

「カリバンの眠り」

—オディロン・ルドンの忘れられた—文学源泉— (仏文)

稲 賀 繁 美

三重大学人文学部文化学科
研究紀要「人文論叢」第10号別刷
1 9 9 3 年 3 月 発 行

Le Sommeil de Caliban

Une source littéraire oubliée d'Odilon Redon

Shigemi Inaga



Odilon Redon, «Sommeil de Caliban»,
1895-1900, huile sur toile, 48.3 x 38.5 cm,
Paris, Musée d'Orsary.

1

Une toile d'Odilon Redon, intitulée par lui-même: "Le sommeil de Caliban" a été considérée jusqu'ici par les spécialistes comme étant une transposition picturale d'une scène de *La Tempête* de Shakespeare⁽¹⁾. Afin de surveiller Caliban, son esclave difforme, Prospero envoie Ariel, qui apparaît ici sous la forme d'une tête lumineuse flottant en air, entourée de ses servants ailés ... Mais dans l'acte deux de la seconde scène évoqué par cette interprétation, on ne trouve curieusement pas Caliban endormi, à moins qu'il ne s'agisse d'une mise en scène inventive que nous ignorons.

Comment Caliban, qui joue, certes, un rôle problématique dans la pièce de Shakespeare, a-t-il pu être choisi comme personnage principal dans la peinture de Redon? Pour y répondre, il faudra retracer les péripéties qu'a vues ce gnome dans l'accueil qui lui est réservé en

France, et cela suffira largement pour notre compte. On connaît une pièce de théâtre créée par Ernest Renan ayant pour titre: *Caliban -la suite de <La Temête>*, publié chez Calmann-Lévy en mai 1878. Qu'elle soit bien accueillie et que l'auteur en soit fort motivé, on peut le supposer par *L'eau de jouvence* qui y fait la suite en 1881 et dont la préface témoigne sans ambiguïté de l'enthousiasme de l'auteur pour le personnage de Caliban. Une lecture suffira pour nous convaincre que la peinture de Redon s'inspire directement de l'ouverture de la pièce de 1878, et nous essayerons dans cet article de rendre compte de ce que peut impliquer notre hypothèse concernant une "source oubliée" dans la création d'Odilon Redon.

Commençons par citer l'indication de l'auteur:

ACTES PREMIER
SCÈNE PREMIÈRE
Un cellier ouvert sur une cour.
CALIBAN, puis ARIEL

CALIBAN, *ivre, étendu à terre, Se tordant dans une mare de vin sortie d'un tonneau qu'il a débordé et oublié de refermer(...)*

(Musique céleste, pleine de douceur, annonçant l'approche d'Ariel) (...)(Caliban, en proie à de violentes convulsions)

ARIEL, *visible--Trille doucement prolongé*⁽²⁾.

2

Il est fort probable que Redon porte l'attention particulière sur ces indications de Renan, car nous connaissons un témoignage qu'il a donné à André Mellerio en 1898 sur la série de *La Tentation de Saint Antoine* : "J'ai été vite séduit par la partie descriptive de cet ouvrage, par le relief et la couleur de toutes ces résurrections d'un passé"⁽³⁾. Chose intéressante, la dernière partie de ces mots s'appuyent elle-même sur l'ouvrage de Flaubert en question. Nous lisons en effet à la fin de L'Acte premier de *La Tentation de Saint Antoine*: "Et tout à coup, passant au milieu de l'air, 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./ Ces images arrivent brusquement, par secousses, se détachant sur la nuit comme de peintures d'écarlate sur de l'ébène"⁽⁴⁾. Si la deuxième moitié de ce passage nous rappelle bien "le relief et la couleur" évoqués dans la lettre à Mellerio, ce n'est pas là une association d'idées sans fondement, car la première moitié en a effectivement servi, chez Redon, de légende à la première image dans la première série lithographique de la *Tentation*, exécutée en 1888.

