

## MIRBEAU ET LE SYMBOLISME

Dans son étude promotionnelle sur Gauguin, achevée le 8 février 1891, le jeune théoricien de l'art symboliste, Albert Aurier, distingue, "*dans l'histoire de l'art, deux tendances contradictoires*" : "*l'art réaliste, dont l'unique but est la représentation des extériorités matérielles, des apparences sensibles*" ; et "*l'art idéiste*", ou "*symboliste*", qui est "*la matérialisation représentative de ce qu'il y a de plus élevé et de plus vraiment divin dans le monde, de ce qu'il y a, en dernière analyse, de seul existant : l'Idée*" (1). Nul doute qu'à ses yeux Gauguin ne s'inscrive dans le courant "*idéiste*", cependant que l'auteur de *L'Abbé Jules* et de *Sébastien Roch*, si souvent étiqueté "*naturaliste*" par les historiens – myopes – de la littérature, doit lui apparaître comme un de ces réalistes honnis. Le soutien inconditionnel que le romancier apporte depuis des années aux peintre impressionnistes ne peut d'ailleurs que confirmer ce diagnostic, car, aux yeux d'Aurier, "*l'impressionnisme n'est et ne peut être qu'une variété du réalisme*", dans la mesure où, nonobstant sa subjectivité et la décomposition des choses sous l'effet de la lumière et sous le regard de l'artiste, "*le but visé, c'est encore l'imitation de la matière*" (2).

Pourtant, au moment même où Aurier rédige son article, destiné à paraître dans une revue d'avant-garde au tirage modeste, le *Mercure de France*, Mirbeau, lui, en a composé deux à la gloire du même Gauguin, et va réussir la gageure de les faire paraître en première page de quotidiens respectables et à fort tirage, *Le Figaro* et *L'Écho de Paris* ; et, curieusement, le peintre, enchanté de l'avantageuse publicité qui lui est faite à bon compte, à la veille de son exposition-vente à l'hôtel Drouot, choisit l'un d'eux en guise de préface à son catalogue (3) ! C'est aussi le "*réaliste*" Mirbeau qui, six mois plus tôt, a lancé à grand fracas le plus pur représentant du symbolisme au théâtre, Maurice Maeterlinck, dans un article retentissant du *Figaro*, où il le comparait carrément à Shakespeare. C'est encore vers Mirbeau que se tournera le poète "*idéoréaliste*" Saint-Pol-Roux le Magnifique, un an plus tard, lorsqu'il se lancera dans une tentative désespérée pour offrir le théâtre de l'Odéon aux symbolistes (4). Même bienveillance surprenante de l'auteur des *Lettres de ma chaumière* pour les poètes de la nouvelle école dans son interview par le journaliste Jules Huret – qui le classe pourtant parmi les "*néo-réalistes*" : "*Les symbolistes... Pourquoi pas ? Quand ils ont du génie ou du talent comme cet exquis Mallarmé, comme Verlaine, Henri de Régnier, Charles Morice, je les aime beaucoup*" (5).

Se serait-il donc rallié au symbolisme ? Ce serait aller bien vite en besogne. Car, histoire d'achever de brouiller les pistes, le même Mirbeau, si attendri par les efforts de la jeune génération, et qui vient d'acheter les *Iris* et les *Tournesols* de Van Gogh, jette tout à trac à Albert Aurier, en décembre 1891 : "*Le commencement de la compréhension en peinture c'est la haine de la peinture symboliste*" (6). Et il le prouve, pendant des années, en s'employant avec succès à tourner en dérision les "*peintres de l'âme*", les préraphaélites, "*kabbalistes*", "*larvistes*" et "*néo-pédérastes*", avec leurs "*amantes émaciées qui marchent sans jambes*", leurs "*Christs uranistes*" ou "*campodgiens*", et leurs floraisons de lys et de pavots, qui ne sont à ses yeux que "*de la m...*" (7) Alors, comment expliquer ces compartimentages réducteurs et ces attitudes apparemment contradictoires ?

### FASCINATION DE BAUDELAIRE

La participation d'Octave Mirbeau au fameux dîner chez Trapp, le 16 avril 1877, aux côtés des futurs médanistes, a pu faire croire à maints commentateurs qu'il s'enrôlait lui aussi sous la bannière du naturalisme. Il n'en est rien. Son hommage n'allait alors qu'à Edmond de Goncourt et à Flaubert qui, avant sa découverte des grands Russes, en 1885, lui semblent, avec son vieux maître Barbey d'Aurevilly, les mieux à même de réconcilier deux idéaux trop souvent présumés contradictoires : la Vérité et la Beauté, le souci de la Modernité et celui de l'Art (8). Mais le naturalisme en tant qu'école lui fait horreur (9). Dans l'un de ses articles sur Gauguin, précisément, il y voit "*la suppression de l'art*" et "*la négation de la poésie*" (10) : c'est "*une doctrine absurde et barbare*", qui "*se réfute d'elle-même*", puisque, au nom de la sacro-sainte objectivité, elle fait de l'artiste "*une simple machine, une sorte d'outil inconscient et passif*", et "*lui interdit toutes les émotions, toutes les joies, toutes les voluptés douloureuses de l'enfantement*" (11).

