

# A arte sugestiva de Odilon Redon

*L'art suggestif d'Odilon Redon*

DENIS DONIZETI BRUZA MOLINO

*Graduado e mestre em Filosofia pela USP*

*Professor de História da Arte da Escola do MASP*

Graduation en philosophie et master 2 (DEA) en philosophie à USP.  
Professeur d'histoire de l'art à Ecole du MASP.

**RESUMO** A reflexão estética mais recente sobre Odilon Redon (1840-1916) é mobilizada pelo conceito de arte sugestiva. Esse, com efeito, é aqui investigado não apenas no tocante ao seu *modus operandi* nas imagens do artista, mas também na relação que estabelece com a poesia de Mallarmé e o wagnerismo na França.

**PALAVRAS-CHAVE** Odilon Redon, simbolismo, artes visuais, conceito de arte sugestiva.

**ABSTRACT** The least one aesthetic reflexion of Odilon Redon (1849- 1916) is organized by the concept of suggestive art. This concept is here investigated not hardly in your “modus operandi” in the images of the artist, but also a relation that it establishes with the Mallarmé’s poetry and Wagner’s music in France.

**KEYWORDS** Odilon Redon, Symbolism, visual arts, concept of suggestive art.

O conceito de arte sugestiva tem relevância na obra de Odilon Redon<sup>1</sup>, pois, com ele, como veremos, o artista explicita os preceitos de sua estética madura, que, por sua vez, se distingue tanto da prática contemporânea dos Impressionistas e dos Acadêmicos, quanto daquela dos ilustradores (Doré, Grandville, Daumier).<sup>2</sup> Tal conceito, decerto, não é invenção redoniana, uma vez que circula nos discursos artísticos do XIX relacionados com o onírico, sobretudo em Baudelaire e Mallarmé, sendo preterido, entretanto, no século XX, pelo conceito de inconsciente psicanalítico, do qual a vanguarda surrealista se apropria.

Em 1894, Redon define a arte sugestiva como “uma radiação (*rayonnement*) sensitiva impressa pelo espírito às substâncias, e que participa delas, pois emana também das incitações dessas substâncias”.<sup>3</sup> Em 1909, entende que “a arte sugestiva é como uma irradiação (*irradiation*) das coisas para o sonho, no que também se encaminha o pensamento”.<sup>4</sup> Redon desloca o sentido de projeção da arte sugestiva da primeira definição para a segunda, pois enquanto esta metaforicamente se propaga das coisas para o âmagô do artista, aquela estabelece que o espírito se lança às coisas, chamadas por ele de “substâncias”, das quais participam na medida em que se lançam para o artista. Ambas as definições de arte sugestiva, embora não difiram no traçado geral, já que operam na correspondência das naturezas interior e exterior do artista, indicam certas linhas de força que atravessam a reflexão estética de Redon.

Nesse sentido, a definição de 1894 dá ênfase à substância, conceito relevante de Redon, que muito aparece nos dois últimos decênios do século XIX. Com a substância, Redon define sua expressão artística.

Pintar é usar de um sentido especial, de um sentido inato para constituir uma bela substância. É assim que a natureza cria o

Le concept d'art suggestif est très important chez Odilon Redon<sup>1</sup> car avec lui, comme nous le verrons, l'artiste explicite les préceptes de son esthétique tardive qui, à son tour, se distingue autant de la pratique contemporaine des Impressionnistes et des Académiciens, que de celle des illustrateurs (Doré, Grandville, Daumier).<sup>2</sup> Tel concept, certes, n'est pas une invention redonienne, étant donné qu'il circule dans les discours artistiques du XIX<sup>ème</sup> siècle qui sont en rapport avec l'onirique, surtout chez Baudelaire et Mallarmé. Néanmoins, ce concept au XX sera compris par celui de l'inconscient psychanalytique, dont l'avant-garde surréaliste s'approprie.

En 1894, Redon définit l'art suggestif comme «un rayonnement sensitif imprimé par l'esprit à des substances, et qui en participe, puisqu'il émane aussi des incitations de ces substances». <sup>3</sup> Déjà en 1909: «l'art suggestif est comme une irradiation des choses pour le rêve ou s'achemine aussi la pensée». <sup>4</sup> Redon déplace le sens de projection de l'art suggestif de la première définition à la deuxième, car si celle-ci se propage métaphoriquement des choses vers ce qu'il y a de le plus profond chez l'artiste, celle-la établit que l'esprit se dirige vers les choses, qu'il appelle des “substances”, dont elles participent dans la mesure ou elles se dirigent vers l'artiste. L'une et l'autre définition de l'art suggestif, tout en ne diffèrent pas du tracé général, étant donné qu'elles opèrent dans la correspondance de la nature intérieure de l'artiste avec l'extérieur, indiquent certaines lignes de force qui traversent la réflexion esthétique de Redon.

Dans ce sens la définition de 1894 souligne la substance, concept important de Redon, qui apparaît souvent pendant les deux décennies dernières du XIX<sup>ème</sup> siècle. Avec ce concept de substance, Redon définit son expression artistique :

« Peindre, c'est user d'un sens spécial, d'un sens inné pour constituer une belle substance. C'est, ainsi que la nature, créer du diamant, de l'or, du saphir, de

<sup>1</sup> Gravador, pintor, desenhista, aquarelista, Odilon Redon nasceu em Bordeaux (1840) e faleceu em Paris (1916). Foi associado pela crítica ao movimento simbolista da segunda metade do século XIX, por suas imagens fantásticas. Sua obra oitocentista, marcada pelo branco e preto, se desenvolveu em técnicas como o carvão, a gravura em metal e principalmente a litografia, com a qual executou treze álbuns que lhe granjearam amadores em diversas partes da Europa.

<sup>2</sup> A recusa de Redon acerca dos procedimentos de ilustração é tratada em minha dissertação de mestrado, inédita, defendida na FFLCH-USP, em agosto de 2006, com o título “Interpretação e ilustração: obra gráfica e reflexão artística de Odilon Redon”. Este artigo traz a lume, portanto, parte de um texto incluso na referida dissertação.

<sup>3</sup> REDON, Odilon. “Confidences d'artiste”. In: COUSTET, Robert (Org.). *Odilon Redon: critique d'art. Salon de 1868, Rodolphe Bresdin, Paul Gauguin, précédés de Confidences d'artiste*. Bordeaux : William Blake & Co., 1987, p. 38.

<sup>4</sup> REDON, Odilon. *À soi-même: journal 1867-1915, notes sur la vie, l'art et les artistes*. Paris: José Corti, 2000, p. 26.

<sup>1</sup> Graveur, peintre, dessinateur, aquarelliste, Odilon Redon est né à Bordeaux (1840) et mort à Paris (1916). En raison des ses images fantastiques, Redon a été associé par la critique d'art au mouvement symboliste de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> Siècle. Son oeuvre jusqu'au début du XX, marquée par le blanc et le noir, a été développée d'après diverses techniques comme le charbon, la taille douce et surtout la lithographie, avec laquelle il a exécuté treize albums.

<sup>2</sup> Le refus de Redon au sujet des procédés des illustrateurs a été traité dans ma dissertation de Master, inédite, (2006) qui a pour titre “Interprétation et illustration: obra gráfica e reflexão artística de Odilon Redon”. Ainsi, cet article développe une part de ma dissertation sous référence.

<sup>3</sup> REDON, Odilon. “Confidences d'artiste”. In: COUSTET, Robert (Org.). *Odilon Redon: critique d'art. Salon de 1868, Rodolphe Bresdin, Paul Gauguin, précédés de Confidences d'artiste*. Bordeaux : William Blake & Co., 1987, p. 38

<sup>4</sup> REDON, Odilon. *À soi-même: journal 1867-1915, notes sur la vie, l'art et les artistes*. Paris: José Corti, 2000, p. 26

l'agate, du métal précieux, de la soie, de la chair: c'est un don de sensualité délicate qui peut avec un peu de matière liquide la plus simple, reconstituer ou amplifier la vie, en empreindre une surface d'où émergera une présence humaine, l'irradiation suprême de l'esprit».<sup>5</sup>

L'expression artistique est ici comprise comme un talent extraordinaire avec lequel l'artiste, une sorte de demiurge platonique, est capable d'animer la forme, la substantiver: la peinture est pour Redon l'effectuation de l'esprit sur la matière plastique, qui d'inerte prend vie et devient substance, rivalisant ainsi avec les objets constitués par la nature.

Voilà pourquoi le concept de substance chez Redon implique la matière graphique ou picturale animée par l'esprit, qui, à son tour, résonne la matière travaillée pendant le procès de développement de l'œuvre: c'est la raison pour laquelle il se rapproche du concept de vie morale<sup>6</sup> à partir duquel on pense la force animique lancée par l'artiste dans l'œuvre. Le concept de substance, néanmoins, permet que la matière plastique ou graphique s'harmonise avec l'artiste et tienne un rôle actif dans l'exécution de l'œuvre. C'est dans ce sens qu'apparaît le commentaire de Redon de 1898: «l'art suggestif tient beaucoup des incitations de la matière elle-même sur l'artiste. Un artiste vraiment sensible ne trouve pas la même fiction dans des matières différentes, parce qu'il est par elles différemment impressionné.»<sup>7</sup>

Ceci a comme exemple le charbon, appelé par Redon «cette poudre volatile, impalpable, fugitive sous la main»<sup>8</sup>, qui s'impose dans son œuvre à partir de la dernière moitié du XIX<sup>e</sup> siècle car elle «facilitait bien mes [Redon] recherches de clair-obscur et de l'invisible»<sup>9</sup>

Le concept de substance opère comme critère d'évaluation esthétique: Redon censura son ancien professeur de jeunesse, l'académicien Gérôme quand celui-ci «préconisait d'enfermer dans un contour une forme que je voyais, moi [Redon], palpitante. Sous prétexte de simplification – et pourquoi? – il me faisait fermer les yeux à lumière et négliger la vision des substances. Je n'ai jamais pu m'y contraindre. Je ne sens que les ombres, les reliefs apparents; tout contour étant sans nul doute une abstraction»<sup>10</sup>

diamante, o ouro, a safira, a ágata, o metal precioso, a seda, a carne: é um dom de sensualidade deliciosa que pode, com um pouco da matéria líquida mais simples, reconstituir ou ampliar a vida, imprimindo uma superfície da qual emergirá uma presença humana, irradiação suprema do espírito.<sup>5</sup>

A expressão artística é aqui entendida como um talento extraordinário pelo qual o artista, uma espécie de demiurgo platônico, é capaz de animar a forma, substantivá-la. A pintura é para Redon a efetuação do espírito sobre a matéria plástica, que, de inerte, ganha vida, torna-se substância, rivalizando assim com os objetos constituídos pela natureza.

Por conseguinte, o conceito de substância para Redon implica a matéria gráfica ou pictórica animada pelo espírito, que, por sua vez, ressoa a matéria trabalhada no processo de elaboração da obra: aproxima-se por isso do conceito de vida moral<sup>6</sup>, no qual se pensa a força anímica lançada pelo artista na obra. Com o conceito de substância, entretanto, a matéria plástica ou gráfica se harmoniza com o artista, exercendo papel ativo na execução de uma obra. É nesse sentido que aparece o comentário de Redon, de 1898: “a arte sugestiva tem muito das incitações da própria matéria sobre o artista. Um artista verdadeiramente sensível não encontra a mesma ficção em matérias diferentes, visto que é diferentemente impressionado por elas”<sup>7</sup>

Isso é exemplificado pelo carvão, chamado por Redon de “pó volátil, impalpável, fugitivo sob a mão”<sup>8</sup>, que se impõe em sua obra na última metade do XIX, porque “facilitava muito minhas [de Redon] pesquisas do claro-escuro e do invisível”<sup>9</sup>

O conceito de substância opera como critério de avaliação estética: Redon censura seu ex-professor de juventude, o acadêmico Gérôme, quando este “preconizava encerrar num contorno uma forma que eu [Redon] via palpitante. Sob pretexto de simplificação – e por quê? – me fazia cerrar os olhos à luz e negligenciar a visão das substâncias. Nunca pude me restringir a isso. Sinto apenas as sombras, os relevos aparentes. Todo contorno sendo, sem nenhuma dúvida, uma abstração”<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Idem, p. 108.

<sup>6</sup> Ce concept est discuté dans le text “O campo de reflexão do jovem Redon” de ma dissertation de MASTER sous référence.

<sup>7</sup> Lettre de O. Redon à A. Mellerio, le 16 août 1898. In: LEBLOND, Marius-Ary (Pref.). *Lettres de d'Odilon Redon 1878-1916*. Paris/Bruxelas: Librairie nationale d'art et d'histoire-G. van Oest, 1923, p. 33.

<sup>8</sup> REDON, Odilon. “Confidences d'artiste”, Op. cit., p. 36.

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> REDON, Odilon. À soi-même: journal 1867-1915, notes sur la vie, l'art et les artistes. Op. cit., p. 22.

<sup>5</sup> Idem, p. 108.

<sup>6</sup> Este conceito é discutido no texto “O campo de reflexão do jovem Redon” da minha dissertação de mestrado, acima referida.

<sup>7</sup> Carta de O. Redon a A. Mellerio, de 16 de agosto de 1898. In: LEBLOND, Marius-Ary (Pref.). *Lettres de d'Odilon Redon 1878-1916*. Paris/Bruxelas: Librairie nationale d'art et d'histoire-G. van Oest, 1923, p. 33.

<sup>8</sup> REDON, Odilon. “Confidences d'artiste”. Op. cit., p. 36.

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> REDON, Odilon. *À soi-même*. Op. cit., p. 22.

Em comentário de 1906, a pintura de Carrière é vista com restrições, porque “não tem o sabor das substâncias”<sup>11</sup>, permanecendo “nas veladas regiões da elaboração primeira, propícia a visões, e para nunca aparecer nem florir no radioso brilho do prisma solar”.<sup>12</sup> Embora Redon considere que a pintura de Carrière tenha “ênfases expressivas, íntimas, patéticas”<sup>13</sup>, ela não tem o “sabor das substâncias”, pois lhe falta a “sensualidade deleitável da paleta”<sup>14</sup>, já que esta se reduz aos ocre e aos castanhos, que ganham a tela segundo uma execução primária, sem uma elaboração que lhes confira consistência plástica.