Les comparaisons minutieuses entre la pièce de Flaubert et les lithographies de Redon nous permettront de savoir que Redon non seulement fait recours aux indications de la pièce de Flaubert qu'il cite explicitement mais aussi il fait emprunt à d'autres descriptions à part de Flaubert pour visualiser le récit de l'écrivain. Au lieu d'en dresser une liste exhaustive (que nous avons essayé ailleurs), nous nous contentons ici de noter seulement cette manière dis-

crête dont l'artiste exploite le texte littéraire ⁽⁵⁾.

Si *La Tentation de Saint Antoine* procura à Redon l'occasion de "trouver des monstres nouveaux" ⁽⁶⁾, il en est sans doute de même pour *Le Sommeil de Caliban*. Bien indicatrice à ce propos est l'explication donnée par Ernest Renan sur les "Personnages", dans son introduction "Au lecteurs" : "Prospero, duc de Milan, inconnu à tous les historiens; Caliban, être informe, à peine dégrossi, en voie de devenir l'homme; Ariel, fils de l'air, symbole de l'idéalisme, sont les trois créations les plus profondes de Shakespeare. J'ai voulu montrer ces trois types agissant dans quelques combinaisons adaptées aux idées de notre temps. Je suppose qu'après la tempête Prospero, vainqueur par son art magique de tous ses ennemis, est rétabli sur son trône de Milan; j'y transporte avec lui Ariel, son agent aérien; Caliban, son esclave toujours révolté ⁽⁷⁾".

Pourquoi Redon a-t-il pu porter de l'intérêt spécifique sur le caractère de Caliban, "en voie de devenir l'homme" ? Pour y répondre, on peut sans doute invoquer la connaissance que faisait l'artiste, dès sa jeunesse, avec Armand Clavaud, botaniste, qui "cherchait sur les confins du monde imperceptible (...) cette vie intermédiaire entre l'animalité et la plante" ⁽⁸⁾. On se souviendra aussi de ce qu'Emile Hennequin avait écrit, dans son article sur l'album des lithographies de Redon: *Les Origines*: "Redon A tenté de retracer les formes mystiques, qui, dans l'imagination des poètes, ont précédé la venue de l'homme sur la terre; la série va de la plante à l'anthropoïde, en passant par le pégase, le centaure, la sirène le cyclope, le faune ..." ⁽⁹⁾. Caliban se situe parfaitement bien dans cette catégorie des vies intermédiaires entre l'animal et l'homme.

Cette évolution des espèces va de pair avec celle de chaque espèce individuelle. Prenons le pégase, en titre d'exemple. Alors qu'il a été représenté en état de servitude pendant L'époque du "noir" de l'artiste— soit attaché par une corde, soit écrasé par le poids de sa propre aile—, avec l'avènement de l'époque de couleurs, il s'affranchit du joug terrestre et s'envole dans le ciel. C'est ainsi que l'onthogénèse répercute la phylogénèse dans la création de Redon, fidèlement à l'hypothèse biologique contemporaine d'Ernst Haeckel (*L'anthropogénie*, 1874).

Du servitude à l'affranchissement, de la révolte à la liberté, ce processus de sublimation mise en oeuvre par Redon s'avère le thème même que Renan veut mettre dans la pièce en question ici. Ce ne serait alors pas un hasard si Redon, qui était sur le point d'entreprendre cette évolution dans sa thématique tout aussi bien que dans sa manière, s'intéressa à la conversation menée entre Caliban et Ariel tout de suite après l'indication que nous venons de citer. La leçon que fait Ariel à Caliban peut s'appliquer en effet à d'autres créatures de Redon: "Pourquoi te révolter? Où pourrais-tu être mieux qu'ici? La cave t'est ouverte, et tu en sais le chemin. Libre, tu serais bien moins heureux" ⁽¹⁰⁾.

