

A QUOI BON DES ARTISTES EN TEMPS DE CRISE ?

Après le sacre de *l'écrivain*, le XIX^e siècle a revisité les notions d'**ouvrier** et d'**artiste**. L'ouvrier s'est mu en **prolétaire** et a trouvé en Marx son héraut. Les peintres, les sculpteurs ont réclamé leur émancipation en brandissant la bannière revendicative de l'**artiste** – la revue éponyme a commencé sa longue carrière en 1831, juste après l'ébranlement des Trois Glorieuses, par un éditorial de Jules Janin précisément intitulé *"Être Artiste !"*. Comme l'a remarqué Claude Duchet¹, le siècle peut « *se réclamer spécialement du paradigme de "l'artiste" entre l'ère des "philosophes" et l'avènement de "l'intellectuel"* ». Jean Borreil, dans un livre fameux², a montré l'émergence, au milieu du siècle, de l'**artiste-roi**. Mais le roi est plus ou moins nu car son pouvoir est *"sans pouvoir"* et son royaume *"un atelier transfiguré en un lieu de passion et d'expérimentation"*³

Ce que cette émergence lézarde, c'est l'édifice en place depuis l'âge classique : les Académies avaient permis de passer d'une organisation artisanale de type corporatiste à une organisation de professionnels auto-contrôlée car fondée sur la régulation interne et la cooptation de ses membres. Désormais, la régulation interne ne fonctionne plus. Désormais, le système Académie / École des Beaux – Arts / Jury du Salon apparaît de plus en plus archaïque et contraignant. Il est battu en brèche par le désir d'émancipation des jeunes artistes (par ex. Courbet, exclu du Salon de 1855, expose ses toiles dans le Pavillon du Réalisme qu'il a fait construire à ses frais, face à l'entrée de l'Exposition Universelle) et par les premières percées du système marchand.

Mais une question hante plus sourdement le XIX^e siècle : celle de l'**artiste moderne**. On se souvient de l'impérieuse injonction de Rimbaud : *"Il faut être absolument moderne."* Qu'est-ce donc qu'être moderne ? Et qu'est-ce que l'être *"absolument"* ? Est-on moderne par les thèmes abordés ? Par la façon de voir, c'est-à-dire de sentir et de représenter ? Ou bien encore par la technique mise en œuvre ?

Baudelaire, on le sait, a répondu clairement (du moins en apparence) dans son *Salon de 1859* : est moderne l'artiste qui met en avant *"la reine des facultés", l'imagination, "qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf."*

Pourtant, c'est à propos de Constantin Guys, dessinateur désinvolte de la vie élégante que, quelques mois plus tard, il allait créer le terme de **modernité**. Dans les dandies croqués par le dessinateur, le poète avait enfin trouvé exprimé cet *"héroïsme de la vie moderne"* longtemps cherché. Mais Baudelaire ne dit pas que Guys est un artiste moderne : il dit seulement que ses thèmes le sont.

Mirbeau ne s'attaque pas de front à cette question de la **modernité**. Ce terme, il l'emploie peu. Il l'utilise cependant à propos de Raffaëlli : *"Raffaëlli est doué très vivement du sens de la modernité"*, écrit-il dans *La France* du 9 avril 1885. Et la suite montre bien qu'il se situe dans une perspective baudelairienne : *"et je ne sais de meilleur compliment à lui adresser, en cette époque où tant de peintres, qui prétendent faire du moderne, n'arrivent qu'à caricaturer des corps antiques et des figures de la Renaissance, avec de vieux habits achetés à la Belle-Jardinière et dans les décrochez-moi-ça des marchandes à la toilette."* (I, 147)⁴ Raffaëlli aurait pu être son Constantin Guys, si le peintre ne faisait pas *"du Jongkind pour les demoiselles du Connecticut."* (II, 185) Dans une importante chronique de *La France* du 8 novembre 1884, Mirbeau distingue les artistes qui œuvrent dans la *contemporanéité* (comme Manet) et ceux qui se situent délibérément en dehors d'elle pour travailler dans le mythe – comme Puvis de Chavannes, à qui la chronique est consacrée. Mais l'un n'est pas plus moderne que l'autre. L'un ne doit pas empêcher de voir et d'admirer l'autre. Et il ajoute péremptoirement : *"Il n'y a pas de catégories intermédiaires, et c'est là, dans ces compromissions entre l'idéal et la vérité, que vient s'échouer, impuissante, la grande médiocrité moderne."* (I, 72) Mirbeau, dans ce texte, envisage donc deux figures antithétiques de l'artiste moderne. Nous allons, en fait, en distinguer beaucoup plus – sept au moins – en un parcours chronologique, le seul apte à comprendre les réponses de Mirbeau aux problèmes qui se posent à lui. Affirmons-le donc d'emblée : il n'y a pas de conception, de théorie mirbellienne de l'artiste moderne – ce qui est bien dans la nature de notre auteur. Il n'y a, en somme, que des éléments de réponse – historiquement situés, divers, divergents, voire antagoniques – à cette question que l'on trouve par exemple en 1907 dans son entretien avec Paul Gsell : *"À quoi servent les artistes ?"* (II, 426) Oui, pourquoi y a-t-il des artistes plutôt que rien ?

PREMIER VISAGE DE L'ARTISTE MODERNE : IL EST CELUI QUI DIT LA VERITE

Mirbeau fut d'abord, en art, un partisan de la vérité. Le problème qui apparaît aussitôt est bien connu : quels sont donc les moyens artistiques pour dire, pour manifester cette vérité ? Écartant d'emblée et le réalisme photographique de Meissonier et le réalisme jugé vulgaire de Courbet, il ne lui restait plus qu'une voie étroite, moyenne, où il sut cependant se mouvoir quelque temps⁵.

Nous sommes au Salon de 1874 et Mirbeau, qui fait le *nègre* pour un certain Émile Hervet – c'est sous ce nom que paraîtra son *Salon* dans *L'Ordre de Paris* – s'enflamme dans sa chronique du 13 mai pour Allongé et pour Veyrassat. De *La Mer* du premier, il écrit : *"M. Allongé a représenté la mer exactement comme elle est, à certaines heures de calme et de mélancolie".* Ce *"portrait extraordinairement ressemblant"* qui tranche avec *"la mer de convention qu'on a coutume de nous montrer"* nous fait faire l'économie d'un voyage dans une station balnéaire à la mode : *"Avez-vous vu la mer ? Si nous ne l'avez pas vue, allez, pour faire connaissance avec elle, non point à Trouville ou à Dieppe ou ailleurs, mais tout simplement allez au Salon."* À propos de *La Charrette en forêt* de Veyrassat, il note : *"C'est d'une vérité intense, et, n'était la crainte de devenir aussi déformé que les deux hommes de la charrette, on se ferait volontiers bûcheron, pour le plaisir d'habiter cette belle, solide et harmonieuse forêt-là."* (PCE, 52)

