

Michael F. Zimmermann

Odilon Redon et Bouddha – à travers Flaubert, Schopenhauer et Laforgue : Le voir, l'avoir vu – et le renoncement

Bouddha joue un rôle clef dans l'œuvre d'Odilon Redon [fig. 9]. On le voit dans un beau pastel de 1905 environ, placé à côté d'un arbre – le figuier de Bénarès – où il est entré dans le Nirvana, Gautama devenant le Bouddha.¹ Le motif d'un Bouddha s'approchant avec une canne entre les mains n'est nullement asiatique.² Comment ce Bouddha promeneur est-il entré dans la culture syncrétiste du symbolisme, et plus précisément dans l'œuvre de Redon? Cette petite tentative de reconstruire les différents cadres dans lesquels Bouddha se retrouve – ou se perd? – lors de son adaptation à une iconographie de l'ouest sera résumée en quatre remarques. Elles portent 1 : sur le rôle de Bouddha dans l'œuvre de Redon et sur les changements du motif, 2 : sur l'intérêt des romantiques pour la philosophie asiatique, 3 : sur l'inspiration que Redon a tiré de Flaubert et 4 : sur ce qui peut avoir été le Schopenhauerisme de Redon, inspiré peut-être par la poésie de Jules Laforgue. Un épilogue (5) portera sur l'artiste Jeanne Mammen, qui – dans des dessins réalisés à Bruxelles entre 1908 et 1914 – a vu « son » Bouddha à travers Redon, et avec lui, Flaubert. Elle questionne un nirvana trop mâle, trop conçu comme la négation de *la* vie – et, en termes allégoriques, de *la* femme –, les deux assimilées à travers le regard. En dévoilant cette négation comme toujours également affirmative de ce qui est réfuté, elle y oppose le phantasme de la femme-marchandise. – Il va sans dire qu'il ne peut s'agir que de l'esquisse d'un argument.

1 Configurer Bouddha : histoire d'un motif

Il se tient debout, inexpressif, tout en affrontant le spectateur. Promeneur solitaire, il s'appuie sur sa canne en s'adressant au spectateur d'un geste de sa

1 Voir la notice de Dario Gamboni dans : *Odilon Redon. Prince du Rêve, 1840–1916*, sous la dir. de Rodolphe Rapetti, catalogue d'une exposition montrée à Paris, Grand Palais, du 23 mars – 20 juin 2011, et à Montpellier, musée Fabre, du 7 juillet – 16 octobre 2011 ; Paris : Éditions de la RMN – Grand Palais 2011, p. 340–341.

2 Observation qui me fut gentiment communiquée par Monsieur Atsushi Miura.

Note: Je remercie Barbara Vinken pour des commentaires critiques ; et je suis redevable à Claude Imbert et Robin Mudry pour avoir corrigé mon Français. Cet essai est dédié à Claude Imbert.



Fig. 1 : Odilon Redon, *Têtard*, 1883, Fusain et craie, 50,4 × 34 cm, Otterlo, Kröller-Müller-Museum.

Source : Rodolphe Rapetti (dir.), *Odilon Redon. Prince du Rêve*, 1840–1916, catalogue d'une exposition montrée à Paris, Grand Palais, du 23 mars au 20 juin 2011, et à Montpellier, musée Fabre, du 7 juillet au 16 octobre 2011 ; Paris (Éditions de la RMN – Grand Palais) 2011, p. 183, Cat 51.

main droite – geste lu, en Asie, comme celui qui apporte un don. Le figuier, symbole transculturel de la procréation, opère moins comme un réquisit que comme un attribut placé à côté de celui qu'il qualifie. Chez Redon, cette iconographie au premier abord si évidente était le résultat d'une longue évolution. Dix ans plus tôt, l'artiste avait introduit une figure de Bouddha dans ses illustrations de *La tentation de Saint Antoine* par Flaubert [fig. 6].³ Dans ce « noir », nom que Redon donnait à ses lithographies, Bouddha était déjà placé de manière frontale devant le spectateur, sans pour autant s'adresser à lui. Son regard était dirigé vers le ciel, ou plutôt en direction d'un rien signifiant à la fois la pensée et le cosmos. Ses yeux continuent un mouvement induit par un corps en forme de serpent. Se tordant en spirale, un python semble indiquer que le prince indien est venu du fond du tableau tout en provenant des profondeurs du temps. Il concrétise son apparition au moment même où il se prépare à disparaître dans le Nirvana. Dans le pastel, la canne dans la main du Bouddha promeneur indique ce mouvement vers celui qui le regarde, et la position de sa tête aussi bien que le geste accentuent l'aspect d'interpellation [fig. 9]. Un nuage doré entourant des éclosions de fleurs place le divin sous le signe d'une vision illuminée. Dans la lithographie, c'est le soleil qui anticipe ce motif [fig. 6]. Comme dans l'illustration d'un emblème, il devient signe de l'inspiration. Dans une lithographie à peu près contemporaine, Redon plaça déjà le Bouddha à gauche de la composition, en dédoublant l'astre dominant la journée d'un soleil noir [fig. 7]. Dans le pastel, l'arbre se substitue à cet astre menaçant [fig. 9]. Ce figuier a lui aussi un antécédent inquiétant. Dans une autre lithographie inspirée par Flaubert, il se substitue à Bouddha lui-même [fig. 8]. Un trou dans l'arbre symbolise alors le Nirvana dans lequel le sage vient de s'annuler à jamais.

[Fig. 9] À la fin, tout semble apaisé dans une rencontre. Pourtant, l'image si doucement colorée – il n'y a aucune raison de l'apprécier plus que les Bouddhas « noirs » – n'est que le résultat d'un jeu à travers lequel Redon reconfigura

3 Jean Seznec, « Flaubert and the Graphic Arts », dans : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII (1945), p. 175–190 ; Jean Seznec, « The Temptation of St. Anthony in Art », dans : *Magazine of Art* (mars 1947), p. 87–93 ; Jean Seznec, *Nouvelles études sur La Tentation de Saint Antoine*, Londres : The Warburg Institute, University of London 1949, p. 59–92 ; Sven Sandström, *Le monde imaginaire d'Odilon Redon. Étude iconologique*, Lund : Berlingska Boktryckeriet 1955, p. 124 ; Dario Gamboni, *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris : Minuit 1989, p. 96–97, 183–184, 261–263 ; voir aussi la notice de Valérie Sueur-Hermel dans : *Odilon Redon. Prince du Rêve, 1840–1916*, catalogue 2011, p. 274–279. Instructif, même si on ne partage pas tous les conclusions : Ursula Harter, *Die Versuchung des heiligen Antonius. Zwischen Religion und Wissenschaft. Flaubert – Moreau – Redon*, Berlin: Reimer 1998, p. 35–68 (sur Flaubert), 123–200 (sur Redon).

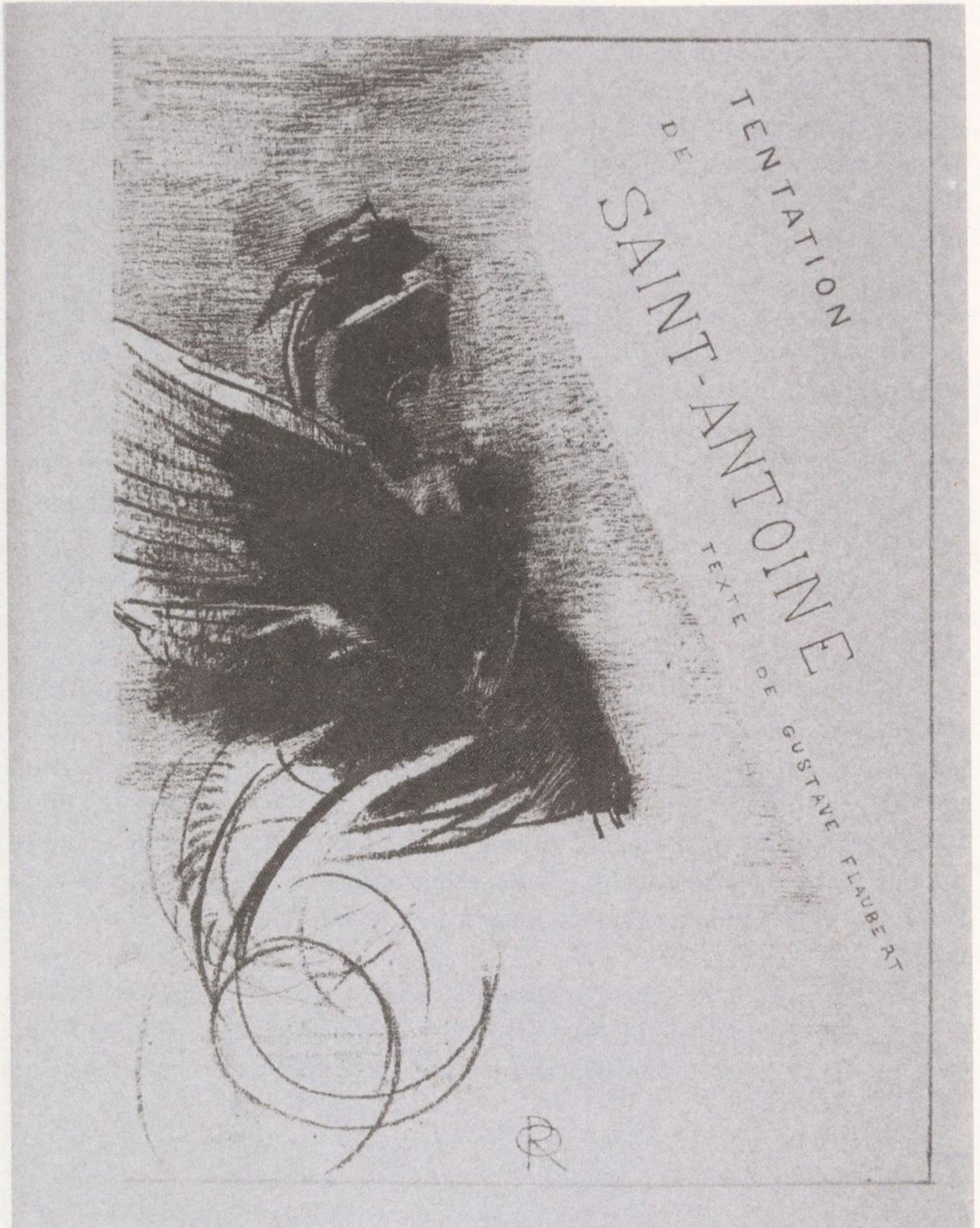


Fig. 2 : Odilon Redon, *Tentation de Saint Antoine*. Texte de Gustave Flaubert, album de dix planches, *couverture-frontispice*, lithographie sur Chine appliquée sur vélin, 20 × 14 cm (trait carré), Bruxelles (Deman) 1888.

Source : Margret Stuffmann et Max Hollein (dir.), *Wie im Traum: Odilon Redon*, catalogue d'une exposition à Frankfurt, Schirn Kunsthalle, du 28 janvier au 29 avril 2007; Ostfildern/Ruit (Cantz) 2007, p. 201, ill. Nr. 88.



Fig. 3 : Odilon Redon, *Tentation de Saint Antoine*. Texte de Gustave Flaubert, album de dix planches et une couverture-frontispice, 1888, pl. 7, *La chimère aux yeux verts tournoie, aboie*, lithographie sur Chine appliquée sur vélin, 27,5 × 16 cm (motif), Bruxelles (Deman) 1888. Source : Margret Stuffmann et Max Hollein (dir.), *Wie im Traum: Odilon Redon*, catalogue d'une exposition à Frankfurt, Schirn Kunsthalle, du 28 janvier au 29 avril 2007; Ostfildern/Ruit (Cantz) 2007, p. 202, ill. Nr. 93.



Fig. 4 : Odilon Redon, *Tentation de Saint Antoine*, album de six planches et un frontispice, 1889, pl. 5, le sphynx : ... mon regard que rien ne peut dévier, demeure tendu à travers les choses sur un horizon inaccessible. la chimère: Moi, je suis légère et joyeuse, lithographie sur Chine appliquée sur vélin, 28,2 × 20,2 cm (motif), Paris (Becquet) 1889. Source : Margret Stuffmann et Max Hollein (dir.), *Wie im Traum: Odilon Redon*, catalogue d'une exposition à Frankfurt, Schirn Kunsthalle, du 28 janvier au 29 avril 2007; Ostfildern/Ruit (Cantz) 2007, p. 207, Ill. Nr. 104.

des motifs, en substituant l'un à l'autre, à la manière d'un constructeur d'emblèmes, pourtant obscurs – notamment grâce à ce jeu qui démontre que les signes sont interchangeable, et que leur sens varie – flotte peut-être – à travers ces combinaisons mutables. Après ce long parcours, Redon sortait pourtant des énigmes emblématiques, et son Bouddha, qui désormais apparaît dans un espace fonctionnel cohérent, invite le spectateur dans un savoir qui n'a pas besoin de paroles – ou de titres empruntés à Flaubert.

