



Le langage des anges. Charles Filiger et les instruments de sublimation magiques

Damien Delille

► To cite this version:

Damien Delille. Le langage des anges. Charles Filiger et les instruments de sublimation magiques. Histoire de l'art, 2013, 73, pp.159-168. <halshs-01796698>

HAL Id: halshs-01796698

<https://shs.hal.science/halshs-01796698v1>

Submitted on 5 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Le langage des anges.

Charles Filiger et les instruments de sublimation magiques

Le renouvellement des utopies ésotériques au passage du ^{xx}e siècle a permis de réconcilier science et religion. De nombreux occultistes liés aux mouvances symbolistes ont émis l'hypothèse d'une langue commune aux traditions religieuses occidentales et orientales, un langage universel qui se formerait au croisement des arts, des sens et des sciences. Ces croyances en un art total ont produit des symboles et des objets sacrés, détachés du dogme religieux et marqués par une pensée magique¹. Les artistes de l'école de Pont-Aven et du groupe Nabis jouent un rôle important dans cette inflexion spiritualiste, en s'inspirant de l'ésotérisme chrétien². L'artiste devient le prêtre de l'art, capable de faire transmuter les matériaux en une abstraction sacrée. À la recherche de cette unité plastique, l'artiste Charles Filiger crée un syncrétisme artistique à partir de la double asexualité de l'ange et de l'androgyn. Catholique intéressé par la philosophie occulte, Filiger se lie à de nombreux critiques d'art, artistes et penseurs du symbolisme ésotérique français³. Le projet de « langage musical des formes »⁴ de l'occultiste Alexandre Saint-Yves d'Alveydre marque notamment la création par Filiger d'instruments magiques. Les compositions intitulées *Notations chromatiques* produites entre 1910 et 1925 permettent d'interpréter le sacerdoce artistique de l'artiste à la lumière des correspondances avec sa famille et ses amis. L'androgyn asexué est une manière de gérer son rapport à la figure, en neutralisant ses désirs homosexuels refoulés. L'analyse de ces expérimentations entend renouveler l'apport des théories ésotériques dans l'art néo-symboliste du début du ^{xx}e siècle, afin d'envisager l'usage matériel de ces objets sacrés devenus magiques.

Neutralité androgyn et « créatures solaires »

Le ^{xix}e siècle est marqué par une quête de sensibilités et de symboles primitifs opposée au matérialisme de la culture moderne. De sa résurgence dans l'art néo-classique à sa survivance dans les écrits romantiques⁵, la figure universelle de l'androgyn angélique devient l'idéal à atteindre dans la cosmogonie de l'ésotérisme chrétien. La tradition hermético-alchimique issue de la Renaissance souhaite réconcilier les contraires, avec la recherche de la pierre philosophale dont le nom *Rebis* est censé incarner l'être double androgyn⁶. Ces spéculations mystiques se confondent avec l'imagerie de la mystique chrétienne au contact de la théosophie développée par Jacob Böhme et de sa réinterprétation de l'histoire de la Création, dans l'image bisexuée de l'Adam des origines⁷. La séparation des sexes inhérente à l'androgyn adamique participe de la recherche de l'unité perdue par la voie de l'asexualité afin de retrouver la perfection angélique. L'interprétation philosophico-religieuse de Böhme influence à son tour le contre-courant illuministe de l'occultiste suédois Emmanuel Swedenborg au ^{xviii}e siècle⁸. La conception de la réincarnation et la révélation mystique de Dieu sont analysées à travers l'étude des anges : la vision angélique n'est possible que lorsque notre œil spirituel s'ouvre aux correspondances entre la vie terrestre et l'environnement spirituel des anges. L'imaginaire romantique de Balzac et son roman *Séraphita*, de Gautier avec *Mademoiselle de Maupin* ou encore des correspondances de Baudelaire puisent largement dans cette thématique de l'ascèse spirituelle et de la concordance des sens⁹.



OBJETS SACRÉS

C'est au passage du ^{xx}^e siècle qu'une nouvelle génération d'occultistes donne une connotation politique à l'androgynie angélique, avec l'histoire comparée des religions et l'étude scientifique des phénomènes spirituels. Ces théories sont vulgarisées par Édouard Schuré et sa publication en 1889 des *Grands Initiés*¹⁰ démontrant que les fondateurs des religions monothéistes ont en commun l'idéal de réunion androgyne du masculin et du féminin. Schuré rappelle les rites de transformation d'Apollon à l'époque de Pythagore. L'adoration du soleil permet la fusion des genres sexuels : « ils concurent derrière ce feu sensible et cette lumière visible, un feu immatériel et une lumière intelligible. Ils identifiaient le premier avec le principe mâle, avec l'esprit créateur ou l'essence intellectuelle de l'univers, et la seconde avec son principe féminin, son âme formatrice, sa substance plastique »¹¹. La restauration de l'union originelle menée par l'idéal ésotérique lie science, art et religion, autour du culte solaire qui marque à terme les premières avant-gardes abstraites. L'art sacré fin-de-siècle se nourrit en retour de ces théories scientifiques de l'invisible qui permettent la restauration d'un homme nouveau androgyne.