Comme Bouvard et Pécuchet, Mirbeau confond (ou feint de confondre) nature et artifice. Le paysage n'est pas même envisagé comme traduction, transcription, métamorphose ou lecture du réel comme le souhaitait quelques années auparavant Champfleury. Le travail artistique semble avoir pour but de s'effacer, de s'absenter au profit d'une entreprise de restitution fidèle du réel. Ainsi à propos de la *Saint-Jean* de Jules Breton note-t-il en 1875 : *"Tous les détails, depuis les fillettes jusqu'aux nuages de fumée, sont si justes, si nature, si vrais de forme et de couleur, qu'on ne s'aperçoit même pas des difficultés vaincues."* (PCE, 106)

Mirbeau se révèle ainsi aristotélien – mais son aristotélisme est, sans aucun doute, beaucoup plus intuitif que théorique – en tous cas partisan de la philosophie traditionnelle qui pose que l'art doit être **mimesis**. Ces textes sont à rapprocher de ceux que Duranty consacra à Menzel en 1880 dans *La Gazette des Beaux-Arts*. Selon l'auteur de *La Nouvelle Peinture*, l'artiste prussien qui appartient *"à la famille de la vérité, de la philosophie morale et de l'observation"* est en proie à une véritable *"névrose du vrai"*⁶.

Il comprendra, assez lentement d'ailleurs, les limites de ce réalisme bien tempéré qui avait déjà eu les faveurs de Théophile Gautier, de cette école informelle que formeraient Allongé, Jules Breton, Veyrassat, Vollon et quelques autres artistes défendus dans les *Salons* de 1874, 1875 et 1876. Visant Vollon, il dénoncera *"les menuiseries de l'école naturaliste"* (I, 162). Visant Breton, il dénoncera *"la vulgarité naturaliste"* (I, 176). Au Salon de 1885, il trouvera que les paysages d'Allongé *"ne nous révèlent rien de fort, d'exquis, de savoureux ; toujours la même nature plate et polie, la même pâte onctueuse et comme sucrée."* (I, 197) Cependant, son admiration pour François Bonvin et sa *"vision robuste et saine"* perdurera longtemps.

Mais si son intérêt pour la plupart de ces artistes ira déclinant, la même conception de l'art peut très bien s'alimenter à de nouveaux exemples. Témoin, le sculpteur belge Constantin Meunier dont Mirbeau fait l'apologie du *Marteleur* au Salon de 1886, annonçant même au passage un art qui pourrait bien être le *réalisme socialiste* : *"C'est dans cette voie – dans cette voie seule – que la sculpture peut retrouver sa grandeur ; comme la peinture, elle doit être la reproduction de la vie, d'une époque, d'un milieu social, d'une classe."* (I, 295) Cette conception de l'artiste disant LA vérité du réel, on peut la retrouver jusque dans la phrase désabusée dite à Paul Gsell en mars 1907 : *"Ne me parlez plus d'art ! À quoi servent les artistes, puisqu'on n'a qu'à regarder soi-même la nature ?"* (II, 426). Effectivement, si l'œuvre d'art est pure *mimesis*, à quoi bon s'y intéresser ? Mieux vaut se détourner de la copie pour diriger son regard vers l'original. Mais cela veut dire, alors, qu'il faut se rendre à Trouville ou à Dieppe ou ailleurs pour regarder la mer...

Mais revenons un instant à Bonvin qui, selon Mirbeau, *"occupe dans l'École française une place tout à fait à part"*, une place à côté de celle de Chardin (ce que Gautier avait déjà écrit dès 1852). En 1886, à propos d'une exposition personnelle en galerie, Mirbeau en vient à décrire une toile du vieux maître représentant deux souliers : *"Bonvin a peint deux souliers. Deux souliers, direz-vous : on ne peint pas deux souliers ! Quand on peint deux souliers, on a soin de mettre deux pieds dedans, deux jambes au bout des deux pieds, et un torse au bout des deux jambes ! Eh bien, Bonvin a peint deux souliers sans pieds, sans torse, deux souliers. Et ces deux souliers ne sont pas élégants, ce qui lui serait peut-être une excuse, ni vernis, ni cirés. Ce*

sont deux souliers de soldat. Deux godillots, affreux, avachis, usés à la semelle, déformés au talon, troués de partout ; deux lamentables godillots ! Un linge, qui garde encore la forme du talon autour duquel il est enroulé, s'échappe de l'un des souliers, maculé d'une tache de sang. Et c'est tout ! Et ces souliers sont tragiques ! En les voyant, on voit aussi, tout de suite, le malheureux soldat qui les traîna dans la boue, dans la poussière, sur le gravier brûlant des routes sans fin : on le voit, tirant la jambe, anhéant, le dos courbé sous le poids du sac, étouffé par la capote qui lui gode aux reins. L'évocation est brutale, douloureuse et superbe. On ne se doutait pas que deux souliers, dont le chiffonnier ne voudrait point, diraient tant de choses, vous coûteraient tant de pitié dans l'âme, contiendraient dans leur empeigne crevée tant d'humanité. Ces deux souliers sont un des tableaux militaires les plus poignants et les mieux vécus que j'aie vus." (I, 264-265)

Difficile de ne pas penser à la série des souliers (une dizaine de toiles) peinte par Van Gogh. Difficile de ne pas penser, aussi, au célèbre texte que Heidegger consacra dans *Les Chemins qui ne mènent nulle part* à l'un des tableaux de souliers de Van Gogh, exemple précisément choisi par le philosophe pour développer sa théorie de l'art comme "mise en œuvre de la vérité". En parodiant le philosophe allemand, on peut dire que le tableau de Bonvin – tout comme celui de Van Gogh – nous fait savoir ce qu'est en vérité la paire de souliers. Il est l'ouverture de ce que le "produit", la paire de souliers, est en vérité. Il manifeste l'ouverture de l'étant, c'est-à-dire l'avènement de la vérité qui est à l'œuvre : "Dans l'œuvre, s'il y advient une ouverture de l'étant (...), c'est l'avènement de la vérité qui est à l'œuvre"⁷. Tout cela tourne autour de la valeur d'adéquation de l'œuvre d'art au réel – d' *homoiōsis*, disait Aristote.

Difficile de ne pas songer, non plus, aux remarques beaucoup plus terre à terre de l'historien d'art américain Meyer Schapiro à propos desdits souliers de Van Gogh analysés par Heidegger : le philosophe parle dans son texte⁸ de souliers de *paysans*, mais rien vraiment ne le prouve. Et même mieux : il ne peut s'agir, toujours selon l'historien d'art, que "des souliers de l'artiste, d'un homme qui à cette période résidait en ville, d'un citadin".

