

MONET AU JARDIN DES SUPPLICES

L'ARTICLE DE *L'ART DANS LES DEUX MONDES* DE 1891 (1^e PARTIE)

Ravins de la Creuse (1889), *Meules* (1888-1891), *Champs d'avoine et de coquelicots* (1890-1891), *Peupliers* (1891), *Cathédrales de Rouen* (1892-1895) : Monet, au tournant des années 1890, change de stratégie. Il ne cherche plus (ou plus seulement) à décentraliser l'impressionnisme en allant peindre plus ou moins loin des cieux et de la lumière d'Ile-de-France (en Normandie, en Hollande, à Belle-Isle, à Bordighera, à Antibes, etc), mais décide de concentrer ses efforts sur certains sites (parfois anodins en apparence) afin d'y capter des effets lumineux et colorés de plus en plus complexes. En focalisant ainsi son regard aigu sur un nombre de plus en plus restreint de sujets (ou de sites) et en multipliant, parallèlement, le nombre de tableaux nés de ce même sujet (ou site), Monet forge son originalité au sein de l'école impressionniste : cela, de plus en plus de critiques le reconnaissent¹. Mais ils ne perçoivent pas encore très bien que le véritable sujet de ses tableaux devient, série après série, la peinture elle-même.

En mars 1891, soucieux de soutenir la future exposition de son ami chez Durand-Ruel (une série de quinze toiles sur un même sujet : des meules dans un champ aux divers moments du jour et de l'année), Mirbeau publie un article dans *L'Art dans les deux mondes*, l'hebdomadaire illustré du même Durand-Ruel². Il commence par une longue évocation – la première historiquement – du jardin de Monet à Giverny, jardin qu'il connaît bien pour en être un familier. Puis, parlant de ses œuvres récentes, il affirme que l'artiste n'a nullement besoin de varier ses motifs et de changer ses décors pour toucher la sensibilité du public : « *Un même motif – comme dans l'étonnante série de ses meules hivernales – lui suffit à exprimer les multiples et si dissemblables émotions par où passe, de l'aube à la nuit, le drame de la terre.* » (*Combats esthétiques*, I, 431).

Mirbeau évoque le jardin successivement aux trois saisons fleuries, empruntant à la peinture de Monet sa nouvelle

technique – la série – pour la transposer en littérature. Il s'agit donc d'un double hommage au peintre de Giverny.

Soient donc trois paragraphes construits de la même façon, trois poèmes en prose calibrés à l'identique comme trois tableaux de même format, chacun pourvu d'un titre explicite (*C'est le printemps / C'est l'été / C'est l'automne*). Ces trois poèmes en prose peignent un univers vivement coloré, mais sans profondeur, sans perspective, où l'air est raréfié (à peine une allée, un bout de ciel entr'aperçu) : la profusion, l'extraordinaire fourmillement floral (« *dégringolée* », « *mêlée* », « *orgie* », « *coulée* », etc) a comme mangé et bu tout l'espace. Ne reste qu'un débordement paroxystique, qu'une crue, qu'une « *inépuisable floraison* » contre laquelle Mirbeau nous colle violemment les yeux et le nez, jusqu'au vertige, dans un cadrage particulièrement serré et rapproché. Selon Marianne Alphant, la « *profonde affinité de Mirbeau avec la violence lui ouvre un accès au jardin de Monet que bien peu sauront trouver* »³. Adjectifs, substantifs, verbes (beaucoup pronominalisés) tendent, comme de minuscules touches de peinture, à évoquer formes, couleurs, et également odeurs. Le tout dans un rythme qui, à la fois, rapproche et heurte les fleurs, leurs formes, leurs couleurs et leurs parfums. Les trois grands principes mis en œuvre par Monet dans son jardin se retrouvent pleinement dans le texte de Mirbeau : le moins possible de terre nue visible, des fleurs hautes, en nappes monochromes avec des coupures accentuées, la combinaisons des espèces selon des lois chromatiques. Comme le tableau, le jardin doit être « poussé » aussi loin que possible.

Ces trois poèmes en prose peuvent être rapprochés de certains toiles de Monet comme, par exemple, des deux tableaux jumeaux *Le Jardin de Monet, Les Iris* du musée d'Orsay (W. 1624) et *Le Jardin* (W. 1625) de la collection Ralph T. Coe, œuvres datées de... 1900, soit postérieures de presque dix ans au texte de Mirbeau ! Mais le peintre, lui, a conservé un semblant de perspective et son champ d'iris va mourir sous les arbres contre sa maison de crépi rose. Le même foisonnement derrière lequel perce une menace sourde se retrouve également dans la petite série des quatre tableaux de *Chrysanthèmes* de 1897, quatre toiles où les fleurs semblent déborder du cadre de la toile. Dans un plan frontal accentué, on ne voit d'elles que leurs têtes multipliées. Marianne Alphant rapproche de cette mini-série une remarque de Mirbeau faite à Pissarro dans une lettre de novembre 1891 : « *J'ai dans ce moment, groupés dans*

le salon, quelque chose comme deux cents chrysanthèmes. Vous n'imaginez pas la beauté étrange, affolante, de ça ! C'est quelque chose de tout à fait admirable et poignant» (lettre 14)⁴.

Mirbeau nous décrit donc bien le jardin de Monet et non des toiles de Monet représentant son jardin⁵ : son but est de souligner les liens puissants qui unissent le peintre à son cadre de vie. Et il termine son article par l'évocation du peintre comme jardinier : « *en manches de chemise, les mains noires de terreau, la figure halée de soleil, heureux de semer des graines, dans son jardin toujours éblouissant de fleurs, sur le fond riant et discret de sa petite maison de mortier rose.* »⁶ (I, 433). Mais cet homme n'est pas seulement un banal jardinier occupé à se détendre, à passer son temps et à fleurir sa « bourgeoise » : on l'a compris, il est surtout un maître du décor, un metteur en scène qui, **forçant la nature à se plier à ses rêves d'art**, organise un jardin dans le seul but de le peindre. Cela contredit totalement l'affirmation formulée par Mirbeau dans le premier article qu'il consacra à Monet (*La France*, 21 novembre 1884) : « *Les motifs des paysages de Monet sont simples toujours : aucun arrangement, aucun décor, aucune préoccupation de l'effet, aucune recherche de la mise en scène* » (I, 84). Car il est clair que tout, à Giverny, n'est qu'*arrangement, décor, recherche de l'effet et de la mise en scène*.

LE JARDIN DE GIVERNY

La méthode empruntée par Mirbeau à Monet relève sans doute bien davantage de la mémoire visuelle et des récentes connaissances horticoles de l'écrivain que de la réelle prise de notes *sur le motif* aux trois saisons fleuries. Cette description est-elle fidèle ou bien n'est-elle qu'une mystification littéraire ? Il est très difficile de trancher car les documents concernant le (ou les) jardin(s) de Giverny sont extrêmement rares avant 1900. À ce stade, il convient d'en rappeler brièvement l'historique.

Le peintre loua la maison de Giverny en 1883 et ne l'acquiesça qu'en novembre 1890, quelques mois avant l'étude en question de Mirbeau. Dans l'intervalle, courant le motif, il voyagea beaucoup, se contentant de réorganiser le potager, d'arracher les bordures de buis et les cyprès et de planter des fleurs afin de les peindre « *dans les mauvais jours* ». C'est l'époque où il arrive à Monet d'*horticulter avec rage*, selon la

formule de Mirbeau (lettre à Gustave Geffroy du 22 mai 1890), avec l'aide de journaliers. Ce n'est qu'après l'achat de novembre 1890 que le peintre entreprit véritablement de bouleverser le jardin initial et de remplacer les arbres fruitiers et les légumes par des dizaines de milliers de fleurs et de plantes. Il fit construire trois serres dans lesquelles il cultivait des bégonias grimpants, des fougères exotiques et des orchidées. C'est à ce moment-là qu'il s'entoura de jardiniers, de plus en plus de jardiniers. Mirbeau contribua indirectement à l'embellissement de ce jardin lorsqu'il fit embaucher comme jardinier-chef Félix Breuil, le fils du jardinier de son père à Rémalard, qui fit merveille⁷. En février 1893, Monet acheta, en contrebas de sa propriété, au-delà du « chemin du Roy » doublé de la ligne du petit chemin de fer départemental reliant Vernon à Gasny, une parcelle avec l'intention d'y faire creuser un bassin et d'y aménager un « jardin d'eau » en détournant un bras de l'Epte. Certains voisins, voyant d'un mauvais œil cette dérivation, s'empressèrent de créer des difficultés administratives. Mirbeau intervint alors auprès du Préfet de l'Eure afin de soutenir le projet de son ami (cf. lettre 68* du 17 juillet 1893). En 1895, un pont tout droit sorti d'une estampe japonaise enjambait le bassin ovale récemment aménagé, tandis que planait une nouvelle menace : l'installation d'une amidonnerie à proximité. S'érigeant en défenseur absolu de ce jardin, Mirbeau écrivit une nouvelle fois au préfet (cf. lettre 80* du 3 juin 1895), fit intervenir, d'autre part, ses amis Pol Neveux et Georges Hecq. En 1901, Monet acheta une autre parcelle voisine afin de tripler la surface de son bassin aux nymphéas, dont il redessina le contour en 1910, avant d'entreprendre l'interminable travail de son testament artistique : les grands *Nymphéas*. Le peintre a, peu à peu, transformé un très modeste jardin normand en un univers total, profus et touffus, en un échevelé « *théâtre d'excès* » pour reprendre l'expression de Marianne Alphant⁸.

