

Odilon Redon Mystères et vertiges du regard

Didier Arnaudet

Volume 30, numéro 121, décembre–hiver 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54086ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Arnaudet, D. (1985). Odilon Redon : mystères et vertiges du regard. *Vie des arts*, 30(121), 67–68.

Odilon REDON

MYSTÈRES ET VERTIGES DU REGARD

Didier ARNAUDET

La peinture nous réserve bien des surprises. Elle use de très habiles subterfuges comme Hakim de Merv¹, ce prophète du Khorassan, dont le soi-disant «visage resplendissant», qu'il cachait sous un voile de soie blanche brodé de pierreries parce que les yeux des mortels ne pouvaient supporter son éclat, n'était en fait qu'un essaim de protubérances frappées par «la blancheur spécifique de la lèpre purulente». Aussi faut-il se méfier des images secrétées par les masques et les miroirs dont la peinture n'hésite pas à s'affubler car, sous la complaisance d'un visible lumineux, se dissimule souvent la lèpre redoutable d'un invisible sournois.

L'invisible s'insinue dans le sillage du visible parce que le peintre a toujours quelque chose à cacher. Faut-il rappeler que l'ombre a aussi sa place dans l'espace du miroir? Le peintre oublie de montrer ce qui se dérobe derrière la lumière qui nous aveugle. La peinture fonctionne comme un piège où le regard se perd dans des surfaces scintillantes sans pouvoir toucher le fond de l'image. Alors, «le problème est de voir ce que cache le visible, de découvrir dans le visible sa contradiction dissimulée» (Bernard Noël).

Odilon Redon explore «le monde obscur de l'indéterminé» et prend le risque de mettre «la logique du visible au service de l'invisible». Il traque la duplicité du visible pour en extraire des «fouillis pleins de choses étranges où le regard aime à poursuivre mille et mille apparitions». Il sonde les abîmes de l'invisible pour ne pas s'en laisser conter par les réflexions du visible. Des ténèbres jusqu'à la lumière, il pousse le regard à se confronter à sa propre perte.

Toute l'œuvre de Redon désigne ce qui la constitue. Elle passe au crible aussi bien la réalité que l'imaginaire sans se laisser abuser ni par l'une ni par l'autre. Elle révèle toutes ses sources même si cela précipite le regard dans une fuite dont il a tout à redouter. Comme son ami, le botaniste Armand Clavaud, a recherché ce «mystérieux petit trait qui lie la vie végétale à la vie animale», Redon a voulu coûte que coûte toucher, dans son œuvre, cette frontière imperceptible où l'invisible bascule dans le visible.

Redon est un peintre à part. Avec les Noirs, il s'attire les amitiés de Huysmans, Mallarmé et Verhaeren mais garde ses distances avec le Symbolisme. Il s'ouvre à l'inconscient mais sans jamais se départir d'une grande lucidité. Il illustre les *Fleurs du mal* et publie plusieurs albums lithographiques dédiés notamment à Edgar



1. Odilon REDON
Tête de Christ et serpent.
(Phot. Alain Danvers)

2. *Les Origines.*
Pl. III. *Le Polype difforme flottait sur les rivages, sorte de cyclope souriant et hideux.*
Lithographie.
Paris, Bibliothèque Nationale.



Poe et à Gustave Flaubert mais refuse d'être considéré comme un peintre littéraire. Figuratif, il n'en néglige pas pour autant «l'autonomie de la ligne abstraite». Il trouve les impressionnistes trop bas de plafond et reproche à Cézanne «la placidité impassionnée de son art où l'âme est absente». Pour aller à l'essentiel, il se cantonne d'abord dans le noir puis, pour «reconstituer ou amplifier la vie», il se tourne vers la couleur.

Né en 1840, à Bordeaux, Odilon Redon passe toute son enfance, «enveloppé de ses rêves», dans la propriété familiale de Peyrelade, en Médoc. Après de piètres études, il étudie la peinture mais aussi l'architecture. A Bordeaux, Rodolphe Bressin l'initie à la gravure et à la lithographie. A Paris, il entre à l'atelier libre de Gérôme de l'École des Beaux-Arts. Il rencontre Corot et Courbet, mais c'est l'influence de Delacroix qui le marque le plus. En 1880, il épouse Camille Falte et mène une vie rangée, bourgeoise, loin de la bohème artistique de l'époque.

Dans sa plongée dans les vertiges et les mystères du regard, Redon énonce, à sa façon, tous les ferments qui allaient créer l'art moderne. Il est nécessaire aujourd'hui de le replacer à sa juste place et d'appréhender toute l'ampleur de son art. Une récente exposition, organisée par Gilberte Martin-Méry à Bordeaux², a montré, avec une rare intelligence, les «vraies dimensions» de Redon, «précurseur de tous les mouvements par lesquels le XX^e siècle a fait contrepoids au réalisme développé par le positivisme borné du XIX^e siècle»³.

D'emblée, avec les Noirs, Redon s'affirme comme le peintre du regard écartelé entre le visible et l'invisible. Dans ses fusains et ses lithographies, il ramène à la surface de l'image toutes ces visions retenues de l'autre côté du miroir (ou du masque), là où le regard oublie de s'aventurer. Il pourfend l'artifice qui recouvre «la matière obscure» et nous oblige à voir ce qui fermente dans les bas-fonds de notre imagination.

Le noir, c'est la couleur de l'abîme, de l'épaisseur des choses et du sommeil dépourvu d'air. Le noir, c'est aussi la couleur qui transforme l'œil en une simple sphère. Redon aime la certitude et la froideur de cette couleur obstinée. Il l'utilise parce qu'elle témoigne sans tricher. Le noir, c'est avant tout la couleur des traces du feu disparu.

