

**MIRBEAU FACE A GAUGUIN,
UN EXEMPLE DE LA NECESSITE
D'ADMIRER**

Mirbeau, dès son entrée dans la critique, alors qu'il écrit encore sous pseudonyme, inscrit en lettres d'or dans l'un de ses articles ce qu'il recherche dans l'art : « [...] *ce que nous demandons avant toute autre chose à Messieurs les artistes, c'est de pouvoir les admirer.*ⁱ »

Chez lui, l'admiration est un principe absolu. Non seulement elle est la seule réaction possible face au génie, face à l'œuvre des « Phares », mais elle est aussi le seul témoignage que l'on puisse lui rendre. Fondement de toute sa critique, elle lui permet une communion plus intense avec l'artiste. Comme il l'écrit dans sa « Préface aux dessins d'Auguste Rodin », « *ce sont deux âmes pareilles et qui vibrent ensemble dans le même rêve et dans le même amour... 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.*ⁱⁱ »

Quand on observe les relations que Mirbeau entretient avec l'art, on se rend compte que son attitude illustre parfaitement la conception romantique de la passion. Selon Schelling, la passion est un désir de fusion et de réalisation de sa personnalité en autre chose que soi, elle est une « *identité absolue* ». S'opposant à la

raison, elle révèle le fond de l'individu, sa réalité infinie, seule capable d'appréhender l'infinité du monde. Mirbeau, toujours terrassé par le doute et anéanti par un irrépressible sentiment d'impuissance, ne trouve de réconfort que dans l'amour qu'il porte aux autres. La passion n'est pas pour lui un exercice de rhétorique, mais une nécessité. Elle est le seul moyen qu'il ait trouvé pour parvenir à se supporter.

Il a besoin d'admirer et il adjure les autres de partager sa passion. Impératif moral aussi bien que pivot de son esthétique, elle est au cœur de sa vie et tout s'articule autour d'elle. Ce sentiment est tellement puissant chez lui qu'il peut en être dévastateur. Oubliant l'aspect spécifique de sa fonction, il lui arrive, dans ses chroniques esthétiques, de faire passer la création, qui devrait pourtant être au centre de ses préoccupations, loin derrière le créateur. Le romancier supplante, dans ces cas-là, le critique. Il travestit la réalité. Victime de sa cristallisation, il ne voit plus les artistes tels qu'ils sont, mais tels qu'il voudrait qu'ils soient. Les propres phantasmes de Mirbeau se superposent aux faits qu'il expose et du coup les transfigurent. Pour donner encore plus d'impact à sa découverte et pour convaincre ses lecteurs, il n'hésite pas, en effet, à travestir les faits. À partir de la réalité, il brode une histoire fantastique où l'idéal, la folie, la misère se donnent souvent la main pour accompagner l'artiste vers la consécration. Gommant toutes les faiblesses, qu'il semble d'ailleurs ne pas voir, il met en avant le caractère exceptionnel de l'artiste. L'hyperbole régente son discours, le superlatif éclate dans chaque phrase, l'emphase est omniprésente.

Délaissant les artistes qui suscitèrent chez Mirbeau une passion inaltérable comme Monet, Pissarro ou encore Rodin, nous avons choisi de nous intéresser ici à un peintre qui n'éveilla chez le

journaliste qu'une passion passagère : Paul Gauguin. Nous avons décidé de traiter des rapports que Mirbeau a entretenus avec Gauguin à travers le long article qu'il lui consacra le 16 février 1891 dans *L'Écho de Paris*, car ils permettent de mettre en évidence, outre le rôle que le critique a joué dans le marché de l'art, l'attitude quelque peu équivoque qu'il a parfois adoptée dans ses chroniques esthétiques. En effet, ce qui a fasciné Mirbeau chez cet homme, comme le laissent transparaître ses textes, ce ne fut pas à proprement parler l'œuvre, mais plutôt la vie de Gauguin. L'article de *L'Écho de Paris* est, à ce titre, très indicatif. Plus proche d'une hagiographie que d'une chronique esthétique, il donne le ton que Mirbeau a toujours pris pour évoquer ce peintre : la biographie. La manière qu'il a eue d'aborder le travail de cet artiste soulève plus d'une question sur les motivations profondes qui animèrent l'écrivain. Est-ce un dérivatif que le critique a trouvé pour aborder une œuvre à laquelle il n'était pas réellement sensible ? Est-ce le courage de cet idéaliste qui osa rompre toutes les amarres qui séduisit ce velléitaire ? Ou est-ce simplement l'analogie manifeste entre la vie et l'œuvre qui incita Mirbeau à réduire l'une à l'autre ? Il est difficile de proposer une réponse catégorique.

Avant ce superbe article, Mirbeau n'avait pas prêté beaucoup d'attention à l'artiste. Certes, il avait déjà mentionné son nom, mais les occurrences étaient rares. Pourtant, ce fut vers lui que Gauguin et ses intercesseurs, Pissarro et Mallarmé, se tournèrent pour promouvoir la vente du peintre. Le choix fut des plus judicieux. Le peintre qui, bien que jusque-là il n'eût fait l'objet d'aucune attention particulière, allait, pour un temps, se trouver au centre des préoccupations du critique. Sacré génie, son œuvre célébrée dans la presse, le journaliste s'avéra un précieux

prosélyte. Comme le constate Françoise Cachin, ce fut Mirbeau qui découvrit Paul Gauguin.

