

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	39 (1982)
Heft:	2: Kunstkritik, Architekturkritik und Kunsthistorie in der Schweiz
Artikel:	Remarques sur la critique d'art, l'histoire de l'art et le champ artistique à propos d'Odilon Redon
Autor:	Gamboni, Dario
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-167873

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Remarques sur la critique d'art, l'histoire de l'art et le champ artistique à propos d'Odilon Redon¹

par DARIO GAMBONI

Je voudrais faire ici quelques remarques de portée générale sur les liens qui ont uni et opposé les artistes, les critiques et les historiens à partir de la fin du XIXe siècle, ainsi que sur les problèmes que ces liens posent à toute tentative rigoureuse d'étudier la critique et la science ou de donner une définition théorique de leurs attributions respectives. J'appuierai ces remarques sur l'analyse d'un cas particulier, celui du peintre et graveur français ODILON REDON².

Permettez-moi de définir tout d'abord mon propos de manière schématique. Lorsqu'à la fin du XIXe siècle en France, l'Etat perd ou abandonne le monopole officiel de la définition de l'œuvre d'art légitime et de la consécration des œuvres d'art, celui-ci devient un enjeu capital pour les différents protagonistes du champ artistique. Ces protagonistes sont principalement les artistes, les critiques au sens large, et les marchands; ce sont aussi les diverses fractions concurrentes qui s'opposent au sein de ces groupes. Chacun de ces partenaires cherche à imposer la redéfinition des rôles et des compétences qui lui soit la plus favorable, en formant au besoin des alliances plus ou moins durables.

Le cas de Redon nous montre ainsi la lutte d'un artiste contre ses critiques servir à d'autres critiques, puis aux historiens. Il nous montre également que le discours théorique peut être employé comme une arme d'autant plus efficace qu'elle n'apparaît pas comme telle.

Bien que né en 1840, Odilon Redon n'aborde sa carrière véritable qu'au début des années 1880, au moment où se met en place un nouveau système de diffusion et de consécration des œuvres d'art, dans lequel les marchands et les critiques jouent désormais le rôle prépondérant³. Mais tenu à l'écart du circuit officiel, il ne s'intègre pas pour autant dans un groupe rebelle organisé, comme ses contemporains les Impressionnistes, et PAUL DURAND-RUEL, le prototype du marchand moderne, ne commencera à lui acheter des œuvres qu'en 1888. C'est ce double isolement qui lui fait éprouver de manière précoce et aiguë, au cours de cette décennie, certains phénomènes liés à une phase ultérieure du nouveau système⁴.

Dépourvu du soutien d'un marchand, Redon dépend en effet entièrement de la presse et des critiques pour obtenir une position et atteindre un public encore hypothétiques. Une partie de ses premières tentatives est précisément dirigée vers l'édition et la presse: après avoir entrepris dès 1879 la publication d'albums de lithographies (fig. 1), il expose par deux fois ses dessins et gravures dans les locaux de périodiques pari-

siens⁵. Ce sont du moins ces démarches qui se révèlent fructueuses: quelques critiques, dont EMILE HENNEQUIN⁶ et JORIS-KARL HUYSMANS⁷, s'intéressent à lui et le prennent en charge. Leur rôle est déterminant pour le lancement de la carrière de Redon et pour l'évolution de son art. Ils forment son premier public en tirant parti de leur réseau d'amitiés et de relations; ils lui permettent aussi de gagner son actualité, en faisant symboliquement de cet isolé un modèle et un guide pour la nouvelle génération artistique qu'ils appellent de leurs vœux – du romantique attardé un précurseur du Symbolisme.