L'idéalisme symboliste du critique d'art et écrivain Joséphin Péladan introduit l'image de l'androgynie mystique par le biais du primitivisme de la Renaissance. Les formes androgynes de la peinture italienne sont « le comble de l'art des formes réso[lu] à une fusion harmonieuse des deux sexes à leur puberté »¹². Péladan publie en 1891 *L'Androgyne* avec le frontispice d'Alexandre Séon¹³. L'esquisse à la mine de plomb d'un jeune garçon de type florentin, à la chevelure bouclée et au regard hypnotique, représente l'idéal de neutralité sexuelle androgyne. La trame romanesque s'inspire de l'imaginaire romantique de Balzac et de Gautier¹⁴, en célébrant l'inversion des apparences sexuelles pour atteindre la neutralité des pôles opposés : « Jeune homme aux longs cheveux et presque désirable, que le désir n'a pas encore touché... Jeune fille aux courts cheveux et presque joveux, dont le cœur n'est pas encore orienté »¹⁵. L'idéal de neutralité prôné par Péladan tente de « déjouer le paradigme », ainsi que le définit Roland Barthes dans cette stratégie de rupture par l'union des opposés (femme/homme, bien/mal). « Le Neutre – mon Neutre – peut renvoyer à des états intenses, forts, inouïs. 'Déjouer le paradigme' est une activité ardente, brûlante »¹⁶.

La conception de neutralité de l'androgynie chrétien se retrouve sur les cimaises du premier salon de la Rose+Croix organisé par Péladan en 1892. Filiger présente *La Prière*¹⁷ (fig. 1), en hommage aux peintures sur bois des primitifs italiens. Sur un fond d'or de style byzantin, un adolescent pré-pubère coiffé d'une chevelure bleu de cobalt est agenouillé en prière. L'écrivain Rémy de Gourmont le compare aux travaux de « Cimabue, plus finis, plus poussés [...], un enfant en prière, adorable d'innocence »¹⁸. Les artistes invités par le mécène du salon et artiste Antoine de La Rochefoucauld privilégient les sources du primitivisme chrétien. Ce dernier décrit ainsi le *Saint Jean-Baptiste*¹⁹ (fig. 2)

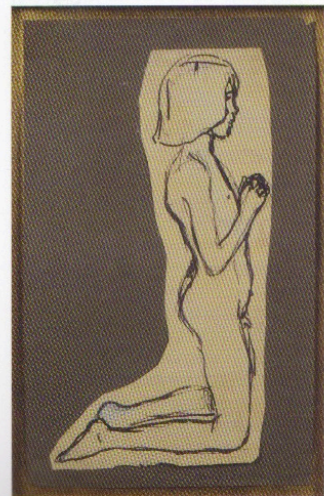


Fig. 1. Charles Filiger, *La Prière* (esquisse), 1892, 34,5 x 21 cm, Gent, Museum voor Schone Kunsten © RES collection, Belgique.



Fig. 2. Charles Filiger, *Saint Jean-Baptiste*, vers 1892, 21,5 x 11,3 cm, collection particulière.

de Filiger : « que d'innocence, de noblesse, de candeur, de piété ! Vous aussi avez su retrouver le type 'androgyné', si cher aux vieux maîtres »²⁰. L'article paru dans *Le Cœur*, revue fondée en 1893 par La Rochefoucauld et l'occultiste Jules Bois suite à la discorde avec Péladan, entérine deux visions de l'art idéaliste. Péladan ne supporte pas le primitivisme « déformateur »²¹ de l'esthétique postimpressionniste à laquelle prend part Filiger. Afin de respecter l'ascèse religieuse visant au Grand Art classique, les règles du salon rosicrucien dictées par Péladan se radicalisent l'année suivante : exclusion des artistes femmes et des genres picturaux considérés comme inférieurs à l'art sacré. L'artiste, prêtre de l'idéal, doit respecter le célibat pour entrer en art comme on entre en religion. Admiratif de ce monitoire, Filiger adopte progressivement cette vie d'ascèse en devenant un « moine raté » selon les mots de La Rochefoucauld. Il part à partir de 1890 en Bretagne rejoindre le phalanstère de Pont-Aven formé par Gauguin et y trouve un remède à ses angoisses mystiques, suite à son départ hors de Paris après une rixe pour relation homosexuelle²².

L'écrivain Alfred Jarry cerne le premier le trouble « mystico-sexuel » de Filiger dans son article de 1894. L'angélisme androgyne se retrouve dans la peinture auréolée de motifs décoratifs médiévaux, qui présente trois garçons entourant *Sainte-Cécile*²³. De même, *Le Lion et Saint Marc*²⁴ est selon Jarry une « peinture de moine avec des couleurs venues en écaille de pays étranges, étendues respectueusement aux sarcophages »²⁵. La description de l'*Homme nu assis devant un paysage*²⁶ et des esquisses de jeunes « bretons résignés » retiennent l'attention de l'écrivain. Filiger les convertit en figures pieuses vouées à l'éternité : « Ne faites jamais ni pleurer ni rire vos figures »²⁷, rappelle Jarry en reprenant les propos de l'artiste. La simplicité des figures, traitées selon le modèle synthétique de l'aplât et des lignes qui encerclent les formes, incarne l'androgynie primitif. Issue du mythe platonicien²⁸, l'image de la sphère androgyne, qui unifie le masculin et le féminin avant sa division ultime, renvoie à l'innocente pureté des anges. Selon Jarry, « de la synthèse du complexe se refait la simplicité première (Filiger, Bernard...), uniprimauté qui contient tout, comme l'un insexué engendre tous les nombres, portraiturant de chaque objet au lieu de la vie l'être, ou synonymes, le principe de synthèse (incarné particulier), l'idée ou Dieu »²⁹.