Redon estima, ademais, que o equívoco de Carrière foi “crer que poderia substituir o negro do carvão pelo da matéria oleosa”.<sup>15</sup> Quanto ao comentário sobre Gérôme, Redon identifica a substância com uma forma viva pela luz, segundo uma elaboração de claro-escuro, ausente de Gérôme, cujo ensinamento prescrevia o enrijecimento da forma pelo contorno. Aliás, tal modo de encarar o desenho, ao qual se opõe Redon, é corrente entre os professores da Academia de Belas Artes, sendo doutrinado por Ingres: “O desenho não está fora do traço, está dentro dele...”<sup>16</sup>

Em contrapartida, o gravador Bresdin é elogiado porque “tinha em seus gostos e em sua vida alguma coisa dos mestres da bela substância”.<sup>17</sup> A menção aos “mestres da bela substância” é alusiva a Rembrandt, cuja obra é referência para a de Bresdin, bem como para a de Redon.<sup>18</sup> Este considera mesmo que Rembrandt conferiu “vida moral à sombra”<sup>19</sup>, de modo que, não sendo apenas um recurso pictórico visante a constituir volume ou a produzir contraste, o claro-escuro se impõe como “invenção plástica”<sup>20</sup> pela qual valores anímicos e intelectuais são fundidos com sombras e luzes. Assim, analisando a tela de Rembrandt, *O anjo Rafael deixando a família de Tobias*, Redon afirma que a “luz sobrenatural”<sup>21</sup> trabalhada em redor do arcanjo Rafael, segundo

En 1906, la peinture de Carrière est perçue avec des réserves car «elle n’a pas la saveur des substances»<sup>11</sup>, s’en tenant «dans les sourdes régions de l’élaboration première, propice à des visions, et pour ne paraître ni ne fleurir jamais dans le radieux éclat du prisme solaire». <sup>12</sup> Quoique Redon considère que la peinture de Carrière ait «accents expressifs, intimes, pathétiques [...]»<sup>13</sup>, elle n’a pas la « saveur des substances » vu qu’elle n’a pas la «sensualité délectable de la palette»<sup>14</sup> et qu’elle réduit les ocre aux bruns développés sur toile selon une exécution primaire, sans l’élaboration qui leur donne une consistance plastique.

En outre, Redon estime que l’erreur de Carrière a été de «croire qu’il pouvait suppléer au noir du fusain avec de la matière huileuse»<sup>15</sup> Quant au commentaire sur Gérôme, Redon identifie la substance avec une forme qui vie par la lumière, selon l’élaboration du clair-obscur, absente chez Gérôme, dont les leçons prescrivent un durcissement de la forme par le contour. D’ailleurs cette manière de percevoir le dessin à l’aquelle s’oppose Redon est matière courante entre les professeurs de l’Académie des Beaux Arts et avait été doctriné par Ingres.<sup>16</sup>

En contrepartie le graveur Bresdin reçoit ces éloges car «avait dans ses goûts et sa vie quelque chose des maîtres de la belle substance»<sup>17</sup> La mention des «maîtres de la belle substance » fait l’allusion à Rembrandt dont l’œuvre est la référence pour celle de Bresdin ainsi que celle de Redon.<sup>18</sup> Ce dernier considère même que Rembrandt a donné « vie morale à l’ombre »<sup>19</sup> de manière que n’étant pas seulement un recours pictural visant à constituer un volume ou a produire un contraste, le clair-obscur s’impose comme une « invention plastique »<sup>20</sup> par lequel les valeurs animiques et intellectuelles sont mêlées avec ombres et lumières. Ainsi, analysant l’œuvre de Rembrandt, *l’ange Rafael quittant la famille de Tobias*, Redon dit que la “lumière surnaturelle”<sup>21</sup> développée autour le l’archange Rafael conformément aux délicatesses du clair-obscur<sup>22</sup> “incarne l’idée et lui donne, pour

<sup>11</sup> Ibidem, p. 108.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Tal enunciado de Ingres aparece no depoimento de Degas apresentado por Valéry. Este relata ainda que Degas defendia incondicionalmente Ingres, mesmo quando ele era criticado por “fazer figuras de zinco”. Cf. VALÉRY, Paul. *Degas Danse Dessin*. Paris: Gallimard, 1965, p. 63.

<sup>17</sup> REDON, Odilon. Op. cit., p. 131.

<sup>18</sup> Redon comenta, em 1913, sobre seu professor de juventude: “Próximo de Bresdin, não se esquecia o culto de natureza nem o dos mestres, particularmente Rembrandt que ele adorava”. Cf. REDON, Odilon. *À soi-même*. Op. cit., p. 136.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 81.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 82.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 108.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Voir, par exemple, l’énoncé d’Ingres qui apparaît dans le texte de Valéry sur Degas, in: Valéry, Paul. *Degas Danse Dessin*. Paris, Gallimard, 1965, p. 63.

<sup>17</sup> REDON, Odilon. Op. cit., p. 131.

<sup>18</sup> Redon commente, en 1913: “Auprès de Bresdin, on n’oubliait pas le culte la nature que celui des maîtres, particulièrement de Rembrandt qu’il adorait”. Cf. REDON, Odilon. *À soi-même*: journal 1867-1915, notes sur la vie, l’art et les artistes. Op. cit., p. 136.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 81.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 82.

<sup>22</sup> Idem.



ainsi dire, de la chair et du sang”.<sup>23</sup>

Le clair-obscur à la manière de Rembrandt est en fait objet de recherches redoniennes possiblement à partir de 1863-64, période durant laquelle l'artiste commence ses études de gravure avec Bresdin, qui exécute beaucoup d'eaux fortes où il utilise des effets lumineux de style de Rembrandt.

Quant à l'art suggestif, sa conceptualisation de 1909 indique le très haut niveau que la nature occupe dans l'esthétique du vieux Redon, comme celui-ci affirme dans le même texte de 1909 : “C'est la nature aussi que nous prescrit d'obéir aux dons qu'elle nous a donné. Les miens m'ont induit au rêve; j'ai subi les tourments de l'imagination et les surprises qu'elle me donnait sous le crayon”.<sup>24</sup> La nature constitue non seulement le noyau dont les puissances l'artiste considère mais est également le domaine du merveilleux et de l'énigmatique dont la « forêt de symboles » baudelairienne du poème *Correspondances*<sup>25</sup> donne l'exemple.

Or, en 1887, la réflexion de Redon se rapproche de la nature quand il présente les trois éléments constitutifs de son art : la tradition, la nature et l'invention personnelle<sup>26</sup>, mobilisés par l'artiste afin de “donner à l'oeuvre contemporaine un organisme nouveau [...]”.<sup>27</sup> Pour considérer son oeuvre comme un organisme, Redon considère sa création comme une gestation<sup>28</sup>.

Dans la réflexion plus récente de Redon néanmoins, la nature se fait remarquer comme la puissance première de l'artiste : a propos d'un tronc d'arbre le litographe dit que celui-ci “lance ses rameaux selon les lois d'expansion et selon sa seve, qu'un artiste véritable doit sentir et représenter”.<sup>29</sup> « Sentir » ici signifie capter le “caractère de force”<sup>30</sup> que l'arbre lance, tandis que « représenter » est l'opération de transmettre au dessin cette force reçue de l'objet.

En règle générale, c'est le propre concept de l'art suggestif qui s'énonce ici d'une autre manière. Redon affirme en plus que le “régime le plus fécond, le plus

as “delicadezas do claro-escuro (...) encarna a idéia e lhe dá, por assim dizer, carne e sangue”.<sup>22</sup>

O claro-escuro à maneira de Rembrandt, com efeito, é objeto de pesquisa de Redon, possivelmente a partir de 1863-64, período em que o artista inicia seus estudos de gravura com Bresdin, o qual executou muitas águas-fortes em que lança mão de efeitos luminosos rembrandtianos.

Quanto à arte sugestiva, sua conceituação de 1909 indica o grau elevadíssimo que a natureza ocupa na estética madura de Redon, como este afirma, no mesmo texto de 1909: “É a natureza também que nos prescreve obedecer aos dons que nos conferiu. Os meus me conduziram ao sonho. Sofri os tormentos da imaginação e as surpresas que ela me dava sob o lápis”.<sup>23</sup> A natureza constitui não apenas a matriz cujas potências o artista considera, mas é também o campo do maravilhoso e do enigmático, de que “a floresta de símbolos” baudelairiana do poema *Correspondances*<sup>24</sup> exemplifica.

A reflexão de Redon se aproxima da natureza já em 1887, quando apresenta os três elementos constitutivos de sua arte: a tradição, a natureza e a invenção pessoal<sup>25</sup>, mobilizadas pelo artista a fim de “dar à obra contemporânea um organismo novo...”.<sup>26</sup> Por pensar a sua obra como um organismo, Redon entende a sua criação como uma gestação.<sup>27</sup>

Entretanto, na reflexão mais recente de Redon, a natureza se sobressai, potência primeira do artista: a propósito de um tronco de árvore, o litógrafo diz que este “lança seus ramos segundo as leis de expansão e segundo sua seiva que um artista verdadeiro deve sentir e representar”.<sup>28</sup> “Sentir”, aqui, significa captar o “caráter de força”<sup>29</sup> que a árvore lança, enquanto “representar” é a operação de transmitir ao desenho essa força recebida do objeto.

Em linhas gerais, é o próprio conceito de arte sugestiva que se enuncia de outra maneira. Redon afirma, além disso, que

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>25</sup> Ce poème publié, en 1857, dans *Les fleurs du mal*, a été considéré par la critique comme une référence pour le Symbolisme littéraire de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Voici la première strophe: “La nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts des symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers.”

<sup>26</sup> REDON, Odilon. À soi-même: journal 1867-1915, notes sur la vie, l'art et les artistes. Op. cit., pp.183-4.

<sup>27</sup> Idem, p. 184.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 105. Dans une lettre à Mellerio, le 21 juillet 1899, Redon parle aussi de son travail de élaboration comme une gestation. Cf. LEBLOND, Marius-Ary (Pref). *Lettres d'Odilon Redon 1878-1916*, Op. cit., p. 32.

<sup>29</sup> REDON, Odilon. À soi-même: journal 1867-1915, notes sur la vie, l'art et les artistes. Op. cit., p. 27.

<sup>30</sup> Idem.

<sup>22</sup> Idem.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>24</sup> Este poema publicado, em 1857, em *Les fleurs du mal*, é visto pela crítica como referência para o Simbolismo literário da segunda metade do século XIX. Eis a primeira estrofe dele: “La nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts des symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers”.

<sup>25</sup> REDON, Odilon. *À soi-même*. Op. cit., pp.183-4.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 184.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 105. Em carta a Mellerio, de 21 de julho de 1899, Redon novamente se refere ao seu trabalho de elaboração como sendo uma gestação. Cf. LEBLOND, Marius-Ary. Op. cit., p. 32.

<sup>28</sup> REDON, Odilon. *À soi-même*. Op. cit., p. 27.

<sup>29</sup> Idem.

o “regime mais fecundo, o mais necessário à minha [de Redon] expansão”<sup>30</sup> consiste em “copiar diretamente o real, reproduzindo atentamente objetos da natureza exterior no que ela tem de menor, de mais particular e acidental”.<sup>31</sup> Atente-se para o procedimento de desenhar o pormenor da natureza, pois este aparece repetidas vezes nos escritos de Redon: na crítica de arte de 1868<sup>32</sup>, em passagem do seu diário também de 1868<sup>33</sup> e nos escritos de maturidade.<sup>34</sup> O artista principia desenhando o pormenor da natureza, porém não se limita a isso; censura o Realismo e o Impressionismo pictóricos justamente pelo fato de restringirem a arte a uma transcrição da natureza – chegando mesmo a qualificar os Impressionistas com o infeliz epíteto de “verdadeiros parasitas do objeto”.<sup>35</sup>

Copiá-la, com efeito, tem outro sentido para Redon: significa ativar-lhe a fantasia, provocar-lhe uma “ebulição mental”, levando-o à representação do invisível, como escreve, em 1909: “Depois de um esforço para copiar minuciosamente uma pedra, um bocado de erva, uma mão, um perfil, (...) sinto uma ebulição mental chegar. Tenho então necessidade de criar, de me deixar ir à representação do imaginário”.<sup>36</sup> Com isso, se esclarece o importante enunciado de Redon: “Meu desenho tem por objeto a representação do invisível, com a lógica e a verdade do visível”.<sup>37</sup> O visível é, o mais das vezes, a natureza exterior cuja “lógica e verdade” dizem respeito à operação gráfica de reconstituir minuciosamente um pormenor dela; o invisível, por sua vez, é a alma, que, desejante, se projeta no papel pela confluência de luzes e arabescos, os quais reconfiguram o estudo do visível considerado. Este, com efeito, exerce forte atração no artista, servindo-lhe muitas vezes para “reconstituir conjuntos, e, mesmo, imaginá-los”.<sup>38</sup>

Assim, em Redon, a natureza se afirma como uma caixa de ressonância, um campo de força que incita sua imaginação, quando a copia. Por isso, o artista se refere ao seu trabalho como transmissão<sup>39</sup>, visto que a sua arte sugestiva é a efetuação de intensidades captadas da natureza com as irradiadas pelo espírito.

nécessaire à mon [de Redon] expansion”<sup>31</sup> consiste à “copier directement le réel en reproduisant attentivement des objets de la nature extérieure en ce qu’elle a de plus menu, de plus particulier et accidentel”.<sup>32</sup> Observez le procédé qui consiste à dessiner le détail de la nature car celui-ci apparaît souvent dans les écrits de Redon : dans la critique d’art de 1868<sup>33</sup>, dans un passage de son journal également de 1868<sup>34</sup> et dans ses écrits de maturité<sup>35</sup>. L’artiste commence par dessiner le détail de la nature, mais il ne se limite pas à cela, car justement il censure le Réalisme et l’Impressionnisme pictural par le fait de limiter l’art à une transcription de la nature, arrivant même à qualifier les Impressionnistes avec le malheureux épithète « vrais parasites de l’objet ».<sup>36</sup>

Pour Redon copier la nature à un autre sens : ça signifie activer la fantaisie, lui provoquant une « ébullition mentale », l’amenant à la représentation de l’invisible comme il disait en 1909 : “Après un effort pour copier minutieusement un caillou, un brin d’herbe, une main, un profil, [...] je sens une ébullition mentale venir; j’ai alors besoin de créer, de me laisser aller à la représentation de l’imaginaire”.<sup>37</sup> Ainsi s’éclaircit un important énoncé de Redon : “Mon dessin a pour objet la représentation de l’invisible, avec la logique et la vérité du visible”.<sup>38</sup> Le visible est le plus souvent la nature extérieure dont « logique et vérité » concerne l’opération graphique de reconstituer minutieusement un détail de celle-ci ; l’invisible, à son tour, est l’âme, qui, désirante se projette sur papier par la confluence de lumière et d’arabesque, laquelle reconfigure l’étude du visible considéré. Ceci, en effet, exerce une forte attraction chez l’artiste, servant très souvent à “reconstituer des ensembles, et même à en imaginer”.<sup>39</sup>

Ainsi, chez Redon, la nature s’affirme comme une boîte de résonance, un champ de force qui incite son imagination lorsqu’il la copie. Voilà pourquoi l’artiste se réfère à son travail comme une transmission<sup>40</sup>, étant donné que son art suggestif est l’exécution d’intensités captées de la nature avec celles rayonnant par l’esprit.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> Cf. REDON, Odilon. “Primeiro artigo”. In: COUSTET, Robert. Op. cit., p. 44-8.

<sup>33</sup> Cf. REDON, Odilon. *À soi-même*. Op.cit., p. 36.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 23 e pp. 111-2.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>37</sup> Carta não datada de Redon. In: GAMBONI, Dario. *La plume e la pinceau*. Odilon Redon et la littérature. Paris, Minuit, 1989, p. 270.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>39</sup> Carta de O. Redon a A. Mellerio, de 21 de julho de 1898. In: LEBLOND, Marius-Ary. Op. cit., p. 32.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>32</sup> Idem.

<sup>33</sup> Cf. REDON, Odilon. “Premier article”. In: COUSTET, Robert (Org), Op. cit., p. 44-8.

