

MIRBEAU CRITIQUE D'ART

DE « L'AGE DE L'HUILE DILUVIENNE » AU REGNE DE L'ARTISTE DE GENIE

« De toutes parts, le flot de peinture arrive, vomi on ne sait d'où, roulant on ne sait quoi. Et cela monte, s'enfle, déborde, déferle tumultueusement. Nous nageons dans l'huile diluvienne ; nous nous noyons dans des vagues de cadmium, nous nous précipitons dans des cataractes d'outre-mer, nous tournoyons emportés comme des maelströms de laque garance. Où donc est l'arche qui nous recueillera et nous sauvera de ces cataclysmes ? (I, 361).

« Tout l'effort des collectivités tend à faire disparaître de l'humanité l'homme de génie, parce qu'elles ne permettent pas qu'un homme puisse dépasser de la tête un autre homme, et qu'elles ont décidé que toute supériorité, dans n'importe quel ordre, est, sinon un crime, du moins une monstruosité, quelque chose d'absolument antisocial, un ferment d'anarchie. » (II, 228).

« Il y a une chose que ces braves gens ignorent, c'est qu'on peut "embêter" le génie, on ne l'abat point. Une heure vient toujours où il triomphe de toutes les hostilités et sort, lumineux, de toutes les obscurités » (II, 215).

L'activité de journaliste politique de Mirbeau est entachée de l'épisode peu glorieux des *Grimaces* (hebdomadaire antisémite et antirépublicain qu'il codirigea de juillet 1883 à janvier 1884) et contestée en raison de ses déroutantes « palinodies » (1) : ne fut-il pas bonapartiste en 1873, monarchiste et catholique tendance Barbey d'Aurevilly en 1879, anarchiste façon Tolstoï à partir de 1886, puis bien sûr dreyfusard et, enfin, « compagnon de route » des socialistes ? En revanche, son activité de critique d'art (mais il récuserait l'appellation) est auréolée du triple titre de défenseur des avant-gardes en général et de l'Impressionnisme en particulier, de pourfendeur des académiques et des tièdes, de découvreur des génies méconnus que la postérité a consacrés plus ou moins facilement (2).

Cette flatteuse réputation s'est tôt forgée puisque dès 1886 on peut lire dans le *Petit Bottin des Lettres et des Arts* sous la plume de Fénéon (sans doute) que Mirbeau « a défendu l'impressionnisme, secoué les cabotins et les paltoquets de lettres » (3). Quant à Edmond de Goncourt, il note dans son *Journal* le 11 juillet 1889 en parlant de Mirbeau : « Et il a le souvenir, lui qui vient d'écrire la notice de l'exposition de Monet, que son premier article fut un article lyrique sur Manet, Monet, Cézanne, avec force injures pour tous les académiques, article qui lui fit retirer la critique picturale. » (4) Cet article qui aurait paru dans *L'Ordre* n'a jamais été retrouvé (5).

Ce critique d'art à la si flatteuse réputation revient cependant de loin.

Réapparition progressive d'un critique d'art

Dans *Littérature et Peinture en France du XVII^e au XX^e siècle* (1942) Louis Hautecœur ne cite Mirbeau que comme découvreur de Maeterlinck et l'ignore comme critique d'art – de même que François Fosca (*De Diderot à Valéry, les écrivains et les arts visuels*, 1960). Lionello Venturi, dans sa populaire *Histoire de la critique d'art* (1936), ne lui consacre qu'une phrase anodine à propos de son article de 1891 sur Pissarro. Quant à John Rewald, il ne le mentionne que cinq fois dans le corps de son *Histoire de l'Impressionnisme* (1955) mais pour ses liens avec les artistes (« dîners impressionnistes ») et ses interventions en leur faveur (légion d'honneur de Cézanne, achat) plutôt que pour ses textes : il ne le retient que pour Gauguin (6).

Ce rapide repérage permet de mesurer combien la critique d'art de Mirbeau était ignorée au milieu de ce siècle – tout comme étaient pareillement ignorés ses romans et ses pièces, exceptions faites de ses deux livres à la réputation sulfureuse : *Le Journal d'une femme de chambre*, *Le Jardin des supplices*. En 1962, Françoise Cachin, titrant son article dans *L'Œil* « Un défenseur oublié de l'art moderne : Octave Mirbeau », écrivait : « Avec le temps, certains critiques résistant à la sévérité de l'histoire grandissent : tel Félix Fénéon, apprécié

seulement d'un petit nombre à son époque ; d'autres aujourd'hui presque oubliés ont joué dans le monde des arts un rôle dont nous ne soupçonnons plus l'importance : Mirbeau était de ceux-là. » (p. 50).

C'est l'engouement récent pour la littérature « fin de siècle » qui a initié le mouvement de redécouverte de Mirbeau. A partir de 1977, Hubert Juin a republié plusieurs titres dans la collection 10/18, mais il a fallu attendre 1986 pour voir apparaître une édition (d'ailleurs tronquée) de *Des Artistes*.

Parallèlement, autour des années 1970, l'histoire de l'art opéra un salutaire retour aux textes et au contexte. La critique d'art de Mirbeau se révéla « incontournable » à tous ceux qui voulaient étudier de près Monet (7) ou Rodin (8). Parti des Etats-Unis, ce phénomène gagna bientôt la France. En 1986, dans ses *Esquisses en vue d'une histoire du Salon*, Gérard-Georges Lemaire mentionnait Mirbeau et republiait une de ses chroniques (« Nos bons artistes », *Le Figaro*, 23 déc. 1887). Denys Riout lui donnait la place qui lui revient dans *Les Écrivains devant l'Impressionnisme* (1989) mais les limites chronologiques de cet ouvrage (les textes ne devant pas dépasser l'année 1886) excluaient les plus belles réussites de l'auteur. En 1990, un quasi manuel pour étudiant en histoire de l'art (*La Promenade du Critique Influent, anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*) republiait trois textes dont celui sur Van Gogh. Enfin, en 1992, une publication du Musée d'Orsay (9) incluait Mirbeau parmi le « Panthéon » des critiques d'art du XIX^e siècle, aux côtés de Baudelaire, Gautier, Goncourt, Zola, Huysmans et Mallarmé.

L'activité inlassable de Pierre Michel et de Jean-François Nivet en faveur de « l'imprécateur au cœur fidèle », leur ferme volonté de tout publier de lui, a précipité le mouvement de redécouverte du critique d'art. Leur édition critique de la correspondance de Mirbeau avec Rodin (1988), Pissarro (1990), Monet (1990), Raffaëlli (1993, éd. due au seul Pierre Michel), celle d'une partie des articles parus dans *La France* en 1884-1885 (*Notes sur l'Art*, 1990) – sans oublier leur exhumation de *Dans le ciel* (1990), feuilleton consacré à un peintre « maudit » que Mirbeau n'avait pas réuni en volume – en constituèrent les passionnantes premières étapes chez deux petits éditeurs courageux (10). La publication chez Séguiet en deux gros volumes de l'intégralité de la critique d'art publiée entre 1877 et 1914 sous la signature de Mirbeau vient couronner cet édifice (11). Les copieuses préfaces, le large et judicieux appareil de notes que les deux éditeurs ont chaque fois livrés, tout cela – ajouté aux œuvres elles-mêmes – forme désormais un monumental ensemble.

Ces deux volumes surprennent d'abord par leur ampleur : pas moins de 180 textes ! Bien sûr, on savait que les deux volumes de *Des Artistes* (1922 et 1924), avec leurs 70 textes, ne constituaient qu'un choix (établi par qui, d'ailleurs ?), et que la réédition en collection 10/18 (54 textes) n'était que le choix d'un choix, la réduction d'une réduction, mais on ne pouvait supposer que les pages écartées étaient aussi nombreuses et d'une telle importance (ainsi des trois grands textes de la fin consacrés à Maillol, Vallotton et Cézanne). En ignorant superbement le salonier que fut Mirbeau en 1885, 1886 et 1892, *Des Artistes* propageait en outre une idée tronquée de Mirbeau critique d'art.

Des débuts obscurs

L'anthologie *Des Artistes* commençait son choix en 1885 car Mirbeau est vraiment « entré » en critique d'art cette année-là avec ses « Notes sur l'art » de *La France*. Et son premier livre, en dehors de la plaquette intitulée *Le Comédien* (1882), fut d'ailleurs *Le Salon de 1885* (12). A partir de cette date et jusque vers 1890, Mirbeau envisagea d'écrire un ouvrage de synthèse sur l'art moderne – ouvrage qu'il n'écrira jamais.

Mais la préhistoire de Mirbeau (ou Mirbeau avant Mirbeau, avant 1885, date à laquelle il décide de se consacrer à la défense du Beau et du Juste) est un riche domaine qui n'a sans doute pas encore livré tous ses secrets. Ainsi, à côté de plusieurs « romans nègres », Pierre Michel nous promet-il tout un volume (plus de 450 pages) de critiques d'art parues entre 1874 et 1882 dans *L'Ordre* (sous le pseudonyme d'Hervet), dans *Le Gaulois* (sous le pseudonyme collectif de « Tout-Paris ») et dans *Paris-Journal* sous divers masques. Selon Pierre Michel (13), ces chroniques anticipent tout à fait celles qu'il signera plus tard de son nom : dénonciation des peintres académiques (Cabanel déjà !), de l'enseignement sclérosé de l'École des Beaux-Arts, du système suranné du salon, etc. ; louange de Puvis de Chavannes, de Bonvin, de Corot, et même de Manet. Dans son premier article, il aurait proclamé que « si les Beaux-Arts vivent encore en France, c'est bien malgré la politique », idée qu'il ne cessera de marteler dans les années 1890.

La justesse de ses choix esthétiques en a frappé plus d'un. On s'est longtemps contenté de vanter son œil infallible (selon Léon Daudet « son œil, comme celui de Geffroy, a environ quinze ans d'avance sur ses contemporains », son « flair », sans regarder de manière précise ses textes. Comme Monet, Mirbeau n'était qu'un œil (mais quel œil !) et l'on pensait avoir tout dit... Anne Pinget, dans sa communication au colloque Mirbeau de Crouttes, pense que ses choix n'ont pu être que guidés ; mais par qui ? Elle suggère, sans établir de preuves formelles, que Mirbeau aurait pu travailler – mais au début des années 1880 – pour Georges Petit ou (plutôt) pour Durand-Ruel (14). La publication prochaine des *Premières chroniques esthétiques* sous pseudonyme relance le débat.

Sur sa formation artistique les repères manquent absolument. A partir de 1877, il aurait fréquenté de nombreux ateliers (Roll, Henner, Diaz, Bastien-Lepage, Courbet, Manet) mais aucun ne semble l'avoir durablement retenu avant celui de Rodin (1884).