L'idéal sphérique de Jarry s'inspire, au-delà de la référence platonicienne, des écrits du psychophysicien allemand Gustav-Theodor Fechner, alias « Dr Misès [qui] avait défini les anges »³⁰. Marqué par l'ésotérisme de Swedenborg, Fechner définit en 1825 dans son *Anatomie comparée des anges* l'idéal de communion colorée des sens par l'analogie des sphères amoureuses. Filiger serait guidé par la recherche harmonieuse de la synesthésie produite par les anges qui peuvent « communiquer leurs

pensées par la lumière. En guise de sons, ils ont des couleurs »³¹. La forme sphérique du soleil et l'unité primordiale de l'ange trouve son analogie dans la perception optique de l'homme. À l'image des romantiques, Fechner considère « l'œil [...] comme une *créature solaire* sur terre. Il vit dans et par les rayons du soleil, et présente donc la forme de ses frères du soleil lui-même. [...] En revanche, les créatures solaires que j'appelle les anges, en raison de leur nature supérieure sont des yeux devenus libres »³². À la suite des théories optiques de Goethe, l'observation aveuglante du soleil par William Turner permet de comprendre en quoi, selon Jonathan Crary, le dépassement des limites sensorielles dans l'observation de la lumière conduit à un art non-mimétique³³. Cette fusion divine de l'œil et du soleil resurgit dans la peinture de Filiger, avec l'usage en aplat de couleurs pures représentant les figures de jeunes garçons angéliques.

La lumière, langage silencieux des anges, devient un guide spirituel pour neutraliser les affections considérées comme négatives. À la recherche des formes perdues de l'androgynie asexuée, l'écrivain et l'artiste se retrouvent sur cette image sublimée d'amours homosexuelles interdites. La semi-autobiographie *Haldernablou* de Jarry expose cet idéal mystico-sexuel. Le maître Haldern assassine son page Ablou, après avoir tenté de coucher avec lui. Sur fond de destruction biblique de Sodome, l'attraction sexuelle impossible conduit à l'asexualité. Cet amour crypté angélique, sûrement celui de Léon-Paul Fargue et Jarry lui-même, permet de sortir de la condamnation de l'homosexualité : « Hors du sexe [...] ni homme, ni femme, ni tout à faire monstre, esclave dévoué et qui put parler sans rompre l'harmonie de mes pensées sublimes [...] ». Quel homme t'a-t-il dit qu'il t'aimait, Ablou ? »³⁴ Seule l'ascèse offre une vision purifiée qui donne à voir à terme le passé et l'avenir des amours consumées. Dans le « cuivre sphérique de nos yeux d'espairs arrachés [...] »³⁵ se lit l'absolu artistique, dont les formes lumineuses servent à communiquer à travers différentes temporalités.

Les Notations Chromatiques et la recherche du « genre absolu »

Cette recherche d'absolu par l'ascétisme sexuel se retrouve au cœur des relations tumultueuses entre Filiger et le peintre néerlandais Jan Verkade. Dès son arrivée en Bretagne en juin 1891, Verkade est initié par Filiger à la spiritualité, à travers les lectures de Schuré et de Balzac. Cette influence se retrouve dans la peinture intitulée *Saint Sébastien*³⁶, inspirée des figures angéliques en aplat de Filiger. Dans les mémoires de Verkade, Filiger est surnommé Drahtmann, en allemand homme de fil, « à la nature très complexe » et à qui « seule la religion [...] apporte la grâce et l'aide surnaturelle »³⁷. Verkade mentionne un épisode coïncidant avec le désir de se faire baptiser, ce qui entraîne son départ de Bretagne : « Quelque chose de grave faillit arriver. Un jour que nous étions plongés dans une conversation profonde, la tentation vint à nous, mais elle était trop balourde, notre sentiment esthétique en fut blessé, ce qui nous sauva »³⁸. Cette allusion cryptée aux désirs refoulés entre hommes se retrouve bien plus tard dans les correspondances du peintre Armand Seguin. Ordonné bénédictin à l'abbaye de Beuron en 1902, Verkade invite Seguin à se méfier de Filiger devenu, explique-t-il, « un terrible instrument dans les mains de Satan, un vrai loup dans des vêtements d'agneau »³⁹ et à prier pour lui.

La vie ascétique de Verkade débute à son arrivée en 1893 au monastère de Beuron⁴⁰. Il s'initie aux expériences esthétiques des saintes mesures du père Desiderius Lenz (fig. 3), par la mise au carreau et la géométrisation des figures, « le tout tracé au compas et à la règle »⁴¹. Dès son retour en Hollande au début de l'année 1894, Verkade dit « prêcher à [s]es amis peintres l'évangile de la mesure du Père Desiderius »⁴². Filiger est sûrement informé de ces expériences en 1894⁴³, mais confirme surtout en 1903 connaître les activités des « Franciscains » et du grand « Hollandais devenu moine »⁴⁴. Son voyage en juillet 1903, pour voir son frère à Bâle, lui permet certainement de faire un détour par Beuron, tandis que Maurice Denis et Paul Sérusier s'y rendent en novembre de la même année⁴⁵. La comparaison entre les essais de motifs décoratifs menés par Verkade et Filiger entre 1903 et 1905 atteste de ces rapports⁴⁶. Filiger abandonne les figures byzantines courbes au profit de visages géométriques, à l'image de la *Tête de Christ dans une auréole stylisée*⁴⁷ (fig. 4), proche du *Bon pasteur*⁴⁸ de Verkade (fig. 5). Tandis que ce dernier choisit l'ascèse religieuse, Filiger purifie ses désirs homosexuels par l'abstraction des figures. Son errance en Bretagne à partir de 1903 le conduit à être interné en octobre 1905 à l'hospice de Malestroit et à séjourner chez les trappistes de Thymadeuc en 1906. Se recueillant dans la solitude, il conçoit de nouvelles compositions non plus guidées « selon Dieu mais selon la Folie », associant la Bretagne à « un pays de magie », où « il était nécessaire que mon Moi fut [sic] annihilé »⁴⁹.

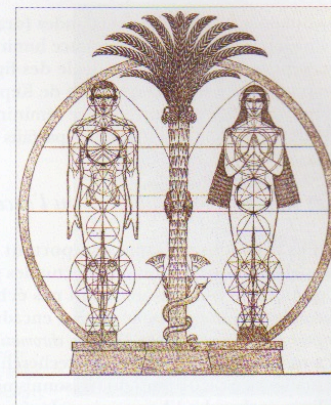


Fig. 3. Desiderius Lenz, *Adam et Eve*, 47,7 x 39,2 cm, Beuron, abbaye Saint-Martin.