On l'a vu, le choix de Mirbeau est tout autre : les souliers peints par Bonvin ne sont ni ceux du peintre ni ceux d'un paysan. Ce sont des souliers de soldat, de ceux dont l'écrivain connaît le consternant usage, de ceux entrevus dans le second chapitre du *Calvaire* qu'il est en train de terminer : "Et je revois le chirurgien, les manches de sa tunique retroussées, la pipe aux dents, désarticuler, sur une table, dans une ferme, à la lueur d'un oribus, le pied d'un petit soldat encore chaussé de ses godillots."⁹ Le philosophe voyait dans cette représentation d'une paire de souliers une évocation véridique – véridique mais idyllique – du monde vécu par les paysans. Mirbeau y voit l'évocation du corps souffrant inutilement, pire, les marques d'un traumatisme insoutenable.

Remarquons enfin que Mirbeau a du mal, bien du mal, à s'en tenir au tableau de Bonvin tel qu'il est, c'est-à-dire aux *godillots*. S'il part d'eux, il se met vite à imaginer ce que le peintre avait justement voulu ne pas montrer : un militaire, et, à partir de là, invente une fiction. C'est dire que "les spectacles les plus humbles de la nature" jouent le rôle d'embrayeur, de tremplin à l'imagination, non pas du peintre, mais du spectateur.

SECOND VISAGE DE L'ARTISTE MODERNE : IL EST CELUI QUI

DIT SA VERITE

C'est l'admiration de Mirbeau pour Puvis de Chavannes (admiration qui s'exprime dès sa seconde chronique du *Salon* de 1874) qui provoqua ce tournant décisif. Les vrais artistes, ce sont ceux qui ont suffisamment de force en eux pour imposer leur vérité, leur vision du monde, en dépit des risées et de l'incompréhension des *bourgeois*. Car "être méconnu par les amateurs bourgeois est un signe infailible d'élévation, de grandeur et de force." (PCE, 115)

Mirbeau demande au peintre d'être davantage qu'un peintre, davantage qu'un bon technicien (ce qu'est, par ex., Bastien – Lepage). Ainsi Puvis de Chavannes est-il avant tout "une individualité artistique d'une rare élévation ; il a un style magistral, une originalité puissante entre toutes" (PCE, 40). Dans son *Salon* de 1876, Mirbeau note qu'il n'est "pas allé une seule fois au Salon sans (s') arrêter avec admiration devant la Sainte Geneviève et les cartons de M. Puvis de Chavannes." (PCE, 220). Cette vive admiration tient à "la personnalité très tranchée, très remarquable" de l'artiste, mais le salonnier, curieusement, se révèle incapable de définir plus avant les caractéristiques essentielles de cette personnalité : "mais sa personnalité, il n'est personne qui l'ignore, et nous n'avons pas à l'indiquer et à la prouver." "Personnalité" devient ainsi un mot magique, une sorte de "sésame ouvre-toi" de la critique d'art.

L'artiste, le "peintre-poète" (PCE, 282), propose bien davantage qu'un tableau : un poème, une rêverie dans lesquels le style est toujours au service de la vision. À propos de *Famille de Pêcheurs* (aujourd'hui au musée de Chicago), Mirbeau s'exclame : "Vous n'avez jamais rencontré, ni au bord de la Seine, ni même sur les rives de l'océan, des pêcheurs pareils." (PCE, 116) Nous sommes là au plus loin, à l'exact opposé de ce qu'il écrit à peu près au même moment des œuvres d'Allongé, de Bonvin, de Jules Breton et de Veyrassat. Néanmoins, cette mise en évidence – grâce à Puvis de Chavannes – de l'importance de "l'individualité artistique", de la "personnalité" constitue le socle qui permettra à Mirbeau, sous son vrai nom cette fois, d'entamer sa campagne de presse dans *La France* à l'automne 1884.

Parmi les "Notes sur l'art" parues dans *La France*, l'article sur Puvis de Chavannes occupe une place éminemment stratégique. Il est, en effet, le premier d'une série d'études consacrées à "ces hommes, peu nombreux, chez qui plus tard il faudra chercher le génie de la peinture contemporaine" (I, 70). Feront suite les études sur Degas, Monet, Renoir, Éva Gonzalès, Rodin, Delacroix, etc. En dehors du "coup de chapeau" à un artiste que Mirbeau soutient depuis dix ans déjà, la chronique sur Puvis de Chavannes est importante en ce qu'elle tire de manière extrêmement claire les conséquences de la conception de l'artiste comme poète disant **SA** vérité :

1°) À une conception du Beau figé et immuable, du Beau académique (ce qu'il appelle "le Beau vrai, le Beau unique"), Mirbeau oppose le Beau comme "faculté, toute personnelle, et par conséquent différente à chacun de nous, de ressentir les impressions et de les fixer." (I, 72)

2°) Cela remet, bien sûr, fortement en cause l'enseignement académique et routinier de l'art fondé sur la *tradition* ("Cette suite ininterrompue de gens se copiant les uns les autres à travers les âges, nous l'appelons la tradition." I, 355) et sur la conception erronée qu'il n'existe "qu'une vérité dans le dessin, qu'une vérité dans la couleur" (I, 73). Deux ans plus tard, en 1886, il écrira : "On doit voir avec son œil, et non avec celui des autres." (I, 355) Puvis de Chavannes, lui, a su se dégager "de l'influence de Raphaël, pour

devenir lui-même” (I, 74) Les impressionnistes seront, au mépris de toute vérité, sans cesse présentés par Mirbeau comme n’ayant fréquenté aucune école d’art, comme n’ayant subi l’influence d’aucun maître : ils se sont auto-accouchés, engendrés eux-mêmes. Cependant, l’artiste moderne, loin d’être coupé du passé, dialogue avec les maîtres anciens et les continue. Il existe un dialogue permanent de génie à génie que ne viennent point troubler les mesquines tentatives de mise au pli académique. Ainsi Rodin prolonge-t-il Phidias, Donatello et Michel-Ange. Le darwinisme de Mirbeau le conduit même à présenter la théorie selon laquelle, pour que naisse un génie, *“il faut des siècles et des siècles d’élaboration et de sélection”* (I, 299) Et, à propos de Delacroix précurseur de l’impressionnisme, il écrit : *“Un grand artiste n’est pas une génération spontanée. Il est le résumé et le metteur en œuvre de tous les acquis du passé, de toutes les découvertes, de toutes les luttes, de toutes les idées antérieures à lui.”* (I, 408)

3°) Le grand artiste, *“qui est aussi un grand poète, n’est d’aucun temps, d’aucune école, d’aucune coterie et d’aucune routine.”* (I, 73)

Quant à la critique d’art, que Mirbeau n’aime guère, mais qu’il pratique de manière soit prophétique soit polémique, elle a désormais pour but de déceler l’originalité, l’individualité de l’artiste, non de le juger par rapport aux critères immuables du Beau idéal ou d’entériner le jugement de l’Histoire. Exemple : *“M. Whistler ne ressemble à personne. Son art original et raffiné, qui cache une pensée aiguë sous des grâces de dandy lui appartient absolument.”* (I, 330) On voit, bien sûr, immédiatement, les dangers d’une telle conception : danger pour le critique de vanter une originalité qu’il n’est pas à même d’explicitier clairement, danger pour l’artiste de vouloir faire du nouveau, de l’original à tout prix pour répondre à la demande du critique (ce qu’on appellera *“la surenchère avant-gardiste”*).