Redon éprouve cependant bientôt les limites de leur action. «La» presse et «la» critique ne sont ni unitaires ni homogènes:

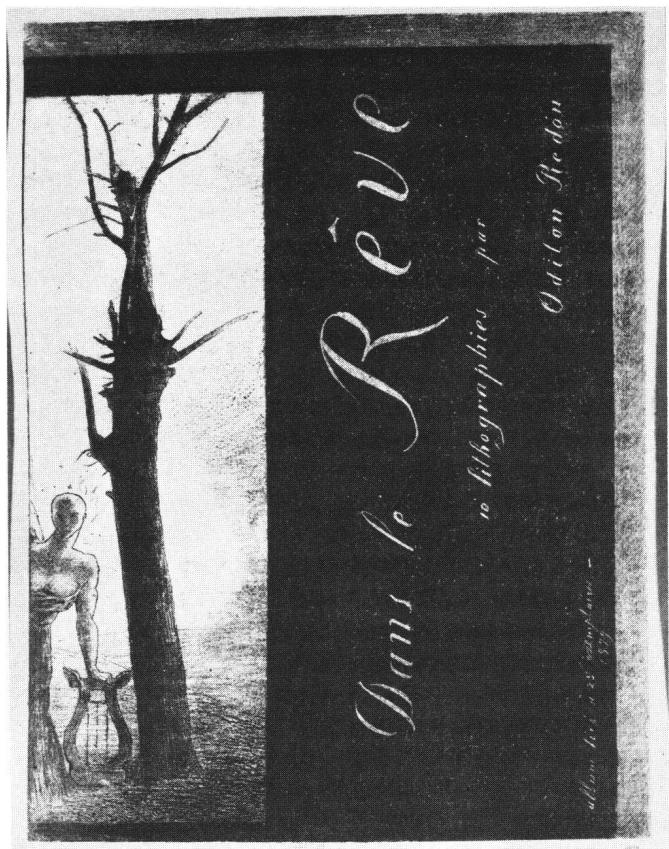


Fig. 1 Odilon Redon: couverture-frontispice de l'album *Dans le Rêve*, 1879, lithographie, 30,2×22,3 cm; inscription: «Dans le Rêve / 10 lithographies par Odilon Redon / – album tiré à 25 exemplaires – / 1879».

Hennequin, Huysmans et leurs amis ne mettent l'artiste en contact qu'avec un certain public, à travers des organes de presse particuliers. Ces choix eux-mêmes ne sont pas déterminés par le hasard, mais par le jeu des homologies qui règle l'adéquation entre producteurs, intermédiaires et publics⁸. Ainsi les critiques en question, de jeunes écrivains liés au mouvement Décadent, étaient-ils attirés par l'art de Redon et portés à le promouvoir – en dehors de tout calcul conscient – en vertu des intérêts qu'ils partageaient avec l'artiste. Ils occupaient en effet dans les champs respectifs de la littérature et de la critique des positions de prétendants marginaux homologues de celle que les débuts tardifs de Redon et son isolement lui avaient assignée dans le champ artistique, malgré son appartenance à une autre génération. Il en allait de même des «jeunes» revues aux tirages confidentiels dans lesquelles ils publiaient, ainsi que de leurs lecteurs. Un tel milieu, fonctionnant pratiquement en circuit fermé et de surcroît essentiellement littéraire, ne pouvait offrir à un artiste que des ressources très

limitées à moyen terme. Redon y trouvait plus d'admirateurs et d'exégètes que d'acheteurs, et ceux-ci dépourvus de moyens financiers; il survécut en consacrant cette décennie à la lithographie qui lui fournissait des œuvres relativement faciles à vendre et à diffuser.

Le succès d'un de ses critiques vint paradoxalement aggraver ce premier inconvénient et en prolonger la durée: les textes consacrés par J.-K. Huysmans à Redon, loin de connaître la disparition et l'oubli rapides habituellement réservés à la critique d'art (tout au moins sous sa forme journalistique), furent maintenus en circulation bien au-delà de la période à laquelle ils avaient été écrits⁹. Ils qualifiaient ainsi de moins en moins bien l'art de Redon en pleine évolution, et s'opposaient à la fois à une approche adéquate de ses nouvelles œuvres et à une approche renouvelée de ses œuvres anciennes. En outre, à mesure que ces textes vieillissaient et dataient davantage, l'effet de restriction de la diffusion qu'ils avaient automatiquement exercé (toute intervention critique définissant les publics



