

## LA CRITIQUE D'ART DE MIRBEAU ou l'élaboration d'une anthropologie religieuse

Depuis que les écrits esthétiques d'Octave Mirbeau ont été publiés en ce début des années 90, plusieurs études ont déjà fait valoir l'originalité d'une écriture méconnue car trop longtemps tenue pour subalterne<sup>i</sup>. Signe qu'il est urgent de réévaluer la critique d'art comme un genre à part entière, c'est effectivement à travers elle que la place de Mirbeau s'avère déterminante, au sein de son époque, bien sûr, mais également pour notre modernité et les modèles de pensée qu'elle lui offre. Car si d'aucuns pouvaient douter de la valeur littéraire d'une écriture vouée à la peinture, le travail critique de Mirbeau vient prouver qu'une analyse détaillée n'exclut pas la fiction, de même que le sens de l'admiration n'exclut pas celui de la maîtrise.

Souvent, c'est l'imaginaire qui donne sens à la réalité picturale et c'est l'enthousiasme qui assure un développement de l'argumentation. Puisque seul "*l'art illumine*" les mystères du monde, "*ouvre les horizons, dévoile l'énigme des visages, recule encore les profondeurs des ciels, accumule en nous les frissons qui passent, dégage des ensembles brouillés et confus*", "*éclaire l'invisible*" et "*ouvre nos oreilles à bien entendre*"<sup>ii</sup>, l'on peut alors s'interroger sur la nature de cet entendement critique, sur la valeur heuristique d'un transport de l'esprit dans l'occulte.

Si bien qu'il nous faut considérer à notre tour la méthode de raisonnement qui permet à Mirbeau de comprendre mieux que quiconque l'art de ses contemporains, une compréhension que l'auteur n'hésite pas à qualifier lui-même de "*croyance*". Or si "*l'art n'est peut-être, en soi, comme tant de choses qui nous enthousiasment, qu'une mystification*", il y a donc des degrés de croyances à établir suivant la capacité démonstrative à élucider une peinture. En effet, c'est dans le battement d'une mystification culturelle et d'une authentique adhésion de la foi que Mirbeau semble situer sa démarche. Mais si cette attitude pour acquérir un savoir sur l'art demeure problématique parce qu'ambivalente, elle amorce néanmoins une anthropologie religieuse, où les rapports de l'art et de la littérature recouvrent non seulement ceux de la société avec la culture et de la culture avec l'individu, mais également ceux de l'individu et de la société avec un mystère que recèle l'œuvre d'art.

Parce que le terme de "*mystère*" revient très souvent, dans des acceptions diverses ou divergentes, il s'agit de déceler ce qui le fait basculer dans une mystification ou la révélation d'une vérité. Dès lors qu'"*il n'existe pas une vérité, en art ; il n'existe que des vérités variables et opposées*"<sup>iii</sup>, il incombe surtout au critique de déjouer les certitudes absolues, pour introduire ainsi la variabilité d'un savoir aux formes les plus contradictoires. Pour y procéder, les valeurs et les codes établis par l'esthétique officielle sont interrogés à l'aune de critères que Mirbeau va élaborer, sans méthodologie, particulière

certes, mais avec une attention empirique qui fait de lui, sur bien des plans, un précurseur.

## ENTRE ART ET LITTÉRATURE : LA CRITIQUE

Si la mimesis fondée sur le "*pictura ut poesis*" a surtout consacré la littérature comme modèle de lecture et de valorisation pour la peinture, c'est en inversant cette priorité que Mirbeau ne permet plus de lire les tableaux "à la lettre". Puisque "*la pensée n'est pas exprimée seulement par une œuvre littéraire, on la trouve – et souvent plus élevée, plus profonde et plus précise – dans un tableau. N'est-ce point chez certains peintres qu'il faut aller chercher aujourd'hui, dans son expression la plus poignante et la plus tangible, la vraie pensée de littérature ?*"<sup>iv</sup> À ce titre, le dessein plastique n'est pas d'imiter la pensée mais de la produire, et ce n'est donc plus l'iconographie qui tisse les liens avec les belles lettres, mais la matière picturale qui accorde aux idées littéraires leur modernité. En faisant de l'art et de la littérature deux formes de pensée distinctes, l'écrivain donne une nouvelle autorité à la critique d'art qui confronte leurs différences pour interroger la nature de leurs liens.

Plus encore, parce que la pensée esthétique s'inscrit à l'intérieur même de l'évolution et de l'élaboration du travail romanesque de Mirbeau, l'opposition entre le prétexte pictural et la nécessité narrative s'annule elle-aussi. Ainsi, la récente publication de ses écrits esthétiques a le mérite de dévoiler le lien intrinsèque qui unit *Le Journal d'une Femme de Chambre*, avec *Les 21 Jours d'un neurasthénique*, ou *La 628-E8* : la critique d'art justement, partout réutilisée et remaniée après avoir eu souvent la forme première d'un article journalistique. Comme si les romans enracinaient dans leurs pages une présence trop éphémère, ils semblent tout d'abord anoblir le statut de l'article de presse, tenu pour une tribune polémique ou alimentaire.

Certes, Mirbeau s'est lui-même coupé de la corporation des journalistes experts en art et n'a cessé de s'en distinguer volontairement, par son statut d'écrivain notamment qui refuse la bâtardise de cet être "*improbable d'ailleurs, que nous appelons, en zoologie, un critique d'art*"<sup>v</sup>. En un sens, il a donc confirmé l'idée que la littérature ne saurait se confondre avec la tâche critique, mais tant de précautions pour ne point se compromettre ne doivent pas cacher tout l'effort de l'écrivain pour authentifier la démarche critique et la faire tendre en revanche vers une exigence que les journalistes patentés ne connaissent pas. S'il s'agit de tenir la critique d'art à distance du circuit officiel qui la légitime, c'est parce qu'il faut la légitimer autrement : la condition préalable de sa valeur plaide pour sa marginalité, l'oblige à s'extraire du champ prédéterminé par les Salons, les Instituts et les jurys auxquels la presse fait écho. Cette marginalité est la pluridisciplinarité même, que Fromentin a su au mieux appliquer en décroisant les pratiques picturales, littéraires et critiques<sup>vi</sup>. Suivant ce modèle défendu dès 1876, la critique d'art devient un nouvel exercice de style pour Mirbeau, parce qu'il en a posé au préalable les limites à enfreindre : il va donc la mettre à l'épreuve par une activité continue et prolifique, qui témoigne combien la critique est capable de participer à la modernité.

Mettre la critique à l'épreuve, c'est "éprouver" l'art : autrement dit, l'appréciation de Mirbeau passe par une expérience de la sensation. Si "*frisson/frissonner sont les deux mots-clés de sa critique d'art*"<sup>vii</sup>, c'est parce que le caractère physique de la sensation donne accès à

une réalité que la seule raison ne peut concevoir en termes de démonstration logique : *"On n'explique pas une œuvre d'art, comme on démontre un problème de géométrie. C'est beaucoup plus simple et infiniment plus mystérieux"*<sup>viii</sup> Au regard d'un mystère d'une telle simplicité que la raison même l'embrouille, le frissonnement offre un autre sens à la logique de la perception. Ce qu'il offre est une réaction qui ne saurait se réduire à un processus automatique, répétitif et universel. Si la vibration de l'être résulte d'une force que l'œuvre d'art dégage, saisir ce changement d'équilibre et d'intensité demande une réceptivité particulière : *"Cela se sent beaucoup plus que cela se démontre, car en art il y a une foule de choses qu'on n'explique pas, au moins avec des mots ordinaires, et devant lesquelles il faut suivre le conseil de Schopenhauer : se tenir en face, en expectative humble et respectueuse, et attendre, comme on le fait de grands personnages, qu'elles vous parlent."*<sup>ix</sup>

Être en expectative consiste certes à ne pas prendre parti avant d'acquiescer une certitude, mais inversement aussi à donner la parole à l'objet d'art, en faire un sujet, un vis-à-vis capable d'apporter lui-même une réponse à son propre mystère. Se mettre dans l'état d'entendre la peinture engage plus qu'une attitude de respect et d'humilité intellectuelle, parce que c'est la seule attitude qui accorde à l'art ses pleins pouvoirs d'élucidation. Pour dégager ce qui en retrace ne se donne pas d'emblée à la vue, il fallait se retrancher à son tour ; pour entrer dans l'échange d'un dialogue où les mots ordinaires ne suffisent pas, il fallait être réceptif à l'expression d'une autre parole.

À ce stade, la sensation prend acte d'un langage qui en retour fait parler le critique et l'oblige, seulement alors, à prendre parti : puisque *"les bons tableaux font les critiques bavards"*<sup>x</sup>, la qualité esthétique se détermine selon la capacité à maintenir le dialogue avec l'œuvre d'art. Or ce dialogue initiatique, qui requiert un savoir dont seule la rencontre en vis-à-vis assure la transmission, risque de demeurer inintelligible à un large public. De fait, Mirbeau n'hésite pas à qualifier ses écrits critiques de *"grimoires"*<sup>xi</sup>, comme si leur caractère abscons était inévitable, voire indispensable pour répercuter le frisson inaugural. Aussi inintelligible et anachronique soit-il, le choix de ce terme stipule surtout que *"l'art est une magie, et c'est le propre de toute magie qu'il y faille un grimoire"*.

En reflétant certaines conceptions symbolistes, cette façon d'assimiler l'art à une magie impénétrable semble pour le moins trancher avec les opinions progressistes de Mirbeau, *"son souci de justice et de justesse"*<sup>xii</sup>. Mais si l'obscurantisme est dénoncé comme une régression hostile à l'éducation des masses, c'est contre une mystification officielle de l'art que Mirbeau oppose une mystique picturale sélective et inaccessible. Il est donc important de dégager les nuances du mystère qui entourent l'œuvre d'art, car elles déterminent non seulement une valeur esthétique dans toute sa justesse, mais également les droits de la critique à rendre justice. Suivant deux pôles aussi soudés qu'antagonistes, le mystère en art relève autant des foules esthétiques que de l'individu, autant d'un contexte socio-politique défini que d'une capacité toute relative à voir, sentir et comprendre. Les mystères sont aussi multiples que les mystifications, et si le frisson infléchit le jugement, il peut révéler le meilleur comme le pire<sup>xiii</sup>. Car le choc éprouvé n'est pas forcément le signe d'une admiration et il oscille lui-même entre le savoir et le doute, la répulsion ou l'attraction. Tout l'art du critique sera justement de saisir l'ambivalence de son propre frisson, le degré de sa force

ainsi que la nature de sa vibration, tirant par là le sens de son jugement.

## UN PAYSAGE ANTHROPOLOGIQUE : LE PROCHE ET LE LOINTAIN

Il est vrai que la révélation du pire se produit le plus souvent au contact d'un surnombre, foule qui se rue aux Salons, objets d'art amoncelés, industrialisation et surproduction qui font de la peinture le produit d'une spéculation commerciale<sup>xiv</sup>. En soi la foule n'est pas répulsive, et même lorsqu'elle déferle à l'Exposition universelle de 1899 "*par larges ondes [...] en vagues pressées*", elle peut produire "*cette chose presque inconnue et tout à fait charmante : un tumulte de joie*."<sup>xv</sup> Ce n'est donc pas le flux et les remous des masses qui arrêtent l'enthousiasme de Mirbeau, puisqu'au contraire elles communiquent de loin le spectacle d'un océan humain.