Avec cette seconde conception, Mirbeau rejoint les nombreux théoriciens du XIX^e siècle qui ont fait de la notion de tempérament la clef de voûte de l’expression artistique. Stendhal, Taine, Émile Deschanel, Zola et bien d’autres avaient expliqué la subjectivité de la vision par la différence de constitution physiologique de chacun. L’application de cette théorie à la critique d’art remonte au romantisme. Dès 1831, Alfred Johannot, dans un article de *L’Artiste*, avait affirmé que chaque artiste possédait un *“point de vue”* déterminé par son tempérament individuel ; dès lors son œuvre ne pouvait être évaluée que dans cette seule perspective. Puis Zola avait repris cette idée romantique pour affirmer hautement qu’*“une œuvre d’art est un coin de création vu à travers un tempérament.”*

Avec cette seconde conception, Mirbeau ancre l’art au plus profond de l’individualité : là où naissent les sensations, les impressions.

TROISIEME VISAGE : L’ARTISTE MODERNE EST CELUI QUI DIT LA NATURE, C’EST-A-DIRE LA VIE

Il s’agit là de la part la plus classique – et, partant, la plus étudiée – de la critique d’art mirbellienne. L’écrivain s’y révèle **panthéiste** davantage que naturaliste, dans la mesure où, pour lui, la nature n’est jamais un décor, mais un organisme vivant, parcouru de frissons, de palpitations, de spasmes. Il s’y révèle également zélateur inconditionnel des impressionnistes, se situant dans la descendance de Castagnary qui, en 1874, définissait ainsi la nouvelle école : *“Ils sont impressionnistes en ce qu’ils rendent non le paysage, mais la sensation produite par le paysage.”* Ce qui, comme l’a noté Richard

Shiff¹⁰, suppose une distinction entre le monde naturel et la sensation produite par celui-ci.

Pour Mirbeau, la nature n'existe pas en soi (I, 305) : telle est la leçon qu'il inflige de façon cinglante en 1886 à Louis de Fourcaud. N'existe que la sensation, c'est-à-dire l'expression de la personnalité, la réponse de l'individu face à la Nature, face à la Vie. Il est donc de ceux qui, dans l'impressionnisme, font porter l'accent sur la sensation – donc sur la part subjective – au détriment de la part objective, réaliste.

Cette sensation est avant tout visuelle. La prédominance du visuel (y compris sous son aspect pervers de voyeurisme), la force de la pulsion scopique est incontestablement un trait marquant de sa personnalité. Face à Monet qui lui reproche son goût trop prononcé pour l'art de Gauguin, il admet facilement : *“En peinture, c'est par les yeux que la pensée doit être excitée. Il faut d'abord que les yeux soient charmés, émus.”*¹¹ Pour lui, la diversité des styles tient avant tout à une différence de sensibilité visuelle. L'œil *“lyrique”* de Monet n'est pas celui de Pissarro, qui *“a un œil à lui, très délicat, très subtil, très charmant, un œil habitué aux grandes synthèses du dessin et de la coloration”* (I, 334). Mirbeau rejoint là ceux qui, comme Laforgue, comme Verhaeren, considèrent l'impressionnisme avant tout comme *“un progrès de l'œil”*¹².

Cette valorisation de l'œil se double d'une extrême méfiance à l'égard de la main. C'est souvent elle qui est accusée de gâter l'œil, de le perturber, de l'embrouiller. Ou bien elle prend le pouvoir, comme chez Zandomeneghi (*“Trop de main en vérité, et pas assez d'œil”*, I, 276). Tandis que, chez Lebourg, Mirbeau note l'alliance parfaite d'un *“œil très spécial”* avec *“une main très libre”*. Lorsque la main ne peut suivre l'œil, c'est le drame – comme pour Lucien, le tragique héros de *Dans le ciel*. Il commence par injurier sa main maladroite : *“Cette sacrée main qui n'obéit pas encore !... Et il l'injurait. Mais il faudra bien que je te dompte, salope !... Il faudra bien que tu marches comme le reste, vache, vache, vache, sale vache !”* (p. 130), puis, dans un acte de démente, se la scie.

La contribution de Mirbeau à la *légende dorée* de l'impressionnisme, au *mythe du regard candide*, est des plus importantes¹³. Pour lui – davantage peut-être que pour bien d'autres critiques –, sortir peindre en plein air, c'était véritablement *“chasser la nuit des ateliers et la tristesse embrumée de la peinture bitumeuse”* (I, 165), c'était *ipso facto* et *de facto* se défaire des habitudes malheureuses du système académique. En plein air, l'art n'était plus qu'une affaire de contact personnel, de communion intime avec la nature et l'œuvre enregistrait et conservait la trace directe de la sensation originelle et originale.

Familier des ateliers, Mirbeau propagea l'idée, maintenant contestée de toutes parts, que l'on pouvait consigner ses impressions sans faire appel à la tradition, sans recourir à des recettes d'atelier, en toute innocence. L'article du *Figaro* du 10 mars 1889 est exemplaire dans sa volonté de situer Monet en dehors de toute tradition, sans *“état civil artistique”*. Selon Mirbeau, Monet est celui qui a le mieux accompli la *tabula rasa* nécessaire à la réalisation du grand œuvre. Élève de personne tant son passage chez Gleyre fut bref, *“il ne copia aucun tableau du Louvre”*. Il admira quelques gloires du passé, mais *“il se dit avec raison que chacun doit faire son œuvre, c'est-à-dire exprimer sa propre émotion et non pas recommencer celle des autres”*. Alors, il regarda la nature *“où dort encore le trésor de génie que l'homme n'a pas encore réveillé”* et *“il ne voulut point d'autre maître qu'elle”*. Influencé à ses débuts par ses prédécesseurs

immédiats (Courbet, Manet, Pissarro), *“il arriva à se débarrasser des conventions, des réminiscences, à n’avoir qu’un parti-pris, celui de la sincérité, qu’une passion, celle de la vie.”* Et voici le point d’orgue de l’article : *“Et c’est la vie, en effet, qui emplit ces toiles, d’un art tout nouveau et qui étonne, la vie de l’air, la vie de l’eau, la vie compliquée des lumières.”* (I, 357)¹⁴

