹⁷ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, t.1, Paris, Larousse, 1867-1890, p. 234.

¹¹⁸ Camille Lorenzi, art. cité, p. 256.

¹¹⁹ Joris-Karl Huysmans, à propos de l'aquarium de Berlin, in « L'Aquarium de Berlin » [1888], *op. cit.*, p. 43.

sont bel et bien sous l'eau, grâce à une mise en scène à l'aide de stalactites et de pierres qui visait à reconstituer l'atmosphère d'une grotte sous-marine. Tandis que le Jardin d'Acclimatation obligeait ses visiteurs à reconstituer l'atmosphère des fonds marins par l'imagination, ceux de l'Exposition Universelle de 1867 se retrouvent transportés comme par magie dans un monde jusqu'ici inaccessible à l'homme.

Cet émerveillement trouve son apothéose devant l'aquarium mis en place par Albert et Henri Guillaume pour l'Exposition Universelle de 1900, comme en témoigne un dessin illustrant la brochure-souvenir (*fig. 46*), où une femme élégamment vêtue semble littéralement déambuler au fond de la mer, entourée d'algues, de poissons et de crabes. Bien qu'elle se trouve littéralement nez à nez avec un poisson à l'allure agressive, elle affiche cependant un calme olympien tout en le dévisageant à travers son face à main. L'aquarium de l'Exposition de 1900 était destiné à être « à la fois œuvre de science et œuvre d'art, [...] précieux pour les savants qui poursuivent l'étude de la végétation et de la vie au fond des eaux, et pour le grand public qui vient chercher ici des impressions neuves et des sensations inédites »¹²⁰. Laurence Bertrand Dorléac en donne une description très détaillée dans son livre *Contre-déclin, Monet et Spengler dans les jardins de l'histoire*¹²¹ : un dispositif de jeux de glaces permet au visiteur d'avoir la sensation de se trouver au fond des mers ; au-dessus de lui, le plafond est constitué d'un grand vélum sur lequel sont projetées les ombres de poissons monstrueux. Des plongeurs et plongeuses interviennent tous les jours afin de jouer le rôle des pêcheurs de perles et de coraux de Manar ou de Ceylan, et d'intrigantes « théories de sirènes aux longues chevelures flottantes »¹²², comme les appelle la brochure, apparaissent ponctuellement parmi eux (*fig. 47*). La forme de l'aquarium, en ellipse, rappelle celle du panorama.

Le dispositif visuel de l'aquarium de l'Exposition Universelle de 1900, illusionniste et sensationnel, s'éloigne donc de l'appareil d'observation scientifique, et se rapprocherait plutôt d'un spectacle total et englobant comme le panorama, qui connaissait aussi un large succès à la fin du XIXe siècle. Cette période voit en effet le développement d'une industrie et d'une culture du spectacle, au sein de laquelle l'expérience visuelle est centrale et devient une véritable passion.

¹²⁰ *Guide-souvenir de l'aquarium de Paris/Exposition Universelle de 1900*, Paris, H. Simonis-Empis, 1901, p. 3.

¹²¹ Laurence Bertrand Dorléac, *op. cit.*, pp. 108-117.

¹²² *Guide-souvenir de l'aquarium de Paris/Exposition Universelle de 1900, op. cit.*, p. 56.

2. Panorama, maréorama, aquarium : l'expérience d'un spectateur en immersion

Le panorama présente ainsi, dans de grandes rotondes, d'immenses peintures aux formats uniformisés représentant généralement une ville, une bataille ou des contrées exotiques. Le public a l'impression d'être plongé au cœur d'une situation, entouré de toutes parts par des images dont il finit par croire qu'elles se confondent avec la réalité¹²³. Ce désir d'appréhension globale et surplombante était également nourri par les Expositions Universelles, qui donnaient le sentiment de pouvoir réunir et contempler le monde entier, réparti en plusieurs pavillons, sur un seul site. Cette passion de voir s'exprime aussi devant les aquariums, dont Théophile Gautier écrit qu'« en révélant les mystères de l'océan et de ses habitants, les aquariums transformaient les visiteurs en voyeurs »¹²⁴.

Le panorama remporte un tel succès qu'il est décliné en différentes versions, avec par exemple le maréorama présenté à l'Exposition Universelle de 1900 : au dispositif panoramique s'ajoute l'illusion du mouvement, toute une machinerie simulant le vent, le roulis et le tangage afin que le spectateur aie l'impression de se trouver sur le pont d'un bateau en partance pour Singapour ou Ceylan. De même, l'aquarium est un dispositif qui correspond donc à un voyage dans un monde inconnu, jusqu'ici inexploré ; en même temps, à l'instar du panorama, il en donne une vue sécurisée, les parois de glace fonctionnant comme une séparation rassurante entre l'homme et les créatures marines exotiques ou monstrueuses. Dans la mesure où l'attitude du public rappelle celle du capitaine Nemo contemplant confortablement depuis l'intérieur de son *Nautilus* le poulpe immense et effrayant, il est particulièrement intéressant de remarquer qu'Alphonse de Neuville, qui illustra *20 000 lieues sous les mers* (fig. 24), fut aussi un célèbre peintre de panoramas, exécutant notamment celui de Rezonville entre 1881 et 1883.

Le panorama, le maréorama ou l'aquarium proposent donc une expérience du regard qui se veut totale, et passe à la fois par la mise en situation du corps, et par son immersion dans un dispositif.

¹²³ A propos des panoramas, voir Bernard Comment, *Le XIXe siècle des panoramas*, éd. Adam Biro, 1993.

¹²⁴ Théophile Gautier, « L'aquarium du jardin zoologique d'acclimatation » (*Le Moniteur*, 9 décembre 1860), in Théophile Gautier, *Paris et les parisiens*, Paris, éditions Claudine Lacoste-Veysseyre, 1996, p. 85.

3. Du panorama à la décoration : immersion du corps et du regard dans l'espace décoratif des *Nymphéas* de Monet

Cette mise en situation du regard du spectateur, qui se trouve placé au cœur d'une expérience engageant la totalité de son corps au sein d'un espace dévolu, intéresse en particulier Claude Monet à la fin de sa vie, lorsqu'il décide sur les instances de Georges Clemenceau de faire une donation à l'Etat : celle de *grandes décorations*¹²⁵, qui seraient aussi un monument à la paix – les futurs *Nymphéas* du Musée de l'Orangerie. Monet décrit en 1909 à Roger Marx la pièce en ellipse où prévoit de disposer ses *Nymphéas* comme « l'asile d'une méditation paisible au centre d'un grand aquarium fleuri »¹²⁶. Dans deux grandes salles elliptiques, qui rappellent le dispositif du panorama (fig. 48), il s'agit pour le peintre de transporter son thème des *Nymphéas* « le long des murs, [où] enveloppant toutes les parois de son unité, il aurait procuré l'illusion d'un tout sans fin, d'une onde sans horizon et sans rivage »¹²⁷. Monet renverse à la fois le principe de transparence sur lequel repose l'aquarium, et celui d'un regard surplombant qui caractérise le panorama. Par le jeu des reflets et des ombres, il mêle le passage des nuages au mouvement de l'eau, faisant de ses *Nymphéas* un espace paradoxal où surface et profondeur aquatiques se confondent dans une matière opaque, plongeant ainsi le « regardeur » au cœur même de cette indécision, sans plus lui donner aucun repère (« sans rivage »), ni, au sens propre, aucun cadre.

Cette recherche, à la fin de sa carrière, d'un espace ambigu entièrement libéré des exigences de composition traditionnellement associées au cadre du tableau de chevalet, c'est aussi celle que mène Redon. Les travaux décoratifs de ce dernier, et notamment ses paravents, ont ainsi pu être comparés aux séries de nymphéas de Monet : le critique Robert Rey écrit en 1920, à propos du paravent d'Olivier Sainsère exécuté par Redon en 1903 (fig. 49), que « les motifs floraux ne sont qu'effleurés et semblent sourdre comme des nymphéas qui monteraient lentement sous l'eau grise »¹²⁸. On retrouve bien ici un jeu entre surface et profondeur picturales permettant de déployer un espace onirique, où le motif en vient, pour les *Nymphéas* de Monet, à se dissoudre dans l'opacité de la matière, ou, dans le cas de Redon, à se vaporiser à la surface d'une toile laissée apparente par endroits.

¹²⁵ C'était ainsi que Monet appelait ses futurs *Nymphéas*, comme le rappelle Laurence Bertrand Dorléac in *op. cit.*, p. 122.

¹²⁶ Roger Marx, « Les « Nymphéas » de M. Claude Monet, *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, p. 529.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Robert Rey, « Odilon Redon », *Art et décoration*, août 1920, p. 45.

Le paravent d'Olivier Sainsère, constitué de quatre panneaux, met ainsi en scène un espace ambigu, flottant, inspiré des paravents japonais¹²⁹. Dans la partie supérieure des deux panneaux de droite se dessine, soulignée par un fin liseré noir, la crête d'une masse montagnaise blanche et vaporeuse ; cette masse se poursuit en une simple ombre bleue dans les deux panneaux suivants, tout en continuant, sans plus de liseré noir, la ligne de crête des deux premiers panneaux. Les quatre panneaux sont ainsi placés dans une continuité spatiale. Ce relief à la fois montagneux et nuageux rappelle également l'inspiration que Redon avait trouvée dans les paysages pyrénéens, découverts lors d'un voyage effectué en 1878¹³⁰. L'espace céleste, qui s'étend au-dessus du relief montagneux, en reprend la matière et les tonalités brunes et blanches-rosées, tandis qu'une végétation fantastique se déploie dans la moitié inférieure des quatre panneaux. Les pans du paravent constituent un espace indéterminé, où peuvent se condenser les différents milieux dans lesquels le vivant évolue : le ciel, la terre et la mer, pour en arriver à une rêverie flottante. L'aquarium, milieu clos au sein duquel pouvaient apparaître les merveilles les plus inattendues, n'a pas manqué de susciter le même type de rêveries, comme en témoigne l'« aquarium-volière-jardinière » (fig. 50) proposé par un lecteur de *La Nature* à ses congénères. Il donne ainsi les instructions permettant de se construire soi-même, au moyen d'une cloche à melon et d'un vase cylindrique, un espace tout à la fois sous-marin, aérien et floral.

De plus, le fait que les fonds sous-marins abritaient des reliefs et des volcans était déjà connu à l'époque, et l'aquarium de l'Exposition Universelle de 1900 avait ainsi consacré l'un de ses bassins à la mise en scène de l'un de ces volcans. On retrouve ce type d'espace à la fois montagneux et sous-marin dans le pastel *Vision sous-marine* (fig. 3), où une grande fleur jaune se penche sur d'étranges crustacés ou « fleurs-coquilles »¹³¹, comme le note Redon dans son « Livre de raison » en décembre 1904, sur un « fond bleu ». Il cherche donc à condenser les milieux aérien et aquatique pour créer un nouveau milieu, celui du tableau, dans lequel ses images puissent apparaître.

¹²⁹ Sur les liens entre Redon et le japonisme, voir Gerald Needham, « Japonisme Influence on French painting 1854-1910 », in *Japonisme, Japanese influence on French Art 1854-1910*, Cleveland : The Cleveland Museum of Art, 1975, p. 129 ; Natalie Adamson, « Japonisme and Odilon Redon's decorative paintings », revue *Apollo*, octobre 1997.

¹³⁰ « Ce pays de la lumière et de l'étendue m'a ravi. J'ai vu, pour la première fois, vos neiges suspendues, aériennes, ô montagnes, et je suis sous l'éclat de votre immensité », écrit le jeune Redon dans son journal en 1878, repris dans ASM, p. 68.

¹³¹ Odilon Redon, « Livre de raison », *op. cit.*, Second cahier, Ms 42 820, décembre 1904.

2° L'aquarium et ses liens avec la décoration

1. Objets et peintures murales décoratives inspirées par les fonds sous-marins

L'intérêt porté aux fonds sous-marins trouve un domaine privilégié dans les arts « décoratifs »¹³². Tandis que la série de planches illustratives *Kunstformen der Natur* d'Ernst Haeckel, parue en plusieurs cahiers entre 1899 et 1904, influence la conception et la décoration de la porte d'entrée monumentale de l'Exposition Universelle de 1900 imaginée par l'architecte René Binet¹³³, les verriers Lalique ou Emile Gallé reprennent dans leurs créations les animaux du bestiaire sous-marin. Gallé prononce, le 17 mai 1900, un discours d'entrée à l'Académie Stanislas de Nancy portant sur *Le décor symbolique*, dans lequel il fait de l'océanographie sa source d'inspiration la plus importante¹³⁴. Nombre de ses vases prennent en effet la translucidité colorée des profondeurs sous-marines. Il réalise, peu avant sa mort, la *Main aux algues et aux coquillages* (fig. 51), pièce étonnante à la technique unique puisqu'elle fut modelée à chaud et non moulée. Qualifiée par Philippe Thiébaud d'« œuvre-testament »¹³⁵ de Gallé, elle semble revenir d'un long séjour dans les abysses, et vouloir entraîner celui qui la contemple à s'y enfoncer à sa suite. Elle incarne le statut particulier des objets liés aux fonds sous-marins - qu'il s'agisse des bibelots comme les coquillages, ou d'œuvres d'art -, que l'on voudrait croire les fragments d'une Atlantide perdue dans les profondeurs de l'eau et du temps, en même temps qu'une invitation à s'y plonger.

Le rêve d'immersion qui sous-tend l'intérêt pour les profondeurs sous-marines s'est notamment manifesté, dans le domaine de la peinture, par la commande de peintures murales décoratives. Cet élément est d'autant plus intéressant que la seule mention faite par Redon de son travail sur les fonds sous-marins intervient à propos d'un travail de décoration : un paravent commandé par une « anglaise », qui est malheureusement aujourd'hui perdu, et qu'il évoque dans une lettre de 1907. Cette missive était destinée à tenir son ami André Bongér informé de l'exécution du paravent que ce dernier lui avait également commandé :

« Je suis, imaginez-vous, tout heureux d'une autre entreprise semblable, un paravent destiné à une anglaise qui occupe à Paris une résidence délicieuse, emplie de merveilles de Chine, Japon, Inde. Elle

¹³² A propos de la place des arts « mineurs, dits aussi "domestiques", "utiles" ou bien encore "décoratifs" » et de leur réévaluation à la fin du XIXe siècle, voir Laurence Bertrand Dorléac, *op. cit.*, p. 94-95.

¹³³ Voir Laurence Bertrand Dorléac, *op. cit.*, p. 86

¹³⁴ Emile Gallé, *Le décor symbolique*, in *Écrits pour l'art. Floriculture. Art décoratif. Notices d'expositions (1884-1889)* Réimpression de l'édition de Paris de 1908, avec un préface de Françoise-Thérèse Charpentier, Marseille, J. Laffitte reprints, 1998, pp. 210-228.

¹³⁵ Philippe Thiébaud, *Gallé, le testament artistique*, Paris, Hazan-Musée d'Orsay, 2004.

me laisse libre de concevoir ce que je voudrai, en m'indiquant son goût pour les évocations sous-marines. Je mènerai de front ces deux ouvrages le vôtre dans les rouges, l'autre dans les bleus et gris »¹³⁶.

Cette lettre indique donc que les « évocations sous-marines » constituaient en 1907 un pan de l'œuvre de Redon connu et apprécié de ses contemporains.

A Paris, deux grandes peintures murales décoratives permettent de comprendre la manière dont la vie sous-marine était représentée par les peintres officiels, et la façon dont ils articulaient surface et profondeur aquatiques afin de parvenir à un résultat à la fois spectaculaire et plaisant. Jean-Francis Auburtin peint en 1898 *Le Fond de la mer*, et destinée à orner pour l'amphithéâtre de zoologie (actuel amphithéâtre Milne-Edwards) de la Sorbonne¹³⁷ ; quant à Léon Laugier, il est chargé de la décoration de l'actuel secrétariat de l'Institut Océanographique de Paris en 1910.

Jean-Francis Auburtin, né en 1866 - soit vingt-six ans après Redon - et mort en 1930, est un artiste formé à cette Académie des Beaux-Arts dont Redon avait été exclu. Il est vrai que le maître d'Auburtin était non plus Gérôme¹³⁸, mais Gustave Moreau, connu pour son ouverture d'esprit. Auburtin accepte nombre de commandes officielles, tout en accordant une attention soutenue aussi bien à l'école de Pont-Aven, qu'à l'impressionnisme, à l'orientalisme qu'au symbolisme : « il prend de Moreau l'indépendance, de Redon, la thématique et de Puvis de Chavanne, le style »¹³⁹. Lorsqu'on lui demande une peinture murale décorative pour l'amphithéâtre de zoologie de la Sorbonne, il propose de lui-même le sujet des fonds sous-marins. Ce choix peut paraître à la fois compréhensible et étonnant : compréhensible puisque l'océanographie était un domaine scientifique en pleine progression, et qu'il respecte ainsi le principe en vigueur sous la Troisième République d'un accord de la décoration d'un édifice public à sa fonction¹⁴⁰. Mais ce sujet de peinture murale, d'un réalisme zoologique qui exclut toute présence humaine comme toute interprétation allégorique, peut sembler inattendu de la part d'un disciple de Puvis de Chavanne¹⁴¹.

¹³⁶ Lettre d'Odilon Redon à André Bonger envoyée depuis Paris et datée du 8 février 1907, *Lettres inédites*, 1987, p. 141.

¹³⁷ Cette toile est aujourd'hui roulée au Dépôt des Oeuvres d'Art de la Ville de Paris.

¹³⁸ Jean-Léon Gérôme (1824-1904), professeur à l'école des Beaux-Arts, avait accueilli Redon dans son atelier libre pendant quelques mois en 1864, avant que ce dernier ne réfute son enseignement, déclarant plus tard : « je fus torturé par le professeur » (ASM, p. 21).

¹³⁹ Béatrice de Andia, « Calme après la tempête », in *Francis Auburtin (1866-1930), le symboliste de la mer*, cat. exp., Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, sous la direction de Christian Briand, 1990, p. 25.

¹⁴⁰ Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, série « Art, Histoire, Société », 1995, p. 270.