Cependant, c'est lorsque l'enthousiasme débordant de la foule pour la peinture s'exprime dans la proximité émotionnelle qu'elle obstrue le jugement esthétique : car à y regarder de plus près, dans le désordre bruyant se distinguent soudain des conventions jubilatoires excessives. Toute proche, la foule devient une "*végétation louche*" où fourmillent des "*lubies*" et "*manies*"<sup>xvi</sup> artistiques, une "*impulsion*"<sup>xvii</sup> incontrôlée capable de déclencher une "*révolution définitive*" que seul un imaginaire social peut expliquer. Aussi, pour mettre en garde contre les représentations mentales des idéologies dominantes, Mirbeau fait intervenir sa propre imagination comme un révélateur des fallacieuses apparences. À ce titre, et sans le prétendre, il inaugure une forme d'anthropologie culturelle, fondée, à l'instar de la pensée de Georges Balandier, sur une dynamique pour laquelle la modernité est non seulement surdéterminée par l'imaginaire, mais également par l'irruption de "*turbulences*" et d'"*effervescences*" qui font événements<sup>xviii</sup>. Pour inscrire la mutation dynamique de la modernité au sein de la critique d'art, Mirbeau fait donc un détour par une "divagation" qui figure mentalement la crise culturelle.

Il imagine alors que "*le paysage disparaît sous l'amoncellement des accessoires picturaux. Les chevalets découpent sur le ciel le triangle de leurs armatures ; les toiles plaquent leurs macules sur les fonds glorieux de lumière. Dans la pureté des éclosions silvestres, les bottes gisent, béantes ; les tubes s'éventent et coulent, et les brosses hérissent de leurs poils odieux et poissants la virginité des herbes matinales. La menthe sauvage exhale des odeurs d'essence rectifiée ; les violettes soufflent des haleines empestées de vernis ; les rosées, les mystérieuses brumes, les reflets charmeurs, toute cette jeunesse, toute cette limpidité, tout ce rêve s'attriste, se fige, au contact des siccatifs et copals enfumés*"<sup>xix</sup>. En véritable socio-ethnologue, Mirbeau examine des "paysages" d'actions culturelles, qui à leur tour configurent ce que l'on appelle aujourd'hui des "paysages communicationnels". Si parler, voir, écouter, sentir, faire des signes, sont autant de "*modes de relations disponibles à chaque instant pour chaque individu*" et qui déterminent la "*dilatation de l'activité communicationnelle dans l'espace et dans le temps*"<sup>xx</sup>, alors l'expansion de la peinture dans le paysage est bien l'image d'une paralysie des sens, auxquels s'impose une manière unilatérale de percevoir le monde. La peinture indifférencie ce que la nature individualise et confond l'illusion optique avec les transformations de la réalité : ce qui était fluide stagne en image et la perspective aérienne se mue en abondance instrumentale.

L'artifice pictural se substitue à l'appréciation humaine et annule toute nuance, en privilégiant l'indistinction hybride des paysages. On assiste ici aux origines d'une "anamorphose de l'espace et du temps"<sup>xxi</sup>, où le proche et le lointain sont soudain confondus par l'engouement artistique. Lorsque le lointain devient trop proche, alors l'océan tumultueux de la foule se transforme en une "huile diluvienne" qui "monte, s'enfle, déborde, déferle" et emporte l'individu dans "des vague de cadmium, [...] des cataractes d'outre-mer, [...] des maelstroms de laque garance"<sup>xxii</sup>. Il n'y a pas seulement la joie qui disparaît, mais toute communication possible d'émotions aussi. Car l'activité communicationnelle s'uniformise alors même qu'elle prétend se ramifier : elle procède en fait d'une restriction de la manière de voir et de sentir.

Cette uniformité s'opère par une forme d'"explosion de la société dans l'espace"<sup>xxiii</sup>, une expansion "des masses confuses et désolées [...du] plus obscur des ambitions prolétaires". Ce mouvement de restriction expansive qui caractérise le nouveau paysage culturel, constitue selon Mirbeau un véritable "péril social" : car "l'affolante ignorance, l'intellectuelle platitude"<sup>xxiv</sup> nivellent la moindre différence en l'absorbant dans un discours majoritaire, vouant toutes les formes de l'art à une seule et même consécration de la foule. Puisque "tout le monde fait de la peinture, presque tout le monde se mêle de parler peinture"<sup>xxv</sup> : et c'est par l'intermédiaire de cette dilatation artistique infinie que les lieux d'échange et de communication se perdent, transformés en un consensus culturel, aussi vide que communément vénéré.

C'est un culte que dénonce Mirbeau, un retour au stade le plus primitif de l'adoration, où l'humain lui-même perd le sens de la mesure et de sa raison. Ce culte se traduit d'abord par la "mode barbare de vous faire avaler des cent mille kilogrammes de peinture d'un seul coup, et à une époque fixe de l'année."<sup>xxvi</sup> Mais à cette aberrante surenchère gloutonne, correspond le pouvoir d'une expansion gourmande. Ainsi Mirbeau n'hésite-t-il pas à développer métaphoriquement son entreprise anthropologique aux territoires investis par l'impérialisme occidental en Afrique et en Indochine. À deux reprises, en 1894 et en 1902, Mirbeau situe l'espace des expositions d'art dans le cadre d'une extension coloniale, qui instaure non pas une nouvelle civilisation, mais son pouvoir barbare de représentation. À l'instar d'un explorateur qui chercherait le sens du paysage indigène, Mirbeau s'interroge : "À travers quels Carolus Duran faut-il jouer des coudes, quels caillouteux Billotte faut-il franchir, le long de quels Béraud escarpés et sans bords faut-il errer pour pénétrer enfin jusqu'à un Whistler ou un Puvis de Chavannes ! Beaucoup n'ont point cette endurance physique, cette audace morale qui conviennent surtout à des explorateurs centre-africains, réfractaires aux souffrances de la faim, de la soif et de la fièvre qui monte des eaux croupissantes. Et ils s'abstiennent."<sup>xxvii</sup> En revanche Mirbeau prend le risque mental de s'aventurer dans les dimensions spatiales de la peinture, conscient du danger de l'étape suivante, qui consiste à rendre public le langage d'une nature sauvage. Et Mirbeau de poursuivre : "Dans notre société civilisée par la disparition de toutes les formes de beauté, le génie est traqué, comme l'est le grand fauve dans les cultures de l'Indochine conquises sur la forêt vierge. Dès qu'il apparaît et qu'il pousse son rugissement, tout le monde crie, hurle, s'arme contre lui... Non seulement on l'abat à coups de feu, mais on le combat aussi par la ruse. On lui dresse des pièges... on le

*capture... et on vend sa peau pour orner la chambre d'une cocotte ou le bureau d'un financier.[...] Et sa peau est portée en offrande à quelques gras fonctionnaires de l'Institut, dont la joie est de se décroter les pieds sur ce tapis royal!...*"<sup>xxviii</sup> Par le biais d'une extension géographique, dont les implications sont non seulement idéologiques, mais spirituelles aussi, il est clair que le fauve est certes brutal et primitif, mais que les officiels de l'art sont autrement plus barbares, car ce sont des profanateurs.

Le sacrilège demande réparation et suivant la loi du talion Mirbeau prophétise un châtement diluvien, qui redéploie l'hémorragie picturale sur le registre viral. "*Les peintres pullulent avec une rapidité bacillaire, avec une virulence épidémique*", "*nul n'échappe à la contagion, et les cas sont souvent foudroyants*", si bien que personne ne pourra "*absorber ces flots d'huile déferlante*" qui "*menacent vos insuffisantes berges*"<sup>xxix</sup>. Les limites spatio-temporelles sont atteintes : au "*niveau de notre contemporaine civilisation [...] guette le] ferment de la destruction anarchiste*", qui finalement sera emportée par un "*cataclysme*", une "*invasion*", "*un malheur épidémique, une sorte d'irréparable dévastation*" comparable à une maladie spirituelle sans salut possible, tant la nouvelle mouture du déluge huileux relève d'"*un mystère qu'on n'explique pas*"<sup>xxx</sup>.

Quelques décennies plus tard, Walter Benjamin donnera un nom à cette mystérieuse contagion en signalant combien le fétichisme a partie liée avec le nouveau culte de l'art. À ce titre, il est intéressant de noter les affinités qui lient ces deux grands critiques à travers le temps, car Mirbeau a saisi sur le vif le processus même de la vénération contemporaine, la récupération de l'art par les masses qui entraîne la profanation de l'œuvre, ce que Benjamin appellera plus tard la "*perte de l'aura*". Si "*sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux*"<sup>xxxi</sup>, c'est parce qu'une hauteur religieuse inaccessible est ainsi éveillée par l'œuvre d'art. Or cette dimension-là s'est perdue, note également Mirbeau dès 1885, conscient que le regard de la foule ne se lève plus, mais s'aplatit : "*C'est le souffle des grandes époques qui place les œuvres à la hauteur qui oblige les foules à lever la tête. Par ce temps de calme plat, le public, loin de lever les yeux, n'a qu'à regarder simplement devant lui, quand il n'est pas obligé de se baisser.*"<sup>xxxii</sup> Comme si la dialectique du proche et du lointain était la seule en mesure de représenter encore le sacré, c'est dans le regard des foules esthétiques que cette distance fait le plus défaut, parce que l'art s'est soumis à la bassesse d'une valeur autrement plus accessible aux masses, la valeur marchande. Il devient impossible de saisir un lointain, car la proximité du regard absorbe le monde et s'impose comme le besoin impérieux de posséder les choses.

Or cette profanation génère son propre culte : puisque dans les ateliers l'argent remplace le divin, de même que la blague remplace la prière et la salive l'encens<sup>xxxiii</sup>, la mise en circulation de l'art sous forme de produits de marchandise va être sacralisée par le regard même qui le profane. "*Modèles authentiques garantis sur factures. [La Maison Detaille et C°] promet une prime de cinquante francs à celui qui découvrira qu'il manque un bouton à une tunique, un passepoil à un pantalon, un porte-mousqueton à une giberne.*"<sup>xxxiv</sup> Tandis que la visibilité des Salons se fait aux dépens d'un lointain invisible, la valeur absolue d'exposition est consacrée par les masses, qui jouissent du détail pour mieux en saisir la valeur marchande. À l'instar d'un produit de confection, la peinture fournit ses modèles "*sur*

mesure", ses "prospectus", ses "articles de Paris", dont la "marque" est estampillée par un style immuable. Ainsi la peinture est déjà pour Mirbeau une image de mode publicitaire, qui réclame non seulement d'être désirée mais possédée aussi. Et lorsque l'objet d'art s'exhibe comme un fétiche aux regards qui le convoitent, un culte se substitue à un autre culte, et ce que l'art a perdu comme sens et qualité authentique se trouve absorbé par la valeur marchande qui fétichise la production culturelle en la diffusant pour tous et partout.