Une chose est sûre : le jardin floral de Monet que Mirbeau a pu voir avant le printemps 1891 aux diverses saisons n'est qu'un jardin encore *modeste* par rapport à celui que nous pouvons actuellement visiter et qui se caractérise par l'excès, la pure dépense florale. L'a-t-il agrandi, doublé et redoublé de celui qu'il cultive, à l'imitation de Monet, depuis son arrivée aux Damps ? L'a-t-il enfiévré de la vision des *Iris* et des *Tournesols* de Van Gogh qu'il est sur le point d'acquérir auprès du Père Tanguy ?

Cette vision est sans doute forcée, excessive : elle est donc bien caractéristique du tempérament de Mirbeau. D'elle, on peut dire qu'elle est **semblable à celle qu'aurait pu avoir Van Gogh⁹ regardant et peignant, le jardin de Monet** – ou qu'aurait pu avoir son double pitoyable, Lucien, le peintre maudit de *Dans le Ciel*, s'exprimant par « *grands sabrages de vermillon* », par « *tourbillonnantes virgules de jaune* ».

Elle montre par ailleurs, une fois de plus, les complicités évidentes entre l'univers des mots et celui des jardins. Selon Pierre Lepape¹⁰, « *le jardinier ne plante pas d'abord des graines, des formes espérées, des couleurs probables : il plante des noms.* » C'est pourquoi tout jardin est d'abord un massif de vocabulaire à déchiffrer, à épeler. Il y a, de la part de Mirbeau, une immersion totale dans le vocabulaire floral, une délectation, une véritable jouissance à manier, manipuler ces mots bien souvent rares, aux sonorités étranges, exotiques. Bien sûr, on peut faire de ces trois poèmes en prose des morceaux appartenant à la littérature décadente et symboliste au sens large. Mirbeau s'éloigne cependant considérablement du symbolisme strict par son vitalisme, par le fait que chez lui la floraison n'est pas malsaine – contrairement au *syphilitique* dont regorge la serre de Des Esseintes – et par son colorisme fougueux qui le distingue du *glauque* régnant dans les *Serres chaudes* du jeune Maeterlinck qu'il vient de lancer.

Cependant, derrière ce vitalisme et à l'intérieur de ce colorisme, apparaissent des fissures où percent l'inquiétant et le monstrueux. Au printemps, il y a tout d'abord « *ces rêves tentateurs et pervers, pareils à ceux qui flottent autour des troublantes orchidées* »¹¹. Puis les coquelicots « *évasent, sur leurs pédoncules velus, d'énormes coupes de sang vermeil.* » La couleur rouge éclate, gicle, domine : « *saignent et s'allument les rouges* », « *pourpre saignante* ». La monstruosité, la violence ne sont en fin de compte nullement l'apanage du genre humain ; elles règnent également dans la nature : les antirrhinums ont des « *masques de bêtes féroces* » et les dahlias de « *monstrueux panaches dont les pétales laciniés s'effilent, s'épandent, se tordent en crinières écarlates.* » Apparaît là le verbe « *se tordre* », typiquement mirbellien, que l'on retrouve dans les nombreux textes concernant Rodin, comme par ex. dans cette description d'une partie de *La Porte d'Enfer* : « *le long du fleuve de boue, des centaures galopent, emportant des corps de femme qui se*

déballent, se roulent et se tordent sur les croupes cabrées » (1, 118).

L'ARTICLE DE L'ART DANS LES DEUX MONDES (2^e PARTIE)

En 1927, rentrant d'une visite chez les Durand-Ruel, le marchand de tableaux René Gimpel notait dans son Journal à propos de Monet : « *Vers 1889, il avait décidé d'abandonner pour ainsi dire le paysage ; il en avait parlé avec Renoir et ses autres amis qui lui avaient fortement conseillé l'étude de la figure : il était venu à Paris chercher un modèle, il trouva et engagea une jeune fille très bien, qui avait consenti à venir demeurer à Giverny ; mais quand il retourna chez lui, sa femme lui dit : "Si un modèle entre ici, je sors de la maison."* »¹². À Giverny, le jardin à la rutilance sans cesse renouvelée, le bassin où flottent les nuages au milieu des nymphéas, sont en quelque sorte à la place de la figure féminine que prohibe la jalousie malade de sa compagne Alice. Derrière chaque fleur, se tient une femme – ou, plutôt, son absence, son creux –, un corps de femme inaccessible, interdit, barré. Cézanne et Renoir travaillent à leurs *Baigneuses*, Monet à ses *Nymphéas* qui sont à la fois fleurs et femmes.

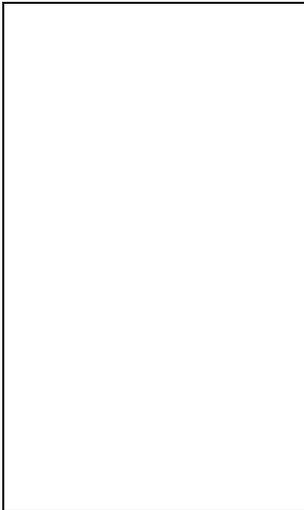
Entre 1883 et 1891, Monet a cependant représenté certains des membres de la famille, en particulier la préférée de ses belles-filles, Suzanne Hoschedé. Mirbeau, à la fin de son étude, fait correspondre aux trois évocations du jardin de Giverny trois descriptions de tableaux de figures où Suzanne est justement présente. Cachées derrière les fleurs, se profilent des figures de femmes – ou, plutôt, de *jeunes filles en fleurs*. Là encore, Mirbeau tend au poème en prose, tout en voulant montrer comment, dans l'art de Monet, le rêve s'entrelace de manière inextricable à la réalité.

En canot sur l'Epte (musée de Sao Paulo, W. 1250), est une de ces toiles où Monet a tenté – comme il l'écrit à Gustave Geffroy le 22 juin 1890 – « *des choses impossibles à faire : de l'eau avec de l'herbe qui ondule dans le fond... C'est admirable, mais c'est à rendre fou de faire ça.* » Mirbeau, dans sa description, écarte rapidement les deux figures féminines, préférant insister sur l'érotisme inquiétant qui surgit, au premier plan du tableau, sous la forme d'une énorme et grouillante chevelure méduséenne : « *l'œil peu à peu enfonce dans cette fraîcheur d'onde, et découvre à travers les transparences liquides, jusqu'au lit de sable d'or, toute une vie florale interlacustre, d'extraordinaires végétations submergées, de longues algues*

filamenteuses, fauves, verdâtres, pourprées, qui, sous la poussée du courant, s'agitent, se tordent, s'échevèlent, se dispersent, se rassemblent, molles et bizarres chevelures ; et puis ondulent, serpentent, se replient, s'allongent, pareilles à d'étranges poissons, à de fantastiques tentacules de monstres marins. » (I, 432)¹³. La longue phrase, elle aussi, sinue, ondule, devient filamenteuse, mimant ce qu'elle dénote, simulant les coups de brosse énergiques du peintre, zébrant la page comme Monet a zébré sa toile. Ses nombreux verbes accumulés miment les mouvements désordonnés, convulsifs, éclatés, de la sexualité comme de la conscience. Devant la barque peinte par Monet, dans l'eau noire striée de rose, de vert et de lilas, s'exalte par avance la flamboyante chevelure de Clara, mais vit aussi le souvenir de l'héroïne de la nouvelle *Pauvre Tom ! (Gil Blas*, 1^{er} juin 1886), qui porte le même prénom. La trame de cette nouvelle est aussi simple que forte : le narrateur se trouve contraint de tuer son vieux chien s'il veut posséder sa femme. Mirbeau note que, lorsque cette dernière, afin de pousser son mari au crime, ôta le peigne d'écaïlle retenant son abondante chevelure, celle-ci « *rampa sur ses épaules, se tordit, pareille à un gros serpent d'or, s'enfla, se divisa, s'éparpilla* » (*Contes Cruels*, II, 42). À la fin du *Jardin des Supplices*, à la porte de la maison close où Clara s'est fait transporter, le narrateur est saisi d'une « *secousse d'horreur* » devant un « *groupe de bronze* » représentant une pieuvre qui enlace de ses tentacules « *le corps d'une vierge et, de ses ventouses ardentes et puissantes, pompait l'amour, tout l'amour, à la bouche, aux seins, au ventre.* »¹⁴ Et, naïf, il ajoute ce commentaire : « *Je crus que j'étais dans un lieu de torture et non dans une maison de joie et d'amour* » (p. 263).

