

CRITIQUE ESTHETIQUE ET IMAGINAIRE MIRBELLIENS

La critique esthétique de Mirbeau se place sous le signe de la recherche, chez les peintres, de l'authenticité. Elle est à mettre en rapport avec ce qui constitue l'unité et l'originalité de l'écrivain, la figure de Méduse.

Dans ses *Premières Chroniques esthétiques*, recueillies, présentées et annotées par Pierre Michel (Société Octave Mirbeau – Presses de l'Université d'Angers, 1996), Mirbeau attire l'attention du lecteur sur l'artiste qui possède « *un vrai tempérament de peintre* » (216). Si Fromentin a fait de l'Algérie « *son domaine d'artiste* », c'est « *parce qu'il la sentait* » (234). Il s'agit de voir la nature « *avec ses propres yeux* » (146) et de se donner ainsi la possibilité de « *faire vrai sans ressembler à personne* » (234). Car la nature est « *toujours et partout belle* » pour qui « *sait la voir* » et partout « *singulièrement poétique, pour qui sait la comprendre* » (200), compréhension qui engage toute la personnalité de l'artiste. C'est alors qu'il est possible d'échapper à la reproduction photographiqueⁱ : « *La nature a de tous les côtés des aspects magnifiques ; il ne s'agit que de savoir les choisir et ensemble les reproduire* » (188). La toile s'impose « *à l'attention de quiconque est doué de la facilité de comprendre les belles choses* » (187).

L'originalité n'est pas recherchée pour elle-même : elle découle du tempérament d'artiste. C'est tout naturellement que l'artiste est novateur et s'écarte des chemins que protège « *sainte routine* » (154), qu'il va à l'essentiel, ignorant « *les recettes* » qui sont « *purement et simplement des éteignoirs* » (211) et les anecdotesⁱⁱ, « *petites énigmes qui ne sont pas du domaine de l'art* » (162). L'élan créateurⁱⁱⁱ ne s'embarrasse ni de « *théorie* » (94) ni de souci du détail : « *Que nous importe de savoir combien il est apporté de géraniums ou de giroflées sur le marché de la cité ? Que nous fait le nombre des pétales de chaque plante ? (...) M. Girard a poussé la bonne volonté jusqu'à détailler une à une chacune de ces fleurettes* » (181) alors que Diaz dédaigne « *les détails* » (243).

La grande affaire est de restituer la vie. La toile doit « *respirer* ». William Wyld offre des « *vues pleines d'air et d'une perspective profonde à faire illusion ; sa couleur est franche, juste et d'une rare vigueur ; ses foules s'agitent et vivent* » (188). Mirbeau apprécie le peintre qui possède la « *science des horizons inondés d'air* » (201), les toiles « *profondes, aérées* » (*ibid.*), où « *l'air circule abondamment partout* » (152) : « *Et partout de l'air, de la couleur gaie, et de la vie* » (146). Comme l'air, le sang doit circuler : « *Voilà certainement une tête fièrement peinte, pleine de vie, avec du sang sous l'épiderme* » (196) ; le sang « *circule sous l'épiderme qui frissonne et qui vit* » (204). Alphonse de Neuville parvient ainsi à faire « *saigner une douleur, jaillir un rire sonore et franc* » (248).

Chez le créateur, la simplicité^{iv} procède d'une vision d'ensemble : il faut « *mettre de l'unité dans son œuvre, voir les grandes lignes, les grandes masses, et de faire s'équilibrer, avec un goût et une science devenus bien rares, les taches d'ombre et de lumière* » (174). Telle

tête « **franchement peinte** » (174) (c'est moi qui souligne), « *largement traité(e)* » (216) est, de ce fait, vivante. La simplicité, lorsqu'elle est « *magistrale* », permet, seule, d'accéder à la « *grandeur épique* » (173). Certes, à trop simplifier, on risque de tomber « *dans la charge* », d'être « *caricatural* à force d'être *sommaire* » (271). Tout est question d'équilibre. Un peu plus de style peut « *faire perdre à l'artiste* » sa simplicité, « *sa rudesse naïve et son charme* » (109-110). L'important est de ne pas déformer : Grévin, « *dessinateur délicat* », on s'obstine à le classer « *parmi les caricaturistes* » ; il est « *le plus brillant des humoristes, le plus philosophe des fantaisistes, le plus ingénieux des fouilleurs de la vie moderne* » (287).