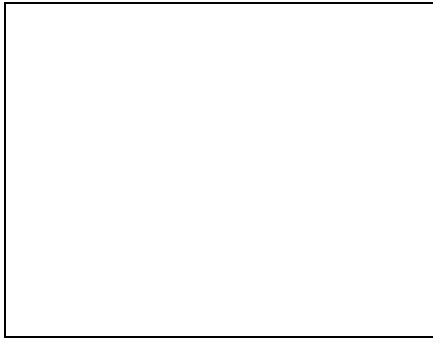
À cette époque, si Gauguin est inconnu du grand public, il suscite, dans le monde des arts, un certain engouement. Son influence sur la jeune générationⁱⁱⁱ des peintres du petit atelier de l'Académie Julian est considérable. Ses relations avec les jeunes artistes d'avant-garde comme Seurat, Signac et Van Gogh, l'amitié de Pissarro et les encouragements de Degas^{iv}, et enfin ses rapports avec les critiques, symbolistes surtout, lui permettent d'espérer un certain soutien de ses pairs. À bout de ressources, quand il décide de quitter la France, il profite donc de l'effervescence qu'il provoque dans le milieu intellectuel parisien pour demander de l'aide aux écrivains et aux journalistes. Il charge Charles Morice de la vente aux enchères de ses tableaux. « *Ce portier du symbolisme* », comme le surnommait Jules Renard, s'adresse alors à Stéphane Mallarmé, mais celui-ci se récusé et lui recommande Octave Mirbeau. L'écrivain est très populaire, ses critiques font et défont les réputations. Il est judicieux que ce soit lui, le plus influent des journalistes, qui s'occupe de cette promotion.

Le critique, en effet, toujours prêt à servir une noble cause, ne peut pas refuser l'aide que lui demande Mallarmé : « *Cet artiste rare, à qui, je crois, peu de tortures sont épargnées à Paris', éprouve le besoin de se concentrer dans l'isolement et presque la sauvagerie. Il va partir pour Taïti [sic], y construire sa hutte, et y vivre parmi ce qu'il a laissé de lui là-bas [...]. Seulement il faudrait un article, pas sur la vente, rien de commercial ; mais attirant simplement l'attention sur le cas étrange de ce transfuge de la civilisation ; et comme vous pourriez faire cela ! au Figaro, quelque matin.*^{vi} »

Sans hésiter, il décide donc de participer à cette « *œuvre de justice* » en publiant un article dans *Le Figaro*. Le journaliste, ayant obtenu l'aval de Magnard et tenant toujours à connaître les artistes dont il parle, l'invite. Touché par ce que lui en a dit Mallarmé dans sa lettre, Mirbeau a déjà un *a priori* très positif sur le peintre. Le critique va donc, comme il l'avoue à Pissarro, essayer d'alléger les peines de cet idéaliste torturé par l'art et par la société : « *J'attends Charles Morice et M. Gauguin. On m'a raconté l'affreuse vie de ce malheureux homme, et ses projets. Il faut espérer que nous pourrons faire quelque chose pour lui.*^{vii} »

Déjà bien disposé à l'égard du peintre, leur rencontre finit de le convaincre. Gauguin le charme littéralement : « *Gauguin est venu me voir. C'est une nature sympathique et véritablement tourmentée de la souffrance de l'art. Et puis il a une admirable tête. Il m'a beaucoup plu. Dans cette nature d'apparence un peu fruste, il n'est pas malaisé de reconnaître tout un côté cérébral très intéressant.*^{viii} »

Comme le laisse deviner cette lettre du 22 janvier à Monet, le romancier est surtout séduit par le personnage. Certes, il n'oublie pas que cet homme est peintre, mais l'homme semble masquer l'œuvre. Rapport quelque peu narcissique, Mirbeau retrouve les traces de son passé en cet artiste qui, avant de vivre en parfaite harmonie avec la nature et de refuser les normes qu'on tente de lui imposer, a assuré comme lui un emploi de commis d'agent de change à la Bourse. Incarnant le mythe de l'homme libre – grand voyageur sans cesse en quête d'idéal –, il représente à ses yeux le symbole de la contestation ; très marginal par ses idées anarchistes qu'il essaye de vivre le mieux possible, l'auteur du *Christ jaune* est ce que Mirbeau aurait voulu être, mais n'a pas osé être.



La Femme au renard,
dessin au fusain offert par Gauguin à
Mirbeau pour le remercier de son
article

Il va donc se faire le porte-voix des désirs et des angoisses de son « double ». Son article, qui reflète en grande partie les propos de l'artiste, impose l'image que ce « *sauvage du Pérou*^x » désire donner au public de lui-même. Gauguin qui toute sa vie va « *composer son personnage et sa vision avec une extrême intelligence*^x » est ravi du

portrait que le critique dresse de lui. En effet, Mirbeau, sujet à une auto-dépréciation permanente, va être, en quelque sorte, abusé par ce diable de Gauguin. L'écrivain, qui n'a jamais eu la moindre clémence envers lui-même, est d'une indulgence coupable envers les autres. Il va croire et admirer l'homme que Gauguin lui donne à voir. À aucun instant, il ne va remettre en question les affirmations de cet habile calculateur, au contraire il va les corroborer. À la différence de celle de Mirbeau, l'admiration chez Gauguin n'est pas tournée vers les autres, mais vers lui-même. Très vite, et avant même que ses réalisations soient à la hauteur de ses prétentions, Gauguin fait preuve d'un grand orgueil^{xi}. Avec fierté, il écrit à sa femme en juillet 1886 : « *On me respecte comme le peintre le plus fort de Pont-Aven*.^{xii} » Il a un besoin impérieux d'être admiré, mais comme la reconnaissance tarde à venir, il s'impatiente et veut partir, « *aller en Amérique [...], fuir Paris qui est un désert pour l'homme pauvre*.^{xiii} » Excédé par l'indifférence générale, il finit par s'échapper à Panama. Sorte de répétition avant le grand départ pour Tahiti, cette migration vers

les pays chauds montre bien que, chez le peintre, le voyage n'est pas seulement un retour aux sources, une volonté esthétique, mais qu'il est aussi une nécessité matérielle. Gauguin se sentant exilé au milieu des siens^{xiv}, incompris, en proie au plus grand dénuement, va chercher ailleurs ce qu'il ne trouve pas ici. Cet intrigant navigateur, qui joue au milieu des courants, dès qu'il se sent à court de « *motifs neufs* », prend le large. Il va puiser^{xv} dans les autres cultures l'inspiration qui semble lui faire défaut. Cette attitude qui étonne Renoir (« *on peut peindre si bien aux Batignolles* ^{xvi} »), qui agace Pissarro^{xvii}, est interprétée par la plupart des impressionnistes comme un constat d'impuissance. Bracquemond va même jusqu'à qualifier la création de Gauguin comme un « *art de matelot pris un peu partout*.^{xviii} » Mirbeau, quant à lui, ne voyant dans cette soif de voyages qu'une remarquable démarche esthétique, admire le courage de cet artiste et va se faire un devoir de clamer haut et fort son admiration.