naire d'Odilon Redon. On connaît de lui un fusain intitulé "idéaliste" qui ne représente qu'une tête coupée. Elle peut donc être une métaphore de l'idée opposée à la matière, à moins qu'il ne s'agisse là d'une expression ironique d'hypertrophie de l'intelligence. On sait aussi que l'oeil flottant qui apparaît souvent dans les lithographies de Redon a pour origine des "yeux navrés" des habitants de son pays natal à Payrelebadé⁽¹¹⁾. Ce globe oculaire apparaît tantôt comme le signe abstrait de la fonction du "regard" (*Dans la Rêve*), en tant qu'anti-image, tantôt comme la forme élémentaire de la vie, incarnant sa volonté de Regarder (*Les Origines*)⁽¹²⁾. Ses figures se mêlent avec les têtes coupées de Saint Jean baptiste ou d'Orphée, pour devenir les âmes éthérées (tel que le gnome), et demeurent dans le monde imaginaire d'Odilon Redon. Ils se métamorphosent à la longue en fleurs, en papillons, ou en êtres sousmarins dans les dernières oeuvres de l'artiste.

Dans cette généalogie, Ariel occupe une place importante parce que "fils de l'air" il passe librement du monde visible au monde invisible. Redon n'a-t-il pas appris de Corot: "A côté d'une incertitude, mettez une certitude"⁽¹³⁾? En 1913 il dira encore: "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"⁽¹⁴⁾. Par sa nature, Ariel incarnait en quelque sorte cet idéal poursuivi par l'artiste.

Las d'une conversation avec Caliban où "il n'y a pas d'échange d'idées possibles", Ariel rentre au monde invisible laissant ces mots: "Quant à moi, je retourne dans l'air pur attendre les ordres du génie [Prospero] qui m'a fait l'honneur de me prendre pour l'exécuteur de ses volontés"⁽¹⁵⁾. Ariel joue ici presque le rôle de l'"ange gardien" de la création artistique d'Odilon Redon. C'est, selon l'artiste, cette "messagère de l'«inconscient»" et "de la fantaisie, cette souveraine, qui nous ouvre soudain des séductions magnifiques, surprenantes, et qui nous subjugué." "Dans ce creuset fatal où s'élabore le produit d'Art, ajoutet-il, tout est exprimé par le précieux caprice de cet inconnu", et Redon propose un "petit aphorisme banal": "Rien ne se fait en art par la volonté seule"⁽¹⁶⁾.

Rien ne serait plus suggestive à cet égard que l'anecdote célèbre de Francis Jammes qui fait parler une rose à propos de Redon: "Tu cherches le secret de *son* génie? Je l'ignore et... lui-même l'ignore"⁽¹⁷⁾. Ces propos paru dans *Vers et Prose* en 1906 provoquèrent la colère de Redon qui riposta: "La rose a tort. Je sais ce que je fais"⁽¹⁸⁾. Ariel invisible est à Prospero tout comme l'Ange gardien, messagère de l'inconscient est à Redon. Et les "volontés" de ces deux "maîtres-génies" (Prospero et Redon) sont assujetties, ne serait-ce qu'à leur insu et malgré eux, par leurs "gardiens" prêts à "attendre l'ordre du génie". Redon dit en fait à Mellerio: "il est bon d'entourer toute genèse d'un mystère"⁽¹⁹⁾. C'est d'ailleurs dans ce mécanisme d'agnosticisme que Mallarmé avait détecté un siège inintelligible de mystère chez Redon. Dans l'album de lithographies, *L'Hommage à Goya*, le poète remarqua un "grand Mage inconsolable et obstiné chercheur d'un mystère qu'il sait ne pas exister, et qu'il poursuivra, à jamais pour cela, du deuil de son lucide désespoir, car c'eût été la vérité!"⁽²⁰⁾.