Il semblerait aussi qu'autour des années 1880, il ait fréquenté – journaliste en mal de « tuyaux » et amateur aimant déjà la compagnie des artistes – les mêmes cafés (15) que Degas, Duranty et leurs amis, probables inspirateurs de son *scoop* bien informé du 24 janvier 1880 dans *Le Gaulois* (« Impression d'un impressionniste » sous le pseudonyme de « Tout-Paris ») : Claude Monet lâche ses amis à la veille de leur exposition pour rejoindre Cabanel au salon officiel. Pour Pierre Michel, l'attribution à Mirbeau de cet article malveillant qui a toujours beaucoup intrigué les spécialistes de Monet (16) ne fait aucun doute. Si tel était bien le cas, cet épisode serait à verser au dossier déjà chargé de son fonctionnement psychique : ses articles dithyrambiques en faveur du peintre de Giverny ne seraient qu'un moyen de racheter, de réparer, de gommer cette *faute originelle*. On sait que l'aspiration à la *Rédemption* et à l'*expiation* est particulièrement forte chez Mirbeau (17).

Mirbeau : un homme en proie à la peinture

En art, tout commence pour Mirbeau par la sensation. Tout est chez lui éminemment physique. Son hypersensibilité (qui se retrouve dans ses personnages de roman) fait que les chefs-d'œuvre lui donnent le frisson, le bouleversent aux larmes.

Frisson/frissonner sont les deux mots-clés de sa critique d'art. Monet est pour lui un frère « sensitif » qui a rendu tous les « frissons de la nature » (I., 69). « Pas un frisson de la vie qui n'ait échappé à Delacroix (I., 128). Présentant Van Gogh, il parle de « ce si frissonnant (...) artiste » (I. 440). Devant les œuvres de Raffaëlli, il éprouve « le frisson des grandes œuvres » (I., 369). Si les sculptures de Rodin sont inégalables, c'est que leur auteur les a dotées du « double frissonnement de la chair et de la pensée » (II., 145). Les œuvres de Rodin sont incontestablement celles qui produisent sur Mirbeau le plus grand effet psychique, le plus fort ébranlement : « cet art puissant vous étreint et vous bouleverse violemment par la puissance suggestive qu'il dégage » (I., 334). Il parle de « secousses nerveuses qui remontent de sa chair à son cerveau » (I., 384). A propos des *Bourgeois de Calais*, il écrit : « Le drame vous secoue de la nuque aux talons. » (II., 96).

Le frisson constitue donc pour Mirbeau un test, le moyen sans faille de juger de la qualité intrinsèque d'une œuvre d'art. Une œuvre sans intérêt est celle « qui manque de frisson » (I., 290). Quant aux croûtes, aux grandes machines, aux œuvres de « pompiers », elles le hérissent, le révulsent.

Mirbeau vit la peinture comme un déferlement, une hémorragie perpétuelle, une menace : celle de « l'huile diluvienne ». Selon lui, l'époque croule sous la peinture, c'est-à-dire sous la médiocrité. « Tout le monde fait de la peinture, presque tout le monde se mêle de parler peinture. » (I., 158). « Que d'expositions de peinture ! Que de ventes de peinture ! A peine si l'une finit que l'autre commence (...). De toutes parts, le flot de peinture arrive, vomi on ne sait d'où, roulant on ne sait quoi. Et cela monte, s'enfle, déferle tumultueusement. Nous nageons dans l'huile diluvienne ; nous nous noyons dans des vagues de cadmium, nous nous précipitons dans des cataractes d'outre-mer, nous tournoyons emportés comme des maelströms de laques garance. » (I., 361).

La peinture est un flux ; c'est aussi un fléau. A l'horizon se profile la menace d'une terrible régression sociale : l'entrée dans « l'âge de l'huile ». « Nous ne pourrons plus manger, nous vêtir, nous loger. Il n'y aura que des tableaux. Nous peindrons. » (I., 363).

Avant même d'en critiquer le fonctionnement et le contenu, Mirbeau ne supporte pas les salons à cause de cet excès qui le brise et le broie : « D'abord, dans les salons de peinture, il y a bien trop de peintures, bien trop de sculptures, bien trop d'architecture, bien trop de

tout. » (II., 480)

Ces endroits sont extrêmement dangereux car on y risque la folie : « Depuis longtemps, je ne me hasarde plus dans les salons de peinture. Par peur de la folie et par ordonnance du médecin, j'ai renoncé à tourner, à tourner dans ces salles, parmi ces œuvres qui m'effarent et ces foules qui me neurasthénisent. » (II., 481). Mais surtout la quantité a chassé la qualité, « la peinture a chassé l'art » (I., 363), « l'art étouffe et s'étiolle dans ces grands bazars réglementés » (I., 104).

Son rêve est celui de tout amateur : il voudrait pouvoir se retirer du mouvement, de la foule, du flux, afin de jouir seul de quelques tableaux choisis car « un tableau n'est supportable qu'à la condition qu'on puisse l'aimer » (II., 481).

Cependant, Mirbeau se plaint de ce que tout le monde fasse de la peinture et veuille l'exposer, mais il peint lui-même sur le motif, ainsi que sa compagne Alice Regnault qui n'hésite pas à faire jouer ses bonnes relations avec Rodin pour participer au salon de 1886. « Etre peintre ou n'être pas peintre, telle est la grande angoisse moderne. » (I., 364). En tous cas, il a mis l'accent sur cette terrible contradiction de l'âge moderne : les foules se précipitent de plus en plus aux expositions de peinture, or « la peinture (...) est un des arts les moins accessibles à la foule. » (I., 87).

Contre les critiques d'art

C'est à partir de cette terreur panique de « l'âge de l'huile diluvienne » qu'il faut comprendre et apprécier son extrême méfiance – voire son souverain mépris – vis-à-vis des critiques d'art et son désir réaffirmé de ne pas faire partie de cette corporation. Car le critique d'art encourage le flux menaçant, l'hémorragie perpétuelle. Il y participe, il y prend plaisir même. Il en est complice. Mirbeau est cet homme qui aura écrit plus d'un millier de pages pour crier : « Non, je ne suis pas un critique d'art ; je suis d'une autre race et d'une autre trempe ». Cela est surtout sensible à partir de 1890, date à laquelle son statut littéraire est affermi... Il entend alors prendre ses distances par rapport à la critique d'art – et affirme haut et fort qu'il les prend : « Je supplie le lecteur (...) qu'il ne me prenne pas pour un critique (...). J'ai horreur de cet animal pontifiant et parasitaire qui, le doigt levé, comme un apôtre, et la bouche torse par l'envie, comme un castrat, va raisonnant sur des choses qu'il ignore ou qu'il ne comprend pas. » (II., 8).

Il ne souhaite être qu'« un simple promeneur, sans prétention et sans parti pris, le promeneur perdu dans la foule qui regarde çà et là, s'exprime à lui-même son opinion ou plutôt son goût, au fur et à mesure de l'accident dévoilé, au hasard du paysage dévoilé », un « promeneur hésitant et mélancolique » (II., 9).

Il n'a pas de mots assez durs pour fustiger le critique d'art, être routinier, littérairement impuissant (II., 269). Pour lui, c'est un être vain, ridicule et prétentieux (ex. : Morice, Mauclair entre autres) : un vampire qui vit du génie, du succès ou des souffrances des autres, un « ramasseur de crottes de chevaux de bois ». Il souligne « le ridicule souverain, la complète inutilité d'être de ce personnage, improbable d'ailleurs, que nous appelons, en zoologie, un critique d'art. » (II., 352). Il dénonce « toutes les sottises, épaisses, gluantes, que secrètent hideusement les critiques d'art (...), sottises indélébiles qui, bien mieux que les poussières accumulées et les vernis encrassés, encrassent à jamais vos chefs-d'œuvre, et finissent par vous dégoûter de vous-mêmes. » (II., 453). Loin de faciliter l'accès à l'œuvre d'art, les critiques écartent le public en dressant un rideau de mots.

Si Mirbeau intervient dans le domaine de la critique d'art – et cela vaut de sa campagne dans *La France* en 1884 jusqu'à la fin – c'est que les critiques d'art professionnels ne font pas leur travail : ils ne savent pas repérer le génie, ils passent leur temps en querelles byzantines, à discuter de la valeur d'artistes sans intérêt. Il n'a cessé de mettre en évidence la cécité de la critique d'art, cette cécité qui le condamne, lui, à intervenir par un double souci de *justice* et de *justesse*. « Mais à quoi servent-ils, les critiques ? Dans une exposition comme celle du Champ-de-Mars, par exemple, ils perdent un temps infini à discuter en sens divers sur la peinture très indifférente, et plutôt oiseuse, de M. Dagnan-Bouveret, sur les imaginations mort-nées de M. Béraud. Ils théorisent à perte de vue sur le monument à Molière, de M. Injalbert, sculpteur si français, et, Dieu me pardonne, sur le *Balzac*, de M. Marquet de Vasselot, ami des papes. Et quand ils n'oublient pas des œuvres uniques comme celles de Rodin et de Mlle Claudel, ils se contentent de les signaler dans de froides énumérations, alors qu'ils devraient pousser des cris de joie et des acclamations de triomphe ! » (II., 138).

Pour lui, la vraie critique d'art a pour but le repérage et la célébration des œuvres uniques ». Mais elle ressemble à « la poursuite chimérique de l'impossible » car elle consiste précisément à « vouloir donner, d'une œuvre d'art, une représentation matériellement visuelle et réellement tangible. » (II., 399).

Quelques rares critiques d'art trouvent tout de même grâce à ses yeux : Georges Lecomte, Roger Marx, Frantz Jourdain (Mirbeau refusera de rejoindre le Syndicat de la presse artistique qu'il fondera car il refuse la spécialisation croissante de la presse et entend être un « généraliste ») et, surtout, Gustave Geffroy dont il souligne la qualité éminente : « Avant de regarder les œuvres d'art, M. Gustave Geffroy a regardé la nature. » (I., 499).

Présentant la troisième série de *La Vie artistique*, Mirbeau n'hésite pas à comparer l'entreprise de son ami aux *Lundis* de Sainte-Beuve. Il souligne ce qui fait la valeur du critique de *La Justice* : « cette pénétration intellectuelle, ce sens si subtil de la nuance, ce charme de style dont M. Gustave Geffroy est coutumier et qu'on retrouve, toujours, jusque dans ses croquis les plus hâtifs. Ce qui plaît surtout en M. Gustave Geffroy, c'est qu'il n'est pas seulement un critique averti et compréhensif, un critique au sens professoral du mot, mais un véritable constructeur de formes, un créateur d'idées au même degré que ceux dont il nous fait comprendre le génie. » (II., 67).

Avec Geffroy, d'ailleurs, comme ils ont les mêmes goûts et les mêmes dégoûts, il y a une sorte de partage des tâches (18) : à Geffroy la pédagogie, l'explication, le rapport à l'histoire de l'art (le « pourquoi » et le « comment »), à Mirbeau l'emballage de l'admiration (19) ou l'exercice polémique, la véhémence, « la stratégie du scandale permanent » (J.-P. Bouillon).

Une critique d'invective

Au déroulement linéaire de l'interminable chronique d'art – à laquelle est attelé, par exemple, Geffroy qui « nous montre, jour par jour, toute l'histoire de l'art d'aujourd'hui », I., 497) Mirbeau préfère les embardées, les « coups de gueule ».