<sup>34</sup> Cf. REDON, Odilon. *À soi-même*: journal 1867-1915, notes sur la vie, l’art et les artistes. Op.cit., p. 36.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 23 e pp. 111-2.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>38</sup> Lettre non datée de Redon. In: GAMBONI, Dario. *La plume e la pinceau*: Odilon Redon et la littérature. Paris, Minuit, 1989, p. 270.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>40</sup> Lettre de Redon à Mellerio, le 21 juillet 1898. In: LEBLOND, Marius-Ary (Pref). *Lettres d’Odilon Redon*, Op. cit., p. 32.

Souvenez-vous que la suggestion est le fondement du Symbolisme littéraire français de la dernière moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Charles Morice la définit, en 1889, dans ces termes : “La suggestion est le langage des correspondances et des affinités de l’âme et de la nature. Au lieu d’*exprimer* des choses leur reflet, elle pénètre en elles et devient leur propre voix. La suggestion n’est jamais indifférente et, d’essence, est toujours nouvelle car c’est le caché, l’inexpliqué et l’*inexprimable* des choses qu’elle dit”.<sup>41</sup> Comme Baudelaire, Morice pense la suggestion comme l’analogie de l’âme avec la nature de telle manière que, harmonisées, la poésie soit l’expression de l’impondérable. Ce même Baudelaire utilise fréquemment le terme suggestion dans ces textes, affirmant que « Delacroix est le plus *suggestif* de tous les peintres, celui dont les œuvres, choisis même parmi les secondaires et les inférieures, font le plus penser et rappellent à la mémoire le plus de sentiments et de pensées poétiques déjà connus [...] »<sup>42</sup>. Redon, lecteur de Baudelaire et amis de Mallarmé, propose dans son esthétique la notion de suggestion circulant dans les lettres symbolistes.

Chez Redon, le concept d’art suggestif a deux aspects : le premier est l’affirmation de l’œuvre comme énigme ou comme indétermination : « Me dessins *inspirent* et ne se définissent pas. Ils ne déterminent rien ». <sup>43</sup> Ce concept opère également dans la poésie de Mallarmé :

Je pense qu’il faut, au contraire, qu’il n’y ait qu’allusion. La contemplation des objets, l’image s’envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant : les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent ; par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu’ils créent. *Nommer* un objet, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le *suggerer*, voilà le rêve. [...] Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c’est le but de la littérature, - il n’y en a pas d’autres, - d’*évoquer* les objets.<sup>44</sup>

Tandis que Mallarmé condamne les Parnassiens pour le fait de présenter l’objet au pied de la lettre soustrayant le mystère de la poésie et ne proposant pas d’énigme ; Redon censure l’absence de suggestion des Impressionnistes, car ceux-ci limitent l’œuvre artistique

Lembre-se que a sugestão é a pedra de toque do Simbolismo literário francês da última metade do século XIX. Charles Morice a define, em 1889, nesses termos: “A sugestão é a linguagem das correspondências e das afinidades da alma com a natureza. Em lugar de exprimir o reflexo das coisas, ela penetra nelas, transformando-as em sua própria voz. A sugestão nunca é indiferente e, em essência, é sempre nova, porque é o oculto, é o *inexprimível* das coisas que ela diz”.<sup>40</sup> Como Baudelaire, Morice pensa a sugestão como analogia entre alma e natureza, de modo que, harmonizadas, a poesia seja a expressão do imponderável. O próprio Baudelaire utiliza, comumente, o termo “sugestão” em seus textos, afirmando que “Delacroix é o mais *suggestivo* de todos os pintores, aquele cujas obras escolhidas mesmo entre as secundárias e inferiores fazem muito pensar, e lembram à memória o máximo dos sentimentos e pensamentos poéticos já conhecidos”.<sup>41</sup> Redon, leitor de Baudelaire e amigo de Mallarmé, propõe em sua estética a noção de sugestão circulante nas letras simbolistas.

O conceito de arte sugestiva de Redon tem dois traços: o primeiro é a afirmação da obra como enigma ou como indeterminação: “Meus desenhos *inspiram* [grifo do autor] e não se definem. Eles nada determinam”.<sup>42</sup> Tal conceito também opera na poesia de Mallarmé.

Penso ser preciso (...) que haja somente alusão. A contemplação dos objetos, a imagem, alçando vôo nos devaneios suscitados por eles, são o canto. Já os Parnasianos tomam a coisa e mostram-na inteiramente. Com isso, carecem de mistério: retiram dos espíritos a alegria deliciosa de acreditar que estão criando. *Nomear* um objeto é suprimir três quartos do prazer no poema, que é feito da alegria de se adivinhá-lo pouco a pouco; *sugerir*, eis o sonho (...). Deve sempre haver enigma na poesia, e a finalidade da literatura – não há outra – é *evocar* os objetos [grifo do autor].<sup>43</sup>

Enquanto Mallarmé condena os Parnasianos pelo fato de apresentarem o objeto ao pé da letra, subtraindo o mistério da poesia, não propondo enigmas, Redon censura a ausência de sugestão dos Impressionistas, pois restringem o fazer artístico ao registro

<sup>41</sup> MORICE, Charles. *La littérature de tout à l’heure*. In: MICHAUD, Guy. *Le symbolisme tel qu’en lui-même*. Paris: Nizet, 1994, p. 454.

<sup>42</sup> BAUDELAIRE, Charles. “L’oeuvre et la vie de Delacroix”. In: PICHOS, Claude (Ed.). *Charles Baudelaire: critique d’art, suivi de critique musicale*. Paris: Gallimard, 1992, p. 405.

<sup>43</sup> REDON, Odilon. *À soi-même: journal 1867-1915, notes sur la vie, l’art et les artistes*. Op. cit., p. 26. (Itálicas dans le texte par l’auteur).

<sup>44</sup> MALLARMÉ, Stéphane. “Réponses à des enquêtes”. In: BONNEFOY, Yves (Pref.). *Igitur: divagations: un coup de dés*. Paris: Gallimard, 1976, p. 392. e pp. 391-2.

<sup>40</sup> MORICE, Charles. *La littérature de tout à l’heure*. In: MICHAUD, Guy. *Le symbolisme tel qu’en lui-même*. Paris: Nizet, 1994, p. 454.

<sup>41</sup> BAUDELAIRE, Charles. “L’oeuvre et la vie de Delacroix”. In: PICHOS, Claude (Ed.). *Charles Baudelaire: critique d’art, suivi de critique musicale*. Paris: Gallimard, 1992, p. 405.

<sup>42</sup> REDON, Odilon. *À soi-même*. Op. cit., p. 26.

<sup>43</sup> MALLARMÉ, Stéphane. “Réponses à des enquêtes”. In: BONNEFOY, Yves (Pref.). *Igitur: divagations: un coup de dés*. Paris: Gallimard, 1976, p. 392. e pp. 391-2.

visual, de modo que “tudo o que ultrapassa, ilumina ou amplifica o objeto e sobrealça o espírito na região do mistério (...) foi totalmente fechado para eles [impressionistas]”.<sup>44</sup> Estando a obra deles centrada na análise física da luz e da atmosfera, nela não aparece a “luz da espiritualidade”<sup>45</sup>, que, para Redon, significa “a irradiação que se apodera de nosso espírito, e que escapa a toda análise”.<sup>46</sup> Donde a metáfora arquitetônica usada pelo litógrafo para designar o curto alcance da arte deles: “o edifício com abóbadas um pouco baixas do Impressionismo”.<sup>47</sup> Não tendo conotação religiosa<sup>48</sup>, a referida luz da espiritualidade diz respeito à irradiação efetuada pela arte sugestiva; ela é o que move o artista na elaboração da obra. É, portanto, o desejo, que para Redon opera como energia e fantasia no processo artístico.

Como Mallarmé, Redon fala de sua sideração pela página branca: “Assim, tenho horror da folha de papel branca. Ela me impressiona desagradavelmente (...) uma folha de papel tanto me choca, que sou obrigado, desde que está sobre o cavalete, de garatujá-la com carvão, creiom, ou alguma outra matéria, e esta operação lhe confere vida”.<sup>49</sup> A página branca metaforiza o vago, potência da forma: garatujando-a, “regaratujando-a”, algo nela se visiona, nascendo do disforme, a forma, do inanimado, a vida.

Protestando contra as indagações de Mellerio acerca da origem de sua arte, Redon afirma ser bom “envolver toda gênese de um mistério”,<sup>50</sup> mesmo porque a arte já é um mistério. Sustenta, ademais, que o artista analisa a sua obra tão-somente “no minuto da gestação e descoberta”<sup>51</sup>, pois não há análise *a priori*, tampouco premeditação no processo artístico.<sup>52</sup>

Em trecho de seu diário de 1888, Redon escreve que o artista analisa “após a emoção, ponto inicial de toda gênese”.<sup>53</sup> E avalia, em 1913, que, devido à “imitação e naturalismo diretos”<sup>54</sup> hegemônicos no final do XIX, os artistas de “espíritos inventivos de ficções”<sup>55</sup>

à un registre visuel, de telle manière que “tout ce qui dépasse, illuminé ou amplifie l’objet et surélève l’esprit dans la région du mystère [...] leur [Impressionnistes] a été totalement fermé”.<sup>45</sup> Leur œuvre étant centralisée dans l’analyse physique de la lumière et de l’atmosphère, la “lumière de la spiritualité”<sup>46</sup> n’y apparaît pas, celle qui pour Redon signifie “une irradiation qui s’empare de notre esprit – et qui échappe à toute analyse”.<sup>47</sup> Voilà pourquoi on a la métaphore architectonique utilisée par le lithographe pour désigner la courte portée de leur art, “l’édifice aux voûtes un peu basses de l’impressionnisme”.<sup>48</sup> N’ayant pas de rapport avec la religion<sup>49</sup>, la lumière de spiritualité sous référence concerne l’irradiation effectuée par l’art suggestif : c’est elle qui meut l’artiste dans l’élaboration de son œuvre. C’est donc le désir qui opère chez Redon comme énergie et fantaisie dans le processus artistique.

Comme Mallarmé, Redon parle de sa sidération devant la page blanche : “Ainsi j’ai horreur d’une feuille de papier blanc. Elle m’impressionne désagréablement jusqu’à me rendre stérile, jusqu’à m’ôter le goût au travail (sauf le cas, bien entendu, où je me propose de représenter quelque chose de réel, comme de faire une étude, un portrait par exemple) une feuille de papier me choque tant, que je suis obligé, dès qu’elle est sur le chevalet, de la griffonner de charbon, de crayon, ou de toute autre matière, et cette opération lui donne vie”.<sup>50</sup> La page blanche métaphorise le vague, potentiel de forme : la gribouillant, la re-gribouillant, quelque chose y apparaît naissant du diforme, la forme, de l’inanimé, la vie.

Protestant contre les questionnements de Mellerio concernant l’origine de son art, Redon déclare qu’il est bon « d’entourer toute genèse d’un mystère »<sup>51</sup> étant donnée qu’avant tout chose l’art est un mystère. Il affirme également que l’artiste analyse son œuvre seulement « à la minute de gestation et de trouvaille »<sup>52</sup> car il n’y a ni d’analyse *a priori*, ni préméditation dans le processus artistique.<sup>53</sup>

Or, dans un morceau de son journal de 1888, Redon écrit que l’artiste analyse « après l’émotion, point initial de toutes genèses »<sup>54</sup>. Redon évalue, en 1913, que, dû à

<sup>44</sup> REDON, Odilon. *À soi-même*. Op. cit., p. 132.

<sup>45</sup> Ibidem, pp. 132-3.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 133.

<sup>47</sup> Ibidem, p. 116.

<sup>48</sup> Redon, em 1909, censura Maurice Denis por vincular a arte a questões sociais e à religião. Cf. REDON, Odilon. *À soi-même*. Op. cit., p. 113.

<sup>49</sup> Carta de O. Redon a A. Mellerio, de 16 de agosto de 1898. In: LEBLOND, Marius-Ary. Op. cit., p. 33.

<sup>50</sup> Ibidem, p. 31.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>52</sup> Sobre esta questão, ver o texto “A recusa do literário”, pp. 76-82, da minha dissertação, citada na nota 2.

<sup>53</sup> REDON, Odilon. *À soi-même*. Op. cit., p. 92.

<sup>54</sup> Ibidem, p. 129.

<sup>55</sup> Idem.

<sup>45</sup> REDON, Odilon. *À soi-même*: journal 1867-1915, notes sur la vie, l’art et les artistes. Op. cit., p. 132.

<sup>46</sup> Ibidem, pp. 132-3.

<sup>47</sup> Ibidem, p. 133.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 116.

<sup>49</sup> Redon, em 1909, critique Maurice Denis pour rapprocher l’art à la religion. Cf. REDON, Odilon. *À soi-même*: journal 1867-1915, notes sur la vie, l’art et les artistes. Op. cit., p. 113.

<sup>50</sup> Lettre de Redon à Mellerio, le 16 août 1898. In: LEBLOND, Marius-Ary (Pref.). *Lettres d’Odilon Redon*, Op. cit., p. 33.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 31.

<sup>52</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>53</sup> Sur cette question, voir le texte “A recusa do literário” de ma dissertation, pp. 76-82.

<sup>54</sup> REDON, Odilon. *À soi-même*: journal 1867-1915, notes sur la vie, l’art et les artistes. Op. cit. p. 92.



l'imitation et le naturalisme directs<sup>55</sup>, prépondérants à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, les artistes des « esprits inventifs de fictions »<sup>56</sup> ne se sont pas aventurés à « déployer les richesses suggestives »<sup>57</sup> offertes par la lithographie, une fois que celle-ci justement « provoque et fait apparaître l'inattendu »<sup>58</sup>. Le lithographe, en plus, en 1908, condamne le peintre sans désir qui, une fois trouvant sa technique, « il se lève chaque matin sans passion, et, tranquille et paisible, il poursuit le labeur commencé la veille »<sup>59</sup> car il « continue sa tâche, sans l'éclair imprévu de la minute heureuse ».<sup>60</sup>

En plus du mystère, l'art suggestif est la mobilisation de l'inconscient comme propos par Redon, qui justement condamne l'artiste qui « n'a pas le tourment sacré dont la source est dans l'inconscient et l'inconnu ; il n'attend rien de ce qui sera. J'aime [Redon] ce qui ne fut jamais ».<sup>61</sup> Ceci nous remet à la différenciation que Redon propose entre le dilettante et le véritable artiste, car le premier recherche seulement le plaisir de l'art maintenant la distance par rapport à l'objet, tandis que le second trouve également la douleur car il exerce sa passion aux choses,<sup>62</sup> se mettant entièrement en elles. On comprend ainsi que Redon élogie Holbein qui « il l'est en chacun des traits qu'il donne, et qu'il donne sans aucun alliage de ce qui n'est pas de lui »<sup>63</sup> et principalement Delacroix, qui se rend à sa « nature essentiellement nerveuse, à l'expression pure, à la représentation de la vie intérieure seulement [...] »<sup>64</sup>.