Fig. 2 Maurice Denis: *Hommage à Cézanne*, 1900, huile sur toile, 180 × 240 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris. De gauche à droite: Odilon Redon, Edouard Vuillard, André Mellerio, Ambroise Vollard, Maurice Denis, Paul Sérusier, Paul Ranson, Ker-Xavier Roussel, Pierre Bonnard et Marthe Denis.¹¹

impossibles d'une œuvre en même temps que son public nécessaire) se développait au détriment de l'effet de diffusion lui-même qu'il n'avait d'abord fait qu'accompagner et préciser.

Enfin, sa notoriété croissant, Redon se voyait de plus en plus la victime de tentatives d'annexion de la part d'exégètes peu scrupuleux, et pouvait écrire en 1894: «chaque plume veut m'attirer à sa foi»¹⁰.

Tout ceci devait pousser Redon à se dégager peu à peu d'une association et d'une tutelle devenues préjudiciables à ses intérêts. Il y fallait des conditions favorables, dont il sut tirer parti. Le succès des Impressionnistes et des nouveaux marchands, la constitution au sein de la grande bourgeoisie d'un public et d'un marché pour l'avant-garde artistique lui permirent de se remettre à la peinture, de trouver des amateurs et des commandes et de quitter le cercle étroit dans lequel il avait été confiné, mettant également un terme à son isolement professionnel (fig. 2).

A partir de 1890 et surtout de 1900, Redon put ainsi chercher à contrôler et maîtriser la production du sens et de la valeur de son œuvre, ainsi que sa diffusion. C'est cette visée, dirigée contre la domination des critiques et (dans une moindre mesure) des marchands, qui donne sa cohérence à un ensemble d'attitudes, de prises de position et d'actions apparemment indépendantes les unes des autres, dont je vais passer ici rapidement quelques-unes en revue.

En premier lieu, Redon se met peu à peu à intervenir indirectement, par le biais d'amis ou de connaissances communs, puis directement auprès des critiques qui lui consacrent comptes rendus ou études. On le voit distribuer ainsi louanges et blâmes, cautions et démentis; il autorise ou récuse telle interprétation de ses œuvres, approuve ou écarte telle manière de les aborder.

Il en vient même à traiter la critique en médiation indésirable, déclarant en 1910 à un journaliste que s'il n'expose plus et ne désire plus le faire, c'est par crainte des malentendus qu'elle répand à son sujet: «On s'est si souvent trompé! Des amateurs me sont fidèles; je ne veux pas qu'on les égare»¹². Redon tente en effet de se passer d'intermédiaires. Il fait de ses acheteurs des amis, à la fois collectionneurs et mécènes (fig. 3). Il cherche également à établir un contact direct avec le public plus vaste de tous ses spectateurs potentiels, à travers la reproduction de ses œuvres à laquelle il voue beaucoup d'intérêt.

Mais l'instrument le plus efficace employé par Redon dans sa lutte a été la rédaction et la publication de ses propres écrits à partir de 1894¹⁴. Par ces textes, et notamment grâce à leur qualité littéraire et conceptuelle, Redon est en effet parvenu à imposer à toute sa critique (également posthume et historiens compris) les points de vue, les problèmes, les manières d'aborder son œuvre qu'il jugeait non seulement adéquats, mais encore souhaitables.

Ces textes sont sévères avec la critique d'art, que Redon avait pourtant pratiquée dans sa jeunesse en lui attribuant de hautes ambitions. Il lui dénie désormais toute légitimité, la déclare inutile et stérile, tolérable seulement comme une espèce de prosélytisme destiné à propager l'amour et l'admiration qu'inspire à l'auteur l'œuvre d'art dont il s'occupe.