Mirbeau n'a pas inventé la critique d'invective et de prise à partie qui est de tradition dans la critique d'art française. On sait avec quelle violence, avec quelle haine, Manet et les impressionnistes furent moqués, humiliés, traînés dans la boue par le redoutable Wolff et ses confrères de la presse parisienne. Mais cette critique au vitriol, qui cherche délibérément à faire mal, est également présente dans la « grande » critique, celle des écrivains. C'est Baudelaire écrivant à propos de sa bête noire Horace Vernet qu'il est « un militaire qui fait de la peinture » (ô général Aupick !) et qui ajoute : « Je hais cet art improvisé en roulement de tambour, ces toiles badigeonnées au galop, cette peinture fabriquée à coups de pistolet... Je hais cet homme parce que ses tableaux ne sont point de la peinture, mais une masturbation agile et fréquent, une irritation de l'épiderme français... » (*Salon de 1846*). C'est Zola dénonçant « les crèmes fouettées de M. Dubufe » ou les « petits bonshommes en porcelaine, très délicatement travaillés, propres et coquets, tout frais sortis de la manufacture de Sèvres » de Meissonier. C'est Huysmans, hoquetant de dégoût devant *La Naissance de Vénus* de Cabanel : « Ce n'est même plus de la porcelaine, c'est du léché flasque ; c'est je ne sais quoi, quelque chose comme de la chair de poulpe... Prenez la Vénus de la tête aux pieds, c'est une baudruche mal gonflée. » (*Salon de 1879*).

Mirbeau est très à l'aise dans ce genre de critique : il y peut déployer ses qualités naturelles de polémiste. Mais, avec lui, l'originalité tient en ceci : s'attaquer aux gloires de l'académisme, dégonfler leur baudruche, c'est – dans le même temps et avec la même pierre – s'attaquer à l'État et à ses institutions (École des Beaux-Arts, Prix de Rome, Jury du Salon, Institut) et à ses fonctionnaires. Le combat esthétique rejoint ainsi le combat politique, articulation parfaitement mise en évidence par Pierre Michel et Jean-François Nivet dans tous leurs commentaires. Il faut souligner que dans cette perspective, Mirbeau n'est pas totalement un isolé dans son siècle : il rejoint Théophile Thoré pour qui « la liberté de la critique est la condition même de la liberté de l'art » (20).

Bouguereau, Cabanel, Meissonier, Detaille, Rochegrosse, de Neuville, Boulanger, Constant, Gérôme, les frères Barrias, Regnault, Puech, Saint-Marceaux, Marquet de Vasselot, etc. – tous ceux qui encombrèrent les salons de leur personnalité insipide et de leur art impersonnel – ne sont rien en eux-mêmes : ils ne sont que de purs signes, étant de purs produits d'un moule. C'est à ce moule qu'il convient de s'attaquer. Il est également important pour Mirbeau de signaler l'existence de Baffier, ce sculpteur fils d'un ouvrier agricole du Berry qui s'est formé tout seul après avoir reçu son premier choc esthétique devant la cathédrale de Nevers

(I., 318-322).

La mort de Cabanel, en 1889, lui permit de composer une « oraison funèbre », chef-d'œuvre d'ironie. Le poids de l'institution, celui des médiocres faisant l'institution sont parfaitement soulignés, de même que le système social de reproduction du vide esthétique qui, d'impuissance en impuissance, ne peut que s'acheminer vers sa propre mort. « Comme il était médiocre, médiocre immensément, médiocre avec passion, avec rage, avec férocité, il ne souffrait pas qu'un peintre ne fût point médiocre, et il se montrait impitoyable au génie et à tout ce qui y ressemble. (...) Avec une persistance touchante et qui jamais ne se lassa, il façonna ses élèves (...) à la médiocrité la plus scrupuleuse, en même temps qu'il livrait aux indépendants une guerre acharnée et sans merci. » (I., 350). La peinture anémiée de Cabanel (mais cela est vrai des autres académiques) est accompagnée d'un très vague discours figé qui perdure on ne sait pourquoi puisqu'il n'est fondé sur rien, sur une réputation entièrement usurpée (ainsi de Cabanel « peintre de la femme »).

L'attaque de Mirbeau est globale : elle vise, au-delà de l'art et de l'artiste académique, à ruiner tout un système : une rhétorique mensongère et une institution qui, comme l'État dont elle dépend, n'est préoccupé que de sa seule survie, que de sa seule reproduction.

« J'en veux à l'État » (II., 24)

Les vrais coupables ne sont donc pas les Bouguereau, Cabanel et autres Meissonier mais bien l'État responsable du « triomphe du laid » : « Cette chute profonde dans le laid, c'est la conséquence forcée du suffrage universel par qui dominent les médiocres ; c'est le résultat naturel du règne opportuniste qui prêcha un utilitarisme abject, un enrichissement féroce, et donna une prime à tous les bas instincts de l'homme. » (II., 10).

Mirbeau dénonce à la fois la cause (l'État fondé sur le suffrage universel, tyrannie de la moyenne) et les effets : l'art opportuniste puis radical-socialiste, nouvel art de cour s'appuyant sur l'Institut (« l'État, qui ne croit plus en Dieu, croit encore à l'Institut » écrit-il en 1905).

Les salons mourant lentement, il concentre ses attaques contre l'Institut qui « n'est pas que ridicule, il est surtout malfaisant, et malfaisant par ce fait indéniable qu'entre l'État et l'Institut il y a, il y a toujours eu collusion, au détriment de toute une classe, nombreuse, intéressante, de travailleurs, de producteurs, par conséquent au détriment de l'État... » (II., 405).

Visitant en 1905 le Musée du Luxembourg, Mirbeau prédit : « Ce sera pour l'avenir un sujet de prodigieux étonnement, de penser que, sur l'injonction formelle, sur l'ordre impérieux, toujours obéi, de l'Institut, l'État n'aura pas acheté une seule toile des grands maîtres de ce temps. » (II., 407).

Mais, dans sa critique de la « commande » se fait jour une mauvaise foi certaine. Il reproche à l'État d'ignorer Rodin, de ne pas lui commander d'œuvre et, dans le même temps, il fait grief à Dalou de couler sous les commandes et d'être devenu, lui l'ancien communal, le sculpteur officiel de la République (I., 237).

Mirbeau tient avant tout à sa figure de Rodin en artiste méconnu, incompris, rejeté par l'État. Il reprend sans cesse ce portrait esquissé dès 1885 pour le parfaire. On sait bien maintenant que l'État, loin de négliger Rodin, a encouragé son art, lui passant de nombreuses commandes. Depuis quelques années, l'image de Rodin est celle d'un artiste officiel car il « fut, de tous les artistes contemporains, le plus favorisé » écrit Rose-Marie Martinez (21).

« En réalité, la lutte est entre l'art individuel et l'Institut » (II., 214). Face aux « académiques » – traités d'« institutards », de « tardigrades », de « bibelotiers », de « ressusciteurs d'histoire », etc. – face à l'Institut, Mirbeau défend les « indépendants », les marginaux de l'art, les voix étouffées. Il y a chez lui un côté « guerre froide », bloc contre bloc, camp contre camp. Il exaspère toutes les différences afin qu'elles deviennent des oppositions irréductibles. « Il semble vraiment que l'art libre, qui se permet de créer, d'interpréter la nature et la vie en dehors de l'État, de M. Georges Leygues, de M. Roujon, de M. Loubet, l'État le considère comme un excès, comme une immoralité, comme un danger anarchiste pour l'État. » (II., 411).

Mirbeau ne valorise cependant pas les artistes liés, de près ou de loin, au mouvement anarchiste. Le fait d'être anarchiste ne donne pas du génie. Pour lui, les qualités de Signac « disparaissent sous l'amoncellement de ses défauts » (II., 51). Il n'a finalement rien écrit d'important sur Luce. Bref, il n'a jamais jugé les artistes à l'aune de ses convictions anarchistes, même si celles-ci lui font aimer Pissarro un peu plus tendrement.

Une critique journalistique

Dario Gamboni dans ses « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^e siècle » (22) distingue trois conceptions (trois pôles) de la critique d'art :

- un pôle « scientifique » prônant l'objectivité et l'exactitude,
- un pôle « littéraire » privilégiant l'expression subjective et « synthétique » dans la tradition de la critique romantique et baudelairienne,
- et, enfin, un pôle « journalistique » développé surtout dans les quotidiens par les professionnels de la presse.

La critique d'art de Mirbeau n'appartient pas à la descendance baudelairienne de la critique « littéraire » (à quelques exceptions notables près dont le texte sur Monet et, en partie, celui sur Pissarro, parus tous deux dans *L'Art dans les Deux Mondes*) mais – comme celle de Zola d'ailleurs – au journalisme. Cela ne l'empêche cependant nullement d'être influencée par l'auteur des *Fleurs du Mal* (23) tant l'imprégnation baudelairienne sur toute cette époque est importante.

Aussi est-il difficile de la comparer à celle des Fénéon, Aurier et autres Dolent qui, critiques d'avant-garde, publiaient dans de petites revues, avaient langue et références communes avec leur public fait d'amateurs éclairés. Le statut social et professionnel de Mirbeau est celui d'un journaliste à succès, collaborant aux quotidiens les plus importants de l'époque (successivement *La France*, *Le Gaulois*, *Gil Blas*, *Le Figaro*, *L'Écho de Paris*, *Le Journal*, *L'Humanité*, *Paris-Journal*) et s'appuyant, au fur et à mesure des parutions et des premières, sur son œuvre et son retentissement.

Ses incursions dans la « petite » presse ne sont pas très nombreuses :

- deux articles à tendance littéraire sur Pissarro et sur Monet publiés en 1981 dans *L'Art dans les Deux Mondes*, luxueuse publication créée par Durand-Ruel pour soutenir ses artistes ;
- participation au numéro d'hommage à Rodin concocté par *La Plume* en 1900 à l'occasion de sa grande exposition personnelle ;
- démolition de quelques « Têtes de Turc » dans l'hebdomadaire satirique *L'Assiette au beurre* (1902) ;
- collaboration à l'éphémère hebdomadaire illustré *Le Canard sauvage* (1903) ;
- deux textes plus étoffés parus en 1905, alors qu'il a abandonné le journalisme, dans *La Revue*, mensuel dirigé par Jean Finot, intellectuel d'origine russe, disciple de Tolstoï. C'est dans cette même revue qu'aurait dû paraître « Sur la statue de Zola » (24) ;
- reprise dans *L'Art Moderne*, la revue d'Octave Maus, de son texte pour l'album de l'exposition des « Venise » de Monet ;
- enfin, un texte sur Renoir, amicale collaboration au bimestriel de George Besson (*Les Cahiers d'aujourd'hui*).

A la fin de sa vie, il préfaça cinq expositions (*Des Artistes* avait complètement occulté cette tardive activité de préfacier) : Pissarro (Durand-Ruel, 1904), Manzana-Pissarro (Vollard, 1907), Salon d'automne (1909), Vallotton (Druet, 1910), Monet (Bernheim, 1912), Cézanne (Bernheim, 1914).