La Jeune fille à l'ombrelle (1886, musée d'Orsay, W. 1076), c'est-à-dire Suzanne Hoschedé, possède « *le charme inattendu d'une aérienne apparition [...]. L'ombrelle qu'elle porte [...] s'épanouit au-dessus d'elle comme une grande fleur.* » Tout le passage semble à peine démarqué de la première apparition de Ligeia dans la nouvelle éponyme de Poe : « *J'essayerais en vain de dépeindre la majesté, l'aisance tranquille de sa démarche et l'incompréhensible légèreté, l'élasticité de son pas ; elle venait et s'en allait comme une ombre. [...] C'était [...] une vision aérienne et ravissante, [...] étrangement céleste [...]* » (traduction de Baudelaire). Ce qu'il y a de troublant, c'est que Poe, à propos de la chevelure d'« *un noir de corbeau, lustrée, luxuriante* » de son héroïne, utilise l'expression « *chevelure d'hyacinthe* », expression réem-ployée par Mallarmé dans sa traduction en prose des « *Stances à Hélène* » (« *ta chevelure hyacinthe* »). Au moment où Mirbeau écrit ces lignes, il est au mieux avec le poète qu'il lit de près. L'expression « *mortes sont les hyacinthes* » qui termine la première phrase de sa

description du jardin de Giverny au printemps prend alors un sens infiniment plus complexe. Ce qu'il y a de plus troublant encore, c'est que *La Jeune fille à l'ombrelle* n'est que la reprise d'une toile plus ancienne représentant Camille, la première femme du peintre, dans la même posture (*La Promenade. La Femme à l'ombrelle*, 1875, W. 381). Suzanne Hoschedé, « *svelte, légère, impondérable* », est clairement la réapparition, la réincarnation de Camille.



Claude Monet,
Portrait de Suzanne aux soleils
(coll. Particulière)

Le *Portrait de Suzanne aux soleils* (W. 1261) passe pour l'une des œuvres les plus étranges de Monet. Mirbeau tisse sa description de reprises, d'échos qui évoquent la grâce mélancolique de cette toile et, plus encore, son profond symbolisme funèbre : « *Mais plus étranges encore sont ces trois fleurs de soleil, immenses, qui s'élancent d'un vase, placé près d'elle, sur la table de laque, montent, tournent au-dessus et en avant de son front, pareilles à trois astres, sans rayonnement, d'un vert insolite à reflet de*

métal, à trois astres venus on ne sait d'où, et qui ajoutent un mystère d'aube, un recul d'ombre, au mystère, au recul de l'ombre ambiante » (I, 433). Assise dans la position de la *Mélancolie* de Dürer, Suzanne est, selon l'écrivain, semblable « à quelque *Ligéïa*, fantôme et réelle, ou bien à quelqu'une de ces figures de femme, spectres d'âme comme en évoquent tels poèmes de Stéphane Mallarmé. » Les trois soleils négatifs – en ce qu'ils ne dégagent, contrairement à ceux de Van Gogh, aucune lumière – n'ont pas été placés là par le peintre dans un but ornementatif. Ils entourent, à la façon de satellites inconnus, la tête songeuse qui s'absente, qui sombre. La tête semble être la quatrième de ces fleurs négatives – à moins que l'on n'ait là quatre têtes déjà coupées, déjà mortes¹⁵.

Si l'on rapproche les trois toiles, si on les collisionne, cela peut faire songer au *Nénuphar blanc* de Mallarmé, poème en prose de 1885 dans lequel le narrateur, « *maraudeur aquatique [...]* en quête de floraison d'eau », entrevoit une femme secrètement désirée qui se dérobe. Il cueille alors en mémoire du site « *l'un de ces magiques nénuphars clos qui y surgissent*

tout à coup, enveloppant de leur creuse blancheur un rien, fait de songes intacts, du bonheur qui n'aura pas lieu ».

Charles Stuckey, conservateur à l'Art Institute de Chicago, a repéré un « *étonnant précédent* » aux *Nymphéas* : une œuvre tardive de Berthe Morisot, une « *copie grande comme le mur* » d'un tableau de Boucher (intitulé *Vénus dans la forge de Vulcain*) montrant deux nymphes couchées dans une mer de nuages lumineux¹⁶.

Derrière les **nymphéas** photosensibles de l'étang de Giverny, derrière la fleur sacrée des anciens égyptiens, il y a les **nymphes**, c'est-à-dire des déesses des forêts, des fleuves et des rivières, mais aussi les petites lèvres de la vulve, et encore les insectes au deuxième stade de leur métamorphose, entre larve et imago. Paul-Armand Gette, botaniste, entomologiste et artiste contemporain, a fondé une grande partie de ses travaux de plasticien sur « *l'exploration de la piste des Nymphes* ». Bien évidemment, il a rendu hommage à Monet, à travers sa variété préférée de nymphéa : *Nymphaea alba* L., envoi posté à Giverny en janvier 1976. « *Il est dans la nature de la fleur de "mettre en scène", d'exposer ses organes sexuels.* »¹⁷

MONET, MIRBEAU : JARDINAGE ET HORTICULTURE

À la fin du XIX^e siècle, les fleurs envahissent tout : les jardins, les salons, la littérature, la peinture, les arts décoratifs, les tissus, etc. Elles sont au cœur, par exemple, de l'œuvre poétique de Remy de Gourmont qui publie en 1892, chez Vanier, ses *Litanies de la rose*, dont la vision centrale, selon Pierre Quillard, serait celle « *d'une fête ambiguë, magnifique et cruelle, où tournoieraient sur des tapis faits de chair vivante, parmi les parfums et les drapeaux, des femmes éclaboussées de sang* »¹⁸.

La passion pour les fleurs et pour l'horticulture est un trait dominant de l'époque. Ce qui était jusque là un luxe réservé à une élite (parcs et jardins des châteaux ou des grandes propriétés bourgeoises) commence à se démocratiser. Peu après la guerre contre la Prusse, on a pu acheminer par voie ferrée vers la capitale les fleurs fraîches produites sur la Côte d'Azur. Des « chasseurs de plantes » recherchent à travers le monde de nouvelles fleurs. La presse de l'époque voit fleurir de nombreux périodiques consacrés au jardinage et à l'horticulture et destinés à la classe moyenne. Parmi ceux-ci, *Le Jardin (Journal d'horticulture générale)*, bi-mensuel publié par la maison Godefroy-Lebeuf à Argenteuil, ville considérée

comme l'un des berceaux de l'impressionnisme, ouvre en 1887 son premier numéro par ce préambule :

« Jamais à aucune époque, le goût des fleurs, des plantes n'a été aussi général : elles président à toutes les cérémonies, elles sont de toutes nos fêtes, leur consommation a centuplé depuis vingt ans et leur culture industrielle est devenue une source de profits pour bien des régions autrefois deshéritées. »¹⁹

Or il se trouve que Mirbeau a bien connu ce Godefroy-Lebeuf, rencontré grâce à Caillebotte, et qu'il a collaboré de manière anonyme à cette revue, comme aussi à une autre publication plus spécialisée de ce même horticulteur : *L'Orchidophile*.

La mode est aux jardins d'agrément censés rapprocher l'homme de la nature et lutter contre une urbanisation et une industrialisation jugées trop rapides et néfastes à la santé des individus comme à la beauté des paysages. La figure de l'horticulteur rivalise avec celle de l'ingénieur : Vilmorin, Truffaut, Godefroy-Lebeuf luttent, à leur manière, contre la froide architecture métallique des Baltard et Eiffel. Dans « Encore un ! », chronique parue dans *Le Figaro* du 23 octobre 1890, Mirbeau ne célèbre pas une récente découverte artistique ou littéraire, mais François Marc, jardinier et « *homme de génie* » découvert par hasard « *dans un enclos rustique, à quelques mètres de Notre-Dame de Vaudreuil, un joli village normand* ». L'écrivain apprécie la compagnie de cet homme simple et intègre, ingénieux et patient. Il aime tout particulièrement l'entendre parler des fleurs car alors « *il a des délicatesses d'expression qu'envierait un poète ; et, au travers de l'expression parlée, je vois et j'entends quelque chose de plus fort et de plus pur, et de plus rare aussi, la sensation intime, inexprimée, dont vibre son âme, au mystère des formes, à la magie des couleurs.* » Il écrit à Monet que ce jardinier génial le fournit en chrysanthèmes « *tous admirables, et d'une folie de forme, et d'une beauté de couleur, absolument choisis* » (lettre 40, de la mi-mai 1890). Dans « Mon jardinier » (*L'Écho de Paris*, 1^{er} août 1893), il qualifie Victor Lemoine, célèbre horticulteur nancéen, de « *suprême artiste* » qui sut donner aux glaïeuls « *le visage des fées et les ailes des oiseaux magiques* ».