Il reprend contre les naturalistes l'accusation de "*myopie*" lancée jadis par Baudelaire contre le réalisme. Il leur reproche de cultiver le détail, "*le petit fait vrai*" doté de toutes les vertus – et qu'il appelle ironiquement "*le bouton de guêtres*" –, bien en peine de s'élever jusqu'à la synthèse ; et de s'arrêter à l'apparence superficielle des êtres et des choses, au lieu de chercher à en révéler

"l'âme". Enfin, il juge dérisoire la prétention scientifique de Zola, qui s'imagine naïvement que le monde est intelligible, que la science peut en dissiper tous les mystères, et que le romancier n'a plus qu'à appliquer à des personnages de fiction quelques lois établies par les savants pour créer des êtres vivants dont le fonctionnement serait transparent... Entreprise ô combien pédagogique ! Toute cette critique du naturalisme, et aussi de l'idéologie scientiste qui le fonde, rapproche d'autant plus Mirbeau des symbolistes qu'elle est fortement marquée par l'influence de Baudelaire, leur maître à tous, qui dénonçait déjà les apories du pseudo-réalisme, en même temps que *"l'hérésie de l'enseignement"* dans laquelle va tomber Zola. Mais l'empreinte de l'auteur des *Fleurs du mal* ne se limite pas à cela :

- Mirbeau doit également à Baudelaire son analyse du spleen, qu'il appelle "névrose", "mal du siècle" ou "neurasthénie" (12).
- Il développe dans toute son œuvre la même conception du plaisir, qui est indissolublement lié à la mort, et dont "le fouet" met en branle le "troupeau ahuri des humains".
- Il fait explicitement référence au *Spleen de Paris* dans ses *Petits poèmes parisiens*, qui paraissent en 1882 dans *Le Gaulois*, signés du pseudonyme de Gardéniac (13).
- Il fait siens les objectifs de sa critique d'art – qui "doit être partielle, passionnée, politique" (14).
- Et surtout nombre de ses critères esthétiques dérivent directement des articles recueillis dans *L'Art romantique*. Examinons de plus près les convergences.

1. L'artiste est, pour lui comme pour Baudelaire, "un être d'exception", "privilegié par la qualité de ses jouissances", et qui, au terme d'une douloureuse ascèse, s'arrache aux pesanteurs de son conditionnement socio-culturel et "voit, découvre, comprend, dans l'infini frémissement de la vie, des choses que les autres ne verront, ne découvriront, ne comprendront jamais" (15).
2. Son hypersensibilité, préservée depuis l'enfance, est une source perpétuelle d'"émerveillements" et d'"émotions" – mais aussi de souffrances – qu'il lui appartient de faire partager par la "magie" des mots, des formes et des couleurs (Baudelaire, lui, parle de "sorcellerie évocatoire").
3. Au lieu de se contenter de la surface des choses, il pénètre jusqu'à leur "beauté cachée", jusqu'à leur "mystère", leur "âme", leur "essence", par delà leurs "apparences". Et il en révèle les secrètes analogies (les "correspondances" verticales).
4. L'œuvre d'art est personnelle et subjective et reflète le tempérament de l'artiste, sa vision unique des choses, reconnaissable entre toutes. Comme le disait déjà Baudelaire, c'est "la nature réfléchie par un artiste" (16), de sorte qu'elle "contient à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même" (17). Mirbeau ne dit pas autre chose : "La Nature n'est visible, elle n'est palpable, elle n'existe réellement qu'autant que nous faisons passer en elle notre personnalité, que nous l'animons, que nous la gonflons de notre passion" (18).
5. Du même coup, l'artiste, qui se sert de la nature comme d'"un dictionnaire", associe dans son œuvre les "matériaux" qu'elle lui fournit et s'emploie à "les mettre en ordre" (19), pour les "faire passer de la nature transitoire dans la convention de l'art éternisé" (20).

Ce qui est surprenant, dans ces convergences entre Baudelaire et Mirbeau, c'est que leurs présupposés philosophiques sont radicalement opposés : le premier est un idéaliste, un spiritualiste, et se rattache, par delà Swedenborg, à la tradition platonicienne – dont se réclament également Albert Aurier et Saint-Pol-Roux ; le second, fils des Lumières et voltairien impénitent, est un "réaliste", au sens philosophique du terme, et un athée convaincu, qui appelle de ses vœux un enseignement "rationnaliste" et "matérialiste", libéré des séquelles du spiritualisme et des "fantômes religieux", poisons mortels pour l'esprit (21). Il y a donc fort à parier que Mirbeau a laïcisé l'esthétique baudelairienne, de même que, dans *Le Calvaire*, il a laïcisé la morale tolstoïenne, d'inspiration chrétienne. Quand il parle de "l'essence des choses", il est plus que douteux qu'il l'entende au sens des Idées platoniciennes : plus prosaïquement, il veut signifier leur nature profonde, qui échappe aux regards du commun des mortels, dûment crétinisés par la sainte trinité de la famille, de l'école et de l'Église, et qui, pour être perçue, exige l'œil pénétrant de l'artiste, débarrassé des verres déformants du conditionnement. Il n'en reste pas moins qu'il adopte ainsi un vocabulaire qui le met de plain pied avec tous ceux, peintres, poètes ou critiques, qui se rattachent peu ou prou à la tradition symboliste ou "idéiste" en art.

## AUX CÔTÉS DES SYMBOLISTES

Il s'en rapproche également par **son sens du mystère**. Alors que le scientisme dominant tend présomptueusement à faire accroire que la science parviendra un jour à rendre compte de tout, il est persuadé pour sa part qu'elle est faillible, et il peuple ses contes et ses chroniques de

pseudo-scientifiques foireux, qui discréditent le scientisme. De surcroît, elle est limitée, car, si elle peut à la rigueur apporter quelques lumières sur le "comment" des choses, elle est condamnée à achopper sur l'insoluble question du "pourquoi", et ne saurait trouver des raisons à ce qui n'en a pas : *"Où que l'on aille, et quoi que l'on voie, on ne se heurte jamais qu'à du désordre et de la folie. Et la plus grande folie est de chercher une raison aux choses. Les choses n'ont pas de raison d'être, et la vie est sans but, puisqu'elle est sans lois"* (22).