¹⁴¹ Pour mesurer l'originalité de la proposition d'Auburtin, voir aussi la typologie des thèmes fondamentaux de la décoration des édifices publics dressée par Pierre Vaisse in *op. cit.*, pp. 274-299

L'espace du *Fond de la mer* (fig. 52) ne présente pas d'ambiguïté entre surface et profondeur comme dans les *Nymphéas* de Monet. Auburtin présente un plan en coupe de la mer : la surface, bien visible et peuplée d'oiseaux maritimes, n'occupe qu'une petite partie de l'espace ; elle est visuellement reliée au fond des eaux par un rocher qui s'y plonge. Cet étagement très lisible de l'espace et la précision encyclopédique avec laquelle les espèces marines y sont représentées montrent que cette peinture murale répond à une volonté véritablement didactique. Des revues de vulgarisation scientifique, comme le numéro de *Lecture pour tous* d'octobre 1902, l'utilisèrent d'ailleurs en illustration¹⁴². Toutefois, la profusion d'espèces représentées donne à cette peinture l'allure d'un « condensé presque monstrueux de la nature »¹⁴³, selon l'expression de Christian Briend.

Cette condensation de nombreuses espèces de créatures marines dans un espace relativement petit, « sans recherche de véracité des biotopes »¹⁴⁴, se retrouve dans la peinture exécutée par Léon Laugier pour les murs et le plafond du secrétariat général de l'Institut Océanographique de Paris en 1910 (fig. 53 et 53 bis). Laugier étudia le dessin chez Grasset, s'initia à la lithographie, travailla chez plusieurs décorateurs et illustra plusieurs ouvrages, et notamment une *Faune et Flore des océans*¹⁴⁵. Il s'était formé à la détermination des groupes zoologiques dans les laboratoires de Roscoff, de l'île de Tatihou, ou de Wimereux¹⁴⁶. Cependant, pour sa peinture murale, il s'attache moins à donner une représentation fidèle de la faune et de la flore marines, qu'à immerger le « regardeur » au cœur d'un ballet sous-marin où règnent la grâce du mouvement et la fantaisie, comme en témoigne le détail du poulpe, aperçu par en dessous, qui entoure le lustre central (fig. 54).

2. Redon et la décoration : vers un espace ouvert

Dans *Confidence d'artiste*, Redon attribue la réussite de ses dessins au fait qu'il y déploie des motifs décoratifs non plus sur un plan, mais dans un espace cosmique : « imaginez des arabesques ou méandres variés, se déroulant, non sur un plan, mais dans l'espace, avec tout ce que fourniront pour l'esprit les marges profondes et indéterminée du ciel »¹⁴⁷. Cette recherche d'un espace ouvert se poursuit dans ses travaux en couleur, et en particulier dans

¹⁴² Christian Briend, « Un décorateur méconnu, disciple de Puvis de Chavanne », *op. cit.*, p. 47.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Christelle Inizan, « L'institut océanographique de Paris », *In Situ-Revue des patrimoines*, 2011, <http://insitu.revues.org/865>.

¹⁴⁵ A propos de cet ouvrage et des autres livres illustrés par Léon Laugier, voir Christelle Inizan, art. cité, note 24.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Odilon Redon, *Confidences d'artiste*, in ASM, p. 27.

son œuvre décorative, qui connaît son apogée dans les années 1908, où, comme en témoigne le catalogue Wildenstein, « les collectionneurs de Redon appréciaient des panneaux de plus grandes dimensions, couvrant un espace de plus en plus important sur les murs »¹⁴⁸. Dans son panneau intitulé *Vision sous-marine* (fig. 9), peint en 1909-1910 pour Gustave Fayet, on retrouve la vaporisation des figures propre aux travaux décoratifs antérieurs de Redon – notamment au paravent d'Olivier Sainsère – et l'impression paradoxale de profondeur qui s'en dégage :

« Redon suggère une profondeur impénétrable, malgré l'impression d'une surface plane. Le mouvement, semblable à celui d'une vague, des fleurs fantastiques et des mollusques flottant de haut en bas semble à la fois émerger de cet espace coloré et disparaître de nouveau tandis que les couleurs se font de plus en plus transparentes. Le fait qu'ils flottent en dehors et sur les frontières du tableau sur ses quatre côtés rend l'orientation spatiale impossible. Ce genre de « all-over » évoque un cosmos en perpétuel mouvement »¹⁴⁹.

Mais l'espace flottant de *Vision sous-marine* rappelle également la lithographie *Des peuples divers habitent les pays de l'océan*, (fig. 35), dont il constituerait une version lumineuse et sensuelle, Redon y expérimentant des effets de matière dont son *Livre de raison* rend compte à la date du 6 janvier 1910 :

« Fayet/Pour une peinture (toile 100 marine) : Sous-marine. Elle fut préparée [et] quelque poudre de couleur. La colle pas assez abondante occasionna certaines éraillures auxquelles j'ai dû remédier par des retouches »¹⁵⁰.

La mention de la colle et de la poudre de couleur laisse penser que Redon a choisi d'employer la technique de la détrempe, qui exigeait à la fois beaucoup de soin et une grande rapidité d'action, et était de fait plutôt réservée à la peinture murale à cause de ces contraintes. La détrempe convenait bien à la manière de faire de Redon ; « elle exige, à mon avis, toute la fraîcheur de l'improvisation et du premier jet. Elle donne en ce cas une matière précieuse [...] le temps dépose là quelque chose qui complète ces simples substances, mieux que dans l'huile »¹⁵¹.

La technique de la détrempe est celle que Redon avait expérimentée dès son premier travail de décoration, pour le château du baron Robert de Domecy, à Domecy-le Vau, en 1900. Le baron avait commandé à Redon dix-huit peintures murales pour sa salle à manger,

¹⁴⁸ Odilon Redon : *catalogue raisonné de l'oeuvre peint et dessiné. Volume IV, Etudes et grandes décorations : supplément*, sous la direction d'Alec Wildenstein, Paris, Bibliothèque des Arts, Wildenstein Institute, 1998, p. 187.

¹⁴⁹ Voir Ursula Perruchi-Petri, « ...jeunes peintres, mes amis : Odilon Redon and the Nabis », in *As in a dream - Odilon Redon*, *op. cit.*, pp. 109-110.

¹⁵⁰ Odilon Redon, « Livre de raison », *op. cit.*, Second Cahier, Ms 42 820, 6 janvier 1910.

¹⁵¹ Odilon Redon, lettre à André Bonger, 9 octobre 1905, *Lettres*, 1923, p. 68.

commande qui n'était pas sans risque puisque ce dernier n'avait alors aucune expérience dans ce domaine, et qu'il ne s'était tourné vers la peinture que depuis une dizaine d'années, délaissant peu à peu le fusain. Pour la décoration Domecy, Redon expérimente la technique de la détrempe, mais aussi l'aoline ou le pastel. Comme l'écrit Fred Leeman :

« Redon aborda le décor mural avec une technique qu'on peut qualifier d'expérimentale et témoignant d'une recherche parfois désespérée, combinant de manière empirique toutes sortes de techniques, tempera, aoline, huile et pastel, selon une méthode qui aurait épouvanté un peintre professionnel et qui constitue un casse-tête pour les restaurateurs d'aujourd'hui »¹⁵².

Le décoration Domecy constitue ainsi un véritable tournant dans l'œuvre de Redon. Elle entérine son passage à la couleur comme une « suite de [son] art », comme il l'écrit à son ami André Bonger, ajoutant « ces noirs, où sont-ils maintenant ? »¹⁵³. Par la suite, Redon réalise de nombreux travaux de décoration, qui vont de la peinture murale (pour l'abbaye de Fontfroide de Gustave Fayet en 1910), à des tissus destinés à recouvrir des fauteuils, aux paravents comme celui d'Olivier Sainsère.

3. *Le refus du monumental comme du spectaculaire*

Si *Le Fond de la mer* d'Auburtin propose une plongée raisonnée et maîtrisée dans les fonds sous-marins, la peinture murale de Laugier donne lieu au déploiement enveloppant d'un monde merveilleux, à la fois illusionniste et enchanté. Les travaux de Redon liés à la décoration proposent un espace plus ambigu, mais qui n'a pas manqué de susciter le même désir d'immersion : comme l'explique Marie-Pierre Salé, dans les années 1910-1920 une vogue des « pièces Redon » apparaît, chez Gustave Fayet à Igny ou chez le marquis de Gonet qui « "avait décoré une pièce rien que de Redon", note Mellerio en 1922, tout comme Bibesco à Londres »¹⁵⁴. Francis Jammes témoigne de la sensation ainsi désirée – et éprouvée – par l'amateur d'art :

« Je fus, durant des années, enveloppé, grâce à Fontaine¹⁵⁵, des fleurs, des météores, des cimetières de corail d'Odilon Redon ; des figures embrumées de larmes d'Eugène Carrière ; des paysages

¹⁵² Fred Leeman, « Redon et le décor », in *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916*, op. cit., p. 56.

¹⁵³ Odilon Redon, lettre à André Bonger, 17 janvier 1901, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Archives Bonger.

¹⁵⁴ André Mellerio, cité par Marie-Pierre Salé, « Redon et ses collectionneurs », *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916*, op. cit., p. 49.

¹⁵⁵ Arthur Fontaine (1860-1931) était un industriel et mécène. Il possédait une dizaine de tableaux de Redon (pour le détail de sa collection, voir Marie-Pierre Salé in *Ibid.*, note 52, p. 49).

bienheureux de Charles Lacoste ; des nuages de communiants flottant dans le séraphique azur de Maurice Denis »¹⁵⁶.

Cette sensation tient à l'excellence d'un petit groupe d'artistes rassemblé autour de la personnalité privilégiée d'un mécène, ici Arthur Fontaine. Ce rassemblement de hauts esprits dans un espace dédié pouvait ainsi permettre la circulation entre les arts qui caractérise l'idéal symboliste, en opérant une véritable synesthésie, comme le montre la suite du récit de Francis Jammes :

« Claude Debussy, pauvre encore et méconnu, tissait au piano, autour de mes jeunes poésies, la soie pure et discrète des mélodies de Raymond Bonheur. Déodat de Séverac nous grisait de ses vins bleus du sud que transportaient, à travers les monts orageux, ses mules aux cloches grondantes. Albert Samain chantait son chant du cygne et il neigeait sur nous »¹⁵⁷.

L'immersion dans les œuvres de Redon pouvait ainsi donner au « regardeur » la sensation de se trouver hors du monde, dans un « paradis idéal »¹⁵⁸ – comme l'écrit Claude Roger-Marx à propos de la salle Redon du Salon d'Automne de 1904 – ou bien « dans une atmosphère hors de l'espace et du temps, d'une étrange et noble pureté »¹⁵⁹, selon Charles Morice. Cette approche critique des œuvres en couleur de Redon venait contredire le discours de la nervosité et de la maladie qui avait prédominé dans les textes de Huysmans consacrés à ses « Noirs ». Natalie Adamson estime dans son article « Japonisme and Odilon Redon's decorative paintings »¹⁶⁰ que cette vertu thérapeutique des œuvres de Redon, relativement peu souvent montrées dans des expositions et destinées à quelques riches collectionneurs choisis, était recherchée parce qu'elle donnait aux représentants des classes supérieures d'une société urbaine, industrielle et moderne l'illusion d'un retour à un paradis perdu par la société occidentale.

Il est en tout cas certain que Redon considérait ses collectionneurs comme ses amis, et qu'il lui importait de partager une certaine communauté d'esprit avec eux. Il avait ainsi fait figure de maître pour son ami et mécène Gustave Fayet, qui pratiquait également la peinture et le pastel, et exécuta quelques tableaux sous-marins dans lesquels l'influence de Redon est nettement visible (*fig. 55 et 55 bis*). La correspondance de Redon avec Gabriel Frizeau¹⁶¹

¹⁵⁶ Francis Jammes, « Arthur Fontaine par Francis Jammes », *Les Nouvelles Littéraires*, 12 septembre 1931, p. 194.

¹⁵⁷ *Ibid.* Raymond Bonheur (1856-1934) était le neveu de Rosa Bonheur, Déodat de Séverac (1872-1921) un compositeur, et Albert Samain (1858-1900), un poète symboliste.

¹⁵⁸ Claude Roger-Marx, « Le Salon d'Automne », *Gazette des Beaux-Arts*, juin-décembre 1904, p. 466.

¹⁵⁹ Charles Morice, *Le Salon d'Automne*, *Mercure de France*, I-XII, 1905, p. 390.

¹⁶⁰ Natalie Adamson, *op. cit.*

¹⁶¹ Certaines de ces lettres ont été publiées dans le volume des *Lettres* de 1923 ; la correspondance est intégralement retranscrite dans la thèse de Jean-François Moueix, *Un amateur d'art éclairé à Bordeaux :*

témoigne également de l'attention portée par le premier à la fois, en amont, au destinataire de ses tableaux – les lui proposant en fonction de ses goûts¹⁶² – et, en aval, à la vie de ses œuvres, qui ne pouvaient être restaurées, lorsqu'elles le nécessitaient, que selon ses instructions précises¹⁶³. Mais Redon se montrait également attentif au lieu dans lequel ses œuvres devaient être montrées : il se plaignait, par exemple, des dimensions du paravent qui lui avait été commandé par la Princesse de Cystria, et de son emplacement près d'un escalier. Pour le Comte Kessler, qui lui avait demandé une tapisserie, il alla jusqu'à se faire envoyer des échantillon des lambris du mur et des tissus d'ameublement du Comte afin de pouvoir y assortir son œuvre¹⁶⁴. Enfin, en 1903, il s'inquiète de l'effet sur place que devait avoir un panneau décoratif (W2517) qu'il avait expédié à Bonger en ces termes :

« J'ai toujours peur des changements de lieu, ils modifient en mieux ou mal. Le grand panneau doit gagner là-bas ; il demande de la pénombre, un jour voilé, il n'était pas à son jour à l'exposition ; un jour trop vif »¹⁶⁵.

Cependant, si Redon est pleinement conscient que le déploiement et l'effet d'une œuvre sont liés à l'espace dans laquelle elle s'inscrit, il n'a pas, comme Monet avec les *Nymphéas* du Musée de l'Orangerie, ou comme Gustave Moreau avec sa maison-musée, conçu lui-même un environnement spatial spécifique de présentation de ses œuvres, s'éloignant ainsi de toute velléité monumentale ou spectaculaire : il refusa en effet de concevoir les décors de Diaghilev pour *L'Après-midi d'une faune* en 1912¹⁶⁶.

S'il dit considérer les murs comme le lieu de « naissance »¹⁶⁷ de la peinture, Redon semble entériner la prédominance du tableau de chevalet, en déclarant en 1906 à son ami André Bonger « quand elle [la peinture] s'en détacha pour n'être qu'un tableau déplaçable, quelle part d'inconnu et de hasard s'ouvrait sur sa destinée ! Et d'obstacles aussi ! »¹⁶⁸. En

Gabriel Frizeau 1870-1938, 3 vol., thèse de troisième cycle menée sous la direction de François-Georges Pariset, université de Bordeaux, 1969.

¹⁶² « Tout le regret c'est que vous ne soyez pas ici pour choisir dans maints ouvrages plus réalistes, ou du moins ayant un caractère de réalité plus objective, que j'ai là », lui écrit Redon, qui connaissait son penchant pour le réalisme, le 24 décembre 1904, in *Lettres*, 1923, *op. cit.*, p. 62.

¹⁶³ Voir p. 56.

¹⁶⁴ Voir Douglas W. Druick et Peter Kort Zegers, « Under a cloud », *Odilon Redon, prince of dreams : 1840-1916*, *op. cit.*, p. 317.

¹⁶⁵ Odilon Redon, lettre du 5 avril 1903 à André Bonger, *Lettres inédites*, 1987, p. 93.

¹⁶⁶ John Rewald, « Odilon Redon », *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, cat. expo., The Museum of Modern Art, New York 4 décembre 1961- 4 février 1962, The Art Institute of Chicago, 2 mars 1962-15 avril 1962, p. 44.

¹⁶⁷ Odilon Redon, lettre à André Bonger, 23 mai 1906, cité par Dario Gamboni, *La plume et le pinceau : Odilon Redon et la littérature*, *op. cit.*, p. 196.

¹⁶⁸ *Ibid.*

1909, ses réponses aux questions d'Estienne d'Orvres pour *Les Nouvelles*¹⁶⁹ montrent que son idéal d'une harmonie d'esprit entre artiste et « regardeur », nécessaire selon lui à la bonne réception de ses œuvres, se satisfaisait mal des divisions sociales de son époque :

« Il précise qu'un "retour à la décoration murale" ne pourrait se faire à ses yeux qu' "après un mouvement social et non pas seulement et uniquement par les artistes", évoquant son ancien rêve d'unanimité et son attachement au romantisme : "il faudrait pour cela qu'un très haut esprit, un grand génie – un Chateaubriand, par exemple- vînt renouveler notre sensibilité, faire l'accord parmi nous"»¹⁷⁰.

Cet idéal d'un accord des sensibilités se situe donc à l'exact opposé de la « culture de masse »¹⁷¹ qui prend son essor à partir de la seconde moitié du XIXe siècle. Ainsi, quand Redon fait mention des Expositions Universelles qui eurent lieu en 1889 et en 1900¹⁷² dans sa correspondance, c'est d'abord pour se plaindre du « brouhaha infernal »¹⁷³ qu'elles causent, ou pour se montrer mal à l'aise face à la volonté forcenée de rassembler un maximum d'éléments hétéroclites en un minimum d'espace à laquelle il assiste : « l'état d'esprit créé par l'ensemble me préparait mal à voir avec fruit les détails »¹⁷⁴, écrit-il à son ami Bonger. Il ne mentionne pas le fameux aquarium de l'Exposition de 1900. Le seul spectacle à retenir son attention sont les fontaines lumineuses créées par l'ingénieur Hippolyte Fontaine (*fig. 56*). Devant le dôme central de l'Exposition de 1889, une grande fontaine avait été sculptée par Jules Coutan ; Hippolyte Fontaine avait mis au point un jeu d'éclairages amenant les jets d'eau à prendre des couleurs qui changeaient selon la commande d'un chef machiniste enfermé dans une cabine vitrée près du bassin¹⁷⁵. Redon écrit ainsi à sa mère :

« Il y a des *eaux-d'artifice*, fontaines colorées à l'électricité, aux couleurs changeantes, merveilleuses, comme des fleurs de lumière. Chaque soir cent mille regards sur cette nouveauté-là, et puis toutes sortes de choses exotiques qui font voyager en esprit, superficiellement. C'est le monde universel qui commence, le prélude au XXe siècle où mon Ari se mêlera »¹⁷⁶.

