

MIRBEAU ET L'ILLUSTRATION

Même s'il y a eu des livres illustrés bien avant l'époque romantique, c'est à cette période qu'apparaît véritablement la notion d'illustration dans son acception la plus courante, c'est-à-dire celle d'une image gravée accompagnant un texte, souvent pour ponctuer les principaux événements et les différents épisodes de l'histoire.

La fonction qui lui est donc le plus fréquemment attribuée est une fonction descriptive et redondante. Pourtant, il n'en a pas toujours été ainsi. Comme le remarque A.-M. Christin, l'illustration n'avait pas avant la Révolution

la valeur démonstrative qu'elle allait prendre par la suite. Son rôle était d'être parallèle au texte et non pas dans sa dépendance : elle devait confirmer le réel et l'exalter, sans souci d'actualité ou de vraisemblance, mais en tâchant plutôt de ranimer [...] le souvenir d'une figure valorisante. Procédure qui faisait d'elle, non seulement le "relais" du texte, mais l'équivalent exact de ce que ce dernier pouvait suggérer de son côté à l'aide des moyens typographiques¹.

Il faudra attendre la fin du XIX^e siècle pour voir l'illustration se détacher peu à peu de ces attributions descriptives et recouvrer une autonomie qu'elle avait perdue² durant plus d'un siècle. Mais ce n'est qu'avec des éditeurs comme Volland, puis à sa suite comme Kahnweiler, Maeght, Tériade ou Broder, pour ne citer que les plus importants, que l'illustration va acquérir un nouveau statut. Grâce à eux, le livre n'est plus un lieu de soumission mais de rencontre. L'image n'est plus à la botte du texte, mais entretient avec lui un rapport privilégié et, de cette union, naît un livre double, une œuvre totale : celle d'un écrivain et d'un peintre. À l'instar de Dufy, qui préconisait de ne jamais suivre le texte afin de ne pas introduire une interposition dans l'esprit du lecteur mais de fonctionner par analogie, nombre d'artistes du XX^e siècle, qu'ils soient cubistes, futuristes, surréalistes, etc., vont emprunter cette nouvelle voie qui leur est ouverte. C'est ainsi que verront le jour des œuvres telles que *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* d'Apollinaire et Dufy (1911), *La Prose du Transsibérien et la Petite Jehanne de France* de Cendrars et Sonia Delaunay (1913), *La Défense de Tartufe* de Max Jacob et Picasso (1918), *Simulacre* de Leiris et Masson (1925)...

Mais qu'en est-il de Mirbeau ? Que pense-t-il des livres illustrés ? Ouvre-t-il les pages de ses romans à ses amis peintres ? Les sollicite-t-il pour communier dans une même œuvre ? Il est étonnant de constater qu'en dépit de ses liens étroits, parfois même intimes, avec les artistes de son temps, ce fourrier de l'art moderne a été très peu illustré. Cependant, comme le remarque Anne-Marie Christin :

les écrivains les plus attentifs aux valeurs propres de l'image répugnent presque toujours à voir leur texte accompagner une figure ou se mettre dans sa mouvance³.

¹ Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la Déraison graphique*, coll. « Idées et Recherches », Flammarion, Paris, 1995, p. 158.

² Certes il y eut des cas, exceptionnels, où l'image n'était pas inféodée au texte. Anne-Marie Christin dans *L'Image écrite*, illustre ce propos en en donnant un parfait exemple avec *l'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Charles Nodier et Tony Johannot paru chez Delangle en 1830. Elle consacre un chapitre passionnant à ce « livre visionnaire » qu'elle qualifie de « folie symphonique à deux registres ».

³ *Op. cit.*, p.186.

On ne compte en effet que cinq ouvrages illustrés¹ de son vivant. Comment expliquer cette indigence ? Sans rien affirmer, nous allons toutefois essayer d'avancer quelques hypothèses.