Mirbeau développera ce thème pré-existentialiste de l'universelle contingence dans son extraordinaire roman *Dans le ciel* (23) et dans nombre de *Contes cruels*, tels que "Hantises de l'hiver", où le narrateur écrit par exemple qu'il est *"écrasé par le mystère de ce ciel, par tout cet inconnu où [son] cœur se déchire et saigne, par tout cet infini qui pèse sur lui comme une pierre de tombeau"* (24). L'homme est avide de comprendre et de se raccrocher à quelque chose qui puisse donner un sens à sa dérisoire existence terrestre, condamné à la souffrance – *"c'est vivre qui est l'unique douleur"* (25). Mais il se heurte partout à *"ce grand lamento qui secoue les mondes affolés par l'impénétrable énigme de la matière"* (26).

Cette "énigme" ne se rencontre pas seulement dans le monde extérieur à l'homme, et ne procède pas seulement de sa condition de "fétu" perdu entre les deux infinis, dans un univers qui n'est pas à sa mesure : l'homme est à lui-même un abîme de mystère et de contradictions inextricables ; et ce ne sont pas les dérisoires analyses psychologiques "au scalpel" de son ami Paul Bourget – *"du toc"*, à ses yeux –, ou la réduction zolienne du psychisme à quelques pulsions physiologiques élémentaires, qui permettront de l'éclairer. Aussi Mirbeau est-il infiniment reconnaissant aux grands romanciers russes d'avoir *"appris à déchiffrer ce qui grouille et gronde, derrière un visage humain, au fond des ténèbres de la subconscience ; ce tumulte aheurté, cette bousculade folle, d'incohérences, de contradictions, de vertus funestes, de mensonges sincères, de vices ingénus, de sentimentalités féroces et de cruautés naïves qui rendent l'homme si douloureux"* (27). Dostoïevski, notamment, *"ce dénudeur d'âmes"*, lui a *"fait découvrir des choses que personne encore n'avait vues, ni notées"* (28).

Cette révélation de l'**inconscient**, il la met aussitôt à profit dans l'un des tout premiers romans dostoïevskiens de notre littérature, *L'Abbé Jules*, où il tente d'acclimater la *"psychologie des profondeurs"*, suscitant l'admiration de Mallarmé et de Rodenbach. Du même coup, les romanciers post-balzacien qui font de la clarté une vertu, et qui s'attachent aux mécanismes rudimentaires de l'homme, lui semblent *"pitoyables"* et *"superficiels"* : *"Goncourt, Zola, Maupassant, tout cela est misérable au fond, tout cela est bête ; il n'y a pas un atome de vie cachée, qui est la seule vraie. Et je ne m'explique pas comment on peut encore les lire après les extraordinaires révélations de cet art nouveau qui nous vient de Russie"* (29). Dès lors, l'obscurité, en littérature et en art, loin d'être un défaut rédhibitoire, lui apparaît comme chargée de charmes et de richesses : *"Il n'est pas besoin, je crois, de tout comprendre en art. Il y a des obscurités harmonieuses et sonores qui vous enveloppent d'un mystère qu'on a tort de vouloir percer. Puisque nous ne comprenons pas la vie, pourquoi vouloir tout comprendre de ce qui en est la paraphrase ?"* (30) Mirbeau est désormais mûr pour goûter aux deux premiers drames symbolistes de Claudel, *Tête d'or* et *La Ville*, auxquels l'a initié un de ses jeunes admirateurs, Marcel Schwob.

Ce qui, à l'en croire, aurait achevé de le rapprocher du courant symboliste – au sens large du terme –, c'est la souffrance, comme il l'écrit à Odilon Redon, en janvier 1891 : *"Je crois bien, Monsieur – et je ne sais pas de plus bel éloge à vous faire – je crois bien que je vous ai compris et aimé du jour où j'ai souffert."* Or, précisément, ce qui le "passionne" chez Redon, qu'il a pourtant, jadis, *"nié dans [sa] philosophie"*, c'est qu'il a *"ouvert à [son] esprit" de "lointains", "lumineux" et "douloureux horizons sur le Mystère, c'est-à-dire sur la seule vraie vie"* (31).

À partir de 1892, Mirbeau traverse en effet une période de crise, qui va durer cinq mortelles années, et dont les séquelles ne s'effaceront jamais. À l'angoisse existentielle remontant à son adolescence (32), et qui s'alimente, comme chez toute la génération symboliste, par la lecture de Schopenhauer, s'ajoute un désespérant sentiment d'impuissance, qu'il tente d'exorciser en le transposant dans son roman *Dans le ciel* (1892-1893). Pour comble de misère, il traverse une grave crise conjugale, qui lui fera frôler les abîmes du suicide et de la folie, et dont il se venge dans cet implacable réquisitoire contre sa femme que constitue *Mémoires pour un avocat* (33). Il est, de ce fait, beaucoup plus perméable à des formes d'expression nouvelles, ténébreuses, inquiétantes, que lorsqu'il était jeune, ardent, conquérant, et animé d'une foi sans failles pour *"les grands dieux de [son] cœur"*, Rodin et Monet – sur lesquels, d'ailleurs, il jette un œil nouveau. Par l'omniprésence de l'angoisse et de la mort, et par son goût du morbide, poussé au

paroxysme dans *Le Jardin des supplices* et nombre de *Contes cruels*, Mirbeau appartient bien, comme tous ses jeunes amis, à la génération de la décadence.