Dans les Noirs, Redon jette le regard en pâte aux images les plus impénétrables. L'œil, comme un ballon bizarre, se dirige vers l'infini ou éveille la vie au fond de la matière obscure. Il flamboie comme une vision céleste ou traverse le ciel sombre comme un météore. Redon donne un regard à ses gnomes, à ses anges, à ses chimères, et à ses prêtresses. *La Folie*, 1877, nous regarde. *L'Araignée*, 1887, aussi. Nous sommes observés, scrutés par ces visages incertains et ces germinations organiques.

L'invisible s'infiltré dans le regard pour se faire accepter comme une étrange réalité. Avec les Noirs, Redon donne une résonance toute particulière au conseil de Corot: «A côté d'une certitude, mettez une

incertitude». Pour peindre le vrai, il dénonce le faux. Pour débusquer l'invisible, il passe au travers du visible et puis, des ténébres, il va vers la lumière.

A partir de 1890, Redon «épouse la couleur». C'est une peinture, *Les Yeux clos*, 1890, qui marque son passage du noir à la couleur. Cette jeune femme aux yeux clos tourne la page des rêves tourmentés et des forces obscures. La couleur, sensible, subtile et légère, entraîne Redon du côté des *Ophélie*, des *Pégase* et des *Chars d'Apollon* et l'égare parfois dans la délicatesse un peu trop léchée des *Fleurs* et des *Papillons*.

Avec la couleur, le regard s'embue, se retire, se retourne sur lui-même. Comme l'aveugle n'a pas besoin du miroir, cette peinture n'a pas besoin du regard car elle découle d'une douloureuse expérience de la dissolution des limites entre le visible et l'invisible et en porte encore les stigmates. Derrière les yeux clos du *Christ*, du *Bouddha*, de *Pandore* ou de *Vénus*, le monde chaotique des Noirs veille et affûte ses regards.

Pour Redon, la couleur, c'est le souffle qui enfièvre le tissu de l'image confrontée à l'affectation de ses signes. Elle condamne la lumière à trahir, sans les nommer, les impuretés et les lacunes de l'espace qu'elle enveloppe. Le regard bute alors sur cette fragile vérité de la peinture qui explique toute l'exigence de son repli stratégique.

1. Jorge-Luis Borgès, *Histoire universelle de l'infamie*.
2. Odilon Redon, 1840-1916. Tenue au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, du 10 mai au 1^{er} septembre 1985.
3. René Huyghe, Catalogue de la même exposition.

RISQUE DE GEL AU SOL

Claire GRAVEL

L'exposition *Risque de gel au sol* qui s'est déroulée à la Galerie Espace Virtuel, de Chicoutimi¹, était une tentative de construction collective de quatre artistes de la région, Richard Langevin, Guy Nadeau, Jean-Jules Soucy et Ronald Thibert. Cette aventure a débuté en janvier, avec des propositions communes de théoriciens: Jacques Bachand, Guy Bellavance, Manon Blanchette et Claire Gravel. Ceux-ci ont abandonné la partie, étant impuissants à penser une œuvre en gestation et ne voulant pas influencer le choix des artistes dans leur champ personnel d'investigation.

C'est d'après les trois sculptures de Guy Nadeau que les autres pièces se sont lentement agencées. Nadeau se trouve dans

une position proche de la sculpture minimaliste d'André Fauteux et d'Henry Saxe. Sur ses plaques d'acier, à peine soulevées du sol, il dessine à grands traits les lignes de soutien.

Soucy est un artiste difficile à étiqueter. Ses molécules de boules multicolores sont posées sur des livres de physique: elles sont enveloppées dans du plastique, les isolant, pourrait-on dire, des germes. Il coiffe des galets de tuques de toutes les couleurs. La tuque est-elle un rappel de la tradition, telle que dénoncée par Paul-Émile Borduas dans le *Refus global*: «Au diable le goupillon et la tuque! Mille fois ils extorquèrent ce qu'ils donnèrent déjà!». Mais à côté de la citation, il y a l'utilisation de découpes commerciales de tissus, comme récupération du matériau pauvre. Ensuite, toutes ces boules de couleur, qui vont se déployer sur le mur du fond, inscrivent l'œuvre dans la tradition picturale du pointillisme, d'ailleurs, Soucy, se définissent comme peintre et non comme sculpteur. N'ose-t-il pas faire un discret hommage à *Guernica* de Picasso avec un

tas de molécules blanches, grises et noires? En fait, cette exposition remet en question la différenciation entre la sculpture, d'une part, et la peinture, de l'autre. Contrairement aux dires du théoricien américain du modernisme, Clement Greenberg, pour qui la sculpture se devait d'être un dessin aérien, une structure de lignes de métal traçant des formes géométriques les plus épurées dans l'espace, les installations ont été produites délibérément en fonction du sol, au risque d'y geler.

Thibert expose les moules des sculptures édiées au Symposium International de Sculpture de Chicoutimi, de 1980. Dans cette volonté d'en faire voir la matrice couchée et d'aligner la coupure, la fente du sexe dans le centre médian de la galerie, Thibert fait assoir l'exposition sur un axe. Il ne montre pas seulement cette matrice comme l'œuvre première, ce qui en appelle au mythe de la fécondité, mais la place au centre de l'exposition, au centre du lieu: vision de l'éternel retour, comme l'a décrit Mircea Eliade.