Tout d'abord la médiocrité de la plupart des illustrateurs qui sévissent dans ce dernier quart du XIX^e siècle. Les éditeurs, capitaines au long cours de ces aventures littéraires, sont rarement des mécènes. Avant de se lancer dans ces entreprises souvent onéreuses, ils préfèrent donc se garantir l'accueil du public conservateur en choisissant des artistes qui ne risquent pas de heurter leur conception esthétique. C'est, par conséquent, à des illustrateurs comme Lhermitte, Leloir, Flameng et consorts qui perpétuent un académisme de bon ton que les éditeurs font généralement appel. Mais le revers de la médaille, comme le remarque François Chapon, est que :

[c]es tristes commentaires plastiques qu'exécut[ent] [ces hommes] en marge des textes [...] dégoût[en]t les vrais écrivains de ces fioritures. Pour eux, elles ne [peuvent] être que rupture de la ligne mélodique propre à l'écriture ou déflorer ses pouvoirs de suggestion en imposant au lecteur une image trop précise² !

Ainsi Mirbeau déplore la désastreuse contribution de Maurice Leloir à l'édition de *Manon Lescaut* par la maison Launette :

À en croire les annonces, c'est une merveille de bibliophile [...]. C'est bien possible étant donné le prix qui l'accompagne. [...] Mais ce qui me gêne tout, ce sont les dessins et aquarelles de M. Maurice Leloir³.

Même si ce genre de déconvenues le conduit à écrire qu'il a horreur du livre illustré, il se montre cependant moins catégorique que d'autres écrivains qui, à l'instar de Mallarmé ou de Rachilde, refusent en bloc toute illustration⁴. Lui, suggère de confier à de vrais et grands artistes cette mission. Toujours à propos de *Manon Lescaut*, il ajoute :

Un artiste de génie, comme Félicien Rops par exemple, y eût mis des sensations cruelles et grandes, quelques choses de son âme, de ses nerfs⁵.

D'ailleurs, c'est d'un œil plus que bienveillant qu'il considère la collaboration de Rops à l'édition des *Diaboliques* par Alphonse Lemerre. L'article qu'il publie le 19 février 1886 dans *Le Matin*⁶ a davantage des allures d'hosanna que de compte-rendu. Dans un style hyperbolique où il n'hésite pas à mettre sur le même piédestal Dürer et Rops : « Albert Dürer eût reconnu là un génie frère du sien⁷ », Octave Mirbeau célèbre l'art du graveur belge :

La série des *Diaboliques* est une merveille d'art grandiose et de pensée évocatrice. Elle ouvre un vaste et lumineux horizon sur le mystère passionnel de l'homme. À la regarder, on se sent étreint par l'admiration ; à y

¹ *Contes de la chaumière*, éd. Fasquelle, Paris, 1894, avec deux vignettes gravées par Raffaëlli ; *Le Calvaire*, éd. Ollendorf, Paris, 1901, avec ill. de Georges Jeannot ; *Le Jardin des supplices*, éd. Ambroise Vollard, Paris, 1902, avec lithos d'Auguste Rodin ; *Dans l'antichambre*, éd. Romagnol, Paris, 1905, avec douze gravures in texte et un portrait frontispice d'Edgar Chahine ; *La 628-E8*, éd. Fasquelle, Paris, 1907, avec croquis marginaux de Pierre Bonnard.

² *Le Peintre et le livre*, Paris, Flammarion, 1987, p.11.

³ « À propos de *Manon Lescaut* », *La France*, 30 octobre 1885, in *Combats esthétiques*, Paris, Séguier, 1993, t. 1, p. 218.

⁴ Dans une enquête menée par André Ibsel pour le *Mercure de France* de janvier 1898, Mallarmé confiait désapprouver toute illustration, « tout ce qui évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur ». Quant à Rachilde, elle affirmait qu'il ne faut « jamais, jamais illustrer une œuvre littéraire ».

⁵ *Op. cit.*, p. 219.

⁶ Cet article sera repris dans *L'Art moderne* le 28 mars 1886 et le 15 septembre 1896 dans *La Plume*.

⁷ « Félicien Rops », *Combats esthétiques*, t. 1, p. 241.

réfléchir, on se sent angoissé par l'inquiétude, car elle nous fait descendre, avec d'effrayants vertiges de mort jusque dans le tréfonds le plus obscur de la vie¹.

Il faut toutefois reconnaître qu'en cette année 1886², Rops bénéficie d'un statut privilégié dans l'esprit du critique : il incarne alors à ses yeux l'artiste de la modernité :

J'ai commencé un livre sur les artistes de ce temps. Ceux que j'aime. Vous ouvrez la série, et je vous mets au-dessus de tous, dans mon livre, comme vous êtes au-dessus de tous dans mon esprit³.