Dans « Le Concombre fugitif », nouvelle parue dans *Le Journal* du 16 septembre 1894, Mirbeau attaque les jardiniers « *mosaïculteurs et cloisonneurs de pelouses* » qui, hostiles aux fleurs, s'acharnent à les tailler et à les rogner de leur « *criminel sécateur* ». Dans ces jardins, les fleurs ne sont tolérées « *qu'à la condition de dire la suprême sottise du jardinier, d'établir par*

des chiffres et des noms la richesse et la vanité du propriétaire. Les hommes exigent qu'elles descendent jusqu'à leur snobisme, jusqu'à leur vulgarité. Rien n'est triste comme des fleurs asservies. » Et le narrateur de cette nouvelle – qui se confond aisément avec Mirbeau lui-même – proclame son amour pour « *les fleurs de nos prairies, de nos forêts, de nos montagnes. Je vais demander à l'Amérique septentrionale la miraculeuse beauté de ses composées, la majesté de ses hélianthes et de ses sylphiums. Au Japon, je cherche l'obscène candeur de ses lis, l'exubérante et fastueuse joie de ses pivoines, la verve folle de ses ipomées. L'Orient m'apporte toute la diversité innumérable de ses bulbes, l'extraordinaire chiffonnage de ses pavots, de ses anémones, de ses renoncules.* »

S'il n'aime pas les fleurs asservies, Mirbeau n'aime pas non plus les fleurs bêtes « *car il y a des fleurs bêtes, ou plutôt des fleurs, des pauvres fleurs à qui les horticulteurs ont communiqué leur bêtise contagieuse. Tels les bégonias, dont on fait, dans les jardins, aujourd'hui, un si douloureux étalage.* » Las ! comme le remarque avec humour Émile Gallé, compatriote de Victor Lemoine, maître-verrier, mais aussi secrétaire de la société d'horticulture de Nancy, Mirbeau semble avoir confondu le bégonia avec « *l'abominable zinnia* » ! « *Tous les caractères dénoncés par Mirbeau sont imputables à toi seule, plante au teint citrouillard, jaunâtre ocracé, blanc sali ou minium empoisonneur !* »²⁰

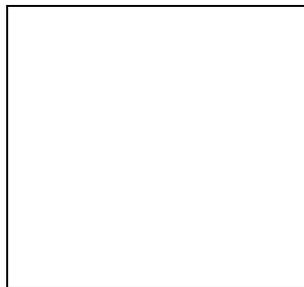
Pour Monet, la fleur n'est nullement un but en soi, elle n'est qu'un **moyen** – agréable, mais dispendieux – d'exalter réciproquement les couleurs, de hausser le ton. Regardant la croissance des fleurs, c'est à la croissance de la couleur qu'il est confronté dans un affolement perpétuel. Son jardin, comme l'écrira Marcel Proust quelques années plus tard, est bien davantage qu'un simple jardin de fleuriste : c'est un **jardin de coloriste** (« *Enfin, si... je puis voir un jour le jardin de Claude Monet, je sens bien que j'y verrai, dans un jardin de tons et de couleurs plus encore que de fleurs, un jardin qui doit être moins l'ancien jardin-fleuriste qu'un jardin-coloriste, si l'on peut dire, des fleurs disposées en un ensemble **qui n'est pas tout à fait celui de la nature**, puisqu'elles ont été semées de façon que ne fleurissent en même temps que celles dont les nuances s'assortissent, s'harmonisent à l'infini en une étendue bleue ou rosée, et que cette **intention de peintre** puissamment manifestée a dématérialisées, en quelque sorte, de tout ce qui n'est pas la couleur.* »²¹). C'est un **jardin d'artiste** – bien plus

que celui, beaucoup trop bourgeois, de Caillebotte au Petit-Genevilliers. C'est un **jardin-atelier** : bien davantage qu'un lieu, l'instrument choisi, entretenu, d'expériences visuelles et formelles poussées à l'extrême. C'est enfin un **jardin-paysage** correspondant aux vœux exprimés par Poe dans *Le Domaine d'Arnheim* (1842) de voir introduire dans le décor rustique de l'art pur, c'est-à-dire un art non d'imitation, mais de création totale et délibérée²².

Peinture et horticulture d'avant-garde, en cette fin de XIX^e siècle, s'alimentent à une même théorie : celle du chimiste Chevreul sur « *le contraste simultané* » et « *le*

contraste successif ». Ce directeur des teintures aux Gobelins, en homme soucieux des applications pratiques de sa théorie, l'étendit « *aux arts de la tapisserie, aux diverses sortes de peintures et d'impressions, à l'enluminure, à l'horticulture, etc.* » Son livre, sa théorie eurent effectivement un immense retentissement et constituèrent assez vite une référence commune aux peintres et aux jardiniers paysagistes. Édouard André (1840–1911), titulaire de la première chaire de paysagisme à l'École d'Horticulture de Versailles, dans son *Art des Jardins. Traité général de la composition des parcs et des jardins* publié en 1879, s'appuie explicitement sur Chevreul lorsqu'il en vient à parler des masses colorées : c'est le début de l'ère du jardin dit « impressionniste », dont les deux grands théoriciens et praticiens furent les anglais William Robinson (1838–1935) et Gertrude Jekyll (1843–1932), sa disciple. Le jardin que Monet crée peu à peu pour y rechercher la vérité des sensations colorées, quels que soient son originalité, son caractère excessif (Maxime Alexandre note que « *Monet veut que chez lui il y ait le maximum de fleurs qu'un espace puisse contenir* »), sa violence végétale, est bien évidemment à situer par rapport à ce courant international.

Le psittacisme de Mirbeau – ou son fort tropisme envers Monet – le conduisit à pratiquer la peinture impressionniste²³. Au printemps 1891, il va jusqu'à exposer des pastels et des aquarelles de fleurs, notamment de soleils, « *entrevus dans la rubescente palette de Claude Monet* » selon l'amical chroniqueur de *L'Art dans les Deux Mondes*²⁴. Cela le conduit



Maison et jardin de Monet
à Giverny

également à aménager un jardin susceptible de rivaliser avec celui de son ami, d'abord aux Damps (près de Pont-de-l'Arche, pas très loin de Giverny), puis au Clos Saint-Blaise à Carrières-sous-Poissy, ensuite au Château de Cormeilles-en-Vexin, enfin à Cheverchemont près de Triel.

Les jardins de Mirbeau sont d'abord ceux d'un amateur qui tâtonne, qui cherche sans cesse à se perfectionner. Amateur qui tantôt s'enthousiasme (« *J'ai eu des pavots admirables ; ç'a été vraiment féérique* », lettre 54, du début septembre 1891), et tantôt se désespère de manière plus ou moins humoristique (« *Dieu sait si les plantes étaient mesquines. Eh bien, au lieu de pousser, les voilà qui rapetissent. Chaque jour, je constate une diminution de un ou deux centimètres. Et je m'attends, un de ces matins, à ce qu'elles vont rentrer en terre, complètement.* » lettre 41, mi-juillet 1890). Ces jardins nous sont mal connus²⁵, si ce n'est à travers les lettres de l'écrivain – notamment et surtout à Monet. Celui du Clos Saint-Blaise (où Mirbeau écrit *Le Jardin des supplices*) a le mérite d'avoir été décrit par Edmond de Goncourt de retour de visite : « *Maintenant, dans le jardin, dans le petit parc, des plantes venues de chez tous les horticulteurs de l'Angleterre, de la Hollande, de la France, des plantes admirables, des plantes amusant la vue par leurs ramifications artistes, par leurs nuances rares, et surtout des iris du Japon, aux fleurs grandes comme des fleurs de magnolia et aux colorations brisées et fondues des plus beaux flambés. Et c'est un plaisir de voir Mirbeau, parlant de ces plantes, avoir dans le vide des caresses de la main, comme s'il en tenait une.*

C'est une longue promenade dans cinq hectares de plantes, puis la visite aux poules exotiques dans leur installation princière, avec leurs loges grillagées, au beau sable, d'où s'élèvent quelques arbustes et renfermant ces poules cochinchinoises, ces poules toutes noires avec leurs houppes blanches [...], ces poules dans l'embaras des plumes de leurs pattes, courant avec la gêne de gens dont la culotte serait tombée sur les pieds. »²⁶

Entre le peintre et l'écrivain, il y a durant la décennie 1890-1900, toute une **circulation** intense de conseils de jardinage, d'adresses d'horticulteurs, mais aussi et surtout de plants et de fleurs. Chaque don de l'un entraîne un contre-don équivalent ou supérieur de l'autre.

« *Voulez-vous encore des dahlias ? J'en ai à vous envoyer tout de suite, si vous voulez* » (lettre 61).

« *Mettez-moi de côté un peu de graine de pavot cornu. Et pensez*

à mes boutures de dahlias, comme je pense aux vôtres. » (lettre 63).

« Mettez-moi de côté, je vous prie, un peu de graine de vos grands *doronicums* » (lettre 79).

« Vous seriez bien gentil de m'envoyer deux belles touffes de ***multiforus maximus***, car je crois qu'il est grand temps de les planter. Dès que les boutures de phlox seront reprises et aussi les boutures de quelques dahlias que vous avez trouvé jolis, je vous les enverrai. J'aurai aussi à vous donner des œillets ***superbus***, qui vous ont tant plu, l'année dernière. » (lettre 88).

L'INFLUENCE DE L'ORIENT

Mirbeau et Monet partagent le même goût très vif pour les fleurs et les plantes d'origines chinoise et japonaise : tulipes, chrysanthèmes, pavots, pivoines, iris, azalées, orchidées, bambous, etc – goût que renforce chez le peintre son amour pour les estampes de l'Ukiyo-e, dont une importante collection orne les murs de sa maison de mortier rose²⁷. Il possède, entre autres merveilles, trois estampes²⁸ de la célèbre série des Grandes Fleurs, chef d'œuvre du maître Hokusai.