Mirbeau use souvent de l'hyperbole dans ses critiques esthétiques pour donner encore plus de force aux idées qu'il impose ; mais, dans les chroniques qu'il consacre à Gauguin, ce procédé rhétorique retrouve toute sa valeur originelle. Étymologiquement, « hyperbole » signifie lancer (*ballein*) au-dessus (*uper*), et c'est bien ce que fait Mirbeau pour le peintre jusque-là obscur au grand public. Par son article « Paul Gauguin », le journaliste propulse l'artiste sur le devant de la scène artistique parisienne. Sa volonté est clairement exprimée dès les premières lignes. Le critique va se servir de sa notoriété, de son prestige pour promouvoir cet homme. Il ne va pas commenter à ses lecteurs le travail d'un peintre, il va leur révéler un génie. Mirbeau veut communiquer au public son admiration ; il va donc délaissé la

forme neutre du compte rendu pour adopter le style enflammé de la déclaration d'amour. D'emblée, l'auteur de *Dans le ciel* s'implique. Dans le premier paragraphe, on est frappé non seulement par la fréquence des pronoms personnels à la première personne du singulier, par la multiplicité des termes affectifs : « *touchant* », « *troublant* » ou encore « *estime* », mais aussi par le lyrisme dont Mirbeau fait preuve pour évoquer l'art et la vie de ce peintre. Dès l'*incipit*, et ce malgré cette première phrase qui peut apparaître, par sa brièveté comme un abrupt constat, on peut entrevoir certaines des intentions de l'écrivain. Derrière cette froide déclaration : « *J'apprends que M. Paul Gauguin va partir pour Tahiti* », se cache déjà une certaine interprétation. Le « *je* » d'abord. Pour Mirbeau ce « *je* » a une double valeur : il lui permet une implication directe, mais il lui permet aussi d'ancrer la scène dans une actualité brûlante. Par cet effet de style, il justifie donc sa réaction spontanée. Il vient d'apprendre, il va donc nous livrer, à chaud, ses émotions. Ce sentiment d'immédiateté est d'ailleurs renforcé par l'utilisation du futur proche : « *va partir* ». La préposition « *pour* » a elle aussi une signification ambivalente. Elle exprime la destination : « *pour Tahiti* », mais elle peut traduire aussi l'objectif, elle a alors une connotation de but. Et enfin l'emploi du prénom : « *Paul Gauguin* », le prénom humanise, il suggère une intimité, une marque d'affection. L'interprétation que nous donnons ici peut sembler, au seul regard de l'*incipit*, subjective et contestable, mais la suite du texte la confirme largement. Après la *captatio benevolentiae* de la première phrase, Mirbeau va maintenant entrer dans le vif du sujet. On connaît la destination de Gauguin : où ? Mirbeau va donc maintenant nous renseigner sur ce voyage : pourquoi, quand, comment ?

« *Son intention est de vivre là plusieurs années, seul, d'y*

construire sa hutte, d'y retravailler à des choses qui le hantent. »

Dans cette seconde phrase, l'idée de lieu revêt un caractère primordial, comme en témoigne l'adverbe « là » et le pronom adverbial martelé « y », mais le lieu, ici, ne se réduit pas à son aspect spatial, topographique, il recouvre bien d'autres valeurs. Il se prolonge dans le temps, un temps indéterminé. Le complément circonstanciel temporel n'est pas clairement défini ; quant aux verbes, la plupart sont à l'infinitif, donc non actualisés, et les deux verbes conjugués sont au présent de l'indicatif, mais l'un renvoie plutôt au futur : « *son intention est* », et l'autre au passé : « *hantent* ». Cette référence au passé, on la trouve aussi dans l'infinitif présent « *retravailler* ». Mirbeau indique ainsi que le départ de Gauguin n'est pas une toquade, mais qu'il s'inscrit dans une quête. Le journaliste va donc nous renseigner sur la manière dont le peintre va vivre là-bas : il va y vivre « *seul* ». Cette précision est capitale, comme le prouve la focalisation du mot seul. Elle indique le caractère exemplaire de la démarche du peintre. Mirbeau va, dans le passage qui suit, développer cette idée : « *Le cas d'un homme fuyant la civilisation, recherchant volontairement l'oubli et le silence pour mieux se sentir, pour mieux écouter les voix intérieures qui s'étouffent au bruit de nos passions et de nos disputes, m'a paru curieux et touchant.* »

Cette troisième phrase, plus longue que les précédentes, commence par une périphrase généralisante : « *Le cas d'un homme* ». Le substantif « *cas* » exprime un exemple à valeur de généralité, le déterminant « *un* » renforce cette impression. À la personnalité de « *M. Paul Gauguin* » de la première phrase, Mirbeau préfère ici un anonymat, ou plutôt un modèle qui dépasse la personne. De plus, le terme « *cas* » a une résonance

presque scientifique, donc un caractère objectif. Ce sentiment est conforté par l'adjectif « *curieux* », qui appartient lui aussi au champ sémantique de l'observation. Cependant, le caractérisant « *touchant* », accolé à « *curieux* », est du domaine de l'affectif, il se démarque donc du discours scientifique et par conséquent le relativise. De même, le verbe « *sentir* » est pluricodé : il désigne certes le toucher et l'odorat, faisant ainsi partie du vocabulaire scientifique, mais il appartient en même temps au vocabulaire de l'affectif. Le verbe « *écouter* » joue aussi sur ces deux registres. Gauguin étant peintre, la vue, bien qu'elle ne soit pas mentionnée, est évidemment présente. Ces termes concourent, eux aussi, à cette généralisation, tous les sens, ou presque, sont sollicités. Enfin, Mirbeau associe dans cette phrase le « *il* » de Gauguin à son « *je* » et à celui de ses lecteurs et des autres. Le critique observe Gauguin qui s'observe et qui, en s'observant, analyse les passions de tous. Le peintre touche ici à l'universel. Le journaliste souligne avec force le courage de cet homme qui n'hésite pas à choisir la voie difficile de l'ascèse : « *recherchant volontairement l'oubli et le silence* ». Cette tournure qui, en associant le participe présent « *recherchant* » à l'adverbe « *volontairement* » devient presque redondante, permet au critique d'accentuer encore davantage le caractère exceptionnel de cet artiste. De même, la structure méliorative répétée : « *pour mieux* », insiste sur son besoin de perfection. D'ailleurs, dans ce passage, où il explique l'attitude du peintre, Mirbeau se laisse aller à un lyrisme où sourd un certain romantisme : « [...] *pour mieux écouter les voix intérieures qui s'étouffent au bruit de nos passions et de nos disputes* ». Par cette effusion, il cherche à emporter l'adhésion du lecteur. Après toute une série de précautions oratoires où Mirbeau, honteux, cherche à justifier son silence, il en arrive enfin à Paul