Si l'on ajoute qu'il partage leur haine du bourgeois et leur dégoût du mercantilisme dominant, on ne s'étonnera plus si, coup sur coup, de 1890 à 1893, il multiplie les coups d'éclat et les efficaces coups de main à d'éminents représentants du courant symboliste : Remy de Gourmont et Marcel Schwob, ses protégés du moment, Paul Adam et Bernard Lazare – qu'il introduit au *Journal* –, Saint-Pol-Roux et Camille Mauclair, Paul Claudel et Georges Rodenbach, et surtout Maeterlinck et Gauguin, on l'a vu, en qui il reconnaît des "*esprits fraternels*".

Ainsi, il entend dans "Cloche à plongeur" de Maeterlinck, "*le plus poignant cri de désespérance de l'homme enfermé dans la prison de sa matérialité, alors qu'autour de lui passent les rêves qu'il n'atteindra jamais*" (34). À travers les "*petites âmes embryonnaires*" de *La Princesse Maleine*, il ressent une impression de "*tragique*" qui atteint "*une hauteur vertigineuse d'épouvante et de pitié*" (35). Et il voit en Maeterlinck "*le poète de ce temps qui [lui] a révélé le plus de choses de l'âme, et en qui, s'incarnent, le plus puissamment, le génie de sentir la douleur humaine, et l'art de la rendre dans son infinie beauté triste et de tendre pitié*" (36).

Pour sa part, Gauguin, "*nature inquiète, tourmentée d'infini*", est poussé par "*des aspirations vagues et puissantes*", "*vers des voies plus abstraites, des formes d'expression plus hermétiques*". Son œuvre est "*douloureuse*", et, "*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*" (37). Aussi Mirbeau n'a-t-il aucune hésitation quand "*le divin Mallarmé*", auquel, de son propre aveu, il voue "*un culte*", le sollicite en faveur du peintre, désireux de s'évader vers la Polynésie. Celui-ci le remercie avec effusion de son "*emballement à défendre la bonne cause*", surtout "*juste au moment où le naturalisme, le Parnasse et le Symbolisme sont en fusion ardente*" (38)...

## VERS UN DÉPASSEMENT DES ÉCOLES ?

Dans sa naïveté, cette phrase de Gauguin est révélatrice. Elle témoigne de ce moment, si important dans l'histoire de l'art et de la littérature, où l'on a pu croire à un possible dépassement des frontières entre des créateurs issus de deux courants trop souvent présentés comme antagoniques : le réaliste et l'idéaliste. Cette même année 1891 paraissent les interviews réalisées par Jules Huret, et recueillies dans son *Enquête sur l'évolution littéraire* : elles confirment l'éclatement du naturalisme et du symbolisme, les écoles qui prétendaient incarner les deux pôles de l'avant-garde littéraire de la période, et que nombre d'"anciens" rejettent, après avoir beaucoup donné et espéré. Gauguin, de son côté, semble soucieux de ne pas se laisser emprisonner dans l'étiquetage d'Albert Aurier, qui voit en lui "*l'illustration d'un art nouveau*", "*idéiste*" et "*symboliste*" ; et il est significatif à cet égard qu'à l'article d'Aurier – pas encore publié, mais achevé –, il ait préféré celui de Mirbeau pour lui servir de préface.

Il rejoint en effet une des préoccupations majeures du romancier, qui n'a cessé de s'élever contre le dogmatisme, mortifère en art, contre le système des écoles, et contre les classifications mutilantes : "*Croyez-vous – déclare-t-il à Huret – que, dans cinquante ans seulement, il subsistera quelque chose des étiquettes autour desquelles on se bat à l'heure qu'il est ? Pourquoi nous embête-t-on avec des étiquettes, puisqu'un même homme, un même artiste comme Mendès, résume en lui toutes les qualités possibles du plus parfait des écrivains ?*" (39) Il entend ne juger que sur le produit fini, l'œuvre d'art, et sur l'émotion unique qu'elle a pour mission de lui communiquer, et non pas sur les théories, en forme d'auto-justification, que l'auteur prétend mettre en œuvre. Ainsi dit-il de Zola, naguère vilipendé pour son dogmatisme et sa mentalité de "*parvenu*" : "*Quand il a écrit un beau livre, qu'est-ce que ça peut nous faire que ça soit naturaliste ou pas naturaliste ?*" (40)

Ce rejet des catégories, dans lesquelles l'histoire a si longtemps enfermé les créateurs, est également partagé par Saint-Pol-Roux, qui souhaite lui aussi réconcilier, à sa manière, le subjectif et l'objectif, la spiritualité et la matière, "*l'idéalisme*" et "*le positivisme*" : les sensations ne sont-elles pas pour lui "*la forme insaisissable du corps et la forme saisissable de l'âme*" (41) ?

Il semblerait donc concevable que des esprits de bonne volonté puissent se retrouver, discuter, s'enrichir mutuellement, et œuvrer de conserve à renverser la tradition et "*la sainte routine*" (42). Albert Aurier lui-même y est prêt : "*Le danger, c'est qu'on est vraiment trop encerclé dans un petit milieu, de gens pareils et se suivant les uns les autres. Il faudrait se voir, se parler, échanger ses impressions avec d'autres*" (43). Hélas ! le plus souvent les avant-gardes auto-proclamées passent l'essentiel de leur temps à s'empailler sur des mots, et les symbolistes, qui se

subdivisent à l'infini en chapelles concurrentes, ne font pas exception à la règle, comme le déplorent nombre d'"anciens" interviewés par Jules Huret.