Mirbeau – ou le narrateur du *Jardin des supplices* – partage avec William Chambers (1723–1796) un amour immodéré pour les jardins chinois, déclarés uniques pour ce qui concerne l'ornementation florale et l'architecture paysagiste. Chambers²⁹ avait beaucoup voyagé en Orient dans sa jeunesse, étant cadet de la flotte de la Compagnie suédoise des Indes orientales. Devenu architecte et jardinier paysagiste, fondateur de l'Académie royale des Arts, contrôleur général des bâtiments royaux et architecte de la reine, il fut l'un des principaux introducteurs et défenseurs de la mode chinoise dans les jardins, publiant en 1772 une célèbre *Dissertation sur les jardins d'orient*, créant aux jardins royaux de Kew, dans la banlieue de Londres, le style qualifié depuis d'« anglo-chinois » qui eut une influence considérable à travers toute l'Europe. Au moment de pénétrer (2^e partie, chap. V) dans le fameux jardin du bague de Canton, le narrateur note justement que « *les admirables jardins de Kiew – les seuls qui nous contentent en Europe* » – doivent beaucoup au modèle chinois. L'éloge des jardiniers chinois sans cesse repris dans le livre semble sortir tout droit de la *Dissertation* de Chambers :

« Parmi les Chinois le jardinage est beaucoup plus estimé qu'en Europe et tout ouvrage accompli dans ce genre est mis au crédit des grandes productions de l'intelligence humaine ; ils prétendent même qu'aucun des arts ne surpasse le jardinage dans la puissance d'émotion des passions.

Leurs jardiniers ne sont pas seulement botanistes, ils sont encore peintres et philosophes ; ils ont une connaissance profonde du cœur humain, ainsi que des arts par lesquels on excite les plus vives sensations [...] À la Chine, le jardinage est une profession distincte qui exige une étude très étendue et dans laquelle peu

arrivent à la perfection. Là les jardiniers, loin d'être ignorants et non lettrés, sont des hommes du plus grand talent qui, doués naturellement d'un bon esprit, ont su l'orner de tout ce qu'on peut acquérir par l'étude, les voyages et une longue expérience. [...]

Les jardiniers chinois prennent la nature pour modèle, et leur but est d'imiter toutes ses irrégularités. »³⁰

Dans son vibrant éloge du jardin chinois – maintenant considéré comme excessif et complaisant –, Chambers affirme tenir ses connaissances des observations qu'il a pu faire sur place, mais aussi des conversations qu'il a eues avec un peintre chinois célèbre, Lepqua. Il affirme haut et fort que le jardin chinois n'est jamais un jardin servile, jamais une copie, une imitation. « *Un jardin doit différer de la nature ordinaire autant qu'un poème héroïque diffère d'une relation en prose. Les jardiniers doivent donner libre cours à leur imagination, comme les poètes, et même voler au-delà des bornes du vrai.* » Rien de moins naturel donc qu'un jardin ; tout jardin est d'abord et avant tout **une création contre nature**³¹. Dans les leurs, les Chinois se ménagent des scènes différentes pour le matin, le midi et le soir, ainsi que pour chaque saison.

Après avoir noté que « *dans le centre du jardin d'été on réserve presque toujours un emplacement considérable que les Chinois consacrent au mystère et à la volupté* », Chambers remplace les catégories du Beau et du Sublime propres à l'esthétique européenne par celles d'Agréable, de Terrible et de Surprenant. Le genre Agréable « *est composé des productions les plus magnifiques et les plus achevées du règne végétal qu'on mélange de rivières, de lacs, de cascades, de fontaines et de toutes sortes d'eaux jaillissantes.* » Le tout est disposé et combiné « *sous toutes les formes pittoresques que l'art ou la nature peuvent suggérer. Les bâtiments, les sculptures et les peintures donnent autant de splendeur que de variété à la composition, et, pour ajouter à sa vivacité, on y rassemble les plus rares productions du règne animal. Enfin, rien n'est oublié de ce qui peut réjouir l'esprit, flatter les sens ou piquer l'imagination.* »

Les jardins du genre Terrible (Chambers parle de « tableaux ») « *sont composés de sombres forêts, de vallées profondes inaccessibles aux rayons du soleil, de rochers arides près de s'écrouler, de noires cavernes et de cataractes impétueuses qui se précipitent de toutes les parties des montagnes. Les arbres ont une forme hideuse, on les a forcés de quitter leur direction naturelle et ils paraissent déchirés par l'effort des tempêtes. [...]* Les bâtiments sont en ruines, ou à demi consumés par le feu ou emportés par la fureur des eaux. [...] Les chauves-

souris, les vautours et tous les oiseaux de rapine voltigent dans les halliers ; les loups, les tigres et les chacals hurlent dans les forêts, des animaux affamés sont errants dans les plaines. Du milieu des routes on voit des gibets, des croix, des roues et tout l'appareil de la torture ; et dans les plus affreux enfoncements des bois où les chemins sont raboteux et couverts d'herbes nuisibles, où chaque objet porte les marques de la dépopulation, vous trouvez des temples dédiés à la vengeance et à la mort, des cavernes profondes dans les rochers, des descentes qui, à travers les broussailles et les ronces, conduisent à des habitations souterraines. »³²

Quant aux jardins (ou « tableaux ») que les Chinois nomment « *surprenants* » ou « *surnaturels* », ils se rapprochent de ceux qu'en Europe on qualifierait de « *pittoresques* » ou de « *merveilleux* ». « *Leur objet est d'exciter dans l'âme du spectateur une succession vive de sensations violentes et opposées.* »³³

Et tout cela cohabite au sein d'un même lieu divers : les communications entre les différents « tableaux », entre les différentes parties du jardin sont assurées grâce à des routes, des sentiers, des rivières, des canaux, des ponts et des lacs.



Auguste Rodin

MIRBEAU A MIS DANS LE JARDIN DE CHAMBERS CELUI DE GIVERNY

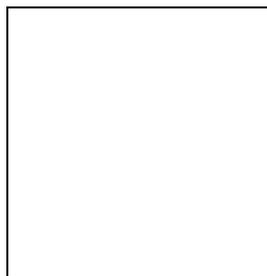
Mais, dans ces jardins chinois, où sont donc les fleurs ? Il faut bien dire qu'elles y sont quasiment inexistantes, comme l'a noté Jack Goody dans *La Culture des Fleurs* : « *On cultivait parfois des fleurs pour le plaisir des yeux dans les jardins, mais ce n'était pas leur rôle essentiel dans la Chine traditionnelle. Les jardins, quant à eux, étaient surtout faits d'eau et de rochers, d'arbres nains et de verdure. [...] la plupart des fleurs appréciées en Chine sont des fleurs d'arbres ou d'arbustes, plutôt que de plantes herbacées. [...] Les jardins suspendus pouvaient être extrêmement sophistiqués, avec leurs fleurs et leurs rocailles [...] -- mais sans beaucoup de fleurs pour autant.* »³⁴

Dans *Le Jardin des supplices*, Mirbeau a donc inséré dans le jardin chinois traditionnel (qui lui sert de cadre général),

l'éblouissement, le foisonnement, l'explosion continue du jardin impressionniste de Giverny, dont il a suivi avec une extrême attention les campagnes d'embellissement. Il s'agit là d'une opération de **greffe** ou d'**hybridation**³⁵ que l'on peut comparer à la technique la plus avancée de Rodin : **l'assemblage**. Cette technique (dont Mirbeau n'a jamais parlé) consiste à rapprocher pour former une œuvre nouvelle plusieurs œuvres existantes et jusque là indépendantes³⁶. Elle concerne des œuvres réalisées dans l'atelier de Meudon et restées longtemps ignorées ou tenues pour marginales et mineures. Il a fallu attendre l'exposition « Rodin inconnu » (au Louvre en 1962-1963) pour voir enfin quelques-uns de ces travaux extrêmement inventifs. Du point de vue de l'histoire de l'art, ces assemblages ne sont ni datés ni datables ; ils semblent échapper au temps comme à la pesanteur. Mais il est sûr que c'est à partir de 1900 que Rodin se mit à intensifier cette pratique qui était cependant depuis longtemps en germe dans son œuvre. L'exposition « Le corps en morceaux » (Musée d'Orsay, 1990) présentait plusieurs de ces assemblages dont le fascinant *Torse de Centauresse et Minotaure*, une figure ocrée de Minotaure tenant sur ses avant-bras de plâtre blanc ajoutés un torse de centauresse, lui aussi en plâtre blanc, allongé et raidi tel un cadavre³⁷. L'effet de surprise, d'**inquiétante étrangeté** tient autant à la bichromie qu'à la confrontation d'une pièce très lisse (la centauresse) et d'une autre très travaillée, très entaillée (le Minotaure).