Les *Combats esthétiques* offrent aussi trois textes non publiés par Mirbeau formant une sorte d'ensemble sur la sculpture :

- « Sur la statue de Zola » et « Constantin Meunier » d'après le manuscrit des archives Durand-Ruel.
- « Alexandre Charpentier », d'après un manuscrit de la collection J.-L. Debauve.

Ce fort ancrage journalistique lui impose l'emploi de formules bien frappées susceptibles de faire mouche et de retenir le lecteur pressé : ce qu'aime Mirbeau et en quoi il excelle. Ainsi, celle-ci qui semble assez juste : « Jules Breton, c'est le Millet pour dames » (I., 286). Le raccourci, la pointe, se fait formule rituelle, incantatoire : « Renoir, peintre de la femme », expression bien réductrice que Mirbeau distille tout au long de sa critique. Il n'évite pas le rabâchage : ainsi de ses plaintes sur la mort de l'architecture (« l'architecture est définitivement et à jamais morte » II., 243) et celle, concomitante, du goût (« On assiste partout à cette chose attristante, douloureuse même, entre toutes : la mort du goût »). Mais c'est un trait de l'époque que l'on retrouve chez de nombreux chroniqueurs (Maupassant, par exemple).

Ce fort ancrage journalistique implique également la diabolisation de quelques « têtes de Turc », non seulement parmi les artistes (Cabanel, etc.), mais aussi parmi les critiques (de

Fourcaud, Mauclair, Thiébault-Sisson, etc.) et parmi les personnels politiques de l'administration des Beaux-Arts : tous passent successivement dans ce grand jeu de massacre (Turquet, Leygues, Larroumet, Kaempfen, Yriarte, et même les amis Roujon et Antonin Proust) (25).

Originalité de la critique dialoguée

Entre 1895 et 1902, Mirbeau privilégia la forme dialoguée. Comme dans *Charles Demailly* des Goncourt, ces dialogues dressent une ronde de silhouettes, un kaléidoscope d'interlocuteurs. Cela va du « divin Sandro » (« Botticelli proteste ! ») à toute une ribambelle d'imbéciles : un collectionneur imaginaire (« Le Legs Caillebotte et l'État »), Charles Formentin (conservateur du Musée Galliéra), un habitant du quartier des Champs-Élysées « un peu gâteux, certes, mais si aimable et tellement préhistorique ! » (« Choses parisiennes »), Georges Leygues, Paul Gallimard, Paul Deschanel et ses amis, un tailleur natif de Montauban, un des promoteur de l'Art Nouveau en France, « un gros personnage administratif » et même un gardien de musée confident du Christ peint par Béraud.

Parfois, la verve de Mirbeau lui fait imaginer un dialogue entre deux tiers. L'exemple le plus fameux en est « Intimités préraphaélites », dialogue dans l'atelier commun entre le peintre John-Giotto Farfadett (Dante-Gabriel Rossetti) et Frédéric-Ossian Pinggleton (Burne-Jones). Mirbeau sera si satisfait de cette pochade caricaturale qu'il la reprendra dans le chapitre X du *Journal d'une Femme de chambre*.

A sept reprises Mirbeau se choisit comme interlocuteur le « peintre de symboles » Kariste. Ce personnage bohème, androgyne, maladif, frappe par l'étonnante conscience qu'il a de son impuissance (en ce sens-là il est bien un double de Mirbeau). Dans des textes surprenants, Kariste devient, face au « moi » censé désigner Mirbeau (et qui est réduit à quelques protestations bredouillées) le véritable porte-parole de l'écrivain. Fascinant dédoublement ; fascinante inversion. Dans cette critique déambulatoire et de mise en scène contemporaine de ses essais au théâtre (*Vieux Ménages*, 1894 ; *Les Mauvais Bergers*, 1897 ; *Amants*, 1901, etc.), Mirbeau privilégie le « faire entendre » au détriment du « faire voir » (26).

Kariste fait l'éloge de Monet « le grand patron », il s'enflamme devant les œuvres de Camille Claudel, « La Femme de génie », devant celles de Rodin et, surtout, il dénonce l'angélisme des préraphaélites et des « peintres de l'âme », cet angélisme dont il est la victime souffrante. Cet être, sorti tout droit de l'univers décadent de Péladan devient le plus sûr, le plus farouche adversaire du « sâr ».

Son Panthéon, son Olympe

Au sommet règnent les intouchables, les *artistes de génie*.

Seuls choix de Mirbeau dans le passé : Rembrandt et, sans doute sous l'influence des Goncourt, Watteau. Tous les autres artistes appartiennent au XIX^e siècle : Delacroix, Ingres, Corot, Courbet, Puvis de Chavannes, Manet, Rops, Monet, Rodin, Cézanne, et, enfin, Camille Claudel. Soit treize artistes de génie. Deux remarques sur cette liste :

- si Mirbeau reconnaît régulièrement du génie à Manet, il ne lui a consacré aucun article, n'a tracé aucun bilan de son œuvre. S'il milite activement aux côtés de Monet pour « la souscription Olympia », certaines de ses remarques (comme celle-ci : « les pastels qu'Eva Gonzalès semble avoir affectionnés, et dont elle a poussé peut-être la science délicate plus loin que Manet », I., 105) sont la preuve de son manque de clairvoyance ;
- quant à la (sur)valorisation de Puvis de Chavannes, elle ne doit pas nous étonner : elle est celle de toute cette époque qui voit dans l'auteur du *Pauvre Pêcheur* le grand peintre. Ce qu'il faut souligner par contre, c'est l'originalité du discours « à rebours » de Mirbeau. Il présente Puvis de Chavannes comme un paysagiste égal à Corot (I., 261), comme un grand coloriste et comme « le peintre de la vie » (II., 199), ce qui a de quoi nous surprendre. Pour Mirbeau, il s'agit de tirer à lui (c'est-à-dire vers Monet et Rodin) ce grand peintre en dénonçant clairement la récupération symboliste dont il est l'objet : « On a voulu faire de Puvis de Chavannes un métaphysicien, une sorte de mage, hanté d'occultisme, initié aux mystères connus du seul sâr Péladan. Cela me semble une étrange opinion. (...) Il ne me paraît pas que M. Puvis de Chavannes ait attaché la moindre importance intellectuelle à ses symboles, ni même qu'il ait entendu exprimer des symboles. Il n'a souci que de belles

formes ; il n'a voulu rendre que la grâce souveraine des lignes synthétiques, que les musiques éparses de la nature. » (I., 466-467).

Ensuite s'organise toute une subtile hiérarchie.

Pissarro – qui n'a pas droit à l'appellation d'« artiste de génie » – se voit qualifié de « maître qui fut un chercheur éternel » (I., 458), « un des plus admirables peintres qui aient jamais été », « un des plus grands peintres de ce siècle » (II., 346), alors qu'il le qualifie dans une lettre de « plus grand peintre de tous les temps ». Degas est un « grand artiste » (I., 80), Renoir un « tempérament très personnel » (I., 87), Van Gogh l'« un des plus magnifiques tempéraments de peintre » (I., 422), « un grand et pur artiste » (II., 298) et Fantin-Latour « l'un des noms les plus purs de l'art contemporain » (I., 167).

Parmi les maîtres, il range Maillol (« maître incomparable », II., 379) Bonvin (« vieux maître », I., 313). Cazin, lui, est « de l'École des maîtres » (I., 110).

Whistler est « admirable » (I., 484), mais il y a les « exquis » (mot que Mirbeau – comme Mallarmé – semble beaucoup apprécier) : Renoir en tête (« un peintre absolument exquis », I., 87), Chintreuil (« ce peintre si exquis et si dédaigné », I., 423), Cazin encore, Mauffra, Petitjean (« peintre délicieux et doux, d'une grâce souvent exquise », II., 51). Helleu est « adorable » (II., 187). Bastien-Lepage est « un très sincère artiste » (I., 143), Carrière « quelque chose de plus qu'un peintre » (I., 450). Ary Renan est un « délicieux poète » (I., 489), Lebourg « un noble et pur artiste » (I., 490).

Il est à noter qu'à la fin de sa vie Mirbeau abusera moins de ces qualificatifs (« épithètes mirbelliennes»). Ainsi, dans ses pages sur les Nabis fait-il preuve d'une sobriété beaucoup plus grande.

Compte tenu des « emballlements » de Mirbeau, ce repérage fondé uniquement sur le vocabulaire (son emploi ponctuel) est trompeur. Sur la longue durée, les noms de Rops et de Puvis de Chavannes s'estompent, disparaissent, tandis que de nouveaux intérêts naissent et se développent (Cézanne, les Nabis).

On peut s'étonner de la ferveur de Mirbeau pour des artistes tels que Carrière (« admirable et visionnaire poète », I., 450), Cazin (« un délicieux poète, un noble esprit, préoccupé de rendre, par la peinture, des sensations littéraires et de l'intellectualité », I., 474), Helleu, Sargent, d'autres encore. De ce point de vue-là, Mirbeau est tout à fait de son époque qui appréciait beaucoup ces artistes évoluant entre avant-garde et académisme. Il exprime aussi les goûts et les intérêts d'un petit groupe : le fameux groupe Monet/Rodin/Mirbeau/Geffroy. (27)

Carrière est un intime de Rodin, Helleu et Sargent des familiers de Giverny, Cazin est l'ami de tout le monde... Monet et Rodin, s'étant en 1889 partagé l'art français, ont besoin de comparses, de clients et de débiteurs. De plus, tous ces artistes circulent entre Durand-Ruel et Georges Petit.

Ces artistes sont aussi ceux auxquels s'intéresse Geffroy dans ses chroniques... Si nous comparons, à propos du même artiste et des mêmes œuvres le compte rendu de Mirbeau et celui de Geffroy, nous aurons une idée de leur différence de *style*.

G. Geffroy, *La Vie artistique*, V., p. 391 : « Et je m'arrête (...) devant les tableaux de Versailles par M. Helleu : il en est trois, parmi lesquels un de tout premier ordre, le sombre bassin qui emplit la toile, les irrégulières guirlandes de feuilles mortes sur l'eau immobile, le groupe d'amours moussu, fanés, et toute cette grâce ancienne au parfum d'automne qui se dissout, agonise dans la solitude. »

O. Mirbeau, II., 186 (c'est Kariste qui parle) : « Dans les admirables vers et les proses plus belles encore, peut-être, de Henri de Régnier, j'ai lu sur les jardins, sur les eaux mortes des bassins dans les jardins d'autrefois, des impressions que je retrouve ici, avec la même richesse de sensibilité, avec la même mélancolie éloquente et fastueuse... Ce bassin aux eaux profondes et bronzées, habitées par tant de sourds reflets... la ronce et le cuivre vif des feuillages qui l'entourent, sont une merveille de couleur, de volonté d'art, d'obstination héroïque à rendre des choses presque inrendables. Jamais Helleu n'avait, je crois, mis une telle force dans une œuvre peinte... Analyse de quoi est faite cette eau, de quoi sont faits ces glorieux feuillages, morceaux vingt fois pris et repris, et tu admireras la conscience et aussi la vision de cet artiste passionné... Et ce petit satyre de marbre qui joue de la flûte tandis que les rafales de vent couchent les arbres et font autour de lui tourbillonner les feuilles mortes... Quelle idée charmante ! Quelle grâce simple ! Quelle prestesse dans l'exécution... Oui, il faut aimer cet homme-là, tu sais !... Il est bien de chez nous. »

Ce style d'emblée dithyrambique joue des tours à Mirbeau : on pense que ses articles ne sont que de la « réclame » (cf. l'affaire du *Figaro* à propos de son article sur Monet du 10 mars 1889).