Après cette période, la datation des œuvres devient incertaine. Intitulées *Notations chromatiques* à partir d'une étiquette marchande ultérieure⁵⁰, ces compositions circulaires et géométriques vont comporter des notes manuscrites dans les marges. Dans *L'Homme à la Croix*⁵¹, Filiger explique l'ascèse à laquelle il s'astreint : « Ici le hasard m'a conduit à faire le contraire de ce que j'avais en idée – J'ai fait le côté esthétique que je devais négliger... La recherche esthétique n'est donc qu'accessoire en ce cas à moins d'imprévu prêtant à la chose et encore est-il tout facultatif et ad libitum »⁵². L'ascèse esthétique éloigne des plaisirs de la figure pour retrouver l'image géométrique de l'être primitif décrit par Lenz : « Le but de tout grand art est la transmission, l'application caractéristique des formes fondamentales géométriques [...] ». L'homme lui-même, Adam, Dieu [...] l'a tiré de la figure fondamentale du triangle, qui renferme le pair et l'impair, le masculin et le féminin, la division en deux et en trois selon l'expression de Kepler, 'l'homme-femme' »⁵³.

La plupart des *Notations chromatiques* sont bifaces. La pauvreté de l'artiste explique cette économie de papier, qui révèle aussi la recherche de transparence obtenue par l'usage du papier à calquer. L'application des saintes mesures crée un système de grilles aquaillées de plus en plus complexe, par un enchevêtrement de lignes tracées formant un kaléidoscope coloré. La mise en confrontation par transparence des deux côtés atteste de correspondances entre les tracés des deux faces⁵⁴.

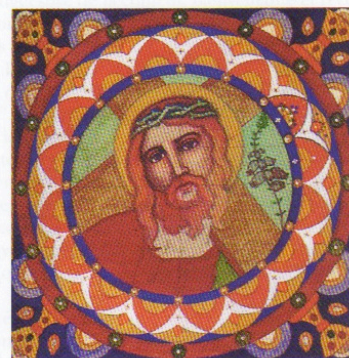


Fig. 4. Charles Filiger, *Tête de Christ dans une auréole stylisée*, vers 1905, 17 x 17 cm, Quimper, musée des Beaux-arts © Musée des Beaux-arts de Quimper.

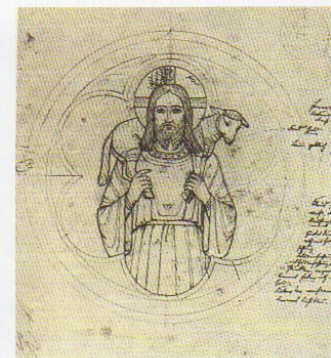


Fig. 5. Jan Verkade, *Le bon pasteur* (croquis), 29,6 x 26,4 cm, Beuron, abbaye Saint-Martin.

La dominante des couleurs chaudes (orange, jaune, rouge et rose) forme de nouveaux contrastes colorés par le jeu de transparence lumineuse. Chaque face se correspond à quelques millimètres près, permettant la fusion idéale des figures, à l'image des anges de Fechner et de l'« homme-femme » cité par Lenz à la suite de Kepler. Dans une *Notation chromatique*, une figure masculine achevée renvoie à l'autre figure féminine inachevée, qui contient en marge ce commentaire de Filiger : « Le type ici est des plus parfaits dans le genre absolu »⁵⁵.

Les instruments magiques ou l'ascèse abstraite

Les ouvrages de Lenz comportent de nombreux modèles de figures géométriques qui rappellent les structures architecturales gothiques du fameux carnet de Villard de Honnecourt⁵⁶. Ces motifs n'ont certainement pas échappé à Filiger, qui explique faire des « recherches de formules décoratives pour servir d'encadrement à [s]es petits sujets »⁵⁷, après sa visite au Louvre en septembre 1901. Dans la *Notation chromatique dite Prométhée*⁵⁸ (fig. 6), Filiger signale que sa « méthode n'a rien à faire ni à voir avec les recherches passées ni de P. de G. ni des Japonais »⁵⁹. La conception cristalline s'éloigne ainsi du cloisonnisme synthétique de Gauguin (selon les initiales « P. de G. »). Filiger recherche l'harmonie colorée par le biais d'un système de juxtapositions simultanées des contrastes, au moment même où Robert Delaunay développe le cubisme orphique à partir du contraste simultané des disques colorés. Ses figures deviennent de plus en plus abstraites et abandonnent toute distinction entre le féminin et le masculin.

La rencontre en 1909 de Filiger avec le musicien, peintre et maître verrier Richard Burgsthal⁶⁰, par le biais d'Émile Schuffenecker, permet d'interpréter le fonctionnement magique des *Notations chromatiques*. Filiger envoie à Burgsthal des croquis de « morceaux d'enluminures »⁶¹ et « autres dessins », qui vont probablement lui servir d'inspiration pour deux projets, la préparation des vitraux de Fontfroide commandés par Gustave Fayet en 1912⁶² et l'illustration de l'ouvrage posthume *Les Clefs de l'Orient* de l'occultiste Alexandre Saint-Yves d'Alveydre⁶³. Burgsthal illustre une seule fois dans l'ouvrage les formes géométriques du double triangle dans le cercle issues du symbolisme théosophique (fig. 7). C'est sans doute à cette occasion que Filiger côtoie les théories ésotériques de Saint-Yves d'Alveydre, qui prône l'émancipation de la sexualité à travers l'image de l'androgynisme « masculin-féminin »⁶⁴, incarnation de l'union parfaite entre Dieu et la nature.