Quoique dans le passage cité antérieurement l'artiste fasse l'éloge de l'inconscient, celui-ci est vu avec des réserves : Redon conteste l'article de Maurice Denis, de 1903, qui le place comme un individu « livré [...] aux caprices de l'inconscient »<sup>65</sup> disant qu'il avait connu « l'inconscient assez tard, à un âge plus avancé que celui de Denis en ce moment [1903]; et, quand j'ai [Redon] vu ce mystérieux agent de l'art, je l'ai traité avec beaucoup d'égards, mais avec une imperturbable clairvoyance, toujours présente ».<sup>66</sup> D'ailleurs dans ceci réside une différence de Redon en relation au Surréalisme<sup>67</sup> car si celui-ci opère avec l'écriture automatique

não se aventuraram a “desdobrar as riquezas sugestivas”<sup>56</sup> ofertadas pela litografia, uma vez que esta justamente “provoca e faz aparecer o inesperado”.<sup>57</sup> Além disso, em 1908, o litógrafo condena o pintor sem desejo que, tendo encontrado a sua técnica, “se levanta a cada manhã sem paixão, e, tranqüilo e apaziguado, persegue o labor começado na véspera”<sup>58</sup>, pois “continua sua tarefa sem o fulgor imprevisto do minuto feliz”.<sup>59</sup>

Além de mistério, a arte sugestiva é mobilização do inconsciente, como proposto por Redon, que justamente condena o artista que “não tem o tormento sagrado cuja fonte é o inconsciente, o desconhecido. Ele nada espera do que será. Eu [Redon] amo o que nunca foi”.<sup>60</sup> Isso remete à diferenciação que Redon propõe entre o dilettante e o artista verdadeiro, pois o primeiro busca apenas o prazer na arte, mantendo distância do objeto, ao passo que o segundo encontra também a dor, porque exerce a sua paixão nas coisas<sup>61</sup>, colocando-se inteiramente nelas. Entende-se, assim, por que Redon elogia Holbein – que “está em cada um dos traços que executa, e executa-os sem nenhuma liga com o que não é dele”<sup>62</sup> – e principalmente Delacroix, que se entrega à sua “natureza essencialmente nervosa (...) para a representação da vida interior tão-somente”.<sup>63</sup>

Ainda que na passagem supracitada o artista faça o elogio do inconsciente, este é visto com reservas. Redon contesta o artigo de Maurice Denis, de 1903, que o define como “indivíduo entregue (...) aos caprichos do inconsciente”<sup>64</sup>, dizendo haver “conhecido o inconsciente muito tarde, com idade mais avançada que a de Denis neste momento [1903]; e, quando vi esse misterioso agente da arte, o tratei com muita consideração, mas com imperturbável clarividência, sempre presente”.<sup>65</sup> Aliás, nisso reside uma diferença de Redon em relação ao Surrealismo<sup>66</sup>, pois, enquanto este opera com a escrita automática – na qual o artista elabora com

<sup>56</sup> Ibidem, pp. 129-30.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 130.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 110.

<sup>59</sup> Idem.

<sup>60</sup> Idem.

<sup>61</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>62</sup> Carta de O. Redon a A. Bonger, de 2 de agosto de 1907. Carta de O. Redon a A. Bonger, de 30 de junho de 1903. In: LEVY, Suzy (Org.). *Letras inéditas d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Viñes...* Paris: José Corti, 1987, p. 77.

<sup>63</sup> REDON, Odilon. Op. cit., p. 174.

<sup>64</sup> DENIS, Maurice. “Oeuvres récentes d'Odilon Redon”. Paris, L'Occident, n. 17, abril de 1903; publicado novamente em: BOUILLON, Jean-Paul (Org.) *Le ciel et l'Paradise*. Paris: Hermann, 1993, pp. 71-2.

<sup>65</sup> Carta de O. Redon a A. Bonger, de 30 de junho de 1903. In: LEVY, Suzy. Op. cit., pp. 98-9.

<sup>66</sup> Sobre esta questão, ver o artigo do artista MASSON, André. “Redon: mystique with a method”. *Art News*, Nova York, v. 55, n. 9, jan. 1957, pp. 40-3 e 60-2.

<sup>55</sup> Ibidem, p. 129.

<sup>56</sup> Idem.

<sup>57</sup> Ibidem, pp. 129-130.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 130.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 110.

<sup>60</sup> Idem.

<sup>61</sup> Idem.

<sup>62</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>63</sup> Lettre de Redon à Bonger, le 2 août 1907, in : In: LEBLOND, Marius-Ary (Préf.). *Letras d'Odilon Redon*, Op. cit., p. 77.

<sup>64</sup> REDON, Odilon. Op. cit., p. 174.

<sup>65</sup> DENIS, Maurice. “Oeuvres récentes d'Odilon Redon”. Paris, L'Occident, n. 17, avril 1903; publiée aussi dans : BOUILLON, Jean-Paul (Org.) *Le ciel et l'Paradise*. Paris: Hermann, 1993, pp. 71-2.

<sup>66</sup> Lettre de Redon à Bonger, le 30 juin 1903. In: LEVY, Suzy. (org.). *Letras inéditas d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Viñes ...* Op. cit., pp. 98-9.

<sup>67</sup> Sur cette question, voir l'article de MASSON, André, “Redon: mystique with a method” in *Art News*, janvier 1957, vol. 55, n° 9, pp. 40-43 e 60-62.

a associação livre de idéias, portanto, sem a mediação do consciente –, aquele considera a arte, como se disse, sempre na relação do fantástico com o real. No que a afirmação de “clarividência” ou mesmo de “lucidez”<sup>67</sup> no processo de trabalho significa, para Redon, refutar a adjetivação de “louco”, “inconsciente” etc., que não raro lhe foi atribuída.

A arte sugestiva redoniana opera como uma fulguração, pois nela atua o instante como intensidade e luminosidade, como mostram os termos “irradiação”, “luz do espírito”, “brilho imprevisto do minuto feliz” etc. Por isso, o artista, desejante, se coloca por inteiro no que executa, uma vez que, aberto ao desconhecido, joga tanto com o imprevisto e o inesperado, quanto com o arrependimento.<sup>68</sup> Assim, a obra gerada é, a um tempo, fruto da que a precede e rebento para a ulterior, pois a forma gráfica ou plástica é prolongamento dos movimentos do espírito.

O “sentido do mistério”<sup>69</sup>, segundo Redon, consiste em se “ficar todo o tempo no equívoco, em duplos, triplos aspectos, suspeitas de aspectos (imagens em imagens), formas que vão ser, ou que serão segundo o estado de espírito do olhador [*regardeur*]”.<sup>70</sup> O mistério, com efeito, está relacionado à dobra, proliferante na obra de Redon. Por “imagens em imagens” entende-se, como salienta Gamboni<sup>71</sup>, a faixa horizontal que recorta a parte inferior de muitas litografias do artista, mas também as figurações geométrizadas como molduras, portas, janelas, círculos, triângulos etc., que engendram aberturas de planos, desdobramentos pelos quais se fazem notar figuras.

Daí o litógrafo afirmar que colocou em suas obras “uma pequena porta aberta para o mistério”.<sup>72</sup> Por exemplo, uma faixa horizontal é traçada na parte inferior da prancha I (primeira série de *As tentações de santo Antônio*) evocando água, segundo a legenda [Fig. 1].<sup>73</sup> Sobre essa faixa, se eleva uma grande diagonal constituindo outro plano de imagem em que as figuras mencionadas na legenda se mostram parcialmente: o soldado de perfil – junto

à travers laquelle l'artiste élabore avec l'association libre d' idées, donc, sans l'intermédiaire du conscient, celui-là considère l'art, comme on a dit, toujours dans relation du fantastique avec le réel, par laquelle l'affirmation de « clairvoyance » ou même de « lucidité »<sup>68</sup> dans le processus du travail signifie pour Redon la réfutation de l'adjectivation de « fou », « inconscient », etc. qui souvent lui est attribué.

L'art suggestif redonien opère comme une fulguration, car on y opère l'instant comme intensité et luminosité, comme démontrent les termes « rayonnement », « lumière de l'esprit », « l'éclat imprévu de l'heureuse minute », etc. Voilà pourquoi l'artiste, pleinement désirant, se met intégralement dans ce qu'il réalise, une fois que, ouvert à l'inconnu il se sert autant de l'imprévu et de l'inespéré, que du repentir.<sup>69</sup> Ainsi l'œuvre générée est en même temps le fruit de ce qui précède et la éclosion pour l'ultérieur, car la forme graphique ou plastique est le prolongement des mouvements de l'esprit.

Le « sens du mystère »<sup>70</sup> d'après Redon consiste “d'être tout le temps dans l'équivoque, dans le double, triple aspects, des soupçons d'aspect (images dans images), formes qui vont être, ou qui seront selon l'état d'esprit du regardeur.”<sup>71</sup> Le mystère en effet est en rapport avec le pli qui est proliférant dans l'œuvre de Redon : par « des images dans les images » on le comprend, comme souligne Gamboni<sup>72</sup>, la bande horizontale qui recoupe la partie inférieure de beaucoup de lithographies de l'artiste, mais également les figurations géométrisées comme les encadrements, les portes, les fenêtres, les cercles, triangles etc. qui engendrent des ouvertures de plans, des développements qui révèlent des figures.

De sorte que le lithographe dit qu'il met dans ses œuvres « une petite porte ouverte sur le mystère ».<sup>73</sup> Par exemple, une bande horizontale est tracée dans la partie inférieure de la planche I ( première série des *Tentations de St Antoine*) évoquant l'eau, conformément à la légende ( fig. 1)<sup>74</sup>. Au-dessus de cette bande s'élève une grande diagonale qui constitue un autre plan de l'image dans laquelle les figures mentionnées dans la légende apparaissent partiellement : le soldat de profil – à coté de la bande horizontale – derrière

<sup>67</sup> Carta de O. Redon a A. Bonger, de 30 de junho de 1903. In: LEVY, Suzy. Op. cit., p. 99.

<sup>68</sup> REDON, Odilon. *À soi-même*. Op. cit., p. 92.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>70</sup> *Idem*.

<sup>71</sup> Cf. GAMBONI, Dario. “Images potentielles et ‘soupçons d'aspect’: la contribution d'Odilon Redon à l'histoire de l'ambiguïté visuelle”. In: KAHN-ROSSI, Manuela. *Odilon Redon: la natura dell'invisibile*. Lugano: Museo Cantonale d'arte, 1996, pp. 94-127.

<sup>72</sup> REDON, Odilon. *À soi-même*. Op. cit., p. 92.

<sup>73</sup> “Primeiro um charco de água, depois uma prostituta, o canto de um templo, a figura de um soldado, uma biga com dois cavalos brancos que empinam-se”. MELLERIO, André. *Odilon Redon, peintre, dessinateur et graveur*. Paris: Fleury, 1923, p. 183.

<sup>68</sup> Lettre de Redon à Bonger, le 30 juin 1903. In: LEVY, Suzy. (org). Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Viñes ... Op. cit., p. 99.

<sup>69</sup> REDON, Odilon. *À soi-même*; journal 1867-1915, notes sur la vie, l'art et les artistes. Op. cit., p. 92.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>71</sup> *Idem*.

<sup>72</sup> Cf. GAMBONI, Dario. “Images potentielles et ‘soupçons d'aspect’: la contribution d'Odilon Redon à l'histoire de l'ambiguïté visuelle”. In: KAHN-ROSSI, Manuela. *Odilon Redon: la natura dell'invisibile*. Lugano, Museo Cantonale d'arte, 1996, pp. 94-127.

<sup>73</sup> REDON, Odilon. *À soi-même*; journal 1867-1915, notes sur la vie, l'art et les artistes. Op. cit., p. 92.

<sup>74</sup> “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”. MELLERIO, André. *Odilon Redon, peintre, dessinateur et graveur*. Paris: Fleury, 1923, p. 183.

lequel, ce que la légende énonce comme le « coin du temple » est plutôt similaire, par l’ambiguïté graphique de Redon, à la gaine du soldat, car il est figuré en dimensions réduites, juxtaposée à son dos. Au-dessus de cet ensemble est présenté au profil féminin identifié comme une « prostituée » sur lequel Redon dessine des chevaux dont l’agitation – explicite dans la position redressée des animaux ainsi que dans la dilation des zones claires autour d’eux – défigure la grande diagonale produisant inclusivement une semi-diagonale en sens contraire dans lequel avance le char.

Dans ce cas, la structuration de la planche par bande horizontale inférieure à laquelle se juxtapose la grande diagonale, constitue une solution graphique dans laquelle Redon dispose les figures de la légende. Considérons aussi la planche V de l’album à Edgar Poe [fig. 2] dans laquelle apparaît une fenêtre-encadrement dans la partie inférieure de laquelle se dessine « des suspicions d’images » tel des têtes semi-émergentes du fond noir par le raspagem subtil des lignes et de petites zones.

À l’intérieur de la fenêtre-encadrement apparaît un grand semi-cercle – partie inférieure – qui arrive jusqu’au buste de la figure féminine ailée, derrière laquelle apparaît le soleil noir dont les rayons se projettent en diverses directions. Également dans cette fenêtre, Redon dessine des sphères qui cachent partiellement dans le coin supérieur droit, une effigie dont s’aperçoivent les yeux, les cils et une partie du nez.

Avec la proposition du mystère, Redon élargie le champ des significations et de contemplation de l’image, utilisant des procédés picturaux, comme la tâche qui rehaussée par un détail suggère des figures, ou le sfumato, qui dilue le figuré. L’artiste travaille l’imprécis, jonglant avec l’occultation et l’apparition de formes. Ainsi Redon fait avec le papier le support de projections par la décoloration du représenté. L’apparence équivoque est évoquée, parmi d’autres lithographies dans le *Gymnosofiste* de Flaubert [fig. 3] qui est élevé par l’artiste à droite du tronc colossal qui comprend le paysage (Planche 9- troisième série des *Tentations*).

Ici Redon antropomorphise les branches et le feuillage – comme fait Bresdin dans diverses figures de la lithographie *la Comédie de la mort* (1858) – pour crée le Gymnosofiste, dont la silhouette de contours imprécis ressemble à la cavité ouverte dans le grand arbre. Ceci s’entrevoit également dans l’effigie du *Sacrosaint* de profil (planche II - troisième série des *Tentations*), recoupé en lignes rigides et, à mesure qu’il s’élève vers le haut du front, le contour s’efface en même temps que la légère brume qui le recouvre [Fig. 4]. Le désespoir d’Antoine priant Dieu – comme indique la légende<sup>75</sup> – le montre impassible dans le dessin : les lèvres fermées et

à faixa horizontal – e, atrás dele, o que a legenda enuncia como o “canto de um templo” se assemelha antes, pela ambigüidade gráfica de Redon, a aljava do soldado, pois é figurada em tamanho reduzido, justaposta as costas deste. Acima desse conjunto, há um perfil feminino, identificado com “uma prostituta”, sobre a qual, enfim, Redon desenha cavalos, cuja agitação – explicitada na posição empinada dos animais, bem como na dilatação de áreas claras em torno deles – desfigura a grande diagonal, produzindo inclusive uma semidiagonal em sentido contrário ao que se move a biga.

Nesse caso, a estruturação da prancha por faixa horizontal inferior à qual se justapõe a grande diagonal constitui uma solução gráfica com a qual Redon dispõe as figuras da legenda. Considere-se, também, a prancha V do álbum *A Edgar Poe* [Fig. 2], na qual Redon desenha uma janela-moldura, em cuja parte inferior se vislumbram as “suspeitas de imagens”, como cabeças semi-emergentes do fundo negro pela raspagem sutil de linhas e de pequenas áreas.

