

L'ART SELON MIRBEAU : SOUS LE SIGNE DE LA NATURE

“Quand un homme qui a assez de goût pour juger les productions des Beaux-Arts avec la plus grande sûreté et la plus grande finesse quitte volontiers cette salle où l'on rencontre ces beautés qui entretiennent la vanité ou tout au moins les plaisirs de la société, et se tourne vers celle de la nature pour trouver ici en quelque sorte de la volupté pour son esprit (...), nous présumerons en lui une belle âme que ne pourra revendiquer aucun connaisseur de l'art, ni aucun amateur invoquant l'intérêt que lui inspirent ses objets à lui” (1).

Quel lecteur des chroniques esthétiques de Mirbeau ne verrait au travers de cette réflexion de Kant, mettant en évidence la dichotomie qui oppose beauté naturelle et beauté artistique, se profiler d'entre les lignes l'inclassable et indocile silhouette du panégyriste des impressionnistes ? Rarement, en effet, chez un critique, la sensation d'une dualité entre art et nature n'a conditionné avec tant d'acuité la configuration éparse, échevelée, d'une ligne esthétique. Si ça et là, la vue synthétique s'ébauche, les divers éléments d'une logique se cristallisent, il y a loin à dire que les termes du discours se concrètent en un équilibre définitif.

Prenons d'abord, à titre de rappel, la mesure de la place de l'idée de nature dans la définition de l'acte créateur ; le phénomène artistique est soumis, au sein du propos mirbellien, à une double oscillation, un flottement bifide, gravitant autour de ce qui paraît, à première vue, deux poteaux d'angles, deux bornes coercitives : on sait son mépris olympien à l'endroit des sécheresses du réalisme (2) : voici planté l'un des garde-fou. On n'ignore rien non plus de la dédaigneuse moue affichée face aux quintessences symbolistes, aux nébuleuses et extravagantes mystifications d'un Odilon Redon (3) : voilà posée la seconde marque. Ce n'est pas tant entre, dans l'espace médian, qu'autour de ses deux axes, que va se déployer un exercice critique tout original, témoignant ainsi d'une adhésion même stimulée pour les audaces de Rops ou l'humilité sobre de Raffaëlli, preuve qu'une affinité de thèmes peut faire concurrence à un parti-pris d'hostilité à l'égard des allégoristes, ou que l'intuition d'un potentiel transcendant supplée la carence d'une facture réaliste en termes d'originalité.

C'est assez indiquer les deux exigences qu'il incombe au créateur de respecter en matière de nature ; d'une part, la nécessité d'une révélation poétique, sorte de chant exhalé par une alchimie d'éléments intrinsèques, profonds, invariablement localisés sur un plan transversal à celui des signes dévolus à l'expression du créateur ; partant, on saisit la logique du corollaire d'une telle compréhension, au moment de l'application pratique : Claude Monet parvient à nous évoquer *“tout ce qui s'agite en nous, par elle (la*

nature), de force animique, tout ce qui, au dessus de nous, en elle, s'immémorialise d'infini et d'éternité" (4), accédant ainsi à l'expression de l'immatériel, détrônant le profond Redon, ravalé au rang de "monsieur qui ne sait pas dessiner" (5).

On perçoit déjà la parenté manifeste qui s'établit de Baudelaire à Mirbeau et les incoercibles retentissements symbolistes qui émailleront les apologies de ce dernier ; délicats emprunts qui attestent une innutrition indéniable, mais qu'il convient de tempérer pour cerner le ton véritable d'une critique éminemment personnelle. Car, d'autre part, la nature, puissance dont il n'est pas permis d'obvier l'initiative majeure dans la charge d'évocation finale de l'objet esthétique, s'érige parallèlement en principe de fondement de l'œuvre, divergeant à cet égard des conceptions baudelairiennes ; présente en aval donc, la nature demeure au premier rang des attentes de l'écrivain en ce qui concerne les modalités d'impulsion et les sources d'inspiration de tout artiste soucieux d'une réalisation aboutie.