Les ouvrages de Saint-Yves d'Alveydre décrivent aussi l'usage de l'archéomètre, instrument censé lire le passé et l'avenir à partir de calculs complexes permettant de répondre aux mystères divins⁶⁵. Proche du prognomètre de l'occultiste swedenborgien Josef Hoëné Wronski et s'inspirant de l'arithmosophie d'Athanasius Kircher, cet instrument fournit un alphabet universel liant les religions et les sens en un



Fig. 6. Charles Filiger, *Notation chromatique dite tête d'homme roux ou Prométhée* (recto), 23,8 x 30,5, RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) © Gérard Blot.



Fig. 7. Richard Burgsthal, « Ainsi l'arbre généalogique de la science », dans Alexandre Saint-Yves d'Alveydre, *Les Clefs de l'Orient*, 1910, Paris, Librairie hermétique, collection particulière.

véritable langage des anges : « ces alphabets sont, comme le clavier du Verbe humain, un reflet du Verbe divin s'adressant à nos divers sens : par la Forme, par la Couleur, par le Son, et même par notre faculté intellectuelle la plus élevée, celle de l'Abstraction, par le Nombre »⁶⁶. La combinaison des sens, liée aux signes du zodiaque et répartie à travers des couronnes circulaires, sert « l'œuvre maîtresse de l'Architecte, l'édifice religieux »⁶⁷. Le but de l'archéomètre, instrument réalisant un art total par le biais de l'architecture religieuse, est de retranscrire « la langue angélique primordiale (celle des Correspondances de la parole et du Verbe) »⁶⁸, proche en ce sens du modèle des *Notations chromatiques*. La synthèse des arts présente dans les correspondances baudelaïenne et wagnérienne donne à l'objet sacré un pouvoir cathartique recherché par Filiger. Dès 1901, il déclare se perdre « dans l'Unité même. Source de 'toute Harmonie'. [...] C'est par les voies les plus humaines, les plus basses, que je cherche la route qui conduit 'en haut' »⁶⁹. La poursuite des rythmes musicaux guide son désir de purification décrit à sa nièce Anna : « la petite œuvre est plus musicale que picturale, et qu'en cela je me réalise moi-même de ce que l'art a de consolant et de bienfaisant quand on le pratique à l'égal d'une religion et de la plus belle des religions, celle de l'âme ! »⁷⁰. Ces œuvres servent d'objets expiatoires, lui renvoyant une « image du bon Dieu » dont il ne se sépare jamais, « l'aimant comme ma création la plus simple, comme le type le plus parfait de toutes mes autres figures »⁷¹. Tout en confiant à La Rochefoucauld le chemin qu'il s'est tracé, « par l'abstraction horrible qu'il s'efforce de suivre »⁷², Filiger tire partie de la puissance suggestive de la couleur, bienveillante et réconfortante. Il rejoint le message de Saint-Yves d'Alveydre, dont l'archéomètre prédit l'avènement d'un homme nouveau androgynisme.

Les projets de vitraux de Burgsthal apportent une autre clé de compréhension aux *Notations chromatiques*. L'application musicale de l'archéomètre en fonction des signes astrologiques se retrouve tout d'abord dans les croquis préparatoires aux vitraux dessinés par Rita Strohl, la femme de Burgsthal⁷³. Ces astres entourent des figures d'anges ailés de profil dans les vitraux de Fontfroide et rappellent les anges de la composition *Le Jugement dernier* de Filiger⁷⁴ (fig. 8). Les rapports entre les deux artistes nécessitent encore néanmoins d'être éclaircis. Tous deux partagent la fascination de l'androgynisme angélique, qui se matérialise dans la lumière colorée du vitrail, similaire au fonctionnement des *Notations chromatiques*. Le vitrail devient un véritable langage sacré, lorsque le processus de confection se rapproche de l'alchimie et réalise l'union originelle des deux sexes en une entité androgynisme supérieure. Burgsthal rappelle ainsi : « C'est dans la partie supérieure que l'on met la Poêle ou Moufle, faite de bonne terre résistante au feu, Terre d'Adam mélangée de Terre d'Eve »⁷⁵.

La postérité des *Notations chromatiques* est due à la signification hermétique de ces compositions produites, semble-t-il, à l'écart des premières avant-gardes cubiste et fauve. Filiger disparaît en effet des circuits artistiques et se trouve exposé de manière posthume au salon des Indépendants de 1914. Cependant, on retrouve des envois de panneaux décoratifs au même salon de 1920⁷⁶, sûrement des *Notations chromatiques* tardives aux figures géométriques abstraites. La présence de ces compositions rappelle qu'une peinture figurative de jeune garçon de 1922⁷⁷ fut sauvée d'un ensemble plus vaste, brûlé par les personnes qui l'avaient recueilli, « parce que [Filiger] peignait des petits garçons nus

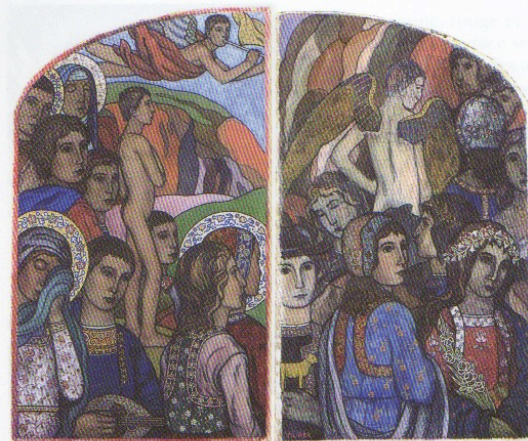


Fig. 8. Charles Filiger, *Le Jugement dernier*, 1899, 42,2 x 52 cm, collection particulière.

et que ce n'était pas propre »⁷⁸. La seule *Notation chromatique* attestée de 1913 comporte au dos l'inscription « Le Neveu de Périclès »⁷⁹. Ce renvoi crypté à Alcibiade, personnage grec connu pour ses frasques contre la religion et pour une vie de débauche homosexuelle, est à l'image de la vie duale de Filiger. Ses instruments sacrés proposent une autre conception des utopies néo-symbolistes, en visant la réconciliation entre la science, la religion et l'art par l'émancipation de la sexualité.