Gauguin. Le contraste est violent. Alors que l'écrivain s'auto-flagelle, qu'il ne parle de lui qu'en termes négatifs, dès qu'il aborde l'œuvre et la vie du peintre, son écriture change. La forme devient affirmative, le vocabulaire laudatif. On a l'impression d'une sacralisation, Mirbeau se minimise afin de mieux glorifier l'artiste : « *Et puis, j'ai peut-être reculé devant la difficulté d'une telle tâche et la crainte de mal parler d'un homme pour qui je professe une haute et tout à fait particulière estime.* »

Dans le passage suivant, le critique va reprendre, mais en l'amplifiant encore, l'opposition entre lui et le peintre : « *Fixer en notes brèves et rapides la signification d'un art si compliqué et si primitif, si clair et si obscur, si barbare et si raffiné de M. Gauguin, n'est-ce point chose irréalisable, je veux dire au-dessus de mes forces ?* »

Comme si les mots lui manquaient pour exprimer l'envergure de cet homme et l'ampleur de son œuvre, Mirbeau a sans cesse recours à l'antithèse. N'est-ce pas un moyen pour l'écrivain d'englober entre deux infinis le génie de Gauguin qui, comme il nous en fait le déchirant aveu, lui semble le dépasser ? Le critique paraît broyé sous l'ampleur de ce génie, comme le laissent transparaître les termes : « *notes* », « *brèves* » et « *rapides* ». La manière dont il désigne son propre travail est très restrictive, presque mesquine. Il creuse encore plus profondément le fossé qui le sépare du peintre. Mirbeau a l'air d'être tétanisé par la gageure qu'il tente de tenir. Dans la phrase précédente, il évoquait sa « *difficulté* », sa « *crainte* », ici il confesse son impuissance, c'est « *au-dessus de mes forces* ». L'aveu est terrible. Même ce qui est positif chez lui, sa force, est écrasée par la supériorité de Gauguin. L'entreprise lui apparaît « *irréalisable* », c'est-à-dire hors de la réalité, cet adjectif conforte le sentiment

de sacré qui auréole le personnage de Gauguin ; d'ailleurs, le lexique qui exprime une certaine verticalité, une échelle de valeurs, renforce cette impression. En bas, il y a le public qui ignore ; en haut, le peintre divinisé et, au milieu, le critique, l'intercesseur effrayé. Dans la phrase suivante, Mirbeau va insister sur son rôle d'intermédiaire, sur sa fonction de journaliste. Alors que jusque-là il avait envisagé l'essence de son métier : « *parler de lui* », « *mal parler* », la manière de l'exercer : « *fixer en notes* », maintenant il se préoccupe de sa mission, de son but : « faire comprendre » : « *Pour faire comprendre un tel homme et une telle œuvre, il faudrait des développements que m'interdit la parcimonieuse exigence d'une chronique.* »

On assiste à une progression dans l'explication de son travail jusqu'à la remise en question finale, le journalisme est castrateur : « *m'interdit* », « *parcimonieuse exigence* ». Mirbeau va ici développer l'idée qu'il doit remplir une tâche « *irréalisable* ». Le sujet est un pronom personnel neutre : « *il* », le verbe est un conditionnel à valeur d'irréel du présent : « *faudrait* ». Ce système hypothétique, par contraste, donne encore plus de force à la réalité du génie de Gauguin. Cette phrase, dernière des cinq phrases de précautions oratoires du critique, a donc une fonction globalisante, elle résume la valeur d'« *un tel homme et d'une telle œuvre* » et le peu de prix d'un critique et d'une « *chronique* ». Elle donne les raisons pour lesquelles Mirbeau n'a jamais osé, malgré la vénération qu'il lui porte, s'attaquer à ce grand Créateur. Mais comment Mirbeau, entravé par les contraintes de son métier, arrêté par son insuffisance et sa peur de l'échec, va-t-il échapper à ce dilemme, comment va-t-il parvenir à remplir son devoir ? Dans l'ultime phrase de ce paragraphe, il finit par abattre son jeu en annonçant son plan d'attaque : « *Cependant, je crois qu'en*

indiquant, tout d'abord, les attaches intellectuelles de M. Gauguin et en résumant, par quelques traits caractéristiques, sa vie étrange et tourmentée, l'œuvre s'éclaire, elle-même, d'une vive lumière. »

Le concessif en début de phrase, structure logique après des précautions oratoires, indique que Mirbeau a trouvé une parade. En effet, la conjonction : « *cependant* » introduit une alternative. Le sujet de la proposition principale n'est pas le chroniqueur, mais « *l'œuvre* », le travail de journaliste ce n'est donc pas Mirbeau qui va le faire, mais l'œuvre. Le « *je* » d'ailleurs n'est que dans le modalisateur : « *je crois* » ; pour désigner l'action du journaliste, l'écrivain choisit de supprimer clairement le sujet en utilisant le gérondif : « *en indiquant* », « *en résumant* ». Le rôle du critique est donc ravalé au second plan, subalterne, il se contente de tracer « *quelques traits* ». L'œuvre de Gauguin n'a besoin de personne pour se faire comprendre et aimer. Mirbeau en est convaincu et veut convaincre ses lecteurs. Il ne recule pas devant une certaine redondance. Il choisit la forme pronominale du verbe : « *s'éclaire* » qu'il fait suivre de l'adjectif indéfini joint au pronom personnel : « *elle-même* », et, pour souligner encore davantage ces deux termes, il les place entre virgules. La focalisation est extrême. L'œuvre d'art est objet, mais elle est surtout sujet. Sa beauté est irradiante comme l'illustre la métaphore : « *l'œuvre s'éclaire, elle-même, d'une vive lumière.* » Mirbeau va donc s'effacer derrière cet art et promouvoir cet homme comme il l'annonce dans cette dernière phrase. Son plan est clairement exposé : « *d'abord, les attaches intellectuelles* » puis « *sa vie étrange et tourmentée* » et enfin « *son œuvre* », mais il ne le respectera pas. Mirbeau, comme le révèlent ces précautions oratoires, ces éléments laudatifs, ces