Dentro da janela-moldura aparece um grande semicírculo – parte baixa – que chega até o busto da figura feminina alada, atrás da qual é ressaltado o sol negro, cujos raios se projetam em várias direções. Ainda nessa janela, Redon desenha esferas que escondem parcialmente – no canto superior direito – uma effigie, da qual se entrevêm apenas os olhos, os cílios e parte do nariz.

Com a proposição do mistério, Redon dilata o campo de significação e contemplação da imagem, lançando mão de procedimentos pictóricos como a mancha, que, realçada num pormenor, sugere vultos; ou como o esfumado, que dilui o figurado. O artista trabalha o dúbio, jogando com a ocultação e a aparição de formas. Faz do papel o suporte de projeção ambígua pelo esmaecimento do representado. A aparência equívoca é evocada, entre outras litografias, no *Gymnosofista* de Flaubert [Fig. 3], que é arvorado pelo artista à direita do tronco colossal que abarca a paisagem (planche IX – terceira série de *Tentations*).

Redon antropomorfiza ramos e folhagens – como faz Bresdin em diversas figuras da litografia *La Comédie de la mort* (1858) – para criar o *Gymnosofista*, cuja silhueta, de contorno impreciso, se assemelha à cavidade aberta na grande árvore. Isso se espreita, também, na effigie do *Sacrossanto* de perfil (planche II – terceira série de *Tentations*), recortada por linha rígida, e, à medida que ascende ao alto da frente, o contorno se desvanece concomitantemente com a tênue bruma que o recobre [Fig. 4]. O desespero de Antão rogando a Deus – como indica a legenda<sup>74</sup> – mostra-o impassível no desenho: os lábios cerrados e os olhos elevados exi-

<sup>75</sup> “Sant-Antoine: Au secours, mon Dieu!”. MELLERIO, André, Op. cit., p. 186.

<sup>74</sup> “Santo Antão: Socorro, meu Deus!”. MELLERIO, André. Op. cit., p. 186.



mem-no das fantasmagorias que se deixam entrever, como figura Redon, à sua frente: os seres minúsculos que ganham forma na zona intermediária do claro-escuro, com o negro predominante na parte inferior e o branco reluzente aglomerando-se no canto superior direito.

Assim, também, na quarta prancha da segunda série de *Tentações* [Fig. 5], as sugestões de figuras emergem na diagonal, pela profusão de linhas com as quais se fazem notar cabeças entre as áreas negras da parte superior da imagem, aparecendo, disseminadas, figuras de larvas em alguns lugares da prancha. Essa profusão de linhas, em cujo entrecruzamento insinuam-se figuras, remete à conceitualização combinatória da linha abstrata: “Imagine o jogo das linhas projetadas e combinadas com os elementos mais diversos, incluindo-se um rosto humano (...) tem-se nisso a combinação comum de muitos de meus desenhos”.<sup>75</sup>

As figuras evocadas nessa prancha trabalham, ademais, em ressonância com a legenda do texto de Flaubert: “Deve haver, em algum lugar, figuras primordiais, cujos corpos são apenas imagens”.<sup>76</sup> A própria legenda trabalha com o vago, sendo escolhida por Redon justamente por se aproximar de sua estética sugestiva.

A indeterminação da imagem opera, ainda, na dessimetria ou na desproporção que as figuras estabelecem entre si. Na prancha IX do primeiro álbum de *Tentações* [Fig. 6], por exemplo, isso ocorre pela coexistência de elementos heterogêneos no mesmo espaço, no qual a montanha escarpada é apresentada de modo realista, mas a pupila é figurada de maneira irrealista, pois aparece imensa, chamejante, isolada na atmosfera.

Em relação ao texto de Flaubert, a interpretação de Redon consiste numa metonímia gráfica, por transformar o vago de “toda parte chamejam pupilas” inscrito na legenda, numa única pupila que paira sobre a montanha. Ao litógrafo interessa trabalhar metonimicamente, pois assim repropõe a imagem do olho isolado, circunférico, que, com variação nos cenários e atributos que se agregam a ele, aparece em litografias anteriores.<sup>77</sup>

<sup>75</sup> REDON, Odilon. *À soi-même*. Op. cit., p. 27.

<sup>76</sup> MELLERIO, André. Op. cit., p. 184.

<sup>77</sup> Na prancha VIII de *Dans le rêve* (1879) intitulada “Vision”, o olho isolado, imenso e suspenso, aparece envolto em auréola entre duas colunas e sob um fundo negro, tendo piso e degraus no primeiro plano com duas figuras humanas no canto inferior esquerdo. No álbum *A Edgar Poe* (1882), a figura do olho (prancha I) se mantém imensa e suspensa, mas aparece em atmosfera clara e segundo a legenda se converte num balão – “o olho, como um estranho balão, se dirige para o infinito” – ao qual se prendem muitas linhas de uma base, que lembra a forma de um chapéu invertido, sobre a qual se apóia uma cabeça pequena sem corpo. A figura do olho reaparece, ainda, diferentemente na prancha IV deste álbum, bem como em litografias posteriores, como, por exemplo, nas pranchas II e III de *Les origines* (1883).

les yeux élevés le livre des fantasmagories qui se laissent entrevoir, comme le montre Redon, devant lui, les êtres minuscules qui gagne forme dans la zone intermédiaire du clair-obscur, avec le noir prédominant dans la partie inférieure et le blanc reluisant, s’agglomérant dans la partie supérieure droite.

De ce fait aussi, la quatrième planche de la seconde série des *Tentations* [fig. 5], les suggestions des figures émergent en diagonale, par la profusion de lignes avec lesquelles on note des têtes entre les zones noires de la partie supérieure de l’image et apparaissent aussi, éparpillées, des figures de larves dans certains endroits de la planche. Cette profusion de lignes à l’entrecroisement desquelles s’insinuent des figures, remet à la conceptualisation combinatoire de la ligne abstraite : “Imaginez le jeu de leurs lignes projetées et combinées avec les éléments les plus divers y compris celui d’un visage humain [...] vous aurez, là, la combinaison ordinaire de beaucoup de mes dessins”.<sup>76</sup>

Les figures évoquées dans cette planche travaillent, en plus, en résonance avec la légende du texte de Flaubert : “Il doit avoir quelque part des figures primordiales dont le corps ne sont que les images”.<sup>77</sup> La légende même travaille avec le vague, étant choisie par Redon justement pour se rapprocher de son esthétique suggestive.

L’indétermination de l’image opère, encore, l’asymétrique ou disproportionnel que les figures établissent entre elles. Dans la planche IX du premier album des *Tentations* [fig.6], par exemple, cela se passe par la coexistence des éléments hétérogènes dans le même espace, où la montagne escarpée est présentée de manière réaliste, mais la prunelle est figuré de manière irrealiste, car elle apparaît immense, flamboyant et isolée dans l’atmosphère.

Par rapport au texte de Flaubert, l’interprétation de Redon consiste ici en une métonymie graphique, car il transforme le vague de « partout des prunelles flamboient » inscrit dans la légende, dans une seule prunelle qui apparaît sur la montagne. Il intéresse au lithographe de travailler de manière métonymique, car ainsi il relance l’image de l’œil isolé, circunférielle, qui avec la variation des décors, et avec les attributs qui s’y ajoute, apparaît dans les lithographies antérieures.<sup>78</sup>

<sup>76</sup> REDON, Odilon. *À soi-même*: journal 1867-1915, notes sur la vie, l’art et les artistes. Op. cit., p. 27.

<sup>77</sup> MELLERIO, André. Odilon Redon, peintre, dessinateur et graveur. Op. cit., p. 184.

<sup>78</sup> Dans la planche VIII de *Dans le rêve* (1879) intitulée “Vision”, l’œil isolé, immense et suspendu dans l’air, apparaît enveloppée dans une auréole entre deux colonnes sous un fond noir. Il y a aussi le palier et des marches au premier plan avec deux figures humaines dans le coin inférieur gauche. Dans l’album *A Edgar Poe* (1882), la figure d’œil (planche I) se tient immense et suspendu, cependant, elle apparaît sur dans une atmosphère claire et, d’après la légende, elle est transformée dans un ballon (“l’œil, comme un ballon bizarre se dirige vers l’infini”). En ceci, il s’attache plusieurs lignes d’une base qui suggère la forme d’un chapeau renversée, sur le quel une petite tête sans



Dans la planche IX sous référence, l'œil ne se présente pas réellement comme organe de vision car, élément fantastique, il travaille comme symbole du visionnaire et, en tant que tel, s'impose par l'hétérogénéité des deux éléments. Quelle est la fonction d'une prunelle immense avec de cils dont émanent des flammes flottant au-dessus d'une montagne? Celle-ci d'ailleurs n'est pas mentionnée dans le texte de Flaubert, étant, donc, une ajout de Redon. La montagne, néanmoins, a son importance car elle rend la prunelle suggestive par l'étrangeté qu'elle produit. Voilà pourquoi le fantastique ne réside pas dans la prunelle, mais dans le déplacement d'une figure à l'autre. Comme la prunelle, la montagne à travers le jeu fictionnel de Redon, gagne également en sens suggestif, pouvant être visionné par la fumée qui apparemment la recouvre – partie supérieure et à gauche de la planche – de plusieurs manières. Cependant, la montagne met en évidence le fantastique de la prunelle par la différence qui l'incluse fictionnellement dans la planche car, en termes redonniens, sans elle, la pupille est seulement une abstraction sans fantaisie. Comme, chez Redon, l'invisible nécessite le visible pour se faire noter<sup>79</sup>, le fantastique est relationnel de sorte que l'hétérogénéité des figures entre elles constitue un des processus de base, apparaissant du reste dans d'autres planches.<sup>80</sup>

Le deuxième trait dans le concept de l'art suggestif concerne la musique, car Redon affirme qu'elle “est tout entier dans l'art exciteur de la musique, plus librement, radieusement”<sup>81</sup>. Différemment de la réflexion de jeunesse, dans laquelle la peinture se mêle avec la littérature, la réflexion du vieux Redon propose le dessin en résonance avec la musique – surtout celle de Wagner<sup>82</sup> et Schumann<sup>83</sup>. – qui bouleverse l'esprit et se meut, indéterminée, dans l'invisible. C'est pour cela que Redon qualifie la musique de « l'art du rêve »<sup>84</sup>. D'ailleurs lui-même cultive la musique et en arrive à jouer le violon, à la fin de la décennie de 1870, dans les salons artistiques parisiens organisés chez Madame de Rayssac. Également les Symbolistes comme Mallarmé, Verlaine, René Ghil etc. tiennent la musique comme référence, tandis que les Naturalistes comme Zola et Flaubert tiennent comme référence la peinture.

corps est appuyée. La figure d'œil apparaît, encore, différemment à la planche IV du même album et en lithographies postérieures, comme, par exemple, dans les planches II e III des *Les origines* (1883).

<sup>79</sup> Cf. nota 38.

<sup>80</sup> Par exemple, les planches I, VI, IX de *Dans le Rêve* et I de *A Edgar Poe*.

<sup>81</sup> REDON, Odilon. *À soi-même*: journal 1867-1915, notes sur la vie, l'art et les artistes. Op. cit., p. 26.

<sup>82</sup> A propos de Wagner, Redon écrit à Bonger: “Avant de quitter Paris j'entendis le *Tannhäuser* avec grand émoi. Cela me donne le désir d'aller à Bayreuth un jour; cela me suggéra des foules d'idées. Quel art neuf, pour les yeux aussi!”. Lettre de Redon à Bonger, le 7 août 1895. In: LEBLOND, Marius-Ary (Pref.). *Lettres d'Odilon Redon 1878-1916*, Op. cit., p. 25.

<sup>83</sup> Redon écrit un petit texte sur Schumann dans son journal: REDON, Odilon. *À soi-même*: journal 1867-1915, notes sur la vie, l'art et les artistes. Op. cit., pp. 141-2.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 57.

Na referida prancha IX, o olho não se apresenta realmente como órgão da visão, pois, elemento fantástico, funciona como símbolo do visionário, e, como tal, se impõe pela heterogeneidade dos dois elementos: qual a função de uma pupila imensa, com cílios plasmados em chamas, pairando sobre uma montanha? Esta, aliás, não é mencionada no texto de Flaubert, sendo, portanto, acréscimo de Redon; a montanha, entretanto, tem relevância, pois torna sugestiva a pupila pelo estranhamento que produz. Por isso, o fantástico não habita a pupila, mas o deslocamento de uma figura a outra. Como a pupila, a montanha, pelo jogo ficcional de Redon, também ganha sentido sugestivo, podendo ser visionada pela fumaça que supostamente a recobre – na parte superior e à esquerda da prancha – de muitas maneiras. Ora, a montanha evidencia o fantástico da pupila, pela diferença que a inclui ficcionalmente na prancha, pois, em termos redonianos, sem ela, a pupila é tão-somente uma abstração sem fantasia. Como na obra de Redon o invisível requer o visível para se fazer notar<sup>78</sup>, o fantástico é relacional, de modo que a heterogeneidade das figuras entre si constitui um dos procedimentos básicos, aparecendo de resto em outras pranchas.<sup>79</sup>

O segundo traço no conceito de arte sugestiva diz respeito à música, pois Redon afirma que ela “está inteiramente na arte excitante da música, mais livre e radiante”<sup>80</sup>. Diferentemente da reflexão de juventude, na qual a pintura imbrica-se com a literatura, a reflexão do velho Redon propõe o desenho em ressonância com a música – sobretudo a de Wagner<sup>81</sup> e a de Schumann<sup>82</sup> –, a qual arrebatava o espírito e se move, indeterminada, no invisível. Por isso Redon qualifica a música como “arte do sonho”<sup>83</sup>. Ele próprio, aliás, cultivava a música, chegando a tocar violino, no final no decênio de 1870, nos salões artísticos parisienses promovidos por madame de Rayssac. Também os Simbolistas, como Mallarmé, Verlaine, René Ghil etc., têm a música por referência, ao passo que os Naturalistas, como Zola e Flaubert, tomam como referência a pintura.

Rémy de Gourmont resume a diferença entre as duas poéticas: passa-se do Naturalismo para o Simbolismo como “do preciso ao impreciso, do grosseiro ao suave, (...) do fato à idéia, da pintura

<sup>78</sup> Cf. nota 38.

<sup>79</sup> Por exemplo, as pranchas I, VI, IX de *Dans le Rêve* e I de *A Edgar Poe*.

<sup>80</sup> REDON, Odilon. *À soi-même*. Op. cit., p. 26.

<sup>81</sup> A propósito de Wagner, Redon escreve ao amigo Bonger: “Antes de deixar Paris [Redon escreve de Listrac no sul da França] ouvi *Tannhäuser* com grande emoção. Este me suscitou o desejo de ir a Bayreuth um dia; este me sugere uma multidão de idéias. Que arte nova, também para os olhos!”. Carta de O. Redon a A. Bonger, de 7 de agosto de 1895. In: LEVY, Suzy. Op. cit. p. 25.

<sup>82</sup> Redon escreve texto curto sobre Schumann, que aparece em seu diário. REDON, Odilon. *À soi-même*. Op. cit., pp. 141-2.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 57.