Remarquons au passage que Mirbeau, juxtaposant, mettant ensemble dans le même ouvrage et sous le même titre des éléments textuels divers écrits entre 1892 et 1898 compose lui aussi, en 1899, un assemblage – d'ailleurs jugé la plupart du temps fort décousu (cf. la célèbre formule de Delon : « *mélange d'Emmanuelle et de guerre du Viet-Nam, de catalogue Vilmorin et de rapport d'Amnesty International* »). Équilibre précaire, recherche de la rencontre, de la tangence, mais aussi, et en même temps, du point de rupture, d'éclatement, tout comme dans les assemblages du sculpteur ami.

Edmond Pilon (1874-1945), polygraphe fécond, consacra en 1903 son premier ouvrage à Mirbeau – à vrai dire un mince opuscule reprenant un article de *La Plume*³⁸. Au seuil de cette



Monet devant le pont de Giverny

vingtaine de pages, il décrit le jardin de Mirbeau à Carrières-sous-Poissy « *planté de magnolias et d'iris du Japon* » et émet une hypothèse : « *Et qui sait si ce n'est pas ce cher souvenir des fleurs qui exhalera, un jour, au-dessus du charnier du Jardin des Supplices, sa senteur de lotus et de palétuviers ?* » Mais le rapprochement du jardin décrit par le romancier de celui agencé par le peintre est passé longtemps inaperçu : il a sans doute semblé totalement incongru (tellement Giverny était unanimement considéré comme un pur jardin d'Eden), alors que pour nous, avec le recul, il est davantage visible et lisible. Peut-être aussi que les historiens d'art étaient trop peu enclins à lire de Mirbeau autre chose que ses articles de critique artistique. Virginia Spate, historienne d'art australienne, note cependant dans son livre sur Monet, que le jardin imaginaire de Mirbeau « *semble imité de celui de Monet* » car on trouve en son centre un vaste bassin traversé par « *l'arche d'un pont de bois d'un vert vif* » et « *orné d'iris, d'arceaux couverts de glycines, et de nénuphars.* »³⁹ Il est vrai que tout le passage concernant le « *pont de bois d'un vert vif* »⁴⁰, sorti de son contexte romanesque, peut très bien passer pour une description du jardin de Giverny, tout comme cet autre par ex. : « *L'emplacement de chaque végétal avait été, au contraire, laborieusement étudié et choisi, soit pour que les couleurs et les formes se complétassent, se fissent mieux valoir, soit pour ménager des plans, des fuites aériennes, des perspectives florales et multiplier les sensations en combinant les décors. La plus humble des fleurs, de même que l'arbre le plus géant, concourait, par sa position même, à une harmonie inflexible, à un ensemble d'art, dont l'effet était d'autant plus émouvant qu'il ne sentait ni le travail géométrique, ni l'effort décoratif.* » (p. 195). Mais la seule présence d'un tel pont apparaît comme un critère nettement insuffisant.

Plus judicieux, plus approfondi, est le regard porté récemment par des littéraires sur ce rapprochement. Emily Apter, universitaire américaine de tendance freudienne, dans un long article⁴¹ brassant de nombreuses références et quelques erreurs, note que les deux jardins ont la même structure faite de sections symétriques, chacune contenant une nappe de fleurs. Surtout, l'art de Mirbeau consiste à transformer systématiquement les fleurs préférées de Monet en **féroces monstres de la nature** (« *Into Mirbeau's novel, Monet's preferred flowers are systematically transformed into savage freaks of nature* »). Cette transformation, qu'Emily Apter juge

parodique, s'accomplit d'abord au plan linguistique. Mirbeau n'utilise pas seulement l'onomastique savante (le latin de Linné) pour nommer plantes et fleurs ; il les désigne en mettant en avant leur fonction sexuelle. Il les sexualise, s'éloignant ainsi – et de façon également parodique – de la vogue symboliste pour l'androgynie : « *des cypéris, pareils à des chevelures, des luzules géantes mêlent leurs feuillages disparates aux inflorescences phaliformes et vulvoïdes des plus stupéfiantes aroïdées* » (p. 184–185), « *un ménisperme étreignait une colonne de pierre de ses lianes innombrables* » (p. 225). Parodiant les encyclopédies, les traités et les revues d'horticulture, Mirbeau invente son propre langage floral. Quant à la fleur de nymphéa, elle n'est plus comme chez Mallarmé une fleur virginale, une fleur de sublimation : le livre l'éclaire brutalement de toute la **nympho-manie** de l'héroïne. Du jardin de Monet, le roman de Mirbeau présente, selon Emily Apter, un tableau littéraire grotesque, lubrique, « défoulé ». Mirbeau, sans jamais nommer le peintre, y aurait en somme poussé à l'excès, au paroxysme, ce qui était en germe dans son étude de 1891.

L'étude de 1891 apparaît alors, de façon singulière, comme une sinistre anticipation du roman. Dans les deux, c'est bien la même vision excessive, le même espace saturé, la même « coulée » florale ininterrompue, la même « poussée » de fleurs immenses, et jusqu'au même « triomphe des pivoines ». Ce qu'il y avait de sourdement inquiétant, de lourdement menaçant dans l'étude prend tout son sens dans le livre lorsque Mirbeau lie, relie soudain fleurs et supplices : « *Et, de cet enchantement floral, se dressaient des échafauds, des appareils de crucifixion, des gibets aux enluminures violentes, des potences [...].* » (p. 201).

La riche et dense, la foisonnante circulation des images y montre toutes les relations complexes d'interférences et d'échanges entre la femme, la fleur, le sexe et la mort :

- p. 153 : « *son visage pareil à une fleur rose* ».
- p. 159 : « *cette foule se ruant aux charognes, comme si c'eût été des fleurs.* »
- p. 170 : « *ses lèvres se gonflaient, tels de durs bourgeons prêts à fleurir* ».
- p. 188 : « *la bouche pareille à la fleur de cytoine* ».
- p. 214–215 : « *La fleur n'est qu'un sexe. [...] Faites l'amour comme les fleurs.* »
- p. 218 : « *je voudrais être une fleur* ».
- p. 248 : « *pareilles à d'immenses fleurs dont les tiges seraient visibles dans la nuit, je vois tourner, tourner, les noires silhouettes de cinq suppliciés.* »

La femme est une fleur. La fleur est une femme.

La fleur est un sexe. Le sexe est une fleur.

La fleur est la mort. La mort est une fleur.
Tout est image. Tout est réversibilité, échos multipliés.

Les fleurs sont en commerce intense avec l'érotisme et avec la mort. Il y a des aspects profondément batailliens dans les structures psychiques de Mirbeau et de Monet : tous deux, pour échapper à l'angoisse qui les étreignit leur vie durant, cherchèrent une issue dans l'excès, voire dans la violence. L'outrance, l'extravagance sont profondément dans l'œuvre de Monet (et dans son jardin), comme l'a montré Marianne Alphant à travers sa très riche biographie.

UN REGARD AUTRE SUR MONET ET SUR SON ŒUVRE

« Dès que l'on pousse la petite porte d'entrée, sur l'unique grande rue de Giverny, on croit, en presque toutes les saisons, entrer dans un paradis ». Ainsi s'exprime l'ami Geffroy, le fidèle d'entre les fidèles. Et tous les nombreux visiteurs de lui emboîter le pas, d'y voir de même *« le décor du bonheur possible »*⁴². Le témoignage de Jean-Claude-Nicolas Forestier est intéressant en raison de la qualité de son auteur. Cet ingénieur des Eaux et Forêts a recherché des voies nouvelles et recréé le jardin de Bagatelle. Dans le récit de sa visite à Giverny publié en septembre 1908 dans la luxueuse revue *Fermes et Châteaux*, il écrit, enthousiasmé : *« Au milieu du jardin voici l'Eden, voici le Paradou où, sous l'ombrage aéré de quelques arbres, des fleurs brillantes jouent sur le tapis uni du gazon avec les taches claires du soleil. »*

Cette vision idyllique, *Le Jardin des supplices* l'inverse. Mais cela ne se fait pas d'emblée ; le renversement n'a lieu qu'au bout d'une évolution, d'une lente accommodation de la vision troublée du narrateur. Au début, il ne voit qu'un *« enchantement floral », « un fourmillement nuancé, une palpitation nacrée, carnée, lactée, et si tendre et si changeante qu'il est impossible d'en rendre avec des mots la douceur infinie, la poésie inexprimablement édénique »*. (pp. 185-186). Puis, au fur et à mesure qu'il se rapproche de la cloche, les fleurs deviennent monstrueuses : *« les anthuriums, pareils à des plèvres saignantes, semblaient nous saluer au passage, ironiquement, et nous montrer le chemin de torture. Il y avait aussi d'autres fleurs, fleurs de boucherie et de massacre [...] »* (pp. 221-222). Celui qui veut véritablement voir l'œuvre de Monet (dont le jardin est bien évidemment la métaphore) et approcher de sa vérité doit, de la même manière, aller au-delà de l'aspect lumineux et séduisant du premier abord pour

accéder peu à peu au **fond de sauvagerie** qui en constitue le cœur noir.