Les artistes qu’aime et qu’admire Mirbeau sont ceux qui domptent la lumière et captent le mouvement. Pour lui, aucune œuvre ne tient le coup à côté *“des lumières vibrantes de Claude Monet”* (I, 185). *“Sous le feu implacable des coups de soleil de Monet”*, les nymphes de Jean-Jacques Henner – qu’il apprécia cependant jusqu’au tournant des années 80 – ne sont plus que de dérisoires *“poupées de carton”* (I, 18)

Dans l’important article qu’en 1891 il consacra à Pissarro dans la revue de Durand-Ruel *L’Art dans les deux Mondes*, il fait dériver l’harmonie de *“l’expression vivante de la lumière sur les objets qu’elle baigne et dans les espaces qu’elle remplit.”* L’irruption de la lumière dans la peinture, chassant de manière aussi brutale que décisive l’académisme, est présentée comme *“une révolution radicale dans l’art de peindre”*, comme *“une révolution dans l’art de voir la nature”* (I, 414) Delacroix avait pressenti le rôle capital de la lumière, Corot et Turner avaient tenté quelques expériences. Mais ce n’est qu’avec Manet et, surtout, avec Monet et Pissarro – ces *“dompteurs de lumière”* – qu’est né *“un art tout neuf”* restituant *“la nature dans son frémissement, dans son rêve d’initiale lumière.”* (I, 414) Au rêve antique, aux mythologies païennes sur lesquelles brodent les pompiers faiseurs de *machines*, Mirbeau substitue une nature aurorale, initiale, une nature au commencement, une nature encore vierge. Regard vierge sur nature encore vierge, comme dans les toiles de Pissarro constituées *“de formes tremblantes, d’une terre rose qui respire, de buées qui errent au ras du sol, parmi les herbes, du bouillonnement des sèves où s’accumulent les fécondations mystérieuses”* (I, 415). La tâche de l’art est bien de réapprendre à voir le monde.

Quant à son admiration, aussi tonitruante que constante, pour Rodin, elle tient d’abord à ce que le sculpteur parvient – comme sans peine aucune – à *“faire palpiter de vie grandiose et forte le marbre, le bronze, la terre”*, à *“animer ces blocs inertes d’un souffle chaud et haletant”*, à *“couler en ces matières mortes le mouvement”* (I, 119). Ces formules lui semblèrent si justes, si adéquates, qu’il les réutilisa.

QUATRIEME VISAGE : IL EST CELUI QUI EXPRIME L’IMPALPABLE DE LA NATURE

Mais la lumière est *“fluidique”* autant que le mouvement est instable, éphémère. Mirbeau oppose les ciels de Pissarro, *“aériens, mouvants, profonds, respirables, où vibrent et se répercutent à l’infini les ondes lumineuses”*, aux ciels de *“maçonnerie épaisse”* de Théodore Rousseau, *“à ces enduits de pâte sombre et rugueuse, où les objets s’enlisent comme dans de la boue.”* (I, 415)

L’attirance pour le côté fugitif, pour le côté *“passant”*¹⁵ de la nature et de ses spectacles est un des traits constitutifs de l’époque – trait hérité de Baudelaire. Dès 1884, Mirbeau souligne l’originalité de Monet en précisant qu’il est le premier à avoir rendu *“ce que les Japonais seuls avaient pu faire jusqu’ici, et ce qui semblait un secret perdu”*, à savoir exprimer *“l’impalpable, l’insaisissable de la nature”* (I, 83). Et s’il reconnaît en ce peintre un *“frère douloureux”* (comme il l’écrivit à la fin d’une lettre d’octobre 1889), c’est que celui-ci s’épuise

justement à tenter d'approcher de l'impalpable (ce qui est peut-être aussi *l'invisible*, comme dans la toile quasiment blanche de Vétheuil), c'est qu'il se martyrise "à vouloir l'impossible" (autre formule d'une lettre de la fin de juillet 1890). Vouloir l'impossible, c'est peindre non plus la forme, le contour, mais ce qu'il y a de plus impalpable : l'air (ce que le peintre appelle "*l'enveloppe*"), c'est peindre – selon Mirbeau – "*le mouvement des choses inertes ou invisibles, comme la vie des météores*" (I, 357). Le critique précise bien qu'il ne s'agit nullement là d'inspiration débridée, de fantaisie romantique, mais d'adéquation aux grandes lois physiques de l'univers : "*Tout est combiné, tout s'accorde avec les lois atmosphériques, avec la marche régulière et précise des phénomènes terrestres ou célestes.*" C'est la raison pour laquelle Monet "*donne l'illusion complète de la vie*" (I, 358). Non seulement le peintre a quitté son atelier pour les champs, pour le plein air, mais le voilà qui, ayant rompu les amarres, gravite entre terre et ciel. Désormais, la nature au sens où l'école de Barbizon pouvait la concevoir est une notion complètement dépassée. Désormais, Pissarro "*peint la vie qui se continue à travers la vastitude cosmique*" (I, 415). Son entreprise, dès lors, consiste moins à représenter qu'à suggérer l'intensité secrète du monde, le grouillement de la vie : "*Dans ses toiles, nous avons l'idée réelle, la représentation presque physique de cette immensité où l'homme n'est plus qu'une tache à peine perceptible, une sorte de moisissure d'ombre, de champignonnement, où les villes elles-mêmes, si grondantes soient-elles, ne s'aperçoivent pas plus, n'ont pas plus d'importance planétaire, derrière le repli de terrain qui les abrite, que le nid de l'alouette au creux du sillon*" (I, 415). On voit clairement que le modernisme de Mirbeau en fait de peinture débouche sur un double refus : refus de l'anthropocentrisme et refus du mythe du progrès (par ex. des "*villes tentaculaires*").

Il va même jusqu'à une mise entre parenthèses, jusqu'à un refus de la réalité *telle quelle*, jusqu'à une recomposition artistique de la réalité selon des règles picturales éprouvées : que l'on songe à "*l'orgie florale*" de son jardin aux colorations intenses du Clos Saint-Blaise à Carrières-sous-Poissy, élaboré sur le modèle de celui de Monet à Giverny. On bascule très vite et très facilement du jardin de paradis au jardin des supplices, de la transe visuelle à la transe sexuelle, du regard innocent au regard pervers. Ce basculement dans le fantasme est provoqué par l'ébranlement, par le choc ressenti face à l'œuvre d'art. Sans les *Nymphéas* de Monet, Mirbeau n'aurait pas écrit *Le Jardin des supplices* (du moins, pas comme cela). En retour, c'est bien du jardin de Giverny qu'il est question dans tel passage du *Jardin des supplices* : "*Les nymphéas étalaient sur l'eau dorée leurs grosses fleurs épanouies qui me firent l'effet de têtes coupées et flottantes.*"¹⁶

Cet aspect de la critique d'art de Mirbeau – qui vient frôler le Symbolisme – est tout à fait en phase avec la psychologie et la philosophie de l'époque qui considèrent toutes deux que "*ce que l'on observe du monde extérieur dépend de l'observateur et de sa manière d'observer.*"¹⁷. La célèbre formule de Schopenhauer, "*le monde est ma représentation*", est commentée en 1874 par Charles Levêque dans ce sens-là : le monde objectif n'est qu'un phénomène de l'esprit puisqu'il ne peut être appréhendé indépendamment du sujet qui le perçoit.