à música”.<sup>84</sup> Fazendo um balanço do Simbolismo, Paul Valéry, em 1920, afirma: “O que foi batizado como Simbolismo resume-se muito simplesmente na intenção comum a muitas famílias de poetas (aliás, inimigas entre si) de retomar à música o que é seu”.<sup>85</sup>

Em linhas gerais, a poética simbolista considera os recursos musicais da língua, investigando os laços do som e da idéia, em que certas sílabas – graças à sutileza de seu efeito na articulação do verso, tanto pelo valor ambíguo de suas significações, quanto pela força virtual das imagens e associações que suas sonoridades contêm – comovem o leitor, conduzindo-o ao desconhecido, como faz a música de Wagner. Nesse sentido, o verso livre<sup>86</sup> dos simbolistas se opõe ao verso alexandrino, pois abole a numeração silábica do verso, embora deste conserve o ritmo, para fazer “cada um escutar a música que está em si mesmo”.<sup>87</sup> O verso livre está próximo da linha abstrata de Redon supra-referida, pois esta, “agindo diretamente no espírito”<sup>88</sup>, se constitui com o “ritmo das linhas mentalmente concebidas”.<sup>89</sup> Isentos de prefiguração, a linha abstrata, em relação à natureza, e o verso livre, em relação ao alexandrino, referenciam-se genericamente no ritmo da música, uma vez que, com este, o artista metaforiza, no processo de trabalho, os movimentos anímicos operantes na obra.

Com efeito, o desenho de Redon, como o Simbolismo literário, se aproxima da música na chave do invisível: “Eles [os desenhos de Redon] nos colocam, assim como à música, no mundo ambíguo do indeterminado”.<sup>90</sup> Huysmans, por sua vez, entende ser a poesia “algo de vago como uma música que permite sonhar sobre o além, longe da prisão americana na qual Paris nos faz viver”.<sup>91</sup>

Enquanto Huysmans atribui à música a transcendência para o espírito, Redon diz que o encanto dela “é irresistível”,<sup>92</sup> de tal modo que se evade “em espírito com ela [a música] muito rapidamente para um mundo melhor”.<sup>93</sup> Quanto a Baudelaire, para ele,

Rémy de Gourmont resume a diferença des deux poétiques : on passe du Naturalisme au Symbolisme comme du précis à l'imprécis, du grossier au suave (...) du fait à l'idée, de la peinture à la musique ». <sup>85</sup> Paul Valéry faisant, en 1920, un bilan du Symbolisme dit : « Ce qui fut baptisé le *Symbolisme*, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de 'reprendre à la musique leur bien' ». <sup>86</sup>

En règle générale, la poétique symboliste considère les recours musicaux de la langue, recherchant les liens du son et de l'idée dans lesquelles certaines syllabes, grâce à la subtilité de son effet dans l'articulation du vers, autant par la valeur ambiguë de ses significations que par la force virtuelle des images et associations que ses sonorités contiennent, émeuvent le lecteur et le conduisant à l'inconnu – comme fait la musique de Wagner. Dans ce sens le vers libre<sup>87</sup> des Symbolistes s'oppose au vers alexandrins, car il abolit la numération des syllabes du vers, tout en conservant le rythme pour faire en sorte que « chacun d'écouter la chanson qui est en soi [...] ». <sup>88</sup> Le vers libre est proche de la ligne abstraite de Redon référé ci-dessus, car elle « agissant directement sur l'esprit »<sup>89</sup> se constitue par le « rythme de lignes mentalement conçues ». <sup>90</sup> Dans l'absence de préfiguration, la ligne abstraite en relation avec la nature et le vers libre en relation à l'alexandrin, ils se réfèrent généralement au rythme de la musique car, avec celui-ci, l'artiste métaphorise, dans le processus du travail, les mouvements animiques opérant dans l'œuvre.

En effet, le dessin de Redon, comme le symbolisme littéraire, se rapproche de la musique dans la clé de l'invisible : « ils [les dessins de Redon] nous place, ainsi que la musique, dans le monde ambigu de l'indéterminé ». <sup>91</sup>

Huysmans, de son côté, définit la poésie comme étant « quelque chose de vague comme une musique qui permette de rêver sur l'au-delà, loin de la américaine prison où Paris nous fait vivre ». <sup>92</sup> Tandis que Huysmans attribue la musique à la transcendance pour l'esprit, Redon nous dit que son charme « est irrésistible »<sup>93</sup> de sorte que l'on s'évade « en esprit avec elle ( la musique) si promp-

<sup>84</sup> GOURMONT, Rémy de. *Le livre des masques: portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, apud: GAMBONI, Dario. Op. cit., p. 103.

<sup>85</sup> VALÉRY, Paul. *Variété*, apud MICHAUD, Guy. Op. cit., p. 459.

<sup>86</sup> Primeiramente pesquisado pelos poetas Gustave Kahn, Jean Moréas e Jules Laforgue. Cf. DUJARDIN, Edouard. *Les premiers poètes du vers libre*. Paris: Mercure de France, 1922.

<sup>87</sup> KAHN, Gustave. *Symbolistes et décadents*, apud: MICHAUD, Guy. Op. cit., p. 220.

<sup>88</sup> REDON, Odilon. *À soi-même*. Op. cit., p. 25.

<sup>89</sup> Idem.

<sup>90</sup> Ibidem, pp. 26-7.

<sup>91</sup> HUYSMANS, J.-K. “Définition de la poésie”, apud MICHAUD, Guy. Op. cit., p. 182.

<sup>92</sup> REDON, Odilon. *À soi-même*. Op. cit., p. 99.

<sup>93</sup> Idem.

<sup>85</sup> GOURMONT, Rémy de. *Le livre des masques: portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, apud: GAMBONI, Dario. Op. cit., p.103.

<sup>86</sup> VALÉRY, Paul. *Variété*, apud : MICHAUD, Guy. Op. cit., p. 459.

<sup>87</sup> Premièrement recherchée par les poètes Gustave Kahn, Jean Moréas e Jules Laforgue. Cf. DUJARDIN, Edouard. *Les premiers poètes du vers libre*. Paris: Mercure de France, 1922.

<sup>88</sup> KAHN, Gustave. *Symbolistes et décadents*, apud: MICHAUD, Guy, Op. cit., p. 220.

<sup>89</sup> REDON, Odilon. *À soi-même: journal 1867-1915, notes sur la vie, l'art et les artistes*. Op. cit., p. 25.

<sup>90</sup> Idem.

<sup>91</sup> Ibidem, pp. 26-7.

<sup>92</sup> HUYSMANS, J.-K., “définition de la poésie”, apud : MICHAUD, Guy, Op. cit., p. 182.

<sup>93</sup> REDON, Odilon. *À soi-même: journal 1867-1915, notes sur la vie, l'art et les artistes*. Op. cit., p. 99.

tement dans un monde meilleur [...]”<sup>94</sup> Quant à Baudelaire, la musique – comme la peinture et la littérature – laisse un espace vide à être complété par la fantaisie de les auditeurs : « J’ai souvent entendu dire que la musique ne pouvait pas se vanter de traduire quoi que ce soit avec certitude, comme fait la parole ou la peinture. Cela est vrai dans une certaine proportion, mais n’est pas tout à fait vrai. Elle traduit à sa manière, et par les moyens qui lui sont propres. Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours une lacune complétée par l’imagination de l’auditeur”<sup>95</sup>

Déjà Mallarmé considérant que la musique et la littérature on la même visée “sauf à n’en rien dire”<sup>96</sup>, car étant suggestif, elles évoquent à peine les objets, il affirme que les deux arts sont « la face alternative ici élargie vers l’obscur [...] d’un phénomène, le seul, je l’appelai l’Idée”<sup>97</sup> Mallarmé et Redon étant musicalement résonnant, l’obscur pour le poète est l’indéterminé pour le lithographe : la poésie est pour le premier, symphonie, les lithographies, pour le second, des suites. Voilà pourquoi l’Idée chez Mallarmé opère dans la fréquence de l’Invisible chez Redon. L’œuvre des deux artistes est en effet sur le même plan : la poésie, définie par Mallarmé comme l’expression « du sens mystérieux des aspects de l’existence”<sup>98</sup>, se fait remarquer dans l’invisible pour constituer « l’unique tâche spirituelle”<sup>99</sup> ; Déjà le dessin, chez Redon, se présente comme opération de l’esprit car, étant la figuration « des choses ou des personnes selon leur caractère en soi »<sup>100</sup>, il exprime de l’objet l’essence.

Par conséquent, la suggestion pour Redon et le symbole pour Mallarmé, concernent, en premier lieu, l’exécution de l’image, qui, en rapport avec quelque chose de connu, nous remet vers l’inconnu ou l’indéterminé – ce dernier, à son tour, se fait nécessaire dans l’œuvre, étant donné que par son intermédiaire l’artiste incite le potentiel imaginatif du récepteur. L’image sous référence est, en second lieu, l’explicitation des mouvements animiques de l’artiste dont l’émotion est en résonance avec le caractère de l’objet considéré, (la nature, l’œuvre littéraire etc.). Dans ce sens, Mallarmé affirme que le symbole dans la poésie évoque “peut à petit un objet pour montrer un état d’âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état

a música, como a pintura e a literatura, deixa espaço vazio a ser completado pela fantasia do ouvinte: “Escutei frequentemente dizer que a música não podia se vangloriar de traduzir com certeza o que quer que seja. Isso em certa proporção é verdade, mas não o é realmente. Ela traduz à sua maneira, e pelos meios que lhe são próprios. Na música, como na pintura e mesmo na palavra escrita, que é, entretanto, a mais positiva das artes, há sempre uma lacuna completada pela imaginação do ouvinte”<sup>94</sup>

Mallarmé, considerando que a música e a literatura têm a mesma visada “nada a dizer”<sup>95</sup>, pois sendo sugestivas, apenas evocam os objetos, afirma que ambas as artes “são a face alternativa aqui ampliada na direção do obscuro; (...) de um fenômeno, o único, eu lhe chamei a Idéia”<sup>96</sup>. Sendo Mallarmé e Redon musicalmente ressonantes, o obscuro para o poeta é o indeterminado para o litógrafo: a poesia é, para o primeiro, sinfonia; e as litografias, para o segundo, suites. Por isso, a Idéia em Mallarmé opera na frequência do Invisível em Redon. A obra de ambos os artistas, com efeito, está no mesmo plano: a poesia, definida por Mallarmé como a expressão “do sentido misterioso de aspectos da existência”<sup>97</sup>, sobressai no invisível por constituir “a única tarefa espiritual”<sup>98</sup>. Já o desenho de Redon se apresenta como operação do espírito, pois, sendo a figuração “das coisas ou das pessoas segundo seu caráter em si”<sup>99</sup>, exprime do objeto a essência.

Por conseguinte, a sugestão, para Redon, e o símbolo, para Mallarmé, dizem respeito, em primeiro lugar, à efetuação da imagem, que, relacionada com algo conhecido, remete ao desconhecido ou indeterminado – este, por sua vez, se faz necessário na obra, já que, através dele, o artista incita a potência imaginativa do receptor. A referida imagem é, em segundo lugar, a explicitação dos movimentos anímicos do artista, cuja emoção está em ressonância com o caráter do objeto considerado (a natureza, a obra literária etc.). Nesse sentido, Mallarmé afirma que o símbolo na poesia evoca “pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou, inversamente, escolhe um objeto e libera dele um estado de alma por uma série de decifrações”<sup>100</sup>. Ora, Redon, com a sugestão,

<sup>94</sup> Idem.

<sup>95</sup> BAUDELAIRE, Charles. “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris”. In: PICHOS, Claude. Op. cit., pp. 441-2.

<sup>96</sup> MALLARMÉ, Stéphane. “La Musique et les Lettres”. In: BONNEFOY, Yves, Op. cit., p. 358.

<sup>97</sup> Ibidem, p. 359.

<sup>98</sup> Lettre de S. Mallarmé à L. d’Orfer, le 27 juin 1884. In: MONDOR, Henri e AUSTIN, Lloyd J. *Stéphane Mallarmé – Correspondance II: 1871-1885*. Paris: Gallimard, 1965, p. 266.

<sup>99</sup> Idem.

<sup>100</sup> REDON, Odilon. *À soi-même: journal 1867-1915, notes sur la vie, l’art et les artistes*. Op. cit. p. 23.

<sup>94</sup> BAUDELAIRE, Charles. “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris”. In: PICHOS, Claude. Op. cit., pp. 441-2.

<sup>95</sup> MALLARMÉ, Stéphane. “La Musique et les Lettres”. In: BONNEFOY, Yves. Op. cit., p. 358.

<sup>96</sup> Ibidem, p. 359.

<sup>97</sup> Carta de S. Mallarmé à L. d’Orfer, de 27 de junho de 1884. In: MONDOR, Henri e AUSTIN, Lloyd J. *Stéphane Mallarmé – Correspondance II: 1871-1885*. Paris: Gallimard, 1965, p. 266.

<sup>98</sup> Idem.

<sup>99</sup> REDON, Odilon. *À soi-même*. Op. cit. p. 23.

<sup>100</sup> MALLARME, Stéphane. “Réponses à des enquêtes”. In: BONNEFOY, Yves.



opera no desenho de modo análogo, pois o referido evocar “pouco a pouco um objeto” do poeta corresponde ao “sentido do mistério” do litógrafo, acima mencionado; assim, também, a operação poética mallarmeana de liberar um estado de alma do objeto se aproxima do procedimento redoniano de transcrever o pormenor da natureza – pois isso, como se disse, ativa a sua fantasia.

Considere-se ainda, no tocante à música, o wagnerismo em Paris<sup>101</sup>, que se faz notar, por exemplo, na *Revue Wagnérienne*, fundada em 1885.<sup>102</sup> Nela, Mallarmé publica ensaio e poema<sup>103</sup> e Redon, a prancha *Brünnhilde*<sup>104</sup> [Fig. 7], na qual se vê uma figura feminina de perfil com armadura, elmo, escudo. Esse tema reaparece, em 1894, na litografia *Brünnhilde, Crépuscule des Dieux* [Fig. 8], em que, apesar de manter o perfil, Redon suaviza o contorno fisionômico da figura, modificando tanto os seus cabelos – pois aparecem parcialmente soltos e ondulados – quanto a indumentária guerreira da heroína, substituída por vestido. De Wagner, ainda, Redon litografa *Parsifal* (1892), apresentando-o frontalmente, com lança, meia face banhada pela luz, à maneira de Rembrandt, sob um fundo tenebrista [Fig. 9].

A *Revue Wagnérienne* publica dois artigos relevantes sobre pintura.<sup>105</sup> Neles, Wyzewa, retomando noções de Wagner, assevera que a finalidade da arte está em “criar a vida, incitar as almas a criar a vida”.<sup>106</sup> Ora, tal comentário de Wyzewa, ainda que genérico, pouco dista da conceituação redoniana de substância antes referida, pois esta visa a “reconstituir ou amplificar a vida”.<sup>107</sup>

Leitor dos escritos de Wagner<sup>108</sup>, Redon pôde mesmo tê-los como referência. Entretanto, trata-se apenas de uma aproximação, pois, com a substância, Redon pensa, como se disse, na efetuação do espírito sobre a matéria plástica ou gráfica, ao passo que a pintura wagneriana, segundo Wyzewa, tem por finalidade a arte

Op. cit., p. 392.

