

OCTAVE MIRBEAU CRITIQUE D'ART "NÈGRE"

"On s'apercevra que le nombre de bons salonniers est plus que restreint, qu'il est minime. Tout débutant qui met les pieds dans un journal rêve de tenir la critique d'une exposition de peinture et de sculpture : il s'imagine, le malheureux, que la tâche est aisée. Mais voyez donc, jeune homme, la rareté des littérateurs qui sont parvenus à se faire un nom de ce côté. Combien végètent obscurément, sans crédit, sans originalité, sans verve ! Combien d'autres quittent la partie après deux ou trois essais infructueux ! Si l'on vous proposait de rendre compte d'une exposition de cordonnerie, vous croiriez devoir vous récuser, ne connaissant pas le métier de faiseur de bottes. Pourquoi donc acceptez-vous de rendre compte d'un concours de peinture, alors que vous n'avez pas, sur le métier de peintre, la plus légère notion ? Décidément, le bon sens n'est pas la fleur qui fleurit le mieux sous l'humaine cervelle."

Tout-Paris, "Salon et salonniers",
Le Gaulois, 2 mai 1880

En juin 1991, au premier colloque Mirbeau de Crouettes, Pierre Michel avait présenté une synthèse de l'activité de "nègre" de l'écrivain entre 1880 et 1886. Au détour de son analyse il notait : *"Il est probable que bien d'autres œuvres sont aussi de la plume de notre nègre"* (1). Depuis, il a en effet exhumé d'autres textes, et notamment un vaste ensemble de chroniques artistiques éclairant d'un jour totalement nouveau les débuts de Mirbeau critique d'art (2). Ces chroniques viennent fort utilement compléter les deux volumes des *Combats esthétiques* (3).

De quoi s'agit-il ? De rien moins que de 78 chroniques parues entre mai 1874 et mai 1882 dans trois journaux différents. Les 55 premières ont été publiées dans *L'Ordre*, le journal bonapartiste de Dugué de la Fauconnerie, où Mirbeau tient la chronique dramatique (4). Elles constituent, pour l'essentiel, les "Salons" de 1874, 1875 et 1876 et sont signées Émile Hervet (le "Salon" de 1874 étant signé phonétiquement R. V.), *"folliculaire bonapartiste"* tenant dans le journal la rubrique parlementaire. Cet Hervet existe donc bel et bien. Il a publié en 1865 un roman et en 1868 un mémoire d'ethnographie slave. Du moins les a-t-il signés... Plus tard, entre 1883 et 1885, il signera dans *La Patrie* quelques chroniques d'art (5), ainsi que, dans la *Revue de la France moderne*, un long article sur "Les Buts de la peinture", que P. Michel présente comme *"une plate et morne dissertation d'un médiocre élève de rhétorique, sans la moindre référence à la peinture moderne."* Le "contrat" unissant Mirbeau et Hervet reste totalement mystérieux. *"S'agit-il d'un simple échange de service à l'amiable ? Ou bien Mirbeau ne prête-t-il à ce fruit sec sa plume émérite que moyennant espèces sonnantes et trébuchantes ?"* À aucun moment le préfacier n'envisage une œuvre à quatre mains. Les onze chroniques du *Gaulois* (journal légitimiste) sont signées du

pseudonyme collectif de "Tout-Paris". Entre novembre 1879 et mai 1880, elles vantent la prise en main par les artistes de leurs expositions, tout en démolissant celle des impressionnistes et en se moquant de la désertion de Monet, parti conquérir la gloire dans "*la maison Cabanel*" (6).

Enfin, les douze chroniques de *Paris-Journal* (légitimiste) constituent, sous le titre générique de "La Comédie des Beaux-Arts" (déc. 1880 – janv. 1881), une attaque en règle de la politique du sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, Edmond Turquet (7).

Mais est-on bien sûr d'être en présence de textes de Mirbeau ? Dans sa préface, P. Michel précise ses critères d'attribution. Selon lui, ces textes sont de Mirbeau car on y retrouve "*ses mots, ses tics, son humour désopilant, qui prend notamment la forme de la fausse naïveté, son sens de la dérision, son style caractéristique et qui reflète bien son "tempérament" d'exception, et aussi ses critères d'appréciation, ses exécutions et ses coups de cœur*". Cela est à la fois mince et "impressionniste", car Mirbeau, formé dans le vivier du journalisme d'alors, écrit comme d'autres de ses confrères. Quant à ses "*critères d'appréciation, ses exécutions et ses coups de cœur*", ils n'ont rien, nous le verrons, de vraiment remarquable.

Alors ? P. Michel l'écrit lui-même : ce volume appartient vraisemblablement, comme les textes de Fénéon réunis par Joan U. Halperin, à la catégorie des "*œuvres plus que complètes*". Mais il réduit le doute aux seules dix premières chroniques de *Paris-Journal*, "*quotidien où la pratique des pseudonymes est générale et où chaque journaliste en utilise plusieurs*."

Il n'existe que trois sortes de "Salon" : le *catalogue* (comme celui de Baudelaire en 1845), le *traité* passant en revue les problèmes de l'art (comme Baudelaire, encore, en 1846) et le *système* esthétique (Baudelaire, enfin, en 1859). Les trois "Salons" signés Émile Hervet ressortissent très clairement du *catalogue*, de la *promenade* de salle en salle. Aussi sont-ils longs. Quatorze chroniques – constituant un interminable feuilleton entre le 3 mai et le 28 juin – furent nécessaires pour "couvrir" l'exposition de 1874. Celle du 18 juin accorde une soixantaine de lignes – ce qui semble beaucoup ! – à *L'Amour et la folie* d'Émile Lévy, "*une des choses les plus ravissantes du Salon – nous pouvons même dire la plus ravissante*."