2 Rêveries romantiques: l'origine asiatique des religions

Un premier contexte de ces images serait celui de l'orientalisme européen. Depuis l'âge classique, la sagesse orientale fut perçue comme une sorte de religion naturelle, marquant l'origine de toute réflexion opposant l'homme à la nature.⁴ En 1697, Leibniz proposa d'envoyer des missionnaires chinois en Europe pour qu'ils y enseignassent leur « philosophie pratique ».⁵ Voltaire, conseillé par le chevalier de Maudave, avait compris qu'il fallait chercher la religion la plus ancienne dans les Indes et non pas en Chine, et il entra dans une polémique farouche sur la question de savoir si les Védas n'étaient pas plus anciens que l'Ancien Testament.⁶

4 Voir l'étude riche et fondamentale sur les échanges entre l'ethnologie et la philosophie indiennes et européennes/atlantiques : Wilhelm Halbfass, *India and Europe. An Essay in Understanding*, Albany, NY : State University of New York Press 1988 ; aussi bien que : Eli Franco et Karin Preisendanz (éds.), *Beyond Orientalism. The Work of Wilhelm Halbfass and its Impact on Indian and Cross-Cultural Studies*, Amsterdam : Rodopi/Delhi : Motilal Banarsidass 2007 – un livre riche en discussions comparées entre la philosophie indienne et celle de l'ouest, complétées par des « Responses to my Respondents » de Halbfass. Voir aussi : Michel Hulin et Christine Maillard (éds.), *L'Inde inspiratrice. Réception de l'Inde en France et en Allemagne (XIX^e–XX^e siècles)*, Paris : Presses Universitaires de Strasbourg 1996 ; Christine Maillard, *L'Inde vue de l'Europe. Histoire d'une rencontre (1750–1950)*, Paris : Albin Michel 2008. Pour une première orientation dans la philosophie chinoise, j'ai consulté : Wolfgang Bauer, *Geschichte der chinesischen Philosophie*, München : Beck [2001] 2009 (là, indications bibliographiques ultérieures).

5 Halbfass, *op. cit.*, 1988, p. 57, 60 ; Gottfried Wilhelm Leibniz, *Novissima Sinica historia nostri temporis illustrata*, Hannover : Förster [1697] 1699.

6 Halbfass, *op. cit.*, 1988, p. 57–59. Voir également: Jürgen Osterhammel, *Asien in der Neuzeit. Sieben historische Stationen*, Frankfurt am Main : Fischer 1994 ; Jürgen Osterhammel, *Die Entzauberung Asiens. Europa und die asiatischen Reiche im 18. Jahrhundert*, München : Beck [1998] 2013.

Les interprétations philosophiques des Upanisads avaient préparé le chemin aux lectures approfondies du bouddhisme. Le trait commun des considérations romantiques était une attitude sceptique vis-à-vis de la portée des Lumières.⁷ Herder était convaincu que la pensée partait du corps, de la voix, de la langue, enfin de la communauté qui était le peuple et non pas du moi cartésien. Pour lui, les origines de toute culture se trouvaient en Inde. Longtemps avant Parménide, « les Hindus, [...] la branche la plus aimable de l'humanité » auraient conçu l'idée de l'unité de l'être, et de là, de l'absolu et du divin. D'après les traductions libres de Herder, la *Lehre der Braminen* se résume dans ceci: « Visnu est en toi, en moi, dans tous les êtres. [...] Vois tous les âmes dans la tienne, et bannis l'illusion d'être différent. »⁸

Les romantiques ne voyaient dans le bouddhisme que la continuation d'une pensée centrée autour du Brahma identifié trop facilement au flux de la vie des vitalismes. Josef Görres invita ses lecteurs à chercher, avec l'âme, « le pays où l'humanité vivait ses années heureuses d'enfance »,⁹ et Novalis opposa la « confiance enfantine » qu'il trouvait en Inde aux territoires « froids et morts de notre entendement de salon [*Stubenverstand*] ».¹⁰ Aussi le jeune Friedrich Schlegel trouvait-il dans la sagesse asiatique un remède contre ses contemporains et leur « méconnaissance abstraite de leur propre destin ». Plus tard, notamment dans son *Über die Sprache und Weisheit der Indier* publié en 1809, un Schlegel converti au catholicisme opposa ce qu'il décrivait comme la décadence de la pensée indienne, sa chute dans des superstitions, à un monothéisme européen se réalisant dans les structures des États éclairés, voire réactionnaires.¹¹ Cette vénération emphatique suivie d'une prise de distance n'était que l'expression d'une idée centrale de l'orientalisme, à savoir que les pays où se situe l'origine des cultures seraient ensuite privés de tout avancement historique. À partir du XVI^e siècle déjà, ce retard était également considéré comme un quasi-péché, cause pour laquelle ces civilisations auraient perdu leur innocence. Depuis lors, étaient loués tour à tour la Chine (et, au XIX^e siècle finissant, à plus forte raison

7 Halbfass, *op. cit.*, 1988, p. 69–83.

8 Halbfass, *op. cit.*, 1988, p. 69–72, cit. 70–71. Citations suivantes : Johann Gottfried von Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, dans : id., *Sämtliche Werke*, éd. par Bernhard Suphan, vol. XIII, Berlin : Weidmann 1887, p. 1–442, cit. p. 222; Herder, *Sämtliche Werke*, vol. XXVI, *Herders poetische Werke*, vol. II, *Nachdichtungen aus der griechischen, römischen und morgenländischen Literatur*, Berlin : Weidmann 1882, p. 420.

9 Halbfass, *op. cit.*, 1988, p. 73–74. Josef Görres, *Glauben und Wissen* [München 1805], dans : id., *Gesammelte Schriften*, vol. III, Cologne : Gilde 1936, cit. p. 8.

10 Halbfass, *op. cit.*, 1988, p. 74. Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Fragmente und Studien. Die Christenheit oder Europa*, Stuttgart : Reclam 1984, p. 67–89, cit. p. 83.

11 Halbfass, *op. cit.*, 1988, p. 73–83.

le Japon) comme la seule culture antique survivante, pour ainsi dire, éternellement,¹² et comme une société qui, de sa pureté primordiale, était depuis longtemps tombée en décadence, attendant les bienfaits du colonialisme (tel l'opium, en Chine cause des guerres de 1839–1842 et de 1856–1860, faut-il le mentionner).¹³

3 Flaubert à travers Redon: le voir et l'avoir vu

Un autre cadre pour comprendre la figure de Bouddha chez Redon serait celui de sa lecture de *La Tentation de Saint Antoine*, publiée en 1874. Flaubert livra son manuscrit au public, après y avoir travaillé tout au long de sa carrière, d'abord entre 1848 et 1849, quand Louis Bouilhet et Maxime Du Camp lui conseillèrent de jeter au feu le manuscrit qu'il leur avait lu pendant trois jours, puis en 1856–57 quand il publia des extraits dans la revue *L'Artiste*, sans pour autant radicalement remanier le projet, enfin après 1870 quand il restructura et termina finalement un texte (qu'il n'appela d'ailleurs jamais roman) qui l'avait accompagné depuis sa jeunesse.¹⁴ En 1887, quatorze ans après la parution du

12 Klaus Berger, *Japonismus in der westlichen Malerei, 1860–1920*, München : Prestel 1980 ; Elisa Evett, *The Critical Reception of Japanese Art in Late Nineteenth Century Europe*, Ann Arbor, Michigan : UMI Research Press 1982 ; Tsukasa Kôdera, « Japan as Primitivistic Utopia: van Gogh's Japonisme Portraits », dans : *Simiolus*, 14 (1984), p. 189–208 ; Birgit Denizel, Ewald Gäbler et Peter Springer, *Paris im Japanfieber. Meisterwerke des japanischen Farbholzschnitts begeistern französische Künstler. Von Degas bis Vallotton*, Oldenburg : Isensee 2007 ; Michael Brunner et Claudia Daubler-Hauschke (éds.), *Impressionismus und Japanmode. Edgar Degas, James McNeill Whistler*, Petersberg : Imhof 2009 ; Geneviève Aitken, « Claude Monet, Vincent van Gogh, Henri Rivière und Auguste Rodin als Sammler japanischer Holzschnitte », dans : *Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan*, éd. par Claire Guitton, catalogue d'une exposition à Essen, Museum Folkwang ; Göttingen : Steidl 2014, p. 47–59.

13 Jürgen Osterhammel, *China und die Weltgesellschaft. Vom 18. Jahrhundert bis in unsere Zeit*, München : Beck 1989, p. 1–20, 139–151. En ce qui concerne les réactions contre l'impérialisme de l'ouest dans une période déjà marquée par les avant-gardes : Jürgen Osterhammel, « Die erste chinesische Kulturrevolution. Intellektuelle in der Neuorientierung (1915–1924) », dans : id. (éd.), *Asien in der Neuzeit, 1500–1950*, Frankfurt am Main : Fischer 1994, p. 125–142.

14 Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine*, dans : id., *Œuvres*, vol. I, éd. établie et annotée par Albert Thibaudet et René Dumenil, Paris : Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade » 1951, p. 23–164 ; versions antérieures en appendice, p. 165–268 ; notes et variantes et index des noms principaux p. 1017–1025. Indispensable pour le travail philologique : Charles Carlut, Pierre H. Dubé et J. Raymond Dugan, *A Concordance to Flaubert's « La Tentation de Saint Antoine »*, New York et Londres : Garland 1979 (se référant à l'édition par Edouard Maynial, Paris : Garnier 1968 ; un des premiers exemples d'index numérisé du vocabulaire d'une œuvre littéraire dans son ensemble). Jacques Neefs prépare actuellement, en collaboration, *La Tentation*

livre, Redon publia – en petite série, 58 tirages – la première série d’images inspirées par *La Tentation de Saint Antoine*, suivie, une année plus tard, par une seconde. Une troisième se fit attendre jusqu’en 1896. Nous savons que Flaubert ne souhaitait pas que ses œuvres fussent illustrées.¹⁵ Redon faisait tout pour justifier son entreprise en suggérant qu’il s’agissait d’inspiration et non pas d’illustration. Les lithographies monochromes en noir – pigment que Redon considérait comme une couleur – ne s’enchaînent pas pour former une suite d’illustrations accompagnant le roman-drame, mais les trois séries parcourent le texte chacune à nouveau, parfois en se référant presque aux mêmes passages de l’œuvre, sans pour autant en répéter les mêmes citations dans le titre. Si Flaubert travailla à trois reprises à cet œuvre impossible, synthétisant sa version d’un Faust tenté par le diable avec l’évolution de toutes les religions, et des hérésies, Redon réalisa trois suites d’images inspirées par cet œuvre si

de *Saint Antoine* pour l’édition en cinq volumes des *Œuvres complètes* de Flaubert, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade ». – Une étude de base sur cet œuvre : Gisèle Séginger, *Naissance et métamorphoses d’un écrivain. Flaubert et « Les Tentations de saint Antoine »*, Paris : Honoré Champion 1997. Il s’agit d’un travail approfondi sur la conception du rôle d’un auteur que Flaubert a développée au cours de son travail dans la *Tentation* aussi bien que dans *L’Éducation sentimentale* (roman publié en 1869, mais conçu pour la première fois entre 1843 et 1845). Le processus de la subjectivation et de la démarcation de la perspective narrative est analysé par rapport aux conceptions de la philosophie de l’histoire de son siècle, considérant les lectures de Flaubert, mais aussi les arrière-fonds de Herder et du romantisme allemand jusqu’à Hegel. De manière convaincante, l’auteur soutient la thèse selon laquelle Flaubert a pris ses distances de toute vision téléologique, afin d’étudier la construction de narratifs historiques et leur structure épistémologique. Voir aussi : Gisèle Séginger, *Flaubert. Une poétique de l’histoire*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg 2014, un ouvrage combinant un résumé général des stratégies de Flaubert pour mobiliser « L’histoire contre l’Histoire » avec des études approfondis d’autres romans tels *Salammbô* (1862) et *Bouvard et Pécuchet* (inachevé, publié en 1881), et Gisèle Séginger, *Gustave Flaubert. Scénarios de « La Tentation de saint Antoine »*. *Le temps de l’œuvre*, Mont-Saint-Aignan : Presses Universitaires de Rouen et du Havre 2014. Sur la base de ces scénarios, il serait par principe possible de comparer la genèse du texte de Flaubert avec la genèse des images de Redon – dans des études postérieures.

15 Flaubert écrit à Ernest Duplan, le 12 juin 1862 : « Jamais, moi vivant, on ne m’illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu’un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : « J’ai vu cela » ou « cela doit être ». Une femme dessinée ressemble à une femme voilà tout. L’idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu’une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question d’esthétique, je refuse formellement toute espèce d’illustration. » Flaubert, *Correspondance*, vol. III, Paris : Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade » 1991, p. 221–222. Voir : Anja Ernst, *Formen des Sprachbildes. Bildliche und bildhafte Inszenierungsstrategien in Gustave Flauberts « Madame Bovary » und « Salammbô »*, Hildesheim/Zürich/New York : Georg Olms 2013, p. 34–45.

étrange.¹⁶ C'est dans ce contexte qu'apparaissaient pour la première fois des illustrations de Bouddha.