L'expérience artistique – telle que la pratiquent Monet, Pissarro et quelques autres – est pour Mirbeau ce spasme où le sujet et l'objet deviennent indistincts, où l'individuel et l'universel se rejoignent.

CINQUIEME VISAGE : L'ARTISTE EST CELUI QUI DIT SA DOULEUR, C'EST-A-DIRE L'ETERNELLE DOULEUR UNIVERSELLE

En 1891, répondant à la double sollicitation amicale de Mallarmé et de Pissarro, Mirbeau rédige un article sur Gauguin. Il s'agit d'aider l'artiste qui est sur le point de partir pour Tahiti et qui veut organiser une vente de ses œuvres pour financer son voyage et son séjour océanien. Essentiellement biographique, cet article – bel exemple de “réclame” – contient au début de sa conclusion cette phrase qui conduit à une nouvelle définition de l'artiste : *“Œuvre douloureuse, car pour la comprendre, pour en ressentir le choc, il faut avoir soi-même connu la douleur et l'ironie de la douleur, qui est le seuil du mystère”* (I, 421). Mirbeau rejoint là, une nouvelle fois, Schopenhauer, pour qui *“la souffrance est le fond de toute vie”*, pour qui toute vie est *“une agonie sans cesse arrêtée, une mort d'instant en instant repoussée.”* Cette conception doloriste de l'activité artistique (autre trait baudelairien) est également lisible dans l'ensemble des textes consacrés à Rodin. En 1887, dans le *Gil Blas*, Mirbeau trouve que le sculpteur *“a fait dire à la pierre, à la terre glaise, au bronze, au marbre, la souffrance éternelle de l'homme, et il a tordu douloureusement son pauvre corps meurtri dans les affres de la volupté, le Faune, la Sphynge sont les plus beaux poèmes de douleur qu'ait conçus l'imagination.”* (I, 334) Non seulement Rodin *“a pu forcer le marbre à se tordre sous la douleur et la volupté”*, mais *“il a pu encore le forcer à crier la suprême souffrance de la négation moderne, à pleurer les dévorantes larmes de l'inassouvi et les chutes de l'homme, d'idéal en idéal, jusqu'à sa couchée dans le néant. Ce qu'il y a de poignant dans les figures de Rodin, c'est que nous nous retrouvons en elles, c'est que nous y mirons nos désenchantements, c'est que, suivant une belle expression de M. Stéphane Mallarmé, ‘elles sont nos douloureux camarades’* (I, 384)

L'œuvre de Rodin ne chante rien d'autre que *“le poème de la souffrance humaine”* (I, 385) et celle de Rops *“courbe l'homme sous les poids écrasants de l'universelle douleur”* (I, 242). Le refus de l'amour idéalisé, de *“l'imbécile pudeur”*, conduit l'artiste à forcer (de manière plus ou moins caricaturale – mais c'est un mot que n'aimait pas Mirbeau) sa représentation, à transgresser certains tabous et à donner de l'amour une version noire et satanique de ruts anéantissant le cœur, le cerveau et la moëlle épinière.

SIXIEME VISAGE : L'ARTISTE EST CELUI QUI ABSORBE LA NATURE EN LUI

Mirbeau aime le mot sève. En 1891, il l'emploie à propos de Pissarro et, trois mois plus tard, on le retrouve dans son célèbre texte sur Van Gogh. Mais, dans le texte sur Pissarro, la sève est celle de la nature, tandis que dans l'article sur Van Gogh, il s'agit de celle de *“son être”*. On peut dire qu'à la fin la sève *“est un flux d'énergie à la fois dans l'homme et dans la nature”*¹⁸, passant de l'un dans l'autre et de l'autre dans l'un.

Mirbeau percevait chez Monet la volonté très nette de plier la nature à sa puissante volonté artistique, de *“tout soumettre à la domination de son génie”*. En mars 1891, il écrivait : *“Les paysages de Claude Monet sont, pour ainsi dire, l’illumination des états de conscience de la planète, et les formes supra-sensibles de nos pensées”* (I, 431). Ces formules plutôt énigmatiques servaient en fait à justifier la méthode des séries (et précisément celle des *Meules*). L’unicité du motif est ce qui, paradoxalement, permet à l’artiste de multiplier ses impressions : un univers dans une meule de foin.

Le même mois de mars 1891, il publie son célèbre article sur

Auguste Rodin

Van Gogh récemment décédé. L’analyse de l’œuvre de l’artiste lui permet de rassembler sa pensée en une formule plus claire. Selon Mirbeau, Van Gogh (mais aussi, sans doute, Monet, bien qu’à un moindre degré) *“ne s’était pas absorbé dans la nature. Il avait absorbé la nature en lui ; il l’avait forcée à s’assouplir, à se mouler aux formes de sa pensée, à la suivre dans ses envolées, à subir même ses déformations si caractéristiques. Van Gogh a eu, à un rare degré, ce par quoi un homme se différencie d’un autre : le style (...), c’est-à-dire l’affirmation de la personnalité”* (I, 442-443).

Il met en évidence ce que Shiff appelle *“les éléments actifs de l’expression”*, comme les coups de pinceau qui *“s’échevèlent”*, *“se tordent”* ou bien, au contraire, sa main qui *“se promène”* et *“caresse”* la toile. Le *faire* de l’artiste n’est plus seulement en relation avec son œil : le psychisme se révèle tout entier.

Que révèlent donc, selon Mirbeau, les toiles de Van Gogh ? Un peintre *“magnifiquement doué”*, un *“instinctif”*, un *“visionnaire”* doué d’une *“sensibilité aiguë”* et d’une *“noblesse qui émeut”*. De la folie, pas un mot. Mirbeau l’affirme hautement : l’art de Van Gogh est sain. Et même plus : *“il n’est pas d’art plus sain”* (II, 297). Les malsains et les fous, ce sont *“les mystiques, les symboliques, les larvaires, les occultistes, les néopédérastes, les peintres de l’âme”* (II, 296). Si Mirbeau tient ce discours, c’est en partie pour réagir contre celui d’Aurier qui, le premier, dès 1890, avait souligné l’aspect névrotique de l’œuvre du peintre. Il faudra attendre 1907 et *La 628-E8* pour que Mirbeau accepte de voir, si l’on peut dire, la vérité en face : *“Évidemment, je vois parfois, dans ces toiles, une grimace douloureuse, parfois j’y sens une impuissance consciente à réaliser, par la main, complètement l’œuvre que le cerveau a conçue, cherchée, voulue. Et, cette grimace, je ne la vois, cette impuissance, je ne la sens, peut-être, que parce que j’ai connu tous les doutes, tous les troubles, toutes les angoisses de Vincent Van Gogh, et toute cette faculté cruelle d’analyse et de dureté à se juger soi-même et cette existence toujours vibrante, toujours tendue, à bout de nerfs, et cet effort affolant, torturant, où il se consuma.”* Parler de Van Gogh est donc

pour Mirbeau, à cette date-là et dans cet espace littéraire-là, une façon de parler de soi. Mais reconnaître la folie du peintre serait donc reconnaître la sienne propre : Mirbeau ne va pas jusque-là. On voit à nouveau la dichotomie entre critique d'art et œuvre de fiction. La critique d'art – toujours proche du dithyrambe – ne peut rendre compte de certaines réalisations complexes ou trop sombres. Par contre, le rôle de la fiction – et *Dans le ciel* est bien évidemment le meilleur exemple – est de révéler la tragique vérité.