## L'ERE DU SUBTERFUGE

De même que pour Benjamin *"il est contraire à l'essence de la peinture de fournir matière à une réception collective simultanée"*<sup>xxxv</sup>, pour Mirbeau il ne faisait déjà pas de doute que la peinture *"est un des arts les moins accessibles à la foule"* : si bien que *"dans les conditions morales, politiques et sociales où nous vivons, l'art ne peut être l'apanage que de quelques personnalités très rares"*<sup>xxxvi</sup>. Pour l'un comme pour l'autre, ce n'est pas la démocratisation de l'art qui est visée<sup>xxxvii</sup> ni l'élitisme qui est prôné, mais la dégradation d'une authenticité esthétique que la massification a rendue possible. Et lorsque tous deux analysent cette dégradation dans le contexte contemporain, ils stigmatisent les mêmes effets de perversion dans le public, *"ce divorce croissant entre l'esprit critique et la conduite de jouissance. On jouit, sans le critiquer, ce qui est conventionnel ; ce qui est véritablement nouveau, on le critique avec aversion."*<sup>xxxviii</sup> Autrement dit, le changement d'attitude de la masse à l'égard de l'art modifie également l'attitude du critique, parce qu'elle oblige celui-ci à tenir compte d'une jouissance qui n'est pas la sienne, mais qui détermine la modernité par rapport à la tradition au point d'en constituer la ligne de faille.

Dès 1885, Mirbeau comprend que l'époque est entrée dans l'ère du subterfuge, où l'authenticité de l'œuvre d'art se perd au profit des reproductions. *"Ce siècle est voué à la copie et à la reconstitution – ce dont il faut le louer – car il copie et reconstitue si habilement que les plus officiels experts et les archéologues les plus illustres se font mettre dedans de la meilleure grâce du monde. C'est à un point qu'entre deux objets, dont l'un est ancien et l'autre de fabrique moderne, l'expert et le savant archéologue iront tout droit à l'objet moderne, ne prenant l'ancien que comme une mauvaise copie."*<sup>xxxix</sup>

L'ironie de Mirbeau dévoile le retournement des valeurs que le siècle a produit, siècle technologique qui en devient archéologique, tant la reproductibilité, dans son infini perfectionnement, a rendu la copie plus digne qu'un original, mais une copie à la fois si dépendante de cet original, que toute forme de nouveauté ne saurait être qu'une réplique d'un modèle ancien. La création demeure une reconstitution, *"l'imitation d'une imitation"*<sup>xl</sup>, une *"peinture de fabrique"*<sup>xli</sup>, dont le but est de liquider la tradition picturale, au moment où la reproduction photographique en efface la trace originelle.

En perdant le sens de l'originalité, l'époque aurait ainsi perdu le sens de l'origine, vers laquelle justement elle ne cessera de retourner désespérément. Car ce qu'elle y perd est sa vitalité même, à l'image des portraits contemporains, *"cet art intime, qui consiste à éterniser la pensée d'un visage mortel, [mais qui] ne produit plus que des figures fermées, sans rayons, sans âme. Elles semblent lutter, en insignifiance, avec les reproductions photographiques"*<sup>xlii</sup>. Si "la perte de l'aura" s'inscrit déjà en négatif sur le cliché des peintures de 1885, c'est parce que la mort donne le signal d'en finir avec les âmes et l'éternité. C'est une mort à l'œuvre qui se renouvelle d'œuvres en

œuvres pour révéler le travail infini de la reproduction. À plusieurs reprises, l'art de *"tant de choses mortes et mort-nées"*<sup>xliii</sup> fait fuir Mirbeau des expositions, comme si les yeux vides des plâtres et des marbres semblaient *"appeler de leurs gestes morts"*<sup>xliiv</sup>. Parce qu'il sont des faussaires<sup>xliv</sup>, les peintres académiques sont aussi les fossoyeurs de l'art, qui à l'image de l'époque sont devenus des *"machines-outils"*<sup>xlvi</sup> capables de véhiculer une dangereuse culture du simulacre de la vie.

Le simulacre est une image fallacieuse, mais c'est aussi une idole. S'il est *"vrai qu'on ne fait jamais que changer d'idolâtrie"*<sup>xlvii</sup>, et *"que les mystificateurs sont toujours les premières victimes de leur propre mystification"*<sup>xlviii</sup>, alors le nouveau fétiche qu'est la marchandise artistique demande à être adoré par ceux-là mêmes qui ont profané l'authenticité de la peinture. Le système des Beaux-Arts est constamment visé par les sarcasmes de Mirbeau, qui trouve en 1905 la véritable dialectique spirituelle qui sous-tend ce mode de mystification : *"L'État, qui ne croit plus en Dieu, croit encore à l'Institut ; il croit du moins – ignorance ou snobisme, marchandage, peut-être – que l'Institut est une force éducatrice, moralisatrice, le refuge du goût, une élégance décorative dans l'État. Lui qui a chassé le moine de ses écoles, le crucifix de ses prétoires, qui tente de briser l'omnipotence corruptrice de l'Église, tout au moins la réduire à son minimum de danger social, il n'a que des respects, un vrai culte pour l'Institut, et il ne se montre à lui, que dans la posture humiliée du plus servile agenouillement [...]"*<sup>xlix</sup> Tandis qu'une toute-puissance spirituelle est écartée, un autre impérialisme vient la supplanter pour s'édifier en religion. Il ne s'agit pas seulement d'une substitution de culte, de rite et de croyance, mais d'une prise de pouvoir idéologique, qui prend l'allure d'un cérémonial religieux pour asseoir sa suprématie. Car c'est l'appareil d'État qui a pris la place du divin et c'est dans ce déplacement, cette faille, que la politique imprime de son vide mortifère l'intérieur des œuvres d'art. La mainmise de l'État sur l'art relève d'un subterfuge, où le divin, une fois subtilisé, est recouvert par des fétiches d'autant plus grotesques qu'ils prétendent l'imiter. C'est donc le vide lui-même qui est encensé par les jurys de Salons dans *"leurs chapelles sans Dieu et leurs boutiques sans conscience"*<sup>li</sup>.

Cette *"comédie"* qui plaît aux bourgeois, tant sa nature est vaudevillesque<sup>lii</sup>, Mirbeau la démasque *de facto* devant l'engouement provoqué par *L'Angélus* de Millet. Depuis que *"tout le monde : public, critiques, amateurs, ministres, marchands et Américains"* a admis que, dans cette toile, *"ce qu'il y avait d'admirable, d'inouï, de prodigieux, c'est qu'on entendait les cloches, [...] cette chose et ces cloches sont devenues des vérités sacrées, et fétichistes, des dogmes patriotiques, contre lesquels il y aurait danger de protester.[...]"* Et ce culte est si exigeant, si en dehors des rites d'ordinaire adoration par quoi sont divinisés les peintres, qu'une confusion s'établit dans les esprits. On ne sait plus si *L'Angélus* est un tableau, si Millet fut un peintre ; si le premier n'est pas un territoire violemment arraché par l'ennemi, à la patrie française, et le second un général mort en la défendant.<sup>liii</sup> Le glissement du registre religieux au patriotisme se produit à la façon d'une rumeur, par l'admiration, qui une fois de plus fédère autour d'elle les masses. La soumission implicite à l'appareil d'État qui disputait la toile à l'Amérique, ne saurait donc se faire sans une croyance explicitement entretenue, où s'amalgament patrimoines national et culturel. Il est révélateur que les

cloches soient justement les médiatrices entre la foi esthétique et patriotique, tant le symbole d'un appel à la défense contre l'étranger prend les contours d'une messe consensuelle. Le symbole sonore rassemble ainsi autour de lui la vénération pour l'Etat, qui prend prétexte de la peinture pour établir un rite d'adoration, aussi retentissant que le bourdon de la niaiserie.

S'il est vrai que l'art "*se ratatine au niveau de nos intérieurs pareils aux boîtes où l'on remise les violons*"<sup>liv</sup>, il arrive parfois que cette boîte s'ouvre aux proportions d'une véritable musique et que la peinture se transforme alors en un tout autre paysage sonore. Tel est l'art d'Eugène Carrière notamment : "*L'effet ressenti, en entrant, dans ces salles, est presque d'un respect religieux qui d'instinct ralentit vos pas, courbe involontairement votre front, et vous fait tendre l'oreille à quelque chose de grave et de sacré, qui murmure, s'exalte et pleure, ainsi qu'une prière.*"<sup>lv</sup> Le retour à l'intimité sensorielle de l'art est également un rappel des attitudes de révérence religieuse, mais ici elles ne sont ni consensuelles ni bruyantes<sup>lvi</sup>. Lorsque le regard s'abaisse devant le lointain d'une "aura" soudain révélée, le signe d'une suspension est donnée, une demande d'écoute invite à communiquer avec le tableau.

Cette prise en compte de la prière picturale ne peut se produire qu'à l'encontre du culte des masses et de son instrumentalisation. Au statut de journaliste est donc préféré celui de "*passant quelconque et sans importance*", "*promeneur perdu dans la foule, qui regarde çà et là, et, çà et là, s'exprime à lui-même son opinion ou plutôt son goût, au fur et à mesure de l'accident dévoilé, au hasard du paysage entrevu.*"<sup>lvii</sup> À l'instar du "flâneur" décrit par Benjamin dans *Le Paris du Second Empire chez Baudelaire*, le critique se distingue d'autant plus de la foule dans laquelle il se trouve pourtant immergé, qu'il n'oblige personne à adhérer à ses pensées et demeure hétérogène, inassimilable, "*isolé à la frontière entre deux mondes ; il est un vestige du monde ancien, voué à la disparition, comme la marchandise exposée à l'étal quitte le monde de la valeur d'usage pour s'intégrer à la valeur d'échange.*"<sup>lviii</sup> L'écriture critique de Mirbeau se maintient de la même manière dans cette limite fixée par la promenade et les lois marchandes, entre usage et échange, tel le vestige d'une écoute qui ne prouve rien à personne, mais s'éprouve dans le dévoilement hasardeux et accidenté d'un paysage intérieur.

## **LA "COMEDIE SINISTRE" DE LA PEINTURE RELIGIEUSE**

Pour que ces paysages sonores puissent paraître, la solitude ainsi que le silence sont de mise. Car la condition pour que la peinture se mette à parler est la disponibilité du critique, sa capacité d'entendre une parole qui, sans interlocuteur, demeurerait inaudible. Ainsi, en 1901 Mirbeau imagine : "*J'étais donc resté, depuis la fermeture des portes, dans l'une des galeries du Salon... C'est une manie que j'ai maintenant... je ne puis bien voir la peinture et la sculpture que seul... et dans le silence... Les poussées... les bousculades... les murmures de la foule m'enlèvent toute émotion, tout jugement personnel, abolissent réellement en moi le sens critique...*"<sup>lix</sup> Et c'est seulement dans cette rare circonstance que s'engage la plus saisissante prise de parole picturale : prosopopée d'un Christ qui appelle et supplie le critique de s'arrêter pour écouter sa plainte. Le récit du "*dernier supplice*" que le Christ endure depuis que le peintre Jean Béraud s'acharne sur sa "*pauvre carcasse divine*" permet certes à Mirbeau d'inventer une critique dialoguée, dont la force littéraire est

de donner à entendre une peinture qui se donne en spectacle, mais plus encore d'actualiser l'histoire religieuse chrétienne par l'intermédiaire de l'art contemporain. Lorsqu'avec "*une persistante férocité*" le Christ est "*peint, repeint et surpeint*", la Passion est tout d'abord parodiée à la façon d'un rituel diabolique moderne, que le procédé "*chromolithographique*" décèle comme le travail même du "*diable*", suivant une répétition inlassable "*à toutes les sauces [...et] toutes les couleurs*". Mais dans le même temps la Passion est également commémorée selon la tradition, dans la "*pitié*" qu'elle soulève, la "*souffrance*" qu'elle suppose, le "*sacrifice*" d'une chair qui fut torturée pour "*le rachat des hommes*". Si bien que la critique d'art devient une scène privilégiée de l'histoire religieuse contemporaine et lui assure paradoxalement une continuité, en sa manière de montrer le sacré sous l'angle pictural d'une perversion. Car si le Christ de Béraud se rend compte qu'il n'est plus crédible et qu'avec la peinture de Salon sa nature divine et rédemptrice demeure à jamais perdue, en revanche le critique tente de "*le consoler*", comme si sa tâche à son tour était de Le sauver. Si bien qu'au travers du dialogue entre le Christ et Mirbeau s'opère un renversement, où la figure du Sauveur n'appartient plus au Christ mais au critique qui en prend la relève, parce que lui seul reconnaît "*sérieusement*" un sacrilège dont personne ne s'avise. Ainsi le texte entier est écrit à la façon d'une parabole, dont la formulation inédite donne une leçon aux pharisiens que ce sont devenues les foules des Salons. Puisque dans le visage du Christ de Béraud, Mirbeau avait déjà reconnu les traits du parisien, "*lustré, peigné, lavé, calamistré, un Christ de dames*"<sup>ix</sup>, il stigmatise le subterfuge diabolique qui permet au bourgeois de faire Dieu à son image. Par conséquent il sait qu'une inversion est à l'origine du culte des masses : car si cette culture détruit l'homme dans la masse et le sens critique de l'individu dans l'homme, elle rend également iconolâtre, en détournant à son compte la tradition religieuse.