Au seuil du "Salon" de 1875, "Émile Hervet" explicite sa méthode : "*Nous nous engageons à ne pas faire d'esthétique et à ne développer aucune théorie quelconque. [...] Donc, nous allons parcourir le Salon, non point en pédagogue artistique, ce qui serait ridicule, mais en critique ennemi des savants monologues. Nous ne chercherons pas à classer méthodiquement les genres, par ce motif que les lignes de démarcation sont devenues excessivement vagues. Nous voyagerons simplement à travers l'Exposition, négligeant les œuvres tout à fait insignifiantes, signalant celles qui, incomplètes ou mauvaises, sont des erreurs de l'artiste ou révèlent des qualités qui méritent, à ce titre, d'être examinées, nous arrêtant enfin et surtout devant ce qui est beau*."

Péripatétique et papillonnante, cette méthode fuit la synthèse comme la peste. Fondée essentiellement sur la description, elle conduit bien souvent au bavardage et n'évite pas, parfois, le mauvais goût et la bêtise. Prenons comme exemple l'interpellation au lecteur devant *La Mer* d'Allongé : "*Avez-vous vu la mer ? Si vous ne l'avez pas vue, allez, pour faire connaissance avec elle, non point à Trouville ou à Dieppe ou ailleurs, mais tout simplement au Salon et cherchez le tableau de M. Allongé*." Remarquons que c'est lorsqu'il fait l'éloge de la "*rudesse naïve*", de la "*vérité intense*" que le chroniqueur est le plus lourd et qu'il sombre le plus facilement dans le mauvais goût. Dès

qu'il s'agit de polémiquer, sa plume est autrement plus légère.

Le côté "redresseurs de tort" apparaît bien souvent dans la façon qu'a l'auteur de mettre en avant les œuvres qui sont passées inaperçues ou qui le risquent fort : *"C'est précisément parce que la toile de M. Allongé, si poétique et si large, ne fait pas sensation, que nous avons tenu à la signaler"* (13 mai 1874). *"Nous signalerons maintenant une toile qui ne nous paraît pas avoir obtenu toute l'attention désirable"* (26 mai 1875).

Ces "Salons" sont des chroniques de courriériste, non de critique d'art. L'auteur y est sans cesse à la recherche du bon mot, du mot d'esprit, de la *blague* qui touchera et retiendra un lecteur peu au fait des questions d'art : *"En l'année 1638, la cour étant à Saint-Germain-en-Laye, la reine Anne d'Autriche s'occupait de préparer un sujet de tableau pour M. Jacques Leman. Elle mit au monde un dauphin qui devait, quelques années plus tard, s'appeler Louis XIV : ceci fit La Joie de la France, et tel est le titre du tableau que M. Jacques Leman vient de peindre"* (29 mai 1876). En même temps, notre critique assoit son autorité sur le fait qu'il connaît le métier de peintre, qu'il fait *presque* partie de la corporation, Mirbeau se coulant là dans la peau d'Émile Hervet qui aurait fréquenté l'École des Beaux-Arts. Mais ce rappel de sa compétence ne peut que jeter le trouble dans l'esprit du lecteur : ancien étudiant aux Beaux-Arts, certes, mais s'il n'avait pas été un peintre raté, serait-il devenu journaliste ?

Ces "Salons" ont été publiés dans un journal essentiellement tourné vers le combat politique, *L'Ordre*, quotidien où la critique d'art, parente pauvre, n'apparaissait guère qu'une fois l'an, lors de la grande exposition des Champs-Élysées. P. Michel, dans sa préface, dit qu'il est difficile d'apprécier la marge de manœuvre dont bénéficiait Mirbeau "nègre". Ce qu'il y a d'évident, c'est que le salonnier a trouvé d'emblée la tonalité susceptible d'attirer l'attention du lecteur de l'organe bonapartiste : *"Mon Dieu, nous vivons en un temps de septennat, et même les lois organico-septennalistes ne sont encore ni votées, ni discutées, ni peut-être entièrement préparées – comment voulez-vous que les beaux-arts soient florissants comme sous l'Empereur !"* (3 mai 1874). La première antienne est donc fort simple : tout allait beaucoup mieux, pour les artistes et pour tout le monde, aux temps bénis du Second Empire. La seconde est davantage d'ordre esthétique : Omer Charlet est un grand peintre et Courbet un maître fripon, un voyou. Sous la plume du salonnier, le portrait du père Letellier, du premier, devient un chef-d'œuvre, *"un portrait comme il ne s'en peint guère, nous allions dire comme il ne s'en peint plus. On chercherait en vain dans tout le Salon le pendant de cette toile"* (29 mai 1874). Toutes ces louanges, vraisemblablement, parce que ce peintre, proche de *L'Ordre*, était alors la figure artistique de proue du mouvement bonapartiste. Quant à Courbet, absent du Salon durant ces années-là, Hervet / Mirbeau l'égratigne au passage le plus souvent possible : *"Le bon Dieu fait tous les jours des paysages – il est vrai qu'il les fait autrement que maître Courbet"* (13 mai 1874). Dans *"L'Art dans la rue"* (27 août 1876), ayant aperçu *"un lourd et abominable paysage de Courbet"*, le chroniqueur exécute promptement *"la grosse verdure du gros Courbet"*.