L'élan créateur, source d'équilibre, d'harmonie et de charme (170)^{vi}, assure l'unité de l'œuvre. F. Chaigneau a « *des tons et des empâtements d'une fermeté souvent superbe* » (201) : « *grand ou petit* », le tableau doit « *se tenir* » (180). Le style est la condition *sine qua non* de l'art qui ne consiste pas à atteindre une impossible perfection, mais à « *faire ce que l'on fait* » (212) : « *l'absolue perfection, en art comme en tout, est à peu près introuvable* » (215). Il arrive souvent que « *l'on perd une figure bien venue en voulant la trop perfectionner* » (216). Il faut laisser « *à notre imagination* » le « *soin de compléter quelques contours* » (243). L'œuvre n'en est pas moins faite parce que Diaz, par exemple, a vu « *son sujet, sa donnée* » et n'a plus vu « *autre chose* » (212). Et Mirbeau distingue le *portrait fait* du « *portrait à effet* » (185). Ce qui est « *fait* » est « *peint* » : « *Rien de négligé, mais rien de trop fait* » (*ibid.*). 2

Les contre-exemples permettent de mieux cerner la figure de l'artiste, selon Mirbeau. Le critique condamne tout ce qui lui semble artificiel, donc coupé de la vie, et sacrifie au goût du morbide. Il reproche à A.-H. de Beaulieu de se plaire « *aux scènes monstrueuses* » (62), à la représentation « *des cadavres en putréfaction* » (*ibid.*), de s'être donné « *pour tâche de faire horrible : il a peint des monstruosités – une femme pendue, une petite fille au fond d'un puits* » (80). Et Mirbeau de s'écrier : « *Des femmes, tant que vous voudrez, mais laissez-les vivre, et ne les pendez pas, au nom du ciel* » (97). Émile Bin se voit reprocher de ne pas avoir donné à « *la mère du dénommé Eros* » les apparences d'une personne en vie ; on la croirait « *découpée dans une feuille de papier rose collée sur un fond bleu* » (73). Ici, comme ailleurs, il faut « *lever des masques* » (262) et se révolter « *contre des faux modernes, qui s'imaginent faire des œuvres vues et vécues, parce qu'ils habillent de vêtements confectionnés à la Belle Jardinière, des corps d'Hercule* » (323). Sans le « *réclamisme* »^{vii}, sans la « *clarinette agaçante* »^{viii} destinée à « *forcer l'attention* », (212), sans le jury qui n'est plus celui des beaux-arts^{ix}, mais des « *bons amis* » (210), ces œuvres sombreraient dans l'oubli.

Ce que Mirbeau dénonce, c'est ce qui se fait par système. Il sait gré à J.-J. Veyrassat de se tenir « *également éloigné des deux excès contraires, qui sont, pour les uns la recherche systématique du laid, pour les autres la poursuite obstinée du joli* » (200). Notre critique serait-il « *juste milieu* » ? Il opère plutôt les distinctions indispensables à qui veut séparer le bon grain de l'ivraie : l'idée de Veyrassat, « *c'est la réalité – nous ne disons pas le "réalisme" ; personne n'est moins que lui ce qu'on appelle réaliste, mais personne n'est plus que lui sincère et exact* » (*ibid.*). La « *myopie* » qui affecte les peintres réalistes les condamne à l'opacité (123), à la brutalité (70). Non que Mirbeau craigne les talents capables « *de procurer des attaques d'apoplexie aux Philistins* » (84), redoute que soient montrés