Multiplés sont les détournements de Christs, "*fort laids, en général sadiques*", avec "*de vieux linges sanglants autour des reins*", ou à l'inverse "*en robe japonaise à ramages bleus*" selon la mode japonaise. Ils sont si accommodés "*au goût du jour, à l'exigence de l'actualité*" qu'ils renvoient la transcendance à des "*rebondissements brusques de la rue dans le ciel*"<sup>lxi</sup>. Car l'intervalle entre le proche et le lointain s'est tellement réduit, qu'un simple saut suffit pour passer de Dieu à la terre comme "*du cabinet de toilette à l'église, du calice au bidet*"<sup>lxii</sup> : la transgression n'a plus de sens parce qu'il n'y a plus de séparation entre les espaces privés et publics, de distinction entre le bas et le haut, l'intérieur et l'extérieur. Or parce que cette différence est annulée, la distance entre le profane et le sacré s'abolit également : il ne reste plus que la tradition pour les départager et si la rue se croit sanctifiée, c'est pour avoir souillé le ciel.

De même, lorsqu'Émile Bernard copie "*sur les frises des palais Khmers, sur les moulages des antiques monuments d'Angkor, ces têtes camuses de guerriers et de bayadères pour en faire des Christs cambodgiens et des vierges du Haut-Mékong*"<sup>lxiii</sup>, la reproduction servile annule les différences de culture et de croyance au profit de "*kilomètres*" de peintures, dont la plate horizontalité renverse la hauteur d'inspiration. Dans une géographie où l'intimité n'existe qu'une fois exhibée et où l'altérité n'est reconnue qu'une fois assimilée, la valeur d'exposition s'impose comme mesure absolue, au regard de laquelle n'importe quel relief s'efface, par la jouissance de tout voir, de se voir partout à la fois, comme le neutre paysage d'une ubiquité conquise.

Si la "comédie sinistre" de la peinture religieuse connaît un "succès énorme"<sup>lxiv</sup>, c'est parce qu'en pratiquant sans ironie l'antiphrase, la stratégie académique profane ce qu'elle consacre. La mystification est vicieuse, et comme le note Mirbeau, certains Christs sont même "dangereux à étudier" : en effet, celui de Bonnat est d'autant plus dangereux à approcher qu'il demeure "magistralement peint ; cette merveilleuse exécution séduit trop : c'est une œuvre toute matérielle, sans élévation" : "ce n'est pas ce crucifié là qui ressuscitera jamais [...] Il n'y a pas un dieu sous cette figure"<sup>lxv</sup>. Si dès la seconde moitié du XIXe siècle il est fréquent de rencontrer dans la littérature des Christs résignés à disparaître derrière une humanité aussi commune que profanatrice, ici toutefois la question théologique est relayée par l'étude sociologique et ce "portrait consciencieux d'un cadavre", "n'est qu'un pendu, ce n'est qu'un criminel vulgaire odieusement torturé suivant un rite barbare". Or lorsque "les têtes coupées, le sang qui coule, les grimaces des suppliciés"<sup>lxvi</sup> s'avèrent fort prisés des contemporains, il va sans dire que l'infinie variété des crucifixions fait surtout appel à un goût tout aussi barbare pour le réalisme. Si tel est le danger de la séduction, qui par le détail de vision fait remonter en surface l'image d'une cruauté atavique, alors il y a danger à ne plus saisir aucune profondeur de sentiment.

Ainsi, lorsque la *Crucifixion* de Carrière est dénigrée par les visiteurs de Salons, parce qu'il y aurait dans la toile "trop de brouillard", Mirbeau s'empresse de préciser que "le brouillard, le vrai, le seul brouillard, c'est le brouillard de leur sottise, ce sont les lourdes et épaisses nuées de leur incompréhension et de leur insensibilité"<sup>lxvii</sup>. Et tandis que le réalisme soumet les yeux en les aveuglant de leur propre suffisance, la matière picturale contemporaine oblige le regard à se libérer de sa raideur en l'introduisant dans un espace indiscernable.

Si le détournement est le trait dominant de la peinture religieuse officielle, elle ne convertit pas les masses, mais les divertit en faisant du sacré une blague. La plaisanterie est pernicieuse<sup>lxviii</sup> parce qu'elle empêche le visiteur de concentrer son attention, elle le dissipe et l'invalidé, alors même qu'il croit jouir librement. Très tôt dès ses premières chroniques de 1874 Mirbeau s'attaque à cette irrévérence, confirmée par les jurys. Tel est le cas du *Saint Laurent* de Lehoux, premier "Prix du Salon" : tandis qu'un "diable d'ange danse en l'air un cavalier seul et se disloque comme un clown pour distraire et encourager le saint martyr qui grille au-dessous", celui-ci "est parfaitement tranquille sur son gril, bien assuré qu'il est que le matelas de couleur jaune sur lequel l'artiste l'a couché n'est que de la flamme pour rire, et qui ne saurait incendier ni sa serviette, ni ses membres."<sup>lxix</sup> Le martyre de Saint-Laurent n'est plus qu'une parodie, qui n'aurait certes rien de scandaleux si le spectateur pouvait s'en rendre compte ; mais la vénération des prix académiques détourne le rire en sérieux, transformant une hagiographie en un mensonge sacro-saint. De la sorte l'admiration est corrompue<sup>lxx</sup>, car l'amour et la compréhension pour la peinture sont à l'image de l'amalgame entre l'ange et le diable, la pire des mascarades où le divertissement est tenu pour la plus grande piété.

Il est intéressant de remarquer que ce divertissement tenu pour de la piété est représenté à son tour sous la forme d'une crucifixion par Gauguin en 1891. Devant son *Christ jaune*, Mirbeau découvre la représentation même de la dévotion contemporaine, qui, en abyme dans la toile, rend présente l'admiration corrompue de la foule

ambiante. Comme elle, sans amour ni compréhension pour ce Christ "*mélancolique*" de Gauguin qui s'interroge sur l'utilité de son martyr, les paysannes agenouillées auprès du calvaire "*sont venues là parce que c'est la coutume de venir là, un jour de Pardon. Mais leurs yeux et leurs lèvres sont vides de prières. Elles n'ont pas une pensée, pas un regard pour l'image de Celui qui mourut de les aimer. Déjà, [...elles] se hâtent vers leur bauge, heureuses d'avoir fini leurs dévotions*"<sup>lxxi</sup>. Et par cette fuite hors de la toile les paysannes renvoient au public indifférent, qui sans se reconnaître, ne sait également plus aimer ni se recueillir, tout en offrant son temps de loisir au culte de la peinture.

Or cette offrande idéologique et bourgeoise est mise au service d'une liquidation ultime de la foi. Non pas que Mirbeau en quête d'expiation soit un nostalgique de la religion chrétienne, mais il ne peut sans doute supporter de voir falsifié ce qui reste de vital dans cette force de cohésion spirituelle. Il y a quasiment un instinct de sauvegarde en lui, pour préserver tout ce que la vie peut générer comme dynamique dans un siècle moribond. À ce titre-là aussi il possède la marque de l'anthropologue qui, sans rien concéder aux mythes élaborés en formules, et auxquels il ne croit pas, s'attache à rechercher les mythes en l'homme, là où ils engendrent de vivantes conceptions du monde. Ainsi, lorsque Mirbeau remarque que Gustave Moreau "*fait des mythes, c'est-à-dire de la mort, parce qu'il ne peut faire des hommes, c'est-à-dire de la vie*"<sup>lxxii</sup>, c'est à Gauguin en revanche qu'il incombe de mêler les mythes maoris aux siens pour qu'à nouveau ils "*se dressent dans leur forte et leur antique terreur*"<sup>lxxiii</sup>. Il ne s'agit pas d'exorciser les mythes pour les acclimater au siècle, mais au contraire de les réactiver au plus fort de leur tension, jusque dans l'écartèlement géographique du synchronisme religieux. Parce que Gauguin n'est pas allé trouver "*là-bas, un renouvellement de son art, mais bien une continuation*"<sup>lxxiv</sup>, où qu'il soit, ce qu'il cherche est un "*au-delà*", qu'il se nomme "*douloureux amour de Jésus*" en Bretagne ou "*abondance sacrée d'Eden*"<sup>lxxv</sup> à la Martinique.

## **UNE ESTHETIQUE MONACALE A L'ENCONTRE DE L'AME ESTHETE**

Comme pour réactiver lui-même cet au-delà, Mirbeau s'attache à un certain type d'iconographie religieuse qui aujourd'hui peut paraître désuète : la représentation de la vie monacale. Très souvent celle-ci tient sa plume en respect, parce qu'elle lui permet de faire valoir la marginalité de sa propre écriture, aux limites d'un goût pour l'observance religieuse et d'un dégoût pour les obédiences confessionnelles. Étant donné que le clergé accepte avec servilité les parodies esthétiques et spirituelles que lui offre le siècle d'un même geste<sup>lxxvi</sup>, l'Église s'avère bien plus rétrograde qu'au Moyen-âge où elle savait au moins trancher entre la virginité et l'obscénité des images<sup>lxxvii</sup>. La mystique chrétienne est alors opposée à l'autorité ecclésiale et l'attrait de Mirbeau pour les ordres conventuels contrecarre les poncifs conventionnels de "*l'inamovible et trognonnant cardinal de M. Vibert*"<sup>lxxviii</sup>. Car si l'académisme utilise le genre ecclésiastique comme un beau sujet, l'authenticité de la vie monastique s'impose comme la pratique d'une foi esthétique, tant elle relève d'un ordre sans commune mesure avec le désordre du monde séculier.