Peindre fut pour Monet un supplice, un enfer : cette vérité-là n'apparaît pas clairement au premier abord, tant elle éblouit ou aveugle, c'est selon. Mais Mirbeau le sait bien, lui qui sans relâche, encouragea son ami dépressif, son « *frère douloureux* » qui brûlait les toiles ou les crevait, à continuer le combat. « *Ne vous martyrisez pas à vouloir l'impossible* » (lettre 43, de juillet 1890). Ce thème de **l'artiste supplicié** – hérité du romantisme et de Baudelaire –, Mirbeau l'a déjà traité dans son feuilleton *Dans le ciel*. L'artiste est, dans le même temps, tout à la fois le bourreau, la victime et le témoin – comme l'officier de *La Colonie pénitentiaire* de Kafka, selon Alberto Castoldi⁴³. Dans sa célèbre interprétation de la *Melancolia*, I. Panofsky⁴⁴ découvre qu'on est en présence d'un véritable autoportrait de Dürer. On peut rapprocher l'extraordinaire gravure d'autres œuvres du corpus dürerien, par ex. du *Christ de douleur* de Karlsruhe ou de la *Petite Passion*, une gravure sur bois éditée en 1511. Le *Portrait de Suzanne aux Soleils*, toile mélancolique par excellence, devient alors, dans cette constellation de références plastiques, un autoportrait de Monet. Et les étranges soleils qui ornent la tête de la jeune femme sont comparables à la couronne de feuillage de l'allégorie, tout autant qu'à celle d'épines du Christ prostré. La lecture du *Jardin des supplices* nous force à voir différemment l'œuvre de Monet, à y porter un regard neuf. Virginia Spate s'interroge sur une possible influence de Mirbeau sur certaines toiles de 1900 : « [...] après avoir lu *Le Jardin des Supplices*, il est presque impossible de voir les rouges inconcevables dans la nature et picturalement inquiétants qui entachent le second groupe de représentations du Pont japonais exécutées en 1900 (W. 1509–1520), sans se demander si la vision de Monet n'a pas inconsciemment été influencée par le sang qui imprègne le jardin de Mirbeau. »⁴⁵. À la fin de la longue **série** des descriptions du jardin de Clara et de celui du bain de Canton – série qui s'écoule en une journée, du thé matinal à la montée nocturne sur le bateau de fleurs –, la fleur de nymphéa devient, on le sait, tête de mort (« *les nymphées et les nêlumbiums étalaient sur l'eau dorée leurs grosses fleurs épanouies qui me firent l'effet de têtes coupées et flottantes* », p. 244). Cette impression-là, Mirbeau l'a probablement ressentie devant le bassin de Giverny. Mais comment la placer dans un article de critique artistique ? Cette

image macabre peut nous être utile pour mieux voir la petite série des *Nymphéas* peinte dès 1897, mais découverte tardivement par Wildenstein (W. 1502–1508). Dans les *Nymphéas roses* (W. 1507) de la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* de Rome, une lumière étrange déréalise la scène. Les fleurs deviennent jaunes et roses ; elles flottent à l'écart des feuilles, semblent dériver. Monet a essayé de rendre la vie profonde de la mare : ce qui monte du fond semble une pieuvre menaçante, aux immenses tentacules rosés qui pompent la vie et la beauté des fleurs en surface.

Monet, comme Clara, a sans doute écouté **la voix terrible des fleurs**, cette « *voix de férocité, de volupté, de douleur aussi, et qui, en même temps que des profondeurs de la terre et des profondeurs de la mort, semblait venir des profondeurs, plus perfides et plus noires, de son âme* » (p. 222). C'est cette voix-là, **cette montée panique de l'inconscient** que l'on entend résonner à travers les œuvres de sa dernière période. On peut dire que Mirbeau a produit, dans *Le Jardin des supplices*, une parodie du jardin de Giverny, qu'il y a accompli un geste de provocation et de profanation. Mais aussi, et ce faisant, il a réalisé, sans doute à son insu, sans doute de manière inconsciente, une sorte de radiographie phantasmatique, une analyse au sens quasiment freudien de l'univers de son « *frère douloureux* ». Il a, de manière indirecte, transversale, dressé le portrait d'un Monet en jardinier chinois, réunissant les essences rares et mêlant « *le sacrifice à l'horticulture, le sang aux fleurs* ». Le sadisme de Degas, parce qu'il concerne directement des corps féminins, est connu et reconnu. Reste à reconnaître dans la personnalité et dans l'œuvre de Monet les zones d'ombre d'une extrême violence interne qui le pousse au toujours plus et au monstrueux. Monstrueux sont les luxuriants jardins de Bordighera, monstrueux les rochers déchiquetés de Belle-Isle, les ravins de la Creuse, les façades informes des cathédrales de Rouen, monstrueuses même les Figures en plein air mangées par la lumière. Monet sacrificateur est à lui-même sa propre victime et, si jamais il peint son expérience, la violence de sa peinture se retourne contre lui.

1899 : Suzanne Hoschedé meurt des suites d'une longue maladie. Monet se met à peindre, frénétiquement, ses *Ponts japonais*. Mirbeau publie *Le Jardin des supplices* dont les exemplaires s'ornent d'un dessin en couleur d'Auguste Rodin. Le procès de Rennes condamne Dreyfus avec « circonstances

atténuantes ». À l'île du Diable, l'officier déchu subit la torture de la « double boucle ». À Vienne, Freud cherche à s'émanciper de son premier maître, Charcot. Il travaille à son grand livre inaugural, *L'Interprétation des rêves*. Certains appellent cela « la belle époque »...

1929 : Trente ans plus tard, Georges Bataille publie dans le n° 3 de la revue *Documents* « Le langage des fleurs », un article incisif, tranchant. Il affirme : « *Les fleurs les plus belles sont déparées au centre par la tache velue des organes sexués.* » Il insiste sur le drame de la mort des fleurs et note au passage « *cette banalité écœurante : que l'amour a l'odeur de la mort.* » Il termine son article par l'évocation du marquis de Sade à Charenton, « *qui se faisait porter les plus belles roses pour en effeuiller les pétales sur le purin d'une fosse* »⁴⁶.

Christian LIMOUSIN

NOTES :

1. Pour ce qui concerne la genèse et le développement des séries, cf. l'étude de Paul Hayes Hucker : *Monet, le triomphe de la lumière*, Flammarion, 1990. Rodin, lui aussi, pratiqua la série : « *En 1962, lorsque je pénétrai dans ce sous-sol de Meudon, dont les richesses sont inépuisables, je me souviens de la jubilation qui s'empara de moi à la vue d'une forêt de bustes de Clemenceau au sommet d'une haute vitrine. Il ne s'agissait pas d'un seul et même buste coulé plusieurs fois : ils étaient tous dissemblables, et il y en avait trente-quatre en tout. C'était un portrait sériel, présentant une continuité analogue à celle des Cathédrales de Rouen ou des Nymphéas de Monet.* » (Leo Steinberg, *Le Retour de Rodin*, Macula, 1991). Mais ce « *portrait sériel* » ne traduit sans doute que la difficulté pour le sculpteur à saisir, malgré de nombreuses séances de pose entre 1911 et 1913, le visage de l'homme politique (on sait que ce dernier, mécontent, refusa le buste).

2. Comme l'a remarqué Levine (*Monet and His Critics*, Garland Publishing, New York, 1976, p. 117), l'étude de *L'Art dans les deux Mondes* est l'exacte continuation de l'article paru dans *Le Figaro* du 10 mars 1889 (I, 355-360). Cet article – comme la Préface de l'exposition Monet-Rodin chez Petit qu'il reprend partiellement – se termine par l'évocation du peintre dans son jardin de Giverny : « *Il habite la campagne dans un superbe paysage, en constante compagnie de ses modèles, et le plein air est son unique atelier. Aucun n'est plus orné de richesses que celui-là. On peut le voir, installé dès l'aube, qu'il vente, que le soleil monte sur la terre, en nappe de feu, cherchant des nouveaux horizons, impatient de découvrir quelque chose de mieux, de voir un dessin qu'il n'a pas vu encore, de saisir un ton qu'il n'ait pas encore saisi.* » (La dernière phrase ne figurait pas dans la Préface).

3. Cf. M. Alphant, *Claude Monet : Une vie dans le paysage*, Hazan, 1993, p. 564. Sur cet ouvrage, voir mon compte rendu, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 1, 1994, pp. 280-282.

4. Cf. M. Alphant, *ibidem*, pp. 582-583.

5. Les premières toiles représentant le jardin de Giverny datent de 1887 ; il s'agit d'une série de trois tableaux figurant des planches de pivoines (W. 1140, 1141, 1142).

6. Cette étude se termine donc de la même manière que les deux précédents articles de Mirbeau (cf. note 2).

7. Cf. son éloge par Jean-Pierre Hoschedé : « *Il fallait un jardinier chef. Ce fut Octave Mirbeau qui le procura à Monet, en la personne de Félix Breuil, fils du jardinier de son père, le Docteur Mirbeau, à Rémalard, dans l'Orne. Il fit merveille, avec quatre ou cinq aides sous ses ordres* » (*Claude Monet ce mal connu*, Pierre Cailler éditeur, Genève, 1960, tome 1, p. 64).