<sup>101</sup> Sobre o wagnerismo em Paris, cf.: WOOLER, G. *Richard Wagner et le symbolisme français, les rapports principaux entre le wagnérisme et l'évolution de l'idée symboliste*. Paris, [s/e.], 1931.

<sup>102</sup> Richard Wagner morre em 1883.

<sup>103</sup> O artigo de Mallarmé “Richard Wagner, rêverie d'un poète français” é publicado em agosto de 1885; já em janeiro de 1886 aparece o soneto mallarmeano dedicado a Wagner intitulado “Hommage”.

<sup>104</sup> Esta litografia é publicada em agosto em 1886 com 300 cópias.

<sup>105</sup> WYZEWA, Teodor de. “Peinture wagnérienne, le salon de 1885”. *Revue Wagnérienne*. Paris, jun. 1885, pp. 154-6. E do mesmo autor: “Notes sur la peinture wagnérienne et salon de 1886”. *Revue Wagnérienne*, Paris, mai. 1886, pp. 100-13.

<sup>106</sup> WYZEWA, Teodor de. Op. cit., p. 154.

<sup>107</sup> REDON, O. *À soi-même*. Op. cit., p. 108.

<sup>108</sup> Redon comenta em carta de 1896: “Sim minha fé, Wagner e seus círculos, e todo o mundo que ele comove, a tinta que ele faz escorrer, era alguma. (...) Seus escritos me fazem pensar”. Carta de O. Redon a M. Fabre, de 4 de agosto de 1896. In: LEBLOND, Marius-Ary. Op. cit., p. 27.

d'âme, par une série de déchiffrements”.<sup>101</sup> Or Redon, avec la suggestion, opère dans le dessin de manière analogue car l'évocation sous référence « petit à petit un objet » du poète correspond « au sens du mystère » du lithographe, mentionné ci-dessus ; ainsi, également l'opération poétique mallarméenne de libéré un état d'âme de l'objet se rapproche du procédé redonien de transcrire de détail de la nature, car ceci, comme on dit, active sa fantaisie.

Considérons aussi, en rapport à la musique, le wagnérisme à Paris<sup>102</sup>, qui s'exprime par exemple dans la *Revue Wagnérienne* fondée en 1885.<sup>103</sup> Dans celle-ci Mallarmé publie un essai et un poème<sup>104</sup> et Redon, la planche *Brünnhilde*<sup>105</sup> [fig. 7] dans laquelle se voit une figure féminine de profil avec armure, casque et bouclier. Ce sujet réapparaît, en 1894, dans la lithographie *Brünnhilde, Crépuscule des Dieux* [fig. 8] dans lequel, en dépit du profil maintenu, Redon adoucit le contour physiologique de la figure, modifiant autant ses cheveux car, ceux-ci apparaissent déjà libres et ondulés ainsi que la tenue guerrière de l'héroïne est substituée par une robe. De Wagner également Redon lithographie *Parsifal* (1892), le présentant de front, avec une lance, la moitié de la face baignée par la lumière à la manière de Rembrandt.

La *Revue Wagnérienne* publie deux articles importants sur la peinture.<sup>106</sup> Dans ceux-ci, Wyzewa reprenant les notions de Wagner, affirme que la finalité de l'art est de « crée la vie, incité les âmes a crée la vie ». <sup>107</sup> Or, tel commentaire de Wyzewa, tout en étant générique, diffère peu de la conception redonienne de substance référée ci-dessus, car celle-ci vise à « reconstituer ou amplifier la vie ». <sup>108</sup>

Lecteur des écrits de Wagner<sup>109</sup>, Redon peu même les tenir comme référence. Entre-temps, il s'agit à peine d'une approximation car, avec la substance, Redon pense, comme on dit, à l'effectuation de l'esprit

<sup>101</sup> MALLARME, Stéphane. “Réponses à des enquêtes”. In: BONNEFOY, Yves, Op. cit., p. 392.

<sup>102</sup> Cf. WOOLER, G. *Richard Wagner et le symbolisme français, les rapports principaux entre le wagnérisme et l'évolution de l'idée symboliste*. Paris, [S/E.], 1931.

<sup>103</sup> Richard Wagner est mort à 1883.

<sup>104</sup> L'article de Mallarmé “Richard Wagner, rêverie d'un poète français” est publiée en août 1885; janvier 1886 apparaît le sonnet mallarmeain “Hommage” consacré à Wagner.

<sup>105</sup> Cette lithographie est publiée (août 1886) avec 300 copies.

<sup>106</sup> WYZEWA, Teodor de. “Peinture wagnérienne, le salon de 1885”. *Revue Wagnérienne*. Paris, juin 1885, pp. 154-6. Et aussi de lui: “Notes sur la peinture wagnérienne et salon de 1886”. *Revue Wagnérienne*, Paris, mai 1886, pp. 100-13.

<sup>107</sup> WYZEWA, Teodor de, Op. cit., p. 154.

<sup>108</sup> REDON, O. *À soi-même*; journal 1867-1915, notes sur la vie, l'art et les artistes. Op. cit., p. 108.

<sup>109</sup> Voici un commentaire de Redon: “Oui ma foi, Wagner et ses cycles, et tout le monde qu'il remue, l'encre qu'il fait couler, était quelqu'un (...) Ses écrits me font penser”. Lettre de Redon à Fabre, le 4 août 1896. In: LEBLOND, Marius-Ary (Pref). *Lettres d'Odilon Redon*. Op. cit. p. 27.



sur la matière plastique ou graphique, tandis que la peinture wagnérienne, selon Wyzewa, a pour finalité l'art total, constitué comme la fusion de trois modes, dont le premier est la Sensation qui correspond à la peinture ; le second est la Notion qui correspond à la littérature, l'émotion est la dernière des modes et son suprême correspond à la Musique. En plus de proposer la théorie d'Art Totale de Wagner, Wyzewa distingue encore deux types de peinture : la première est sensitive et descriptive car elle restitue « la vision exacte des objets »<sup>110</sup> ; quand à la seconde, est émotionnelle et musicale car, les lignes et les couleurs se présentant ici comme « signes d'émotions »<sup>111</sup>, se combinent à travers « de son jeu libre »<sup>112</sup> pour générer chez le récepteur « une impression totale comparable avec celle d'une symphonie ».<sup>113</sup> Wyzewa enfin qualifie Redon de peintre symphonique.<sup>114</sup>

De cette manière, les écrivains symbolistes, ainsi que Redon, déconsidère l'aspect mathématique de la musique car, plus intéressé à la production de l'effet, ils y soulignent l'émotionnel et l'indéterminé.

En résumé, l'art suggestif de Redon se détache en deux aspects : le premier est l'interprétatif par lequel l'art génère des effets, car « il fait éclore »<sup>115</sup>. En termes redonians, l'œuvre travaille comme un champ de projections qui agit sur le récepteur pour générer « fictions dont les significations seront grandes ou petites, selon sa sensibilité et selon son aptitude imaginative à tout agrandir ou rapetisser ».<sup>116</sup> C'est ici qu'apparaît chez Redon la distinction entre le regardeur et l'observateur, puisque, d'une part, celui-ci se contente d'une perception générique et superficielle de l'objet artistique, de l'autre, celui-là se laissant absorber par l'objet, lance des regards et fantaisies sur la forme, proposant à celle-ci des significations à peine insinuées ou suggérées par l'artiste. L'œuvre de Redon se répercute principalement sur ce dernier type de spectateurs, car c'est celui-ci qui s'intéresse aux images de caractère mystérieux.

L'œuvre de Redon est reçue de plusieurs manières différentes par ses contemporains : tantôt elle reçoit des éloges pour son caractère énigmatique, tantôt elle est ironisée pour de motifs similaires, ou alors elle est censurée pour paraître incompréhensible. Le professeur de gravure du jeune Redon, Bresdin, reste « consterné »<sup>117</sup> lorsqu'il voit, en 1879, le premier al-

total, constituée comme imbrication de três modos, em que o primeiro é a *sensação*, que corresponde à pintura; o segundo é a *noção*, que corresponde à literatura; a *emoção* é o último dos modos, e seu supremo corresponde à música. Além de repropor a teoria da arte total de Wagner, Wyzewa distingue ainda dois tipos de pintura: o primeiro é sensitivo e descritivo, já que restitui a “visão exata dos objetos”<sup>110</sup>; o segundo é emocional e musical, pois as linhas e as cores, apresentando-se como “signos de emoções”<sup>111</sup>, combinam-se através “de seu livre jogo”<sup>112</sup>, para gerar no receptor “uma impressão total comparável com a de uma sinfonia”.<sup>113</sup> Wyzewa, enfim, qualifica Redon de pintor-sinfônico.<sup>114</sup>

Assim, os escritores simbolistas, bem como Redon, desconsideram o aspecto matemático da música, pois, interessados na produção do efeito, nela ressaltam o emocional e o indeterminado, com os quais se alcança um estado catártico.

Em suma, a arte sugestiva de Redon sobressai em dois aspectos: o primeiro é o interpretativo, pelo qual a arte é geratriz de efeitos, pois “faz eclodir”.<sup>114</sup> Em termos redonianos, a obra trabalha como um campo de projeção, agindo sobre o receptor para gerar “ficções cujos significados serão amplos ou restritos, segundo a sensibilidade e a atitude imaginativa dele [o receptor] em tudo aumentar ou diminuir”.<sup>115</sup> Nisso, fica implícita em Redon a distinção entre olhador (*regardeur*) e observador (*observateur*), pois enquanto este se contenta com uma percepção genérica e superficial do objeto artístico, aquele, deixando-se absorver pelo objeto, lança olhos e fantasia sobre a forma, a ela propondo sentido apenas insinuado ou sugerido pelo artista. A obra de Redon repercute, sobretudo, nesse último tipo de espectador, pois é o que se interessa por imagens de caráter misterioso.

A obra de Redon é recebida de diversas maneiras por seus contemporâneos, ora elogiada por seu caráter enigmático, ora ironizada por motivo semelhante ora, ainda, censurada por parecer incompreensível. O professor de gravura do jovem Redon, Bresdin, fica “consternado”<sup>116</sup> quando vê, em 1879, o primeiro álbum litográfico redoniano. Gustave Moreau, com quem o litógrafo estabelece relações, encara com restrições a arte de Redon: “Vejo

<sup>110</sup> WYZEWA, Teodor de. Op. cit., p. 106.

<sup>111</sup> Idem.

<sup>112</sup> Idem.

<sup>113</sup> Idem.

<sup>114</sup> Ibidem, p. 113.

<sup>115</sup> REDON, Odilon. À soi-même: journal 1867-1915, notes sur la vie, l'art et les artistes. Op. cit., p. 9.

<sup>116</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>117</sup> Apud: VAN GELDER, Dirk. “Rodolphe Bresdin et Odilon Redon. Réflexion sur rapport d'amitié entre le maître et l'élève”. *Nederlands Kunstorisch Jaarboek*, Paris, vol. 17, 1966, p. 302.

<sup>109</sup> WYZEWA, Teodor de. Op. cit., p. 106.

<sup>110</sup> Idem.

<sup>111</sup> Idem.

<sup>112</sup> Idem.

<sup>113</sup> Ibidem, p. 113.

<sup>114</sup> REDON, Odilon. *À soi-même*. Op. cit., p. 9.

<sup>115</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>116</sup> Apud VAN GELDER, Dirk. “Rodolphe Bresdin et Odilon Redon. Réflexion sur rapport d'amitié entre le maître et l'élève”. *Nederlands Kunstorisch Jaarboek*, Paris, vol. 17, 1966, p. 302.

peças afáveis e boas como Redon que é um homem sincero e em quem há o desenvolvimento de um cérebro que decerto não é banal. Mas, enfim, que triste resultado!<sup>117</sup> Léonce Bénédite, adotando a posição da crítica naturalista, desqualifica com humor a obra do litógrafo: “no concernente a Redon, seu caso não nos diz respeito absolutamente. A pintura com haxixe não é de nossa competência”.<sup>118</sup>

De modo semelhante, H. Bouchot, conservador de estampas da Biblioteca Nacional de França, censura a obra litográfica de Redon, considerando estranhos os motivos nela presentes: “Os olhos abertos no firmamento, as plantas de pântano empalidecidas, os corpos bizarros e contornados revelam sonhos febris que nada servem para a litografia”.<sup>119</sup>

Degas, por sua vez, embora confesse entender pouco a iconografia de Redon, declara-se admirado com o resultado gráfico que este obtém: “Sobre o que ele [Redon] quer dizer, o mais das vezes compreendo pouca coisa... mas quanto aos seus negros!... Oh os seus negros! Impossível imprimi-los tão belos assim”.<sup>120</sup> Já Émile Hennequin, em artigo de 1882 – considerado por Redon importantíssimo por sua clarividência<sup>121</sup> – afirma que o litógrafo “vem romper com a mediocridade das produções atuais”,<sup>122</sup> pois “é um artista singular que perdeu em compreensão, em universalidade, o que ganhou em penetração e especialidade”.<sup>123</sup>

Segue-se disso que esse artista “não se fez para agradar as massas, nem para pintar a atualidade”<sup>124</sup>; por isso, para Hennequin, Redon está fora da arte oficial e da realista, sendo “o representante da classe de espíritos que pesquisa ardentemente em arte, não certezas científicas, mas as belezas desconhecidas, o estranho...”.<sup>125</sup> Mallarmé, enfim, presenteado com o álbum litográfico *Les Songes* (1891) por Redon, elogia-o por seu caráter onírico e noturno:

bum lithographique de celui-ci. Gustave Moreau, avec qui le lithographe avait établi des relations, considère l'art de Redon avec des restrictions: “Je vois des gens doux et bons comme M. Redon qui est un homme sincère et dans lequel il y a certes le développement d'un cerveau pas banal. Mais enfin, quel triste résultat!”<sup>118</sup>. Déjà Léonce Bénédite, adoptant la position de la critique naturaliste déqualifie avec humour l'œuvre du lithographe: “En ce qui concerne M. Redon, son cas ne nous regarde point. La peinture au haschisch n'est pas de notre compétence [...]”.<sup>119</sup>

De la même manière, H. Bouchot, conservateur des estampes de la Bibliothèque Nationale de France, censure l'œuvre lithographique de Redon considérant étranges les motifs qui s'y trouvent: « ces yeux ouverts dans le firmament, ces plantes de marais pâlies, ces corps bizarres et contournés relèvent des rêves fiévreux et ne servent en rien à la lithographie ».<sup>120</sup>

Degas, à son tour, en dépit de confesser peu comprendre à l'iconographie de Redon, se déclare admiratif avec les résultats graphiques de ce dernier: « Ce qu'il veut dire, je n'y comprends pas souvent grand-chose... mais pour ses noirs!... Oh! ses noirs! Impossible d'en imprimer d'aussi beaux... ».<sup>121</sup> Déjà Émile Hennequin, dans un article de 1882 – considéré par Redon de la plus grande importance par sa clairvoyance<sup>122</sup> – affirme que le lithographe « vint rompre avec la médiocrité des productions actuelles »<sup>123</sup>, car « c'est un artiste singulier qui a perdu en compréhension, en universalité, ce qu'il a gagné en pénétration et en spécialité ».<sup>124</sup>

Il suit de ceci que cet artiste « n'est fait ni pour plaire aux masses, ni pour peindre l'actualité »<sup>125</sup>; voilà pourquoi pour Hennequin, Redon est en dehors de l'art officiel et réaliste étant « le représentant de cette classe d'esprits qui recherche ardemment en art, non des certitudes scientifiques, mais des beautés inconnues, l'étrangeté [...] ».<sup>126</sup> Mallarmé, enfin, présenté par Redon avec l'album lithographique *les*

<sup>117</sup> Afirmação de G. Moreau apresentada por seu aluno Evenepoel. In: DERREY-CAPON, D. *Evenepoel: lettres à mon père: 1829-1899*. Bruxelas, Musées royaux de Belgique, 1994, p. 312.