Puisque c'est "*la communion d'idées entre le modèle et l'artiste*" qui fait la valeur d'un portrait, il semble difficile à Mirbeau de peindre des moines en des temps où leur croyance ne trouve plus aucun écho

dans la société. Car *"il n'est pas une tête, en notre société multicolore, depuis les sommités respectables et respectées jusqu'aux bas-fonds, qui n'ait des peintres pour la comprendre, la connaître, l'aimer et la reproduire. Mais les religieux, les révérends pères dominicains, à qui donc s'adresseront-ils ?"*<sup>lxxxix</sup> À cette question ont répondu des peintres aujourd'hui obscurs, mais qui impressionnèrent Mirbeau pour avoir été attentifs à *"des pensées de recueillement"*, qui *"loin, bien loin de Paris, bien loin de Versailles"*<sup>lxxx</sup>, signalent une démarcation entre deux espaces ainsi qu'entre deux conceptions du monde.

À l'écart, coupé du reste de la société, les monastères poussent au plus reculé du regard les perspectives d'une liberté insoumise au siècle, demeurant des lieux inaccessibles, où là encore le lointain demeure un synonyme du sacré. Le *"glissement d'ombres de la vie monacale"*<sup>lxxxii</sup> assure une transition entre ce qui existe et disparaît, ainsi qu'entre la mémoire et le présent. Car si ces monastères retranscrivent iconographiquement les vestiges du sacré religieux chrétien, ils sont également devenus une ligne de fuite pour l'époque contemporaine, *"une échappée de paysage"* qui renvoie vers l'intérieur du couvent, là où l'on trouve *"l'hospitalité après des jours de fatigue"* : ici, c'est la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur qui fait *"mystère"*<sup>lxxxiii</sup> parce qu'elle pousse vers un au-delà qui s'avère être l'en-deçà présent du monde.

Le calme et la paix sont les substantifs qui reviennent le plus souvent, comme si cette esthétique monacale était suspendue entre le silence et la nuance, en contrepoint du brouhaha séculier et des couleurs criardes en vogue. De fait, le noir, le bleu et le blanc constituent pour Mirbeau une *"trilogie austère"* qui relève autant d'une *"invention de goût"* que d'une *"spiritualité"*, capable d'habiller le corps autant que la pensée<sup>lxxxiii</sup>. Ici le costume religieux n'est pas dénigré parce qu'il entre dans une catégorie esthétique indissociable de la modernité. Et lorsqu'une toile est comparée à un Whistler, c'est justement sur *"un fond noir, de ce noir fluide, harmonieux, lumineux, mystique, particulier au peintre de la Femme en blanc"*<sup>lxxxiv</sup>.

Aussi, lorsqu'un artiste de l'Institut comme Cabanel s'avise soudain de figurer une religieuse en 1889, ce n'est qu'un prétexte pour peindre à la façon de Manet du noir sur un fond gris rehaussé de bleu : *"Qu'allait dire l'Institut en présence de cette hardiesse ? [...] Mais c'était la guerre déclarée à la routine, la peinture s'affranchissait définitivement de toutes les formules usées [...] et] durant deux mois, des foules passèrent extasiées devant cette robe noire, ce fond gris, ces lumières lilas, ces ombres bleues"*<sup>lxxxv</sup>. Autrement dit, l'habit monacal se prête si bien à l'esthétique la moins conventionnelle, qu'il peut à son tour servir de subterfuge pour les masses, en vertu du sujet religieux dont il relève. La confusion délibérée du poncif et de la modernité permet de récupérer la subversion esthétique, en la neutralisant sous l'acclamation de la foule. Mirbeau ne saurait être dupe et distingue derrière le *"déchirement d'un voile par où s'ouvriraient des horizons inexplorés"* pour les gens, *"la morne attitude des modèles d'atelier"* : ce nouveau paysage n'est qu'une illusion de vie qui permet aux plates académies de survivre encore.

À l'inverse, les religieuses de François Bonvin sont des *"filles du peuple"*, *"paysannes"* dont la *"vision robuste et saine"* exprime une *"santé morale"*, qui toutefois ne leur retire en rien *"majesté"*, *"austérité"* et *"noblesse"*<sup>lxxxvi</sup>. Au vu de ces qualifications à la fois sociales et morales, évident est ici l'intérêt de Mirbeau pour la fonction bienfaitrice des sœurs de charité et leur *"vie agissante de*

*travail*". Mais il lui importe surtout qu'elles se détournent de la "convention romantique", "des pâleurs, des consommations, des regards extatiques, des visages pour ainsi dire éthérésés, comme en ont les vierges et les martyres renaissantes". Car là est peut-être le péché capital pour Mirbeau : "tomber dans le mysticisme". Et cette chute esthétique est aussi sa haine la plus persistante.

À la transition entre la foi monacale et le dogme symboliste, entre l'attrait pour le Moyen-âge et le refus du présent, la confrérie des préraphaélites est certainement le mouvement artistique le plus conspué par la critique, tant sa plume a pris de temps et de plaisir pour stigmatiser leurs dispositions mystiques. Jamais Mirbeau ne leur pardonnera d'avoir falsifié ce qui restait d'authentiquement spirituel dans la tradition plastique prérenaissante, parce qu'à jamais ils auront ainsi donné le coup de grâce au lointain d'une aura moribonde. Les préraphaélites ont fait de l'âme une matière palpable et tangible, à l'instar d'un objet de culte qui s'expose, s'affiche<sup>lxxxvii</sup> et renvoie les exégètes à une "interprétation hagiographique du parapluie"<sup>lxxxviii</sup>, fétiche le plus dérisoire d'une véritable idéologie mystique. Cette idéologie est basée sur l'inversion systématique, en tant que principe de renversement, mais aussi de contre-vérité. "Le préraphaélisme ne fut pas seulement une école de peinture médiocre et rétrograde : il fut aussi une sorte d'uranisme psychique, et l'on y considéra toutes choses à l'envers de la vie. C'est par là que son influence aura été la plus funeste. Jamais l'artificial et le précieux et le mystique, et la pose de l'étrange et la folie du sentimentalisme contre nature, et le besoin de se perpétuellement mentir à soi-même, ne furent poussés plus loin"<sup>lxxxix</sup> : tout est dit, la régression est jusqu'à l'involution un retour narcissique, un rétrécissement spatio-temporel qui prétend cependant avoir des ambitions astronomiques. Certes, il s'agit d'une imposture qui resterait une "fumisterie", si elle ne prenait prétexte de l'art cependant pour combattre ce qu'il y a de plus vital en l'homme, sa nature. Aussi Mirbeau pronostique une dégénérescence humaine et s'empare des fantasmes sexuels préraphaélites pour en extraire l'ultime sacrilège : le détournement de la procréation suivant le plan d'une vaste "Stellogenèse" ou "copulation firmamentaire"<sup>xc</sup>. Ainsi les "princesses Onane, Onanine et Onaninetta, la comtesse Cunnilingua, la baronne Ténébrette et la pâle Siphylitica", rejoignent "les insexués" qui enfantent "par le cerveau", en fécondant "les étoiles, miraculeux ovaires de l'infini". Au-delà de la grossièreté cérébrale, la dénonciation désigne ici ce que Mirbeau tient pour sacré, l'ordre de la genèse.

## "DEVANT LE MYSTERE QU'EST LE FRISSON DE LA VIE"

Si à l'inverse des "sexes crucifiés"<sup>xci</sup> symbolistes, les femmes sculptées de Maillol sont "fortement sexuée(s)", c'est parce que la critique est fasciné par cette "matrice large, profonde, sacrée, génératrice, où la vie s'élabore"<sup>xcii</sup>. Autrement dit, c'est à un enfantement que nous convie Mirbeau, qui, à rebours des mystiques et mystifications, laisse apparaître les forces génésiaques de l'art contemporain. Les femmes de Maillol sont d'une rondeur "qui contient une force et un germe" comme les "bourgeons", "les bulbes" et les "œufs", si bien que cette genèse est une réponse humaine donnée au monde et même à l'univers, en sa manière de participer d'un même mouvement, à une seule et unique conception. Ainsi, de même que devant les femmes de Maillol Mirbeau sent la vie "affluer, à pleines veines, charrier ses sèves", il retrouve devant les paysages de Pissarro, une "terre qui vit, qui respire, dont on compte les pulsations

[...et où] se sentent, s'entendent, les organes de vie, l'ossature formidable, la vascularité qui charrie les sèves bouillonnantes et les énergies de l'universel amour !<sup>xciii</sup> Un même mouvement parcourt les sèves, celui d'une puissance de conception, aussi prolixe qu'universelle. De la sorte, le sacré trouve un répondant à l'intérieur même de la vie, et tandis qu'il déserte les cultes mortifiants des sujets symbolistes, la nature devient *"la source intarissable [...] de tous les miracles"*.

*"Devant le mystère qu'est le frisson de la vie"*<sup>xciv</sup>, Mirbeau s'interroge sur la problématique de l'art contemporain, sa *"palpitation"* à la fois intérieure et ouverte sur le monde. Même si le mystère réapparaît une fois de plus, en revanche la vie ne mystifie pas. Car l'apparition du mystère dans la vie est en concordance avec l'affirmation des choses les plus insignifiantes dans l'art. Ainsi la représentation de *Deux souliers "sans pieds, sans torsion", "ni vernis, ni cirés"*, contiennent à eux seuls *"tant d'humanité"* qu'ils en deviennent *"tragiques"*<sup>xcv</sup> : parce que le peintre François Bonvin contemple les objets les plus usuels *"avec un respect presque religieux [...] et qu'il leur parle"*, leur valeur est celle d'objets *"les mieux vécus"*. Voir et peindre une betterave, une fleur ou un fruit<sup>xcvi</sup>, c'est lui conférer à son tour la vie qu'elle donne, c'est retrouver à sa source en quelque sorte un principe vital universel dont la forme humaine n'est finalement qu'une variante : car *"la forme humaine, explique Maillol, se répète à l'infini, dans la flore, dans la montagne, [...] elle] est antérieure à l'apparition, sur la terre, de l'homme, qui n'a eu [...] qu'à se copier fidèlement, dans les formes, vivant, grouillant autour de lui"*<sup>xcvii</sup>. Suivant l'idée d'une continuité, non pas tant darwinienne que propre au mythe des métamorphoses, Mirbeau saisit dans la peinture la manière dont les formes s'extraient les unes des autres pour passer d'une nature ou d'un genre à l'autre. Ainsi les formes mouvantes des ciels de Van Gogh sont des *"femmes couchées... troupeaux dégringolants... chimériques poissons... monstres... mythes qui vont s'évanouissant sur le firmament pour d'autres métamorphoses..."*<sup>xcviii</sup> Tous les éléments d'une refonte symbolique du monde sont donnés dans le texte, sans qu'aucun *"rébus philosophique, religieux ou littéraire"* vienne l'intercepter. Métaphores et métamorphoses participent d'une conception vitaliste, libres de transiter dans le champ sémantique des formes de visions, sans que jamais leur sens se fixe et en meure. C'est la matière naturelle qui parle et son langage est en constante élaboration. À ce titre, la critique est le point de départ d'une rêverie, mais qui se présente aussi comme la continuité d'une réflexion esthétique qui a hanté la littérature antique grecque et latine, à savoir, chercher l'ordre fécond du monde dans la pratique même du vivant<sup>xcix</sup>. Les ciels de Van Gogh comme les *"statues en formation entendent, voient et regardent"*<sup>c</sup> : c'est de la pensée en acte qui, à partir de la terre glaise ou d'un rapport de couleur, signale qu'un monde est en train de naître, qu'il sort et s'étire d'une matière qui sans cesse le retient en haleine, au stade de l'éveil. Tel est le mythe de Galathée<sup>ci</sup>, mais également celui d'une conception contemporaine de l'art. Dans ce mouvement d'appel et de réserve de la matière qui s'anime, le mystère de la vie est préservé parce qu'il se donne à voir plus qu'à comprendre ou interpréter.