verbes affectifs et émotifs, est intimidé par son sujet. Ici ce n'est pas un simple effet de style comme ce l'est dans ses chroniques sur Cabanel, par exemple, mais la marque de sa profonde et respectueuse admiration pour le travail et le courage de Gauguin.

Comment, en effet, Mirbeau pourrait-il, face à une œuvre si poignante adopter une attitude de neutralité ? Il ne peut que compatir en communiant avec l'artiste dans la douleur. Celui-ci lui inspire un respect quasi religieux. Proférer des jugements sur cette œuvre, qui : « [...] *parfois s'élève jusqu'à la hauteur d'un mystique acte de foi ; parfois [...] s'effare et grimace dans les ténèbres affolantes du doute* » serait sacrilège. Mirbeau, aux écrits blasphématoires, préfère l'hagiographie. Cet homme n'est pas un rapin parisien, mais le symbole de l'Artiste. Sa vie en est le plus beau témoignage. Dans son article, Mirbeau célèbre donc cette « *sorte de Rimbaud de l'art graphique* ».

En consacrant la plus grande partie de son article à la vie de Gauguin, qu'il interprète d'ailleurs largement. Fasciné par l'existence de cet homme, le critique se met à sa place, vivant ainsi par procuration. Il raconte l'histoire du peintre, mais dès le début il glisse vers la subjectivité. Les faits relatés, apparemment objectifs, sont mâtinés de jugements de valeur très forts : « *la douceur de vivre* ». Mirbeau a beau essayer de réprimer ses intrusions dans le récit, il se laisse entraîner par son enthousiasme, le « *voyage* » n'est plus une simple traversée, mais « *je crois bien, un exil* ». L'auteur des *Lettres de l'Inde* se glisse dans la peau du peintre, il parle en son nom et il va même finir par phagocyter son esprit : « *Il ne pense à rien – du moins, il le croit –, il ne pense à rien qu'à son dur métier auquel il consacre toute son activité de jeune homme bien portant et fortement musclé.* »

L'admiration que Mirbeau porte au peintre rejaillit sur toute sa famille. Peut-être même est-ce la famille de l'artiste, avec cette figure emblématique de toutes les luttes féministes mais surtout socialistes : Flora Tristan, qui fascine le plus l'écrivain anarchiste. En effet, dans la longue partie biographique de son article, alors que les parents de l'artiste ont un rôle secondaire, Mirbeau accorde une place primordiale à la grand-mère. Elle semble être cet esprit tutélaire qui guide les pas et le cœur de son petit-fils. Le critique ne se contente pas d'esquisser du bout de sa plume la silhouette de cette dame, il veut en graver tous les traits. Envoûté, il en fait un flamboyant portrait. Elle est pour lui un symbole de beauté, de bonté et de courage. Elle est « *belle* », cet adjectif qualifie le physique, l'extérieur, elle est « *ardente* », celui-là se rapporte aux sentiments, à l'âme, à l'intérieur, et enfin « *énergique* », ce dernier se réfère à l'action qui est ici l'intérieur sur l'extérieur. On a l'impression d'une escalade dans l'admiration avec, comme l'acmé de ce *crescendo*, la reprise du nom « *Flora Tristan* » : « *Sa mère, née au Pérou, était la fille de Flora Tristan, de cette belle, ardente, énergique Flora Tristan, auteur de beaucoup de livres de socialisme et d'art, et qui prit une part si active dans le mouvement des phalanstériens.* »

Personnage capital dans la destinée de Gauguin, Mirbeau, dès la première phrase du passage qu'il lui consacre, scande son nom. Elle n'est une figurante ni dans l'histoire du XIX^e siècle, ni dans la vie de l'artiste, elle en est, au contraire, une des protagonistes et son nom doit s'ancrer dans les mémoires. Mirbeau, par son écriture vivement subjective, exprime bien le pouvoir de séduction que Flora Tristan exerce sur lui. Elle est un idéal, que pour sa part, il n'a jamais trouvé – mais ce misogyne l'a-t-il un jour

cherché ? Dans son existence, elle renferme en son sein les deux valeurs dans lesquelles il croit le plus, l'art et la philanthropie, elle est l'« *auteur de beaucoup de livres de socialisme et d'art* ». Mirbeau met sur le même plan la politique et l'esthétique, mais la politique dont il parle ici n'est pas celle du pouvoir corrompu, celle entachée de scandales, elle est une pure et belle utopie. Mais cette femme ne se réfugie pas derrière les théories, elle est aussi dans l'action. Reprenant l'adjectif « *énergique* », Mirbeau développe cette idée en l'amplifiant grâce à un intensif : « *et qui prit une part si active dans le mouvement phalanstérien* ». Le critique introduit dans cette subordonnée un élément qui jusque-là était simplement suggéré, l'idéal communautaire de Fourier. Cependant le critique, et bien qu'il se sente intellectuellement proche de ce courant de pensée, estompe un peu, dans son article, l'aspect révolutionnaire des théories fouriéristes. Nous pouvons nous étonner en effet du choix de Mirbeau. *Promenades dans Londres* est-il vraiment le texte le plus représentatif de la militante saint-simonienne ? Non, mais il ne faut pas effrayer le lectorat bourgeois, catholique et militariste de *L'Écho de Paris*. Mirbeau décide donc de ne pas citer un livre comme *L'Union ouvrière*, préfiguration du *Manifeste du parti communiste*, qui pourrait apparaître sulfureux à ses lecteurs, mais plutôt un ouvrage qui évoque les belles rêveries d'une promeneuse solitaire. Contrebalançant l'image de la femme engagée dans le combat social qu'il nous a présentée au début, Mirbeau insiste dans cette fin de phrase sur les qualités de cœur, sur la miséricorde de cette glorieuse héroïne : « *où se trouvent d'admirables, de généreux élans de pitié.* » La personnalité de Flora Tristan impressionne tellement le critique qu'il la métamorphose en bonne fée penchée sur le berceau de Gauguin