Cette condamnation de la critique fait partie d'un ensemble conceptuel plus vaste. Redon, qui avait défendu autrefois l'idéal d'un peintre «poète» et «philosophe», en vient à affirmer la spécificité et l'autonomie absolues de l'art ainsi que sa distinction radicale d'avec la littérature (fig. 4). Le débat théorique dans lequel s'inscrivent de telles interventions est loin d'être sans incidences pratiques. En effet, si la doctrine de l'*Ut pictura poesis* avait permis aux artistes d'obtenir peu à peu, à partir de la Renaissance, une amélioration de leur statut social, elle demeurait à la fin du XIXe siècle comme le fondement du droit des littérateurs (critiques et écrivains) à parler des Beaux-Arts de manière autorisée, c'est-à-dire à exercer sur les artistes une autorité par leur discours.

De telles tentatives de certains artistes pour s'émanciper et conquérir la maîtrise de leur travail au-delà de sa phase de production matérielle ne pouvaient naturellement mettre au pas ou réduire au silence une critique dont l'importance fonctionnelle allait toujours croissant. Mais il semble que ces armes dirigées contre l'ensemble de la critique d'art passèrent rapidement aux mains d'une fraction de celle-ci, plus précisément, qu'elles servirent aux journalistes à tenter d'éliminer d'une profession en voie de définition la concurrence représentée pour eux par les écrivains.



Fig. 3 Odilon Redon: *Portrait d'André Bonger*, sanguine, 21,7 × 16,7 cm, coll. S. Crommelin, Laren; inscription: «1904 – à Monsieur A. Bonger / en souvenir affectueux / Odilon Redon»¹³.

En France, la critique d'art avait constitué tout au long du XIXe siècle un débouché pour les écrivains, particulièrement à leurs débuts. Mais la nouvelle doctrine de la «peinture pure» faisait apparaître l'écrivain comme l'intellectuel le moins apte à comprendre – et a fortiori à expliquer – les œuvres d'art. La constitution en modèle du point de vue de l'artiste sur sa propre œuvre permettait ainsi la définition d'une compétence spécifique du critique d'art. Il s'agit là sans doute de l'une des raisons qui expliquent l'appui reçu par Redon dans ses tentatives en vue de dissocier son œuvre des anciens commentaires qui en avaient été donnés¹⁵.

L'examen de la fortune critique posthume de Redon montre que cette lutte autour de la définition de la critique légitime et cette campagne anti-littéraire ne cessent pas après le premier quart de ce siècle, et que les travaux des historiens de l'art s'y trouvent eux aussi engagés.

Je dois me contenter ici de deux exemples. Le premier est un long article de JOHN REWALD¹⁶, qui malgré son titre anodin vise à démontrer un point précis, celui de l'incompétence en matière artistique des écrivains, voire des peintres «littéraires». Cette étude est en effet organisée autour d'un document central: l'exemplaire annoté par Redon d'un article qu'EMILE BERNARD lui avait consacré en 1904¹⁷. Bernard, absent de France depuis dix ans, avait dédié son travail à l'œuvre ancien de Redon, et avait examiné celui-ci d'un point de vue et en des termes qui étaient devenus entre temps tout à fait anachroniques. Les commentaires de Redon manifestent l'écart qui s'était ainsi creusé; mais John Rewald voit en eux un moyen «de juger à quel point l'esprit littéraire de Bernard pouvait déformer la réalité»¹⁸. Cette remarque n'est pas fortuite, et dans la même étude, l'auteur commente ainsi le fait que J.-K. Huysmans n'a écrit d'article important sur Redon qu'après Emile Hennequin: «C'est un fait maintes fois répété que l'appréciation artistique des littérateurs ne se cristallise et ne se manifeste que lorsqu'un initié leur a ouvert les yeux»¹⁹ – Hennequin n'était pas moins un «littérateur»²⁰ que Huysmans et n'avait abordé la critique d'art que bien après son ainé de dix ans.

John Rewald donnait raison à l'artiste contre les «littérateurs». JEAN SEZNEC rend Redon responsable du triste sort que ceux-ci lui auraient réservé²¹. Selon lui, l'art de Redon «encourage le verbiage parasitaire» des critiques littéraires, tandis que celui d'un Degas les réduit au silence.