Que ce soit dans le texte sur Gauguin ou dans celui, plus tardif de *La 628-E8* sur Van Gogh, on perçoit en germe une conception de la communication qu'un Bataille approfondira : nous ne communiquons qu'à hauteur de plaie, de béance, que de blessure à blessure. La communication ne peut pas se réaliser pour des êtres clos sur eux-mêmes. Elle implique une rupture de l'homogénéité, de l'intégrité physique ou psychique. Par ailleurs, dans le premier article sur Van Gogh, est lisible en filigrane, le thème anti-économique et pré-bataillien de la *dépense* : Van Gogh "*se dépense tout entier au profit des arbres, des ciels, des fleurs, des champs...*" (I, 443).

SEPTIEME VISAGE : L'ARTISTE PEUT-IL ETRE CELUI QUE LA COULEUR DIRIGE ?

Dans la vaste *galaxie* néo- ou post-impressionniste, Mirbeau a su distinguer – et c'est tout à son honneur – ces deux phares que sont Van Gogh et Gauguin. Il a, d'autre part, rejeté (mais mollement) Seurat et le *pointillisme* jugé "*rigide*" et "*sectaire*" (II, 52). Les Nabis l'ont, à la fois, sensuellement attiré et intellectuellement intrigué. Aussi sa réponse à leur entreprise sera-t-elle tardive, en dehors de quelques rapides mentions journalistiques. Mais on n'a pas assez remarqué jusque-là les lignes qu'il consacra en 1893 à Henry de Groux.

Membre à vingt-et-un an du groupe des XX, Henry de Groux est un artiste belge que l'on classe généralement dans la mouvance symboliste. Comme Carrière, il connut son heure de gloire entre 1890 et 1905. Venu à Paris chercher le succès, il s'y lia avec Bloy, Gourmont, Mirbeau... Il fréquenta Mallarmé, Verlaine et Moréas. Petit, Vollard et Le Barc de Bouteville l'exposèrent. Son chef-d'œuvre, *Le Christ aux outrages* (1890), qu'il eut beaucoup de mal à montrer à Paris, est une œuvre puissante et complexe qui renoue avec le romantisme rubénien tout en affirmant hautement les valeurs propres du symbolisme : religiosité exacerbée en mysticisme, exaltation de la violence libératrice, tendances anarchistes, etc.¹⁹.

Mirbeau, jusque-là, parlait de la peinture essentiellement en terme de *lumière*. Les lignes qu'il consacra aux toiles de de Groux exposées au Salon du Champ de Mars de 1893 sont marquées par l'émergence très nette des termes de "*couleurs*" et de "*coloriste*" : "*Sous son apparente naïveté de primitif, M. Henry de Groux est un peintre consommé ; il est merveilleusement habile au jeu des couleurs. Ses toiles ont l'aspect d'objet précieux, de matière luxueuse, que doivent avant tout montrer les œuvres d'art. Il y a en lui un mélange de tapissier persan et d'imagier gothique, avec tout d'un coup des accentuations à la Rembrandt. Ses toiles sont méticuleusement composées au point de vue de la couleur : c'est la couleur qui le mène et le dirige. Dans son apparent désordre, il est minutieusement logique, et son imagination, qui est vive, qui est débordante de verve, ne va que jusqu'où la couleur lui dit d'aller. Son Moïse sauvé des eaux ainsi que ses Bohémiens sont de purs chefs-d'œuvre de coloriste. La joie de ces deux toiles éclate en sonorités superbes.*" (II,

42). À ma connaissance, Mirbeau n'est jamais allé plus loin que dans ces lignes-là où il chante l'émancipation de la couleur.

Mirbeau – qui écrit peut-être ces lignes pour faire plaisir à Saint-Pol-Roux ou à Rodenbach, mais qui les écrit ainsi, à sa façon, en mettant en avant la couleur, la force de la couleur émancipée – mettra ensuite en veilleuse ce thème qui ne rejaillira vraiment qu'en 1908, soit près de dix ans après la dispersion du groupe des Nabis.

En 1908, Mirbeau – qui n'est plus que très épisodiquement critique d'art – accepte de reprendre la plume pour présenter les artistes de la collection de son ami Thadée Natanson, collection qu'il connaît bien, dit-il, puisqu'il l'a vue se former, collection qui va bientôt être mise en vente. C'est dans ce contexte, remarquons-le au passage, qu'il salue enfin Odilon Redon qui, *“avec sa belle imagination de coloriste profond”* arrive *“à orchestrer en couleurs le prodige primitif de ses noirs.”* (II, 472)

Concernant les Nabis, le texte de Mirbeau juxtapose un certain nombre d'affirmations qui se complètent peu à peu.

1° affirmation : *“ces peintres ne peignent pas d'après nature”*.

2° affirmation : cependant, ils ne vont pas jusqu'à nier la nature. Simplement, elle n'est plus pour eux un absolu puisque leur art tend vers *“l'abstraction”*.

3° affirmation : ils ont remplacé le rapport visuel au monde par un rapport sensuel de type baudelairien, leur art jouant sur l'ensemble de la sensibilité du spectateur.

Synthèse : *“leur occupation exclusive, à ces peintres, a toujours été, en tâchant d'oublier les modèles préalables ou les combinaisons traditionnelles, non pas de créer de la couleur, ce qui n'a pas de sens, mais des jeux de couleurs, l'art plastique commençant au moment où l'on combine, pour le plaisir ou par jeu, des formes, c'est-à-dire des signes en vue d'émouvoir l'esprit par le moyen des sens.”* (II, 474)

On sent Mirbeau à la fois fasciné et réticent : fasciné par la sensualité puissante, envoûtante de ces œuvres, et réticent devant le repliement de cette peinture sur elle-même. La peinture peut-elle être, en somme, la seule référence de la peinture ? Car, comme Cézanne, les Nabis n'ont *“aucune préoccupation étrangère à la peinture”*. L'œuvre d'art, de plus en plus coupée du monde, devient un univers à part, *“complet”, “autonome”*.