« les vices absolument comme ils sont » (97), « monstrueux » (60), mais il condamne ce qui, systématique^{xi}, donc artificiel, éloigne de la vie : « Alors, c'est monstrueux ? » (85) ; il est vrai que, au premier aspect, cette dame et cette demoiselle saisissent ; c'est parce qu'« elles sont vivantes » ; – « Vivantes ? s'écrie le bourgeois, en proie à la plus terrible horripilation »^{xii} (*ibid.*). Mirbeau prône *La Couleuvre*, de A.-H. de Beaulieu, dont la tête est « belle, d'une beauté particulière qui inquiète » (97).

« Saisissement », « horripilation », « inquiétude » née de l'évocation du « mal », tel est aussi l'effet produit par l'écriture méduséenne propre à fasciner, mais aussi à provoquer de salutaires réactions, à arracher les masques grimaciers : « Aux pieds de son modèle, le peintre a disposé une tête verdâtre qui représente le masque comique^{xiii} ; mais noyée dans l'ombre comme elle l'est, cette tête, on ne saisit pas (sa) grimace caractéristique » (142) ; ou bien ce sont « les grimaces caractéristiques » qui sont dédaignées (144).

Le code herméneutique de Mirbeau dévoile le pouvoir de fascination qu'exerce l'horreur : « Il est impossible (...) d'exprimer avec plus d'intensité une scène horrible^{xiv}, froide et nue » (137). Frayeur qu'inspire la figure de Gorgô, la Méduse mortelle : « Cela vit, cela s'agite, et c'est effrayant » (33) ; et tout cela est convulsé, frémissant de la fièvre de l'agonie » (45), produit « une effroyable peur » (55). Cependant, comme nous le verrons, le grotesque n'est que l'autre face de l'horrible et du terrible : « Cet instinctif sentiment d'effroi qui se manifeste chez le peuple des moutons, à la simple apparition de l'orléanisme » : le parapluie (109).

Le « terrible » produit un effet extrême et l'emploi du mot confère à ces premières critiques esthétiques un caractère dantesque (cf. *Les Écrivains*, II) : « Cette grande et terrible chose est de l'histoire vraie » (33) ; « Voulez-vous voir la guerre sous ses aspects bruyants et terribles ? » (*ibid.*) ; « Ce Milon et ce Sybarite sont bien groupés dans leur lutte antique et terribles » (145) ; « les terribles hommes d'armes » (147) ; « des tentatives terribles » (227).

La caractérisation par le recours au code herméneutique semble s'imposer du fait même de l'émergence des images qui traduisent l'expérience de la douleur liée à la nature humaine et à la condition humaine : terreurs, dégoûts et répulsions instinctives, en particulier tout ce qui est lié au temps, contrainte suprême.

Le grouillement évoque le fourmillement sur la peau, l'agression animale. Il appartient à l'imaginaire méduséen et Mirbeau déplore son absence : « Rien ne grouille dans cette atmosphère (3) lourde » (323), c'est que la fougue des mouvements est « grimaçante » (*ibid.*). Elle devrait être « terrible » (123).

À travers l'animalisation apparaissent les visages du temps. Un nuage « affecte de bien terribles formes^{xv} ; on dirait une pieuvre immense » (113). « Féroce » et son doublet « farouche » suggèrent la bestialité : « C'est singulièrement féroce »^{xvi} (138) ; « des gestes farouches » (*ibid.*). L'hippomorphe cauchemar^{xvii} appartient à la nuit : « Le cauchemar de la guerre nous poursuit encore » (33) ; « les lointains se fondent dans une ombre désolante » (*ibid.*) ; « les ombres sont fortement accusées et tirent sur le noir » (138). À la nuit sont associés le bruit, les « terribles criaileries » (306), l'eau néfaste (« Il y a là des eaux qui dorment à l'ombre » 185), les larmes (« aux yeux des fillettes », 197), la boue, « l'infection publique » (303). Liés à la nuit, le sang et la femme fatale : « La couleuvre, c'est une femme, un type, la courtisane d'aujourd'hui (...) Le torse se cambre et se tord avec des inflexions de serpent (...) simplement avec une grâce infinie,