Si l'admiration de Redon en 1889 pour les « fleurs de lumière » de la fontaine annonce son intérêt pour ce qui allait devenir l'un de ses sujets de prédilection dans son œuvre coloré, nous voyons aussi qu'il n'est pas dupe de l'étalage grandiose déployé par les Expositions

¹⁶⁹ Estienne, « Des tendances de la Peinture moderne. XII. Entretien avec M. Odilon Redon », in *Les Nouvelles*, 5 juillet 1909, p. 4.

¹⁷⁰ Dario Gamboni, citant Odilon Redon, in *La plume et le pinceau : Odilon Redon et la littérature*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1989, p. 196.

¹⁷¹ Voir Dominique Kalifa, *La culture de masse en France 1 : 1850-1930*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2001.

¹⁷² Dans des lettres respectivement adressées à sa mère le 12 juin 1889, et à André Bonger le 17 janvier 1901, in *Lettres*, 1923, p. 15-16 et p. 43.

¹⁷³ Lettre d'Odilon Redon à sa mère du 12 juillet 1889, in *Lettres*, 1923, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷⁴ Lettre d'Odilon Redon à André Bonger du 17 janvier 1901, in *Lettres*, 1923, *op. cit.*, p. 43.

¹⁷⁵ Voir Pascal Ory, *L'Expo Universelle*, Paris, éd. Complexe, 1989, p. 27.

¹⁷⁶ Lettre d'Odilon Redon à sa mère du 12 juillet 1889, in *Lettres*, 1923, p. 15-16.

Universelles, qu'il juge trop hétéroclite pour être profond. Le fait que ce soit la transparence colorée des eaux et non le spectacle total de l'aquarium de 1900 – pas plus celui des panoramas peints en 1889 par son ancien condisciple de l'atelier de Gérôme, Théophile Poilpot¹⁷⁷ – qui l'ait touché montre bien que, si désir d'immersion il y a chez Redon, ce désir est toujours et avant tout celui d'une projection dirigée moins vers l'extérieur que vers un espace intérieur, un espace mental ou « spirituel » – pour utiliser le vocabulaire de Redon. Cette expérience projective intime, ce « voyage dans l'esprit » constituerait à la fois le pendant et l'exact opposé du « voyage en esprit » superficiel proposé par le panorama, le maréorama, ou les grands aquariums emplis de sirènes factices.

3° L' « aquarium mental »

1. L'aquarium privé, entre tableau coloré et bibelot métaphorique de l'enfermement domestique

Alfred Maury, dans son livre *Le Sommeil et les rêves*¹⁷⁸ paru en 1861, explique l'étrangeté des rêves par le fait que « les idées sont devenues des images [...] soud[ées] les unes aux autres comme les diverses parties d'un panorama mouvant »¹⁷⁹ : l'immersion physique dans le panorama est comparée à l'expérience mentale d'immersion « dans le rêve », pour reprendre le titre du premier album lithographique publié par Redon, en 1879. De même, lorsque Redon écrit à Madame Arthur Fontaine le 3 août 1905, il se déclare « encore enveloppé dans des fleurs, dans les drames sous les eaux, entre des êtres qui pourraient être »¹⁸⁰. Il décrit ainsi un état semblable, du point de vue du créateur, à celui que son ami Francis Jammes décrivait en évoquant ses visites chez Arthur Fontaine. Mais cet enveloppement de l'artiste dans son rêve prend dans le cas de Redon une autre dimension : celle d'un rapport quasi-divinatoire à la peinture, permettant de faire émerger les mystérieux « êtres qui pourraient être ». Cette introspection est bien évidemment impossible dans l'aquarium public au milieu de « cent mille regards ».

¹⁷⁷ Théophile Poilpot (1848-1915), peintre spécialisé dans les panoramas, avait peint ceux du *Pavillon du pétrole* et du *Pavillon de la compagnie transatlantique* (voir Pascal Ory, *op. cit.*, pp. 117-118).

¹⁷⁸ 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.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 113.

¹⁸⁰ Odilon Redon, lettre à Madame Arthur Fontaine, 3 août 1905, cité par Douglas W. Druick et Peter Kort Zegers, in « Under a cloud », *Odilon Redon, prince of dreams : 1840-1916, op. cit.*, p. 314.

Elle semble plutôt permise par l'aquarium domestique, qui connut dans les intérieurs bourgeois une vogue dont Camille Lorenzi situe l'apogée dans les années 1860¹⁸¹ : il devient « presque un meuble de luxe et d'agrément, [ayant] pris place dans les riches appartements et même dans les salons, à côté de la jardinière élégante »¹⁸². Ce phénomène de mode était lié au rôle grandissant de la maîtresse de maison. Faisant de leurs intérieurs un moyen de valorisation sociale, elles portaient une attention particulière à leur décoration. Les journaux de l'époque témoignent que le soin des aquariums était souvent laissé aux femmes ou aux jeunes filles : « je t'ai dit que tout le monde en possédait au moins un », écrit à son amie Jeanne un personnage mis en scène par le *Journal des demoiselles* en 1861¹⁸³. Dans l'Angleterre victorienne, où ce phénomène de mode était né, l'association de la femme d'intérieur et de l'aquarium donna lieu à toute une iconographie, que Redon pourrait avoir vue lors de son voyage à Londres en 1895. L'aquarium y est directement associé à la figure de la jeune fille victorienne, dont il symbolise l'enfermement mélancolique, comme chez George Dunlop Leslie (*fig. 58*), ou chez John Everett Millais, dans *Leisure Hours* (*fig. 59*), où les deux poissons tournant dans leur bocal font écho aux deux petites filles confinées dans un environnement étouffant.

L'aquarium était particulièrement apprécié pour le jeu mouvant des couleurs et la luminosité, qui lui conféraient une fonction ornementale, comparable pour l'érudit Pierre-Amédée Pichot à celle d'une peinture :

« Ce sont de véritables tableaux vivants [...]. Dans les uns les teintes noires et sombres dominent ; dans les autres, les couleurs sont vives et brillantes ; dans ceux-ci tout est immobile et silencieux ; dans ceux-là tout s'agite et bouillonne »¹⁸⁴.

En 1884, dans le roman *A Rebours* écrit par Huysmans, le personnage de Des Esseintes pousse ainsi le raffinement jusqu'à faire installer un aquarium dans la fenêtre de sa salle à manger, y plaçant des automates en forme de poissons. Cette suggestion avait également été faite plus tôt, en 1874, par un autre proche ami de Redon : le poète Mallarmé. Dans un article, ce dernier préconise ainsi, dans la salle à manger du « prince moderne », de remplacer

¹⁸¹ Camille Lorenzi, in art. cité.

¹⁸² Pierre Carbonnier, « Annexe-Aquarium d'appartement », *Guide pratique du pisciculteur*, Paris, E. Lacroix, 1864, cité par Camille Lorenzi in art. cité, p. 258. Carbonnier était un scientifique spécialisé dans le domaine de l'aquaculture et détenteur d'un magasin d'aquariums quai du Louvre à Paris.

¹⁸³ « Correspondance de Jeanne à ses amies », *Journal des demoiselles*, février 1861, p. 60, cité par Camille Lorenzi in art. cité, p. 259.

¹⁸⁴ Pierre-Amédée Pichot, « Aquarium », *Le Jardin d'acclimatation illustré*, Paris, Hachette, 1873, pp. 300-301, cité par Camille Lorenzi in art. cité, p. 259.

fenêtres et tableaux par des aquariums¹⁸⁵ (fig. 57). Redon lui-même recommandait de placer une vitre devant ses peintures, comme il l'écrit à Bongger :

« Je suis ravi de l'effet produit par la petite toile des anémones. Puis, je crois aussi que l'usage du verre pour ma peinture, est bien, observez-le. On a réagi à Paris contre cet emploi, je crois que ce refus vient surtout du marchand. Je persiste à ressentir que la vitre va bien à une certaine peinture claire, celle qui vise à un effet plutôt intérieur »¹⁸⁶.

L'emploi de la vitre, tout en faisant apparaître la peinture ou le pastel comme un microcosme fragile et précieux, est ainsi directement associé à une démarche introspective.

2. L' « aquarium mental »

L'univers hermétique de l'aquarium domestique semble ainsi favoriser la démarche réflexive, introspective, l'immersion dans ses propres pensées. Or cette immersion était au cœur du mouvement symboliste selon Gustave Kahn :

« Nous voulons substituer à la lutte des individualités, la lutte des sensations et des idées, et pour milieu d'action, au lieu du ressassé décor des carrefours et des rues, totalité ou partie d'un cerveau. Le but essentiel de notre art est d'objectiver le subjectif (l'extériorisation de l'Idée) au lieu de subjectiver l'objectif (la nature vue à travers un tempérament) »¹⁸⁷.

L'Idée nécessite non pas un « décor » extérieur, mais bien un « milieu » intérieur pour se déployer. Ainsi, le milieu aqueux et clos de l'aquarium, comme métaphore du cerveau ou de l'espace intérieur, devient un motif porté par plusieurs des poètes symbolistes.

Le thème du milieu hermétique sous verre traverse le recueil de Maurice Maeterlinck *Les Serres chaudes*, paru en 1889, dont l'un des poèmes est précisément intitulé « Aquarium »¹⁸⁸. Redon, qui possédait dans sa bibliothèque personnelle un exemplaire de la *Princesse Maleine*¹⁸⁹, exécute en 1892 une lithographie éponyme aujourd'hui conservée à l'Art Institute of Chicago (Mellerio 22). Les premiers vers d'« Aquarium » ne sont pas sans rappeler l'espace créé par Redon dans son tableau des *Yeux clos* (fig. 69) :

« Hélas ! Mes vœux n'amènent plus
Mon âme aux rives des paupières
Elle est descendue au reflux

¹⁸⁵ *Dix-septième feuillet : Panneau d'une Salle à manger nouvelle, d'après Marlinaï, tapissier-décorateur*, Stéphane Mallarmé, *La Dernière Mode*, 7^e livraison, 6 décembre 1874, in *Ecrits sur l'Art*, éd. Michel Draguet, Paris, Flammarion, 1998, pp. 255-256.

¹⁸⁶ Odilon Redon, lettre à André Bongger, 23 août 1905, *Lettres inédites*, 1987, p. 122.

¹⁸⁷ Gustave Kahn, « Réponse des symbolistes », *L'Évènement*, 28 septembre 1886.

¹⁸⁸ Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes*, [1889], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1983, p. 59.

¹⁸⁹ Roseline Bacou, « La bibliothèque d'Odilon Redon », in *Festschrift to Erik Fischer, European drawings from six centuries*, Royal Museum of Fine Art, Copenhague, 1990, p. 29.

De ses prières.
Elle est au fond de ses yeux clos. »¹⁹⁰

L'influence de ce poème pourrait avoir été directe sur Redon, dans la mesure où la peinture des *Yeux Clos* date de 1890, soit un an après la parution des *Serres chaudes*. Or, comme le rappelle Fred Leeman¹⁹¹, cette figure à la tête penchée et aux yeux fermés, qui revient à de nombreuses reprises dans l'œuvre de Redon, était apparue pour la première fois dans une huile sur papier de 1889 (W 475), que Redon avait choisi d'exposer en janvier 1890 au Salon des XX sous le titre *Au ciel*. Il serait donc plausible que le changement de titre, qui, comme Fred Leeman l'explique, fait basculer la signification de l'œuvre vers la définition du ciel comme espace mental, ait été fait par Redon à l'incitation du poème de Maeterlinck.

Quant au poète symboliste Georges Rodenbach, lui aussi ami de Redon¹⁹², il intitule la première partie de son recueil *Les Vies encloses*¹⁹³ « L'Aquarium mental ». Dans « l'eau visionnaire », le passage des poissons est comparé à celui « d'une pensée/Dont notre âme s'était un moment nuancée/Et qui fuit et qui n'est déjà qu'un souvenir »¹⁹⁴, ce qui n'est pas sans rappeler la description que Redon donnait de ses propres fleurs, « venues au confluent de deux rivages, celui de la représentation, celui du souvenir »¹⁹⁵. Il s'agit bien pour Redon, comme il l'explique à son ami Mellerio, d'entraîner celui qui regarde ses tableaux vers l'espace intérieur du cerveau, siège des « sensations et des idées », et de « produire chez le spectateur une sorte d'attirance, diffuse et dominatrice, dans le monde cérébral de l'indéterminé – et prédisposant à la pensée »¹⁹⁶.

Le tableau *La coupe du devenir* (fig. 60) semble ainsi mettre en scène le processus de projection introspective à l'œuvre dans la contemplation de l'aquarium. On y voit un enfant blond, peut-être le fils de l'artiste, Ari¹⁹⁷, se penchant sur une large coupe posée sur une table. Le statut de la coupe reste indéterminé : de couleur brune, mais cependant transparente, elle évoque aussi bien un milieu naturel comme celui du vivarium ou de l'aquarium – à l'instar de celui représenté par *La Nature* (fig. 50) –, qu'une céramique. Au fond de la coupe, quelques feuillages sur lesquels se détache un petit visage difforme, embryonnaire, dont les traits

¹⁹⁰ Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 59.

¹⁹¹ Fred Leeman, in *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916*, *op. cit.*, p. 228.

¹⁹² Georges Rodenbach (1855-1898) fréquentait, à l'instar de Redon, les mardis de Mallarmé rue de Rome.

¹⁹³ *Les Vies encloses*, [1896], Paris, Eugène Fasquelle, 1916.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹⁵ ASM, *op. cit.*, p.120 (1913).

¹⁹⁶ Odilon Redon, lettre à André Mellerio, lettre du 21 juillet 1898, copie par Dario Gamboni, in *La Plume et le Pinceau*, *op. cit.*, p. 307.

¹⁹⁷ Il est possible que Redon ait pensé, pour ce tableau, à l'*Enfant endormi* (1884, coll. part.) de son ami Gauguin, le dialogue pictural entre les deux peintres étant attesté (voir Dario Gamboni, in *Odilon Redon, prince du rêve 1840-1916*, *op. cit.*, p. 328-329).

grossièrement esquissés rappellent certaines créatures primitives des « Noirs ». Il regarde l'enfant et semble lui parler. Au-dessus de la coupe apparaît comme en surélévation un autre amas végétal, au travers duquel l'enfant tend une main que l'on distingue ombrée de violet et de bleu, comme par transparence. De cet amas émerge un second visage, plus grand que le premier, qui pourrait constituer une réminiscence d'un fusain de Redon exécuté en 1877, intitulé *Martyr* (fig. 64), présentant également une tête auréolée dans une large coupe. Ces deux visages à la surface et au fond de la coupe semblent alors une projection mentale des pensées de l'enfant et même, comme le suggère le titre, une vision divinatoire de son avenir.

Ce sentiment est renforcé par le fait que la ligne qui sépare les cheveux du front de l'enfant se poursuit vers le bas du tableau. Elle génère alors un halo bleu-vert autour de son visage et de son corps, qui en est même recouvert à partir de l'épaule. Mais ce halo ne franchit pas l'obstacle du plan horizontal que représente la table sur laquelle la coupe est posée. L'espace du tableau est donc ambigu, où le dessus s'entremêle au dessous : si le visage de l'enfant est au-dessus de la coupe, le halo qui en sort reste cantonné derrière la table. La main de l'enfant, visible à travers les teintes rosées du visage surélevé, prend non pas les notes roses et bleues du visage de l'enfant, mais bien celles, assombries, du halo qui l'entoure. Par le jeu de la transparence des couleurs, l'espace physique de la table et du corps de l'enfant, et l'espace mental du halo surgi de son front et des visages apparaissant dans la coupe, sont ainsi intriqués.

Dans ses portraits d'enfant ultérieurs, Redon reprend cette idée de projection mentale, mais sans plus passer par l'intermédiaire d'un espace microcosmique comme celui de la grande coupe : c'est l'espace entier du tableau qui semble désormais envahi par la végétation nuageuse et volatile des pensées ou des virtualités du sujet, qu'il s'agisse de son fils Arī (fig. 61), ou des filles de Gustave Fayet, Simone (fig. 62) et Yseult (fig. 63). Le modèle, quand à lui, semble absent à lui-même et au monde, comme retiré dans un rêve qui lui donne une présence flottante – qui n'est pas sans rappeler la narcose des petites filles du tableau *Leisure Hours* de Millais (fig. 59). Rodolphe Rapetti a d'ailleurs rapproché ce procédé de ceux de la photographie dite « spirite », « qui permettait d'obtenir par trucage, lors du développement, des images censées reproduire l'émanation psychique du modèle, voire l'apparition de spectres »¹⁹⁸.

La coupe du devenir date de 1894 : ce sont les années de transition pendant lesquelles Redon passe, progressivement, de la matière noire du fusain et de l'encre lithographique à

¹⁹⁸ Rodolphe Rapetti, in *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916, op. cit.*, p. 368.

celle, lumineuse et colorée, du pastel ou de la peinture à l'huile. Par le jeu de la transparence des couleurs, Redon semble suggérer dans *La coupe du devenir* le passage de son personnage d'un monde physique à un autre monde, qui serait plutôt du domaine de la pensée, de la spiritualité : ce même passage que Redon tente de susciter chez celui qui regarde ses tableaux. Il écrit ainsi dans ses *Confidences d'artiste* : « L'art suggestif est comme une irradiation des choses pour le rêve où s'achemine la pensée »¹⁹⁹. La transparence à la fois lumineuse et colorée des eaux de l'aquarium semble alors un milieu idéal pour le déploiement de cet art suggestif, où le spectateur reconnaîtra dans le tableau ce que lui-même y projetera.

¹⁹⁹ *Confidences d'artiste*, in ASM, p. 26.

III) La construction d'un nouvel espace pictural irrationnel

1° L'apport des sciences psychiques

1. La fantasmagorie

La conception du tableau comme surface de projection des pensées du spectateur semble en particulier portée par une peinture intitulée *Fantasmagorie sous-marine* (fig. 12). Cette huile sur carton à la limite de l'abstraction, où « les éléments de figuration, suggérés plutôt que décrits, sont réduits à un minimum »²⁰⁰, est peinte par Redon vers 1910²⁰¹. Nous n'avons aucune indication qui nous permette d'établir que son titre ait été donné par Redon lui-même, cependant l'usage du terme de « fantasmagorie » apparaît à plus d'un titre comme significatif. Il possède en effet des connotations littéraires, que le dictionnaire Littré définit en ces termes : « Abus d'effets produits par des moyens où l'on trompe l'esprit, comme la fantasmagorie trompe l'œil »²⁰². Rimbaud annonçait ainsi dans *Une Saison en enfer* : « Je vais dévoiler tous les mystères : mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant. Je suis maître en fantasmagories »²⁰³. La fantasmagorie est donc directement associée à une rêverie sur l'origine, en même temps qu'à un processus visionnaire, divinatoire.