## RESTITUER LE SACRÉ

*"C'est un miracle. C'est presque un paradoxe que l'on puisse avec de la pâte sur de la toile, créer de la matière impalpable, emprisonner du soleil, le polariser ou le diffuser"*<sup>cii</sup>. Pour expliquer un pareil miracle, il

s'agit de confronter ensemble des contraires. Il y a un dynamisme du sacré qui peut être défini en termes de contradiction agissante, de système d'opposition énergétique, où les dualismes ne s'annulent pas, mais se stimulent mutuellement, en vue de déporter toujours plus loin leur force de motion. Christian Limousin a remarqué à juste titre qu'il y a chez Mirbeau *"un côté 'guerre froide', bloc contre bloc, camp contre camp, [tant] il exaspère toutes les différences afin qu'elle deviennent des oppositions irréductibles"*<sup>ciii</sup> : mais l'on peut ajouter que cette irréductibilité est plus encore la condition d'existence du sacré, sa manière d'être au monde, surtout lorsque le référent divin vient à manquer. Le sacré s'articule dans la tension, se contracte et se dilate par rapport à des limites fixées jusqu'à la convulsion, par delà laquelle un nouvel ordre du monde apparaît.

Voilà pourquoi la peinture officielle, qui n'a ni la force ni la volonté de s'extraire des contraintes académiques ne saurait concevoir le sacré ; voilà pourquoi aussi dans les essais de religiosité d'un Bouguereau par exemple, il n'y a *"pas le moindre souffle catholique ou chrétien"*. Car si seulement l'artiste avait *"songé à demander à une seule figure de Christ de Rembrandt navrée et victorieuse, à une seule Madone de Raphaël virginalement païenne, volupté pétrie de tous les lys de la chasteté, à demander, dis-je, le secret de ce christianisme, le secret de ce monde des mélancoliques glorieuses et des souffrances hautaines"*<sup>civ</sup>, il aurait alors constaté que le secret tient dans la conciliation des contraires, dont les mystiques par le passé se sont faits les médiateurs. Pour l'époque contemporaine coupée de Dieu, les oxymores peuvent aider à pénétrer le mystère, et c'est avec une particulière satisfaction que Mirbeau agence les plus inconciliables notions afin de parler de Rodin, Rops, Van Gogh ou Gauguin. C'est dans le principe de contradiction qu'ils trouvent tous le moyen de se dégager des conventions et peuvent ainsi partir *"comme des Christophe Colomb artistiques, à la recherche de nouveaux mondes"*<sup>cv</sup>.

Pour l'un c'est une *"destinée de volupté et de douleur"*<sup>cvi</sup>, pour le second c'est *"l'amour avec son masque satanique"*<sup>cvi</sup>, ou *"l'idée de l'amour [qui] s'accompagne toujours de l'idée de la mort"*<sup>cvi</sup> ; pour un autre *"qui inquiète et qui enchante"*<sup>cix</sup>, un art *"d'apôtre et de démon"* est un art qui *"s'élève jusqu'à la hauteur d'un mystique acte de foi [... mais qui] s'effare et grimace dans les ténèbres affolantes du doute", "œuvre étrangement cérébrale [... mais d'où émane toujours] l'amer et violent arôme des poisons de la chair"* : tel est *"le seuil du mystère"*<sup>cx</sup>, dit Mirbeau, qui n'est également que le franchissement des contraires.

À cette limite, l'irruption de l'événement esthétique est un sentiment physique qui bouleverse la raison, reliant le corps à l'esprit : il se manifeste au critique comme *"des secousses nerveuses qui remontent de sa chair à son cerveau [... pour signaler] la présence de quelque chose de sacré"*<sup>cx</sup>. *"Que veux-tu que je raconte devant ça ? [...] Devant la révélation de ce mystère divin de l'art, je suis comme une sainte devant l'apparition corporelle, palpable, de son Dieu ! Je suis abruti ! Et je ne dis rien ! La moindre parole, en ce moment, me semblerait un blasphème ! Quand l'art atteint ces hauteurs, il faut admirer, comme on prie, nom d'un chien !"*<sup>cxii</sup> Appliquée à la peinture de Monet, la rhétorique religieuse ne doit pas ici tromper. Dans son excès, sa caricature et jusqu'à l'imprécation qui pratique le juron à contre-courant, elle n'est pas une parodie idéologique ni une facilité de plume pour Mirbeau. L'anarchiste anticlérical dont les convictions

spirituelles ont très tôt été éprouvées par l'athéisme, ne travestit jamais l'émotion que l'art suscite en lui, même lorsque cette émotion se manifeste sous la forme d'une Épiphanie. Puisqu'avec l'Épiphanie, simultanément, dans la proximité d'un corps physique et la plus lointaine hauteur que la transcendance assigne, "*l'exposition et le culte sont intimement liés par cette 'unique apparition'*" qu'est le sacré aux hommes, alors les "*valeur cultuelle et valeur d'exposition sont, pour ainsi dire, consubstantielles*" et l'image se retrouve soudain "*au zénith de son aura*"<sup>cxiii</sup>. Manifester le sacré dans l'art profane, c'est ainsi lui rendre sa dimension religieuse perdue, c'est donc une manière de faire justice à l'authentique apparition d'une forme d'art qui n'a plus besoin de sujet religieux.

Aussi dérisoires que puissent sembler les relents mystiques du vocabulaire choisi pour décrire Rodin ou Monet, ce sont les seuls termes qui puissent rendre compte de la réalité du sacré à une époque qui a renversé l'œuvre d'art en fétiche publicitaire. Ces termes sciemment utilisés par Mirbeau, alors même qu'il sait combien le mysticisme est une "*mode tapageuse*"<sup>cxiv</sup>, signalent que le critique se sert de la rhétorique ambiante, mais à son compte personnel, comme une contre-propagande qui cherche, non pas à dénier l'existence du sacré, mais au contraire à le restituer dans toute son incandescence<sup>cxv</sup>. Il n'y a donc aucune contradiction à succomber aux charmes des liturgies du langage, car celles-ci se distinguent à leur tour comme des vestiges aux marges des logorrhées contemporaines : et si l'Épiphanie impose le silence, c'est à l'instar d'un arrêt sur images.

Ce qui se donne à voir alors n'est plus le divin, mais l'ordre des métamorphoses saisi dans l'instantanéité. "*Toutes choses mobiles et changeantes*", "*leur forme exacte et dans leur fugitif dessin*" forment des "*mouvements concordants*", ceux d'un nombre de minutes, toujours le même, repris tant de fois "*par la même lumière*", d'un "*même coup d'œil*"<sup>cxvi</sup>. La vision du critique tente de suivre un rythme en s'impliquant dans la dynamique de l'œuvre. Il découvre alors "*sans effort, les prolongements infinis, l'au-delà des sensations multiples et enchaînées l'une à l'autre*"<sup>cxvii</sup> ; par là même il pose les conditions du mouvement par lequel s'établit un échange avec l'œuvre, une relation continue entre le frisson personnel et le "*frisson de la nature*". Faire le lien, c'est donner un rythme mais aussi un sens, qui bat comme le "*pouls*"<sup>cxviii</sup> entre soi et l'autre, ainsi qu'entre "*chacun des multiples détails [...] s'enchaîn[ant] logiquement et symboliquement l'un à l'autre*"<sup>cxix</sup>.

Si, comme dans le cas de la convenue "École française de paysage", "*l'action de l'air sur les objets n'existe pas*" et "*que la terre n'est point une bête qui vit avec ses organes*", alors immanquablement cette nature s'immobilise "*dans sa pâte opaque*" et relève d'un cliché de "*photographe*"<sup>cxx</sup>. Le regard ne dit rien parce qu'il s'enlise et stagne : il n'y a aucun mouvement avec lequel il puisse vibrer et au travers duquel il puisse s'éloigner. Car au-delà de l'enchaînement de pulsions entre le regard et l'œuvre, dans le prolongement de leur mutuelle interaction, le critique découvre, non plus l'homme solitaire face à l'univers, mais l'ensemble des liens à l'intérieur desquels l'homme et le monde tissent un réseau.

Et la pensée qui auparavant cherchait la bestialité organique de la terre, va maintenant "*de la bête fouaillée à l'homme martyr et de l'homme martyr à la société coupable*" : puis, "*tandis que la bête misérable atteint, par la souffrance, à l'expression humaine, la créature humaine, qui a trop souffert, retourne à l'expression*

*animale*<sup>cxxi</sup>. Si en cet enchaînement, la parenté des malheurs bouscule les catégories biologiques, au point de donner ici une définition de l'art anarchiste, il est possible de poursuivre la ligne de fuite et de relier à notre tour cet éclatement de la figure humaine dans la société, à sa dispersion dans l'univers. Car si l'homme "*fondue avec la terre [...] est épars dans la grande harmonie tellurique*", la vie "*se continue à travers la vastitude cosmique*" écrit Mirbeau devant les toiles de Pissarro : et suivant le même processus de succession, une immensité apparaît "*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 pli de terrain qui les abrite, que le nid de l'alouette au creux du sillon*"<sup>cxxii</sup>. De la terre au ciel l'écart est enfin rétabli, immense, car ce n'est plus l'homme qui croit franchir des distances, mais l'univers qui le distancie, le relativise et l'amoindrit aux proportions d'une moisissure. Inutile de chercher le sujet religieux, car dans ce cas le sacré est intégré dans la vision plastique, à la manière d'un lointain, sans au-delà ni enfer ni paradis, mais en tant que perspective où s'abîment et se génèrent simultanément toutes les différences.

Saisir "*l'insaisissable, l'invisible vie des météores [...], la marche régulière, et précise des phénomènes terrestres et célestes, [...] leur] mécanisme cosmique, dans cette vie soumise aux lois des mouvements planétaires*"<sup>cxxiii</sup>, c'est voir à distance certes et parcourir l'étendue cosmique à partir du plus infime mouvement naturel. Mais plus encore, c'est retrouver la mort sous la vie, ce "*mystérieux travail des résurrections organiques*" activées par l'accumulation de pourritures aussi inépuisables que des "*réserves de fécondité*"<sup>cxxiv</sup>. Car au stade de la dissolution la plus avancée, les formes humaines, animales, végétales ou urbaines deviennent la matière d'un mouvement inverse, l'essor d'une nouvelle existence. La poussière cosmique ou bactérienne fait le lien, principe de vie autant que retour vers la mort, principe dynamique surtout qui maintient le mouvement perpétuel.