pour doter l'enfant des qualités qui feront de lui l'adulte admirable qu'il deviendra : « *M. Paul Gauguin eut donc, dès le berceau, l'exemple de ces deux forces morales où se forment et se trempent les esprits supérieurs : la lutte et le rêve.* » Quand le journaliste parle des « *deux forces morales* », nous pourrions croire qu'il pense aux parents de l'artiste, mais pas du tout, ce sont « *la lutte et le rêve* », les deux principes fondateurs du socialisme.

Par la suite, un autre couple va se dessiner, celui que forment Flora Tristan et Charles Fourier. Une fois de plus, Mirbeau joue sur la suggestion. Dans le passage suivant, il n'est plus directement question de la grand-mère du peintre, mais sa présence est si forte qu'elle se prolonge encore et illumine en les féminisant les deux dernières phrases du paragraphe. On s'attend à ce que Gauguin soit le sujet, mais non, l'actrice c'est « *elle* », c'est-à-dire explicitement « *son enfance* » et implicitement son aïeule. Pour Mirbeau, en effet, Flora Tristan semble être le symbole de cette enfance « *très douce et choyée* ». Il y a dans l'esprit du critique une identification de l'une à l'autre, un léger glissement s'opère alors par la personnification : « *Elle se développa, heureuse, dans cette atmosphère familiale* ». Et comme ce qui passionne en tout premier lieu l'écrivain chez cette militante, c'est son œuvre et l'héritage intellectuel lié à son œuvre – à savoir l'influence fondamentale que Fourier a exercée sur elle –, tout naturellement, Mirbeau achève sa phrase par un hommage à ce grand humaniste. Mais cet hommage est amené progressivement. À l'image de ce philanthrope, dont les idées progressistes se sont lentement insinuées dans l'esprit de ceux qui l'ont approché et ont, peu à peu, fait germer dans leur âme une foi renouvelée en l'Homme et en la Société, Mirbeau nous dévoile graduellement l'identité de ce

personnage. Sous forme d'énigmes, il nous révèle celui qui fut le grand prophète de son époque : « *l'homme extraordinaire qui fut certainement le plus grand de ce siècle, du seul en qui, depuis Jésus, s'est véritablement incarné le sens du divin : Fourier.* » Le critique met ici le théoricien des phalanstères sur le même plan que le Christ, ce rapprochement est renforcé par la manière dont il le présente. Il ne dit pas M. Charles Fourier qui donnerait à cet homme une dimension humaine, mais tout simplement « *Fourier* ». Cette divinisation d'un mortel, dont la foi s'est détournée de Dieu, pour aller vers l'homme, peut paraître sacrilège, surtout quand c'est un anticlérical qui se veut profondément athée qui la proclame, mais cette attitude n'a rien de surprenant de la part de Mirbeau. Lui qui, ne respectant que le culte de la nature et de l'humaine condition, ne célèbre que ceux qui la servent, c'est-à-dire les grands artistes et les généreux utopistes, ne pouvait pas ne pas déifier le plus charitable des idéalistes. Mirbeau se plaît à voir grandir Gauguin sous l'œil vigilant de ces deux figures marquantes. Pour le critique, ces rêves d'un monde meilleur et ces projets grandioses qui ont bercé l'enfance du peintre furent déterminants, ce sont eux qui permirent à Gauguin de devenir ce qu'il sera, un artiste libre et inspiré. Toute la première partie de cette biographie, le retour aux sources, était donc au passé, le reste va être au présent.

Mirbeau réactualise le passé par l'utilisation du présent. Il donne à son récit un caractère vivant en jouant sur le rythme, en faisant alterner phrases courtes et phrases longues. Comme dans *L'Éducation sentimentale*, il résume en deux mots des années : « *Il voyage.* » Il théâtralise son texte : « *La Bourse est là qui le réclame* », il donne une impression d'urgence en créant des mini drames. Il dynamise son article en multipliant les questions qui

impliquent des réponses éminentes : « *Mais comment faire ?* », « *Comment se recueillir ?* », et en employant un champ lexical très énergique : « *chaque minute* », « *maintenant* ». Ce qui est le plus saisissant ici, c'est de voir à quel point cette chronique est subjective. Mirbeau invente une sensibilité à Gauguin ou plutôt il lui prête la sienne : « *En dépit de son apparente robustesse morale, M. Gauguin est une nature inquiète, tourmentée d'infini. Jamais satisfait de ce qu'il a réalisé, il va cherchant, toujours, un au-delà. Il sent qu'il n'a pas donné de lui ce qu'il en peut donner.* »

Il plaque ses propres conceptions esthétiques sur celles du peintre : « *Il s'efforce de s'affranchir de cette tare, car il sent vivement que le naturalisme est la suppression de l'art, comme il est la négation de la poésie, que la source de toute émotion, de toute beauté, de toute vie, n'est pas à la surface des êtres et des choses, et qu'elle réside dans les profondeurs où n'atteint plus le crochet des nocturnes chiffonniers.* »

Il aime à voir dans l'œuvre de Gauguin une exaltation de la perversité qui, si elle existe parfois, est cependant beaucoup moins présente que dans les écrits du futur auteur du *Jardin des supplices* : « *Et toujours émane d'elle l'amer et violent arôme des poisons de la chair* ».