C'est entre ces deux expressions de l'entité matricielle que se dégageront l'identité et la pertinence de l'œuvre ; lieu d'amorce et force révélatrice, il reviendra à Mirbeau de mettre en lumière la contrainte de respecter le premier et la fatalité de manifestation de la seconde ; aussi, tantôt incluse dans l'acte créateur, tantôt le surplombant et le déterminant, la nature s'érige en *credo* esthétique du critique, qui s'emploie aussitôt à en proposer une approche faite de liberté et d'ouverture de champ.

On voit donc le subtil complexe de rapports de métonymie et de contiguïté intriquées qui préside à l'appréhension des liens art-nature. C'est cependant la perspective syntagmatique qui paraît avoir retenu son attention, Mirbeau manifestant çà et là – le goût de la polémique renforçant une inquiétude toute raisonnée – l'urgence de poser le problème d'une hiérarchie, la nécessité d'opposer la nature aux productions humaines ; le phénomène de rivalité prévaut en l'occurrence, l'incompatibilité des deux termes requiert toute la sensibilité d'un homme professant un même attachement aux déploiement floraux qu'aux efflorescences de talents picturaux.

"Ne me parlez plus d'art ! Je n'aime plus l'art ! À quoi servent les artistes, puisqu'on n'a qu'à regarder soi-même la nature ?" (6)

Une vue globale du parcours zigzaguant et heurté qu'ont suivi les inclinations du critique d'art permet de toucher du doigt la diversité parfois antithétique, l'hétérogénéité assumée des options de Mirbeau, reproduisant à cet égard la déconcertante sinuosité de ses engagements politiques.

Tantôt, sans pour autant épuiser la virulence formelle des déclarations décochées à Paul Gsell à l'apogée de sa carrière, son discours laisse affleurer sa difficulté d'établir définitivement le primat du Beau naturel : ainsi dans ses chroniques, il n'a de cesse de glorifier les artistes qui donnent à voir des "*visions*" du monde ou, selon l'expression de Zola, des "*coin(s) du monde vu(s) à travers un tempérament*", le terme porteur du sens étant bien sûr "*à travers*", qui à lui seul récuse l'imitation servile, congédiant tout passage par l'esprit, mais qui tend simultanément, avec plus d'acuité chez Mirbeau, à faire apparaître de manière implicite, sous-jacente, une subordination primordiale de l'un des deux termes à l'autre ; aussi bien l'affirmation d'un dépassement, d'une exaltation de la beauté naturelle par la transfiguration artistique, transparait-elle ailleurs plus ouvertement, avec une insistance significative ; c'est le concept de nature lui-même qui est défini comme relatif à l'esprit qui l'appréhende, indissociable de la notion de subjectivité.

"La nature n'est visible, elle n'est palpable, elle n'existe réellement

qu'autant que nous faisons passer en elle notre personnalité, que nous l'animons, que nous la gonflons de notre passion." (7)

Or, cette idée de subjectivité est elle-même étroitement liée à celle d'intuition artistique ; y a-t-il donc, chez Mirbeau, obligation d'une expérience esthétique pour être à même d'apprécier la beauté naturelle, a *fortiori* de l'exploiter en vue d'une totalisation artistique, auquel cas s'esquisserait une quelconque "supériorité" de l'art sur la nature ? L'artiste ne cristalliserait-il pas la beauté diffuse et chaotique, n'organiserait-il pas en un condensé, un sublimé, ces beautés naturelles, se posant ainsi comme le traducteur privilégié, le médiateur indispensable entre nature et commun des mortels ?

Nombre de considérations émaillant le *corpus* des textes esthétiques tendent ainsi à faire du créateur l'instance obligée qui synthétise, restitue la beauté et le mystère de la nature en une production épurée du superflu et du contingent, parallèlement au travail d'ajout, d'enrichissement spirituel. L'exemple de Van Gogh est des plus éloquents, Mirbeau traduisant par l'image du creuset l'idée de possession de la nature par l'artiste.