8. Cf. M. Alphant, *ibidem*, p. 576.

9. Van Gogh écrit d'Arles à sa sœur en août 1888 : « *J'ai une étude de jardin d'un mètre de large ; à l'avant-plan, des coquelicots et d'autres fleurs rouges dans du vert, puis un grand morceau de clochettes bleues. Puis, encore, un morceau d'œillet d'Inde, orangés et jaunes, ensuite des fleurs blanches et*

jaunes, et enfin, à l'arrière-plan du rose, du lilas, et encore des scabieuses d'un violet sombre, des géraniums rouges, des tournesols, un figuier, un laurier-rose, et une vigne. Tout au fond, des cyprès noirs sur un fond de maisons blanches, basses, aux toits orangés, et une bande de ciel délicat, bleu vert. / Je sais bien que pas une des fleurs n'est dessinée, que ce ne sont que touches de couleur : rouges, jaunes, orangées, vertes, bleues, violettes, ; mais l'impression de toutes ces couleurs, l'une près de l'autre, se retrouve bien dans le tableau comme dans la nature. » (*Correspondance générale*, Gallimard, coll. Biblios, tome 3, p. 232).

10. « La pensée de plate-bande », *Traverses*, n° 5/6 (Jardins contre nature), 1976, p. 32.

11. Monet, Mirbeau – de même que Caillebotte – sont passionnés par les orchidées. Dans une lettre à Monet de la mi-mai 1890, Mirbeau écrit : « J'ai trouvé dans la forêt une orchidée admirable, et comparable à tous les beaux spécimens exotiques. Je tâcherai de vous en faire une collection. Il y a vingt-deux espèces. » Il détaillera ces espèces dans un article paru dans *L'Écho de Paris* du 14 juillet 1890 intitulée « Jean Tartas ».

12. René Gimpel, *Journal d'un collectionneur marchand de tableaux*, Calmann-Lévy, 1963, p. 348.

13. Sur l'attrait et la répulsion qu'inspire Gorgô à Mirbeau, cf. Claude Herzfeld, *La Figure de Méduse dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, Librairie Nizet, 1992.

14. Aux références relevées par M. Delon dans son édition (cf. note 122, pp. 333-334), s'ajoute celle de la *Broche Femme et Pieuvre* (vers 1898-1900) de Louis Aucoc, broche présentée à l'exposition « 1900 » au Grand Palais (printemps 2000) et reproduite page 291 du catalogue dans le chapitre intitulé « La régression vers le végétal et l'aquatique ».

15. Suzanne Hoschedé devait décéder, à la suite d'une longue maladie, en 1899. Relisant après le décès de sa fille, le texte de Mirbeau, Alice Monet parlera dans son *Journal* de « divination extraordinaire ». Sur la tonalité sombre du tableau, cf. le témoignage de Lilla Cabot Perry, peintre américaine installée à Giverny et amie de Monet : « [Monet] insista pour que j'aie m'asseoir sur le divan de l'atelier pendant qu'il continuait à peindre. Il avait fait poser sa belle fille, une belle adolescente en robe de mousseline lilas, assise à une petite table où elle appuyait un coude. Dans un vase devant elle se trouvait un tournesol grandeur nature. Elle était représentée en entier, mais pas complètement grandeur nature car elle était un peu en retrait derrière les fleurs de tournesol. Je fus frappée par la tonalité sombre, bien plus sombre dans ce tableau d'intérieur que dans ses figures de plein air ou que dans la plupart des portraits d'atelier. » (« Reminiscences of Claude Monet from 1889 to 1909 », *American Magazine of Arts*, mars 1927).

16. Cf. Charles F. Stuckey, *Monet : Nymphes*, Herscher, p. 12.

17. Bernard Marcadé, cf. catalogue P.-A. Gette : *Nymphe, Nymphaea & Voisinages*, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 1989.

18. Cité par Karl D. Uitti, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, P.U.F., 1962, p. 209.

19. Cité par Sophie Gache-Patin dans le catalogue *L'Impressionnisme et le paysage français*, RMN, 1985, p. 215.

20. Cf. « Palindodie, ou : Vive le Bégonia tubéreux ! », chronique parue dans *le Bulletin de la Société d'Horticulture de Nancy* d'octobre 1894 et repris dans les *Écrits pour l'art* d'Émile Gallé, Laffitte Reprints, Marseille, 1980.

21. « Les Éblouissements, par la comtesse de Noailles », article paru dans le supplément littéraire du *Figaro* le 15 juin 1907, repris dans *Essais et Articles*, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 539-540 (les caractères gras sont de nous).

22. Cf. Jean-Pierre Le Dantec, *Jardins et Paysages*, Larousse, coll. Textes essentiels, p. 275.

23. Cf. « Octave Mirbeau, un peintre éclairé » par Laurence Tartreau-Zeller, *Cahiers Octave Mirbeau* n° 2, 1995, p. 163-170.

24. Cf. J.-F. Nivet et P. Michel, *Octave Mirbeau*, Séguier, 1990, pp. 441-442.

25. En ce qui concerne la maison des Damps, cf. Marcel Léchopier, « La maison de Mirbeau aux Damps », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 3, 1996, pp. 238-241.

26. Samedi 6 juillet 1895, *Journal*, édition Bouquins, tome 3, p. 1150.

27. Cf. Geneviève Aitken et Marianne Delafond, *La Collection d'estampes japonaises de Claude Monet*, Bibliothèque des Arts, Paris, 1987.

28. Il s'agit de *Volubilis et Rainette, Chrysanthème et abeille, Pivoines et papillon*. Cf. *La Collection d'estampes japonaises de Monet*, pp. 69-71.

29. Sur Chambers, cf. l'article de Jurgis Baltrusaitis, « Jardins et Pays d'illusions », revue *Traverses*, n° 5-6, 1976, pp. 94-112, ainsi que les informations et les textes contenus dans les deux compilations suivantes : *Les Jardins*, de Michel Baridon, Laffont, collection Bouquins, 1998, et *Jardins et Paysages*, de J.-P. Le Dantec, Larousse, 1996.

30. Texte cité par Jean-Pierre Le Dantec dans *Jardins et Paysages*, p. 187.

31. Cf. le n° 5-6 de la revue *Traverses*, 1976, précisément intitulé « Jardins contre nature ».
32. Michel Delon a partiellement cité ce passage dans son introduction au *Jardin des Supplices*, Folio, pp. 21-22.
33. Texte cité par Michel Baridon, *Les Jardins*, Laffont, coll. Bouquins, pp. 433-434.
34. Jack Goody, *La Culture des fleurs*, Seuil, coll. « la librairie du XX° siècle », 1994, p. 439.
35. En horticulture, Mirbeau est hostile à l'hybridation. Cf. *Le Jardin des supplices*, p. 182 : « *Les Chinois sont des jardiniers incomparables, bien supérieurs à nos grossiers horticulteurs qui ne pensent qu'à détruire la beauté des plantes par d'irrespectueuses pratiques et de criminelles hybridations.* »
36. Cf. la lettre de Rilke à sa femme Clara à la suite de sa première visite à Meudon : « [...] *des parties de corps différents qui, par une nécessité intérieure, adhèrent les unes aux autres, se rangent pour lui d'elles-mêmes en un organisme.* »
37. Cat. 306 (reproduit pages 240 et 264). À propos de l'assemblage chez Rodin, cf. l'article « Assemblages de Rodin » de Nicole Barbier dans le catalogue *Le Corps en morceaux*, pp. 241-252, et aussi le « classique » *Retour de Rodin* de Leo Steinberg, Macula, 1991 pour la traduction française (l'édition en langue anglaise est de 1972).
38. Edmond Pilon, *Octave Mirbeau*, Bibliothèque internationale d'édition, 1903.
39. Cf. Virginia Spate, *Claude Monet : La couleur du temps*, 1993, éditions du Chêne.
40. Le passage se trouve à la page 184 de l'édition Delon (Folio, Gallimard) : « *Un vaste bassin que traverse l'arc d'un pont de bois peint en vert vif, marque le milieu du jardin au creux d'un vallonement où aboutissent quantité d'allées sinueuses et de sentes fleuries d'un dessin souple et d'une harmonieuse ondulation. Des nymphéas, des nêlumbiums animent l'eau de leurs feuilles processionnelles et de leurs corolles errantes jaunes, mauves, blanches, roses, pourpréses ; des touffes d'iris dressent leurs hampes fines [...]* ».
41. Emily Apter, « The Garden of scopic perversion, from Monet to Mirbeau » in *October*, n° 47, hiver 1988, pp. 91-115.
42. Cf. le chapitre XIII (« Giverny and Paradise ») du livre de Steven Z. Levine, *Monet, Narcissus, and self-reflection*, The University of Chicago Press, 1994.
43. Cf. *Seminari pasquali di analisi testuale*, n° 8, Pise, edizioni ETS, 1993.
44. Erwin Panofsky, *La Vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Hazan, 1987.
45. Cf. V. Spate, *op. cit.*, p. 238.
46. Article recueilli dans le tome I des *Œuvres complètes*, Gallimard, pp. 173-178.