Mirbeau se met à la place du peintre, il parle à travers lui : « *En attendant, se lève en lui un être nouveau. La révélation en est presque soudaine. Toutes les circonstances de sa naissance, de ses voyages, de ses souvenirs, de sa vie actuelle, amalgamées et fondues l'une dans l'autre, déterminent une explosion de ses facultés artistes, d'autant plus forte qu'elle a été retardée et lente à se produire. La passion l'envahit, s'accroît, le dévore.* »

La vie de Gauguin est tellement romanesque qu'elle se prête facilement aux interprétations, elle autorise un certain lyrisme dans lequel Mirbeau n'hésite pas à s'engouffrer : « *Loin d'étouffer en lui le rêve qui commence, la Bourse le développe, lui donne une forme et une direction. C'est que, chez les natures hautaines, et pour qui sait la regarder, la Bourse est puissamment évocatrice de mystères humains. Un grand et tragique symbole gît en elle. Au-dessus de cette mêlée furieuse, de ce fracas de passions hurlantes, de ces gestes tordus, de ces effarantes ombres, on dirait que plane et survit l'effroi d'un culte maudit.* »

Quant à l'œuvre de cet artiste, elle encourage les commentaires et le critique ne s'en prive pas : « *Il y a, dans ces sous-bois aux végétations, aux flores monstrueuses, aux figures hiératiques, aux formidables coulées de soleil, un mystère presque religieux, une abondance sacrée d'Éden.* »

Le journaliste semble superposer l'image du peintre à celle du *Christ jaune*. Le Dieu de Gauguin n'est pas le dieu crucifié tel que le représentaient les peintres renaissants, mais un « *Christ, telle une divinité papoue, sommairement taillée dans un tronc d'arbre par un artiste local*^{ix} ». Un esprit de syncrétisme semble ici animer Mirbeau. Il dépasse les religions comme Gauguin les frontières : « *Il y a dans cette œuvre un mélange inquiétant et savoureux de splendeur barbare, de liturgie catholique, de rêverie hindoue, d'imagerie gothique, de symbolisme obscur et subtil*.^{xx} »

Mirbeau utilise dans cet article, un style très expressif. Il associe en permanence l'abstrait au figuré, l'image au verbe. Il joue beaucoup sur les oxymores, l'abîme est proche du pinacle, le sacré côtoie le profane, quant au rêve, il plonge ses racines dans le réel, à moins que ce ne soit l'inverse. Seul l'excès semble avoir droit de cité. De peur d'affadir l'œuvre de Gauguin par des

remarques qui seraient en dessous des préoccupations du peintre, Mirbeau semble vouloir se cantonner à l'hyperbole. De crainte de paraître indifférent aux émotions de cet homme, il se confine dans un registre violemment affectif. Une impression étrange émane de ses continuelles antithèses, de ses élans effrénés d'amour. Mirbeau a l'air d'être dépassé par son sujet. Il n'arrive plus à garder le recul nécessaire pour exprimer avec lucidité ce qu'il ressent face à cette œuvre, ce qu'il éprouve face à ce peintre. Bien que circonscrit par l'art, sa conception du sacré semble rejoindre ici la définition donnée par Rudolph Otto, c'est-à-dire que le sacré, à l'aspect fascinant du monde, mêle forcément l'aspect terrifiant. Les œuvres de Mirbeau, en effet, donnent à Mirbeau un sentiment proche du « *numineux* ». On sent une sorte de frayeur l'envahir, il est effaré par cet « *art de peintre et de poète, d'apôtre et de démon, et qui angoisse* » et par cet homme qui l'écrase du haut de son génie. Les mots paraissant avoir perdu leurs parfums originels, il a besoin de les bousculer, de les ébranler, afin d'en faire échapper les dernières fragrances. Les images s'entrechoquent, les couleurs se heurtent, les sensations fleurissent partout en grandes fleurs carnassières et métaphysiques. Gauguin, aux yeux de Mirbeau, s'érige en un nouvel Orphée plongeant au sein de nos terreurs ancestrales pour ramener, aux pauvres et lâches Européens que nous sommes, les trésors profondément enfouis dans les îles lointaines. Le critique s'incline devant l'héroïsme de cet artiste qui, bien que malmené par la vie et rudoyé par les hommes, ne s'est jamais résigné et qui, sans relâche, a poursuivi sa quête d'absolu : « *Il semble que M. Gauguin, parvenu à cette hauteur de pensée, à cette largeur de style, devrait acquérir une sérénité, une tranquillité d'esprit, du repos. Mais non. Le rêve ne se repose jamais dans cet ardent*

cerveau ; il grandit et s'exalte à mesure qu'il se formule davantage. »

Mirbeau l'admire d'avoir su faire fi des limites humaines et des frontières géographiques afin de repousser toujours plus loin les bornes du possible. Alors qu'à cette époque l'exotisme est surtout pour le peintre une manière de s'arracher au tunnel bouché de la création parisienne, le critique semble déjà percevoir la rêverie visionnaire qu'elle allait devenir par la suite : *« Le même besoin de silence, de recueillement, de solitude absolue qui l'avait poussé à la Martinique, le pousse cette fois plus loin encore, à Tahiti où la nature s'adapte mieux à son rêve, où il espère que l'Océan Pacifique aura pour lui des caresses plus tendres, un vieil et sûr amour d'ancêtre retrouvé. »*

Il salue le courage de cet homme qui, non seulement ne redoute pas les fantômes du passé, mais au contraire recherche leur présence, car il sait qu'il va retrouver, dans ces voix chères qui se sont tues, les accords profonds qui vont lui permettre d'inventer de nouvelles harmonies. Il parvient à renouer le fil du temps qui relie le passé au futur, comme il arrive à jeter un pont entre l'Europe et les tropiques, entre la civilisation et la sauvagerie. Il est cet être qui a su concilier les mondes et réconcilier les hommes. Afin de ne pas trahir les aspirations de cet artiste, Mirbeau se devait de rendre à Gauguin un hommage qui ne l'enfermait ni dans le temps ni dans l'espace. C'est donc avec un respect mêlé de crainte, comme celui que l'on éprouve devant les divinités, que le critique conclut son article : *« Où qu'il aille, M. Paul Gauguin peut être assuré que notre piété l'accompagnera. »*

Cette dernière phrase a un air d'épithaphe. L'adverbe : « où » se réfère bien sûr au voyage qui est le sujet du texte, mais aussi à

l'admiration sans borne que Mirbeau porte au peintre. Il a ici une valeur d'indéfini. Il renvoie non seulement au lieu, mais encore au cheminement intellectuel de l'artiste. Quant au nom : « *piété* », il est une manifestation évidente du culte que l'écrivain voue au peintre, que l'homme porte au génie. Le verbe : « *accompagner* » suggère la mort, une mort temporaire, semblable à celle du Christ porté en terre avant de ressusciter et de briller infiniment du haut du firmament. Mais cette reconnaissance posthume et éternelle n'est-elle pas celle qui échoit à tous les grands artistes ? En tout cas, Mirbeau en est persuadé et nous en persuade.