Bien que *Fantasmagorie sous-marine* constitue un assemblage quasiment abstrait de formes et de couleurs, cette idée d'origine pourrait être portée par la présence, en bas à droite du tableau, de ce que Dario Gamboni appelle « une sorte de fleur violette », dans laquelle, selon lui, la « masse brune d'un "oeil" rapproche ce motif de la lithographie *Il y eut peut-être une première vision essayée dans la fleur* »²⁰⁴ (fig. 30) – cette lithographie étant, comme nous l'avons vu, la deuxième planche de l'album de Redon intitulé *Les Origines*. Mais Dario Gamboni va plus loin dans son analyse du tableau. En effet, les modes d'application de la matière picturale sur le carton sont très divers, et vont du pinceau au couteau à palette, formant des couches picturales qui se découvrent ou se superposent. Gamboni a ainsi proposé d'y voir un support qui aurait servi de palette à Redon, avant que celui-ci n'en interprète les formes accidentelles, comme le faisait Gustave Moreau pour ses palettes d'aquarelle : « Le

²⁰⁰ Dario Gamboni, in *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916, op. cit.*, p. 382.

²⁰¹ Elle fut acquise par le peintre Albert Marquet, qui avait fait partie du mouvement du fauvisme, au côté de Matisse notamment.

²⁰² Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. 2, Paris, Hachette, 1874, p. 1616-1617.

²⁰³ Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer*, [1873], in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 227.

²⁰⁴ Dario Gamboni, in *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916, op. cit.*, p. 382.

"berceau de la vie" serait ainsi celui de la peinture, dans le chaos du hasard de la matière interrogé par l'œil de l'artiste »²⁰⁵.

Mais à un second niveau, le mouvement de cette « fantasmagorie » picturale est aussi généré par le regard du spectateur lui-même, qui doit suivre le mouvement des couleurs pour mieux en imaginer les métamorphoses. Comme l'enfant de *La Coupe du devenir*, il est confronté à des masses embryonnaires, amorphes, dans lesquelles il peut projeter ses rêveries profondes pour mieux les prolonger : à lui de retrouver cette « petite porte ouverte sur le mystère » par Redon, qui écrit à propos des jeunes écrivains venant voir ses œuvres : « J'ai fait des fictions. C'est à eux d'aller plus loin »²⁰⁶.

En effet, le terme de « fantasmagorie » revêt un second sens : il fait référence au spectacle du même nom, qui fut surtout en vogue à la fin XVIIIe siècle, mais dont le souvenir et la pratique se sont, selon Patrick Désile, perpétués dans le siècle suivant²⁰⁷. Souvent considérée comme l'ancêtre du cinéma, la fantasmagorie mettait justement en place une projection lumineuse sur un écran transparent, dont le Littré donne la définition suivante :

« Art de faire voir des fantômes, cas de faire paraître des figures lumineuses au sein d'une obscurité profonde ; il n'a commencé à être bien connu que vers la fin du XVIIIe siècle. Cela se fait au moyen d'une lanterne magique qui vient former les images sur une toile que l'on voit par derrière. Comme ces images grandissent au fur et à mesure que le foyer s'éloigne de la toile, elles ont l'air de s'avancer vers le spectateur »²⁰⁸.

Comme l'écrit Patrick Désile, la fantasmagorie « c'est l'impalpable et l'évanescence, rêve, mystère, fantôme, tromperie, tout ce qui n'est pas matériel, solide et stable ; c'est ce rayon de lumière qui se dérobe sous la main, et c'est ce démon qu'il fait voir »²⁰⁹. La fascination provoquée par la fantasmagorie (*fig. 65*) tient donc à deux éléments qui occupent dans l'art de Redon une place importante : la lumière « intérieure », qui irradie d'un écran et vient y former des personnages, et le mouvement dont ceux-ci semblent doués.

2. Lumière intérieure et tableau-écran

Comme l'écrit Giulio Carlo Argan, pour les peintres symbolistes, de même que « la lumière n'est pas visible tant qu'elle n'est pas interceptée par un corps opaque, [...] c'est seulement à la limite entre l'intérieur et l'extérieur, la personne et le monde, que le flux de l'imagination

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ Odilon Redon, ASM, p. 92.

²⁰⁷ Patrick Désile, *Généalogie de la lumière : du panorama au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 72.

²⁰⁸ Emile Littré, *op. cit.*, p. 1617.

²⁰⁹ Patrick Désile, *op. cit.*, p. 76.

se projette en images visibles »²¹⁰. Le tableau devient ainsi une « sorte d'écran diaphane à travers lequel s'effectue une osmose mystérieuse, s'établit la continuité entre monde objectif et monde subjectif. [...] Les images qui montrent les profondeurs de l'être humain rencontrent celles qui proviennent de l'extérieur »²¹¹. Or, à l'instar d'Emile Gallé avec sa main de verre (*fig. 51*), Redon semble particulièrement rechercher la qualité d'une lumière filtrée par un corps transparent coloré. En témoigne son admiration pour les « fleurs de lumière » des fontaines lumineuses de l'Exposition Universelle de 1889, mais aussi pour les vitraux, dont Marie-Pierre Salé rapporte qu'il comparait la luminosité avec celle du pastel²¹².

Les vitraux reviennent en effet à plusieurs reprises dans l'œuvre coloré de Redon. Le catalogue Wildenstein en dénombre au moins quatorze, exécutés dans des techniques aussi diverses que la peinture à l'huile, le pastel, le fusain ou le crayon Comté²¹³. Dans ce groupe d'œuvres, le vitrail est soit explicitement représenté dans l'intérieur sombre d'une cathédrale – comme dans *Temple Vitrail* (*fig. 66*) –, soit le tableau, dans lequel Redon dessine comme un second cadre en forme d'ogive ou d'arcature, en prend le nom – comme dans *Le Vitrail* (*fig. 67*). Dans ce dernier cas, le tableau semble alors se présenter lui-même comme une fenêtre lumineuse. Ce qui n'est pas sans rappeler l'aquarium, cette « belle lanterne »²¹⁴ enchantée, qui constitue également un milieu transparent dans lequel la lumière se diffuse en prenant différentes colorations. Ce qui intéresse sans doute Redon, c'est que cette lumière, à l'instar de celle traversant le vitrail, semble intérieure : elle se répand dans ses eaux sans forcément dépendre d'un objet à frapper. Elle apparaît par rayons lumineux, élémentaire au sens propre du terme, et donne ainsi l'impression d'une sensation visuelle affranchie de tout objet extérieur. Jonathan Crary a montré comment les savants de la fin du XIXe, à force d'expériences menées sur leur propre corps, « en sont venus à comprendre avec acuité la corporalité de la vision » :

« Non seulement ils ont découvert que le corps est le lieu et le producteur des phénomènes chromatiques, mais cette découverte leur a également permis de concevoir une expérience optique abstraite, autrement dit une vision qui ne représente pas des objets situés au dehors et qui n'y renvoie pas non plus »²¹⁵.

²¹⁰ Carlo Giulio Argan, *L'art moderne : du siècle des Lumières à l'art contemporain*, Bordas, 1992, p. 76.

²¹¹ *Ibid.*, p. 75.

²¹² Marie-Pierre Salé, in *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916*, *op. cit.*, p. 358.

²¹³ Numéros de catalogue de W 352 à 365. Voir *Odilon Redon : catalogue raisonné de l'oeuvre peint et dessiné. Volume I, Portraits et figures*, sous la direction d'Alec Wildenstein, Paris, Bibliothèque des Arts, Wildenstein Institute, 1992, p. 145 à 149.

²¹⁴ Etienne Ruz de Lavisson, « Sur l'aquarium du Jardin d'Acclimatation », *Bulletin de la Société zoologique d'acclimatation*, 1863, p. XLVIII, cité par Camille Lorenzi in *art. cité*, p. 259.

²¹⁵ Jonathan Crary, *L'art de l'observateur, vision et modernité au XIXème siècle*, [1990], trad. Frédéric Maurin, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1994, p. 197.

Cette idée d'une vision qui se redéfinirait comme « faculté d'éprouver des sensations qui ne sont pas nécessairement liées à un référent »²¹⁶ est en effet confirmée par les découvertes de l'ophtalmoscopie au début du XIXe, comme l'explique Pascal Rousseau. Les observations des savants Gustav Fechner et Volkmann déterminent l'existence d'un foyer lumineux au fond de l'œil, qui, même fermé et plongé dans l'obscurité totale, produit une sorte de « fine poussière lumineuse »²¹⁷ : « le mimétisme soleil-œil, cher à Redon, s'enrichit de la capacité même de la rétine à produire du rayonnement »²¹⁸. Cette idée était en effet présente dès le premier recueil lithographique de Redon, *Dans le rêve* (1879), où la planche intitulée *Vision (fig. 68)* met en scène un gigantesque œil flottant, tourné vers le ciel noir, émettant des rayons tout autour de lui.

Cette association entre œil et rayonnement lumineux prend une nouvelle dimension à la fin du XIXe siècle, avec la découverte par Carl Wilhelm Röntgen des « rayons X » en 1895. Ces rayons viennent attester scientifiquement du caractère limité des sens, et de l'existence d'une réalité invisible au-delà de la matière, pensée jusqu'alors comme solide et impénétrable²¹⁹. Cette révélation rencontre les réflexions personnelles de Redon. Ainsi, dans ses écrits, le mot d'irradiation revient à plusieurs reprises (*je souligne*) : « Peindre c'est [...] empreindre une surface d'où émergera une présence humaine, l'*irradiation* suprême de l'esprit »²²⁰, écrit-il dans son journal vers 1903 ; dans ses *Confidences d'artiste*, il déclare que « l'art suggestif est comme une *irradiation* des choses pour le rêve où s'achemine la pensée »²²¹. Nous pouvons ainsi constater que ce rayonnement est, pour Redon, étroitement lié à l'« art suggestif » qu'il entend pratiquer. Le tableau, comme l'aquarium, se présenterait alors comme un écran diaphane traversé de lumière, propice à l'irradiation, un espace translucide où l'osmose entre les « êtres qui pourraient être »²²² créés par le peintre et les pensées du spectateur pourrait se réaliser.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 134-135.

²¹⁷ Gustav Fechner, cité par Pascal Rousseau, in « "L'œil solaire", une généalogie impressionniste de l'abstraction », *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914*, cat. exp., Musée d'Orsay, éd. de la RMN, 2003, p. 125.

²¹⁸ Pascal Rousseau, *op. cit.*, p. 125.

²¹⁹ Voir Dario Gamboni, *Potential Images, op. cit.*, p. 163-164.

²²⁰ ASM, p. 108 (propos écrits vers 1903).

²²¹ *Confidences d'artiste*, in ASM, p. 26.

²²² Douglas W. Druick et Peter Kort Zegers, « Under a cloud », *Odilon Redon, prince of dreams : 1840-1916, op. cit.*, p. 314.

3. Aquarium et suggestion

Dans son tableau *The Goldfish Seller* (fig. 58), l'anglais George Dunlop Leslie donne une représentation du pouvoir de fascination de l'aquarium. Un vendeur de poissons rouges habillé de hardes y fait figure d'enchanteur, présentant un bocal translucide à des jeunes filles vêtues de blanc qui restent prudemment à distance sur le perron de leur maison. Cependant, leur regard est irrésistiblement attiré par le globe lumineux qu'il leur présente, un genou à terre, dans une attitude qui rappelle celle d'un magnétiseur. Le tableau cherche à rendre l'hypnotisme qui s'empare du spectateur contemplant un aquarium.

André Mellerio, dans son « Etude sur Redon » décrit justement son sentiment devant ses gravures en des termes proches : « Dès le premier choc on est désorienté, emporté, aussi comme hypnotisé »²²³. Cet effet hypnotique de l'aquarium ne serait-il pas en effet celui que recherche Redon pour le déploiement de son « art suggestif », qu'il définit dans *Confidences d'artiste* :

« Cet art suggestif est tout entier dans l'art excitateur de la musique, plus librement, radieusement ; mais il est aussi le mien par une combinaison de divers éléments rapprochés, de formes transposées ou transformées, sans aucun rapport avec les contingences, mais ayant une logique cependant. Toutes les erreurs de la critique commises à mon égard, à mes débuts, furent qu'elle ne vit pas qu'il ne fallait rien définir, rien comprendre, rien limiter, rien préciser, parce que tout ce qui est sincèrement et docilement nouveau – comme le beau d'ailleurs – porte sa signification en soi-même »²²⁴.

Redon insiste sur le fait que ses oeuvres obéissent bien à une « logique », mais que celle-ci leur est propre et singulière ; en définissant ainsi l'« art suggestif », l'artiste visait à discréditer toute tentative d'approche rationnelle de ses tableaux. Le sens y est enfermé, et le spectateur n'y a pas accès ; il ne peut dès lors qu'en capter les vibrations.

Le terme même de « suggestion » était relativement couramment employé à la fin du XIXe siècle. Il avait été popularisé par le docteur Bernheim, qui publia notamment *De la suggestion dans l'état hypnotique et dans l'état de veille* en 1884, et *Hypnotisme et suggestion* en 1891. Contrairement au docteur Charcot qui associait étroitement l'hypnose à l'hystérie, Bernheim considérait que tout sujet pouvait possiblement être suggestionné. Le terme est ensuite repris par le philosophe Paul Souriau, qui le théorise dans son ouvrage *La Suggestion dans l'art*, paru en 1893. Il y pose une analogie entre l'effet que produit la contemplation d'une œuvre d'art, et l'hypnotisme. Une caractéristique de l'hypnose intéresse particulièrement Souriau : le sujet y devient « docile à toutes les suggestions »²²⁵. Son

²²³ André Mellerio, *Odilon Redon*, Paris, Société pour l'Etude de la Gravure Française, 1913, p. 5.

²²⁴ *Confidences d'artiste*, in ASM, p. 26.

²²⁵ Paul Souriau, *La Suggestion dans l'art*, [1893], Paris, Félix Alcan, 1909, p. 2.

hypothèse est que, bien que l'extase du Beau et celle de l'hypnose « diffèrent évidemment par le degré », elles sont « au fond de même nature »²²⁶. Le philosophe entend ainsi montrer que la position du spectateur, face à l'œuvre d'art, est bien celle d'un participant :

« L'œuvre d'art ne se perçoit pas, elle s'imagine. C'est un rêve que l'artiste nous propose et qu'il dirige, mais qu'il serait incapable de nous donner si nous-mêmes nous étions dépourvus de la faculté de nous représenter les choses et manquions d'imagination inventive »²²⁷.

La fantasmagorie constitue à ce titre une source d'inspiration sans limites : « que de ressources on trouverait dans la fantasmagorie ! Car la fantasmagorie pourrait prendre place au rang des arts, et des plus suggestifs »²²⁸. Selon Souriau, en effet, le regard est attiré d'instinct par les éclats lumineux. Cependant – il reprend ici une idée dont nous avons vu qu'elle était scientifiquement attestée à cette époque - ces éclats lumineux ne résideraient en réalité que dans l'imagination du « regardeur », et seraient la transposition des « sentiments que peut exprimer [son] regard »²²⁹, le regard en lui-même constituant une « lumière immatérielle », un « rayonnement idéal »²³⁰. Souriau reconnaît donc une forme d'irradiation de l'objet par le regard du spectateur, qu'il assimile à une projection par ce dernier de ses propres émotions.

Mais il va plus loin et met en place une analogie avec la peinture : « l'éclat des couleurs produit les mêmes effets que la lumière »²³¹, ainsi « plus la lumière intérieure du tableau sera vive et concentrée, plus elle attirera les regards »²³². Souriau propose donc une articulation entre l'idée d'une « lumière intérieure » propre à la peinture, et le pouvoir de suggestion du tableau. Ce pouvoir de suggestion reposerait donc selon lui sur la qualité de luminosité des couleurs mises en place par le peintre.

2° Un nouvel espace irrationnel

*1. « Couleurs-lumière » et « couleurs-matière »*²³³

La majorité des « visions sous-marines » peintes par Redon mettent en jeu des accords entre bleus et jaunes, parfois ravivés par une pointe de rouge ou d'orange. Redon retrouve

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*, pp. 66-67.

²²⁸ *Ibid.*, p. 54.

²²⁹ *Ibid.*, p. 27.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*, p. 32.

²³² *Ibid.*

²³³ Terminologie employée par Georges Roque, in *Art et science de la couleur* [1997] Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2009, p. 72.

ainsi, instinctivement, les deux couleurs que Goethe considérait, dans son *Traité des couleurs*, comme les couleurs primitives, correspondant respectivement à un éclaircissement du noir (pour le bleu), et à un obscurcissement du blanc (pour le jaune). Toutefois, le *Traité des couleurs* ne connaissait à cette époque absolument aucune diffusion en France²³⁴, et il est plus probable que Redon ait été imprégné des théories des couleurs de son époque.

Or, comme Georges Roque l'explique dans son ouvrage *Art et science de la couleur*²³⁵, les théoriciens du mélange des couleurs du début du XIXe, comme Hassenfratz ou Chevreul, avaient tendance à confondre couleur-lumière, et couleur-matière. En effet, ils n'opéraient pas de distinction nette entre les couleurs obtenues à l'issue du mélange des ombres colorées du spectre de la lumière, et celles obtenues par le mélange des pigments. Cela conduisit un savant comme Chevreul à donner comme couleur complémentaire au jaune le violet, et au bleu, l'orangé. Selon Georges Roque, « il faudra attendre la seconde moitié du XIXe pour que soit dénoncée la confusion entre mélange des couleurs-matière et mélange des couleurs-lumière, en particulier grâce à la différence opérée entre mélange additif et soustractif, qui sera apportée par Helmholtz, puis généralisée par d'autres dans les années 1860 »²³⁶. Les nouvelles mesures des couleurs complémentaires additives faites par les physiciens dans les années 1850 les conduisent alors à établir, notamment, le bleu outremer comme la complémentaire du jaune.