Les écrivains pratiquant accessoirement ou occasionnellement la critique d'art se sont trouvés ainsi la cible tant des historiens que des critiques professionnels. Peut-être est-ce que leur place mal définie les prédisposait à remettre en cause la répartition des tâches et la hiérarchie des positions sur lesquelles les deux autres groupes professionnels s'entendaient.

Je voudrais tirer deux conclusions de l'étude de cas que je vous ai brièvement présentée. La première est que le discours théorique est une arme, et d'un type privilégié. Il est en effet beaucoup plus efficace de s'en prendre aux fondements du droit de quelqu'un à s'exprimer qu'à cette personne ou à ses paroles elles-mêmes. Plus concrètement, je ne puis définir l'art,

la critique, l'histoire ou la science sans définir du même coup et sans imposer – dans les limites de mon autorité et de l'appui que je rencontrerai – *qui* est légitimement un artiste, un critique, un historien, un scientifique, et qui ne l'est pas. Cela ne signifie nullement que tout énoncé théorique soit une manœuvre stratégique déguisée. Mais l'affirmation de la conception que l'on a d'une activité que l'on exerce enferme nécessairement l'affirmation de son propre droit (et de celui du groupe auquel on appartient) à l'exercer et à occuper parmi ceux qui l'exercent une position dominante. Dans le cas des textes de John Rewald et de Jean Seznec que j'ai cités, par exemple, le discours historique produit son effet spécifique, en s'en prenant aux ancêtres d'un groupe en même temps qu'aux fondements de son droit à exercer une activité, sans qu'il faille supposer que ces auteurs en avaient à la critique d'art ou à tel critique ou écrivain contemporain. Mais c'est la légitimité et la supériorité de l'approche historique de l'art, c'est-à-dire de leur approche et de celle de leurs pairs et collègues, qui s'y affirme en filigrane.

J'en arrive tout naturellement à ma seconde conclusion. J'ai essayé de montrer que la définition des objets que nous examinons (la critique d'art, l'histoire de l'art, la science de l'art) et

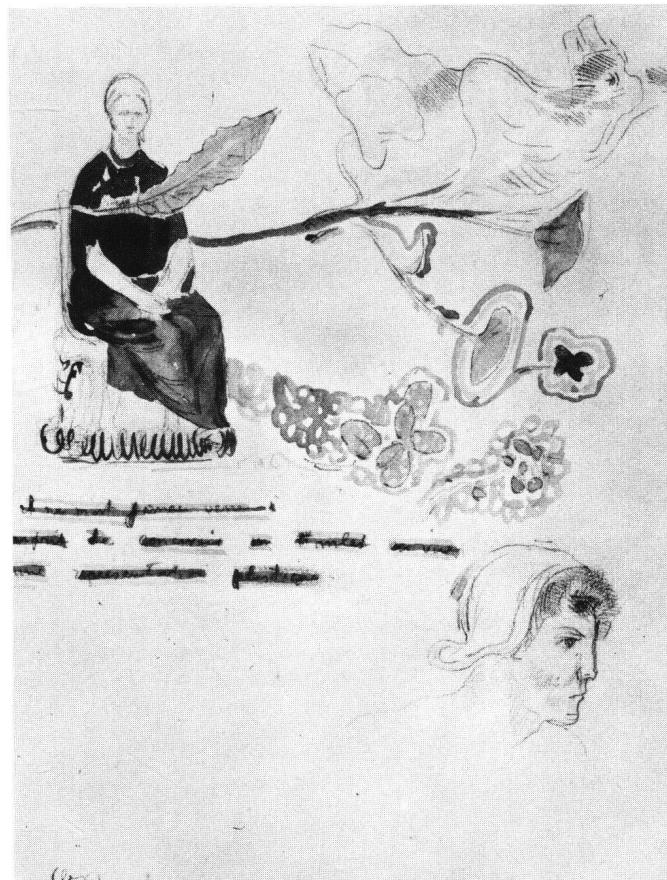


Fig. 4 Odilon Redon: *Pensée sur Hamlet*, vers 1910, crayon et aqurelle, 23,5 × 18 cm, collection privée; inscription: «il ne m'est jamais venu à l'esprit de concevoir un Hamlet en vue d'une représentation plastique».