"Il avait absorbé la nature en lui ; il l'avait forcée à s'assouplir, à se mouler aux formes de sa pensée, à le suivre dans ses envolées, à subir même ses déformations si caractéristiques" (8).

Tantôt à l'inverse, ces propositions imposant l'intervention du processus artistique comme incontournable cèdent le pas à certaines considérations qui le définissent modestement comme une simple phase transitoire, au point que l'on vient à douter de sa valeur véritable :

"Et il nous arrive cette impression que bien des fois j'ai ressentie en regardant les tableaux de Claude Monet : c'est que l'art disparaît, s'efface, et que nous ne nous trouvons plus qu'en présence de la nature vivante, complètement conquise et domptée par ce miraculeux peintre." (9)

Ici relégué au rang de catalyseur au sens chimique du terme, l'art, après avoir permis la combinaison idéale des deux éléments, en l'occurrence le rapprochement intime entre le spectateur et le sens profond du tableau, n'est plus qu'un intermédiaire adventice qui tend à se dissiper, trahissant sa réduction à la nature, à la glorification de laquelle est destinée la magie de sa puissance.

Mais c'est avant tout la conception de Mirbeau d'un art acquérant une autonomie, dotée d'une vie propre, réduisant ainsi la part pour laquelle l'artiste entre dans l'existence de son œuvre, sa propension à dissocier le domaine des "effets" de celui des "fins", qui doit nous mettre sur la voie d'une intuition selon laquelle la démarche orientée, réfléchie de l'auteur n'est pas uniquement à l'origine de la création.

Et c'est bien là qu'est remise en cause la définition fondamentale de l'art, en activant la tension qui l'oppose à la nature : les productions naturelles et les réalisations artistiques, selon Mirbeau, se rejoignent en ce sens qu'elles contiennent toutes deux une part non maîtrisable, un facteur d'essence étrangère à l'humain. L'art n'est plus seulement une activité entièrement maîtrisée par un esprit ; il ne faut pas négliger l'importance des éléments qui échappent à cet esprit, qui participent aussi à l'aboutissement, au sens de l'œuvre, et qui font que la réalisation dépasse, dans le cas du chef-d'œuvre, la représentation préalable que l'artiste s'en est faite. Cette part d'imprévu, il est facile de l'assimiler à une initiative de la nature. Réalisations artistiques et naturelles paraissent donc être consubstantielles pour Mirbeau, l'art ne pouvant plus revendiquer un affranchissement total de l'emprise de la nature.

L'absence de parti-pris définitif, une fois pour toutes arrêté, de la part de Mirbeau en faveur soit d'une beauté artistique, soit d'une beauté originelle, amène à s'interroger sur la part et la nature des effets de

ces interrelations perçues plus ou moins distinctement, sur l'évolution de son discours esthétique ; comment par exemple ne pas s'interroger sur les motivations qui conduisent l'auteur de *L'Abbé Jules* à énoncer, en une date tardive qui autorise à lui attribuer une valeur symbolique, une succession de réflexions dont chacune vient contredire la précédente, selon une progression qui la dote d'une logique représentative de l'ensemble d'un parcours ?

"La vie ! la vie ! s'écria Mirbeau, c'est l'art même (...).

Ne me parlez plus d'art ! À quoi servent les artistes, puisqu'on n'a qu'à regarder soi-même la nature ? (...)