La prise en compte des couleurs complémentaires était au centre des recherches des néo-impressionnistes ; Van Gogh et Gauguin, sans toujours respecter à lettre les recommandations des traités qu'ils lisaient, s'en servaient dans une recherche de contraste décoratif²³⁷. Le passage à la couleur de Redon lui-même n'est sans doute pas étranger à ces nouvelles approches de la couleur qui se manifestaient, notamment chez Gauguin, rencontré dans les années 1885, et dont Rodolphe Rapetti estime qu'il donna à Redon une « incitation décisive »²³⁸. L'historien d'art rappelle, dans son ouvrage consacré au symbolisme, l'importance de l'émergence à la fin du XIXe siècle d'une « couleur de l'imaginaire »²³⁹ :

« A la sensibilité impressionniste, réactive et immédiate, succédait un envahissement de tout l'être par une sensation colorée non objective. Le phénomène psychophysique produit par la couleur non

²³⁴ Voir Jacques le Rider, « La non-réception française de la "Théorie des couleurs" de Goethe », in *La revue germanique internationale* n°13, « Ecrire l'histoire de l'art », 2000, p. 169-186.

²³⁵ Georges Roque, *op. cit.*, p. 72-79.

²³⁶ Georges Roque, *op. cit.*, p. 74.

²³⁷ Rodolphe Rapetti, *op. cit.*, p. 162.

²³⁸ Rodolphe Rapetti, *op. cit.*, p. 164.

²³⁹ Rodolphe Rapetti, *op. cit.*, p. 163.

mimétique relevait de la transcendance dans la mesure où, en dehors de toute rationalité, il reliait l'être à cette « couche originaire du sentir antérieure à la division des sens » dont parle Merleau-Ponty »²⁴⁰.

Cependant, au-delà de cette recherche d'une « sensation colorée non-objective », qu'il partageait avec ses jeunes amis Nabis ou avec Gauguin, les nombreux « vitraux » peints par Odilon Redon témoignent de son intérêt pour un problème précis : celui d'obtenir un effet semblable à celui de la lumière colorée, par les moyens du pastel ou de la peinture, dont il semble chercher la qualité de couleur qui conférera à son tableau la luminosité voulue. Pour cela, il importait à Redon que le sujet du tableau reste dans une certaine indétermination, afin que la couleur prenne une valeur qui lui soit propre. Il décrit ainsi, dans une lettre à Gabriel Frizeau, son tableau *Le Vitrail* (fig. 67) : « tout cela est imprécis, gauchement indiqué, ne signifie rien, semble équivoque. Il n'y a d'évident qu'une recherche d'harmonie chromatique »²⁴¹. Dans une arcature rouge sombre fonctionnant comme un second cadre se déploie un espace flottant, qui rappelle celui des « visions sous-marines » décoratives. Redon réussit à y accorder, avec beaucoup de délicatesse, un grand nombre de couleurs. La tonalité vive et aiguë des fleurs rouges, bleues et jaunes relève les douces teintes marrons et blanches de la nuée dont elles semblent surgir, créant un espace à la fois vapoureux et lumineux, homogène et chatoyant.

On retrouve cette recherche d'une qualité de couleur vive et lumineuse dans un tableau que Redon nomme lui-même « Aquarium » dans son *Livre de raison*²⁴². Dans la transcription qu'André Mellerio a faite de ce livre, ce tableau connu sous le nom de *Mystères de la mer* (fig. 13) est ainsi décrit : « Diverses fluorescences animales ou végétales ; partie glauque à droite, à gauche partie bleue »²⁴³. Bien que la transcription effectuée par Emilie Vanhaesebrouck du « livre de raison » qui se trouve à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet de Paris indique plutôt des « eflourescences [sic] »²⁴⁴, celle de Mellerio, qu'elle résulte ou non d'une erreur, apparaît significative. En effet, la fluorescence est un phénomène physique lumineux, proche de la phosphorescence : « il faut que les substances fluorescentes absorbent les rayons lumineux et qu'elles les transforment avant de les émettre »²⁴⁵, selon le Grand Larousse du XIXe siècle. La définition qu'en donne le dictionnaire Littré témoigne de ce qu'en cette fin du XIXe siècle, il avait été scientifiquement établi que la cornée de l'œil

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Odilon Redon, lettre à Gabriel Frizeau, 8 janvier 1908, publiée dans *La Vie*, décembre 1916, p. 381.

²⁴² Odilon Redon, « Livre de raison », *op. cit.*, Second cahier, Ms 42 820, janvier 1903.

²⁴³ Mellerio Account Books, Ryerson & Burham Bibliothek, Art Institute of Chicago, vol. 1, p. 47, cité par Ursula Harter, in *Odilon Redon : le ciel, la terre, la mer*, sous la direction de Laurence Madeline, La Réunion, Musée Léon Dierx, 21 septembre 2007-7 janvier 2008, p. 138.

²⁴⁴ Odilon Redon, « Livre de raison », *op. cit.*, Second cahier, Ms 42 820, janvier 1903.

²⁴⁵ Pierre Larousse, *op. cit.*, t. 8, p. 517.

était elle-même fluorescente, c'est-à-dire capable d'absorber puis d'émettre de la lumière. Mais la fluorescence est également une propriété dont sont dotées certaines créatures sous-marines, comme la méduse ou la pieuvre, dont Victor Hugo livre une description saisissante dans *Les Travailleurs de la mer* : « La nuit, pourtant, et particulièrement dans la saison du rut, elle est phosphorescente. [...] Elle se fait belle, elle s'allume, elle s'illumine, et, du haut de quelque rocher, on peut l'apercevoir au-dessous de soi dans les profondes ténèbres épanouie en une irradiation blême, soleil spectre »²⁴⁶. La fluorescence, phénomène de réception puis d'émission lumineuse par une substance, permettrait ainsi à Redon de réunir couleur-lumière et couleur-matière.

2. Un alchimiste de la matière

La matière picturale occupe donc une importance centrale pour Redon. Comme la couleur, elle est transfigurée par l'imagination, pour venir former sur la toile ou le papier des images à la contexture rare et précieuse :

« Peindre, c'est user d'un sens spécial, d'un sens inné pour constituer une belle substance. C'est ainsi que la nature, créer du diamant, de l'or, du saphir, de l'agate du métal précieux, de la soie, de la chair ; c'est un don de sensualité délicieuse qui peut avec un peu de matière liquide la plus simple, reconstituer ou amplifier la vie, en empreindre une surface d'où émergera une présence humaine, l'irradiation suprême de l'esprit »²⁴⁷.

On voit ici combien pour Redon, l'irradiation lumineuse dépend de la qualité de matière obtenue par le peintre, véritable alchimiste qui opère la transsubstantiation d'une « matière liquide » en pierres précieuses et rayonnantes. Une lettre de Redon envoyée en 1916 à Gabriel Frizeau laisse voir quel souci profond, intime, l'artiste portait à celle-ci. Dans cette lettre, Redon répond à Frizeau, qui lui signalait l'apparition d'une légère moisissure sur l'un de ses pastels, et lui demandait des conseils en vue de le restaurer :

« Mais, encore une fois, n'y touchez pas, même selon les conseils d'un habile, il ne serait pas moi, il ne connaîtrait pas mes pratiques. Il irait j'en suis bien sûr, à l'inverse. Ces moisissures sont un imperceptible champignon qu'on anéantit par écrasement, non en frottant : une simple application de l'extrémité du doigt, le plus souple, le plus tendre, suffit, et très légèrement. Le frottement dégagerait la sensibilité de l'opérateur, et interposerait un élément spirituel hétérogène. Je suis le seul médecin pour mon objet. Croyez-moi »²⁴⁸.

²⁴⁶ Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, *op. cit.*, p. 497.

²⁴⁷ ASM, p. 108 (écrit vers 1905).

²⁴⁸ Odilon Redon, lettre à Gabriel Frizeau, 15 janvier 1916, retranscrite dans Jean-François Moueix, in *op. cit.*, p. 244.

Le peintre-alchimiste a ici transformé son tableau, non pas en pierreries, mais en un organisme vivant, en une matière sensible à laquelle il prête une vie morale ou spirituelle, qui résulte du geste même par lequel la matière est appliquée sur son support. Plusieurs proches de Redon l'ayant vu au travail témoignent de la légèreté et de la douceur de sa touche. Mallarmé évoque dans ses *Vers de circonstance* la « caresse de Redon »²⁴⁹, et Gustave Fayet témoigne de ce que « c'était une série de petits coups de pinceaux, donnant l'impression de ne rien ajouter au tableau. On avait envie de dire : "cette toile ne sera pas finie de sitôt". Et le soir elle était finie »²⁵⁰. Nous pouvons remarquer que Fayet, dans ce témoignage, ne contredit pas le mystère dont Redon tenait à entourer la conception de ses œuvres, donnant l'image d'une sorte de processus magique à la fois lent et rapide.

3. Inconscient et fantaisie

Le travail sur la matière se situe donc à la source même de l'art suggestif et mystérieux auquel Redon travaille. A André Mellerio, qui le presse de questions quant à la « genèse » et au « concept préalable » de ses oeuvres, il livre ainsi des réponses évasives, dans une lettre qui constitue, à ce titre, un document essentiel à l'étude de son oeuvre. Il y explique :

« L'art suggestif tient beaucoup des incitations de la matière elle-même sur l'artiste. Un artiste vraiment sensible ne trouve pas la même fiction dans des matières différentes, parce qu'il est par elles différemment impressionné »²⁵¹.

La fiction qu'il propose au spectateur de ses tableaux, prendrait donc son départ dans les transformations de la matière picturale (ou du pastel) elle-même. Charles Terrasse rapporte ainsi ses propos :

« D'autres, et récemment encore, m'ont demandé de leur raconter la genèse d'un de mes tableaux. La genèse ! Mais il n'y en a pas. Voici que j'avais commencé un grand tableau en peinture à la colle ; mais j'étais très jeune, la substance que j'employai ne tint pas longtemps ; je repassai avec l'huile sur ma peinture à la colle ; et de ce mélange je m'aperçus que je faisais mon tableau vert pâle et bleu pâle, coupé de taches ; j'y mis un hippocampe et cela fit un aquarium²⁵². C'est là tout mon art. Pourquoi chercher les causes, et comment les trouver, d'une œuvre d'art ? »²⁵³.

Le tableau est vu comme un processus au cours duquel le peintre doit autant travailler la matière picturale que se laisser conduire par elle, rester attentif à ses réactions et agir en

²⁴⁹ « A la caresse de Redon/Stryge n'offre ton humérus/Ainsi qu'un succinct édredon/Vingt-sept rue, ô Nuit ! de Fleurus », Mallarmé in *Vers de circonstance*, « Les loisirs de la poste », in *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 89.

²⁵⁰ Gustave Fayet, « Souvenirs sur Odilon Redon », in *op. cit.*, p. 61.

²⁵¹ Odilon Redon, lettre à André Mellerio, 16 août 1898, in *Lettres*, 1923, p. 33.

²⁵² Ce tableau n'a pas pu être identifié.

²⁵³ Odilon Redon, propos rapportés par Charles Terrasse, in *Conversation avec Odilon Redon, 1914, op. cit.*, p. 17.

fonction de celles-ci. Cette déclaration participe également de la stratégie d'autonomisation du champ littéraire menée par Redon : comme le rappelle Dario Gamboni, à toute « genèse » ou « visée » intellectuelle, Redon « oppose le rôle de la matière comme aliment et support de l'imagination créatrice »²⁵⁴. Mais il est révélateur qu'il ait assimilé ce fond « bleu pâle et vert pâle, coupé de taches », obtenu par hasards successifs, à un aquarium. En effet, comme l'analyse Camille Lorenzi :

« Source d'une nouvelle forme de représentation du réel [...] dans le monde urbain dominé par la croissance industrielle, [l'aquarium] s'est apparenté à un guide spirituel et moral pour des âmes sensibles qui recherchaient une certaine distance vis-à-vis de ce monde. L'aquarium aurait représenté à leurs yeux un prétexte à l'évasion, tel un accès éphémère à l'inconscient, dans un monde de plus en plus matérialiste »²⁵⁵.

Redon s'est intéressé à l'inconscient - « ce très haut et mystérieux personnage »²⁵⁶, comme il l'écrit en 1898 à André Mellerio -, auquel les profondeurs sous-marines étaient assimilées. C'est probablement par l'intermédiaire du poète Jules Laforgue²⁵⁷, dont il possédait trois recueils dans sa bibliothèque personnelle²⁵⁸, qu'il a été mis au contact de la philosophie développée par l'allemand Edouard von Hartmann. Celui-ci concevait l'inconscient comme « reliant la psychologie individuelle à un niveau physiologique commun à tous les êtres vivants, et à la substance même de la nature »²⁵⁹. Pour Redon, l'inconscient se manifeste en particulier par le biais de la fantaisie, sa « messagère »²⁶⁰, comme il l'explique à André Mellerio dans sa lettre du 16 août 1898 :

« Cette souveraine, [...] nous ouvre soudain des séductions magnifiques, surprenantes, et [...] nous subjugué. Elle a été autrefois mon ange gardien. Autrefois beaucoup plus qu'aujourd'hui, hélas ! Elle aime les fronts perplexes qui ondoient. Elle aime surtout la jeunesse et l'enfance, et la sagesse est de rester toujours un peu enfant, pour créer »²⁶¹.

Dès ses écrits critiques consacrés au Salon parisien de 1868, Redon faisait de la fantaisie la tête de pont d'un renouveau pictural, écrivant, à propos du tableau *Centaures et centaresses*,

²⁵⁴ Dario Gamboni, *La Plume et le Pinceau*, op. cit., p. 220.

²⁵⁵ Camille Lorenzi, art. cité., p. 271.

²⁵⁶ Odilon Redon, lettre à André Mellerio, 16 août 1898, in *Lettres*, 1923, p. 33-34.

²⁵⁷ Jules Laforgue (1860-1887) était un poète français auteur notamment d'un poème en prose intitulé « Aquarium », paru dans *Vogue* n°6, 29 mai-3 juin 1886, qui fut ensuite rattaché à « Salomé » dans *Moralités légendaires* [1887], éd. de Pascal Pia Paris, Gallimard, éd. « Folio Classique », 1977, pp. 115-144.

²⁵⁸ Roseline Bacou, « La bibliothèque d'Odilon Redon », in *Festschrift to Erik Fischer, European drawings from six centuries*, op. cit., p. 29.

²⁵⁹ Dario Gamboni, in *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916*, op. cit., p. 382.

²⁶⁰ Redon, lettre à André Mellerio, 16 août 1898, in *Lettres*, 1923, p. 33.

²⁶¹ *Ibid.*

d'Eugène Fromentin :

« M. Fromentin est un des rares qui surent être peintres sans méconnaître la fantaisie, cette source des poètes ; il ravive aujourd'hui une page de la mythologie, vieux sujet qu'on croyait mort à jamais. Cette oeuvre est maintenant l'indice de points de vue nouveaux, - exclusifs et pourtant plus vrais et plus féconds, sans avoir le côté archaïque de la peinture de Gustave Moreau »²⁶².

Il semble ainsi associer à la fantaisie une qualité proprement poétique, bien que ce mot soit ici employé dans son sens métaphorique²⁶³.

Dans l'œuvre de Redon lui-même, deux « visions sous-marines » contiennent, dans leur titre, le mot fantaisie : la première, nommée *Vision sous-marine*, ou *Fantaisie*, a été peinte vers 1910 (fig. 6). Cette huile met en scène l'espace ambigu, à la fois nuageux, sous-marin et montagneux que nous avons déjà rencontré dans le paravent d'Olivier Sainsère. Derrière les reliefs rocheux se dresse ce qui ressemble à un œil rayonnant, rappelant la lithographie *Vision* (fig. 68), mais qui pourrait aussi constituer un état ébauché du *Cyclope* de 1914 (fig. 37), la courbe orangée figurant sous le relief brun pouvant être rapprochée de celle qui entoure le corps de Galatée. Le deuxième tableau est une *Vision sous-marine* (fig. 14), que Redon appelle dans son *Livre de raison* une « Fantaisie sous-eau »²⁶⁴. Nous retrouvons dans ce tableau la vaporisation de l'espace propre aux panneaux décoratifs de Redon. La touche est légère, et Redon laisse la trame brune de la toile apparente par endroits. Sur le côté droit du tableau apparaît un personnage barbu aux yeux clos, peut-être un nouvel avatar du dieu Oannès. Sur le côté gauche flottent un hippocampe, et une créature qu'on retrouve dans un pastel dont la date n'a pu être précisément déterminée (fig. 2). Entre ces deux créatures, on peut discerner, bien qu'il ne soit pas entièrement « enfermé dans un contour », pour reprendre l'expression de Redon²⁶⁵, un visage de profil. Une contemplation plus longue du tableau conduit le spectateur à chercher d'autres visages, puis à les discerner parmi les éléments flottants disposés par Redon, comme par exemple en bas à droite du tableau, où une paire d'yeux peut être discernée, ou dans l'arabesque rouge qui semble terminer le corps du personnage barbu.

La fantaisie apparaît comme un moyen pour Redon de maintenir dans l'indécision les formes qu'il esquisse, à la manière dont son ami Mallarmé déclarait qu'en poésie, « nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème, qui est faite de deviner

²⁶² Odilon Redon, *Critiques d'art*, op. cit., p. 61.

²⁶³ A propos de l'importance et de la place du paradigme littéraire dans ces critiques de Redon, voir Dario Gamboni, *La Plume et le Pinceau*, op. cit., p. 33.

²⁶⁴ Odilon Redon, « Livre de raison », op. cit., Second cahier, Ms 42 820, novembre 1908.

²⁶⁵ « Il me préconisait d'enfermer dans un contour une forme que je voyais, moi, palpitante ». Odilon Redon à propos de son désaccord avec son professeur Gérôme, in ASM, p. 22.

peu à peu : le suggérer, voilà le rêve »²⁶⁶. C'est sans doute cette qualité poétique d'ambiguïté que Redon confère à la fantaisie. Elle permet l'apparition d'images amorphes, que Dario Gamboni appelle « images potentielles »²⁶⁷, et qu'il définit en empruntant à Redon ces mots :

« Le sens du mystère, c'est d'être tout le temps dans l'équivoque, dans les doubles, triples aspects, des soupçons d'aspects (images dans images), formes qui vont être, ou qui le seront selon l'état d'esprit du regardeur. Toutes choses plus que suggestives, puisqu'elles apparaissent »²⁶⁸.