Dans la dualité de ce qui se compose pour se décomposer, le processus du sacré s'avère être à l'œuvre, parce qu'il incite à penser d'un point de vue anthropologique le phénomène religieux. Il oblige à sacrifier le point de vue centripète du divin bourgeois "*localisé dans l'accident biographique*"<sup>cxxv</sup>, pour penser sur deux versants à la fois, dans l'ordre de la transition. Or, se débarrasser de l'égo-centrisme, c'est admettre que les "*dramas du ciel*" ou "*de la terre*"<sup>cxxvi</sup> sont autrement plus proches de ceux de l'homme, parce qu'ils dégagent justement une synthèse globale ou "vision" du monde<sup>cxxvii</sup>. Si telle est la force des artistes impressionnistes surtout, telle est la force de la critique de Mirbeau également, qui trouve en cette dialectique du proche et du lointain la manière de reconnaître, autant que de concevoir soi-même, un univers cohérent. Univers anthropologique, celui de Mirbeau reconstitue une analyse de l'homme qui est certes empirique et subjective, puisqu'elle ne s'éprouve qu'à vif et dans la polémique, mais qui, avec du recul, s'avère aussi la plus objective, tant elle déblaye l'horizon du XXe siècle et cristallise avant l'heure les désastres d'une impertinente humanité. Car l'irrévérence, il la stigmatise comme un retour barbare au fétichisme, l'envers même de l'image policée des rites culturels de notre civilisation.

Par les portes de la critique d'art s'ouvre un champ que les anthologies littéraires n'ont pas prévu, mais qui s'avère déterminant pour le savoir et la ramification des formes narratives contemporaines. Lorsque Mirbeau écrit : "*Je ne crois pas qu'on puisse séparer l'art des autres connaissances humaines et l'enfermer dans l'obscur espace de l'instinct*"<sup>cxviii</sup>, c'est parce qu'il s'agit d'un savoir qui demande de "*très longues et patientes études*", un savoir qui mène en fait à une anthropologie générale, où la culture, ses mythes et ses croyances constituent le fond des relations de l'homme au monde. À travers ce réseau se dégage un espace occulté, ce que la modernité croyait avoir oublié ou perdu, son rapport aussi fondamental qu'ambivalent face au sacré. Si bien que cette anthropologie qui reconnaît le sacré dans ses manifestations les plus complexes, offre déjà une image contemporaine de *l'homo religiosus*, qui, comme Mirbeau, n'avait plus de confession mais possédait en le principe unificateur d'une vision sacrée du monde. À l'instar d'une arme analytique et offensive, le paradigme du "mystère" lui permettait d'aller à la conquête d'une justice bafouée par le siècle dans ce qu'elle avait de plus intégral, ses arts plastiques.

Nella ARAMBASIN  
 Université de Besançon

- 
- i. Les premiers *Cahiers Octave Mirbeau* en 1994 sont consacrés à la critique d'art.  
 ii. Mirbeau, *Combats Esthétiques II*, [C.E. II], Paris, Séguier, 1993, "La vie artistique", 31 mai 1894, p. 67.  
 iii. Mirbeau, C.E.II, "Aristide Maillol", 1er avril 1905, p. 386.  
 iv. Mirbeau, *Notes sur l'art*, Caen, L'Echoppe, 1990, "Le Pillage", 31 octobre 1884, p. 23.  
 v. Mirbeau, C.E.II, "Claude Monet", 8 mai 1904, p. 352. Voir sur la question Christian Limousin, "Mirbeau critique d'art", in *Cahiers Octave Mirbeau*, n°1, 1994, p. 17-19.  
 vi. Mirbeau, *Premières Chroniques esthétiques*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1996, "Eugène Fromentin", 1er septembre 1876, p. 233-235 : "*Il a osé et il a pu mener de front les deux carrières, et il a donné de la sorte un démenti triomphant à cette hérésie de notre époque, d'après laquelle chaque homme devrait se confiner dans une spécialité bien délimitée et n'en jamais sortir.*" "*Eh quoi ! peintre et écrivain tout à la fois ? L'entreprise était hardie, car, en notre pays de France, il existe une croyance, qui est celle-ci : que personne ne peut acquérir deux supériorités différentes.*" "*[...] alors qu'il était en pleine possession d'une double célébrité d'écrivain et de peintre, il a eu l'extraordinaire audace de devenir critique d'art.*" "[Les Maîtres d'Autrefois...] est l'œuvre littéraire la plus complète de Fromentin. On n'a plus pensé que l'écrivain était un peintre et que la coutume interdisait aux peintres de se faire critiques ; la glace s'est trouvée rompue sans que l'on y prit garde, par le talent du maître peintre littéraire."  
 vii. C. Limousin, art. cit., p. 15.  
 viii. Mirbeau, C.E. II, "Sur Félix Vallotton", janvier 1910, p. 496.  
 ix. Mirbeau, C.E. I, "Le Salon (VI)", 26 mai 1885, p. 193.  
 x. Mirbeau, C.E. I, "Le Salon (VIII)", 3 juin 1885, p. 203.  
 xi. Mirbeau, C.E.II, "Sur Félix Vallotton", janvier 1910, p. 497.  
 xii. C. Limousin, art. cit., p. 18.  
 xiii. Mirbeau, C.E. II, "Sur Félix Vallotton", janvier 1910, p. 497 : "*Mais nous ne pouvons pas nous taire. Il nous faut crier notre enthousiasme ou notre dégoût...*".  
 xiv. Mirbeau, C.E. I, "L'Angélu", 9 juillet 1889, p. 389-390 : "*Mais je dis que payer une œuvre de peinture cinq cent cinquante mille francs, quelle que soit cette œuvre, est une chose monstrueuse, que c'est un défi barbare porté à la résignation du travail et de la misère, un outrage à la beauté de l'artiste, et qu'il ne faut pas s'étonner si, après cela, aux jours de révolution, des bandes d'hommes affamés viennent brûler le Louvre.*"  
 xv. Mirbeau, C.E. I, "Impressions d'un visiteur", 10 juin 1899, p. 372.  
 xvi. Mirbeau, C.E. I, "Le Salon (I)", 1er mai 1885, p. 158.  
 xvii. Mirbeau, C.E.I, "Ballade", 24 mai 1889, p. 362-363.  
 xviii. Gabriel Gosselin, "L'Anthropologie actuelle de Georges Balandier", in *Les Nouveaux Enjeux de l'anthropologie. Autour de Georges Balandier*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 20-21.  
 xix. Mirbeau, C.E.I, "Ballade", 24 mai 1889, p. 362.  
 xx. Abraham A. Moles, "Questions du communicologue à l'anthropologue", in *Les Nouveaux Enjeux de l'anthropologie. Autour de Georges Balandier*, p. 141.  
 xxi. *Ibid.* p. 144.  
 xxii. Mirbeau, C.E.I, "Ballade", 24 mai 1889, p. 361.  
 xxiii. A.A. Moles, art. cit., p. 141.

- 
- xxiv. Mirbeau, *C.E.I.*, "Ballade", 24 mai 1889, p. 362.
- xxv. Mirbeau, *C.E. I.*, "Le Salon (I)", 1er mai 1885, p. 158.
- xxvi. Mirbeau, *C.E. II.*, "Néo-impressionnistes", 23 janvier 1894, p. 50.
- xxvii. Mirbeau, *C.E. II.*, "Raffaëlli", 13 mai 1894, p. 62.
- xxviii. Mirbeau, *C.E. II.*, "Es-tu content, Barrias ?", 23 février 1902, p. 322.
- xxix. Mirbeau, *C.E.I.*, "Le Salon du Champ-de-Mars (I)", 6 mai 1892, p. 463.
- xxx. Mirbeau, *C.E.I.*, "Ballade", 24 mai 1889, p. 361.
- xxxi. Walter Benjamin, "Sur Quelques Thèmes baudelairiens"(1939), in *Essais 2*, Paris ; Denoël-Gonthier, 1983, p. 187.
- xxxii. Mirbeau, *C.E.I.*, "Le Salon. Coup d'œil général", 1er mai 1885, p. 159.
- xxxiii. Mirbeau, *C.E.I.*, "Jean Baffier", 6 avril 1887, p. 320.
- xxxiv. Mirbeau, *C.E.I.*, "Aquarellistes français", 7 février 1885,
- xxxv. Walter Benjamin, "L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique"(1936), in *Essais 2*, p.114.
- xxxvi. Mirbeau, *C.E.II.*, "Réponse à une enquête de M. Rousselot sur l'éducation artistique du public contemporain", 1er mars 1903, p. 338.
- xxxvii. Mirbeau, *C.E.I.*, "Camille Pissarro", 10 janvier 1891, p. 413 : "*Les tableaux du peintre, les statues du statuaire doivent constituer, non plus d'inabornables trésors et d'inviolables fétiches religieux, mais des apports sociaux qui ne valent, comme toutes les autres productions du travail ou du génie humain, que par des énergies d'intelligence et d'amour qui y furent dépensées, et surtout par la somme d'éducabilité expansive qu'ils contiennent.*"
- xxxviii. Walter Benjamin, "L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", p. 114.
- xxxix. Mirbeau, *C.E.I.*, "Bibelots", 4 mars 1885, p. 132.
- xl. Mirbeau, *Premières Chroniques esthétiques*, "Le Salon (XI)", 27 mai 1875, p. 133 : "*Car 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.*"
- xli. Mirbeau, *C.E.I.*, "Les Portraits du siècle", 23 avril 1885, p. 154. Et "Bibelots", 4 mars 1885, p. 132 : "*Et l'on sait que Watteau ne travaillait pas dans les usines spéciales, comme quelques-uns de nos peintres modernes.*"
- xlii. Mirbeau, *C.E.I.*, "Le Salon. Coup d'œil général", 1er mai 1885, p. 163.
- xliii. Mirbeau, *C.E.II.*, "Ceux du Champs-de-Mars", 12 mai 1893, p. 28. Voir aussi "Ceux du Palais de l'Industrie", 29 avril 1893, p. 24.
- xliv. Mirbeau, *C.E.I.*, "Salon (V)", 21 mai 1885, p. 191.
- xlv. Mirbeau, *C.E.I.*, "La Tristesse de M. Boulanger", 13 avril 1885, p. 151 : "*[un notaire...] un jour, pour payer son terme, il se servit des billets qu'il avait copiés. On le mit en prison. M. Boulanger l'eût sans doute médaillé.*"
- xlvi. Mirbeau, *C.E. I.*, "Le Salon (II)", 9 mai 1886, p. 258 : [La doctrine officielle] "*Elle fait du peintre une simple machine, une sorte d'outil inconscient et passif [...] à l'habileté odieuse de la main.*"
- xlvii. Mirbeau, *C.E. II.*, "Des Peintres", 9 juin 1908, p. 474.
- xlviii. Mirbeau, *C.E. II.*, "William Morris", 23 octobre 1896, p. 168.
- xlix. Mirbeau, *C.E. II.*, "L'Institut et l'État", 15 avril 1905, p. 403-404.
- l. Une substitution réussie entre croyance politique et religieuse se produit pour Mirbeau devant le Napoléon d'Ingres (cf. *C.E.I.*, "Les Portraits du siècle", 23 avril 1885). Pour un commentaire cf. Nella Arambasin, *La Conception du sacré dans la critique d'art en Europe entre 1880 et 1914*, Droz, Genève, 1996, p. 61-62.
- li. Mirbeau, *C.E.I.*, "Le Salon (VIII)", 3 juin 1885, p. 205.
- lii. Le vaudeville s'apparente souvent à la peinture académique dans les écrits de Mirbeau. Cf. *C.E.I.*, p. 164, 286, 476...
- liii. Mirbeau, *C.E.I.*, "L'Angélus", 9 juillet 1889, p. 387.
- liv. Mirbeau, *C.E.II.*, "Le Salon. Coup d'œil général", 1er mai 1885, p. 165.
- lv. Mirbeau, *C.E.I.*, "Eugène Carrière", 28 avril 1891, p. 447.
- lvi. Dès 1874 Mirbeau formule cette opposition. Cf. *Premières Chroniques esthétiques*, p. 29 : "*Ce ne sont pas toujours les tableaux qui 'empoignent' le plus vite qui sont les meilleurs, il n'y a pas nécessité à ce que le talent soit bruyant.*"
- lvii. Mirbeau, *C.E.II.*, "Ceux du Palais de l'Industrie", 29 avril 1893, p. 8.
- lviii. Brice Matthieussent, *Expositions. Pour Walter Benjamin*, Paris, Fourbis, 1994, p. 63.
- lix. Mirbeau, *C.E.II.*, "Le Christ proteste", 28 avril 1901, p. 300 et *passim*.
- lx. Mirbeau, *C.E.II.*, "Ceux du Palais de l'Industrie", 29 aril 1893, p. 22.
- lxi. Mirbeau, *C.E.I.*, "Le Salon du Champ-de-Mars(1)", 6 mars 1892, p.476-477.
- lxii. Mirbeau, *C.E.II.*, "Ceux du Palais de l'Industrie", 29 aril 1893, p. 22.
- lxiii. Mirbeau, *C.E.II.*, "Les Artistes de l'Âme", 23 février 1896, p. 134.
- lxiv. Mirbeau, *C.E.I.*, "Le Salon du Champ-de-Mars (1)", 6 mars 1892, p. 477.
- lxv. Mirbeau, *Premières Chroniques esthétiques*, "Le Salon (5)", 12 mai 1874, p. 46
- lxvi. Mirbeau, *Premières Chroniques esthétiques*, "Le Salon (3)", 7 mai 1874, p. 36.
- lxvii. Mirbeau, *C.E.II.*, "Kariste parle II", 2 mai 1897, p. 186.
- lxviii. Voir les invectives de Mirbeau contre le rire, *C.E.I.*, p. 300, 425, ...
- lxix. Mirbeau, *Premières Chroniques esthétiques*, "Salon (13)", 25 juin 1874, p. 82-83.
- lxx. Mirbeau, *C.E.II.*, "Préface aux dessins d'Auguste Rodin", 12 septembre 1897, p. 202 : "*Admirer ?... C'est comprendre et c'est aimer... c'est-à-dire ce qu'il y a de meilleur et de plus noble dans l'âme de l'homme.*"
- lxxi. Mirbeau, *C.E.I.*, "Paul Gauguin", 16 février 1891, p. 421.
- lxxii. Mirbeau, *C.E.II.*, "Une Heure chez Rodin", 8 juillet 1900, p. 270.
- lxxiii. Mirbeau, *C.E.II.*, "Retour de Tahiti", 14 novembre 1893, p. 46.
- lxxiv. *Ibid.*
- lxxv. Mirbeau, *C.E.I.*, "Paul Gauguin", 16 février 1891, p. 419-421.
- lxxvi. Mirbeau, *C.E.II.*, "L'Abbé Cuir", 16 mars 1902. Commentaire in *La Conception du sacré dans la critique d'art en Europe entre 1880 et 1914*, *loc. cit.*, p. 363-364.
- lxxvii. Mirbeau, *C.E.II.*, "Art religieux", 12 août 1900, p. 280.
- lxxviii. Mirbeau, *C.E.I.*, "Nos Bons Artistes", 23 décembre 1887.
- lxxix. Mirbeau, *Premières Chroniques esthétiques*, "Le Salon (10)" 29 mai 1874, à propos de Omer-Charlet, p. 69.
- lxxx. *Ibid.*, "Le Salon" (13), 25 juin 1874, à propos de Jean-Paul Laurens, p. 83.