Rappelons la trame connue de ce roman-drame de Flaubert, étudiée par maints auteurs :¹⁷ Antoine l'ermite vécut peut-être de 251 à 356. Dans la tradition chrétienne, il était connu d'abord à travers un recueil de Saint Jérôme, puis surtout par sa vie décrite par Saint Athanase Le Grand, évêque d'Alexandrie (298–373). La lutte que celui-ci menait contre l'Arianisme imprégna aussi son récit de la vie de Saint Antoine. Ce dernier passait sa vie en tant qu'ermite, sur les hauts de Thèbes, dans la vallée du Nil. Plus tard, d'autres moines s'associèrent à lui. Donc, ayant vécu solitairement en tant qu'anachorète, Saint Antoine joua tout de même le rôle de fondateur du cénobitisme occidental. Au Moyen Âge, la tentation de Saint Antoine par le diable fut illustrée par une suite de monstres, et nous savons que Flaubert fut inspiré par une toile de Bruegel qu'il avait vu à Gênes.¹⁸ Mais de plus en plus, culminant dans l'iconographie du XIX^e siècle, des femmes érotiques occupaient une place privilégiée parmi

16 Notice de Valérie Sueur-Hermel dans : *Odilon Redon. Prince du Rêve, 1840–1916*, catalogue 2011, p. 214–217, 222–225, 274–279. Bonne introduction générale dans les « noirs » de Redon: Margret Stuffmann, « « J'ai fait un art selon moi seul ». Zur Ausstellung », dans : *Wie im Traum : Odilon Redon*, dir. par. Margret Stuffmann et Max Hollein, catalogue d'une exposition à Francfort, Schirn Kunsthalle, du 28 janvier au 29 avril 2007; Ostfildern/Ruit : Cantz 2007, p. 15–26.

17 Bon textes introductifs : Allan H. Pasco (adopté de Laurence H. Porter), « *La Tentation de saint Antoine* (1874) », et : Laurence M. Porter, « *La Tentation de saint Antoine*, versions (1849, 1856, 1869, 1874) », dans : *A Gustave Flaubert Encyclopedia*, éd. par Laurence M. Porter, Westport, CT/Londres : Greenwood Press 2001, p. 323–328, 328–330. Voir : Jeanne Bem, *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert: étude de « La tentation de Saint Antoine »*, Neuchâtel : Baconnière 1979 – ouvrage imprégné par une perspective psycho-biographique. À consulter également : Jean Seznec, « Saint Antoine et les monstres », *PMLA*, 58 (1943), p. 195–222 ; Jean Seznec, « Flaubert historien des hérésies, dans la Tentation », dans : *Romanic Review*, 36 (1945), p. 200–221, p. 314–328 ; Seznec, *op. cit.*, 1949 ; Jean Seznec, *Les sources de l'épisode des dieux dans « La Tentation de Saint Antoine »*, Paris : Vrin [1849] 1940 ; Francis J. Carmody, « Further Sources of *La Tentation de saint Antoine* », dans : *Romanic Review*, 49 (1958), p. 278–292 ; Michel Butor, « La Spirale des sept péchés », dans : *id.*, *Répertoire IV*, Paris : Minuit 1974, p. 209–235 ; Laurence M. Porter, « A Fourth Version of Flaubert's *Tentation de saint Antoine* (1869) », dans : *Essays in Honor of Jean Seznec. Nineteenth-Century French Studies*, 4 (1975), p. 53–66 ; Michel Foucault, « Fantasia of the Library », dans : *id.*, *Language, Counter-Memory, Practice : Selected Essays and Interviews*, trad. par Donald Bouchard, Ithaca : Cornell UP 1977, p. 87–109 ; Marshall C. Olds, « Hallucination and Point of View in *La Tentation de saint Antoine* », dans : *Nineteenth-Century French Studies*, 17 (1989), p. 170–185 ; R. B. Leal, « The Unity of Flaubert's *Tentation de saint Antoine* », dans : *Modern Language Review*, 85/2 (1990), p. 330–340 ; Séginger, *op. cit.*, 1997 (de tendance opposée à Bem 1979) ; Seginger, *op. cit.*, 2014.

18 Sur Flaubert et Breughel : Sabine A. Narr, « Transgressions médiatiques: la relation entre texte et image chez Flaubert », dans : *Nouvelles lectures de Flaubert. Recherches allemandes*, éd. par Jeanne Bem et Uwe Dethoff, Tübingen : Narr 2006, p. 56–76, sur Breughel p. 67.

ces monstruosités, finalement s'y substituant, tendance que Flaubert suivit, même s'il ne cessait d'insister sur Bruegel qui l'avait initialement inspiré.¹⁹ Aussi modifia-t-il considérablement le contenu des visions du moine. Son ermite rencontre, dans ses visions, des hérétiques et des sages, puis des fondateurs et représentants de religions depuis les origines. Pour l'écrivain, les connaissances gnostiques de l'ermite – connues à travers des lettres de Saint Antoine publiées par Saint Jérôme – étaient le prétexte de faire passer, devant ses yeux, toute l'histoire des religions, en commençant avec le christianisme et ses variantes hérétiques, puis en retournant à l'Égypte et finalement en voyageant jusqu'aux Indes, – avant de s'attarder sur l'origine de la vie et de l'évolution. Pourtant, il s'agit plutôt d'un défilé dans lequel chaque divinité anéantit celle qui l'avait précédée que d'un développement. C'est dans ce contexte que Flaubert introduisit Bouddha pour qui la fin n'est que le retour au début, synthèse (et boucle temporisée, sorte de ruban Möbius temporel) qui le rend capable d'envisager l'évolution dans son ensemble, avant d'y renoncer, en entrant dans le Nirvana. C'est donc aussi une vision de l'histoire des religions – moins comme inscrite dans que comme dédoublée par celle de l'évolution. Flaubert conçoit pourtant une évolution sans téléologie, marquée au contraire par une perpétuelle génération spontanée et par l'éternel retour du même, répétées sans but dans la conscience de l'ermite.

Même dans la troisième édition du texte par Flaubert, Saint Antoine n'est pas devenu un héros capable de garantir l'unité à l'œuvre. Il est plutôt le focalisateur à travers lequel le lecteur contemple toute la suite des images que l'auteur déploie devant sa fantaisie. Peut-être était-il si difficile de caractériser le rapport entre l'œuvre de Flaubert, si complexe en elle-même, et celle de Redon, tant qu'on n'a pas vu que chez l'un comme chez l'autre, la suite des tableaux, littéraires ou illustratifs, est structurée comme une allégorie : l'histoire de l'évolution ne fournit pas le cadre de celle des religions, et celle-ci n'est pas le cadre pour le développement de la conscience individuelle. Plutôt, elles se répètent

¹⁹ L'iconographie de la tentation de Saint Antoine est riche au XIX^e siècle, voir Sez nec, *op. cit.*, 1949. Ce n'est qu'au 19^{ème} siècle qu'un type de nu féminin académique, bientôt commercial, surgit parmi les « monstres » cherchant à mettre au défi l'anachorète. Deux tableaux étaient connus aussi à travers des reproductions : Eugène Isabey, *Tentation de Saint Antoine*, vers 1869, Paris, Musée d'Orsay; sur la toile *La tentazione di Sant'Antonio*, 1878, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna par Domenico Morelli (vendue à travers la maison Goupil), voir: Klaus Lankheit, « Domenico Morelli und die Psychologisierung des christlichen Bildes », dans : id., *Von der napoleonischen Epoche zum Risorgimento. Studien zur italienischen Kunst des 19. Jahrhunderts*, München : Bruckmann 1988, p. 177-191 ; Michael F. Zimmermann, *Industrialisierung der Phantasie. Der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste, 1875-1900*, Berlin : Deutscher Kunstverlag 2006, p. 197-200.

l'une dans l'autre en tant qu'allégorie. Dans la suite des visions, l'histoire des religions dédouble l'évolution de la vie de manière à ce que l'histoire *culturelle* des croyances fasse écho à celle de l'évolution *biologique* dans son ensemble. En ce qui concerne Redon, dont les illustrations accentuent ce rapport allégorique, des chercheurs tels Barbara Larson et Vincent Noce démontrèrent à quel point le jeune artiste, inspiré par son ami biologiste, Armand Clavaud, s'intéressait à l'évolution et à des images de mollusques ou d'animaux primitifs illustrant ses débuts et son parcours ultérieur.²⁰ Coopérant avec Clavaud, il s'était intéressé aux stades intermédiaires entre la plante et les premiers animaux.²¹ Peut-être inspiré par des théories de la mémoire qui avançaient l'hypothèse que nous ne nous rappelons pas seulement notre vie, mais l'expérience de l'espèce, voire de toute l'évolution, Redon étudiait l'évolution de la vue – une perception réalisée déjà dans les mollusques, voire dans les plantes. L'arrière-fond de tout cela était la loi biophysique fondamentale, promulguée par Ernst Haeckel, selon laquelle l'ontogenèse, depuis les premiers stades de l'embryon, serait le miroir de la phylogénèse.²² Redon aurait traduit cette loi pour étudier l'évolution non

20 Barbara Larson, *The Dark Side of Nature. Science, Society, and the Fantastic in the Work of Odilon Redon*, University Park, PA : Pennsylvania State University Press 2005, p. 49–106 ; Vincent Noce, *Odilon Redon, dans l'œil de Darwin*, Paris : Éditions de la RMN – Grand Palais 2011, p. 84–116.

21 Sur Redon et Armand Clavaud : Larson, *op. cit.*, 2005, p. 6–14, 87–88. Un sujet important de recherche est la bibliothèque de botanique et les herbiers, aujourd'hui intégrés dans la bibliothèque du Jardin Botanique de Bordeaux, dont Clavaud était responsable de 1874 jusqu'à sa mort en 1890 en tant que « Professeur du Cours Municipal de Botanique ». Il acheta des livres surtout sur la microscopie et la botanique. À travers une première recherche l'auteur a vu que les classiques de l'évolutionnisme de Darwin n'entraient que tardivement dans la bibliothèque (et l'exemplaire de *L'origine des espèces* ne semble guère utilisé). Cela met en doute les idées trop faciles selon lesquelles Clavaud aurait imprégné Redon de darwinisme. À l'époque pendant laquelle le jeune peintre et le botaniste étaient proches, ce dernier s'intéressait surtout aux stades intermédiaires entre le monde des végétaux et celui des animaux. L'on trouve, dans cette bibliothèque, les écrits de Charles Darwin suivants : *De la variation des plantes et des animaux sous l'action de la domestication*, trad. par J.-J. Moulinié, Paris : Reinwald 1868 ; *Les plantes insectivores*, trad. par Édouard Barbier, Paris : Reinwald 1877 ; *Des effets de la fécondation croisée et de la fécondation directe dans le règne végétal*, trad. par Édouard Haeckel, Paris : Reinwald 1877 ; *La faculté motrice dans les plantes*, trad. par Édouard Haeckel, Paris : Reinwald 1882 ; *L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle* ou *La lutte pour l'existence dans la nature*, trad. par Édouard Barbier, Paris : Reinwald 1882. Voir également : Armand Clavaud, *La fécondation dans les végétaux supérieurs*, Paris : Hachette 1867 ; *Flore de la Gironde*, vol. I, *Thalamiflores*, Paris : Masson, et Bordeaux : Féret 1882.

22 La bibliothèque du Jardin Botanique de Bordeaux conserve un seul livre d'Ernst Haeckel, *Le règne des protistes. Aperçu sur la morphologie des êtres vivants les plus inférieurs*, trad. par Jules Soury, Paris : Reinwald 1879 (un extrait de la *Allgemeine Entwicklungsgeschichte der Organismen*, Berlin : Reimer 1866) – mais pas la *Natürliche Schöpfungsgeschichte* (Berlin : Reimer

seulement dans le monde extérieur, dans la suite des plantes et des animaux, mais aussi dans l'expérience intérieure de l'individu, dans ses mémoires visuelles depuis qu'il avait acquis une première vue en tant qu'embryon flottant dans le fluide maternel, miroir du mollusque flottant dans l'océan primordial.

Tout cela dédouble l'évolution des religions – pourtant plus chez Redon que chez l'auteur rouennais. Chez Flaubert, la scène observée par l'ermite ne cesse de s'ouvrir en direction de la vallée, traversée non seulement par le Nil mais aussi par une suite interminable d'apparences – le plus souvent des divinités professant leurs religions. Des représentants de religions – dont nulle ne devrait égaler l'autre – proclament, l'un après l'autre, leurs prétentions à l'exclusivité – motivation, pour l'auteur, d'arranger ses visions dans un montage de tableaux – et c'est bien plus un montage qu'une suite narrative. Chez Redon comme chez Flaubert, ce scénario se présente comme une suite incessante de métamorphoses, comme dans le rêve où chaque image fait surgir la prochaine. Dans le texte, l'élève de l'ermite (comme celui de Faust) se transforme en tentateur, puis en diable, la reine de Saba s'avère être un vaisseau rempli de promesses diaboliques etc. Le lecteur, placé dans une permutation incessante d'images opulentes, peine à en mémoriser une seule. Redon se construit une syntaxe visuelle plus sobre, mais nullement moins énigmatique. Chez Redon, ce sont des motifs rappelant les premiers stades de l'évolution, pourtant reconfigurés selon les obsessions de son expérience personnelle, qui se positionnent pour former des « noirs » dont nous avons décrit la structure comparable à des emblèmes. Ces motifs ne sont en rien motivés par l'œuvre de Flaubert.