et seulement parce que ce sont là des ondulations de couleuvre. Les jambes se croisent et s'enlacent (...) La tête rappelle la posture des sphinx (...) Rien d'admirable comme cette ligne qui commence au cou et qui serpente gracieusement jusqu'aux fines attaches de la cheville (...) on dirait réellement qu'il y a du sang sous cet épiderme » (97). Serpentine, la femme, vue par Mirbeau dans ces premiers combats esthétiques, n'est pas valorisée négativement^{xviii} : « Elle est blonde, de ce blond fauve et ardent qui s'appelle vulgairement le roux » (86). L'un des mythes appartenant au mythe de Gorgô est la décapitation. Mirbeau n'en déplore pas moins qu'on se complaise à multiplier les têtes coupées : « Aimez-vous les têtes coupées, le sang qui coule, les grimaces des suppliciés ? Il y a un assortiment de ces jolies choses-là au Salon de cette année » (36) : « chef de saint Jean-Baptiste dans un plat », « quelques têtes de musulmans tranchées et roulant comme des boules » (36). Et il ironise à propos du « gracieux sujet de peinture » que constitue « la chair humaine en putréfaction » (36).

Nous touchons ici au grotesque^{xix} de Méduse qui est un élément fondamental de la satire mirbellienne : *Hercule et l'hydre de Lerne* (Gustave Moreau), « un cauchemar plus grotesque qu'épouvantable » (182), « c'est trop drolatique pour être terrible » (*ibid.*). Tout l'art du critique consiste à « en rajouter »^{xx} : « Ce brave Hercule est stupéfait, non point, selon toute apparence, par l'aspect de l'horifique bête qui lui tire ses langues, mais parce qu'il n'avait jamais vu de paysage d'une couleur pareille » (*ibid.*).

Mirbeau restitue à l'oxymore son caractère de plaisanterie appuyée : « Cette urbanité cruelle est le signe spécifique (du) talent (de Grévin) » (288). La construction en chiasme attire l'attention sur l'écriture elle-même : « De vénérables vieillards, retirés en des Académies vénérables » (261). Les énumérations, souvent ternaires^{xxi}, anaphoriques ou non, ne passent pas inaperçues : « Les œuvres les plus défectueuses, les plus niaises, les plus nulles » (207) ; « Pas d'orage, pas de marée, pas de péril » (70) ; « C'est jeune, c'est frais, c'est fin » (77) ; « Tout l'inexpliqué, tout l'illogique, tout ce vague capricant de la tendresse et de la dureté de la femme, est rendu par le peintre avec une vérité, une intensité, une science de l'âme extraordinaires » (329).

Mirbeau emploie des formules qui font mouche : « capucinière bonapartiste » (308) ou « bourgeoisie rastaquouère » (324), pendant que la phrase autonome semble placer le texte à distance de son auteur : « Les vagues soulevées se précipitent » (187) : « D'épaisses tentures qui étouffent les bruits extérieurs ; de grandes plantes vertes qui montent dans la tranquillité embaumée de l'air » (249), la fausse naïveté servant à réintroduire l'auteur : « Moi, naïf, j'ai cru tout de bon... » (311).