C'est en somme, dans les inventions des ingénieurs que s'exprime le mieux aujourd'hui le génie humain. La capture des chutes d'eau, les turbines, les usines... ! Qu'est ce que l'art à côté de tout ça !" (10)

Le déroutant éclatement discursif ne manque pas de renseigner sur le parti qu'a su tirer Mirbeau de sa prédilection pour l'une et l'autre forme d'émerveillement ; loin de se contenter de puiser dans un stock de richesses esthétiques des éléments susceptibles de redoubler, de compléter ou de parachever les satisfactions occasionnées par le contact avec la nature, Mirbeau a su exploiter à profit l'émotivité d'une sensibilité à la puissance de l'art en faisant sienne la pratique d'un certain processus de réceptivité, en exerçant l'acuité d'un certain type de regard. De fait, les cabrioles des assertions complaisamment assumées s'éclairent d'un jour nouveau ; le saut d'une théorie prônant l'identité matricielle de l'art et de la nature à celle scandant la vanité fondamentale de l'art ("*À quoi servent les artistes ?*" (!)) indique clairement les conséquences extrêmes de l'acquisition d'une grille de lecture artistique, qui aide dorénavant le critique à "intellectualiser" la nature, à l'appréhender en vertu d'une constante de regard stable et structurant ; le processus expressionniste est ainsi porté à son paroxysme, et c'est tout naturellement qu'il nous propose un concept de nature se détachant, s'autonomisant par rapport à l'art ; la notion de nature a atteint, dans une dernière fixation, sa définition suprême : "*Effort d'art que fait son âme pour jouir du paysage.*" (11). Nul mobile n'achoppe dès lors pour interdire au mouvement un ultime dépassement : supérieur à la nature est le monde civilisé offrant d'autant plus de supports esthétiques qu'il est industrialisé, dominé, bridé, agencé par les efforts de l'homme contemporain, que le chaos de la nature a été préalablement organisé par la main de l'homme ; donnant ainsi à ces options un accent que n'aurait pas renié le Huysmans de *En Rade*, Mirbeau faisait succéder à une vision subjective de la nature, à une transformation expressionniste de l'univers sensible par l'artiste (12), un ultime degré de falsification, à savoir une déformation non plus cérébrale, mais concrète, matérielle, humaine, de la nature, où la jouissance visuelle le disputait à la confiance en un avenir synonyme de progrès et d'avancée technologique. Et n'est-ce pas, aujourd'hui, la générosité sincère qui dicte ces voltes-faces et ces échanges se jouant audacieusement des exigences imposées par le respect de la cohérence la plus élémentaire, qui gonflent le discours de Mirbeau de cette tonique et énergique modernité ?.

Samuel LAIR

NOTES

1. Kant, *Critique du jugement*, traduction Gibelin, p. 121.
2. Éloquente diatribe du peintre Lirat dans *Le Calvaire* : "On travaille pour soi, pour deux ou trois amis vivants et pour d'autres qu'on n'a pas connus et qui sont morts (...) Le reste ! Eh bien ! quoi le reste ?...C'est Bouguereau." *Le Calvaire*, Mercure de France, 1991, p. 118.
3. "Exposition de peinture", *La France*, 21 mai 1886.
4. "Claude Monet", *L'Art dans les Deux Mondes*, 7 mars 1901.
5. "Exposition de peinture", *op. cit.*
6. Interview de Mirbeau par Paul Gsell, *La Revue*, 15 mars 1907.
7. "La Nature et l'art", *Gil Blas*, 29 juin 1886.
8. "Vincent Van Gogh", *Le Journal*, 17 mars 1901.
9. "Claude Monet", *Le Gaulois*, 13 novembre 1884.
10. Interview par Paul Gsell, *op. cit.* Si ces trois citations trouvent place dans le cadre d'un même article, il convient de préciser qu'une rupture temporelle a lieu, entre la première et les suivantes, scindant de fait l'interview en deux parties distinctes.
11. Interview par Paul Gsell, *op. cit.*
12. Voir par exemple "Paul Gauguin", *Le Figaro*, 18 février 1891. Tous les articles cités sont recueillis dans les deux volumes des *Combats esthétiques* de Mirbeau, Séguier, 1993.