[Fig. 4] En 1889, Redon publia, dans la seconde série d'images inspirées par Flaubert, ce noir du Sphinx et de la Chimère. On ne peut que proposer, dans ce cadre, une lecture selon laquelle il résumait, en se basant sur le texte, deux

1868 ; trad. par Charles-Jean-Marie Letourneau et publié comme : *Histoire de la création des êtres organisés, d'après les lois naturelles*, Paris : Reinwald 1884). Haeckel considérait les protistes comme un groupe intermédiaire entre les plantes et les animaux. La question si Clavaud, ou Redon, avaient étudié cet ouvrage de Haeckel, propagateur d'un darwinisme aussi social, reste ouverte. Même si on n'attribue pas à Redon un darwinisme dur, la lecture de *Le règne des protistes* de Haeckel semble probable, vu leur intérêt commun pour la biologie microscopique, peut-être lentement marquée par les théories darwiniennes. Mais il n'y a pas de preuves que Redon ait lu d'autres écrits, de loin plus connus, de Haeckel. – Il est étonnant qu'on n'ait pas considéré la possibilité que l'artiste avait été impressionné par l'évolutionnisme qu'il trouvait dans *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert, peut-être même avant d'avoir étudié Darwin ou Haeckel. Dans son autobiographie tardive, Redon rendit hommage à Clavaud pour l'avoir fait lire « les premiers livres de Flaubert » aussi bien qu'Edgar Poe et Baudelaire, puis aussi « des poèmes indous ». Odilon Redon, *À soi-même*, Paris : Corti [1922 ; 1961] 1985, p. 18.



Fig. 5 : Odilon Redon, *Tentation de Saint-Antoine*, album de six planches et un frontispice, 1889, pl. 3, *la mort : Mon ironie dépasse toutes les autres!* lithographie sur Chine appliquée sur vélin, 26,2 × 19,7 cm (motif), Paris (Becquet) 1889.

Source : Margret Stuffmann et Max Hollein (dir.), *Wie im Traum: Odilon Redon*, catalogue d'une exposition à Frankfurt, Schirn Kunsthalle, du 28 janvier au 29 avril 2007; Ostfildern/Ruit (Cantz) 2007, p. 206, Ill. Nr. 102.

modes de la vision dans cette illustration méta-poétique.²³ Ce qui confère une certaine unité à l'œuvre de Flaubert, c'est l'idée que l'ensemble des religions se déploie, pendant une seule nuit, devant le regard de l'ermite: en commençant par les hérésies chrétiennes, en continuant par un retour aux Égyptiens et aux Grecs, en terminant par un « Gymnosophe » indien et par Bouddha, avant que le lever du soleil n'achève ce défilé.²⁴ C'est le regard du Sphinx qui anticipe la totalité des temps, et du texte, inaccessible pendant la vie – ou pendant la lecture. La Chimère représente le contraire : le changement incessant de la vue comme du désir, sautant d'un objet à l'autre, d'une curiosité à la prochaine. Au milieu de la lecture, la Chimère est l'allégorie qui s'impose le plus. Elle représente les permutations permanentes auxquelles le lecteur est exposé. – Par conséquent, Redon voue toute une série à la chimère qui, par cela, est inscrite elle-même dans un processus de métamorphose semblant interminable.

Le Sphinx, éternellement tranquille, est donc confronté à la Chimère, éternellement en mouvement. Le Sphinx représente le savoir de tout ce qui se passe – des circulations océaniques au vent traversant le blé, les deux évoqués dans le texte. Son regard pénètre tout, en traversant même des villes qui s'écroulent, vers un horizon qu'il ne pourra pourtant jamais atteindre. Il connaît les secrets d'un naguère et d'un avenir qui nous restent inaccessibles. C'est un futur dans lequel tout sera terminé – après la fin de toute évolution. La Chimère, par contre, déplace son regard d'une chose à la prochaine, d'un désir au suivant.

Soit le texte soit le « noir » de Redon, l'un et l'autre opposent l'idée de l'œuvre, considérée comme accomplie, à la lecture ou à la vision considérées comme un processus.²⁵ Dans *La Tentation de Saint Antoine*, le lecteur ne com-

²³ Flaubert, *Tentation de Saint Antoine*, 1951, p. 156, le passage correspondant à ce noir :

« Le Sphinx: C'est que je garde mon secret ! Je songe et je calcule.

La mer se retourne dans son lit, les blés se balancent sous le vent, les caravanes passent, la poussière s'envole, les cités s'écroulent ; – et mon regard, que rien ne peut dévier, demeure tendu à travers les choses sur un horizon inaccessible.

La Chimère: Moi, je suis légère et joyeuse. [...] »

Voir aussi : Séginger, *op. cit.*, 1997, p. 95–101 et surtout 371–402 ; Harter, *op. cit.*, 1998, p. 151–152.

²⁴ Séginger, *op. cit.*, 1997, p. 51–56.

²⁵ Depuis Balzac, l'impossibilité de parfaire l'œuvre, en terminant le processus de son élaboration, était devenu un stéréotype en peinture. Le non-finito était à l'ordre du jour, d'un Michel-Ange relu à travers Rodin au *Grand Verre* de Duchamp. Aussi, les métamorphoses du sujet telles que mises en scène par Redon, développent sur cette dialectique de l'œuvre entre l'idée d'un accomplissement et l'expérience d'un devenir vital. Voir Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München : Beck 1998, p. 225, 232 (sur le rapport Gauguin-Redon, mais pas de discussion de la sérialité ouverte des « noirs » de Redon). Référé-

prendra que l'évolution des religions est un tout qu'au moment où il aura fermé le livre après avoir terminé sa lecture. Mais à ce moment-là, il sera déjà sorti de l'œuvre.²⁶ La lecture, c'est la Chimère, l'avoir lu, c'est le Sphinx. Redon traduit cette idée dans deux modes de représentation opposés. D'un côté, nous assistons à un scénario placé sous le contrôle du regard du spectateur. Ainsi, le Sphinx est situé dans un plan parallèle à la surface de l'image. De l'autre côté, la Chimère s'approche du spectateur des profondeurs en le regardant, en l'interpellant. Avec un sourire quelque peu provocateur entourant ses yeux ombragés, elle l'amène à se perdre dans ses métamorphoses tout au long de la suite des images – incontrôlable comme dans le rêve.

De cet être constamment changeant, Redon présenta toute une série de versions – voilà qui témoigne de sa stratégie de montage de signes qui s'étaient stabilisés au cours de son œuvre. Par contre, le motif du Sphinx est un solitaire

rences utiles sur des questions de sérialité ouverte (et de clôtures de la cyclicité) : Katharina Sykora, *Das Phänomen des Seriellen in der Kunst. Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop Art*, Würzburg : Königshausen & Neumann 1983. – On ne peut que remarquer que l'idée d'opposer la perception (corporelle) et le « monde perçu », le voir en tant que processus et le vu en tant que toujours déjà résultant de ce processus est développée dans l'œuvre de Maurice Merleau-Ponty, notamment dans : *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard [1945] 1987, p. 240–281. Merleau-Ponty conçoit la perception comme imprégnée des deux côtés, dans un monde intermédiaire entre le vu et le voir, entre une raison objectivant la vision et une sensibilité marquant le côté subjectif, réceptif. Le débat sur sa philosophie soit du point de vue théorique soit dans les arts ne peut être documenté ici. Très lu par les phénoménologues, il y a aussi des lectures en terme de la philosophie analytique (notamment par Claude Imbert) et dans le sens du structuralisme. Voir : Bernhard Waldenfels, *Phänomenologie in Frankreich*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1987, p. 142–217 ; Claude Imbert, *Maurice Merleau-Ponty*, Paris : adpf 2005 ; Rosalyn Diprose et Jack Reynolds, *Merleau-Ponty. Key Concepts*, Stocksfield Hall, UK : Akumen 2008 ; Alex Potts, *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven/Londres : Yale UP 2000, p. 207–234.

26 À la fin, Flaubert fait voir à son Saint Antoine le visage du Christ. Cette vision banale, presque kitsch d'un Christ dont la souffrance et le sacrifice n'avaient joué aucun rôle dans l'œuvre, n'est qu'un mode de couper court au texte par une vision stéréotype. Elle cache, d'une manière pourtant transparente, le fait qu'il fallait enfin, après que Flaubert avait à trois reprises retravaillé son manuscrit, clore cette œuvre dont la réalisation était la plus difficile pour l'auteur – un texte qui, à côté des autres, semble le plus pénible à lire dans l'œuvre de l'écrivain. Michel Winock, *Flaubert*, Paris : Gallimard 2013, p. 380–386. Intéressant aussi l'interprétation de : Gisèle Séginger, *Le mysticisme dans « La Tentation de Saint Antoine » de Flaubert: la relation sujet – objet*, Paris : Lettres Modernes 1984, p. 38–40 (sur la « parole non-située » de Flaubert, qui parle « de nulle part, c'est-à-dire de partout ». Dans cette perspective, le *vultum sanctum* ne serait que la place occupée, dans l'œuvre, par l'auteur). Il y a d'excellents livres sur Flaubert (et la tradition chrétienne sous-jacente dans ses écrits, par exemple la notion paulinienne de la kenosis/kénose) qui ne traitent point cet œuvre, voir : Barbara Vinken, *Flaubert. Durchkreuzte Moderne*, Frankfurt am Main : Fischer 2009.

dans les lithographies de Redon. Le public connaissait la Chimère compte tenu de la première suite d'illustrations de la *Tentation*, publiée un an auparavant [fig. 3].²⁷ Mais c'était alors un petit cheval, ressemblant à une figure d'échec, toujours avec un corps de serpent. Le spectateur avisé saura que quant à elle, cette version n'était que la transformation d'une image apparaissant sur le frontispice de la première suite d'images inspirées par la *Tentation* de Flaubert [fig. 2]. Déjà là, il s'agissait d'un être ailé superposé à un corps de serpent. Mais entretemps, il y eut des traits que la main de l'artiste décrivit, par ses mouvements circulaires, sur la pierre à l'aide de la craie lithographique. Cinq ans avant, Redon avait combiné un poisson se tordant en spirale avec une tête ronde dont les yeux nous regardent de manière anthropomorphe et enfantine [fig. 1]. Cette forme de vie primordiale, déjà imprégnée de conscience, se transformera plus tard en Chimère.

Dans son édition pour ainsi dire égyptienne [fig. 4], Redon compléta sa tête enfantine de têtard avec les motifs connus de la tête du Sphinx. Les étranges ailes en forme d'éventail, visibles à côté de la tête quelque peu ichty-forme de la Chimère, ne sont peut-être que le résultat d'une copie renversée du foulard plissé couvrant la chevelure du Sphinx. Le Sphinx et la Chimère sont des sœurs, peut-être une seule figure dédoublée par son *Doppelgänger*. À travers ce jeu entre le foulard du Sphinx et les ailes de la Chimère, Redon a trouvé un équivalent visuel remarquablement adéquat pour ce couple, marquant des oppositions au sein d'une inséparable unité, inventé par Flaubert. Ensemble, elles composent une allégorie de deux modes de la vision, opposés l'un à l'autre mais tels deux côtés de la même médaille. Le premier est celui de la vision en mouvement permanent, dépourvue de toute stabilité. Le second accentue non pas le voir mais l'avoir vu: c'est l'image arrêtant la vision en devenir. Le voir et l'avoir vu – Redon a résumé ce paradoxe d'une époque marquée par les débuts des neurosciences. Après l'*Optique* publiée par Hermann von Helmholtz en 1866, il n'était plus possible de considérer la vision comme une collecte passive de données des sens. Voir, c'était une activité vitale qui ne saurait cesser, même pas dans le rêve, avant la mort. Pourtant, dans l'image, ce mouvement incessant devient représentable. La Chimère et le Sphinx ne sont qu'un emblème de cette aporie entre le voir et l'avoir vu.²⁸

²⁷ Flaubert, *Tentation de Saint Antoine*, 1951, p. 156 : « La Chimère : Moi, je suis légère et joyeuse ! Je découvre aux hommes des perspectives éblouissantes avec des paradis dans les nuages et des félicités lointaines. Je leur verse à l'âme les éternelles démenes, projets de bonheur, plans d'avenir, rêves de gloire, et les serments d'amour et les résolutions vertueuses ».

²⁸ La réflexion philosophique sur la vision considérée comme une incessante activité cognitive (c'est-à-dire ni juste un *input* reçu de manière passive, ni seulement un processus se dérou-



Fig. 6 : Odilon Redon, *La Tentation de Saint Antoine*, album de vingt-trois lithographies et un frontispice imprimé sur Japon, 1896, Nr. 12, *L'intelligence fut à moi ! Je devins le Bouddha*, 43,4 × 33,3 cm (motif), lithographie sur Chine appliquée sur vélin, Paris (Blanchard) 1938 (2. ed.).

Source : Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).

<https://vangoghmuseum.nl/en/prints/collection/p1617V2000> (25. 02. 2019).