Mais les intérêts de Mirbeau sont beaucoup plus limités que ceux de Geffroy (28), qui s'intéresse à la caricature (genre que Mirbeau considère comme « une manifestation stérile de l'esprit », I., 216), à la gravure, aux affiches (il défend, par exemple, ardemment Chéret auquel Mirbeau est indifférent).

Mirbeau et l'impressionnisme

Mirbeau défend l'impressionnisme en tant que regroupement spontané d'artistes indépendants, grandis en dehors de l'École des Beaux-Arts et qui, s'étant affranchi de la tradition sclérosante (mais non de l'influence bénéfiques des maîtres du passé), ont été rejetés du Salon officiel et se sont alors courageusement regroupés pour montrer leurs œuvres (I., 152-153 ; I., 275). Fidèle à son tempérament, il voit dans l'impressionnisme une révolte, une rébellion contre l'ordre établi dans les Beaux-Arts (globalement cette façon de voir s'est imposée aux yeux du grand public). Pour faire connaître ces peintres nouveaux, il entreprend une croisade, une « véritable bataille » (lettre à Monet du 30 déc. 1884). La fermeté de son propos, son ton offensif rappellent le *Bon Combat* de Zola dont il semble prendre la relève (29).

Les artistes qu'il défend ont substitué aux immuables recettes de l'école l'attention à la nature et à la vie, la fidélité aux sensations éprouvées. Pour lui, il s'agit là d'une véritable révolution copernicienne : les impressionnistes ont réveillé la peinture du « sommeil dogmatique » (II., 472) dans lequel elle était plongée. Mais s'il insiste constamment sur « la révolution du regard », « la révolution dans l'art de voir » qu'est pour lui fondamentalement l'impressionnisme, il insiste tout autant sur le fait que l'impressionnisme n'est ni un système, ni une théorie, ni une formule (à la différence du pointillisme – qu'il condamne sauf, curieusement, chez Pissarro père et fils). L'impressionnisme suppose des créateurs libres devant la vie, la nature, – comme devant la technique picturale.

Mais davantage que l'impressionnisme (totalité d'ailleurs insaisissable), il a défendu quelques impressionnistes, quelques individualités : Monet surtout (30), Pissarro (31), Renoir et, tardivement, Cézanne. Pour lui Caillebotte est le nom d'un legs. Il juge la peinture de Guillaumin très faible. Berthe Morisot ne reçoit que des hommages mesurés – obligés ? En dehors de l'article de *La France*, Degas n'a guère attiré son attention (32). En 1892, Sisley le déçoit et il le dit sans mâcher ses mots (I., 491).

Plus qu'une école ou qu'un mouvement, Mirbeau considère l'impressionnisme comme une réunion de tempéraments, de personnalités libres, plus ou moins fortes ou originales – dont certaines l'intéressent plus que d'autres (ainsi, un temps, Raffaëlli).

Il privilégie le contact personnel avec les artistes, les relations d'ateliers ou de cafés (Bons Cosaques, Dîners impressionnistes, etc.). L'entretien avec l'artiste constitue l'originalité de sa méthode de critique. En 1884, avant d'écrire sur eux dans *La France*, il rencontre – par l'intermédiaire de Durand-Ruel, leur marchand – Monet, Degas, Renoir (Pissarro, rétif, refuse). Il écrit à Raffaëlli afin d'obtenir des renseignements. En 1891, autre exemple, lorsqu'il s'agit d'attirer l'attention sur Gauguin à la veille de son départ pour Tahiti, il fait venir l'artiste chez lui aux Damps afin de s'entretenir avec lui. Cette attention au discours de l'artiste, à ses intentions, lui donne la réputation d'être le *porte-voix* des créateurs qu'il fréquente. Ainsi a-t-il propagé fidèlement, pieusement, l'idée d'un Monet peignant sur le motif alors que, familier de Giverny, il savait pertinemment quelles longues heures le peintre passait dans son atelier.

Fait nouveau, il n'hésite pas à mettre en avant le rôle du marchand de tableaux, jusque là obscur. Il vante l'action de Durand-Ruel, « cet oseur impénitent » (I., 78), mais aussi celle de Georges Petit qui révolutionne la façon d'organiser les expositions. A ces deux noms, il convient d'ajouter celui de Théo Van Gogh que Mirbeau soutient. Jean-Paul Bouillon voit en Mirbeau « un représentant typique du nouveau système « marchand-critique » (33) qui se met en place à cette époque (34). Mais cela n'est guère valable que durant une dizaine d'années tout au plus, durant la décennie allant de 1884 (début de sa campagne de 46 articles dans *La France*) jusqu'à 1894. A partir de 1895, il change de ton, passe à la critique dialoguée afin d'enfoncer les « peintres de l'âme » ; il ne suit plus que quelques artistes avec lesquels il entretient des relations amicales, ou bien réagit ponctuellement à quelques coups

de cœur. Il faut dire qu'à cette date la position d'un Durand-Ruel, par exemple, s'est singulièrement affermie avec l'ouverture du marché américain.

1889-1892 : l'âge d'or de Mirbeau critique d'art

Dans les années 1889-1892, Mirbeau participe – avec Geffroy, Lecomte et quelques autres – à l'élargissement de la conception de l'Impressionnisme (35).

En 1889, son substantiel article pour l'exposition de Monet avec Rodin chez Georges Petit (Geffroy étant chargé de présenter le sculpteur) est doublement important : pour ce qu'il dit d'abord, parce qu'il fixe ensuite l'orientation de la critique concernant Monet pour plusieurs décennies.

Sur la technique de Monet il ne dit pas grand chose de neuf par rapport à ses prédécesseurs (Duret, Taboureux, Geffroy, Jeannot). La nouveauté tient dans le changement de registre qui intervient au milieu de l'article. Le texte devient un véritable poème en prose, une incantation célébrant l'aspect cosmique de la peinture de Monet : « C'est la vie, en effet, qui emplit ces toiles d'un rajeunissement de passion, d'un souffle d'art nouveau et qui étonne : la vie de l'air, la vie de l'eau, la vie des parfums et des lumières, l'insaisissable, l'invisible vie des météores, synthétisée en d'admirables hardiesses, en d'éloquents audaces, lesquelles, en réalité, ne sont que des délicatesses de perception et dénotent une supérieure intelligence des grandes harmonies de la nature » (I., 379). Et Mirbeau clôt sa période oratoire sur ces mots : « Et, dans cette nature, recréée avec son mécanisme cosmique, dans cette vie soumise aux lois des mouvements planétaires, le rêve avec ses chaudes haleines d'amour et ses spasmes de joie, bat de l'aile, chante et s'enchanté. » (I., 380).

Dans un autre passage, il affirme : « L'art qui ne se préoccupe pas, même dans les conceptions de rêve, des phénomènes naturels, et qui ferme les yeux devant ce que la science nous a appris du fonctionnement des organismes, n'est pas de l'art. » (I., 377). C'est dire qu'il situe Monet – de même que Pissarro – entre un réalisme étroit, borné, et un symbolisme complètement coupé des phénomènes naturels.

Mirbeau et Geffroy ont qualifié cette synthèse de « panthéiste ».

En 1891, Aurier considère que la peinture de Monet et de Pissarro (36) ne constitue, en fait, qu'une variante du réalisme. Dans son article sur Gauguin, il écrit : « (...) au fond, comme Courbet, même plus que Courbet, ils ne traduisent que la forme et la couleur. Le substratum et le but dernier de leur art, c'est la chose matérielle, la chose réelle. » (37).

Mirbeau semble répondre au critique du *Mercure de France* dans sa célèbre formule sur Monet : « Réaliste évidemment, il ne se borne pas à traduire la nature » (I., 431). Mais que fait-il d'autre alors ? Il peint le mystère, « tout le rêve mystérieusement enclos dans la nature », « tout le rêve mystérieusement épars dans la divine lumière ». Et son propos culmine dans cette formule : « Les paysages de Claude Monet sont, pour ainsi dire, l'illumination des états de conscience de la planète, et les formes suprasensibles de nos pensées. » (I., 431). Ce mystère qu'il place au cœur de la peinture de Monet se distingue très nettement du mysticisme confus des symbolistes en ce qu'il est « le drame de la terre ».

Mirbeau termine cet article (l'un des rares éminemment descriptifs) par la description de trois œuvres dont James Kearns (38) a noté le double rapport au Symbolisme : dans les thèmes d'abord, dans la manière de les présenter et de les décrire ensuite.

Dans *En canot sur l'Epte* (1890), Mirbeau opère un déplacement : le « drame » n'est pas dans la yole ni à la surface de l'eau, il est dans les profondeurs où l'on découvre « toute une vie florale interlacustre, d'extraordinaires végétations submergées, de longues algues filamenteuses, fauves, verdâtres, pourprées, qui, sous la poussée du courant, s'agitent, se tordent, s'échevèlent, se dispersent, se rassemblent, molles et bizarres chevelures ; et puis ondulent, serpentent, se replient, s'allongent, pareilles à d'étranges poissons, à de fantastiques tentacules de monstres marins ». Kearns voit dans l'accumulation des neuf verbes de mouvement la réponse littéraire au « *challenge* » que la peinture de Monet lançait alors à la critique d'art.

Les deux autres toiles ne sont pas sans ressemblance avec le stéréotype symboliste de la femme mystérieuse. *Essai de figure en plein air (ou Jeune fille à l'ombrelle, 1886)* est une éphémère apparition : « Elle a, dans sa modernité, la grâce lointaine d'un rêve, le charme inattendu d'une aérienne apparition. Regardez-la bien. On dirait que tout à l'heure elle aura passé. » (I.,). *Portrait de Suzanne aux soleils*, (vers 1890), présente le stéréotype de la « beauté délicate et triste, triste infiniment ». Mirbeau a bien perçu le mystère de cette toile (sans doute la plus mystérieuse de Monet) : « Mais plus étrange encore sont ces trois fleurs de

soleil, immenses, qui s'élancent d'un vase, placé près d'elle, sur la table de laque, montent, tournent au-dessus et en avant de son front, pareilles à trois astres, sans rayonnement, d'un vert insolite à reflets de métal, à trois astres venus on ne sait d'où, et qui ajoutent un mystère d'aube, un recul d'ombre, au mystère, au recul de l'ombre ambiante. » (I., 433).

Kearns relie cela au mythe de Mona Lisa qui apparaît à la même époque dans les cercles symbolistes et décadents (39). L'allusion à Poe (Ligéia), la référence à Mallarmé (Puis de Chavannes étant cité plus haut) font de cet article l'avancée la plus conséquente de Mirbeau vers le Symbolisme.