Le peintre académique se remet difficilement des plaisanteries qui soulignent l'opposition entre les intentions de « l'artiste » et le résultat obtenu^{xxii}, l'anachronisme étant mis à contribution : le tableau, « soi-disant biblique, représente une jeune Batignollaise affaissée sur un turco orné d'un bras invraisemblable » (166) ; « Apollon descend de son char comme s'il tombait d'un vélo » (91). Désignation, qualifications, métaphores et comparaisons sont destinées à montrer combien la dépréciation est justifiée : « C'est une grande chose d'un vert noir, qui, à ce qu'assure le livret, représente un verger » (217) : « les choses peinturlurées par M. Morot » (224) ; « Avec une ténacité regrettable, M. Dupré s'obstine à faire des nuages avec des blocs de rocs et des arbres avec du zinc » (329). ; « Le Quai aux fleurs, avec

ses coquetteries méticuleuses éparpillées partout, et étendues sur toute la surface peinte comme de la crème sur une tarte » (180) ou une « croûte » ! « Comment ! déjà ? s'écrient les artistes qui n'ont pas vendu leurs bottes d'asperges ou leurs chrysanthèmes » (284).

La confusion entretenue entre le tableau et l'objet représenté fait sourire : « La Source.- Quelle source désagréable ! Quiconque a tant soit peu de goût peut bien dire, sans crainte de se parjurer, qu'il ne boira jamais de son eau » (244). S'il condamne le calembour sur le nom du peintre Bin (« C'était un Bin froid », 73), Mirbeau ne recule pas devant les jeux de mot destinés à ridiculiser ses têtes de Turc : « En face de Turquet, en lettres de feu, étincelaient ces trois mots, terribles, (...) : MANET, Thécél, Pharès » (278) ; les tableaux de F. Bonvin « ont tous quelque chose d'épique – de porc épique même » (100)... Quant à la force comique des néologismes, elle est indéniable : « barbizonné » (201) ; l'« enthousiasme facile de centre-gauchard » de M. d'Osmoy (238).

La « satire mordante » (288) de Mirbeau place sa prose aux antipodes de « l'enguirlandement hypocrite de l'écriture » sous lequel la vérité est dissimulée (*Les Écrivains*, II, 266).

Claude HERZFELD

-
- i. C. Leroux « voit la nature par lui-même et (...) il l'interprète comme il la voit » (112). – Un tableau n'est pas « une façon de photographie agrandie » (209). – Dans le genre historique, ce qui déplaît à Mirbeau, c'est qu'il ne puisse plus être « qu'une pâle et froide imitation » (40).
- ii. Mirbeau n'a que peu de goût « pour les anecdotes, historiques ou autres, parce que le soin de les déchiffrer détourne de l'art » (79). Le choix du motif lui semble « préoccuper beaucoup trop aujourd'hui » (*ibid.*). – Mirbeau s'insurge contre la distinction des genres et, d'une manière plus générale, contre tout ce qui relève de la convention : « Oh ! les classifications, les genres, les portes fermées !... » (200) ; « Ce n'est pas la mer de convention qu'on a coutume de nous montrer. Il n'y a pas là de vagues en fer blanc ; il n'y a pas là, sous prétexte de flots transparents, de l'étamure de casseroles » (52).
- iii. « Nous sommes de ceux qui préfèrent, en matière d'art, l'inspiration à la patience » (78). – L'originalité et la vigueur font l'artiste « vrai » (51).
- iv. La naïveté permet d'accéder au sublime, ainsi Courbet (320). L'inquiétante beauté révèle une intelligence spéciale, « en quelque façon malsaine avec une sorte de savante naïveté » (97).
- v. « La maladie de M. Biard, c'est de croire que la peinture a été inventée pour faire de la caricature » (57).
- vi. « L'art n'existe pas » sans « la vie, l'harmonie » et l'unité (170).
- vii. Cette œuvre, « le public a été soigneusement prédisposé à l'admirer » (105).
- viii. « Il faut taper sur quelque grosse caisse et allumer des feux d'artifice si l'on veut être sûr de n'être pas un peu oublié » (196).
- ix. « Ah ! les singuliers administrateurs qu'ont les artistes, et qu'ils font bien de les gouailler ! Gouaillez-les, gouaillez-les toujours, mes amis, gouaillez-les jusqu'à ce qu'ils disparaissent » (293). Il y a, « parmi les maîtres peintres jurés, d'éminents cultivateurs d'épinards » (212).
- x. Puvis de Chavannes « fait dans l'art moderne, contre-poids aux réalistes intransigeants ».
- xi. Ces premières chroniques esthétiques ne sont pas tendres envers les impressionnistes : « Loin d'être des impressionnistes, des intransigeants, des indépendants et des primitifs, ils sont des égarés, des hallucinés ou des malades » (267). On sait que Mirbeau rectifiera le tir.
- xii. « Deux petits nains trapus, bancroches, bossus, ridicules et monstrueux à faire peur » (60).
- xiii. Tête de femme : « M. Carolus Duran lui a imposé un sourire qui est une grimace » (126).
- xiv. M. Desboutin a une « sainte et bien légitime horreur » de la vulgarité (66). Il « a pour idéal l'énergie et l'ampleur » (*ibid.*).
- xv. « Le turco (...) étend (...) énergiquement son bras terrible vers le jeune Amnon » (126).
- xvi. Exagération à fin humoristique : parmi les critiques d'art, « j'en sais que le Salon rend féroces » (279). – Mirbeau ne manque pas de noter que la fille d'un pêcheur d'Oléron est « une petite brunette de dix ou douze ans, très vivante, gracieuse, mais assez sauvage » (122).
- xvii. « On ne recommence pas, à douze mois de distance, un cauchemar comme ce pendu » (104), un cauchemar « d'amphitéâtre » (62).
- xviii. « Machisme » ordinaire et non gynécophobie : Alice n'a pas encore sévi (P. Michel) : « Je me méfie singulièrement du jugement des jolies femmes dans les questions de l'art. Elles n'y entendent rien, ce qui est fort heureux pour nos ménages et pour leurs enfants » (322). Cependant il dit ne pas comprendre « de quel droit les critiques moroses prétendent interdire le domaine de l'art à la plus charmante moitié du genre humain » (261), à « ce qu'il y a de plus divin sur la terre » (95).
- xix. « La nouvelle qu'ils allaient être maîtres de leurs propres affaires a jeté tout d'abord parmi les peintres l'effarement le plus grotesque » (306).