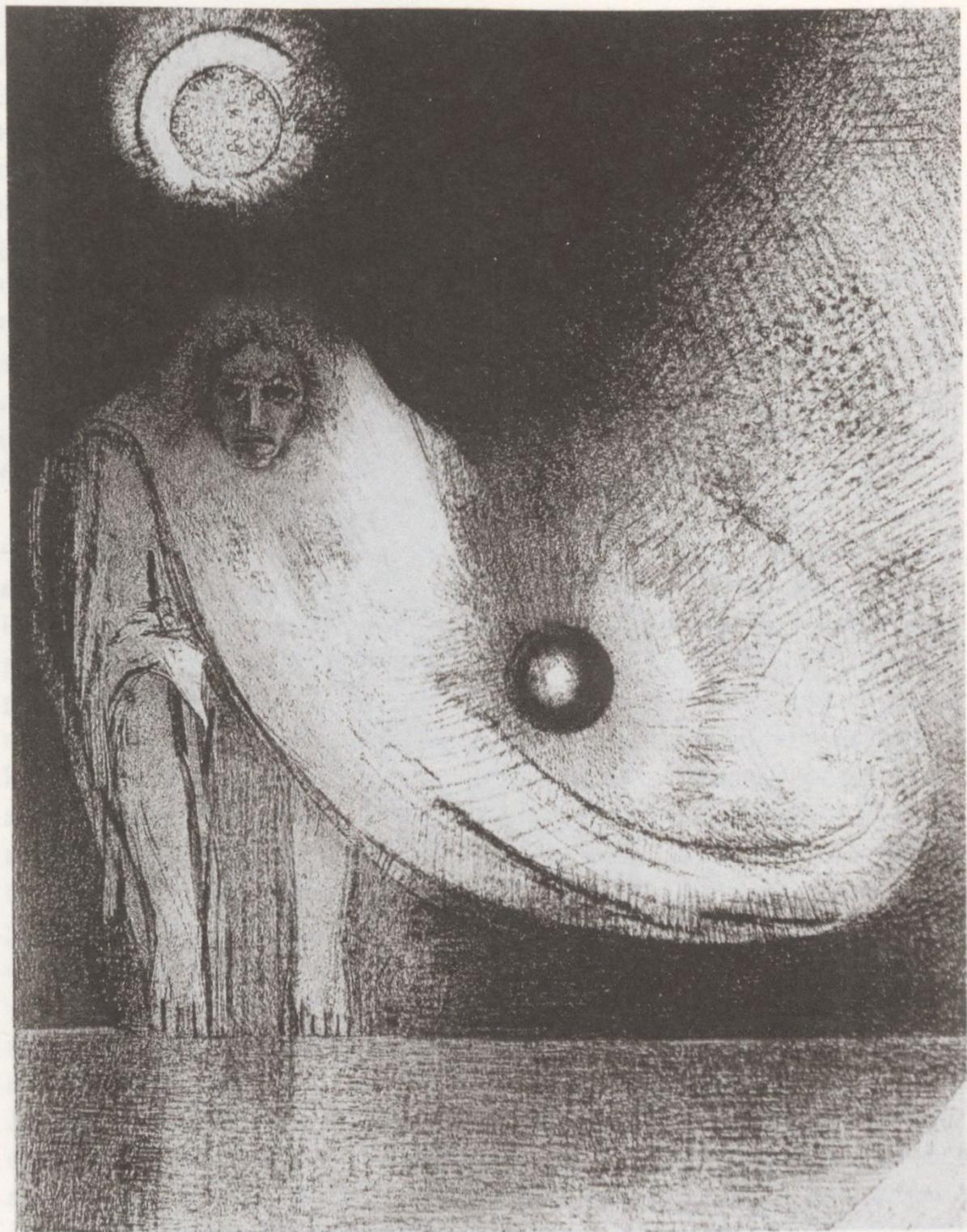


Fig. 7 : Odilon Redon, *Le Bouddha*, en bas, inscrit à la main : *On m'a mené dans les écoles. J'en savais plus que les docteurs.* (Gustave Flaubert), vers 1895, lithographie sur Chine appliquée sur vélin, 32,5 cm × 24,9 cm (motif), Paris (Marty) 1895.

Source : Margret Stuffmann et Max Hollein (dir.), *Wie im Traum: Odilon Redon*, catalogue d'une exposition à Frankfurt, Schirn Kunsthalle, du 28 janvier au 29 avril 2007; Ostfildern/Ruit (Cantz) 2007, p. 275, Ill. Nr. 182.

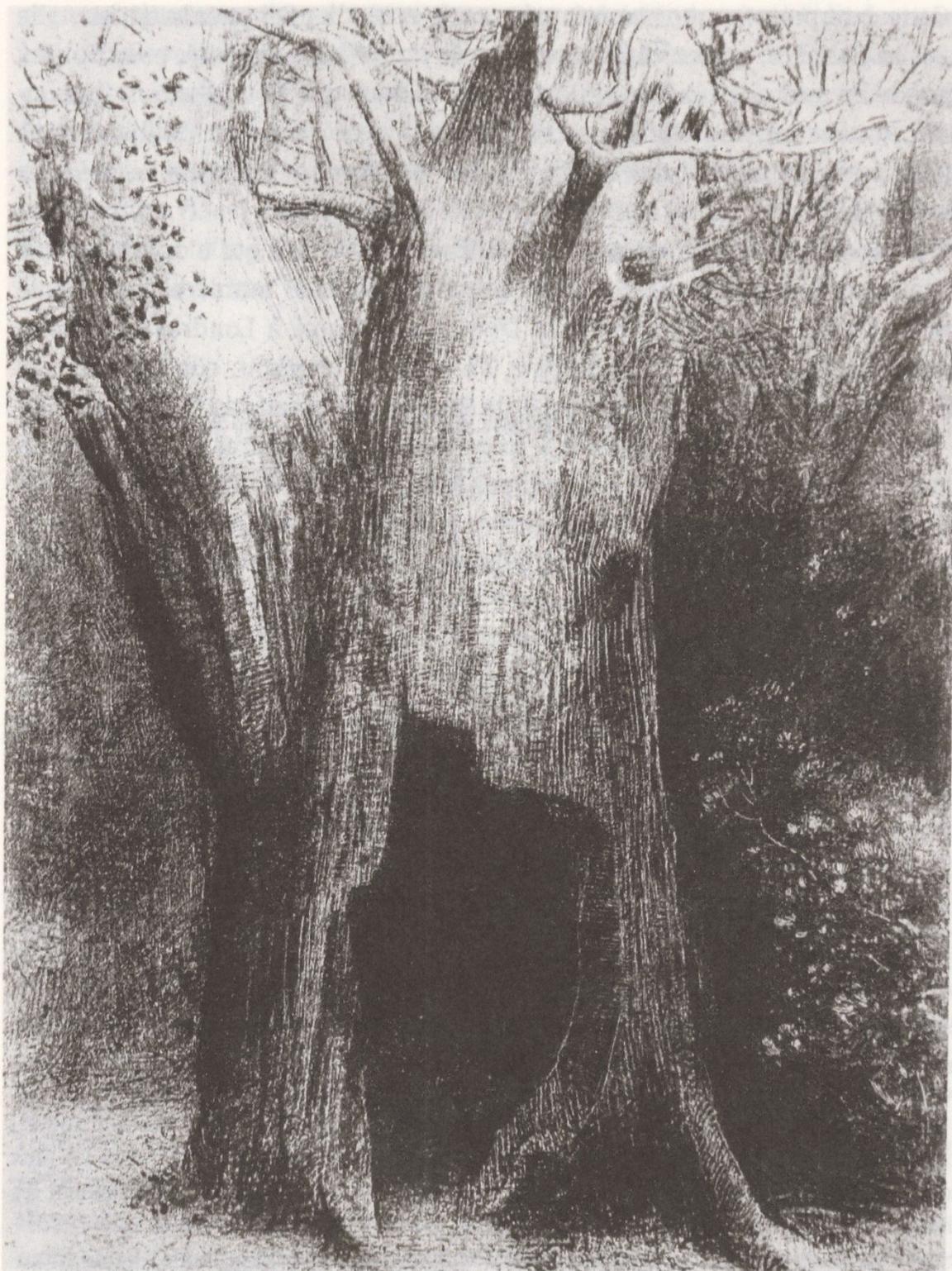


Fig. 8 : Odilon Redon, *La Tentation de Saint Antoine*, album de vingt-trois lithographies et un frontispice imprimé sur Japon, 1896, Nr. 9, *Je me suis enfoncé dans la solitude. J'habite l'arbre derrière moi*, 30 × 22,5 cm (motif), lithographie sur Chine appliquée sur vélin, Paris (Blanchard) 1889.

Source : Rodolphe Rapetti (dir.), *Odilon Redon. Prince du Rêve, 1840–1916*, catalogue d'une exposition montrée à Paris, Grand Palais, du 23 mars au 20 juin 2011, et à Montpellier, musée Fabre, du 7 juillet au 16 octobre 2011 ; Paris (Éditions de la RMN – Grand Palais) 2011, p. 185, Cat. 72.

Cette interprétation a, bien sûr, des sous-entendus Schopenhaueriens : le voir, et la Chimère, correspondent au monde en tant que volonté, et le Sphinx au monde en tant que représentation. (Nous verrons que Bouddha, et le renoncement, jouent un rôle clef dans cette dialectique strictement dualiste, dans laquelle ils ne se prêtent nullement à jouer le rôle du « troisième », selon le schéma hégélien.)

Il faut souligner que Redon, tout en utilisant des motifs qui n'ont rien à voir avec la narration de Flaubert, suit la trame du texte de manière plus exacte qu'on ne l'a trop souvent écrit. Suzy Lévy, qui a trouvé à Londres son exemplaire de *La Tentation de Saint Antoine*, l'a montré. Pourtant, elle n'est ici pas suivie quand elle qualifie les « noirs » de Redon d'illustrations.²⁹ Bien sûr, Redon savait que Flaubert s'opposait à toute tentative d'illustrer ses œuvres. En commentant les tentatives de son éditeur Lévy, qui consistaient à convaincre Redon d'illustrer *Salammbô*, l'artiste écrivit à Jules et Ernest Duplan : « Ce n'était guère la peine d'employer tant d'art à laisser tout dans le vague, pour qu'un

lant selon des automatismes de l'instinct) déclenchée par la nouvelle optique physiologique connaissait une histoire complexe, de Helmholtz à Ernst Mach, de Théodule Ribot à Bergson, pour ne pas parler de la théorie de l'image développée plus tard, de Max Wertheimer à Ludwig Wittgenstein, et de Walter Benjamin à la philosophie analytique. Voir : Michael F. Zimmermann, *Les mondes de Seurat. Son œuvre et le débat artistique de son temps*, Paris : Albin Michel/Anvers : Fonds Mercator 1991, p. 69–108 ; id., « Seeing », in : id. (éd.), *Vision in motion. Streams of sensation and configurations of time*, Zürich/Berlin : diaphanes 2016, p. 69–108 ; id., « Expérimentation scientifique et esthétique. La vision comme action cognitive selon Cézanne et Helmholtz », dans : *La lumière au prisme d'Augustin Fresnel, entre arts et sciences (1790–1900)*, éd. par Gérard Mourou, Michel Menu et Monika Preti, Paris : Herman 2018, p. 163–184.

²⁹ Suzy Lévy, *Odilon Redon et le messie féminin*, Paris : Cercle de l'art 2007, p. 42–47, 51–56 ; Suzy Lévy, *Journal inédit de Ricardo Viñez. Odilon Redon et le milieu occultiste*, Paris : Klincksieck 1987, p. 7–12, 23–31, 69–72. Cet aspect a trop été négligé, et il est obscurci par le fait que Redon, dans ces trois séries, ne suit pas la chronologie fictionnelle du texte de Flaubert. De plus, Redon, qui avait d'abord ennobli sa production par les références littéraires les plus difficiles, voulait plus tard écarter tout soupçon que son œuvre ne lui valait uniquement les mérites d'un illustrateur. Gamboni, *op. cit.*, 1989, p. 182–184. Dans son autobiographie, considérée par Gamboni comme une mythisation tardive, il insista sur le fait qu'il n'était que stimulé, de manière peu concrète, par les Flaubert, Poe, Baudelaire. En revanche, il déclarait la supériorité de l'activité littéraire sur les autres arts, car en écrivant et publiant, l'homme arrivait à « agir sur l'esprit d'un autre ». Voir : Redon [1922] 1985, p. 18, 38–39 (cit.). Voir : Dario Gamboni, « « Une petite porte ouverte sur le mystère » : Redon et la recherche en histoire de l'art », dans : *Odilon Redon. Prince du Rêve, 1840–1916*, catalogue 2011, p. 29–41. Si on arrange – contrairement à l'ordre de l'artiste – les illustrations des trois séries dans l'ordre du texte, il est évident que Redon le suit de près. De plus, son arrangement de motifs se métamorphosant correspond aux transformations permanentes de la substance des religions dans l'œuvre de Flaubert – une stratégie qui mérite d'études ultérieures.

pignouf vienne me démolir mon rêve par sa précision inepte. »³⁰ Redon ne voulait certes pas courir le risque d'avoir transgressé le veto de Flaubert. Malgré cela, il accompagnait les « noirs » de titres composés de citations. En dernière instance, l'artiste avait recours à ses propres motifs, souvent tirés de ce qu'il considérait comme une espèce de mémoire de l'évolution, de manière à réaliser un discours visuel autonome qui s'établissait entre les planches. Les métamorphoses du « têtard » en Chimère constituent un autre discours que celui des images se succédant dans le texte.