4

Une seule chose dans le tableau de Redon qui diffère de l'indication de Renan, c'est l'arbre au centre du tableau dont le tronc sert d'oreiller à Caliban et qui remplace le "cellier ouvert sur une cour", indiqué par Renan. Pourquoi cette modification ? Cet arbre nous rappelle avant tout les dessins faits par l'artiste dans son pays natal. Indicateur d'une source souterraine invisible, l'arbre isolé fut, sur la terre déserte de Lande où Redon passa ses enfances, les archives des mémoires dont il revient à l'artiste de déchiffrer la généalogie cachée. Demeure des esprits mystérieux, l'arbre chez Redon est le *topos* par excellence de l'apparition, le passage de l'inconscient vers le conscient, de l'invisible au visible, dont la rêve incarnée par «Le Sommeil de Caliban» indique un moment privilégié. Bref, l'arbre chez Redon est le théâtre-matrice d'où sortent de diverses manifestations constituant son monde spirituel. "Un tronc d'arbre, avec son caractère de force, lance ses rameaux selon des lois d'expansion et selon sa sève, qu'un artiste véritable doit sentir et représenter".^[21] Par cette mise en scène, Redon indique que Caliban n'est pas une simple "illustration" de "légende" tirée d'une pièce de Renan ou de Shakespeare mais qu'il lui appartient en propre, un des "rameaux" que lance son arbre généalogique de l'imaginaire.

5

"Cher lecteur, voyez dans le jeu qui va suivre un divertissement d'idéologue, non une théorie; une fantaisie d'imagination, non une thèse politique"^[22]. Que Redon ait lu ces propos de Renan avec sympathie, il serait redondant de le supposer, car nous savons que les lettres de Redon à Mellerio, que nous venons de citer en titre de comparaison, ont été rédigées afin de faire comprendre à son destinataire acharné à la poursuite de la théorie redonnienne de la création, "combien le concept préalable "dont parle Mellerio"... est d'une action relative et indirecte" dans la création. "Il est souvent sans doute comme une entreprise de départ que l'on abandonna au cours du chemin pour suivre les sentiers charmants de la fantaisie"^[23].

De telles fantaisies, loin de nous fournir d'éléments pour constater une "influence" de l'un sur l'autre sur le plan idéologique ou théorique, témoignent davantage d'une affinité d'imagination qui lie une pièce de Renan avec un tableau de Redon. "L'art suggestif, dit Redon, est comme une irradiation des choses pour le rêve où s'achemine aussi la pensée"; un tel "art suggestif 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"^[24]. Nous avons examiné ici sommairement comment cette logique est mise en valeur par la création artistique d'Odilon Redon.