que la définition de leurs vertus et attributions respectives sont un enjeu de lutte au sein même du champ que nous étudions (le champ artistique) et dont nous faisons partie, quelles qu'y soient nos positions. Cette situation me paraît nous imposer – ne serait-ce qu'à titre de préalable – de prendre explicitement

en considération les positions que nous occupons dans ce champ et les intérêts qui sont liés à ces positions, si nous voulons nous donner la possibilité de produire des connaissances véritables, et non de nouveaux instruments de lutte au service de nos intérêts spécifiques respectifs.

NOTES

- ¹ Ce texte est la version abrégée d'un court exposé, d'où son schématisme et les simplifications qu'il opère. La plupart des points abordés ici seront développés dans mon ouvrage en préparation *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*. J'emprunte au sociologue français PIERRE BOURDIEU, entre autres instruments d'analyse, le concept de «champ artistique», défini brièvement comme l'ensemble des relations existant entre les personnes, les groupes et les institutions qui participent à un moment donné du temps à l'activité artistique (entendue comme comprenant non seulement la production matérielle des œuvres d'art, mais encore la production de leur sens et de leur valeur, leur diffusion, leur vente, leur réception, leur conservation, etc.); voir notamment P. BOURDIEU, *Quelques propriétés des champs et Mais qui a créé les créateurs?*, in: Questions de sociologie, Paris 1980, pp. 113–120 et 207–221, et Zur Soziologie der Symbolischen Formen, Frankfurt am Main 1970.
- ² 1840–1916. Sur Redon, voir surtout ANDRÉ MELLERIO, *Odilon Redon, peintre, dessinateur et graveur*, Paris 1923; SVEN SANDSTRÖM, *Le Monde imaginaire d'Odilon Redon, étude iconologique*, Lund 1955; ROSELINE BACOU, *Odilon Redon*, Genève 1956; KLAUS BERGER, *Odilon Redon: Phantasie und Farbe*, Köln 1964, RICHARD HOBBS, *Odilon Redon*, London 1977.
- ³ Voir notamment HARRISON et CYNTHIA WHITE, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, New York – London – Sidney 1965, p. 76 sqq., et RAYMONDE MOULIN, *Le Marché de la peinture en France*, Paris 1967, pp. 26–34.
- ⁴ Voir P. GAUDIBERT, «Le marché de l'art» («Art»), 5., in: *Encyclopédia Universalis*, vol. 2, Paris 1968, pp. 498–504.
- ⁵ *La Vie Moderne* en 1881; *Le Gaulois* en 1882.
- ⁶ 1858–1888. Universitaire, critique littéraire et critique d'art, HENNEQUIN est surtout connu pour son ouvrage théorique *La critique scientifique* (1888). Voir à son sujet l'article nécrologique d'EDOUARD ROD, *Emile Hennequin et la critique scientifique*, repris dans ses *Nouvelles Etudes sur le XIXe siècle*, Paris 1889, pp. 129–165, et DIRK HOEGES, *Literatur und Evolution. Studien zur französischen Literaturkritik im 19. Jahrhundert*. Taine – Brunetière – Hennequin – Guyau, Heidelberg 1980.
- ⁷ 1848–1907. Sur J.-K. HUYSMANS critique d'art, voir surtout HELEN TRUDGIAN, *L'esthétique de J.-K. Huysmans*, Paris 1934, reprint Genève 1970; ANITA BROOKNER, *The Genius of the Future. Studies in French Art Criticism: Diderot – Stendhal – Baudelaire – Zola – The Brothers Goncourt – Huysmans*, London 1971, et WOLFGANG DROST, *J.-K. Huysmans – Literat oder Kenner? Die Malerei um 1880 zwischen «Aphasie» und «absoluter Wirklichkeit»*, in: *Studia Belgica, Aufsätze zur Literatur- und Kulturgeschichte Belgiens*, hrsg. von H.-J. LOPE, Frankfurt am Main/Bern 1980, pp. 43–59.