4 Redon avec Schopenhauer et Laforgue: vers le renoncement

La première illustration de Bouddha peut être lue comme une combinaison paradoxale (ce qui n'est pas une « synthèse ») du Sphinx et de la Chimère [Fig. 6]. Son côté animal, l'étrange queue de serpent ressemblant à celui de la Chimère, le lie au flux de la vision. Pourtant, par la frontalité disciplinée de son corps, il semble arrêter, presque terminer, ce mouvement. Dans cette feuille, comme dans la plupart de ses illustrations inspirées par Flaubert, Redon renonce à traduire l'ironie colorée de l'auteur rouennais, augmentée de splendeurs byzantines, dans son style imprégné d'une sorte de naïveté tragique.³¹ Comme celui de Flaubert, le Saint Antoine-focalisateur de Redon (selon la terminologie de Michael Fried, ce serait le « painter-beholder », poussé à tenir un rôle dans la diégèse) n'est, en dernière instance, pas tenté par la femme, mais par le suicide [fig. 5]. C'est une figure synthétisant éros et thanatos, qui le tente, et avec lui le lecteur, de ne pas refaire l'œuvre du créateur, et de l'évolution, mais de l'anéantir, dans un triomphe ultime et paradoxal. L'ermite résiste à cette tentation comme aux précédentes. Déjà Flaubert montra une alternative au suicide : le renoncement. Tandis que Redon fit entrer le suicide en adaptant une iconographie vaguement chrétienne, faisant rappel à « Madame le Monde » ou à des illustrations sur la mort et la jeune fille,³² il introduisit la perspective du renoncement, du non-agir, par des images vaguement inspirées de l'Asie de l'Est.

³⁰ Flaubert à Jules Duplan, 5 juillet 1862, à propos de *Salammbô*, Flaubert, *Correspondance*, vol. III, Paris : Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade » 1991, p. 226.

³¹ Ce trait fut décrit par Stephen F. Eisenman, *The Temptation of Saint Redon. Biography, Ideology, and Style in the « Noirs » of Odilon Redon*, Chicago/Londres : University of Chicago Press 1992, p. 83–176 (chap. 2, « Popular culture and the noirs »).

³² Kathrin Baumstark, « *Der Tod und das Mädchen.* » *Erotik, Sexualität und Sterben im deutschsprachigen Raum zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin : LIT 2015.



Fig. 9 : Odilon Redon, *Le Bouddha*, vers 1905, Pastel, 90 × 73 cm, Paris, Musée d'Orsay.
Source : Rodolphe Rapetti (dir.), *Odilon Redon. Prince du Rêve, 1840–1916*, catalogue d'une exposition montrée à Paris, Grand Palais, du 23 mars au 20 juin 2011, et à Montpellier, musée Fabre, du 7 juillet au 16 octobre 2011 ; Paris (Éditions de la RMN – Grand Palais) 2011, p. 341, Cat. 131.

Dans *La Tentation de Saint Antoine*, c'est Bouddha qui invite le lecteur à suivre ce chemin. Nous rencontrons d'abord un Yogi, baptisé le « Gymnosophiste ». Cet acrobate du jeûne, couvert de fumier de vache et orné de coquilles, est décrit par l'auteur d'une manière la plus fantaisiste. Dans son discours, il identifie le rythme du devenir et périr avec celui de l'évolution. Bientôt, il quittera ce corps détesté, pour « enfin dormir au plus profond de l'absolu, dans l'Anéantissement. »³³ Chez Flaubert, Bouddha est inscrit dans une histoire de l'évolution des religions dont l'une démentit l'autre. Aussi le premier Bouddha de Redon, pas encore libéré de son corps de serpent, est toujours captivé dans le cycle de l'éternel retour [fig. 6]. Dix ans plus tard, son Shakjamurti placé à côté de l'arbre sous lequel il a été illuminé, détient enfin le savoir qui anéantit au lieu de produire, pour paraphraser les mots du « gymnosophiste » introduit par Flaubert [fig. 9].

J'aimerais, à la fin, spéculer un peu sur les sources du bouddhisme de ce Redon plus naïvement syncrétiste que l'auteur de *La Tentation de Saint Antoine*. Pour Arthur Schopenhauer, nos connaissances du monde ne sont que des affections de nos organes des sens.³⁴ En philosophie théorique, George Berkeley était un de ses témoins principaux, qui avait réduit l'épistémologie à la formule: *esse est percipi*.³⁵ Nous ne connaissons donc les choses qu'à travers le voile de nos perceptions. Pourtant, c'est par le biais de la philosophie pratique que nous avons accès à la substance du monde. C'est la volonté qui conserve notre vie ainsi que celle des autres créatures, même des êtres. C'est elle qui nous pousse à nous renouveler, et qui anime les choses, pour nous rien que nos représenta-

33 Flaubert, *Tentation de Saint Antoine*, 1951, p. 86.

34 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. I [Dez. 1818] u. 2 [1844], dans : id., *Sämtliche Werke*, éd., sur la base de la première édition des œuvres complètes par Julius Frauenstädt, par Arthur Hübscher, Wiesbaden : Brockhaus 1972, vol. II et III; traduit en français d'abord en 1886 par Jean-Alexandre Cantacuzène, puis par Auguste Burdeau : *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris : Alcan 1912. Voir aussi : Volker Spierling (éd.), *Materialien zu Schopenhauers « Die Welt als Wille und Vorstellung »*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1984; id., *Arthur Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis*, Frankfurt am Main : Frankfurter Verlagsanstalt 1994; Peter Welsen, *Schopenhauers Theorie des Subjekts. Ihre transzendentalphilosophischen, anthropologischen und naturmetaphysischen Grundlagen*, Würzburg : Königshausen & Neumann 1995. Sur Schopenhauer lu en France, surtout à partir des années 1870: Arnaud François, « Rezeption in einzelnen Ländern: Frankreich », dans : *Schopenhauer-Handbuch*, éd. par Daniel Schubbe et Matthias Koßler, Stuttgart et Weimar : Metzler 2014, p. 388–394.

35 Introductif sur le rapport entre Schopenhauer et Berkeley: Valentin Pluder, « Skizze [sic] einer Geschichte der Lehre vom Idealen und Realen » [vol. I de *Parerga et Paralipomena*, 1851, dans : *Sämtliche Werke*, 1972, vol. 5], dans : *Schopenhauer-Handbuch*, 2014, p. 124–128, surtout p. 127.

tions, comme elle traverse nous-mêmes, le sujet aussi bien que les objets étant inscrits dans le rythme du devenir et du périr. Notre « volition », et nous en tant que sujets voulants, aussi bien que le monde extérieur ne sont donc qu'une apparition trompeuse et passagère, équivalent au voile de Maya. La volonté – et le monde mis en perspective de son point de vue – ne sont que les phantasmes d'une pulsion aveugle, nous poussant à suivre nos besoins et nos désirs. C'est la représentation, *die Vorstellung*, la raison qui nous rend vraiment humains, selon un préjugé spiritualiste de longue date, et c'est elle, et elle seule, qui nous rend libres, du moins possiblement. Pour le dire en usant le « noir » de Redon en tant que métaphore [fig. 4] : c'est en guise de Sphinx que la pensée théorique considère la Chimère de la volonté. Mais dans le regard de celui-ci sur celle-là, nous réalisons que le seul choix libre serait celui du renoncement, et en conséquence d'une vie menée comme laissant s'éteindre – à quoi nous invite le regard du Bouddha qui, sous son figuier de Bénarès, a disparu dans le Nirvana [fig. 8]. Schopenhauer avait intégré d'abord ce qu'il concevait comme la sagesse des Védas, puis l'expérience bouddhique dans son pessimisme provocateur,³⁶ et en 1844, dans la seconde édition du livre qui était son chef-d'œuvre, il soutint sa vue sceptique de la volonté, et de la possibilité d'agir librement sous sa pulsion, par un déterminisme appuyé, pensait-il, par les premières découvertes de la physiologie et de la psychologie qui en résultaient – un débat continué, en France, pendant les années 1870 et au début des années 1880.³⁷ Le seul acte indubitablement libre, pour lui, était le renoncement, le

36 Introductif : David E. Cooper, « Schopenhauer and Indian Philosophy », dans : *A Companion to Schopenhauer*, éd. par Bart Vandenabeele, Chichester/West Sussex : Wiley-Blackwell 2012, p. 266–279 ; Urs App, « Einflüsse und Kontext: Asiatische Philosophien und Religionen », dans : *Schopenhauer-Handbuch*, 2014, p. 187–192. Voir : Douglas Berger, *The Veil of Maya: Schopenhauer's System and Early Indian Thought*, Binghamton, NY : Global Academic Publishing 2004 ; R. Ray Singh, « Schopenhauer. Aesthetics and Eastern Philosophy », dans : *Aesthetics and Culture: East and West*, éd. par G. Jienping et W. Keping, Beijing : Anhui 2006, p. 390–403 ; Lakshmi Kapani, *Schopenhauer et la pensée Indienne. Similitudes et différences*, Paris : Hermann 2011 [analyse critique de la manière par laquelle le philosophe « greffa » sa philosophie sur les textes indiens].

37 Pour ne citer que quelques contributions : François Pillon, « La doctrine de Schopenhauer sur le libre arbitre », dans : *La critique philosophique*, 39/25 (octobre 1877) ; Elme-Marie Caro (éd.), *Le pessimisme au XIX^e siècle: Leopardi, Schopenhauer, Hartmann*, Paris : Hachette 1878, p. 211–246 (chapitre « Les expédients et les remèdes proposés par Schopenhauer contre le mal de l'existence. – Le Bouddhisme moderne ») ; Paul Janet, « Schopenhauer et la physiologie française. Cabanis et Bichat », dans : *Revue des deux mondes*, 3/39 (1880), p. 35–59. Voir : Alexandre Boillot, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860–1900)*, Paris : Vrin 1927 ; René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon 1985 ; Anne Henry, *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris : Klincksieck 1989.

non-agir, le silence conçu comme un acte de subversion de ce monde d'apparences. Schopenhauer était un des premiers philosophes à adopter un jargon imprégné des découvertes de la physiologie des organes des sens – un premier pas en direction d'une réflexion continuée bientôt par Nietzsche ou Bergson. Redon avait peut-être connu *Die Welt als Wille und Vorstellung* de Schopenhauer à travers le livre d'un philosophe français, Théodule Ribot. En 1874, celui-ci publia une monographie très didactique intitulée *La philosophie de Schopenhauer*.³⁸ Ribot, plus médecin-philosophe que le penseur solitaire de Francfort, lisait son vitalisme en des termes darwiniens – perspective certainement attractive pour Redon, toujours sous l'impression de Clavaud – sans pour autant adopter le pessimisme schopenhauerien.

Et pourtant, pour l'Odilon Redon des « noirs » sur la *Tentation de Saint Antoine*, le témoin le plus important n'était probablement pas Ribot, mais le poète Jules Laforgue. Ce fut en 1885 que Laforgue publia son recueil *Complaintes*, dédié à l'« âme bouddhique » de Paul Bourget. Laforgue, plus tard aussi vénéré par Duchamp,³⁹ était certes le plus triste parmi les Schopenhaueriens de sa génération.⁴⁰ Nous terminons donc avec quelques rimes de son *Le Sanglot de la terre* – « mon volume de philosophiques », comme Laforgue écrivit vers la fin de l'année 1880 à l'ami Gustave Kahn.⁴¹ Le poème, intitulé d'abord *Pataugement*, puis baptisé *L'espérance*, porte son titre tel un oxymoron.

Vouloir, toujours vouloir! Ah! gouffre insatiable,
N'as-tu donc pas assez englouti d'univers ? (p. 303)
[...]

38 Théodule Ribot, *La philosophie de Schopenhauer*, Paris : Alcan 1874, p. 90–114 (sur Schopenhauer et l'art). Ludovic Dugas, *Le philosophe Théodule Ribot*, Paris : Payot 1924. Sur Schopenhauer et les milieux symbolistes, toujours valable : Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, III vols., vol. I, *L'aventure poétique*, Paris : Nizet 1947, p. 210–214.

39 Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris : Belfond 1967, p. 102. C'est en discutant la toile *Jeune homme triste dans un train* (1911, Philadelphia Museum of Art) que Duchamp parla de ses lectures de Laforgue.

40 Léon Guichard, *Jules Laforgue et ses poésies*, Paris : Nizet [1950] 1977 ; Madeleine Betts, *L'univers de Laforgue à travers les mots*, Paris : La pensée universelle 1978, p. 22–92 ; Lisa Block de Behar, *Jules Laforgue ou les métaphores du déplacement*, Paris : L'Harmattan 2004. Biographie : Jean-Jacques Lefrère, *Jules Laforgue*, Paris : Fayard 2005.

41 Il est évident que dans les milieux qui acclamaient Redon, l'admiration pour Laforgue était unanime. Voir : Gamboni, *op. cit.*, 1989, p. 153–155. Si plus tard Redon ne se réclamait nullement de Laforgue, cela s'inscrivait dans sa stratégie d'éviter que ses planches fussent considérées comme trop littéraires, à une époque d'avant-garde pour laquelle le littéraire était devenu le pire des péchés contre un art désormais « pur ». De plus, il est possible que depuis sa période colorée, Redon soit converti à un mode de vie moins pessimiste dans le sens de Schopenhauer, et plus bergsonien.