28 janvier 1989

NOTES

- (1) Dans sa *Donnation Ari et Suzanne Redon*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1984, Roseline Bacou soutient cette interprétation proposée d'abord par S. Sandströme: *Le Monde imaginaire d'Odilon Redon, étude iconographique*, Lund, Berlingska Boktryckeriet, 1955.
- (2) Ernest Renan, *Oeuvres complètes de Ernest Renan*, édition définitive établie par Henriette Psichari, Calmann-Lévy éditeurs, Tome III, 1949, pp. 380-81.
- (3) Lettre à André Mellerio, le 21 juillet, 1898, *Lettres d'Odilon Redon*, publiées par sa famille, G. van Oest et Cie éditeurs, 1923, p. 32.
- (4) *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert*, Club de l'Honnête homme, 1972, Tome 4, p. 48.
- (5) Voir notre explication dans *Odilon Redon, Asahi graph, Bessatsu Bijutsutokushū, Asahi Shinbunsha*, 1989.
- (6) *Lettres* (op. cit. note 3), p. 32.
- (7) Renan, op. cit. , p. 377.
- (8) Odilon Redon, *A Soi-même*, Librairie José Corti, 1979, p. 18.
- (9) Emile Hennequin, "Les Origines, par Odilon Redon", *Revue libérale*, aviril 1884, cité dans André Mellerio, *Odilon Redon*, Paris, 1913, p. 132.
- (10) Renan, op. cit. (note 2), p. 381.
- (11) Redon, op.cit. (note 8), p. 12.
- (12) Yoshio Abé, "Être et image" (en japonais), présentation de la *Tentation de Saint Antoine*, par Odilon Redon, Tokyo, Keishōsha, Collection de la gravure en série dans le monde, 1981; repris dans *La Poétique inhumaine*, Tokyo, Ozawashoten, 1982. (en japonais).
- (13) Redon, op. cit. (note 8), p. 36.
- (14) *Ibid.* , p. 28.
- (15) Renan, op. cit. (note 2), p.385.
- (16) Redon, Lettre à André Mellerio, le 16 août 1898, *Lettres* (op. cit. note 3), pp. 33-34.
- (17) Cité dans *Les Lettres à Odilon Redon*, Présentées par Ari Redon, Librairie José Corti, 1960, p. 274
- (18) *Ibid.* , p. 20. Cf. , Jean Seznec, "Odilon Redon and literature", in *French 19th Century Painting and Literature* (ed. by Ulrich Fincke), Manchester University Press, 1972, p. 295
- (19) Lettre à Mellerio, le 21 juillet 1898, op. cit. (note 3), p. 31.
- (20) Stéphane Mallarmé, Lettre à Odilon Redon, le 2 février 1885, op. cit. (note 17), pp. 132-33.
- (21) Redon, *A Soi-même* (op. cit. note 8), p. 27; Cf. Toshiko Yanaga, "Résurrection d'un arbre -"A Soi-même" d'Odilon Redon" (en japonais), *Saiseisuru ki, (Résurrection d'un arbre)*, Tokyo, Asahishuppansha, 1988, pp. 66-82.
- (22) Renan, op. cit. . p. 377
- (23) Lettre à Mellerio, voir note 16.
- (24) *Ibid.* , p. 26.

Nous tenons ici à remercier M. Yoshio Abé, professeur à l'Université de Tokyo, et M. Kunio Motoë, conservateur au Musée national d'art modern de Tokyo, de nous avoir autorise la consultation de leurs précieuses documentations. Nous regrettons cependant que nous n'ayons pas eu à notre disposition quelques uns des outils de travail indispensables pour étudier Odilon Redon. Ce qui nous a empêché de mener une comparaison exhaustive avec les autres oeuvres de Redon portant le titre de Caliban.

Postscriptum (le 16 novembre 1992)

Ce petit texte français, rédigé il y a déjà à peu près trois ans, et que nous publions ici tel quel sans modification, restait inédit faute de moyen. Quant à la version japonaise, rédigée en décembre 1988, elle avait paru dans le *Festschrift* dédié au professeur Kimiyoshi Yura à son soixantième anniversaire: *Mosaïque des cultures*, 1989, Tokyo, Midori-shobō, pp. 82-90, avec une "introduction méthodologique sur l'étude d'Odilon Redon", que nous avons éliminée de notre version française, de peur de braver les "convenances".

Dans cette introduction, nous avons relevé rapidement 1) que la stratégie de dénégation chez Redon se manifeste dans le rejet, par ses écrits tardifs, de l'interprétation littéraire de ses premiers admirateurs qui, pourtant, avaient contribué à son renom, précisément par leurs "fausses" interprétations, 2) qu'une telle condamnation de Redon contre la recherche réductrice des sources littéraires rend paradoxalement tout-puissants ses propres témoignages (servant d'ultime jugement) qui refusent par surcroît d'élucider le mystère de sa création, 3) qu'une telle mise en abyme tautologique de Redon montre que la vérité de sa création consistait à occulter ses sources au lieu d'occulter la vérité de sa création et enfin 4) que, face à cette stratégie de dénégation, dans laquelle la réception d'une oeuvre ne fait qu'un avec le processus de la modification de sa signification par le créateur lui-même, l'approche iconographique et iconologique conventionnelle est dès le début vouée à l'échec par l'artiste lui-même. C'est ce refus de "lecture" inhérent à l'oeuvre de Redon qui la rend, tout logiquement, "mystérieuse".