Deux ans plus tard, Mirbeau salue en Vallotton *“un grand constructeur de formes”,* celui *“qui a compris la peinture décorative à sa façon”*. En effet, *“il a montré, en maints tableaux, qu'il avait un sens merveilleux de la couleur et de l'arrangement. Mieux que personne (...) il sait être un coloriste très savant, très abondant, très nuancé, dégrader, avec une très fine sensualité, les blancs et les noirs...”* (II, 497)

En même temps, il note, éternel insatisfait, les limites de la critique d'art face à ces nouvelles et déroutantes recherches : *“Mais démontrer techniquement, ou poétiquement, sans obscurité – ce qui n'est pas démontrable par des chiffres ou par des mots – la beauté d'un accord de couleurs et d'un balancement de lignes, qui souvent sont le sujet même, le vrai sujet d'un tableau... Comment faire ? Le mieux serait d'admirer ce que l'on est capable d'admirer, et, ensuite, de se taire...”* (II, 496)

Mais cette émancipation de la peinture par la mise à distance de la nature, par l'exaltation de la couleur et de la forme qui font d'un accord de couleurs ou du balancement d'une ligne le sujet d'un tableau, a des limites. Et ces limites éclatent dans la terrible, dans l'injuste démolition que fait Mirbeau de Matisse dans une lettre à

Monet de 1910 : “On ne peut croire à tant de folie, à tant de pauvre folie. Matisse est aussi un paralytique général..” (p. 224). Croit-il faire plaisir à son ami, à ce “frère douloureux”, en appuyant, en outrant ainsi sa démolition de l’exposition du peintre *fauve* ? Mirbeau est donc resté en route, il n’est pas allé jusqu’à l’outrance *fauve* faisant chanter ces beaux bleus, ces beaux jaunes, ces beaux rouges qui, selon Matisse, “remuent le fond sensuel des hommes”. Il n’est pas allé jusqu’à une peinture qui créerait sa propre couleur.

Les grands artistes, ces “frères douloureux”, ne sont pas des artistes parmi d’autres, vaguement interchangeable : ce sont des figures puissantes, originales, uniques, qui “nourrissent” la personnalité et donc l’œuvre du critique, de l’écrivain, qui s’approfondit de leur expérience et de leur vision.

Les grands artistes, ces “frères douloureux”, brisent la durée interminable et monotone, la trouent de toute la puissance sauvage de leur *génie* et libèrent, ponctuellement, l’humanité de ses pesanteurs. Mais, comme Sisyphé, la tâche est toujours à recommencer. Mirbeau n’attend rien – ou pas grand chose – du mouvement du prolétariat, organisé ou non. Mais les œuvres de Rodin, de Monet, éclatent comme les bombes des anarchistes et libèrent de l’inattendu, du subversif, des ondes de liberté irréductibles. C’est finalement entre Baudelaire et Bataille que l’on pourrait le mieux ranger Mirbeau – comme un jalon essentiel du grand mouvement romantique, anti-physique, anti-naturaliste et sadien... L’art n’a rien à voir ni avec la représentation d’une réalité terriblement décevante, ni avec une technique. L’histoire de l’art n’est en rien celle des avant-gardes successives. L’art, qui est peut-être bien la vraie essence de l’homme, est une protestation, grandiose et dérisoire, lancée au vide de l’univers et à l’absurdité de la vie.

Christian LIMOUSIN

NOTES :

(1) Claude Duchet, “L’artiste en question”, présentation du n° 54 de *Romantisme* (“*Être artiste*”), CDU – SEDES, 1986.

(2) Joan Borrell, *L’Artiste – roi*, Aubier, 1990.

(3) Cf. quatrième de couverture de *L’Artiste – roi*.

(4) Les références se font aux *Combats esthétiques*, édition établie et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Séguier, 1993. Le chiffre romain indique le tome. PCE désigne les *Premières chroniques esthétiques* publiées par Pierre Michel en 1996 (coédition Société Octave Mirbeau / Presses de l’Université d’Angers).

(5) Sur les débuts de Mirbeau critique d’art, on consultera la préface de Pierre Michel (“Les débuts d’un justicier”) aux *Premières chroniques esthétiques*. Mon compte-rendu dans le n°3 des *Cahiers Octave Mirbeau* (“Octave Mirbeau critique d’art ‘nègre’”) présente un point de vue légèrement différent.

(6) Edmond Duranty, *Adolphe Menzel*, Séguier, 1996.

(7) Martin Heidegger, “L’Origine de l’œuvre d’art”, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, p.27.

(8) Meyer Schapiro, “L’Objet personnel, sujet de nature morte. À propos d’une notation de Heidegger sur Van Gogh”, *Style, artiste et société*, Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, 1982.

(9) Le Calvaire, *Les romans autobiographiques d’Octave Mirbeau*, Mercure de France, collection Mille Pages, p. 100.

(10) Richard Schiff, *Cézanne et la fin de l’impressionnisme*, Flammarion, 1995, p. 13.

(11) Cf. *Correspondance avec Claude Monet*, édition établie par Pierre Michel et Jean-François Nivet, éditions du Lérot, 1990, p.118.

(12) Cf. Christian Limousin, “Le lyrisme étincelant du monde : les symbolistes belges et l’impressionnisme”, communication au colloque “*Le Symbolisme en Belgique*” organisé par l’université de Tours (actes à paraître dans *Littérature et Nation*).

(13) Cf. Christian Limousin, “L’ardeur poétique de l’admiration : Mirbeau parmi les critiques de Monet”, actes du colloque Mirbeau d’Angers, Presses de l’Université d’Angers, p. 101-119.

(14) Sur l’ambiguïté chez Mirbeau des mots *vie* et *nature*, cf. Christian Limousin,

"Mirbeau critique d'art", *Cahiers Octave Mirbeau* n°1, 1994.

(15) On se souvient de la question de Geffroy dans sa troisième série de *La Vie artistique* (1894) : "Est-ce que Whistler, Carrière ne sont pas des impressionnistes par le côté passant de leurs œuvres ?".

(16) *Le Jardin des Supplices*, 10 / 18, collection "fins de siècle", p. 257. Sur le jardin de Giverny comme "origine" du livre de Mirbeau, cf. Emily Apter, "The Garden of scopic perversion, from Monet to Mirbeau", *October* n°47, hiver 1988.

(17) Richard Shiff, *ibidem*, p. 35.

(18) Richard Shiff, "Il faut que les yeux soient émus", *Revue de l'art* n° 96, 1992, p. 28, texte repris en appendice à *Cézanne et la fin de l'impressionnisme*.

(19) Cf. Rodolphe Rapetti, "Un chef d'œuvre pour ces temps d'incertitude : *Le Christ aux outrages* d'Henry de Groux", *Revue de l'art*, n° 96, 1992.

Edy Legrand : *Le Jardin des Supplices*