L'Être désespérant des célestes royaumes
 Cria que tout semblait au noir sans réveil !
 Pourtant il va toujours, frêle Œdipe des choses,
 Fou d'angoisse devant l'inconnu de son sort ;
 Et s'il fixe toujours le Sphinx aux lèvres closes
 Au lieu de lui crier qu'il ne sait rien des Causes
 Et d'attendre à ses pieds le baiser de la Mort
 C'est qu'il croit à l'Énigme et qu'il espère encore !
 Et Bouddha méditant sous le figuier mystique,
 [...] Tous les sages de l'Inde et tous ceux du Portique
 Crurent-ils en mourant que tout était dit? Non ! » (p. 304)⁴²

5 Epilogue : Bouddha à travers Redon et Flaubert – *La tentation de Saint Antoine* selon Jeanne Mammen

Jeanne Mammen, née en 1890 à Berlin, avait passé sa jeunesse, depuis l'âge de cinq ans, à Paris, puis étudia de 1908 à 1914 à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Plus tard, elle serait illustratrice de la république de Weimar, documentant par son style satirique et mordant ce qu'elle concevait comme la guerre sexuelle pendant les années dorées de Berlin dans l'entre-deux-guerres. En 2017–18, la Berlinische Galerie honora son œuvre avec une grande rétrospective, l'inscrivant ainsi aux incontournables de l'histoire de l'art allemande du XIX^e siècle.⁴³

Pendant sa période bruxelloise, Mammen créa une suite de 14 illustrations de *La tentation de Saint Antoine* flaubertienne, exécutées de manière extrême-

⁴² Jules Laforgue, *Œuvres complètes. Edition chronologique intégrale*, textes établis et annotés par Jean-Louis Debauve, Daniel Grojnowski, Pascal Pia et Pierre-Olivier Walzer, vol. I, 1860–1883, Lausanne : L'âge d'homme 1986, p. 303–307, cit. 303, 304. Le poème s'adresse à ceux « que le gouffre béant fascine, dont les cœurs n'ont plus rien qui résiste », et dans mille ans il n'y aurait plus qu'un seul homme de cette sorte. C'est à lui que le moi lyrique s'adresse : « Certes, tu n'auras plus mes antiques chimères, Dans les yeux de Maia tu n'auras que trop lu, Et résigné d'avance à ses lois nécessaires, Tu noteras en paix, l'âme ivre d'absolu, Le refroidissement de ce bloc vermoulu » (p. 306–307). À la fin, le poème accuse la nature d'avoir implanté l'espérance dans l'homme. – La citation d'une lettre à Gustave Kahn se trouve dans l'introduction de *Le Sanglot de la terre* par Pascal Pia, p. 253. Voir, dans ce contexte, aussi le poème *Le Sphinx*, p. 311–312.

⁴³ Thomas Köhler et Annelie Lütgens, *Jeanne Mammen. Die Beobachterin. Restrospektive 1910–1975*, catalogue de l'exposition à la Berlinische Galerie. Landesmuseum für moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 6 octobre 1917–15 janvier 1918, München : Hirmer 2017.

ment étudiée au crayon, à l'encre de Chine et à l'aquarelle. Elle se montrait, de par son style éclectique, comme particulièrement informée sur les options artistiques du symbolisme tardif – qui battait son plein dans la capitale belge – de l'œuvre de Fernand Khnopff à celui de Félicien Rops, intégrant également des idiomes plus ornementaux comme ceux d'Aubrey Beardsley et de Jan Toorop. Derrière toutes ces options, on sent cependant qu'à l'arrière-plan le modèle de Redon gardait son effet en tant que toile de fond, même quand Mammen choisissait d'autres démarches compositionnelles. Certaines de ses feuilles l'évoquent, Hildegard Reinhardt le remarqua, plus que d'autres.⁴⁴

Choisissons donc quatre feuilles dans lesquelles l'autonomie critique de Mammen par rapport à Redon se manifeste de plus en plus. Chez Flaubert, et chez Mammen, Saint Antoine devint Bouddha, tandis que Redon avait évité de rendre cette identification évidente [fig. 12]. Ce Bouddha trône alors entre des faces hideuses et des squelettes qui lui présentent des femmes nues lui offrant toute la plénitude de leur chair. Il porte tout ce qui avait tenté Saint Antoine telle une couronne lascive : plus qu'à un renoncement, l'on assiste à un triomphe [fig. 11]. Plus tôt, un Saint Antoine en guise de « gymnosophe » trônait sur le bûcher qu'il semblait avoir allumé lui-même [fig. 10]. Pas de femmes dans la grêle forêt violacée derrière lui, mais une biche dédouble le regard dont il fixe le spectateur dans son triomphe suicidaire. Pourtant, ni ce « gymnosophe » ni Bouddha ne marquent la fin, mais « l'ironie » qui triomphe du héros masculin, redevenu anachorète.

Redon avait traduit l'ironie de la mort qui « dépasse tous les autres » par un serpent-femme s'approchant des profondeurs des temps pour présenter ses seins sous sa tête de mort – à son tour couronnée de roses par le flux du temps vital [fig. 10]. Mammen reprit ce motif, en lui ôtant son caractère allusif. Sous un ciel lourd, à côté de la femme dont la tentation est, nous le savons, le suicide, elle planta une croix dans le sol aride. Mais surtout, elle rajouta un Saint Antoine maigre et ascétique, vu de profil, s'agenouillant et courbé pour presser son visage sur la terre. À la fin, la femme-mort de Mammen triomphe sur l'anachorète [fig. 13]. Comme la mort, ainsi la Chimère [fig. 12] : l'artiste fait sortir le sphinx de son impassibilité. Au lieu de fixer son regard éternellement sur l'horizon, ce Sphinx plutôt masculin hoche sa tête pour admirer la Chimère dont il semble avidement inhaler les parfums. La Chimère, monstre muni de griffes et de jambes de serpent, est ornée d'une chevelure rouge qui s'entremêle avec les plumes abondantes de ses ailes. Comparé à une première version de cette feuille, Mammen accentua les attraits féminins de cet ange diabolique. Le

⁴⁴ Hildegard Reinhardt, *Jeanne Mammen – Das symbolistische Frühwerk 1908–1914*. « *Les Tribulations de l'Artiste* », Berlin : Jeanne-Mammen-Gesellschaft 2002, p. 26–33.

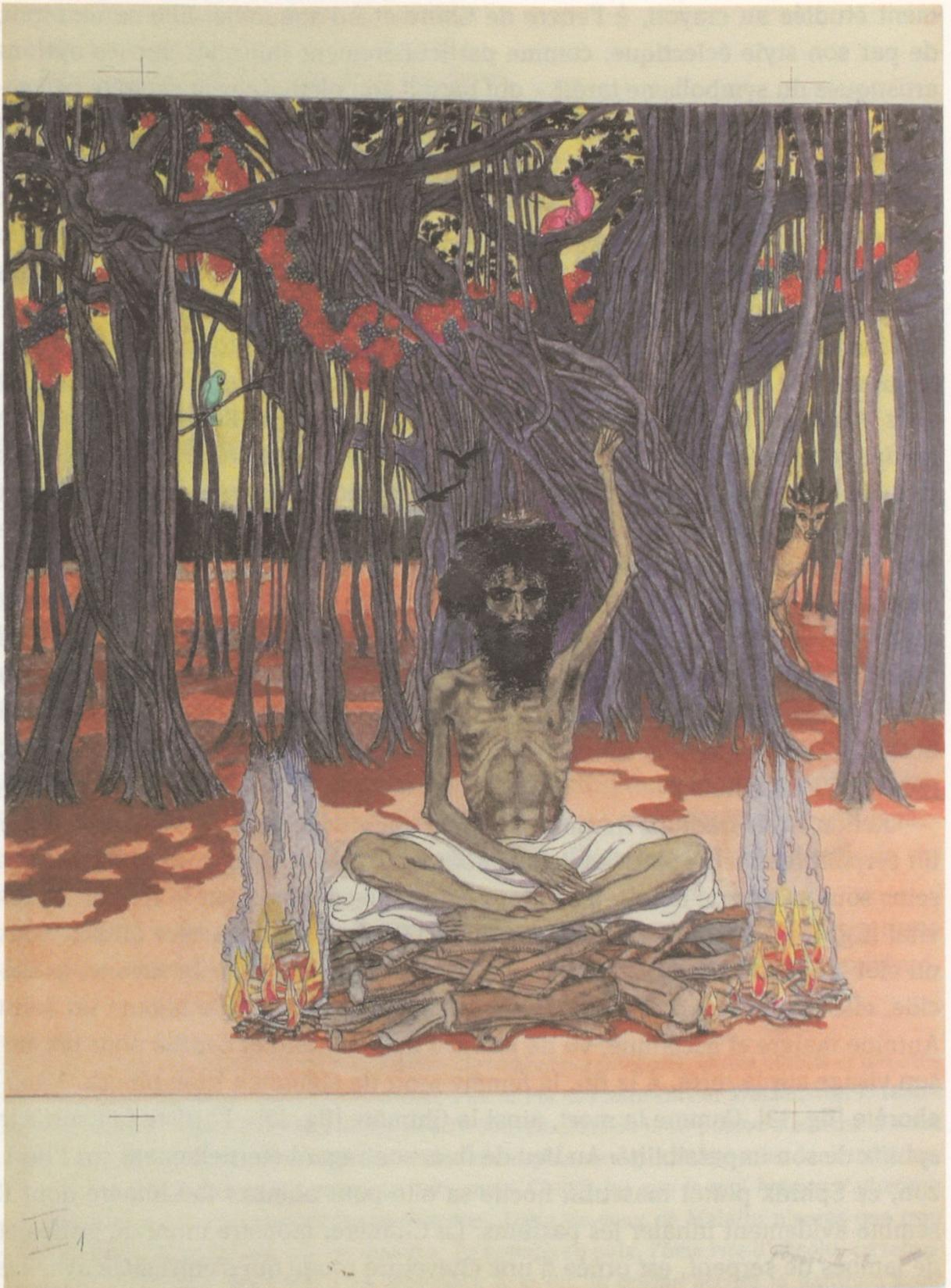


Fig. 10 : Jeanne Mammen, *Le Gymnosophiste*, 1908–1914, aquarelle, crayon et encre de Chine, 28,5 × 27 cm (motif), Jeanne-Mammen-Gesellschaft.

Source : Hildegard Reinhardt, *Jeanne Mammen – Das symbolistische Frühwerk 1908–1914. „Les Tribulations de l’Artiste“*, Berlin (Jeanne-Mammen-Gesellschaft) 2002, p. 101, planche 32.

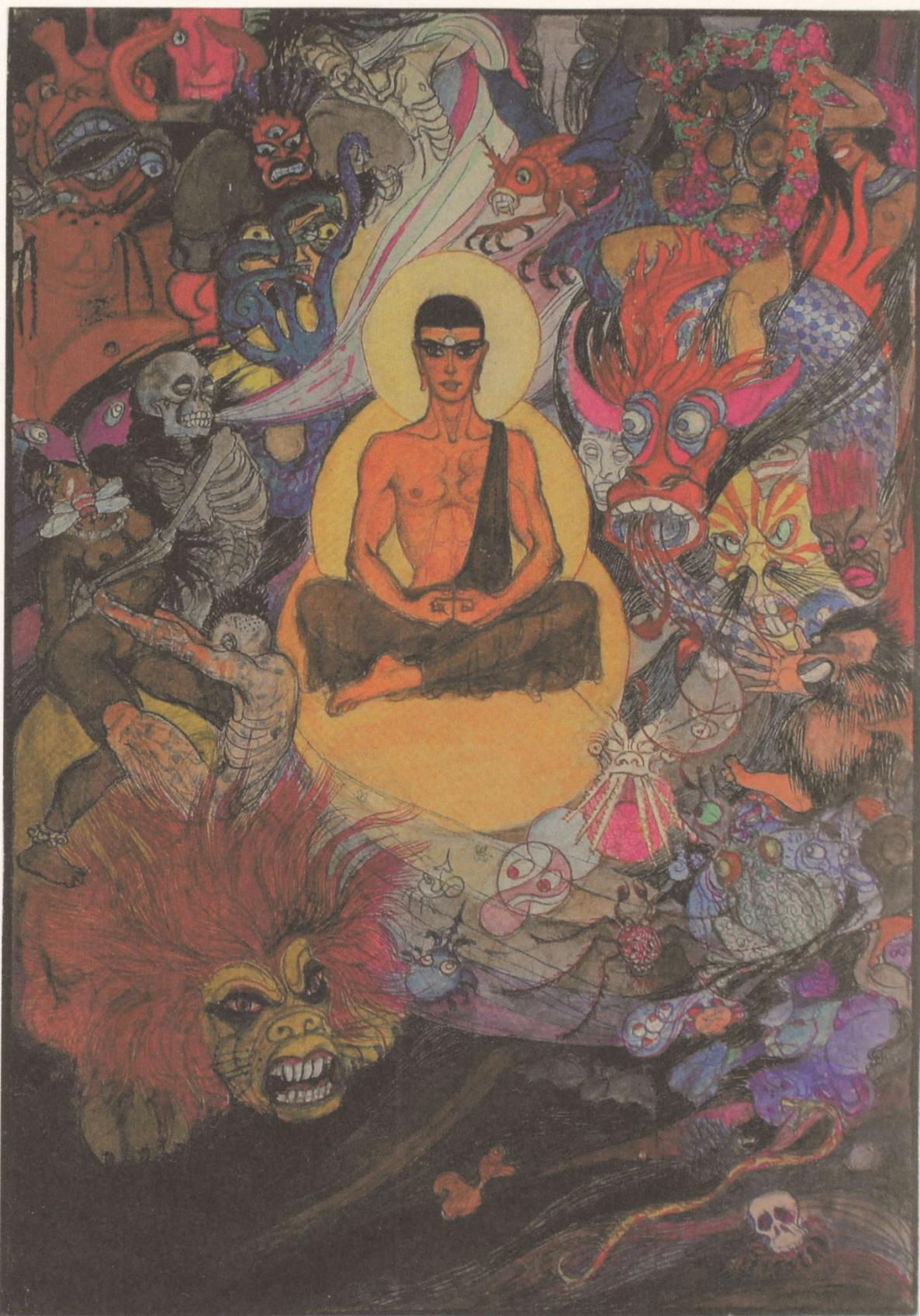


Fig. 11 : Jeanne Mammen, *La tentation du Bouddha* (première version), 1908–1914, aquarelle, crayon et encre de Chine, 33,8 × 23,7 cm (motif), Jeanne-Mammen-Gesellschaft.