Cependant, en dehors de ces cas d'espèce, et sans négliger le fait que nombre d'allusions nous échappent, la part idéologique et politique de ces chroniques semble, en définitive, ne constituer qu'un assez mince et fragile vernis. Bien sûr, si le chroniqueur est moins sévère avec Cabanel qu'il le devrait, c'est *"qu'on se rappelle son beau tableau du Salon de 1863 représentant l'Empereur Napoléon III, une toile qui a pris place dans le souvenir de tous immédiatement après le portrait peint par Flandrin"* (19 mai 1874). Mais les exemples de

liberté d'esprit sont nombreux. Prenons celui de Jean-Paul Laurens, élève du républicain Cogniet, "*qui n'a jamais fait mystère de son hostilité au régime impérial*" (8) et dont l'anticléricalisme ne pouvait que séduire les politiciens radicaux. Hervet / Mirbeau ne pouvait ignorer cela ; or, loin de voir en Laurens – qui deviendra au fil des ans un artiste officiel de la République radicale – un homme à abattre, le salonnier est plutôt louangeur à son égard (jusqu'en 1881). Au Salon de 1874, il s'exalte devant son *Saint Bruno* : "*C'est chaud, c'est bouillant de couleur, et c'est composé dans un grand style qui saisit et qui impressionne.*" L'année suivante, il admire *L'Excommunication de Robert le Pieux* et *L'Interdit*, mais trouve que ces deux toiles "*admirables*" ont "*le grave tort d'inviter à un certain travail d'esprit qui distrait quelque peu de la peinture*" (29 mai 1875).

Hervet / Mirbeau condamne d'abord et avant tout la peinture historique. La destruction par l'ironie fonctionne à merveille : "*Pour faire un tableau historique, on se procure une très grande toile, et l'on dépose sur cette très grande toile un nombre suffisant de très grands personnages à la physionomie sérieuse ; on leur donne des costumes de drame ou de tragédie, et ils sont censés représenter une scène quelconque de la vie des peuples*" (5 mai 1874). Comme elle fonctionne à l'encontre, par ex., du *Saint Laurent* de Lehoux, prix du Salon que vient de créer Chennevières (25 juin 1874). Mais cette condamnation n'entraîne pas celle des innombrables tableaux représentant des scènes de la guerre de 1870 : il s'agit là d'actualité, non d'histoire.

Si le genre historique est condamné, c'est qu'il n'est plus qu'"*une pâle et froide imitation*" des écoles anciennes (David, Ingres, Delacroix). Le salonnier ironise à propos de *La Mort de Ravana* de Cormon : "*Ce qui distingue le tableau de M. Cormon, c'est qu'il ressemble à ceux d'Ary Scheffer, qui ressemblent aux tableaux de Delacroix. Ce n'est pas une œuvre originale, c'est l'imitation d'une imitation*" (27 mai 1875). Il dénonce également l'effet de mode : "*Pourquoi tant de décapités, seigneur Dieu ? Pourquoi ? Tout simplement parce que, sachez-le, parce que Henri Regnault a peint, voilà quelques années, une Hérodiade et une décollation à Tanger. Il est né à Henri Regnault une foule d'admirateurs, sur lesquels, certainement, il ne comptait point*" (7 mai 1874).

Cependant une individualité puissante et solitaire échappe à cette imitation généralisée, et donc à sa condamnation : Puvis de Chavannes, qui scandalise les "bourgeois" parce qu'il ne peint pas comme ses aînés : "*Parmi les artistes qui ont exposé cette année, M. Puvis de Chavannes est, certainement, le seul auquel la grande peinture soit permise ; c'est une individualité artistique d'une rare élévation ; il a un style magistral, une originalité puissante entre toutes*" (9 mai 1874).

On voit comment sont liées les condamnations de la peinture historique, de l'imitation et du goût bourgeois. Le thème de la décadence (lieu commun depuis Baudelaire) est bien souvent abordé, mais elle n'a pas d'autre cause que le désir des peintres de plaire au public bourgeois.

Face à cela, Hervet / Mirbeau oppose la peinture de paysage, l'exaltation de la vie, la recherche ardente de "*la vérité intense*". Dès son premier "Salon", il proclame : "*Le genre paysage n'est pas plus secondaire qu'un autre. Le bon Dieu fait tous les jours des paysages [...] et nous estimons que les grandes choses de la nature du bon Dieu valent bien, à tout prendre, même au point de vue de l'art, les petites scènes de Salon, d'antichambre ou de cuisine de notre pauvre humanité septennale*" (13 mai 1874). En 1875, il continue sur sa lancée, en adoptant le ton de la confiance : "*Nous avons des goûts*

profondément ruraux, et nous n'hésitons pas à déclarer qu'une toile de Corot ou de Daubigny nous charme beaucoup plus que certaines grandes images peintes, à prétention historique" (12 mai).

Il admire Corot, *"si charmant, si poétique avec sa tonalité éternellement pâle"*, sans être pour autant capable de dresser, à sa mort, un bilan de son œuvre. Il considère Jules Breton comme un maître alliant *"poésie" et "réalisme"*. De Salon en Salon, il suit les toiles et examine les progrès de Charles Le Roux, élève nantais de Corot. En 1876, Daubigny, pour lequel il proclamait son admiration, le déçoit par l'audace de sa composition et l'outrance de ses couleurs (on voit là les limites du chroniqueur) : *"C'est une grande chose d'un vert noir, qui, à ce qu'assure le livret, représente un verger ; il y a un âne ; il y a aussi des pommes avec des pommes grosses comme la tête d'un homme : du moins, il est à croire que ces taches jaunes dans cette verdure ont l'intention de fiurer des pommes : quel drôle de verger ! Après l'avoir considéré un moment, on éprouve le besoin de fuir."* En définitive, ses goûts l'orientent davantage vers l'École de Barbizon.