- ⁸ Pour une analyse générale de ce phénomène, voir PIERRE BOURDIEU, *La production de la croyance: contribution à une économie des*
- ⁹ biens symboliques, in: Actes de la recherche en sciences sociales, no 13, février 1977, pp. 3–44, particulièrement pp. 14–23.
- ¹⁰ Soit qu'ils aient d'emblée fait partie d'un volume, fiction comme *A Rebours* (1884) ou essais critiques comme *Certains* (1889), soit que parus tout d'abord dans la presse, ils aient été intégrés ensuite à des recueils: *L'Art moderne* en 1883, la 2e édition des *Croquis parisiens* en 1886.
- ¹¹ ODILON REDON, *Confidences d'artiste* (lettre du 15 juin 1894 à Edmond Picard), in: *L'Art Moderne* (Bruxelles), 25 août 1894, pp. 268–270, p. 270.
- ¹² Le tableau représente les Nabis et quelques amis dans la boutique de Vollard, tournés vers Redon et entourant une nature morte de Cézanne placée sur le chevalet. L'idée initiale, consignée par Denis dans son Journal en 1898, était celle d'un hommage à Redon. Voir à ce sujet JÜRGEN SCHULTZE, Maurice Denis «*Hommage à Cézanne*». *Materialen zu einer Neuerwerbung der Kunsthalle Bremen*, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunsts geschichte, 12, 1973, pp. 69–78.
- ¹³ ANDRÉ BONGER, le plus important des collectionneurs de Redon, est aussi celui avec lequel l'artiste a établi les liens amicaux et intellectuels les plus profonds, comme en témoigne leur correspondance malheureusement encore inédite. Sur cette figure remarquable, voir outre les ouvrages déjà mentionnés à propos de Redon, le catalogue de l'exposition tenue en 1972 au Rijksmuseum d'Amsterdam, *André Bonger en zijn kunstenaarsvrienden Redon – Bernard – Van Gogh*, et l'article de HENK BONGER, «Un Amstellodamois à Paris. Extraits des lettres écrites à Paris entre 1880 et 1890 par Andries Bonger à ses parents à Amsterdam», in: *Liber Amicorum Karel G. Boon*, Amsterdam 1974, pp. 60–70.
- ¹⁴ Voir mon article *Redon, écrivain et épistolier*, in: *Revue de l'Art* no 48, 1980, pp. 68–71.
- ¹⁵ Un article du critique d'art de *L'Echo de Paris*, qui valut à son auteur une lettre de remerciements de Redon, est particulièrement clair à cet égard: «Oubliez tout ce que vous avez lu sur l'apocalyptique, sur le satanique Redon, toute littérature, même les captieuses pages de J.-K. Huysmans» (cité par LEON DEFFOUX dans le *Mercure de France*, 1er avril 1927, pp. 252–253).
- ¹⁶ *Quelques notes et documents sur Odilon Redon*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1956, pp. 81–124. L'article avait été écrit en 1949.
- ¹⁷ *Odilon Redon*, in: *L'Occident*, mai 1904, pp. 223–234.
- ¹⁸ Cf. note 16, p. 113.
- ¹⁹ Cf. note 16, p. 82
- ²⁰ L'emploi d'un terme devenu péjoratif est lui-même significatif.
- ²¹ *Odilon Redon and Literature*, in: *French 19th Century Painting and Literature* (actes d'un colloque tenu à Manchester en 1969), ed. by ULRICH FINKE, Manchester 1972, pp. 280–298.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1: Bibliothèque Nationale, Paris

Fig. 2: Musée National d'Art Moderne, Paris

Fig. 3: S. Crommelin, Laren

Fig. 4: Sotheby, Londres