Damien DELILLE poursuit une thèse à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne intitulée « Masculinités troubles. Androgynie symboliste et sexualité au passage du siècle (1880-1914) », sous la direction de Pascal Rousseau. Il a été chargé d'études et de recherche à l'INHA sur le programme « Histoire de la mode et du vêtement » et codirige avec Philippe Sénéchal l'anthologie « Mode et vêtement. Études visuelles et culture matérielle » (à paraître en 2015). Il est l'auteur d'articles et de conférences sur l'art, la mode et les questions de genre au passage du XIX^e siècle et dans l'art contemporain.

m'avoir permis d'accéder aux œuvres de Filiger et le musée départemental Maurice Denis Le Prieur de Saint-Germain-en-Laye pour la consultation des archives Charles Filiger.

2. Charles Chassé identifie le premier ce rapport entre l'école de Pont-Aven et les débuts de l'abstraction dans C. Chassé, *Le Mouvement symboliste dans l'art du XIX^e siècle*, Librairie Floury, Paris, 1947. Sur les rapports entre science et ésotérisme chrétien, voir récemment la revue *RACAR, Revue d'art canadienne Canadian Art Review*, 2009, XXXIV-1, « The Visual Culture of Science and Art in Fin-de-Siècle France », et notamment M. E. Di Pasquale, « Joséphin Péladan: Occultism, Catholicism, and Science in the *Fin de Siècle* », p. 53-61 et S. Clerbois, *L'Ésotérisme et le symbolisme belge*, Wijnegem, Pandora, 2012, p. 36-74.

3. Pour un aperçu monographique, voir M. Jacob (dir.), *Charles Filiger l'inconnu, 1863-1928* (cat. exposition : Strasbourg, 1990), Strasbourg, Musées de la ville de Strasbourg, 1990.

4. C. Barlet, *Saint-Yves d'Alveydre : nos maîtres : comprenant une table raisonnée de la « Mission des Juifs » et des notions précises sur l'« Archéomètre »*, Paris, L'Édition, 1910, p. 117.

5. Voir récemment à ce sujet, M. Fend, *Les Limites de la masculinité. L'androgynie dans l'art et la théorie de l'art en France (1750-1830)*, Paris, La Découverte, INHA, Centre Allemand, 2011, qui propose notamment un aperçu des études anglo-saxonnes à ce sujet et pour la période de la fin du XIX^e siècle, L. Danguy, *L'Ange de la jeunesse. La revue Jugend et le Jugendstil à Munich*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2009.

6. Le terme *Rebis* (de *Res Bina*, chose double) correspond au mercure double, l'androgynie, dont l'union de l'œuf philosophique et l'œuf cosmique incarne l'Unité première. C'est aussi le symbole utilisé par les adeptes de la confrérie ésotérique de la Rose+Croix, décrite par Basile Valentin dans *Azoth ou Le moyen de faire l'or caché des philosophes...*, Montélimar, Castelli, 2008 (Paris, chez J. et C. Périer, 1624). Voir Y. Leloup, *Les Mystères et secrets de l'Ordre des Rose-croix : origine et secrets, les Rose-croix authentiques, les statuts, les initiations*, Boulogne, Axiome éd., 2004.

7. Au sujet de Böhme, voir notamment E. Benz, *Les Sources mystiques de la philosophie romantique allemande*, Paris, J. Vrin, 1987.

8. E. Swedenborg, *La Sagesse angélique sur le divin amour et sur la divine sagesse*, Paris, Librairie de la Nouvelle Jérusalem, 1890 (Amsterdam, 1763).

9. Voir à ce sujet A. Viatte, *Les Sources occultes du romantisme : illuminisme, théosophie : 1770-1820*, Paris, Honoré Champion, 1979 et P. Arnold, *Ésotérisme de Baudelaire*, Paris, J. Vrin, 1972.

10. É. Schuré, *Les Grands Initiés : esquisse de l'histoire secrète des religions : Rama, Krishna, Hermès, Moïse, Orphée, Pythagore, Platon, Jésus*, Paris, Perrin, 1921 (Paris, 1889). Voir A. Mercier, *Edouard Schuré et le renouveau idéaliste en Europe*, Paris, diffusion H. Champion, 1980.

11. *Ibid.*, p. 293.

12. J. Péladan, « Salon de 1888, Salle III », *Le Salon de J. Péladan, 5^e année*, Paris, Dalou, 1888, p. 50.

13. J. Péladan, *La Décadence latine, éthiopie. VIII. L'Androgynie*, Paris, E. Dentu, 1891.

14. Les écrivains et artistes de la fin du XIX^e siècle sont notamment marqués par les ouvrages *Séraphita* de Balzac et *Mademoiselle de Maupin* de Gautier réédités à cette période.

15. J. Péladan, « Hymne à l'androgynie », *La Plume*, 1^{er} mars 1891, n° 45, p. 83.

16. R. Barthes, *Le Neutre : notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, Éric Marty (dir.), Paris, Seuil, IMEC, 2002, p. 32.

17. Charles Filiger, *La Prière*, 1892.

18. Rémy de Gourmont, « Les premiers salons », *Mercur de France*, mai 1892, p. 430.

19. Charles Filiger, *Saint Jean-Baptiste*, 1892.

20. A. de La Rochefoucauld, « Charles Filiger », *Le Cœur*, juillet-août 1893, n° 4-5, p. 3. La Rochefoucauld devient le mécène de Filiger et lui verse une rente mensuelle de 100 francs de 1893 à 1901.