Le "Salon" de 1875 est tout rempli de la recherche et de l'exaltation de l'air. Charles Le Roux *"sait comme personne inonder d'air ses tableaux"* (12 mai). Décrivant *La Dame-Blanche* de Langerock, un intérieur de forêt, il note : *"C'est plein d'air, c'est lumineux, c'est profond et mystérieux comme le sont les grands bois"* (2 juin). À *Venise* de William Wyld suscite cette exclamation : *"Et partout de l'air, de la couleur gaie, et de la vie"* (4 juin). À lire ces formules, on se dit que les recherches de Manet, celles menées par les impressionnistes, vont être admises sans trop de problème. Eh bien, on se trompe.

En Manet, Hervet / Mirbeau trouve un allié de poids dans sa lutte, toujours recommencée, contre les Philistins, *"les gros bourgeois bêtes"* : *"Voici une expérience que nous prenons la liberté de vous recommander. Vous n'êtes pas, peut-être, sans connaître un bourgeois quelconque : prenez-le délicatement entre le pouce et l'index, et déposez-le avec précaution devant une toile de M. Manet. Vous verrez aussitôt un beau phénomène se produire : si votre bourgeois a des cheveux, ils se dresseront sur sa tête comme des piquants sur le dos du porc-épic ; s'il est chauve, il se contentera de vous quereller, de vous appeler traître, misérable, et même poète lyrique. [...] Car M. Manet a pour spécialité de jeter les bourgeois, et généralement les orléanistes, dans des rages incommensurables. C'est justement ce qui fait que nous bénissons trois fois par jour la Providence qui a bien voulu donner à M. Manet un talent capable de procurer des attaques d'apoplexie aux philistins."*

Nullement convaincu par le *"talent rudimentaire"* du peintre, le salonnier le juge incapable de dépasser le stade de l'ébauche et de produire de vrais et solides tableaux : *"La peinture de M. Manet est certainement la plus incomplète que nous connaissons. Ce n'est jamais soigneusement dessiné, mais, en revanche, c'est toujours peint à la 'va-te-faire-fiche'"*. Cependant, en dépit de ses graves imperfections techniques, le peintre parvient fort bien à restituer la vie : les deux personnages du *Chemin de fer* (seule toile que le jury avait acceptée), *"cette dame et cette demoiselle [...] vous saisissent, elles sont vivantes."* Et c'est bien cela qui effraie tant les "bourgeois" (28 juin 1874).

L'auteur de l'article du *Gaulois* du 9 avril 1880 a bien du mal à se situer vis-à-vis de Manet, présenté comme l'inventeur de l'impressionnisme (les impressionnistes étant, eux, qualifiés de *"bande de jeunes ignorants"* afin de bien les distinguer de Manet). Il semble l'admirer, sans oser toutefois le dire clairement, de peur de passer pour une dupe du peintre : *"Mais comme cela est caricatural à force d'être*

sommaire. *À vouloir trop simplifier, on tombe dans la charge ! À prétendre se montrer naïf, on tombe dans la mystification et on est sa première victime soi-même. [...] Je ne m'explique pas le goût singulier qui porte un artiste distingué à s'encaïllir à plaisir. On ne sait jamais si ce diable d'homme ne se moque pas de vous. Ses qualités vous charment, on est exaspéré de ses partis-pris, et, finalement, on se dit : Comme ce Manet serait un grand peintre, s'il le voulait !*

Enfin, dans *Paris-Journal* du 4 mai 1882, sous la plume alerte du professeur Demiton écrivant, pour la gronder, à la baronne Pluchette, on peut lire cet éloge du *Bal des Folies-Bergère* : *"Comme Manet, avec son métier clair, son dessin souple, gras et vibrant, et l'imprévu de sa vision d'artiste, éteint tout dans la salle où il brille. Et pourvu qu'on ait des yeux pour voir, une sensibilité pour ressentir des impressions, comme il devient évident, devant ce tableau, que tous les autres sont chiqués et convenus."*

Dans leur biographie, P. Michel et J.-F. Nivet supposaient que Mirbeau avait commencé à fréquenter les ateliers de Roll, Manet, Henner et Courbet, au tournant des années 1876-1877 (9). On mesure alors quel temps considérable il lui a fallu pour reconnaître sans ambiguïté l'importance et le génie de Manet. Signalons que son maître Barbey d'Aurevilly avait proclamé son admiration pour le peintre dès le Salon de 1872, à propos du *Combat du Kearsage et de l'Alabama* (10).