C'est d'autant plus absurde que les mots, en l'occurrence, sont d'une redoutable ambiguïté. Ainsi en est-il du mot "*symbole*", qui est mis à toutes les sauces, et qu'il conviendrait de définir au préalable pour éviter tout malentendu. C'est ce à quoi s'emploie Maurice Maeterlinck, quelques mois après le tonitruant article de son promoteur : "*Il y a deux sortes de symboles : l'un, qu'on pourrait appeler le symbole a priori ; le symbole de propos délibéré ; il part d'abstractions [...]. L'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait presque toujours bien au-delà de sa pensée : c'est le symbole qui naît de toute création géniale d'humanité.*" Et il conclut : "*Je ne crois pas que l'œuvre puisse naître durablement du symbole ; mais le symbole naît toujours de l'œuvre si celle-ci est viable*" (44).

Ce que disant, il est bien sur la même longueur d'onde que son "découvreur" ; et, par sa distinction, il permet de mieux comprendre les apparentes contradictions soulignées au début de notre article. Mirbeau, en effet, est à la recherche d'écrivains et d'artistes qui, par "*la magie*" de leur art, lui procurent des émotions inédites, et le fassent accéder à un monde de mystère inaccessible aux "*larves*" humaines dont il peuple ses *Contes cruels*, et chez qui le conditionnement par la sainte trinité a tué toute sensibilité esthétique et toute exigence intellectuelle. Peu lui chaut le moyen mis en œuvre, pourvu que le résultat espéré soit obtenu. Rembrandt et Beethoven, "*les deux ferveurs de [sa] vie*", Delacroix et Rodin, Renoir et Debussy, Wagner et Camille Claudel, Monet et Maillol, par des voies différentes, lui "*ouvrent des horizons*" et "*accumulent en [lui] les frissons qui passent*" : "*La nature est pleine de mystères charmants ou terribles ; nous ne faisons pas un pas sur le sol sans nous heurter à de l'inconnu. L'art illumine tout cela, sa magie éclaire l'invisible, elle ouvre nos oreilles à bien entendre*" (45).

Mais ce symbolisme-là, propre à tous les grands créateurs, comme l'a bien vu Maeterlinck, qu'a-t-il de commun avec le symbolisme doctrinaire de tant de jeunes artistes et poètes des années 1880-1890, plus portés sur le batelage et l'anathème que sur la création ? "*Ils me font rire avec leurs journaux et leurs revues, leurs manifestes et leurs programmes. À les entendre, ils vont tout révolutionner. Assez de vieux arts morts et de vieilles littératures pourries ! Du nouveau, du nouveau, de l'inaccessible, de l'inétreignable, de l'inexprimé...*" Mais ces œuvres, toujours promises, "*ils ne les donnent jamais*" (46). Le véritable symbolisme n'est donc pas chez ceux qui s'en réclament le plus, et qui agacent Mirbeau par leur jactance et leur présomption : "*Ces gens-là finiront par me faire aimer Boileau*", confie-t-il à Pissarro en décembre 1891 (47)...

Rapidement Mirbeau est donc devenu extrêmement critique à l'égard de ceux qui se proclament symbolistes, quelle que soit leur obédience. Que leur reproche-t-il ?

## CRITIQUE DU SYMBOLISME

Tout d'abord il les accuse de dogmatisme. Autant lui semble "*admirable*" l'expression du "*mystère*" des choses par "*la transposition de la nature extérieure dans l'âme humaine, et de l'âme humaine dans les choses*" (48), telle que la réalise son cher Rodenbach, autant il lui paraît vain de proposer un système de décodage des "*correspondances*", ou des règles infaillibles d'expression de l'universelle analogie, par le truchement de telle figure de rhétorique ou de tel type de vers, "*libre*" de préférence. Or chacun des poètes qui se rattachent au tronc symboliste tend naïvement à se croire seul détenteur de la vérité, d'où des querelles dérisoires dont Jules Huret s'est fait l'écho imperturbable dans sa célèbre *Enquête*. On comprend dès lors que les glorieux aînés dont ils se réclament, Verlaine et Mallarmé, n'aient guère envie de reconnaître cette progéniture dégénérée...

En deuxième lieu, Mirbeau leur reproche de fuir la réalité dans le rêve et de s'éloigner de la "*nature*", d'où procède, selon lui, toute beauté, faute de parvenir à la sentir, à la comprendre et à l'exprimer. Ainsi écrit-il en 1904 de Charles Morice – qu'il a jadis reçu dans sa maison des Damps, en compagnie de Gauguin, en janvier 1891 – qu'il "*ne comprend absolument rien aux beautés de la nature*" : il "*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 inaccessible*" (49).

Or, pour Mirbeau, il faut répudier le rêve et aimer la vie : "*La vie est belle, même dans ses hideurs, quand on sait la regarder. L'homme qui pense, l'artiste qui voit, le poète qui exprime, ne peuvent s'abstraire de la vie, sous peine de ne penser, de ne voir, de n'exprimer rien, de n'être rien*" (50). Ainsi la recherche de "*sensations rares*" et d'"*intellectualités supérieures*" aboutit-elle, chez les peintres préraphaélites français, pâles imitateurs des Anglais, à des "*princesses*" aux

corps "en échalas" et à des héros syphilitiques "qui puent la névrose et la sodomie"... C'est la preuve de leur impuissance, comme en témoigne le peintre Kariste, que Mirbeau fait intervenir dans plusieurs chroniques artistiques présentées sous forme de dialogues : "*Je suis un impuissant... Je suis incapable de rendre le simple ! Parce que je ne sais pas dessiner, et parce que je ne sais pas ce que c'est qu'une valeur ! Alors je remplace ça par des fioritures, des arabesques, des tas de perversions, de formes, qui ne donnent de l'illusion qu'aux imbéciles [...]* Ah ! qu'ils m'ont fait du mal, ces esthètes de malheur, quand ils prêchaient de leur voix fleurie l'horreur de la nature et de la vie, l'inutilité du dessin, le retour de l'art aux conceptions des Papous, aux formes embryonnaires, aux existences larveuses ! Car ce n'est pas autre chose, leur idéal, dont ils ont empoisonné toute une génération ! C'est l'exaspération du laid et le dessous du rien !" (51)