xx. Exagération : des toiles, « *il y en a partout. À terre, collées contre le mur, au plafond, suspendues en l'air, dans l'alcôve, clouées près du lit...* » (253). – « *On pend (les tableaux) près de la porte (de l'Exposition), comme pour montrer qu'on ne leur donne l'hospitalité qu'à regret* » (184).

xxi. Mirbeau sait rompre la monotonie du rythme ternaire : « *C'est plein (...) d'élégance, de puissance et de sincérité* » (185). « *Quelle mer superbe ! Quelles vagues ! Quels rochers !* » (187). « *Elle est si jolie, si bien faite, et si complètement féminine* » (163). « *J'étais un bon ouvrier (...) sans coup d'ailes sublime, sans élan sacré, sans souffle divin* » (322). « *Une autorité plus dégagée des règlements, plus impérieuse et plus cassante* » (306). « *Grâce, M. Grévy ; grâce, M. Gambetta ; grâce, M. Ferry pour cette noble administration (des beaux-arts) qui s'en va râlant* » (314).

xxii. « Quant à la sœur d'Absalom, Thamar, elle a tout à fait l'apparence d'une indigène des Batignolles » (125). – La Lutte de Jacob : « Ni Jacob ni ange, mais deux simples lutteurs forains » (175). – « Maintenant, voyez-vous, debout au milieu d'un cadre, cette forte fille vêtue de ferblanterie ? C'est Jeanne d'Arc » (41). Autre devinette : qui est représenté par cet « échassier » ou cette « asperge » ? A. Falguière « a exposé un échassier en plâtre, long, pointu, sec et dégingandé, qui, paraît-il, est le portrait de Lamartine » (192). Un « grand plâtre que différentes personnes affirment représenter une asperge orageuse, mais que, dans la pensée du statuaire, est le portrait d'Alphonse de Lamartine » (211).