Concernant les impressionnistes, on trouve peu de choses dans ce volume. Pendant longtemps, notre homme les ignore, jusqu'au scoop du 24 janvier 1880 dénonçant la désertion de Monet, abandonnant ses amis pour rejoindre le Salon officiel, jusqu'à la démolition complète du 2 avril à propos de la cinquième Exposition du groupe : *"Le groupe des impressionnistes, intransigeants ou indépendants (car il s'attribue ces trois épithètes) a ouvert hier sa cinquième exposition de tableaux. [...] Comme les années précédentes, on ira beaucoup voir cette exposition d'un comique spécial : ce sera l'une des gaietés du printemps qui commence. Les véritables artistes auront à regret de trouver deux ou trois hommes d'un réel talent confondus parmi d'étonnants, mais peu naïfs excentriques, qui voudraient bien persuader le public que les vessies sont des lanternes et que les lanternes sont des vessies. Pour notre part, nous avouons loyalement que nous en avons assez de ce qu'on nomme l'impressionnisme, exploitation ridicule et maladroite d'un principe juste mis en honneur par M. Manet."* On le constate, le ton est sensiblement le même que celui de Leroy et autres Wolff au tout début du mouvement. Mais l'incompréhension et la malveillance (ou le souci de faire rire) éclatent dans le final : *"Cette exposition semble un défi porté au bon sens : elle fait rire et elle attriste. Nous n'avons qu'un conseil à donner à MM. les intransigeants. S'ils veulent être pris au sérieux, qu'ils soient sérieux. Les hommes ne sont pas tatoués de vert, de rouge, de jaune et de violet ; les femmes ne sont pas irisées de toutes les nuances de l'arc-en-ciel ; les formes ne sont pas indistinctes et fondantes comme ils se l'imaginent ; la campagne n'est pas une vision de cauchemar comme ils la présentent ; la lumière n'est pas l'ennemi du dessin comme ils le soutiennent, et le bon sens n'est pas l'ennemi de l'art. Loin d'être des impressionnistes, des indépendants et des primitifs, ils sont des égarés, des hallucinés et des malades. On m'a montré une fois, dans un hôpital, un pauvre diable qui prétendait avoir créé la nature. Quelques uns des exposants de la rue des Pyramides sont un peu dans ce cas."* Notons que Cézanne, Monet, Renoir et Sisley – absents tous les quatre, car ils tentent leur chance au Salon – sont de fait épargnés. Mais Pissarro, Caillebotte – et d'autres de moindre envergure – sont traités d'"aimables barbouilleurs". Cependant, Degas, Forain, Raffaëlli, Marie

et Félix Bracquemond et Gauguin sont mieux traités.

Tout-Paris – qui semble avoir adopté à l'égard de l'impressionnisme le point de vue des laudateurs de Manet qui veulent détacher le maître du reste du mouvement – trouve le principe de la nouvelle école ("*l'égalité de la lumière qui se disperse sur les objets*") juste, mais juge les résultats piètres, navrants ou scandaleux. Pour lui, les impressionnistes sont, dans le domaine de la peinture, les équivalents "*des poèmes de Mallarmé et de certaines visions de M. Villiers de l'Isle-Adam.*" Et notre journaliste de protester, avec son gros bon sens : "*Je voudrais bien savoir ce qu'on dirait d'un homme de lettres qui écrirait des livres avec des mots vagues, reliés entre eux, non par le sens, mais par la sonorité, et qui substituerait l'onomatopée au développement des idées et des faits*". Croyant démolir, le chroniqueur esquisse là une belle comparaison entre les deux avant-gardes de l'époque, qu'il est incapable encore de comprendre.

Du moins notre homme tape-t-il bien fort sur les "pompiers" et autres académiques ? Cela demande examen et nuances. P. Michel, dans sa préface, salue "*l'incroyable audace de notre polémiste*" s'attaquant "*à toutes les gloires piédestalisées.*" C'est aller un peu vite.

Certes, entre 1874 et 1882, notre homme a évolué lentement (on l'a vu à propos de Manet), mais il a évolué. Ainsi, en 1876, aime-t-il Béraud ("*Nous l'avons gardé pour la fin, comme la friandise pour le dessert*", 21 juin) qu'il démolit d'un revers de main en 1881 comme étant "*l'impressionnisme mis à la portée et au goût des rastaquouères.*" Il y a toutefois une constante dans ces pages : la réprobation, la condamnation portent avant tout sur des tableaux, sur des procédés (l'imitation, la grisaille), sur des genres (la peinture historique), sur des peintres, mais jamais sur l'école académique en tant que telle. Celle-ci se trouve même exaltée en 1882 comme étant le dernier refuge du bien peindre : "*Il est de bon goût, aujourd'hui, quand on est un timide, un ignorant ou un impuissant, de paraître révolutionnaire en art, de mépriser M. Cabanel, M. Bouguereau, toute la bande vieillie de l'Institut, sous prétexte que ces peintres ne sont pas dans le mouvement moderne, et qu'ils mettent un entêtement regrettable à se renfermer, indécrassables perruques, dans les démodées traditions de l'École. [...] Certes, Cabanel et Bouguereau ne sont pas l'expression la plus élevée de l'art, mais ils connaissent leur métier et le pratiquent fort bien*" (4 mai).

Car notre auteur aime "*le grand style*", qu'il retrouve et apprécie chez un Jean-Paul Laurens ou chez un Munkacsy. Nombre de peintres admirés (à un moment, à un autre, à plusieurs) sont ou seront membres de l'Académie des Beaux-Arts : Jules Breton, Benjamin Constant, Detaille, Gervex, Henner, Laurens, Vollon.

Il apprécie chez Detaille la "*puissance d'effet remarquable*" ("*cela vit, cela s'agite, et c'est effrayant*", 5 mai 1874), mais la condamne dans le *Christ* de Bonnat ("*le portrait consciencieux d'un cadavre*", 12 mai 1874) et chez Carolus Duran ("*C'est un portrait à effet, ce n'est pas un portrait fait*", 22 mai 1876), dont il déteste la manière de chiffonner les étoffes.