Mirbeau voit donc en eux des "fumistes", des "farceurs", des "mystificateurs", qui, à l'instar des critiques de théâtre ou d'art, se vengent de leur ignorance et de leur stérilité en proclamant, de leur autorité privée, les lois infrangibles de la beauté : "*Les théories, c'est la mort de l'art, parce que c'en est l'impuissance avérée. Quand on se sent incapable de créer selon les lois de la nature et le sens de la vie, il faut bien se donner l'illusion de prétextes et rechercher des excuses. Alors on invente des théories, des techniques, des écoles...*" (52) Ainsi parle, par le canal d'Octave, le grand Botticelli, scandalisé que, dans la bouche de tant de "cuisines" et de "mystico-larvistes", son nom "*ricane comme une bêtise ou grimace comme une saleté*" (53).

Troisième critique : cette fuite loin du réel exprime une indifférence coupable à l'égard des affaires de la cité. C'est une même défaillance des énergies qui entraîne leur impuissance à créer et leur désertion sociale, au moment où notre justicier, au contraire, s'engage à fond aux côtés des anarchistes, puis des dreyfusistes et des socialistes jaurésiens (54). Il est significatif à cet égard que la critique de Charles Morice citée plus haut ait été exprimée dans les colonnes d'un quotidien engagé dans la bataille politique, *L'Humanité* de Jaurès. Chez certains, cette démission devient même complicité avec les forces rétrogrades d'oppression et d'aliénation, lorsqu'elle s'accompagne d'un retour au religieux, que Mirbeau, libertaire et athée, considère comme socialement et psychologiquement désastreux. Le "Sar" Péladan, en qui il ne voit qu'un "*vulgaire cordonnier*", et les "*mages*" auto-proclamés représentent le côté charlatanesque d'un mouvement qui prend une allure plus traditionnelle chez Émile Bernard et Maurice Denis, Armand Point et Paul Claudel, voire, à sa façon, chez Paul Gauguin, réfugié à Tahiti. Ils incarnent à ses yeux une tendance réactionnaire propice à la diffusion du "*poison religieux*", contre lequel il vitupère plus que jamais (55). Comme chez Pissarro, la critique politique relaie la critique esthétique.

Enfin, même s'il est fasciné par le mystère des choses et des âmes, et même s'il voit dans l'excès de clarté une mutilation du réel, Mirbeau n'en reste pas moins marqué par l'héritage humaniste des Lumières. Il est avide de comprendre les intentions de l'artiste et de reconnaître dans l'œuvre d'art une sensibilité vibrante à l'unisson de la sienne : une œuvre ne saurait être complètement gratuite ou insignifiante. Révélatrice est à ce sujet son attitude à l'égard de la poésie, dont les écrivains symbolistes ont fait le vecteur d'expression privilégié, sinon unique. Pour lui, "*on n'écrit en vers que parce qu'on ne sait pas écrire en prose. Ou bien parce qu'on n'a rien à dire*" (56). Et on compense l'absence d'"*émotion véritable*", d'"*idées*" et de "*sensations*" par une expression alambiquée qui "*habille somptueusement le néant ou le pas grand chose*" : "*Par les vers on rend le vie sonore, et le néant se peuple aussitôt de quelque chose*" (57).

C'est ainsi que, interpellé par Edmond Pilon, il s'emploie à démontrer à son contradicteur que *La Chevauchée de Yeldis* de Francis Viélé-Griffin, loin d'être "*le chef-d'œuvre*" admiré naïvement par tant de gogos, n'est qu'une "*mystification*" qui "*vraiment a trop duré*". Car, "*si libre qu'il soit, un vers doit exprimer quelque chose, une idée, une image, une sensation, un rythme*." Or, après avoir résumé le poème et en avoir cité de larges extraits, pour finir, bien en peine d'en débrouiller le sens caché, il feint de s'interroger douloureusement : "*Je le demande en toute bonne foi à M. Edmond Pilon, qu'est-ce que tout cela veut bien dire ?... Quelle est cette langue ? Est-ce du patois américain ? Est-ce du nègre ? Qu'est-ce que c'est ? Ah ! je voudrais le savoir !*" (58) Quant à sa totale incompréhension des "*peintres de l'âme*", Séon, Osbert, Armand Point et compagnie, elle lui inspire, on l'a vu, des sarcasmes assassins dont ils ne se sont jamais relevés.

\* \* \*

Ainsi, après avoir flirté avec le symbolisme et avoir été, sinon un compagnon de route, du moins le témoin éclairé et sympathique de peintres et de poètes à la recherche de voies nouvelles, Octave Mirbeau s'est mué en censeur impitoyable de ces "égérés" et de ces "hallucinés", qui

fourvoient l'art et empoisonnent les âmes de toute une génération.