Laurence TARTREAU-ZELLER

-
- i. *L'Ordre de Paris*, 3 mai 1875, signé du pseudonyme Émile Hervet, *Premières chroniques esthétiques*, p. 95
- ii. *Combats esthétiques* (C. E.), T. II, p. 202.
- iii. Ces hommes qui se donneront, certains avec sérieux, d'autres avec humour, le nom de Nabis, étaient Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Maurice Denis, K.-X. Roussel, Félix Vallotton et Aristide Maillol. Gauguin, que Toulouse-Lautrec n'appréciait pas et surnommait le « professeur », avait, par le truchement de Sérusier, un fort ascendant sur eux. En effet, avec la quarantaine et grâce à son séjour à Pont-Aven, Gauguin avait acquis l'assurance et le métier qui lui manquaient jusque-là. De plus, pour ces jeunes gens qui ignoraient presque tout des audaces impressionnistes, Gauguin faisait figure d'avant-gardiste, comme se le rappelle Maurice Denis : « *C'est à la rentrée de 1888 que le nom de Gauguin nous fut révélé par Sérusier, retour de Pont-Aven, qui nous exhiba, non sans mystère, un couvercle de boîte à cigares sur quoi on distinguait un paysage informe à force d'être synthétiquement formulé, en violet, vermillon, vert véronèse et autres couleurs pures telles qu'elles sortent du tube, presque sans mélange de blanc. – « Comment voyez-vous cet arbre, avait dit Gauguin [...] : il est bien vert ? Mettez donc du vert, le plus beau vert de votre palette ; et cette ombre, plutôt bleue ? Ne craignez pas de la peindre aussi bleue que possible. » Ainsi nous fut présenté, pour la première fois, sous une forme paradoxale, inoubliable, le fertile concept de la "surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées". Ainsi nous connûmes que toute l'œuvre d'art était une transposition, une caricature, l'équivalent passionné d'une sensation reçue.* » (cité dans *Le Ciel et l'Arcadie*, coll. Savoir : sur l'art, éd. Hermann, 1993, p. 74). Avant-gardiste, Gauguin fut aussi pour les Nabis un initiateur. Ce fut lui qui leur permit de découvrir Monet, Degas, mais surtout Cézanne. Si l'autorité de Gauguin brillait en Bretagne, il était aussi présent à Paris
- iv. Degas, qui lui avait mis le « pied à l'étrier », fit toujours preuve à l'égard de Gauguin d'une bienveillance presque paternelle. Cette attitude, chez un homme qui avait la réputation d'être rosse, étonna beaucoup ses contemporains.
- v. Mirbeau reprendra cette formule dans son article : « *Ici peu de tortures lui furent épargnées* », C. E., T. I, p. 422.
- vi. *Correspondance*, éd. Gallimard, T. IV, pp. 176-177.
- vii. *Correspondance avec Camille Pissarro*, p. 29.
- viii. *Correspondance avec Monet*, p. 114.
- ix. Expression employée par Gauguin pour se désigner dans une lettre du 8 juillet 1888 à Schuffenecker, citée par Françoise Cachin, *op. cit.*, p. 69.
- x. Claude Roger-Marx, *Maîtres du XIX^e siècle et du XX^e*, éd. Collection les problèmes de l'art, Genève 1954, p. 73.
- xi. Jacques-Émile Blanche, le fils d'un célèbre aliéniste, parlait même de mégalomanie : « *Sa curieuse physionomie, l'extravagance de sa mise, et un certain air hagard que trop de fois mon père m'avait indiqués comme les signes de la mégalomanie, m'éloignaient de lui.* », *De Gauguin à la Revue nègre*, Paris, 1928, p. 5.
- xii. Cité par Françoise Cachin, *op. cit.*, p. 54.
- xiii. Lettre à Mette, début avril 1887, *ibid.* p. 61.
- xiv. Pissarro, le maître et l'ami, se convertit à un « impressionnisme scientifique » et ses proches, Anquetin et Schuffenecker, subissent l'influence de Seurat et de Signac. Le fossé qui se creuse entre eux devient pour Gauguin, en mal d'identité, trop profond, il préfère donc les quitter.
- xv. Pissarro, dans sa lettre du 23 novembre 1893 à son fils Lucien, parle même de pillage : « *Gauguin, certainement, ne manque pas de talent, mais quel mal il a à se ressaisir. Il est toujours à braconner sur les terrains d'autrui ; aujourd'hui il pille les sauvages de l'Océanie.* », cité dans *Tout l'œuvre peint de Gauguin*, éd. Flammarion 1981, p. 12.
- xvi. Degas tient le même langage : « *Aux Batignolles on peut faire d'aussi bonne peinture qu'à Tahiti* », propos rapportés par Ambroise Vollard, dans *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, p. 184.
- xvii. Pissarro qui, très vite, se méfie de son attitude mercantile : « *décidément Gauguin m'inquiète, lui aussi est un terrible marchand, du moins en préoccupation* » (lettre 31 octobre 1883, citée par Françoise Cachin, *op. cit.*, p. 31) soupçonne Gauguin d'avoir compris qu'il y avait dans le symbolisme et l'exotisme picturaux une « place à prendre ».
- xviii. Propos de Bracquemond repris par Pissarro dans une lettre à son fils. Cité par Françoise Cachin, *op. cit.*, p. 58.
- xix. *Ibid.*
- xx. *Ibid.*, p. 421.