Chez Bouguereau, il dénonce la pose (19 mai 1874), le côté léché et reluisant ("*des tableaux qui reluisent comme des casques*", 9 mai 1876), mais trouve que, malgré tout, sa *Pietà* "*est d'une réelle valeur*" et que le succès qu'elle obtient est "*justifié*".

Au propre, au méticuleux, au goût obsessionnel pour le détail dénoncés avec constance chez Gérôme, s'oppose l'art simple et franc de J.-J. Henner : "*Cette Naïade est ravissante. Elle est traitée en 'esquisse finie' plutôt qu'en tableau : elle est peu travaillée, les extrémités ne sont pas très étudiées, la poitrine n'est qu'indiquée. Et avec cela, c'est cependant charmant et très heureux. La pose est d'une simplicité vraiment trouvée, et il est impossible de peindre*

quelque chose de plus juste et de plus franc" (29 mai 1875). Chez ce peintre (dont il fréquente alors l'atelier), le chroniqueur admire "*la peinture large et franche*" qui dédaigne "*les vulgaires procédés*" (7 mai 1876).

Baudelaire opposait Horace Vernet à Delacroix et Zola Cabanel à Manet (11). Le lecteur savait parfaitement où était l'art nouveau contenant les germes de l'avenir. Hervet / Mirbeau reprend, bien sûr, le procédé classique de l'opposition, mais c'est souvent pour opposer deux peintres classiques entre eux. À cet égard, la chronique du 4 mai 1876 est exemplaire. Elle organise une confrontation, une sorte de match, entre *La Sulamite* de Cabanel et le *Mohammed II* de Benjamin Constant, entre le maître et l'élève. Le salonnier ironise et écrase la première toile de toute sa verve satirique ("*Il paraît que le sujet est emprunté au Cantique des cantiques : il est heureux que l'auteur ait pris soin d'en informer le public [...] car on ne l'aurait jamais deviné, et, sans cette note salubre, on aurait pu prendre la chose pour le portrait d'une fille folle, qui, à défaut de poudre de riz, s'est mis de la cendre sur le visage, et qui, d'ailleurs, reste accroupie parce qu'elle habite une toile trop petite pour sa taille*") et, soudain, se fait sérieux et laudateur avec la seconde ("*une des compositions les plus sérieuses et les mieux venues, un de ces tableaux dont il n'est pas au pouvoir de tout le monde d'en créer... La composition est d'une ampleur superbe, le groupe au centre duquel apparaît Mohammed produit, en pleine lumière, un effet excellent, sans confusion, sans affectation théâtrale, sans lignes heurtées, sans rien qui gêne ou irrite*"). Pour nous, il ne s'agit pas là d'un choix entre deux esthétiques : il a simplement préféré un tableau moins rigide à un autre plus guindé.

En définitive, qu'aime-t-il donc ? Les artistes appartenant à une sorte de "voie moyenne" entre académisme sclérosé et recherches avant-gardistes inabouties. Il aime ceux qui rejettent les excès de la couleur (comme les impressionnistes, mais aussi comme Gustave Moreau, condamné le 10 mai 1876) tout autant que la couleur monochrome (grisaille, brun uniforme de Bonnat etc.), qui dessinent sans pour autant que leur dessin prenne le pas sur la couleur et sur la composition, qui composent de manière "*souple*", qui peignent "*largement*", préférant "*les choses naturelles aux aspects extraordinaires*" (21 mai 1875). *Naturel* semble bien être le mot-clé : dessin naturel, composition naturelle, couleur naturelle. *La Rentrée du parc*, de Chaigneau, suscite un hymne à la nature, écrit dans une langue prosaïque : "*C'est de la nature, de la vraie nature, c'est de la campagne, ce sont des moutons ; et, au risque de nous faire anathémiser, nous oserons avouer qu'un bon troupeau de moutons, bien sincère, bien rural, nous charme infiniment plus que toutes les vétustés héroïques de l'Inde de M. Cormon. [...] C'est simple, c'est vrai, c'est poétique et ravissant. C'est peint avec une largeur et une justesse merveilleuses. Ces moutons sont des moutons que l'on connaît, qui vivent, qui marchent, qui ont des côtelettes, des gigots, et dont la laine graisserait les doigts*" (27 mai 1875).

Les artistes qui font vibrer notre chroniqueur se nomment Allongé, Bonvin, Chaigneau, Olive, Veyrassat, Vollon. On peut les qualifier de "réalistes" car ils entendent peindre la nature sans parti pris, telle qu'ils la voient. Leurs tableaux ne sont pas des "*anecdotes historiques*", ils "*se comprennent à première vue et n'ont pas besoin d'être expliqués*". François Bonvin – que Mirbeau aimera longtemps – est sans doute l'artiste-type de ce courant informel : "*Voilà un artiste qui ne peint ni en bleu, ni en rose, ni en vert, il va tout droit à la vérité vraie, par le grand chemin, et sans se soucier en aucune façon de faire plus joli que nature*" (23 mai 1874).

"*La vérité vraie*", "*la vérité intense*", notre chroniqueur la trouve dans

La Charrette en forêt de Veyrassat, dans *La Mer d'Allongé*, dans les marines d'Olive (*Falaises près de Gênes, Côtes de l'Océan*), dans *La Femme du Pollet* d'Antoine Vollon etc.). Ce dernier tableau permet au chroniqueur de définir sa conception du réalisme : "*M. Vollon a fait une vraie paysanne de la paysannerie. C'est du réalisme dans le meilleur sens du mot : non point certes du réalisme comme l'entend le citoyen Courbet, dit l'imagier d'Ornans, qui prétend que l'art consiste à appliquer sur une toile des couleurs malpropres, sans harmonie et sans dessin*" (9 mai 1876). Ce réalisme bien tempéré est en somme le vrai réalisme, l'autre – celui de Courbet – n'étant qu'une lecture partisane, idéologique, de la réalité, "*la recherche du vrai dans le laid*" (13 mai 1874). C'est exactement la position d'Edmond About.