Il n'y a là ni palinodies, ni contradictions, car ses critères d'appréciation sont restés les mêmes (59). C'est au nom de la "*nature*" et de la "*vie*" qu'il a intronisé Maeterlinck et ridiculisé Charles Morice, chanté Rodenbach, admiré *Tête d'or* et moqué Viélé-Griffin, épaulé Gauguin en 1891 et brocardé les "*mystico-vermicellistes*" en 1896. Une inflexion est cependant manifeste. Tant qu'il s'est agi de se rebeller contre les impasses du naturalisme et du scientisme, et, par delà les cibles conjoncturelles, contre les fausses valeurs d'une société bourgeoise moribonde, du mercantilisme à l'académisme, il a soutenu de sa plume et de son entregent, voire de ses "*phynances*", les efforts de ses cadets, qui menaient aussi le bon combat. Mais il a vite compris que, dans "*la bataille littéraire*" (60) qui fait rage, le symbolisme n'est pour les uns qu'une carte de visite à monnayer, pour d'autres le cache-sexe d'une impuissance congénitale, et pour d'autres encore une voie de passage obligé vers un retour à la religion de leurs pères, qu'il exècre entre toutes.

Il lui est vite apparu que les véritables "*symbolistes*" ne sont pas ceux qui ont brandi l'étendard de la nouvelle doctrine, mais les créateurs qui, sans se soucier des étiquettes, des dogmes sclérosants et des écoles auto-proclamées, ont poursuivi sereinement leur route. Tel Pissarro, le peintre des choux brocardé par Camille Mauclair, chez qui il y a paradoxalement, pour qui sait les y voir, beaucoup plus de "*symboles* et d'"*idéal*" que chez Henry de Groux, découvert et porté aux nues par Albert Aurier. Tel encore Claude Monet, jugé "*bas de plafond*" par Odilon Redon, et qui n'en a pas moins exprimé "*l'inexprimable*", saisi "*l'insaisissable*", illuminé "*les états de conscience de la planète et les formes supra-sensibles de nos pensées*" (61). Parce que, comme il l'écrit à propos de Renoir, "*on n'atteint un peu de la signification, du mystère et de l'âme des choses que si l'on est attentif à leurs apparences*" (62). Ces peintres et ces poètes-là, Mirbeau n'a jamais cessé de les aimer et de leur rendre hommage : ainsi, il consacre une émouvante notice nécrologique à Rodenbach en 1899, un article plein d'enthousiasme et de ferveur à Maeterlinck en 1902, en pleine bataille de *Pelléas et Mélisande* (63), et, en 1901, dix ans après le premier, un nouveau dithyrambe à la gloire de Van Gogh, que, sans vergogne, les symbolistes, après Albert Aurier, avaient abusivement tenté de récupérer (64).

Le véritable "*symbole*", celui qui sourd spontanément de l'œuvre d'art, et sans lequel aucune création ne saurait être vraiment vivante, est décidément chose trop sérieuse pour qu'on en laisse le monopole aux "*cuistres*" du symbolisme doctrinaire.

Pierre MICHEL  
Université d'Angers

## NOTES

1. Albert Aurier, *Le Symbolisme en peinture*, l'Échoppe, Caen, 1991, pp. 21-22.
2. *Ibid.*, p. 18.
3. Sur les relations Mirbeau-Gauguin, voir notre préface aux *Lettres de Gauguin à Mirbeau*, À l'Écart, Reims, 1992.
4. Voir notre édition des *Lettres de Saint-Pol-Roux à Mirbeau*, À l'Écart, Alluyes, 1994.
5. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Thot, 1982, p. 190. Mirbeau fait aussi l'éloge des "*petites revues*" symbolistes méprisées par Zola : le *Mercur de France*, *L'Ermitage* et les *Entretiens politiques et littéraires*.
6. *Correspondance avec Camille Pissarro*, Éd. du Lérot, Tusson, 1990, p. 75.
7. Voir notamment "Les Artistes de l'âme", "Des lys ! des lys" et "Botticelli proteste", recueillis dans le tome II des *Combats esthétiques* (C. E.) – Séguier, 1993 –, comme toutes les chroniques artistiques citées dans les notes suivantes.
8. Voir ses articles sur les Goncourt dans *L'Ordre de Paris* des 7, 12 et 13 janvier 1876. Sur les rapports de Mirbeau avec les Goncourt, voir mon article dans les *Cahiers Goncourt*, n° 2, printemps 1994.
9. Voir mes deux articles sur Mirbeau et Zola, dans les *Cahiers naturalistes*, n° 64, 1990, et dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 1, 1994.
10. "Paul Gauguin", *L'Écho de Paris*, 16 février 1891 (C. E., t. I, p. 420).
11. "Le Salon", *La France*, 9 mai 1886 (C. E., t. I, p. 258).
12. Voir *Paris déshabillé*, L'Échoppe, Caen, 1991 ; et aussi ma communication sur les *Chroniques du Diable* dans les actes du colloque Mirbeau d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 35-52.
13. Édités par Pierre Michel, À l'Écart, Alluyes, 1994.
14. Baudelaire, *Salon de 1846*. Sur l'influence de cette conception de la critique d'art, voir le chapitre V de ma thèse sur *Les Combats d'Octave Mirbeau* (Presses de l'Université de Besançon, 1995).
15. "Le Chemin de la croix", *Le Figaro*, 16 janvier 1888 (C. E., t. I, p. 345). Sur les idées esthétiques de Mirbeau, voir notre synthèse dans la préface à ses *Combats esthétiques*.
16. Baudelaire, *op. cit.*
17. Baudelaire, *L'Art romantique*, Lemerre, s. d., p. 117.
18. "La Nature et l'art", *Le Gaulois*, 29 juin 1886 (C. E., t. I, p. 305).
19. *L'Art romantique*, p. 18.