L'article de 1891 sur Gauguin – écrit pour plaire à Mallarmé et à Pissarro, tout en ne déplaisant pas à Monet... – est surtout intéressant pour la méthode. Il s'ouvre sur une brève biographie romancée de l'artiste aboutissant au mythe du peintre « barbare », « primitif » que Gauguin voulait être – Mirbeau a utilisé là ses propos comme, aussi, certaines formules de Mallarmé qu'il a disséminées (40). Quant à l'art de Gauguin, il est fondé sur « un mélange inquiétant et savoureux de splendeur barbare, de liturgie catholique, de rêverie hindoue, d'imagerie gothique, de symbolisme obscur et subtil. » (I., 421).

Rappel de la vie/définition de l'art/description de quelques œuvres significatives (ici *Le Christ jaune*) : on est en présence selon Kearns de la formule-type de la critique d'art, journalistique de l'époque. Bien évidemment, on ne peut nier l'importance historique de cet article en raison de l'impact médiatique qu'il a eu et aussi de l'extraordinaire capacité de Mirbeau à forger un mythe (« l'artiste sauvage ») en condensant l'essentiel de ce qu'à l'époque on pouvait dire de Gauguin et de son art.

Bien différent est l'article sur Van Gogh écrit peu de temps après la mort dramatique du peintre. Là nulle « réclame » : il n'y a rien à vendre. Mirbeau introduit dans son texte une distinction fondamentale entre *s'absorber dans la nature* (ce que font la plupart) et *absorber la nature en soi* – ce qu'a fait Van Gogh en raison de sa personnalité qui « débordait de lui en illuminations ardentes sur tout ce qu'il voyait, tout ce qu'il touchait, tout ce qu'il sentait. » Selon Mirbeau, Van Gogh a imposé sa volonté à la nature au lieu de simplement l'expérimenter plus ou moins passivement (41). Cela permet à Mirbeau d'aboutir à une définition simple et pertinente du style : « Le style, c'est-à-dire l'affirmation de la personnalité » (I., 443).

Shiff a noté la ressemblance entre ce que Mirbeau a écrit autour des années 1890 sur Monet et Van Gogh : « *With Monet, as with Van Gogh, expression takes precedence over representation and, in Mirbeau's words, « le rêve devient réalité »* (42).

Dans son article de *La Revue de l'Art*, Shiff écrit : « Malgré les différences entre les deux artistes, Mirbeau plaque sur Van Gogh et sur Monet le même syndrome créatif : une alliance de volonté opiniâtre, d'hypersensibilité, de visées irréalisables et de production obsessionnelle. Ce faisant, il fait passer Monet pour un équivalent plus modéré, maîtrisé, de Van Gogh, et le caractérise par « cette superbe santé morale que rien n'amollit ». Considérés ensemble, les portraits de Van Gogh et de Monet brossés par Mirbeau – l'un maudit, l'autre adulé, travaillant tous deux avec une extraordinaire intensité de sensations et d'émotions, poussant leur entreprise créatrice au-delà du possible – pourraient bien représenter des aspects du tempérament personnel de l'auteur. » (43).

Remarquons toutefois l'extrême prudence de Mirbeau vis-à-vis de Van Gogh : jamais il ne mentionne sa folie. Revenant en 1901 sur l'art de Van Gogh, il écrit : « La vérité, c'est qu'il n'est pas d'art plus sain (...). C'est ainsi qu'il a reproduit, pour notre joie et notre émotion, les aspects féériques de la nature, la joie énorme et magnifique, la fête miraculeuse de la vie. » (II., 297).

Sans faire de Mirbeau un symboliste – ou un tenant du symbolisme (44) –, ses textes écrits autour des années 1890 constituent une contribution importante au débat de l'époque : effacement des différences entre Impressionnisme et Symbolisme, rupture des liens (historiques) unissant l'Impressionnisme au Réalisme (45).

La nature ! Quelle nature ?

P. Michel et J.-F. Nivet, dégagant dans leur importante préface « la cohérence de ses critères d'appréciation », ont souligné que le rapport de l'art à la nature est bien le premier principe de l'esthétique mirbellienne. « Un artiste est celui-là qui ressent une émotion devant la nature, et qui l'exprime. » (I., 465).

Au printemps 1886, Mirbeau note que seul Redon « résiste au grand mouvement

naturaliste » (I., 246). Puvis de Chavannes, lui, étant « un grand passionné de la nature, il ne fait rien – même dans le domaine illimité du rêve – que la nature n'y frissonne et n'y triomphe absolument. » (I., 258).

A propos de Rodin – mais on trouve les mêmes formules dans ses textes sur Monet et Pissarro – il ne cesse de répéter que « la nature est la source unique de ses inspirations, le modèle sans cesse consulté » (II., 261).

Ceux que Mirbeau rejette – naturalistes au nom d'une conception étroite de la nature, académiques de tous poils – sont ceux qui, précisément, se sont coupés de la nature nourricière (souvent, c'est l'École des Beaux-Arts qui les a coupés de la « sève »). En 1904, Mirbeau explose : « Et qu'est-ce que vous pourriez bien répondre à un homme qui, comme M. Charles Morice, ne comprend absolument rien aux beautés de la nature, se vante même, avec un orgueil joyeux de n'y rien comprendre, et s'en va, proclamant qu'un artiste n'est réellement un artiste qu'à la condition qu'il haïsse la nature, qu'il tourne à la nature un dos méprisant et symbolique, et qu'il cherche en dehors de la nature, dans la surnature et l'extranature, une inspiration plus noble et plus accessible. » (II., 353).

Il circule dans les pages des *Combats esthétiques* un hymne d'amour brûlant, une incantation sans cesse recommencée à la nature.

Cependant – et Mirbeau utilise l'expression à plusieurs reprises – la nature n'est qu'« un grand mot vague » (II., 516 et aussi *Dans le ciel*) dont trop de monde se réclame. C'est le sens de sa diatribe de 1886 contre de Fourcaud dans laquelle il essaie de se distinguer d'un naturalisme étroit à la Roll. Ce n'est plus la nature qui prime mais ce que les artistes en font à partir de leurs « sensations » qu'ils doivent sans cesse affiner.

L'analyse de l'art des Nabis – dans un texte il est vrai bien tardif (1908) – fait prendre conscience à Mirbeau qu'on peut ne pas peindre d'après nature (sur le motif) tout en restant en contact avec elle. C'est l'avancée *d'après nature*, vers une peinture pure, une « peinture-peinture ». On peut lui reprocher de n'avoir pas déduit cela de sa fréquentation de Monet.

C'est la mise en cause d'une formule-clé apparue en 1884 à propos d'Eva Gonzalès : « Elle n'a rien peint qu'elle n'ait vu » (I., 105), formule qui peut sembler toute droit sortie de Courbet.

Cependant, la nature dont parle abondamment et avec lyrisme le critique d'art est-elle la même que celle qui offre au romancier – « ce cœur qui vibre à tous les frissons » (I., 243) – Mirbeau sa matière première ? Si c'était le cas, Rops devrait être son artiste préféré. Il semble qu'il y ait deux univers étanches, deux natures – comme il y a deux pulsions contraires – que l'on peut symboliser l'un par l'étang de Giverny, lumineux et moiré, et l'autre par l'étang délétère du *Jardin des Supplices*.

L'éclat automnal des toiles de Pissarro a-t-il quelque chose de commun avec ce que ressent Mirbeau et qu'il confie à Rops dans une lettre : « Je crois que l'automne n'est nulle part aussi merveilleux, quoiqu'il me donne sans cesse la sensation effrayante du meurtre. C'est embêtant, mais je trouve qu'octobre a le regard homicide. » (46)

De même qu'il y a le partage de l'art français entre Monet et Rodin, de même ces deux artistes semblent symboliser les deux parts, les deux natures de Mirbeau. Avec tout de même une petite préférence pour Rodin – l'artiste finalement le plus aimé – qui s'est avancé jusqu'à la porte de l'Enfer, là « où il semble qu'on entend retentir les cris de la désolation éternelle » (I., 117). L'échange fort est bien celui-là : Rodin illustrant *Le Jardin des Supplices* et Mirbeau préfaçant les dessins du maître.

Rops et Rodin déversant tous deux « le poème de la souffrance humaine » constituent la « part maudite » de Mirbeau, l'envers noir des « tailleurs de lumière » Monet et Pissarro. « Comme Auguste Rodin, le seul artiste avec lequel, en notre époque de talents craintifs et de pauvres concepts, on puisse le comparer, il (Rops) courbe l'homme sous les poids écrasants de l'universelle douleur. Il nous le montre haletant sous l'amour qui enlace et meurtrit sa chair de ses bras de pieuvre » (I., 242). (47)

Mais tout n'est peut-être pas aussi simple, aussi manichéen. Emily Apter, dans un important article d'inspiration psychanalytique (48), revient sur les liens unissant le jardin réel de Monet à Giverny et celui, fictif, du *Jardin des Supplices*. Au-delà de la problématique du modèle, E. Apter, voit dans le jardin de Monet la convergence de trois thèmes mirbelliens : la folie, la technique impressionniste et le jardin de fleurs. Sa thèse est que Mirbeau aurait profané dans son roman le jardin de Monet (mais la profanation est déjà au cœur de la création du peintre) en accentuant le côté trouble, le caractère sexuel – jusqu'à l'hallucination,

jusqu'au délire hystérique. Elle note que dans *Le Jardin des Supplices* les fleurs préférées de Monet sont systématiquement transformées en monstruosité sexuelle... La parodie commence au niveau linguistique : Mirbeau détourne les noms habituels des fleurs pour des reformulations mettant en évidence leur caractère sexuel (« des luzules géantes, mêlent leurs feuillages disparates aux inflorescences phalliformes et vulvoïdes des plus stupéfiantes aroïdes »). Les fleurs sont donc le sexe de la femme (49) doué d'un appétit sexuel effréné : les nymphéas s'ouvrent sur la nymphomanie de Clara (50). La femme-fleur (51) n'appartient pas à l'univers éthéré : elle penche du côté des hystériques exhibées à la même époque par Charcot à la Salpêtrière. Le merveilleux se transforme constamment en maléfique. E. Apter note également combien les trois tableaux décrits par Mirbeau dans son article sur Monet de 1891 (dans *L'Art dans les Deux Mondes*, cf. *supra*) constituent trois apparitions spectrales sous la forme de fleurs ou de chevelures inquiétantes. Mirbeau aurait ainsi révélé dans sa fiction la vraie nature du jardin de Giverny, faisant de son ami une sorte de psychanalyse sauvage (52).