Cependant Hervet / Mirbeau s'avoue "*éclectique*" (12) : certaines œuvres qu'il aime, comme celles de Corot et de Puvis de Chavannes, vont à l'encontre de cette tendance réaliste moyenne : "*Il est impossible de rien rêver de plus beau, de plus grand que cette composition*", écrit-il à propos de *Famille de pêcheurs* de Puvis. Or, "*vous n'avez jamais rencontré, ni au bord de la Seine, ni même sur les rives de l'océan, des pêcheurs pareils*" (15 mai 1875. Loin d'avoir, comme Baudelaire, comme Zola, un goût unique, notre chroniqueur ne cherche pas à unifier ses coups de cœur. Il prend même un malin plaisir à se mouvoir en cette diversité afin de bien montrer qu'il n'est pas un dogmatique.

Par contre, tout ce qui concerne les relations entre l'art et l'État est beaucoup plus conforme au Mirbeau que nous connaissons. Dès le 3 mai 1874, il proclame ce qui deviendra son *leitmotiv* : "*Et si les beaux-arts vivent en France, c'est bien malgré la politique.*" En effet, tout ce qu'organise l'État en matière d'art est mauvais, marche mal ou pas du tout. Il faut donc tout simplement que l'État cesse de se mêler de ce dont il n'a aucune compétence.

Dressant, dans "*L'Art sous la République*" (9 septembre 1876) un bilan des réalisations artistiques du nouveau régime, Hervet / Mirbeau ironise longuement, ne trouvant à signaler que la Morgue (que Viollet-le-Duc, violemment attaqué comme transfuge de l'Empire, souhaite offrir aux artistes pour en couvrir les murs de peintures) et Courbet : "*Pour remplacer Saint-Sulpice, les radicaux ont la Morgue, et, pour remplacer Delacroix, ils ont Courbet*".

À l'école des Beaux-Arts, qui stérilise parce qu'elle est uniquement fondée sur l'imitation des maîtres et des techniques anciennes, il oppose celle de Barbizon, qui, ouverte sur la vie, permet, au contact de la pleine et vraie nature, de se trouver et de développer sa personnalité (26 mai 1876).

Devant les envois des pensionnaires de la Villa Medicis, il est profondément navré et s'écrie : "*Cela, de l'art ? Cela, de la statuaire, de la peinture ? Ce n'est même pas incomplet, ce n'est même pas jeune et naïf, c'est nul, absolument et complètement nul*" (7 juillet 1876).

Il dénonce le clientélisme des professeurs et la carrière toute faite des bons élèves dociles : "*Dès qu'un élève de M. Cabanel ou de M. Gérôme a été distingué par Messieurs ses professeurs et a obtenu de leur grande bonté d'être envoyé à Rome, son affaire est faite ; ses études d'atelier, si médiocres qu'elles soient, sont immédiatement accueillies aux Salons annuels ; elles ont les honneurs de la cimaise ; et ce n'est pas tout : elles sont, dès leur première année, médaillées avec empressement*" (7 juillet 1876).

Tourner en dérision les médaillés est quelque chose qu'il sait très bien faire (et avec un visible plaisir) : "*Tout ce qui est médaillé n'est pas beau. Ce qui est médaillé, c'est presque toujours ce que quelque membre du jury protège : tel est le dessous des cartes ; tel est le fin mot des délibérations*" (4 juin 1876).

D'abord réformiste, notre chroniqueur – qui ne croit, "*en art et en politique, ni au droit divin, ni aux barricades*" – pense qu'il est tout à fait possible de réformer le Salon, de l'ouvrir davantage en desserrant l'étau de l'Institut et de l'École des Beaux-Arts. Selon lui, il suffirait de revenir aux jurys nommés du temps béni de l'Empire (13) : "*On voit que l'Empire était plus libéral, infiniment plus libéral que la République, et l'on demande, sinon très haut, du moins très sincèrement, que l'on revienne aux jurys nommés, non point par quelques électeurs triés, mais autant que possible par tout le monde*" (24 nov. 1876). Notre bonapartiste fait appel au suffrage universel des artistes !

En même temps, il fait l'éloge de "*la plus démocratique de toutes les expositions d'art, celle des marchands de tableaux.*" Là, pas de jury : "*Vous passez dans la rue, vous apercevez de la peinture et vous aplatissez comme il plaît votre nez sur la glace de la boutique : ce que vous regardez est bon ou mauvais, c'est à vous d'apprécier, vous êtes le public, vous êtes le vrai et souverain jury, et vous vous y connaissez autant que tous les jurys du monde*" (27 août 1876). Hervet / Mirbeau rêve d'un monde sans intermédiaires entre les artistes et le public.