21. Le terme « déformateur » se retrouve dans l'article d'Alfred Jarry, « Filiger », *Le Mercure de France*, septembre 1894, p. 73, repris du fameux article d'Alphonse Germain,

« Théorie des déformateurs : exposé et réfutation », *La Plume*, septembre 1891, 2, p. 289-290. Ce terme renvoie à l'esthétique partagée par les artistes pratiquant le cloisonnisme postimpressionniste de Louis Anquetin et de Paul Gauguin. Sur les rapports entre Filiger et Jarry, voir récemment J. Fell, « The Fascination of Filiger: From Jarry to Breton », *Papers of Surrealism*, été 2011, 9, p. 1-26. Je remercie Jill Fell pour nos précieux échanges autour de Filiger et de Jarry.

22. Filiger arrive à Pont-Aven le 13 juillet 1890 et reviendra par intermittence à Paris. Cet incident est mentionné dans M. Jacob, *Filiger l'inconnu*, p. 20.

23. Charles Filiger, *Sainte-Cécile*, 1894.

24. Charles Filiger, *Le Lion et saint Marc*, 1892.

25. Jarry, « Filiger », p. 73 et suivantes.

26. Charles Filiger, *Homme nu assis devant un paysage*, sans date (vers 1893).

27. Jarry, « Filiger », p. 74.

28. La diffusion des écrits de Platon par Victor Cousin contribue à populariser au début du XIX^e siècle le mythe de l'androgynie, décrit à travers le discours d'Aristophane, dans *Œuvres de Platon, Tome septième. Le Banquet ou De l'Amour*, traduction de Victor Cousin, Paris, Pichon et Didier, libraires, 1831, p. 271-280. Voir C. Osborne, *Eros Unveiled: Plato and the God of Love*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

29. *Ibid.*, p. 73.

30. *Ibid.*

31. G. T. Fechner, *Anatomie comparée des anges*, Paris, Éd. de l'Éclat, 1997, p. 30 (Dr. Mises, *Vergleichende Anatomie der Engel*, Leipzig, im Industrie-Comptoir, 1825).

32. *Ibid.*, p. 85-86, cité dans J. Cray, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Paris, Éd. Jacqueline Chambon, 1994, p. 197.

33. *Ibid.*, p. 191-207.

34. A. Jarry, « Les Minutes de sable mémorial. Haldernablou », *Mercur de France*, juillet 1894, p. 215. À la suite de la publication des *Minutes de sable mémorial*, Filiger mentionne à Jarry dans une lettre de novembre 1894 : « J'ai lu et relu votre livre du commencement à la fin et cela m'a intéressé vivement. Je n'ai pas tout compris mais au moins j'ai aimé l'originalité de ces histoires extraordinaires ». Publié dans « Lettres de Charles Filiger à Alfred Jarry », *Collège de Pataphysique*, 1963-64, 22-24, p. 11. Voir récemment A. Brotchie, *Alfred Jarry. A Pataphysical Life*, Cambridge et Londres, MIT Press, 2011.

35. *Ibid.*, p. 226.

36. Jan Verkade, *Saint Sébastien*, 1892.

37. Jan Verkade, *Le Tourment de Dieu*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1923, p. 114.

38. *Ibid.*, p. 155.

39. Lettre n° 90 d'Armand Seguin à Roderic O'Connor, 24 septembre 1902, dans *Une vie de Bohème : lettres du peintre Armand Seguin à Roderic O'Connor : 1895-1903*, Pont-Aven, musée de Pont-Aven, 1989, p. 185.

40. Sur l'esthétique de Beuron, voir C. Barbillon, *Les Canons du corps humain au XIX^e siècle : l'art et la règle*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 220-257.

NOTES

1. À ce sujet, voir P. Muray, *Le XIX^e siècle à travers les âges*, [Paris], Gallimard, 1999 et J.-P. Laurant, *L'Ésotérisme chrétien en France au XIX^e siècle*, Lausanne, [Paris], L'Âge d'homme, 1992. Sur les rapports entre l'art symboliste et les mouvances ésotériques, voir M. Tuchman, J. Freeman et C. Blotkamp (éd.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* (cat. exposition : Los Angeles, 1986), New York, Abbeville Press, 1986 et V. Loers (éd.), *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915* (cat. exposition : Francfort, 1998), Francfort, Tertium GmbH + Co, 1998. La pensée magique se retrouve dans les écrits d'André Breton qui collectionna les œuvres de Filiger, découvertes par le biais d'Alfred Jarry. Voir récemment Charles Filiger, *André Breton. À la recherche de l'art magique* (cat. exposition : Quimper, 2006-2007), Quimper, musée des Beaux-Arts, 2006. Je remercie le musée des Beaux-Arts de Quimper et son ancien directeur, André Cariou, de