Un fascinant auto-portrait

Ces quelques mille pages des *Combats esthétiques* constituent bel et bien un fascinant auto-portrait. On y retrouve Mirbeau sous toutes ses facettes. Sentimental, il pleure avec la « belle » famille Pissarro regroupée autour de son patriarche à l'occasion de la perte de l'un des siens (« famille d'artistes »). Parfois, il s'amuse, badine. Voltairien, il ironise, réclame des travaux pour les artistes et non des croix de la Légion d'Honneur. Souvent il s'emporte, tonne, gronde, éructe. Souvent il prophétise. La plupart du temps, la main sur le cœur, il presse son lecteur : « Écoutez-moi, je vais vous dire comment je sens les choses ». Il y a dans sa critique un ton manifeste de confiance qui crée une immédiate complicité avec le lecteur. Il entend parler à cœur ouvert, d'homme à homme.

Il y a sa passion de plaider une cause qu'il sait juste : ainsi de la défense sans cesse reprise de Rodin (« Sur les Commissions », « A propos de la statue », etc.), Rodin dont il impose, d'article en article, la comparaison avec Donatello et Michel Ange.

Il y a ses bonheurs d'écriture – et ils sont nombreux (« l'air circule et s'épand, en sonorités extraordinaires », I., 330. « On dirait que la main s'abandonne à suivre la lumière », II., 515).

Il y a sa façon d'évoquer en peu de mots toute une œuvre ; ainsi celle de Whistler : « Qu'il promène son rêve à travers la nuit londonienne, ou bien l'effacement des brouillards hollandais, ou bien parmi les architectures vénitiennes, ou encore dans les gynécées intimes, il est toujours lui-même, et non un autre, c'est-à-dire l'admirable évocateur des réalités – fleurs excitantes et malades – dans une brume de mystère. » (I., 330).

Il y a ses étonnements naïfs : comment une femme a-t-elle pu faire cela ? se demande-t-il devant les œuvres de Camille Claudel.

Il y a sa vision parfois originale, parfois paradoxale : ainsi voit-il en Ingres un « coloriste complet » précurseur des impressionnistes (I., 156).

Il y a ses hésitations. Homme de la couleur, de son exaltation, il reste cependant très attaché au dessin. A propos de Maufra, il écrit : « Le dessin est un art supérieur, car il exprime davantage et sans aucune tricherie (...). Le dessin est l'art artiste par excellence ; la couleur a je ne sais quelle sincérité qui la rend inférieure et qui nous trompe » (II., 55).

Il y a ses évolutions : ainsi Redon, condamné en 1886, est-il pourvu, en 1908, d'une « belle imagination de coloriste profond, arrivant à orchestrer en couleur le prodige primitif de ses noirs » (II., 472).

Il y a son amour pour « l'heure bleue » de Cézanne.

Il y a sa considérable capacité d'emballage, cette adoration excessive qu'il regrette parfois ensuite et qui l'oblige à faire machine arrière. Il a d'abord écrasé Constantin Meunier sous des compliments disproportionnés, dithyrambiques : « Constantin Meunier est un considérable, un immense artiste dont il faut parler avec ce respect et cette joie qu'on éprouve devant les créateurs de chefs d'œuvre éternels » (II., 29). En 1904 (dans un texte resté inédit), il n'est plus qu'« un artiste intéressant et méritoire » auteur de « deux œuvres presque belles » qui « ne connaît pas très bien son métier ». On touche là à une limite de Mirbeau : jamais il ne définit ses critères d'appréciation (qu'entend-il par « métier » ?). Contrairement à Geffroy, il n'entre jamais dans des explications techniques et cela réduit la portée de sa critique condamnée à être qualifiée « d'humeur ».

Il y a sa pratique du double langage, fruit venimeux d'articles de complaisance. Il vante, par exemple, les dix compositions de Besnard, « toutes remarquables », pour *La Dame aux*

camélias. Il écrit sans rire, détestant Dumas fils, « le roman passera, mais ce qui restera ce sont les dix compositions de M. Albert Besnard ». En privé, il avoue à Rops, dans une lettre opportunément citée par les deux éditeurs : « Je suis tout à fait de votre avis en ce qui concerne l'archaïsme des dessins de Besnard, et je ne hais rien tant que les reconstitutions. Je le lui ai dit à lui-même. Mais cet article était une chose gracieuse, je ne pouvais discuter. » (I., 213). « Je ne pouvais discuter » : voilà Mirbeau manquant singulièrement de force de caractère.

Ces pages, enfin, ne sont pas exemptes de faiblesses, de bassesses, de règlements de compte, voire d'ignominies. Il y a chez ce dreyfusard patenté de persistants relents d'antisémitisme. A propos d'un tableau de Michel de Munkacsy, il note que « cela sent le juif et la vieille défroque » (II., 13). Dans une lettre à Remy de Gourmont, il écrase Moreau qu'il déteste sous la formule : « C'est de l'art juif » (cité II., 271). Ces remarques datent respectivement de 1893 et 1892 : on est loin de l'époque des *Grimaces*. Parfois, sa critique est plus que mesquine : délatrice. Emile Bernard aurait, selon lui, « détraqué » l'âme de Van Gogh et la peinture de Gauguin. C'est prêter une bien grande influence à Bernard que de voir en lui l'origine de la peinture de l'âme et de l'imagerie mystique du Symbolisme (II., 295). Le culte de l'art apparaît chez Mirbeau à la fois comme un endiguement contre la foule, contre la démocratie, et comme un substitut aux mythologies et aux religions (en ce sens, il est proche de Nietzsche). Il ne se situe pas du côté de la critique (c'est-à-dire de la foule), mais de celui des génies. Il est leur « compagnon de route ». Il les connaît et les vénère (à propos de Pissarro : « Je l'ai connu et je l'ai vénéré », II., 347). Ils sont ses « phares » car, sans eux, sans ce compagnonnage, il aurait abandonné la lutte, sombré dans l'impuissance et la folie. Sans cesse, il ravive leur flamme afin qu'elle ne s'éteigne pas et qu'elle continue à l'illuminer.

Dressé contre l'État et ses institutions, l'artiste de génie s'est fait tout seul, s'est auto-accouché, dans la douleur. En proie à l'impossible, il lutte, par sa vie et par son œuvre, contre « la grande médiocrité moderne » (I., 72), contre le suffrage-universalisation de l'art, contre sa bureaucratisation, contre le « rastaquouérisme ». « On peut "embêter" le génie, on ne l'abat point » (II., 215), tant est forte sa détermination.

L'artiste de génie est l'individu par excellence, qui accomplit la Rédemption du réel, de la nature, de la vie, en dehors de l'État, qui ne peut – selon la formule de G. Leygues – « autoriser qu'un certain degré d'art ».

La conception cosmique, organique, cellulaire qu'a Mirbeau de la peinture (au premier chef celle de Monet et de Pissarro) ne le conduit nullement à apprécier ce qui pourrait en passer pour la traduction sur le plan politique : le « solidarisme » de Léon Bourgeois. Influencé par Stirner, par Tolstoï, Mirbeau peut être rapproché de ses contemporains français Gabriel de Tarde et, surtout, Georges Palante – dont l'expression « individualisme aristocratique » n'est pas sans consonance mirbellienne (53) (54).

Christian LIMOUSIN.

1. Le terme de « palinodies » est de Mirbeau lui-même : cf. l'article portant ce titre dans ses *Combats Politiques*, Séguier, 1990, p. 203-209. La préface de cet ouvrage, due à P. Michel et J.-F. Nivet, présente un bon résumé de l'itinéraire politique de Mirbeau sous l'angle de la continuité.

2. Anita Brookner a montré que le trait dominant de la critique d'art française du XIX^e siècle était la quête du « génie du futur » (cf. *The Genius of the Future*, Londres, 1971). Signalons qu'il n'est pas question de Mirbeau dans cet ouvrage.

3. p. 98 de la réédition aux éditions du Lérot, 1990, collection « d'après nature ». Fénéon ne mentionne cependant pas Mirbeau dans la liste des défenseurs de l'impressionnisme qu'il dresse dans son article du 3 avril 1887 pour *L'Emancipation sociale* de Narbonne.

4. Goncourt, *Journal*, tome 3, p. 293 de la réédition en collection « Bouquins ».

5. Cf. P. Michel, « Les débuts d'un Justicier », préface aux *Premières chroniques esthétiques* (à paraître).

6. Mirbeau est davantage présent dans *Le Post-impressionnisme* (1956) du même Rewald. Mais il y est présenté comme « un des porte-parole les plus éloquents » des naturalistes (à cause de son attaque contre Redon en 1886) et comme un ami de Zola (cf. tome I, p. 170 de la réédition en collection « Pluriel »).

7. Dans sa thèse (*Monet and his Critics*, New York, 1976), S.-Z. Levine a proposé une analyse détaillée de tous les textes que Mirbeau consacra à Monet.

8. Par exemple, le *Rodin* de Grunfeld (version française chez Fayard en 1988), ouvrage mettant bien en évidence les liens unissant l'écrivain et le sculpteur.

9. *Regard d'écrivains au Musée d'Orsay*. Le texte sur Mirbeau est de P. Michel (« Octave Mirbeau le justicier »).