Puis, à la fin des années 70, il vante la méthode de la Société des Aquarellistes Français, qui organise ses propres expositions : "*Ils se retirent du Salon, devenu aujourd'hui une grande halle ouverte à toutes les médiocrités, à toutes les recommandations et préférences officielles, et se mettent dans leurs meubles, ouvrant toute grande leur porte au public*" (18 novembre 1879). Dans les salons de la galerie Petit, rue Laffitte, "*chaque peintre se présente librement, avec un certain nombre de morceaux choisis par lui-même, sur un panneau qui lui appartient. Les critiques peuvent suivre minutieusement l'évolution des divers talents et apprécier dans leurs modalités, les manières de concevoir et de rendre la nature et la fantaisie. À vrai dire, cela n'a rien d'officiel, et c'est un éloge que je prétends décerner aux aquarellistes*" (2 mars 1880).

Quant à la campagne de presse, violente et répétitive, contre Turquet – intitulée "La Comédie des Beaux-Arts" –, elle indique de manière profondément polémique qu'entre "administration" et "beaux-arts" il y a une incompatibilité fondamentale, de nature. Bien sûr, sous la plume du (ou des) chroniqueur(s) déchaîné(s), cela tient avant tout à ce que la République choisit les êtres les plus incompetents, les plus nuls, pour s'occuper d'art. Mais, même compétent, un administrateur des Beaux-Arts reste un homme politique avant tout soucieux de sa carrière.

Jean-Paul Bouillon, présentant Mirbeau critique d'art dans *La Promenade du critique influent*, écrivait : "*Octave Mirbeau fait brusquement irruption dans la critique d'art du milieu des années 80*". On voit avec cet ensemble de textes qu'il n'en est rien et que sa superbe campagne de presse de *La France* en faveur de l'impressionnisme fut précédée de bien des brouillons dans lesquels son originalité, peu à peu, s'est dégagée.

Rien dans ces pages ne ressemble à l'article légendaire consacré, selon Edmond de Goncourt en son *Journal*, à célébrer Cézanne, Manet et Monet, avec "*force injures pour les académiques*", article qui lui aurait fait retirer immédiatement la rubrique artistique de *L'Ordre*. Cela appartient donc à la légende dorée que Mirbeau s'est forgée au milieu des années 80 – pour se dédouaner de ses compromissions avec les "pompiers" et de ses attaques venimeuses contre les impressionnistes ?

Parfois lassantes, décevantes, gauches (lorsqu'il s'agit d'analyse esthétique), souvent drôles, toniques, mordantes (dès qu'il s'agit de

polémique), ces pages constituent déjà un magnifique et vibrant éloge de l'artiste qui s'est fait tout seul, en dehors des écoles et des formules stéréotypées. Notre chroniqueur veut à tout prix briser la chaîne sempiternelle des livrets du Salon : X élève de Y, qui était lui-même élève de Z, etc. Tous élèves ! À propos de Diaz, par ex., il écrit : "*Élève de Souchon ? Mais non ! Diaz n'a été l'élève de personne. Il a appris tout seul la peinture*" (21 novembre 1876). Cela ressemble bien à un mythe, mais c'est de ce mythe de l'artiste sans ascendance comme sans descendance que Mirbeau a besoin, et pour lui-même, et pour la critique d'art qu'il signera de son nom.

Christian LIMOUSIN

NOTES

1. "Quand Mirbeau faisait le 'nègre'", *Colloque Mirbeau* de Crouettes, Actes réunis par P. Michel, Éditions du Demi-Cercle, 1994.
2. O. Mirbeau, *Premières chroniques esthétiques*, Société Octave Mirbeau – Presses de l'Université d'Angers, 1996 (texte établi, présenté et annoté par P. Michel).
3. Parus chez Séguier en 1993 (édition établie, présentée et annotée par P. Michel et J.-F. Nivet).
4. Pour une présentation de ce quotidien et de l'activité journalistique de Mirbeau à cette époque, cf. le chapitre V de la biographie de Michel et Nivet, Séguier, 1990, pp. 89-108. Concernant le bonapartisme de Mirbeau, l'article essentiel est "Mirbeau et l'Empire", de P. Michel, *Littérature et nation*, n° 13, 1994 (n° consacré à "L'Idée impériale en Europe de 1870 à 1914).
5. Dans sa thèse (*The End of the Salon*, Cambridge University Press, 1993, p. 124), Patricia Mainardi mentionne et étudie les chroniques d'Émile Hervet qui tournent autour de la Triennale et de son organisation.
6. Cet article malveillant tourmentera Monet, d'autant que *Le Gaulois* était traditionnellement favorable à l'impressionnisme. Il accusera de trahison nombre de ses proches, notamment Pissarro et de Bellio (cf. D. Wildenstein, *Monet*, tome I, p. 108).
7. On trouvera un portrait "objectif" de Turquet (en fait assez prochain de celui polémique du chroniqueur de *Paris-Journal*) dans la thèse de Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Flammarion, 1995.
8. P. Vaisse, *ibidem*, p. 230.
9. Michel et Nivet, *Mirbeau*, Séguier, 1990, p. 105.
10. Texte reproduit dans *Le Salon, de Diderot à Apollinaire*, de Gérard-Georges Lemaire, Veyrier, 1986.
11. Cf. Émile Zola, "Salon de 1875", *Le Bon combat*, Hermann, 1974, p. 166.
12. P. Mainardi présente, à la suite d'A. Boime, l'éclectisme comme la formule clef du Second Empire, tant en politique qu'en esthétique. Cf. "Les Premiers essais de synthèse d'une critique de l'art contemporain international", *La Critique d'art en France 1850-1900*, Université de Saint-Étienne, 1989.
13. Adversaire de l'Empire, Zola présente dans *Mon Salon* (1866) une version complètement différente des jurys de l'époque.