<sup>118</sup> BENÉDITE, Léonce. “L'Exposition des peintres-graveurs”. Paris: L'Artiste, 1880, p. 168.

<sup>119</sup> BOUCHOT, Henri. Op. cit., p. 196.

<sup>120</sup> Apud NATANSON, Thadée. *Peints à leur tour*. Paris: Albin Michel, 1948, p. 33.

<sup>121</sup> “Dos críticos que primeiramente escreveram sobre minha arte, Émile Hennequin, antes de todos (...). Ele o fez com uma admirável clarividência em artigo que apareceu na *Revue artistique et littéraire* (4 de março de 1882). Muitos escritores que o seguiram fizeram apenas, em minha consideração, desenvolver o que ele tinha sumariamente indicado”. REDON, Odilon. “Confidences d'artiste”. Op. cit. p. 41.

<sup>122</sup> HENNEQUIN, Émile. “Beaux-arts. Odilon Redon”. *Revue artistique et littéraire*, Paris, 4 mar. 1882, p. 135.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>124</sup> *Idem*.

<sup>125</sup> *Idem*.

<sup>118</sup> L'affirmation de G. Moreau est rapportée par son élève Evenepoel. In: DERREY-CAPON, D. *Evenepoel: lettres à mon père: 1829-1899*. Bruxelles, Musées royaux de Belgique, 1994, p. 312.

<sup>119</sup> BENÉDITE, Léonce. “L'Exposition des peintres-graveurs”. Paris: L'Artiste, 1880, p. 168.

<sup>120</sup> BOUCHOT, Henri. Op. cit., p. 196.

<sup>121</sup> Apud: NATANSON, Thadée. *Peints à leur tour*. Paris: Albin Michel, 1948, p. 33.

<sup>122</sup> “Des publicistes qui les premiers signalèrent mon art, tout d'abord fut Émile Hennequin [...]. Il le fit avec une merveilleuse clairvoyance, dans un article paru à la *Revue artistique et littéraire* (4 mars 1882). Beaucoup des écrivains qui le suivirent n'ont fait, à mon égard, que développer ce qu'il avait sommairement indiqué”. REDON, Odilon. “Confidences d'artiste”, Op. cit. p. 41.

<sup>123</sup> HENNEQUIN, Émile. “Beaux-arts. Odilon Redon”. *Revue artistique et littéraire*, Paris, 4 mar. 1882, p. 135.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>125</sup> *Idem*.

<sup>126</sup> *Idem*.

*Songes* (1891), lui fait des éloges pour son caractère onirique et nocturne : « vous agitez dans nos silences le plumage du Rêve et de la Nuit. Tout dans cet album me fascine, et d'abord qu'il vous soit tout personnel, issu de vos seuls *Songes*». <sup>127</sup>

Le second aspect est que l'art suggestif opère dans l'analogie de l'esprit avec la nature, celle-ci étant modifiée par le littéraire lorsqu'il effectue des albums graphiques dédiés au Flaubert de *La tentation de Saint-Antoine* (1888-1889-1896), au Baudelaire des *Fleurs du mal* (1890) et d'autres. Dans ce cas, l'analogie sous référence implique une affinité imaginaire de l'artiste avec le texte, ce qui explique le fait que Redon exécute 42 planches pour une œuvre peu connue de Flaubert, comme *Tentations* mentionnées ci-dessus ; cependant l'artiste, ne dessine rien pour la très connue *Madame Bovary* du même écrivain qui, d'ailleurs, présente une thématique naturaliste très distante de l'univers graphique de l'artiste.

C'est pour ça que chez Redon le littéraire développe un rôle équivalent à celui de la nature: cela veut dire déclencher le processus de travail et est le point de départ qui impulse l'artiste à l'élaboration graphique. Même le mode de capter la nature et la littérature ont des similitudes car, de celui-là, comme on a dit, est le détail que l'artiste copie, et de celui-ci sont, pour la plupart, des fragments ou des courts passages de suggestion picturale qu'il recoupe dans l'effectuation du dessin. Encore que de telles élaborations ne puissent pas comprendre intégralement le procédé de travail, elles montrent, au moins, l'importance du détail et du fragment, que Redon perçoit et par lequel il est foudroyé lorsqu'il réalise son œuvre.

Sven Sandström, étudiant l'iconographie de Redon, considère l'évolution de l'œuvre de ce dernier comme une « inspiration ponctuelle »<sup>128</sup> dans laquelle « quelques œuvres de Gustave Moreau et de Grandville ont laissé des traces dans son art [de Redon] par certains détails caractéristiques, mais minimes ». <sup>129</sup> Déjà Huysmans, à propos de la suite lithographique à *Edgar Poe*, affirme que Redon interprète « membres des phrases »<sup>130</sup> du poète américain, que la planche IV donne comme exemple. Celle-ci prenant le titre comme référence<sup>131</sup>, ce critique propose à son sujet la signification suivante : « Un oeil blanc roule dans un pan de ténèbres, tandis

“Você agita em nossos silêncios a plumagem do Sonho e da Noite. Tudo me fascina neste álbum, e primeiramente que ele seja muito pessoal, saído dos teus simples *Songes* (Sonhos)”<sup>126</sup>

O segundo aspecto é que a arte sugestiva de Redon opera na analogia do espírito com a natureza, sendo esta cambiada pelo literário, quando efetua álbuns gráficos dedicados ao Flaubert de *La tentation de Saint-Antoine* (1888-1889-1896), ao Baudelaire de *Les fleurs du mal* (1890) e outros. Nesse caso, a referida analogia implica uma afinidade imaginária do artista com o texto, o que explica o fato de Redon executar quarenta e duas pranchas para uma obra pouco conhecida de Flaubert; entretanto, o artista nada desenha para a conhecidíssima *Madame Bovary*, do mesmo escritor – que apresenta uma temática naturalista muito distante do universo gráfico do artista.

Por isso, para Redon, o literário desempenha um papel equivalente ao da natureza: o de desencadear o processo de trabalho, sendo o ponto de partida que o impulsiona na elaboração gráfica. Até mesmo o modo de captar a natureza e o de captar a literatura têm semelhança: pois daquele, como se disse, é o pormenor que o artista copia; e deste são, o mais das vezes, fragmentos ou trechos curtos de sugestão pitoresca recortados na efetuação do desenho. Tais elaborações, embora não dêem conta do processo de trabalho, pelo menos mostram a relevância do detalhe e do fragmento, que Redon perscruta e pelos quais é siderado quando realiza sua obra.

Finalmente, Sven Sandström, estudando a iconografia de Redon, pensa a evolução da obra deste com a “inspiração pontual”<sup>127</sup> a partir da qual “algumas obras de Gustave Moreau e de Grandville deixaram traços em sua arte por certos detalhes característicos, mas mínimos”.<sup>128</sup> Huysmans, a propósito da suite litográfica *A Edgar Poe*, afirma que Redon interpreta “membros de frases”<sup>129</sup> do poeta americano, o que a plancha IV exemplifica; tomando a legenda como referência<sup>130</sup>, este crítico propõe a seguinte significação: “Um olho branco rola num pedaço de trevas, enquanto emerge de uma água subterrânea e glacial um ser bizarro (...) que nos olha, levantando o dedo, e dobrando sua

<sup>127</sup> Lettre de Mallarmé à Redon, le 10 novembre 1891. in: BACOU, Roseline (org.), *Lettres de Gauguin, Glide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren ... à Odilon Redon*. Paris : José Corti, 1960, p. 141.

<sup>128</sup> SANDSTRÖM, Sven. *Le monde imaginaire d'Odilon Redon: Étude iconologique*. Lund, Suécia, CWK Gleerup; Nova York, Wittenborn, 1955, p. 175.

<sup>129</sup> Idem.

<sup>130</sup> HUYSMANS, Joris Karl. “Le salon officiel de 1881. Appendice”. *L'Art moderne*, Paris, 1883, p. 276.

<sup>131</sup> “A l'horizon, l'Ange des Certitudes et, dans le ciel, un regard interrogateur”. HUYSMANS, Joris Karl, Op. cit., p. 276.

<sup>126</sup> Carta de S. Mallarmé a O. Redon, de 10 de novembro de 1891. In: BACOU, Roseline (Org.). *Lettres de Gauguin, Glide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren ... à Odilon Redon*. Paris : José Corti, 1960, p. 141.

<sup>127</sup> SANDSTRÖM, Sven. *Le monde imaginaire d'Odilon Redon: Étude iconologique*. Lund, Suécia: CWK Gleerup; Nova York : Wittenborn, 1955, p. 175.

<sup>128</sup> Idem.

<sup>129</sup> HUYSMANS, Joris Karl. “Le salon officiel de 1881. Appendice”. *L'Art moderne*, Paris, 1883, p. 276.

<sup>130</sup> “No horizonte, o anjo das certezas e, no céu profundo, um olhar interrogativo”. HUYSMANS, Joris Karl. Op. cit., p. 276.

boca num misterioso e infantil sorriso”.<sup>131</sup> Com o literário, Redon pode tanto se ilustrar ou alumiá-lo seu repertório iconográfico, quanto ampliá-lo, variando e desdobrando seus motivos gráficos por sugestão da obra considerada, principalmente pela escolha de trechos com significação vaga, como evidencia o “céu profundo” acima mencionado ou a prancha IX da primeira série de *Tentações*, antes referida.

qu'émerge d'une eau souterraine et glaciale, un être bizarre [...] lequel nous regarde, en levant le doigt, et plisse sa bouche en un mystérieux et enfantin sourire”.<sup>132</sup> Avec le littéraire, Redon peut aussi bien s'illustrer, qu'éclaircir son répertoire iconographique et l'amplifié, variant et développant ses motifs graphiques par suggestion de l'œuvre considérée, principalement par le choix de passages de significations vagues comme le met en évidence le « ciel profond » mentionné ci-dessus, et aussi la planche IX de la première série des *Tentations* sous référence.

*Traduction: Denis Molino*

<sup>131</sup> Idem.

<sup>132</sup> Idem.





1

2



1 Redon, Odilon. « 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 ». Prancha I do álbum *Tentation de Saint-Antoine*, 1888.

2 Redon, Odilon. « Le souffle qui conduit les êtres est aussi dans les sphères ». Prancha V do álbum *A Edgar Poe*, 1882.



3



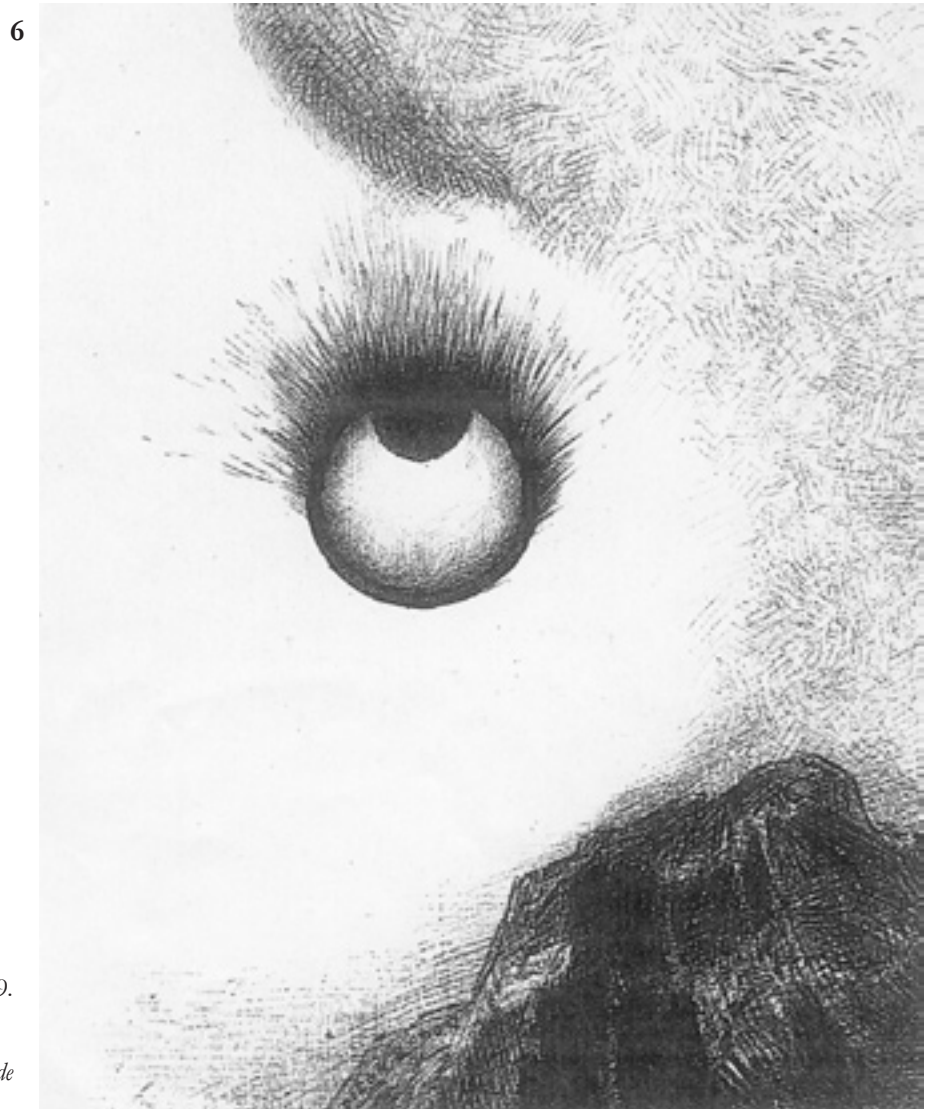
4

3 Redon, Odilon. « Je me suis enfoncé dans la solitude. J'habitais l'arbre derrière moi ». Prancha IX do álbum *La tentation de Saint-Antoine*, 1896.

4 Redon, Odilon. « Saint-Antoine : Au secours mon Dieu ! ». Prancha II do álbum *La tentation de Saint-Antoine*, 1896.



5



6

5 Redon, Odilon. « Saint-Antoine : Il doit y avoir quelque part des figures primordiales dont les corps ne sont que les images ». Prancha IV do álbum *A Gustave Flaubert*, 1889.

6 Redon, Odilon. « Partout des prunelles flamboient ». Prancha IX do álbum *Tentation de Saint-Antoine*, 1888.





7 Redon, Odilon. « Brunnhilde ». Prancha litográfica publicada pela revista parisiense *Revue Wagnérienne*, 1886.





8

9



8 Redon, Odilon. « Brunnhilde, Crépuscule des Dieux », 1894.

9 Redon, Odilon. « Parsifal », 1892.