41. Verkade, *Le Tourment de Dieu*, p. 251.
42. *Ibid.*, p. 257.
43. La correspondance entre Verkade et Filiger se poursuit entre 1892 et 1894, années où Verkade est initié aux saintes mesures. Une rencontre a sûrement lieu en 1894 à Florence, citée dans C. Boyle-Turner, *Jan Verkade : Hollandse volgeling van Gauguin* (cat. exposition : Amsterdam, 1989), Zwolle Amsterdam, Waanders, Rijksmuseum Vincent van Gogh, 1989, note 2, p. 90, « information donnée par le Dr. Bogomila Welsh-Ovcharov, provenant d'une source inédite ».
44. Lettre de Filiger à Séguin, musée départemental Maurice Denis Le Prieuré de Saint-Germain-en-Laye, fonds Charles Filiger, non folioté, non coté.
45. Rappelons que Sérusier traduit en français les écrits de Lenz, dans P. Lenz, *L'Esthétique de Beuron*, traduite de l'allemand par Paul Sérusier avec une introduction de Maurice Denis, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1905.
46. Il s'agit de panneaux décoratifs produits par Verkade pour le monastère bénédictin du mont Cassin et d'une série de croquis de Filiger, contenus dans le carnet détenu par Breton et vendu en 2003 au musée des Beaux-Arts de Quimper.
47. Charles Filiger, *Tête de Christ dans une auréole stylisée*, vers 1905.
48. Jan Verkade, *Bon pasteur*, sans date.
49. Lettre de Filiger à son frère Paul Filiger, octobre 1905, Hospice de Malestroit, fonds Charles Filiger.
50. Voir l'étiquette de la figure 122, dans Jacob, *Filiger l'inconnu*, p. 91.
51. Charles Filiger, *L'Homme à la croix*, sans date.
52. Reproduit dans *Filiger : dessins, gouaches, aquarelles* (cat. exposition : Saint-Germain-en-Laye, 1981), Saint-Germain-en-Laye, musée départemental du Prieuré, 1981, p. 96.
53. Lenz, *L'Esthétique de Beuron*, p. 18-19.
54. On remarquera que souvent l'une des faces est raturée d'une croix rouge, signalant les côtés pile et face. Je soutiendrais que ce n'est pas Filiger qui a produit ces croix, mais ses ayants droit, ayant voulu trouver un sens de lecture à ces notations et ayant choisi délibérément un côté, avec une couleur différente du crayon gris des notes manuscrites de l'artiste.
55. Reproduit dans Jacob, *Filiger l'inconnu*, p. 190, notice 140.
56. *Carnet de Villard de Honnecourt : d'après le manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de Paris, n° 19093*, présenté et commenté par Alain Erlande-Brandenburg, Régine Pernoud, Jean Gimpel, Roland Bechmann, Paris, Stock, 1986. Voir notamment R. Bechmann, *Villard de Honnecourt : la pensée technique au XIII^e siècle et sa communication*, Paris, Picard, 1991.
57. Lettre de Filiger à Schuffenecker reproduit dans « Lettre 5. novembre 1909 », *Charles Filiger*, André Breton. À la recherche de l'art magique, p. 70.
58. Charles Filiger, *Notation chromatique dite Prométhée*, sans date (vers 1910-15).
59. *Notations chromatiques*, sans date, dans Jacob, *Filiger l'inconnu*, p. 189, notice 140.
60. Ce rapprochement n'a malheureusement pas été fait et Burgsthal a été associé à un marchand d'art dans *Charles Filiger*, André Breton. À la recherche de l'art magique, p. 70-73.
61. *Ibid.* Lors de ces échanges, Filiger lui envoie un « Christ agonisant entouré de têtes d'anges », une maquette de « la Bête qui symbolise la Matière » et une Sainte Cécile, réalisant ainsi le « tout absolu – qui se peut exprimer par la ligne et la couleur ».
62. Voir à ce sujet M. Rougeot, *Gustave Fayet (1865-1925) : itinéraire d'un artiste collectionneur*, thèse de doctorat sous la direction de Ségolène Le Men et de Rodolph Rapetti, Université Paris X (Nanterre), 2013.
63. A. Saint-Yves d'Alveydre, *Les Clefs de l'Orient : les mystères de la naissance, les sexes et l'amour, les mystères de la mort, d'après les clefs de la Cabbale orientale*, Paris, Librairie hermétique, 1910.
64. *Ibid.*, p. 30-31.
65. Voir à ce sujet B. Hapel, *René Guénon et « L'archéomètre »*, Paris, G. Trédaniel, 1996 et J. Godwin, *L'Ésotérisme musical en France. 1750-1950*, Paris, Bibliothèque de l'Hermétisme, Albin Michel, 1991.
66. Charles Barlet, *Saint-Yves d'Alveydre*, p. 116.
67. A. Saint-Yves d'Alveydre, *L'Archéomètre, clef de toutes les religions et de toutes les sciences de l'antiquité, réforme synthétique de tous les arts contemporains*, Paris, Dorbon aîné, [1909], p. 146.
68. *Ibid.*, p. 41.
69. Lettre de Filiger à La Rochefoucauld, 1901, fonds Charles Filiger.
70. Lettre de Filiger à Anne Filiger, décembre 1904, fonds Charles Filiger.
71. Lettre de Filiger à La Rochefoucauld, novembre 1899, fonds Charles Filiger.
72. *Ibid.*
73. Voir à ce sujet M. d'Angelo (éd.), *La Musique à la Belle Époque : autour du foyer artistique de Gustave Fayet, Béziers-Paris-Fontfroide, 1898-1914*, Paris, Éd. le Manuscrit, 2013 et *Richard Burgsthal, peintre et verrier (1884-1944)* (cat. exposition : Béziers, 1999), Béziers, musée des Beaux-Arts de Béziers, 1999. Je remercie le musée de Béziers pour leurs informations au sujet de Burgsthal.
74. Charles Filiger, *Le Jugement dernier*, 1898.
75. R. Burgsthal, *Les Précieux Vitraux qui ornent ses fenêtres*, Paris, Jean Naert, 1933, p. 45.
76. *Trente ans d'art indépendant, 1884-1914 : catalogue, exposition rétrospective des œuvres des membres inscrits au cours des trente premières expositions de la Société* (cat. exposition : Paris, 1920), [Paris], Société des artistes indépendants, 1914, p. 191 et 31^e *Exposition de la Société des artistes indépendants* (cat. exposition : Paris, 1920), [Paris], Société des artistes indépendants, 1920, p. 69.
77. M. Jacob, *Filiger l'inconnu*, p. 115.
78. *Ibid.*, p. 150.
79. Notations dans l'œuvre *Le Neveu de Périclès*, reproduite dans M. Jacob, *Filiger l'inconnu*, notice 181, p. 199.