10. Les éditions du Lérot (Tusson, Charente) pour les correspondances, celles de l'Échoppe (Caen puis Paris) pour les deux autres titres.
11. Toute référence à ces deux volumes se fera sans sigle, avec la seule mention de la toison en chiffres romains et de la pagination en chiffres arabes.
12. Publié chez Baschet, un éditeur spécialisé dans ce genre d'ouvrages.
13. Pour tout ce passage, je m'inspire de la préface de P. Michel (« Les débuts d'un justicier ») au volume à paraître.
14. A. Pingeot, « Rodin et Mirbeau », Colloque Mirbeau de Crouettes, éditions du Demi-Cercle, 1994, p. 113.
15. Par exemple, le café de la Nouvelle Athènes, place Pigalle.
16. Cf. « L'Affaire du *Gaulois* » in D. Wildenstein, *Monet*, Bibliothèque des Arts, 1974, tome I, p. 108-109. Ce qu'il y a de drôle dans l'article signé « Tout Paris », c'est que Raffaëlli y est présenté comme le successeur de Monet à la tête de la nouvelle école.
17. Cf. « Octave Mirbeau : de l'antisémitisme au dreyfusisme », communication de P. Michel au colloque « Comment sont-ils devenus dreyfusards ou anti-dreyfusards ? » publiée dans la revue *Mil neuf cent*, n° 11, 1993, p. 118-124. Selon P. Michel, la raison majeure de l'engagement dreyfusiste de Mirbeau serait son désir de se racheter des *Grimaces*.
18. A l'époque où tous les deux collaborent au *Journal*, Mirbeau renvoie parfois très explicitement aux chroniques de son ami Geffroy : « Ce qu'ils disent ces tableaux, ces dessins, ces sculptures décoratives, M. Gustave Geffroy vous le dira mieux que moi » (à propos de Raffaëlli, II., 64) ; « Dans ce journal où M. Gustave Geffroy a si clairement, si éloquemment parlé de la statue de Balzac, il n'y a plus à dire pourquoi elle est belle, pourquoi elle est encore un progrès sur les œuvres de notre illustre et cher ami. » (II., 214).
19. Geffroy parle de « L'ardeur poétique de l'admiration » à l'œuvre dans les textes critiques de Mirbeau. Dans sa préface aux *21 jours d'un neurasthénique*, Léon Werth écrit de Mirbeau : « Il fut un virtuose de l'admiration. Non seulement il admirait, mais il aimait admirer. »
20. Cf. Frances S. Jowell, « Politique et esthétique : du citoyen Thoré à William Bürger », *La Critique d'art en France 1850-1900*, Université de Saint-Etienne, 1989, p. 25 à 42.
21. Cf. Rose-Marie Martinez, *Rodin, l'artiste face à l'État*, Séguier, 1993.
22. Cf. *Romantisme*, n° 71, 1991 (n° consacré à « Critique et Art »).
23. Ainsi que P. Michel l'a montré dans son étude sur « Mirbeau et le Symbolisme » (à paraître dans *Littérature et Nation*).
24. P. Michel et J.-F. Nivet en ont publié la première édition aux éditions de l'Échoppe, Caen, 1989.
25. On reprochera aux éditeurs de partager trop facilement les haines et les détestations de Mirbeau. Turquet et de Fourcaud – par exemple – sont loin d'être les imbéciles prétentieux que Mirbeau présente pour les nécessités de la polémique. Il aurait été bon que quelques notes disent cela.
26. Cf. la mise en scène de Régis Santon de *Des Artistes* au « off » d'Avignon en 1993.
27. « Nous étions très amis tous les quatre malgré les différences d'âge et de situation, et je puis dire avec une joie mélancolique qu'à travers tout, nous sommes restés amis, jusqu'à la fin de Rodin, jusqu'à la fin de Mirbeau. » (Geffroy, *Monet*, Paris, 1980, p. 214).
28. Cf. le catalogue de l'exposition « Gustave Geffroy et l'art moderne » (Bibliothèque Nationale, 1957).
29. Mirbeau semble très proche de formules comme celles-ci : « Je suis de mon parti, du parti de la vie et de la vérité, voilà tout. J'ai quelques ressemblances avec Diogène, qui cherchait un homme. Moi, en art, je cherche aussi des hommes, des tempéraments nouveaux et puissants. » (*Mon Salon*, 1866).
30. Cf. notre communication au colloque Mirbeau d'Angers : « L'ardeur poétique de l'admiration : Mirbeau parmi les critiques de Monet », Presses Universitaires d'Angers, 1992, p. 101-119.
31. Cf. Lola Bermudez, « Mirbeau-Pissarro : le beau fruit de la lumière », Colloque Mirbeau d'Angers, Presses Universitaires d'Angers, 1992, p. 91-99.
32. Degas est considéré comme le modèle du peintre Lirat, personnage du *Calvaire*. Cf. la remarque de P. Michel, p. 234 des Actes du colloque d'Angers.
33. Cf. *La Promenade du critique influent*, Hazan, 1990, p. 302.
34. Le « système marchand-critique » a été exposé par H. et C. White dans *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, Flammarion, 1991 (Le livre date de 1965).
35. Cf. R. Shiff, « Il faut que les yeux soient émus : impressionnisme et symbolisme vers 1891 », *Revue de l'Art*, n° 96, 1992, p. 24-30. On peut reprocher à Shiff de n'avoir pas inclus Mauclair dans son corpus d'étude. Le texte de Mauclair sur Monet dans *La Revue Indépendante* (avril 1892, p. 417-418) n'est pas très loin de celui de Mirbeau paru dans *l'Art dans les Deux mondes* : « Voici que M. Monet est parvenu à un idéal pictural où la matière triturée n'est plus rien, où les tableaux sont véritablement faits d'un rêve et d'un souffle magique, où le procédé de la tache est manié si impeccablement qu'il disparaît, ne laissant aux yeux qu'une féerie insensée qui paroxysme la vision, révèle une nature insoupçonnée, la hausse jusqu'au symbole par cette irréelle et vertigineuse exécution (...) ».
36. Présentant Pissarro en 1892 comme celui qui « a élargi le domaine du rêve » en introduisant la lumière dans la peinture contemporaine, Mirbeau oppose sa peinture à celle de Rousseau pour en souligner l'aspect « fluïdique » et à Millet pour en dégager le métier « raffiné, savant, scientifique même ». (I., 458-462).
37. *Le Symbolisme en Peinture*, réédition de l'Échoppe, 1991, p. 18-19.
38. James Kearns, *Symbolist Landscapes (The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle)*, The Modern Humanities Research Association, Londres, 1989.
39. Cf. Jean-Pierre Guillermin, *Tombeau de Léonard de Vinci (Le peintre et ses tableaux dans l'écriture symboliste et décadente)*, Presses universitaires de Lille, 1981.
40. Cf. lettre de Mallarmé à Mirbeau du 5 janvier 1891 : « Cet artiste rare, à qui, je crois, peu de tortures sont épargnées à Paris, éprouve le besoin de se concentrer dans l'isolement et presque la sauvagerie. Il va partir pour Taïti, y construire sa hutte et y vivre parmi ce qu'il a laissé de lui là-bas, y retravailler à neuf, se sentir. »

(*Correspondance complète* de Mallarmé, Gallimard, tome IV, p. 176-177). Texte de Mirbeau : « J'apprends que M. Paul Gauguin va partir pour Tahiti. Son intention est de vivre là, plusieurs années, seul, d'y construire sa hutte, d'y retravailler à neuf à des choses qui le hantent (...). Ici, peu de tortures lui sont épargnées. » (I., p. 418-422).

41. Cf. R. Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, University of Chicago Press, 1984. Notons que le peintre Lucien proclame : « un paysage n'existe qu'en toi » (*Dans le ciel*).

42. p. 50 de l'ouvrage cité dans la note précédente.

43. p. 26 de l'article cité dans la note 35. Pour Nathalie Heinich (*La Gloire de Van Gogh, essai d'anthropologie de l'admiration*, Minuit, 1991), Van Gogh est pour Mirbeau le triomphe de l'individualité, de la singularité. Elle souligne que Mirbeau prête à Van Gogh ses qualités et ses défauts (fougue, éloquence).

44. Sauf à définir le Symbolisme d'une manière excessivement vague, comme le fait Remy de Gourmont : « Que veut dire *Symbolisme* ? Si l'on s'en tient au sens étroit et étymologique, presque rien ; si l'on passe outre, cela peut vouloir dire : individualisme en littérature, liberté de l'art, abandon des formules enseignées (...) » (Préface au *Livre des Masques*, réédition aux Éditions 1900, p. 7-8).

45. Sur ces deux points, cf. C. Limousin, « L'ardeur poétique de l'admiration : Mirbeau parmi les critiques de Monet », Colloque Mirbeau d'Angers, Presses Universitaires d'Angers, 1992.

46. Cf. Pierre Cogny, « Octave Mirbeau et Félicien Rops », *Cahiers Naturalistes*, 1960, p. 622.

47. Cf. Claude Herzfeld, *La Figure de Méduse dans l'œuvre de Mirbeau*, Nizet, 1992.

48. Cf. E. Apter, « The Garden of Scopic Perversion from Monet to Mirbeau », *October*, n° 47, hiver 1988, p. 91-115. M. Alphant, dans son *Monet* (Hazan, 1993), note à propos du jardin de Giverny : « Débordement, déchaînement, paroxysmes. Cette profonde affinité de Mirbeau avec la violence lui ouvre un accès au jardin de Monet que bien peu sauront trouver. » (p. 564).

49. Mirbeau : « J'ai vu une sorte de vase de (Gauguin), une fleur sexuelle étrangement vulvique, dont l'arrangement est très beau et qui est d'une obscénité poignante et haute » (*Correspondance avec Monet*, édition du Lérot, 1990, p. 118).

50. Cf. les travaux de l'artiste Paul-Armand Gette (né en 1927) sur les Nymphes (catalogue, « Nymphes, Nymphaea & voisinages », C.N.A.C., Grenoble, 1989). Gette est l'auteur d'un « Hommage à Claude Monet » (1976).

51. Maurice Guillemot dans le récit de sa visite au Clos Saint-Blaise présente Mirbeau comme un spécialiste de l'hybridation : « Cette fabrication de fleurs est dans l'œuvre de Mirbeau une partie très spéciale dont le comte Robert de Montesquiou doit s'éjouir. » (*Villégiatures d'Artistes*, Flammarion, p. 203).

52. De la même manière, *Dans le ciel* peut être considéré comme une psychanalyse sauvage de Van Gogh.

53. Cf. Alain Laurent, *L'Individu et ses ennemis*, coll. « Pluriel », 1987. Les titres de Palante sont tous à résonance mirbellienne : *Combats pour l'individu*, *La sensibilité individualiste*, *Antinomies entre l'individu et la société*.

54. Il est bien évidemment impossible d'évoquer, même brièvement, tous les aspects de Mirbeau critique d'art. Pour terminer, nous voudrions indiquer quelques orientations possibles, tracer quelques pistes pour la recherche :

a) la situation de Mirbeau dans la critique d'art française de la fin du XIX^e s. commence seulement à être cernée. Il serait intéressant de voir comment il se distingue (synchroniquement) de Huysmans, d'un côté, de Fénéon, de l'autre. Une comparaison poussée de ses textes avec ceux de Geffroy serait sans aucun doute très instructive (convergence/divergence). L'étude diachronique permettrait de souligner combien il s'insère mal dans la tradition réaliste et de voir quelle est sa descendance (problématique) ;

b) l'étude des relations de Mirbeau avec Rodin, Monet et Pissarro devrait rester un axe privilégié. La position de Mirbeau au sein du « cercle de Giverny » (Monet, Mirbeau, Rodin, Geffroy, Clemenceau) reste à préciser – comme aussi celle qu'il occupe dans une autre constellation plus éphémère : Mirbeau/Mallarmé/Monet/Whistler autour des années 90 (cf. « Joy Newton, Whistler, O. Mirbeau and George Moore », *Romance Quarterly*, vol. 37, n° 2, mars 1990, p. 156-163) ;

c) l'étude des relations entre ses textes littéraires et sa critique d'art devrait s'intensifier. Le personnage de Lucien (*Dans le ciel*) a déjà été bien étudié – notamment dans ses « liens de parenté » avec Van Gogh – mais il reste bien d'autres sujets d'étude (Lirat, etc.) et, plus largement, à définir, la vision qu'a Mirbeau de l'artiste ;

d) l'étude des sources plastiques de son œuvre littéraire permettrait de mettre en évidence les passerelles qu'il a jetées entre littérature et arts plastiques (cf. Joy Newton, *Rodin's Celle qui fut la belle heaulnière and Mirbeau's L'octogénaire*, *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1989) ;

e) l'étude de la réception de sa critique d'art est un terrain vierge. Dario Gamboni a souligné (cf. *La Plume et le Pinceau*, Minuit, 1989) combien Redon était attentif aux articles de Mirbeau (recueils de coupures de presse qu'il conservait ; passages dans sa correspondance). Le travail reste à faire sur une plus large échelle ;

f) Enfin, toute étude stylistique sur notre auteur ne peut désormais que se nourrir des pages des *Combats esthétiques* (rhétoriques de l'admiration et de l'attaque, etc.).

Il est, bien sûr, d'autres pistes encore...