Cette conception « ouverte » de l'œuvre proposée par Redon a notamment inspiré l'œuvre de Marcel Duchamp, né deux générations après Redon. Duchamp répondit à la question de savoir s'il avait été influencé par Cézanne ainsi : « Je suis sûr que la plupart de mes amis le diraient, et je sais qu'il est un grand homme. Cependant, s'il faut que je vous dise quel a été mon point de départ, je dirais que c'était l'art d'Odilon Redon »²⁶⁹. Cependant, comme le précise Dario Gamboni, l'originalité de l'œuvre de Redon vient du fait qu'il appartient à une période charnière où « la notion de représentation et les formes variées qu'elle prend sont mises en question et contestées, mais sans que la représentation soit complètement abandonnée ou rejetée »²⁷⁰.

3° Un espace en reflux

1. Le rôle de la vitre

La « poétique » de Redon repose donc sur sa prise en considération du spectateur, auquel il laisse une liberté participative dans la réception de ses œuvres. A ce titre, nous avons vu que Redon se montrait très attentif à l'environnement dans lequel ses tableaux étaient présentés. Il importe à présent de comprendre les raisons pour lesquelles certains environnements étaient jugés néfastes par Redon : il émet notamment un jugement dubitatif sur la présentation des *Yeux Clos* (fig. 69), la première de ses œuvres acquise par l'Etat, au Musée du Luxembourg :

« Une nouvelle : on va me faire paraître au musée du Luxembourg. Le choix est fait, c'est une peinture des *Yeux Clos*. [...] Pour l'instant il n'y aura que cette pièce, et ce n'est pas assez pour créer autour d'elle

²⁶⁶ Stéphane Mallarmé, « Sur l'évolution littéraire », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 869.

²⁶⁷ Voir Dario Gamboni, *Potential images : ambiguity and indeterminacy in modern art*, op. cit., 2002.

²⁶⁸ ASM, p. 100.

²⁶⁹ Marcel Duchamp, cité par Walter Pach in *Queer Thing Painting : Forty Years in the World of Art*, éd. New York and London, 1938, p. 163.

²⁷⁰ Dario Gamboni, *Potential Images, Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, op. cit., p. 9.

la zone d'isolement. Pour cela je vis toujours qu'il en faut au moins deux. Enfin, que je ne me plaigne pas au seuil de la porte qui s'entr'ouvre »²⁷¹.

Redon prescrit donc autour de ses oeuvres une « zone d'isolement » permettant de les laisser déployer un rayonnement propre. Il a bien conscience que ses tableaux ne jouent pas d'effets spectaculaires, qu'ils ne s'imposent pas immédiatement à l'œil du spectateur, et requièrent un type d'attention bien particulier.

Sans doute est-ce cette subtilité qui lui fait recommander à André Bonger l'usage d'une vitre devant ses tableaux, afin de « vise[r] à un effet plutôt intérieur »²⁷². Le verre tend en effet à créer une distance entre le « regardeur » et le tableau, que Céleste Olalquiaga assimile, reprenant le concept benjaminien d'« aura », à celle tenue devant des reliques saintes, la « translucidité et la fragilité »²⁷³ du verre devenant un « élément essentiel de leur présentation, au-delà de sa fonction protectrice »²⁷⁴, qui leur confère un « halo métaphysique, [...] un éclat invisible »²⁷⁵. Peut-être Redon était-il aussi intéressé par les éventuels reflets que la vitre peut générer, et notamment celui du spectateur qui se tient devant le tableau. Cependant, ce phénomène est plutôt favorisé par les peintures aux teintes sombres, et Redon préconise l'usage du verre pour la « peinture claire »²⁷⁶.

Sven Sandström remarque que Redon place souvent, dans ses portraits, des éléments « formant une sorte de mur transparent entre le spectateur et la vision »²⁷⁷, comme un muret ou une colonne au premier plan, afin de marquer leur distance avec le spectateur : « les personnages visionnaires doivent agir comme s'ils se trouvaient dans un autre monde où le spectateur a, par hasard, reçu accès »²⁷⁸. C'est le cas, notamment, de l'étendue d'eau qui occupe le premier plan des *Yeux Clos* (fig. 69), mais aussi de tous les procédés de recadrage opérés par Redon dès ses « Noirs », où il représente souvent une fenêtre ou une seconde ouverture dans le cadre, comme dans le fusain *Vision* (fig. 68) ; sans oublier ses « vitraux », pris dans des fenêtres ogivales ou des arcatures. Ces représentations de cadres dans le cadre permettent à Redon, comme l'explique Sven Sandström, d'établir des « jeux de relations entre les différents degrés de réalité en distinguant ces degrés, en les reliant et parfois en les mêlant »²⁷⁹.

²⁷¹ Odilon Redon, lettre à Bonger datée du 5 février 1904, in *Lettres*, 1923, p. 55

²⁷² Odilon Redon, lettre à André Bonger, 23 août 1905, *Lettres inédites*, 1987, p. 122.

²⁷³ Céleste Olalquiaga, *Royaume de l'artifice, l'émergence du kitsch au XIXème siècle*, op. cit., p. 51.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁷⁶ Odilon Redon, lettre à André Bonger, 23 août 1905, *Lettres inédites*, 1987, p. 122.

²⁷⁷ Sven Sandström, *Le Monde imaginaire d'Odilon Redon, étude iconologique*, op. cit., p. 180.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ Sven Sandström, «Présence médiate et immédiate», *Archives de l'art français*, XXV, 1978, p. 407.

Si le tableau est un écran diaphane ou une surface fluide offerte à l'inconscient de son spectateur, il commence donc d'abord par se constituer comme un seuil qui, une fois franchi, l'entraîne dans un autre degré de réalité. L'un des exemples les plus évidents de cette volonté de faire obstacle au regard, pour mieux l'entraîner dans un second temps à s'immerger dans le tableau, est la représentation par Redon de parapets au premier plan de ses portraits (*fig. 70*), selon un procédé couramment employé dans les portraits flamands et italiens du XVe siècle. Ce procédé est repris dans les *Yeux Clos*, où l'étendue d'eau joue le même rôle, et permet à Redon de créer un espace véritablement en reflux : en effet, si l'eau interpose une zone labile entre le spectateur et la figure androgyne aux yeux fermés, elle est aussi la surface de réflexion de la lumière arrivant par la droite, par laquelle la moitié du visage du personnage est éclairé. Le spectateur, suivant ce jeu de réfraction, est amené à se plonger dans l'espace céleste et cérébral occupé par la créature aux yeux clos. Dans une toile aux dimensions relativement petites, cet espace en reflux permet au peintre de donner à sa figure la concentration intérieure qui fait la densité du tableau.

Dans son *Livre de raison* Redon parle de sa lithographie *Le Vitrail* (W 322) comme d'un « tableau-fenêtre », et qualifie les *Mystères de la mer* (*fig. 13*) d'« Aquarium ». A la lumière de ces indications, il est possible de comprendre son souhait de mettre sous vitre ses toiles comme une volonté de les désigner comme des seuils, comme porteuses d'un « degré de réalité » distinct de l'environnement dans lequel elles sont exposées.

En même temps, Redon reprend la vitre qui fonctionnait dans les aquariums comme un « rempart dressé [par la science] contre les violences naturelles »²⁸⁰, et en renverse l'emploi, pour plonger le spectateur au cœur d'un milieu dans lequel évoluent des créatures impossibles à analyser rationnellement, irréductibles à toute classification scientifique, tributaires de l'inconscient propre de chaque « regardeur »²⁸¹.

2. Une image stratigraphique

Dario Gamboni définit ainsi le rapport de continuité que Redon, avec ses images potentielles, établit entre sa propre observation de la nature et la réception de ses œuvres par le « regardeur » :

« Dans son travail [...], la perception imaginative n'est pas un phénomène exceptionnel qui intervient à un moment spécifique de l'« invention » ou de l'« exécution » : elle informe au sens large le processus créatif dans sa totalité, et ce processus est dirigé vers et inclut la participation du spectateur. Il y a donc

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ ASM, p. 100.

une correspondance et une continuité entre d'une part l'œil de l'artiste dirigé vers la nature si besoin et la gestation de son oeuvre, et d'autre part l'œil du spectateur que l'oeuvre finie attire, stimule, irrite, fascine ou déçoit ; le regardeur – une expression qui souligne la nature active de son rôle - est rendu conscient de la nature subjective, interprétative, provisoire et infinie de sa perception »²⁸².

Gamboni se réfère à Christoph Bode pour définir l'image potentielle comme « capacité d'une oeuvre d'art de permettre ou provoquer différentes interprétations, toutes pertinentes, non seulement les unes après les autres, mais aussi simultanément »²⁸³. L'intérêt de Redon pour la question de la simultanéité des images est visible dès la première planche du premier album inspiré de *La Tentation de Saint Antoine*, intitulée : « ...D'abord une flaque d'eau, ensuite une prostituée, le coin d'un temple, une figure de soldat, un char avec deux chevaux blancs qui se cabrent » (fig. 73). Dans cette lithographie, comme le remarque le poète Emile Verhaeren :

« Redon transpose dans la simultanéité de l'image une énumération ouverte, indéfinie, où les motifs juxtaposés dessinent un scénario flottant. Redon a évité la composition, pour traduire "le mouvant tableau des tentations successives" »²⁸⁴.

Cette « simultanéité de l'image » peut, dans certains cas, prendre un tour moins apparent. Ainsi, pour ses « Noirs », Redon réutilisait des pierres lithographiques dont il garde partiellement le motif originel, qui devient alors le point de départ d'une nouvelle image²⁸⁵. Celle-ci garde alors la mémoire de son ancien état, ce qui ajoute à son mystère. C'est le cas notamment d'« *Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur* » (fig. 30), où nous pouvons discerner, sous le grand œil, des filins et une nacelle qui rappelleraient l'*Oeil-Ballon* (fig. 31)²⁸⁶. Au bout de la courbe de la tige, une petite tête à l'envers se balance, qui évoque directement la *Fleur des marais* (fig. 32).

Dans ses peintures ou ses pastels, Redon use du même « "procédé archéologique" consistant à laisser transparaître des fragments de couches inférieures rendues partiellement illisibles mais suscitant des "doubles, triples aspects..." »²⁸⁷. Ce procédé revient constamment, nous l'avons vu à plusieurs reprises, dans les « visions sous-marines ». L'étude de la toile intitulée *Le Rêve* (fig. 5) nous permettra de mieux en comprendre les tenants et les aboutissants. L'espace nébuleux de cette huile sur toile aux teintes bleues, violette et jaunes,

²⁸² Dario Gamboni, *Potential images : ambiguity and indeterminacy in modern art*, op. cit., p. 77.

²⁸³ *Ibid.*, p. 9.

²⁸⁴ Emile Verhaeren, « La Tentation de Saint Antoine par Odilon Redon », *L'Art Moderne*, 9 décembre 1888, cité par Jean-François Chevrier, in *L'Action restreinte, l'art moderne selon Mallarmé*, op. cit., p. 74.

²⁸⁵ Voir Gert Mattenklott, « Zum sozialen Inhalt von Redons "monde obscur de l'indéterminé" », in Odilon Redon, *Selbstgespräch. Tagebücher und Aufzeichnungen, herausgeben und übersetzt von Marianne Türoff* (traduction allemande d'ASM), Munich, Rogner und Bernhard, 1971, pp. 207-209 ; Dario Gamboni, *Potential Images*, op. cit., pp. 70-73.

²⁸⁶ Au sujet des ressemblances entre « *Œil-ballon* » et « *Il y eut peut-être une vision première...* », voir la notice de Dario Gamboni, in *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916*, op. cit., p. 126.

²⁸⁷ Dario Gamboni, in *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916*, op. cit., p. 290.

et l'absence de tout élément figuratif, l'assimilent aux autres « visions sous-marines »²⁸⁸. On y retrouve également la même oscillation des formes : une silhouette bleue (celle d'un hippocampe ?) se dresse et semble jaillir d'une membrane, que le catalogue Wildenstein interprète comme une ébauche de conque ou de coquillage²⁸⁹. Les teintes jaunes de cette membrane se dispersent ensuite en une nuée qui vient se fondre peu à peu dans le fond bleu ciel du tableau.

Mais un examen plus attentif permet de constater qu'au sein de cette nuée se trouve une ombre plus foncée qui semble émaner de la silhouette bleue, dont elle continue la ligne. La silhouette et l'ombre, rassemblées, rappellent alors la forme humaine d'un homme debout. Or, cette forme n'est pas sans rappeler celle, imbriquée dans un grand coquillage, du *Personnage rouge devant un coquillage* (fig. 72). La forme bleue du *Rêve*, son ombre et la membrane qui les entoure correspondraient alors à une mise en couleur de la moitié gauche du « personnage rouge au coquillage », tandis que l'ombre et la nuée en constitueraient la partie effacée, laissée dans un état de latence.

Le tableau de Turner *Sunrise with sea monsters* (fig. 75), et plus largement l'œuvre du peintre anglais, que Redon avait admiré lors de son séjour en Angleterre en 1895²⁹⁰, constituent un précédent décisif à cette oeuvre. Comme l'explique Jonathan Crary : « sans rien, en apparence, qui ait pu le laisser pressentir, sa peinture de la fin des années 1830 et des années 1840 signale la perte irrémédiable d'une source lumineuse fixe, la dissolution du cône de lumière et l'annulation de la distance qui séparait l'observateur du lieu de l'expérience optique. Contrairement à une image offerte à une appréhension immédiate et unitaire, un tableau de Turner implique inévitablement de la temporalité dans l'acte de perception »²⁹¹.

Redon lui-même se montre, dans ses *Confidences d'artiste*, particulièrement sensible à une temporalité lente de la vision, que tendait alors à faire disparaître le progrès industriel. Il raconte ainsi comment, enfant, il était conduit à la propriété familiale de Peyrelebadé, perdue aux milieu des Landes :

« On y allait alors en diligence, et même en voiture à bœufs, locomotion monotone, d'une lenteur paisible et engourdissante. Mais l'esprit libre, les yeux dispos, on s'allongeait sur le banc du char pour ne plus voir que le déroulement du paysage, doucement, délicieusement, à peine remué sur place, en état fixe de suggestive contemplation »²⁹².

²⁸⁸ C'est en tout cas la classification qui a été faite par le catalogue Wildenstein.

²⁸⁹ *Odilon Redon : catalogue raisonné de l'oeuvre peint et dessiné. Volume II, Mythes et légendes*, sous la direction d'Alec Wildenstein, Paris, Bibliothèque des Arts, Wildenstein Institute, 1994, p. 293.

²⁹⁰ Voir « Chronologie » in *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916, op. cit.*, p. 436.

²⁹¹ Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 192.

²⁹² Odilon Redon, *Confidences d'artiste*, in ASM, p. 11.

Il ajoute plus loin : « les bœufs furent remplacés par des chevaux, ceux-ci par le fer dur sur les voies et les engins du monde moderne – je ne récrimine pas »²⁹³. On voit donc ici comment les prémices de l'« art suggestif » mis en place par Redon s'associent à un déplacement ralenti du corps.

Cependant, au-delà des différentes strates de peinture progressivement discernables par le spectateur au sein d'un seul tableau, un jeu infini de renvois s'établit ainsi entre les différentes œuvres de Redon, et permet d'accéder à une compréhension de leur élaboration. La forme bombée du coquillage qui entoure le « personnage rouge » évoque ainsi celle qui enserme la tête du vieil homme, assimilé par Redon au dieu Oannès, du fusain *Moi, la première conscience du chaos* (fig. 73). Dans ce fusain, il est visible que des lignes ont d'abord été tracées, puis recouvertes par la plage de noir brumeux qui entoure le visage du vieux sage. Au-dessus de lui, un arc de cercle d'un gris transparent émet une sorte de rayonnement. On retrouve cette même forme bombée dans un dessin de Redon intitulé *Fantaisie* (fig. 74), où il apparaît clairement que le dessinateur a travaillé à imaginer une figure de chimère mi-homme mi-serpent, modelée par un jeu d'ombres et de volumes, à partir de la platitude d'une volute dessinée à l'intérieur d'une forme ovoïde. Ce dessin permet ainsi de comprendre comment Redon s'entraîne à déployer ses motifs décoratifs « non sur un plan, mais dans l'espace »²⁹⁴, comme il l'explique dans ses *Confidences d'artiste*. Sans doute n'est-il pas fortuit que Redon choisisse comme point de départ pour sa *Fantaisie* deux motifs décoratifs, l'ovale ovoïde et la volute en forme de « s » inversé, qui rappellent la graphie de ses initiales, « OR ».

L'œuvre entière de Redon se prête au même type de jeux de renvois. Si l'artiste n'a sans doute pas mis en place ce jeu de façon programmatique, il n'en reste pas moins que l'art suggestif qu'il défend, comme sa méthode de travail basée sur l'intervention de la fantaisie et une appréhension stratigraphique des différentes couches de matière picturale, vise à les susciter. Ce jeu des transparences et des recouvrements des différentes strates de peinture, et les échos qui se créent entre plusieurs œuvres différentes, contribuent à donner aux tableaux de Redon une temporalité qui leur est propre. Cette temporalité s'appuierait sur un pouvoir d'évocation faisant appel au souvenir du spectateur, c'est-à-dire à l'impression qu'il a gardée des tableaux précédents du peintre - régime de temporalité qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la réminiscence proustienne et le leitmotiv wagnérien.

²⁹³ *Ibid.*, p. 12.

²⁹⁴ Odilon Redon, *Confidences d'artiste*, in ASM, p. 27.

La « méthode archéologique » employée par Redon permet donc de donner au tableau plusieurs strates temporelles, correspondant aux différentes étapes de son élaboration ; mais aussi d'introduire une simultanéité résultant des différentes « images potentielles » qui surgissent d'une même image, et provoquent chez le « regardeur » un jeu de souvenirs que seule une contemplation lente et rêveuse peut faire advenir.

En ce sens, l'aquarium constitue bien lui aussi un dispositif visuel qui permet la conjonction de deux temporalités : s'il est un appareil conçu grâce aux progrès techniques et scientifiques d'une société industrielle en plein développement, c'est pour mieux donner à voir un monde sous-marin lent, primitif, et fluide qui en constitue l'opposé.