Nous avons donc conçu et rédigé ce texte, au moins dans sa version japonaise, comme un échec programmé de lecture à la fois fidèlement et à la merci de la stratégie de dénégation redonnienne, et ceci quitte à contrarier la pratique usuelle des historiens d'art à la recherche des "influences positives" et qui n'accepteraient évidemment pas l'approche analogique mise en oeuvre dans ce texte fidèlement – encore une fois – à la façon dont Redon lui-même travaillait avec l'imaginaire dans sa création.

Ces contradictions, que nous ne savions soulignées qu'avec une intuition philologique bien vague et qu'au prix d'une perversité méthodologique autodestructive, ont depuis été systématiquement mise en évidence par Dario Gamboni dans son livre *La Plume et le pinceau* (Les Éditions de Minuit, 1989). Avec une exhaustivité exemplaire sur le plan documentaire (sur quoi notre étude est disqualifiée dès le départ), il savait situer chronologiquement le même problème dans une perspective historique et dans un "champ" où se modifient les relations entre artiste et critique à la fin du siècle dernier. Nous présentons donc notre texte comme une petite preuve de plus à sa thèse monumentale à laquelle nous nous souscrivons volontiers avec un respect et une jalousie propres à un chercheur dépourvu et de talent et de condition de recherches qui soient nécessaires pour une entreprise comparable.

要約と註記

ルドンの作品《カリバンの眠り》(1895-1900ごろの制作、パリ、オルセー美術館蔵)は長いあいだシェイクスピアの『テンペスト』を題材にした作品と考えられてきた。本論はこの通説を否定し、ルドンの取材した源泉がエルネスト・ルナンの戯曲『カリバン、テンペストの続き』(1874)であることを示すとともに、併せてこのような文学源泉の指摘が、それだけではかえってルドンの創作の秘密を探るに不適切な営みであり、しかもこの逆説はルドン自身によってあらかじめ意図的になされた戦術的操作であったことを示す。

通常の美術史学での図像読解の装置では読み解けないように自分の作品を構想したルドンの営みにその「神秘」の原点を定位するのが本論の目論みであったが、それが従来の美術史学の貢献としては容認されないのも、いわば理の当然であった。本フランス語原稿の発表に手間取っている間に、同様の論点はダリオ・ガンボーニがブルデュー学派の社会学的観点を取り入れて達成した画期的な著作『文筆と絵筆、オディロン・ルドンと文学』(1989)によって、より体系的に研究され、ルドンにおける絵画制作と文学者との逆説的な依存関係による新たな「市場」構築の戦略が明らかにされた。《カリバンの眠り》の場合をガンボーニは取り上げてはいないが、これも彼の仮説を補強する格好の一例といえ、ここに出し遅れの証文ではあるが、フランス語でも活字にしておく所以である。

なお日本語版はすでに故 由良君美氏還暦記念論文集、『文化のモザイク』(緑書房、1989)に発表済みである。また、『オルセー美術館4、後期印象派・楽園への旅立ち』(NHK出版協会 責任編集 隠岐由紀子)129頁では、拙論があたかも天下公認の定説であるかのごとく解説していただく榮譽を得たが、所蔵者たるオルセー美術館では拙論はいまだ拒絶されたままの未公認の見解であることを、この場を借りて一言お断りしておく。また同作品のカラー図版は『アサヒグラフ別冊美術特集西洋編7ルドン』(阿部良雄 責任編集、拙解説1988)39頁に掲載されている。

なお、本研究は文部省科学研究助成金奨励Aによる研究「フランス十九世紀後半サロン絵画と批評の研究」の成果の一部をなす。