20. "Le Salon du Champ-de-Mars", *Le Figaro*, 6 mai 1892 (C. E., t. I).
21. Voir notamment mon édition des *Combats pour l'enfant*, Ivan Davy, Vauchrétien, 1990, p. 181.
22. " ?", *Contes cruels*, Séguier, 1990, t. I, p. 157. Sur la philosophie de Mirbeau, voir le chapitre III de ma thèse sur *Les Combats d'Octave Mirbeau* (loc. cit.).
23. Roman inédit, publié par P. Michel et J.-F. Nivet, aux éditions de l'Échoppe, Caen, 1989.
24. *Contes cruels*, t. I, p. 196.
25. *Ibidem*.
26. *Contes cruels*, t. II, p. 485.
27. *Lettre à Tolstoï*, À l'Écart, Reims, 1991.
28. *Correspondance avec Auguste Rodin*, Éd. du Lérot, Tusson, 1988, p. 65.
29. Lettre à Paul Hervieu du 20 juin 1887 (Arsenal, Ms. 15.060, f. 54). Sur l'influence de Tolstoï et de Dostoïevski, voir ma communication sur "Mirbeau et la Russie", dans les Actes du colloque *Voix d'ouest en Europe, souffles d'Europe en ouest*, Presses de l'Université d'Angers, 1993, pp. 461-480.
30. Lettre à Marcel Schwob de janvier 1893, citée par Pierre Champion, *Marcel Schwob et son temps*, Grasset, 1927, p. 135.
31. Voir mon introduction à la *Lettre d'Odilon Redon à Mirbeau*, à paraître aux Éditions À l'Écart, Alluyes.
32. Voir ses *Lettres à Alfred Bansard des Bois*, Le Limon, Montpellier, 1989.
33. Sur sa femme, voir la monographie de Pierre Michel, *Alice Regnault, épouse Mirbeau*, À l'Écart, Reims, 1993. "Mémoires pour un avocat" a été recueilli dans les *Contes cruels* (t. II, pp. 80-112).
34. "Maurice Maeterlinck", *Le Figaro*, 24 août 1890 (recueilli dans notre édition des *Combats littéraires* (C. L.) – à paraître en 1995 aux Éditions de Septembre-Archimbaud –, ainsi que les autres articles littéraires cités dans les notes suivantes).
35. *Ibidem*.
36. "Propos belges", *Le Figaro*, 26 septembre 1890 (C. L.).
37. "Paul Gauguin", *L'Écho de Paris*, 16 février 1891 (C. E., t. I, p. 421).
38. Lettre de Gauguin à Mirbeau du 10 février 1891 (op. cit., p. 17 et p. 18).
39. Jules Huret, op. cit., p. 188 et p. 192.
40. *Ibid.*, p. 188.
41. *Ibid.*, p. 139.
42. L'expression apparaît sous la plume de Mirbeau dès son "Salon" de 1874 (recueilli dans ses *Premières chroniques esthétiques*, à paraître aux Presses de l'Université d'Angers).
43. Propos rapporté par Mirbeau dans une lettre à Pissarro du 14 décembre 1891 (op. cit., p. 75).
44. Jules Huret, op. cit., p. 123.
45. "La Vie artistique", *Le Journal*, 31 mai 1894 (C. E., t. II, p. 67).
46. "Propos belges", loc. cit.
47. *Correspondance avec Pissarro*, p. 78.
48. "Georges Rodenbach", *Le Journal*, 15 mars 1896 (C. L.).
49. "Claude Monet", *L'Humanité*, 8 mai 1904 (*Correspondance avec Claude Monet*, Éd. du Lérot, Tusson, 1990, p. 259).
50. Préface de *Les Nuits de quinze ans* de Francis de Croisset (1898) (C. L.).
51. "Des lys ! des lys !", *Le Journal*, 7 avril 1895 (C. E., t. II, p. 83).
52. "Botticelli proteste", *Le Journal*, 11 octobre 1896 (C. E., t. II, p. 159).
53. *Ibid.*, p. 162.
54. Voir notre édition de ses *Combats politiques*, Séguier, 1990, et de ses articles sur *L'Affaire Dreyfus*, Séguier, 1991.
55. Voir notamment le chapitre VIII de ses *Combats pour l'enfant*, loc. cit.
56. Interview par Charles Vogel, *Gil Blas*, 24 mai 1907 (C. L.).
57. "Contes pour une malade", *Le Journal*, 9 septembre 1900.
58. "Le Chef-d'œuvre", *Le Journal*, 10 juin 1900 (C. L.).
59. Voir la préface des *Combats esthétiques*, loc. cit.
60. C'est le titre de la belle étude d'Alain Pagès sur l'accueil de *Germinal* (Séguier, 1989). L'expression est empruntée au critique du *Figaro* Philippe Gille.
61. C. E., t. I, p. 431.
62. C. E., t. II, p. 521.
63. Voir notre biographie d'*Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle*, Séguier, 1990, pp. 694-696. L'article est recueilli dans ses *Chroniques musicales* (à paraître aux Éditions de Septembre-Archimbaud).
64. C. E., t. II, pp. 194-198. Il y écrit notamment : "Les mystiques, les symbolistes, les larvistes, les occultistes, les néo-pédérastes, les peintres de l'âme enfin, tous ces pauvres jobards ou ces pauvres farceurs [...] ont voulu revendiquer Van Gogh pour un des leurs... Voilà une étrange prétention... une incompréhensible folie !... Pourquoi Van Gogh, plutôt que Monet ou Cézanne ?"