Conclusion

Odilon Redon, dans ses « Noirs », adaptait parfois littéralement l'*Origine des espèces*, s'appropriant une recherche d'analyse scientifique, pour mieux tenter de sonder les structures secrètes de la nature²⁹⁵. Dans ses « visions sous-marines », Redon passe à une démarche synthétique : le tableau est perçu comme un milieu organique qui rend possible l'apparition, le développement et le mouvement de ses « êtres qui pourraient être »²⁹⁶ à la forme indéfinie, hésitants entre l'animal et la plante. Dans les hasards de la matière picturale, il retrouve ainsi le sentiment d'indétermination essentielle qui l'habitait, de son propre aveu, pendant sa jeunesse. Ainsi, plutôt que de donner des profondeurs maritimes une représentation spectaculaire, Redon propose ses « visions sous-marines » comme autant d'accès à un monde vaporeux tourné vers l'intériorité de l'espace mental. Le peintre y transfigure la matière du pastel, de la détrempe ou de la peinture à l'huile pour atteindre une qualité de couleur lumineuse et fluide. Il reste en même temps attentif aux hasards qui interviennent au cours de l'exécution, comme à autant de révélations surgies de sa fantaisie et de son inconscient. C'est au terme de ce processus que le tableau devient véritablement « suggestif », et peut s'offrir à son « regardeur », qui « se projette » dans les corps incomplets ou indéfinis des créatures sous-marines, autant qu'il y « projette » ses souvenirs ou émotions, son imagination faisant surgir ici un visage, là ou une bête étrange, selon son « état d'esprit »²⁹⁷.

L'aquarium semble donc avoir été pour Redon une source d'inspiration autant dans ses implications scientifiques, comme dispositif d'observation des transformations de la nature, que dans son emploi métaphorique comme ouverture sur l'inconscient. Ses qualités plastiques de luminosité et de couleur rencontraient les recherches picturales de Redon ; les titres de ses tableaux évoquant le monde sous-marin lui permettaient aussi de donner à l'étrangeté de ses créatures une justification suffisamment vague pour le laisser libre d'expérimenter les différents effets de matière que lui inspirait sa fantaisie. Enfin, la contemplation hypnotique que provoque l'aquarium entre en correspondance avec l'état de « suggestion » dans lequel Redon désirait plonger les « regardeurs » de ses oeuvres.

²⁹⁵ Voir Sven Sandström, *op. cit.*, chapitre III, « Le symbolisme évolutionniste », pp. 64-89.

²⁹⁶ Odilon Redon, lettre à Madame Arthur Fontaine, 3 août 1905, cité par Douglas W. Druick et Peter Kort Zegers, in *op. cit.*, p. 314.

²⁹⁷ ASM, p. 100.

En ce sens, de la même façon que Huysmans déclarait, dans une nouvelle préface écrite en 1903 pour *A Rebours*, avoir désiré accomplir une « ouverture des fenêtres »²⁹⁸ du roman vers la science ou l'histoire, les profondeurs paradoxales de l'aquarium apparaissent avec les « visions sous-marines », comme une alternative aux paradigmes albertiens de la fenêtre et du miroir d'eau²⁹⁹, fondateurs de la peinture occidentale. C'est un milieu sans perspective ni horizon qui se trouve derrière la paroi de verre de l'aquarium. L'œil du spectateur ne peut opérer une mise au point : comme dans un brouillard, les images apparaissent comme si elles venaient à sa rencontre, légères et poreuse, et perdent leur caractère d'objet.

Comme le rappelle Dario Gamboni, l'esthétique de Redon repose sur un « rejet de la théorie et de l'approche rationnelle des arts visuels »³⁰⁰. A rebours de tout académisme, il revendique une certaine maladresse dans l'exécution, qui constitue pour lui la marque d'un lien direct entre l'esprit et l'œil³⁰¹. Gabriel Frizeau, dans une lettre de 1908 à Ary Leblond, rapporte avoir entendu Redon déclarer : « Je sais que j'apporte peu et mon art est de ne pas vouloir apporter davantage ; rien de trop. Mon progrès est plutôt de me débarrasser »³⁰². Cette maladresse revendiquée³⁰³ prend son caractère le plus libre dans les « visions sous-marines », où les éléments mêmes de la représentation, couleurs et formes hésitantes, prennent une valeur symbolique.

Redon possède cependant des traits communs avec les peintres qui se sont, après lui, inspirés de l'aquarium : il partage un « onirisme biomorphique »³⁰⁴ avec Paul Klee et ses « poissons magiques » dorés ou argentés (*fig. 76*), et une sensibilité à la couleur avec Matisse, qui fait figurer dans *Jazz* une « Nageuse dans l'aquarium » (*fig. 77*). Mais Klee est dans une démarche de connaissance ; et dans les gouaches découpées de Matisse, la couleur opaque est ultra-sensible, mais sans atteindre aucune transcendance. Tout deux cherchent à construire une organisation dynamique de la surface du tableau.

²⁹⁸ « Ce besoin que j'éprouvais d'ouvrir les fenêtres, de fuir un milieu où j'étouffais ; puis le désir qui m'appréhendait de secouer les préjugés, de briser les limites du roman, d'y faire entrer l'art, la science, l'histoire, de ne plus se servir, en un mot, de cette forme que comme d'un cadre. » Joris-Karl Huysmans, « Nouvelle préface d'*A Rebours* » [1903], publié dans *A Rebours*, *op. cit.*, p. 55.

²⁹⁹ Alberti définit en 1436, dans son *De Pictura*, la peinture comme une « fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire ». L. B. Alberti, *De Pictura* [1436], trad. J.-L. Schefer, Paris, Macula-Dédale, 1993, p. 114, traduction p. 115.

³⁰⁰ Dario Gamboni, *La Plume et le Pinceau*, *op. cit.*, p. 201.

³⁰¹ Redon décrit en 1876 un tableau de Corot comme un « chef-d'œuvre de maladresse : l'œil et l'esprit y commandent tout ; la main y est esclave sous l'observation », in ASM, p. 56.

³⁰² Odilon Redon, cité par Gabriel Frizeau, dans sa lettre à Ary Leblond du 21 décembre 1908, retranscrite par Jean-François Moueix, in *op. cit.*, t. 2, p. 155.

³⁰³ Voir p. 55 les propos de Redon concernant son tableau *Le Vitrail* (*fig. 67*).

³⁰⁴ Voir Jean-François Chevrier, in *L'hallucination artistique : de William Blake à Sigmar Polke*, Paris, l'Arachnéen, 2012, p. 261.

Pour Redon, en 1912, au contraire, « l'homme de génie quel qu'il soit, avec un sixième, un septième sens danse devant des sourds, parle à des muets, peint pour des aveugles, et l'effet qu'il produit est absurde »³⁰⁵ ; mais il ajoute aussi qu' « il porte la folie qui va se gagner, elle est l'avènement d'un sens nouveau qui va naître chez ceux qui le regardent et le dénigrent : accroissement de vie, même à l'insu de ceux qui ne la connaissent pas encore »³⁰⁶.

³⁰⁵ ASM, p. 119.

³⁰⁶ ASM, p. 120.

BIBLIOGRAPHIE

I) Sources

1) Ecrits d'Odilon Redon

- *A soi-même : journal (1867-1915) : notes sur la vie, l'art et les artistes*, [1922], Paris, José Corti, 1961.
- *Lettres d'Odilon Redon, 1878-1916*, publiées par sa famille, Paris-Bruxelles, G. Van Oest & Cie, 1923.
- *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren...à Odilon Redon*, présentées par Ari Redon, textes et notes par Roseline Bacou, Paris, José Corti, 1960.
- *Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Viñes...*, éditées par Suzy Lévy, Paris, José Corti, 1987.
- *Critiques d'art*, introduction et notes de Robert Coustet, Bordeaux, William Blake & Co, 1987.
- « Livre de raison », retranscrit par Emilie Vanhaesebrouck sur un cédérom joint au catalogue *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916*, sous la direction de Rodolphe Rapetti, Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 23 mars-20 juin 2011, Montpellier, musée Fabre, 7 juillet-16 octobre 2011.

2) Textes ou articles de contemporains de Redon

- Estienne, « Des tendances de la Peinture moderne. XII. Entretien avec M. Odilon Redon », in *Les Nouvelles*, 5 juillet 1909.
- Louis Figuier, *Les Animaux articulés, les poissons et les reptiles*, [1868] Paris, Hachette, 1876.
- Camille Flammarion, *Dieu dans la nature*, [1867], Paris, Didier, 1869.
- Camille Flammarion, *Le Monde avant la création de l'homme, Origines de la terre, origines de la vie. – origines de l'humanité*, d'après W. F. A. Zimmermann, Paris, C. Mapron et E. Flammarion, 1886.
- Théophile Gautier, *Paris et les parisiens*, Paris, éditions Claudine Lacoste-Veysereyre, 1996.
- Docteur Gibert, *L'aquarium du Havre et le laboratoire annexe de la faculté de sciences de Paris*, Le Havre, Imprimerie du Journal Le Havre (L. Murer, imprimeur), 1891.

- Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, [1866], éd. Yves Gohin, Paris, Gallimard, 1975.
- Joris-Karl Huysmans, *A Rebours* [1884], Paris, Garnier-Flammarion, 1978.
- Joris-Karl Huysmans, *A Hamburg, Lübeck, L'Aquarium de Berlin*, [1888], Paris, L'Anabase, 1994.
- Joris-Karl Huysmans, *Certains* [1889], in *Ecrits sur l'art*, éd. Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2008.
- Francis Jammes, « Arthur Fontaine par Francis Jammes », *Les Nouvelles Littéraires*, 12 septembre 1931.
- Gustave Kahn, « Réponse des symbolistes », *L'Évènement*, 28 septembre 1886.
- Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, [1887], éd. de Pascal Pia, Paris, Gallimard, éd. «Folio Classique», 1977.
- Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes*, [1889], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1983.
- Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945.
- Stéphane Mallarmé, *Ecrits sur l'Art*, éd. Michel Dragnet, Paris, Flammarion, 1998.
- Roger Marx, « Les « Nymphéas » de M. Claude Monet », *Gazette des Beaux-Arts*, 1909.
- Camille Mauclair, « Exposition Odilon Redon chez Durand-Ruel », *Mercure de France*, mai 1894, t. XI, p. 94.
- 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.
- Jules Michelet, *La Mer*, [1861], éd. Gallimard, coll. « Folio », 1983.
- Gabriel Mourey, *L'Opinion*, 21 novembre 1908.
- Charles Morice, *Le Salon d'Automne*, *Mercure de France*, I-XII, 1905.
- Thadée Natanson, *Peints à leur tour*, Ed. Albin Michel, Paris, 1948.
- Robert Rey, « Odilon Redon », in *Art et Décoration*, août 1920.
- Louis Vauxcelles, « Redon et la nature », in *L'amour de l'art*, mai 1923.
- Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer*, [1873], in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963.
- Georges Rodenbach, *Les Vies encloses*, [1896], Paris, Eugène Fasquelle, 1916.
- Claude Roger-Marx, « Le Salon d'Automne », *Gazette des Beaux-Arts*, juin-décembre 1904.
- Claude Roger-Marx, *Odilon Redon*, Editions de la Nouvelle Revue Française, coll. « Peintres français nouveaux », 1924.
- Paul Souriau, *La Suggestion dans l'art*, [1893], Paris, Félix Alcan, 1909.

- Charles Terrasse, *Conversations avec Odilon Redon : 1914*, Paris, l'Echoppe, coll. « Envois », 1993.
- Jules Verne, *20 000 lieues sous les mers*, Paris, Hetzel, 1868.

II) Ouvrages consacrés à Redon

1) Catalogues d'exposition

- *Odilon Redon*, Roseline Bacou, Orangerie des Tuileries, octobre 1956-janvier 1957.
- *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, sous la direction de John Rewald, The Museum of Modern Art, New York 4 décembre 1961 - 4 février 1962, The Art Institute of Chicago, 2 mars 1962 - 15 avril 1962.
- *La Donation Ari de Suzanne Redon*, Roseline Bacou, Musée du Louvre, Paris, novembre 1984-avril 1985.
- *Odilon Redon : catalogue raisonné de l'oeuvre peint et dessiné. Volume I, Portraits et figures*, sous la direction d'Alec Wildenstein, Paris, Bibliothèque des Arts, Wildenstein Institute, 1992.
- *Odilon Redon : catalogue raisonné de l'oeuvre peint et dessiné. Volume II, Mythes et légendes*, sous la direction d'Alec Wildenstein, Paris, Bibliothèque des Arts, Wildenstein Institute, 1994.
- *Odilon Redon : catalogue raisonné de l'oeuvre peint et dessiné. Volume III, Fleurs et paysages*, sous la direction d'Alec Wildenstein, Paris, Bibliothèque des Arts, Wildenstein Institute, 1996.
- *Odilon Redon : catalogue raisonné de l'oeuvre peint et dessiné. Volume IV, Etudes et grandes décorations : supplément*, sous la direction d'Alec Wildenstein, Paris, Bibliothèque des Arts, Wildenstein Institute, 1998.
- *Odilon Redon, prince of dreams : 1840-1916*, the Art institute of Chicago, 2 July-18 September 1994, Van Gogh museum, Amsterdam, 20 October 1994-15 January 1995, Royal Academy of arts, London, 16 February-21 May 1995.
- *Beyond the visible, the art of Odilon Redon*, sous la direction de Jodi Hauptman, The Museum of Modern Art, New York, 2005-2006.
- *As in a dream-Odilon Redon*, Francfort, Schirn Kunsthalle Frankfurt, du 28 janvier 2007 au 29 avril 2007.

- *Odilon Redon : le ciel, la terre, la mer*, sous la direction de Laurence Madeline, La Réunion, Musée Léon Dierx, 21 septembre 2007-7 janvier 2008.

- *Odilon Redon : prince du rêve 1840-1916*, sous la direction de Rodolphe Rapetti, Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 23 mars-20 juin 2011, Montpellier, musée Fabre, 7 juillet-16 octobre 2011.

2) Ouvrages ou articles consacrés à Redon

- Natalie Adamson, « Japonisme and Odilon Redon's decorative paintings », revue *Apollo*, octobre 1997.

- Roseline Bacou, *Odilon Redon*, 2 vol., Genève, P. Cailler, 1956.

- Roseline Bacou, « La Bibliothèque d'Odilon Redon », dans *Festschrift to Erik Fischer, European drawings from six centuries*, Royal Museum of Fine Art, Copenhague, 1990.

- Klaus Berger, *Odilon Redon, Fantasy and colour*, [1964] trad. Michael Bullock, New-York, MacGraw, 1970.

-Dario Gamboni, *La plume et le pinceau : Odilon Redon et la littérature*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1989.

- Ted Gott, « La genèse du symbolisme d'Odilon Redon : un nouveau regard sur le *Carnet de Chicago* », *La Revue de l'art* n°96, 1992.

- Milly Heyd, « Note sur le symbolisme d'Odilon Redon : deux formes de fragmentation corporelle », *La Revue de l'art* n°96, 1992.

- Barbara Larson, *The dark side of nature : science, society and the fantastic in the work of Odilon Redon*, Pennsylvania State University Press, 2005.

- Gert Mattenklott, « Zum sozialen Inhalt von Redons "monde obscur de l'indéterminé" », in *Odilon Redon, Selbstgespräch. Tagebücher und Aufzeichnungen, herausgeben und übersetzt von Marianne Türoff* (traduction allemande d'ASM), Munich, Rogner und Bernhard, 1971.

- André Mellerio, *Odilon Redon*, Paris, Société pour l'Etude de la Gravure Française, 1913.

- Jean-François Moueix, *Un amateur d'art éclairé à Bordeaux : Gabriel Frizeau 1870-1938*, 3 vol., thèse de troisième cycle menée sous la direction de François-Georges Pariset, université de Bordeaux, 1969.

- Sven Sandström, *Le Monde imaginaire d'Odilon Redon, étude iconologique*, éd. Gleerup-Lund, Suède, George Wittenborn Inc, New York, 1955.

- Sven Sandström, «Présence médiante et immédiate», *Archives de l'art français*, XXV, 1978.

III) Autres ouvrages

1) Ouvrages consacrés à d'autres peintres ou à des connaissances de Redon

- « "L'œil solaire", une généalogie impressionniste de l'abstraction », *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914*, cat. exp., Musée d'Orsay, éd. de la RMN, 2003
- *Debussy, la musique et les autres arts*, catalogue d'exposition, Paris, Musée de l'Orangerie, 2012.
- *Francis Auburtin (1866-1930), le symboliste de la mer*, sous la direction de Christian Briend, catalogue d'exposition, Mairies des des IIIe, IXe et XIVe arrondissements, 1990.
- *James Ensor*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 2009-2010.
- *Gustave Fayet, « Vous, peintre... »*, sous la direction de Jean-Pierre Barou, catalogue d'exposition, musée Terrus, Elne, 10 juin-30 septembre 2006.
- *Max Klinger, le théâtre de l'étrange, les suites gravées 1879-1915*, cat. exp., Musée d'art moderne et contemporain de la ville de Strasbourg, 2012.
- Christelle Inizan, « L'institut océanographique de Paris », *In Situ-Revue des patrimoines*, 2011, <http://insitu.revues.org/865>.

2) Ouvrages ou articles consacrés à la mer ou aux aquariums

- *Jules Verne, le roman de la mer*, cat. exp., Musée National de la Marine, Paris-Palais de Chaillot, 2005.
- *Océanomania, souvenirs des mers mystérieuses de l'expédition l'aquarium*, un projet de Mark Dion ; cat.exp., Musée océanographique de Monaco, 2011.
- Horst Bredekamp, *Les Coraux de Darwin*, les Presses du réel, 2008.
- Manuel Charpy, « Tréfonds et lointains à demeure. Collections de coquillages et souvenirs dans les appartements du XIXème siècle », *Techniques et culture* n°59, 2012.
- Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. 2, Paris, Hachette, 1874.
- Camille Lorenzi, « L'engouement pour l'aquarium en France (1855-1870) », *Sociétés & Représentations*, 2009/2 n° 28.
- Vincent Noce, *Odilon Redon, dans l'œil de Darwin*, RMN-Grand Palais, coll. « L'inattendu », 2011.

- Céleste Olalquiaga, *Royaume de l'artifice, l'émergence du kitsch au XIXème siècle*, [1998], trad. Gilbert Cohen-Solal et Michèle Veubret, éd. Fage, 2008.
- Jean-Baptiste de Panafieu, *Le bestiaire marin, histoires et légendes des animaux de la mer*, éd. « Plume de carotte », 2008.