- 
- lxxxi. Mirbeau, *C.E.II*, "Ceux du Palais de l'Industrie", 29 avril 1893, à propos de Laurent Desrousseaux, p. 23.
- lxxxii. Mirbeau, *C.E.I*, "Le Salon (II)", 9 mai 1886, à propos de Puvis de Chavannes *Inspiration chrétienne*, p. 260.
- lxxxiii. Mirbeau, *C.E.I*, "Le Salon (VIII)", 3 juin 1885, à propos d'Henri Laurent, p. 203.
- lxxxiv. Mirbeau, *C.E.I*, "Le Salon (IV)", 24 mai 1886, p. 280.
- lxxxv. Mirbeau, *C.E.I*, "Oraison funèbre", 8 février 1889, p. 352.
- lxxxvi. Mirbeau, *C.E.I*, "François Bonvin", 14 mai 1886, p. 265.
- lxxxvii. Mirbeau, *C.E.II*, "Les Artistes de l'âme", 23 février 1896, p. 132.
- lxxxviii. Mirbeau, *C.E.I*, "Portrait", 27 juillet 1886, p. 310. "*Le parapluie de Louis-Philippe est devenu emblématique de la bourgeoisie orléaniste*", précise par ailleurs Pierre Michel.
- lxxxix. Mirbeau, *C.E.II*, "William Morris", 23 octobre 1896, p. 168.
- xc. Mirbeau, *C.E.II*, "Mannequins et critiques", 26 avril 1896, p. 136.
- xc. Mirbeau, *C.E.II*, "Vincent Van Gogh", 17 mars 1901, p. 297.
- xcii. Mirbeau, *C.E.II*, "Aristide Maillol", 1er avril 1905, p. 382-383.
- xciii. Mirbeau, *C.E.II*, "Camille Pissarro", 7-30 avril 1904, p. 349.
- xciv. Mirbeau, *C.E.I*, "Le Chemin de la croix", 16 janvier 1888, p. 345.
- xcv. Mirbeau, *C.E.I*, "François Bonvin", 14 mai 1886, p. 265.
- xcvi. Mirbeau, *C.E.I*, "Le Salon (VII)", 29 mai 1885, p. 199 : "*Ces pêches [de Mme Muraton] sont bien vivantes ; on sent que le peintre a été remué devant la merveille qu'est un fruit*".
- xcvii. Mirbeau, *C.E.II*, "Aristide Maillol", 1er avril 1905, p. 388.
- xcviii. Mirbeau, *C.E.II*, "Vincent van Gogh", 17 mars 1901, p. 297.
- xcix. Jackie Pigeaud, *L'Art et le vivant*, Paris, Gallimard, 1995, p. 13-14 : "*L'espace métaphorique qui retient mon attention se révèle être le lieu des problèmes esthétiques. Car il existe des problèmes de cette nature, irréductibles à toute autre espèce du champ du savoir. Ces problèmes n'intéressent que très peu l'historien de l'art, pas du tout l'archéologue ; [...] [...] la rêverie est de l'imaginaire réglé par une pratique. [...] Il s'agit de comprendre comment, affronté à un problème pratique, l'imagination éprouve ses propres limites ; ce qui loin de la brimer et de l'attrister suscite en elle une allégresse inventive qui développe une cohérence particulière, si on hésite à parler de logique. En quelque façon, il n'est pas impossible que ces problèmes puissent d'ailleurs intéresser l'ethnologue.*"
- c. Mirbeau, *C.E.I*, "Les Comités", 27 novembre 1885, p. 226.
- ci. Mirbeau, *Premières chroniques esthétiques*, "Le Salon (XI)", 29 mai 1876, p. 204, à propos de la Galathée de Parrot : "*Elle est sur son socle de statue ; mais la vie s'éveille en elle : elle ne comprend rien encore, seulement elle voit, et elle commence à se demander confusément ce que cela peut bien vouloir dire, voir et sentir. La statue s'anime, elle n'est plus inerte, elle n'est plus d'argile, de marbre ou de bronze, la voilà femme ; elle a des veines où le sang circule sous l'épiderme qui frissonne et qui vit.[...] Ce mythologique réveil à la vie est ravissant.*"
- cii. Mirbeau, *C.E.II*, "Claude Monet", 8 mai 1904, p. 355.
- ciii. "Mirbeau critique d'art", *loc. cit.*, p. 21. Idée reprise p. 33 sous la double métaphore de l'étang, celui "de Giverny, lumineux et moiré, et l'autre par l'étang délétère du Jardin des Supplices".
- civ. Mirbeau, *C.E.I*, "Le Salon. Coup d'œil général", 1er mai 1885, p. 160.
- cv. Mirbeau, *Premières Chroniques esthétiques*, "Le Salon (III)", 9 mai 1875, p. 105.
- cvi. Mirbeau, *C.E.I*, "Impressions d'art", 16 juin 1886, p. 298.
- cvii. Mirbeau, *C.E.I*, "Félicien Rops", 19 février 1886, p. 242.
- cviii. Mirbeau, *C.E.I*, "Eugène Carrière", 28 avril 1891, p. 449.
- cix. Mirbeau, *C.E.II*, texte sur Van Gogh écrit en novembre 1907 et situé dans *La 628-E8*, p. 459.
- cx. Mirbeau, *C.E.I*, "Paul Gauguin", 16 février 1891, p. 421.
- cx. Mirbeau, *C.E.I*, "Auguste Rodin", 25 juin 1889,
- cxii. Mirbeau, *C.E.II*, "Ça et là", 12 mai 1895, p. 91.
- cxiii. B. Matthieussent, *op. cit.*, p. 20.
- cxiv. Mirbeau, *C.E.I*, "Le Salon du Champ-de-Mars (I)", 6 mai 1892, p. 476.
- cxv. Mirbeau, *C.E.I*, "Le Salon (VIII)", 3 juin 1885, p. 205 : le "*feu sacré*" opposé aux "*chapelles sans Dieu*".
- cxvi. Mirbeau, *C.E.I*, "L'Exposition Monet-Rodin", 22 juin 1889, p. 378-379.
- cxvii. Mirbeau, *C.E.I*, "François Bonvin", 14 mai 1886, p. 265.
- cxviii. Mirbeau, *C.E.I*, "Impressions d'art", 16 juin 1886, p. 300.
- cxix. Mirbeau, *C.E.I*, "L'Exposition Monet-Rodin", 22 juin 1889, p. 380.
- cxx. Mirbeau, *C.E.I*, "Le Salon (V)", 31 mai 1886, p. 286.
- cxxi. Mirbeau, *C.E.II*, "Ceux du Champ-de-Mars", 12 mai 1893, p. 31, à propos de Constantin Meunier.
- cxxii. Mirbeau, *C.E.II*, "Camille Pissarro", 10 janvier 1891, p. 415.
- cxxiii. Mirbeau, *C.E.I*, "L'Exposition Monet-Rodin", 22 juin 1889, p. 379.
- cxxiv. Mirbeau, *C.E.II*, "Botticelli proteste !...!", 4 octobre 1896, p. 153.
- cxxv. Mirbeau, *C.E.II*, "Camille Pissarro", 10 janvier 1891, p. 415.
- cxxvi. Mirbeau, *C.E.I*, "L'Exposition internationale de la rue de Sèze (II)", 14 mai 1887, p. 335 et "Claude Monet", 7 mars 1891, p. 431.
- cxxvii. Samuel Lair, "L'Art selon Mirbeau : sous le signe de la nature", in *Cahiers Octave Mirbeau*, n°2, 1995, p. 135-136.
- cxxviii. Mirbeau, *C.E.II*, "Réponse à une enquête de Maurice Rousselot sur l'éducation artistique du public contemporain", 1er mars 1903, p. 338.