Source : Hildegard Reinhardt, *Jeanne Mammen – Das symbolistische Frühwerk 1908–1914*.

„*Les Tribulations de l'Artiste*“, Berlin (Jeanne-Mammen-Gesellschaft) 2002, p. 109, planche 36.

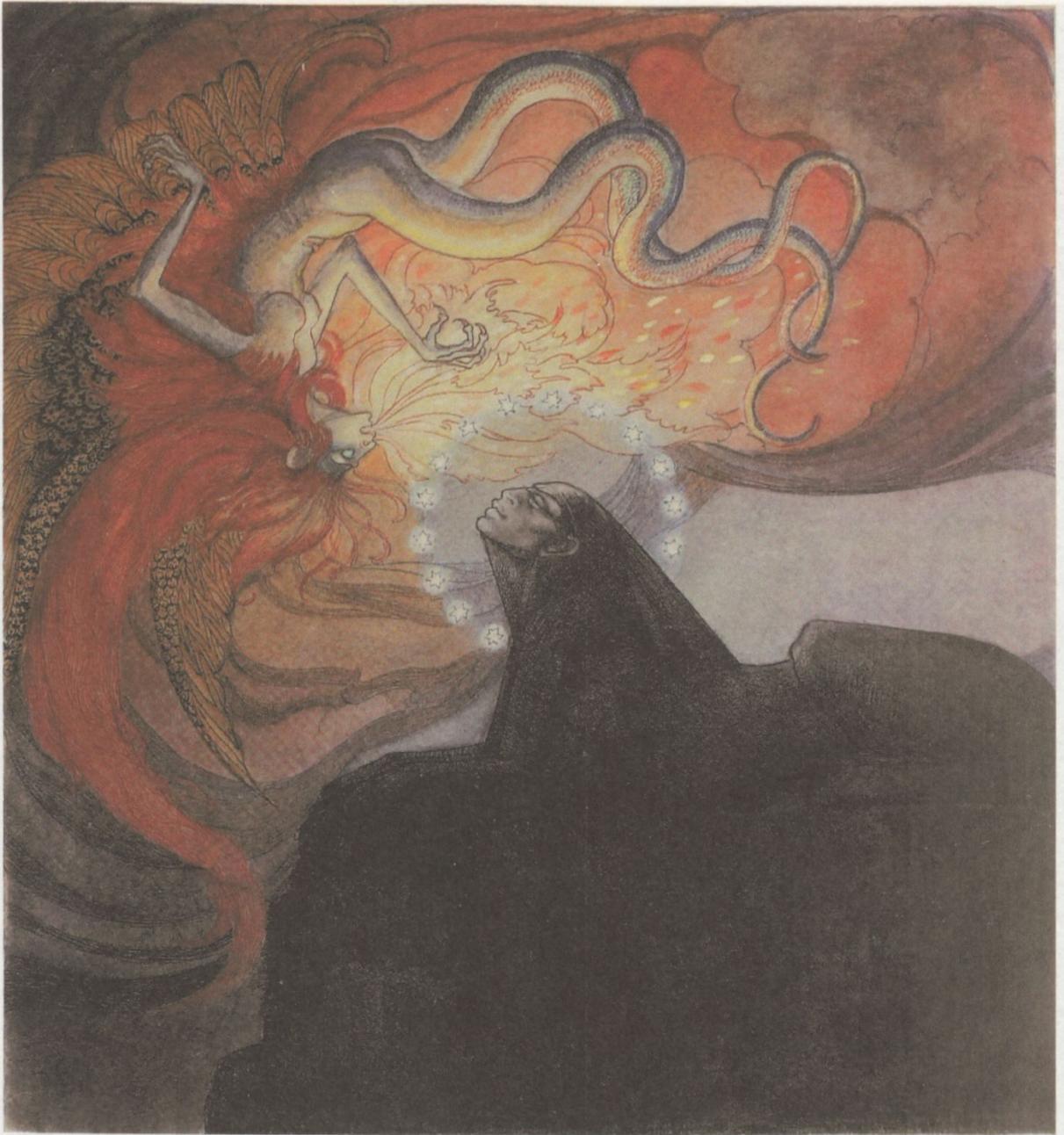


Fig. 12 : Jeanne Mammen, *Sphinx et chimère* (seconde version), 1908–1914, aquarelle, crayon et encre de Chine, 28,8 × 26,8 cm (motif), Jeanne-Mammen-Gesellschaft.

Source : Hildegard Reinhardt, *Jeanne Mammen – Das symbolistische Frühwerk 1908–1914. „Les Tribulations de l'Artiste“*, Berlin (Jeanne-Mammen-Gesellschaft) 2002, p. 117, planche 40.

sphinx nullement désintéressé est pourtant, telle la Madone de l'apocalypse, couronné d'étoiles – attribut blasphématoire qui transpose la révélation secrète mais promise dans un présent depuis toujours marqué par cette confrontation aussi lascive qu'inéluctable.

Le style de ce symbolisme à la fois spectaculaire et quelque peu crispé se détache de la manière satirique beaucoup moins construite que l'artiste développerait bientôt sur la base de modèles expressionnistes. Pourtant, les aspira-

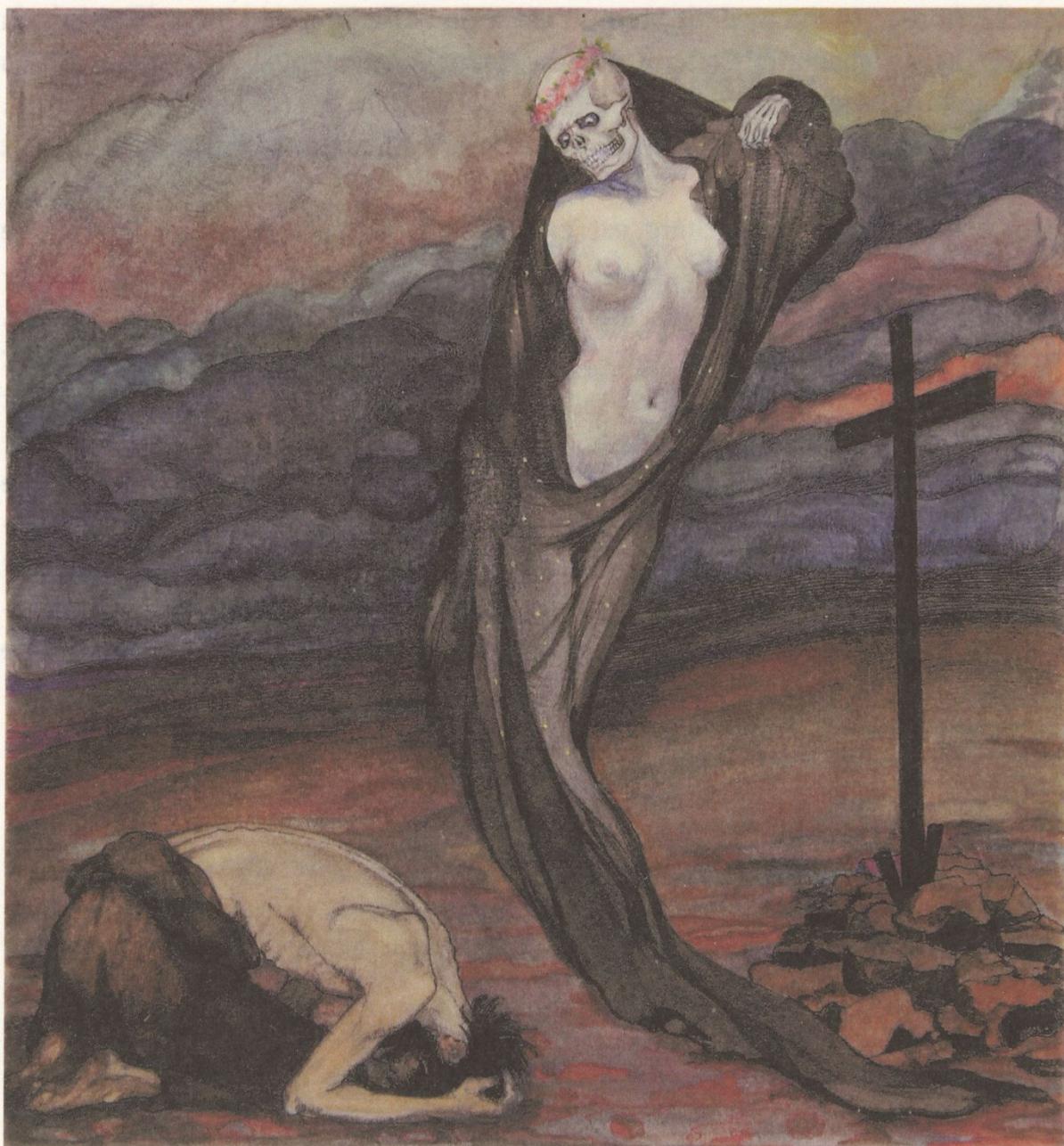


Fig. 13 : Jeanne Mammen, *La mort (Saint Antoine)*, 1908–1914, aquarelle, crayon et encre de Chine, 28,7 × 27 cm (motif), Jeanne-Mammen-Gesellschaft.

Source : Hildegard Reinhardt, *Jeanne Mammen – Das symbolistische Frühwerk 1908–1914. „Les Tribulations de l’Artiste“*, Berlin (Jeanne-Mammen-Gesellschaft) 2002, p. 113, planche 38.

tions de Mammen étaient déjà présentes dans ces feuilles. Elle avait certainement compris comment Redon avait lu Flaubert, et ses feuilles peuvent être lues comme un pastiche critiquant le bouddhisme pessimiste et schopenhauerien dont le héros fondateur du symbolisme avait imprégné ses « noirs ». Il s’agit néanmoins d’une profanation. Les femmes sont conditionnées selon les modèles les plus efficaces d’une esthétique de l’art « pompier ». Aussi, des artistes

tels Alphonse Mucha avaient promu l'essor de l'affiche publicitaire.⁴⁵ Mammen n'épargne au spectateur aucun moyen visant à augmenter l'effet sexuel. Ses corps féminins sont marqués par tous les codes d'un avertissement visuel qui, quant à lui, est caractérisé par toute sorte de virtuosité soit académique soit symboliste.

Ce goût de la surenchère est celui des médias capitalistes. La femme n'échappe pas à sa condition d'objet de volupté dans une fantaisie industrialisée. Comme Walter Benjamin l'analysa dans les *Fleurs du Mal* de Baudelaire, elle est la marchandise tout court. En tant que prostituée, elle ne peut sauver les Babylones – tels Paris capitale des plaisirs – dans lesquelles elle ne peut vivre qu'en devenant enfant, ou sainte.⁴⁶ Mammen anticipa en même temps le mouvement anonyme Tiqqun et la *Théorie de la jeune fille*, selon laquelle cette dernière, mensonge du monde de la marchandise, doit être dévoilée, et conduite à sa perte.⁴⁷ Dans ses motifs-rêves, Mammen procéda à ce dévoilement avec ses propres moyens : aucun Nirvana où s'échapper de cette guerre esthétisée des sexes n'en survit – toute pensée d'une possible évasion ne ferait que poursuivre cette guerre.

45 Victor Arwas, Jana Brabcová-Orlíková, Anna Dvořák (éds.), *Alphonse Mucha. The Spirit of Art Nouveau*, Alexandria, VA : Art Services International/New Haven/London : Yale UP 1998, p. 54–61, 156–207.

46 Carlo Salzani, *Constellations of Reading. Walter Benjamin in Figures of Actuality*, Bern : Peter Lang 2009, p. 135–186 (ch. 4, « The Prostitute: On the Commodity », notamment p. 161–186, ch. 4.2., « Paradoxes of the Unruly Commodity: Dacia Maraini and the Talking Whore »).

47 Tiqqun, *Premiers matériaux pour une théorie de la jeune fille*, Paris : Fayard 2001, voir : https://monoskop.org/images/3/3a/Tiqqun_Premiers_materiaux_pour_une_Theorie_de_la_Jeune-Fille.pdf (12. 03. 2018).