3) Autres ouvrages, revues ou articles

- *Revue Europe* n°751-752, « Littérature d'une fin de siècle », novembre-décembre 1991.
- *Aux Origines de l'abstraction, 1800-1914*, catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, éd. de la RMN, 2004.
- Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.
- Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- Laurence Bertrand Dorléac, *Contre-déclin, Monet et Spengler dans les jardins de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2012.
- Jonathan Crary, *L'art de l'observateur, vision et modernité au XIXème siècle*, [1990], trad. Frédéric Maurin, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1994.
- Bernard Comment, *Le XIXème siècle des panoramas*, éd. Adam Biro, 1993.
- Patrick Désile, *Généalogie de la lumière : du panorama au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Michel Foucault, *Dits et écrits, 1954-1975*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.
- André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.
- Jean-Pierre Guillermin, *Tombeau de Léonard de Vinci, le peintre et ses tableaux dans l'écriture symboliste et décadente*, Presses Universitaires de Lille, 1981.
- Jacques Le Rider, « La non-réception française de la "Théorie des couleurs" de Goethe », dans *La revue germanique internationale* n°13, « Ecrire l'histoire de l'art », 2000.
- André Masson, « Le surréalisme et après, un entretien au magnétophone avec André Masson » (par Georges Bernier), *L'œil*, n°5, 1955
- Pascal Ory, *L'Expo Universelle*, Paris, Complexe, 1989.
- Walter Pach, *Queer Thing Painting : Forty Years in the World of Art*, éd. New York and London, 1938.
- Gerald Needham, « Japonisme Influence on French painting 1854-1910 », in *Japonisme, Japanese influence on French Art 1854-1910*, Cleveland : The Cleveland Museum of Art, 1975.

- Evanhelia Stead, *Le monstre, le singe et le fœtus, Tératologie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.

4) Ouvrages généraux ou catalogues

- *Les Archives du rêve*, cat. exp., Musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2014.

- Carlo Giulio Argan, *L'art moderne : du siècle des Lumières à l'art contemporain*, Bordas, 1992.

- Jean-François Chevrier, *Art and Utopia, Limited Action*, cat. exp., Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.

- Jean-François Chevrier, *L'Action restreinte, l'art moderne selon Mallarmé*, cat. exp., Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005.

- Jean-François Chevrier, *L'hallucination artistique : de William Blake à Sigmar Polke*, Paris, l'Arachnéen, 2012.

- Robert R. Delevoy, *Le Symbolisme*, Paris, Skira, 1977.

- Dominique Kalifa, *La culture de masse en France 1 : 1850-1930*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2001.

- Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, t.1, Paris, Larousse, 1867-1890.

- Edward Lucie-Smith, *Le Symbolisme*, Thames & Hudson, coll. « L'univers de l'art », 1999.

- Dario Gamboni, *Potential images : ambiguity and indeterminacy in modern art*, Londres, Reaktion Books, 2002.

- Rodolphe Rapetti, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, 2005.

- Maurice Tuchman (dir.), *The Spiritual in Arts, Abstract Painting 1890-1985*, catalogue d'exposition, Los Angeles County Museum of Arts, 1986.

- John Rewald, *Le post-impressionisme*, 2 vol., Paris, Albin Michel, coll. « Pluriel », 1961.

- Georges Roque, dans *Art et science de la couleur* [1997] Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2009.

- Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, série « Art, Histoire, Société », 1995.

- Gabriel P. Weisberg & Yvonne M.L. Weisberg, *Japonism, an annotated bibliography*, New York, Garland Publishing, Inc, New York & London, 1990.

Table des illustrations

Corpus principal	1
Fig. 1 : <i>Flore sous-marine</i> , non daté, pastel, 61 x 46 cm, coll. part., Paris.....	2
Fig. 2 : <i>Bêtes au fond de la mer</i> , dit aussi <i>Monstres marins</i> , pastel, 60 x 49,4 cm, New Orleans Museum of Art.....	2
Fig. 3 : <i>Vision sous-marine</i> , dit aussi <i>Paysage sous-marin</i> , c. 1904, pastel, 61 x 51 cm, coll. part.....	2
Fig. 4 : <i>Vision sous-marine : un monstre noir, sans regard</i> , 1888-1889, pastel gris et pastel sur papier, 65,8 x 54 cm, Paris, Musée d'Orsay.....	2
Fig. 5 : <i>Le Rêve</i> , non daté, huile sur toile, 56 x 43 cm, coll. part.....	3
Fig. 6 : <i>Vision sous-marine</i> , dit aussi <i>Fantaisie</i> , vers 1910, huile sur toile, 35 x 27 cm, Omaha (Nebraska), Joslyn Art Museum.....	3
Fig. 7 : <i>Vision sous-marine</i> , non daté, pastel, 60 x 47 cm, coll. part.....	3
Fig. 8 : <i>Les Hippocampes</i> , non daté, pastel, 49 x 49 cm, The Yaseen Family Collection, New York.....	3
Fig. 9 : <i>Vision sous-marine</i> , 1910, techniques mixtes sur toile, 166 x 96 cm, coll. part.....	4
Fig. 10 : <i>Au fond de la mer</i> , vers 1905, huile sur toile, 60,7 x 49,8 cm, Kreeger Museum, Washington DC.....	4
Fig. 11 : <i>Monstre sous-marin</i> , non daté, pastel sur carton, 52,5 x 44,5 cm, localisation inconnue.....	4
Fig. 12 : Odilon Redon, <i>Fantasmagorie sous-marine</i> , vers 1910, huile sur carton, 22 x 270 cm, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.....	5
Fig. 13 : Odilon Redon, <i>Mystères de la mer</i> , vers 1903, huile sur toile, 35,5 x 24 cm, Galerie Art Point, Tokyo (1991).....	5
Fig. 14 : Odilon Redon, <i>Vision sous-marine</i> , huile sur toile, 92 x 73 cm, The Ian Woodner Family Collection, New York.....	5
Corpus secondaire	6
Fig. 15 : Odilon Redon, « <i>Oannès:/Moi, la première conscience du Chaos, j'ai surgi de l'abîme/pour durcir la matière, pour régler les formes</i> », lithographie sur Chine, 27,9 x 21,7 cm (motif), planche XIV de l'album <i>La Tentation de Saint Antoine</i> , 1896.....	7
Fig. 16 : Odilon Redon, <i>Oannès</i> , c.1907, huile sur carton, 65 x 54 cm, coll. privée.....	7
Fig. 17 : Odilon Redon, <i>Oannès (Adapa)</i> , c. 1907, huile sur toile, 66 x 51,3 cm, Otterlo Kröller- Müller Museum.....	7
Fig. 18 : Odilon Redon, <i>Oannès et le Sphinx</i> , 1910, huile sur bois, 33 x 24 cm, Portland Art Museum, Oregon.....	7
Fig. 19 : Section du câble transatlantique de 1869. Londres, Science Museum.....	8
Fig. 20 : Affiche publicitaire pour <i>Le Monde avant la création de l'homme</i> , ouvrage de Camille Flammarion, 1885.....	8
Fig. 21 : <i>Le Monde avant la création de l'homme, Origines de la terre, origines de la vie. Origines de l'humanité</i> , Camille Flammarion d'après W. F. A. Zimmermann, Paris, C. Mapron et E. Flammarion, 1886, p. 25.....	8
Fig. 21 bis : <i>Ibid.</i> , p. 24 : « Embryon humain/Poulet/Tortue/Poisson. Chacun de nous a été, dans le sein de sa mère, mollusque, poisson, reptile, quadrupède. (Embryons comparés) ».....	8
Fig. 22 : Odilon Redon, <i>La Mort verte</i> , c. 1905, huile sur toile, 53,3 x 45,7 cm, coll. Mrs Bertram Smith, New York.....	9
Fig. 23 : Illustration pour <i>Les Animaux articulés, les poissons et les reptiles</i> , de Louis Figuier, [1868] Paris, Hachette, 1876, p.418-419.....	9
Fig. 24 : Illustration d'Alphonse de Neuville et Edouard Riou pour <i>20 000 lieues sous les mers</i> , de Jules Verne, gravée par Hildibrand, Paris, Hetzel, 1868, p. 584.....	10
Fig. 25 : Edward Burne-Jones, <i>Les profondeurs de l'océan</i> , 1886, huile sur toile, 197 x 75cm, collection privée.....	10
Fig. 26 : Fantin-Latour, <i>Les Filles du Rhin</i> , 1876, pastel et fusain sur papier, 52,9 x 35,2 cm, Musée d'Orsay.....	10

Fig. 27 : Gustave Klimt, <i>Ondines (les Poissons d'Argent)</i> , vers 1899, huile sur toile, 82 x 52 cm, Zentralsparkasse und Kommerzbank, Vienne.....	10
Fig. 28 : Gustave Doré, "Nine Fathom Deep He had Followed Us", dans <i>The Rime of the Ancient Mariner</i> , 1876, Londres, Doré Gallery & Hamilton, Adams & Cie.....	11
Fig. 29 : Max Klinger, <i>Alpdruck (der leichenschänderisches Krebs)[Cauchemar (le Crabe)]</i> , 1878, crayon et lavis sur papier, 12 x 32,3 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett.....	11
Fig. 30 : Odilon Redon, « <i>Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur</i> », lithographie sur Chine appliquée sur vélin, 22,3 x 17,2 cm (motif), planche n°2 de l'album <i>Les Origines</i> , 1883.....	11
Fig. 31 : Odilon Redon, <i>Ceil-ballon</i> , 1878, Fusain, crayon noir et craie blanche sur papier, 42,2 x 33,3 cm, New York, Museum of Modern Art.....	11
Fig. 32 : Odilon Redon, « <i>La FLEUR du MARECAGE, une tête humaine et triste</i> », lithographie sur Chine appliqué sur vélin, 27,5 x 20,5 cm, planche II de l'album <i>Hommage à Goya</i> , 1885.....	12
Fig. 33 : Odilon Redon, « <i>La CHIMERE regarda avec effroi toutes choses</i> », lithographie sur Chine, appliquée sur vélin, 25 x 18,5 cm (motif), planche IV de l'album <i>La Nuit</i> , 1886.....	12
Fig. 34 : Odilon Redon, <i>Têtard</i> , 1883, fusain et craie, 50,4 x 34 cm, Otterlo, Kröller-Müller Museum.....	12
Fig. 35 : « <i>Des peuples divers habitent les pays de l'océan</i> », lithographie sur Chine, 31 x 23 cm (motif), planche XXIII de l'album <i>La Tentation de Saint Antoine</i> , 1896.....	12
Fig. 36 : <i>Serpents symbolisant l'énergie cosmique enroulés autour d'un lingam invisible</i> (phallique) Basohli, c. 1700, Gouache sur papier, 15, 2 x 10,2 cm, Ajit Mookerjee, New Delhi.....	13
Fig. 37 : Odilon Redon, <i>Le Cyclope</i> , vers 1914, huile sur toile, 64 x 51 cm, Otterlo, Kröller-Müller Museum.....	13
Fig. 38 : Gustave Moreau, <i>Galatée</i> , 1880, huile sur bois, 85,5 x 66 cm, Paris, Musée d'Orsay.....	13
Fig. 39 : Gustave Moreau, <i>Etude de vipère</i> , 1876, aquarelle et encre noire, 28,2 x 22,2 cm, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, fonds du musée d'Orsay.....	14
Fig. 39 bis : Odilon Redon, <i>Cheval précipité dans le vide, et huit études de têtes de serpent</i> , dessin, 19 x 24 cm, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures.....	14
Fig. 40 : Gustave Moreau, <i>Etudes de plantes marines pour Galatée</i> , aquarelle, 23 x 15 cm, Musée Gustave Moreau.....	14
Fig. 41 : Planche VII de <i>L'Histoire générale et particulière des anomalies de</i> <i>l'organisation chez l'homme et les animaux</i> d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, 1832.....	14
Fig. 42 : Odilon Redon, <i>La Coquille</i> , 1912, pastel, 52 x 57,8 cm, Paris, Musée d'Orsay.....	15
Fig. 43 : James Ensor, <i>Coquillages</i> , 1889, huile sur toile, 45 x 70 cm, Von der Heydt-Museum, Wuppertal.....	15
Fig. 44 : L'aquarium du Jardin d'acclimatation, <i>Le Journal Illustré</i> , ville du Mans, n° 120, 3 juin 1866.....	16
Fig. 45 : Aquarium de l'Exposition Universelle de 1867, <i>Musée des familles</i> , juin 1867.....	16
Fig. 46 : Illustration extraite du <i>Guide-souvenir de</i> <i>l'aquarium de Paris/Exposition Universelle de 1900</i> , Paris, H. Simonis-Empis, 1901, p. 29.....	16
Fig. 47 : « Le bac de corail et ses sirènes », extrait du <i>Guide-souvenir de</i> <i>l'aquarium de Paris/Exposition Universelle de 1900</i> , Paris, H. Simonis-Empis, 1901, p. 54.....	16
Fig. 48 : Claude Monet, salle des <i>Nymphéas</i> , Musée de l'Orangerie, Paris.....	17
Fig. 49 : Odilon Redon, <i>Paravent</i> , 1903, détrempe et huile sur toile, 169,2 x 55cm [feuille], 222 cm [déployé], Gifu, Musée des Beaux-Art, Japon.....	17
Fig. 50 : « Aquarium-volière-jardinière », <i>La Nature</i> n°322, juin 1883.....	18
Fig. 51 : Emile Gallé, <i>Main aux algues et aux coquillages</i> , 1904, cristal partiellement soufflé et modelé à chaud, inclusions, applications, gravé à la roue. Hauteur 33,4 cm ; Largeur 13,4 cm, Paris, Musée d'Orsay.....	18
Fig. 52 : Jean-François Auburtin, <i>Le Fond de la mer</i> , 1898, huile sur toile marouflée, Dépôt des Œuvres d'Art de la ville de Paris.....	18
Fig. 53 et 53 bis : Léon Laugier, plafond de l'actuel secrétariat de l'Institut Océanographique de Paris, 1911, huile sur toile marouflée.....	19
Fig. 54 : Détail du plafond de l'actuel secrétariat de l'Institut Océanographique de Paris.....	19

Fig. 55 : Gustave Fayet, <i>Sonate des eaux profondes</i> , non daté, huile sur toile, 73 x 54 cm, Musée d'Art Gustave Fayet, Fontfroide.....	19
Fig. 55 bis : Gustave Fayet, <i>Sans titre</i> , non daté, pastel sur carton, 55 x 72 cm, Musée d'Art Gustave Fayet, Fontfroide.....	19
Fig. 56 : Le dôme central et la fontaine de Coutan de l'Exposition Universelle de 1889.....	20
Fig. 57 : « Les cadres-aquariums », dans le revue <i>La Nature</i> n°583, juillet 1884.....	20
Fig. 58 : George Dunlop Leslie (1835-1921), <i>The Goldfish seller</i> , non daté, huile sur toile, 75,5 x 111 cm, localisation inconnue.....	20
Fig. 59 : John Everett Millais, <i>Leisure Hours</i> , 1864, huile sur toile, 111,8 x 141,3 cm, Detroit Institute of Arts.....	20
Fig. 60 : Odilon Redon, <i>La Coupe du devenir</i> , 1894, huile sur toile, 49 x 34,3 cm, coll. part.....	20
Fig. 61 : Odilon Redon, <i>Portrait d'Ari au col marin</i> , vers 1897, huile sur carton, 41,8 x 22,2 cm, Paris, Musée d'Orsay.....	21
Fig. 62 : Odilon Redon, <i>Portrait de Mlle Fayet</i> , 1906, pastel, 75 x 40 cm, coll. Jean-Pierre Bacou...	21
Fig. 63 : Odilon Redon, <i>Mlle Fayet</i> , 1908, pastel, 65 x 80 cm, coll. part.....	21
Fig. 64 : <i>Martyr</i> ou <i>Tête de martyr sur une coupe</i> ou <i>Saint Jean</i> , 1877, Fusain, 37 x 36 cm, Otterlo, Kröller-Müller Museum.....	21
Fig. 65 : « Une scène de fantasmagorie », revue <i>Le Magasin pittoresque</i> , 1849, p. 53.....	22
Fig. 66 : Odilon Redon, <i>Temple Vitrail</i> , vers 1900, fusain, pastel noir et pastel de couleur, estompe sur papier chamois, 87 x 68 cm, Paris, Musée d'Orsay.....	22
Fig. 67 : Odilon Redon, <i>Le Vitrail</i> , ou <i>l'Allégorie</i> , vers 1907, huile sur toile, 81 x 61,3 cm, Modern Museum of Art, New York.....	22
Fig. 68 : Odilon Redon, <i>Vision</i> , lithographie sur Chine appliquée sur vélin, 27,4 x 19,8 (motif), planche 8 de l'album <i>Dans le rêve</i> , 1879.....	23
Fig. 69 : Odilon Redon, <i>Yeux Clos</i> , 1890, huile sur toile marouflée sur carton, 44 x 36 cm, Musée d'Orsay.....	23
Fig. 70 : Odilon Redon, <i>Portrait de Madame de Domecy</i> , 1900, huile sur toile, 74,3 x 68,5 cm, Musée d'Orsay.....	23
Fig. 71 : Odilon Redon, « ...D'abord une flaque d'eau, ensuite une prostituée, le coin d'un temple, une figure de soldat, un char avec deux chevaux blancs qui se cabrent », lithographie sur Chine appliqué sur vélin, 29,1 x 21,1 cm, planche I de l'album <i>Tentation de Saint Antoine</i> , 1888.....	23
Fig. 72 : Odilon Redon, <i>Personnage rouge devant un coquillage</i> , non daté, huile sur toile, 92,5 x 65,5 cm, coll. part.....	24
Fig. 73 : Odilon Redon, <i>Moi, la première conscience du chaos</i> , non daté, fusain, 52 x 38 cm, Jean-Pierre Durand, Genève.....	24
Fig. 74 : Odilon Redon, <i>Fantaisie</i> , non daté, dessin, localisation inconnue.....	24
Fig. 75 : J.M. Turner, <i>Sunrise with Sea Monsters</i> , vers 1845, huile sur toile, 91,4 x 121,9 cm, Londres, Tate Gallery.....	24
Fig. 76 : Paul Klee, <i>Magie des poissons</i> , 1925, huile et aquarelle sur toile marouflée, 77,1 x 98,4 cm, Philadelphia Museum of Art.....	25
Fig. 77 : Henri Matisse, «La Nageuse dans l'aquarium», 1943-1946, papiers gouachés, découpés et collés sur papier maroufflé sur toile, 44,2 x 66 cm, maquette originale pour l'album <i>Jazz</i> (1947), Paris, Centre Georges Pompidou.....	25