Il n'est donc pas étonnant que Mirbeau repousse violemment le terme « d'illustration » qu'il juge vulgaire et même infamant pour désigner la « merveille d'art grandiose et de pensée évocatrice⁴ » qu'est la série des *Diaboliques*.

En parlant des *Diaboliques*, je me suis servi de l'horrible mot : *illustrer*, et c'est bien à tort, car Félicien Rops n'*illustre* pas, il fait œuvre à côté d'une œuvre. Il ne s'assouplit point aux créations des autres, il crée de toutes pièces. Que de fois n'a-t-il pas animé de la flamme de sa seule imagination des livres morts qui ne vivront que parce qu'ils auront eu, en tête de leurs pages, un frontispice signé de lui⁵ !

Mirbeau redonne ici à l'illustration sa pleine signification ; la part graphique de l'œuvre est considérée dans sa différence créatrice et non pas en fonction de sa soumission au texte. Le journaliste suggère même que c'est parfois l'illustration qui donne à certains écrits la consistance qui leur fait cruellement défaut. L'illustration se dégage alors totalement du rôle accessoire dans lequel on a trop tendance à vouloir la confiner pour occuper la première place. Évidemment avec l'ouvrage de Barbey d'Aurevilly nous ne sommes pas dans ce cas de figure. Mirbeau voue une admiration sans borne à « son honoré et vénéré maître⁶ », quant à Rops, nous avons déjà dit en quelle estime il le porte. De leur union ne peut donc naître qu'une œuvre double, un chef d'œuvre total.

Avec des écrivains comme Barbey d'Aurevilly, c'est une autre affaire : de cette collaboration naissent deux œuvres distinctes et parallèles, aussi magnifiquement senties et exprimées l'une que l'autre, l'œuvre du poète et l'œuvre du peintre⁷.

Pourtant à la lecture de cet article nous sommes surpris de constater que Mirbeau, s'il n'évince pas l'art de l'un au détriment de celui de l'autre, juxtapose ces deux formes artistiques. Il ne crée pas, en effet, de correspondance entre l'une et l'autre, il ne laisse entendre aucun écho. Ces deux œuvres semblent avoir chacune une existence autonome ; pour le critique, elles sont d'ailleurs « distinctes et parallèles », ce qui pourrait laisser accroire que leur rencontre est fortuite. Il néglige totalement cette symbiose qui s'opère entre le texte et l'image quand, côte à côte, ils

¹ *Ibid.*

² Rencontré dans l'atelier de Rodin en 1885, Rops allait jouer un rôle déterminant dans la formulation de l'esthétique mirbellienne ainsi que le remarque Hélène Védrine : « L'influence qu'exerça Rops sur Octave Mirbeau prendra sa pleine mesure en 1886, et s'affaiblira progressivement. Elle se révélera déterminante pour le système esthétique de l'écrivain, tel qu'il se constitue à l'époque, et principalement en ce qui concerne sa pensée de la modernité. », cité dans « Octave Mirbeau et Félicien Rops : l'influence d'un peintre de la vie moderne », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, éd. de la Société Octave Mirbeau, Angers, 1997, p. 124.

³ Lettre du 16 octobre 1885, citée par Pierre Cogny, « Octave Mirbeau et Félicien Rops : quelques lettres inédites », *Cahiers naturalistes*, n° 15, 1960, p. 622.

⁴ « Félicien Rops », *op. cit.*, p. 241.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 240.

⁷ *Ibid.*, p. 241.

s'exaltent mutuellement. En opérant cette dichotomie, il dédaigne un des aspects primordiaux de l'analyse d'un livre illustré qui consiste à

déterminer les éléments et les procédés formels par lesquels l'illustration peut simultanément s'affirmer comme image différente du texte et comme donnée compatible avec lui au point que naisse de leur confluence une émotion inédite — et juste, [et à étudier à] partir de quelles transformations ou de quels facteurs positifs le heurt du texte et de l'image peut [...] s'opérer [et c]omment cette *différence* se transforme [...] en *relais*¹ ?

La suite de l'article est plus révélatrice encore, Mirbeau semble oublier la raison d'être de ces gravures, leur origine : le recueil de nouvelles de Barbey d'Aurevilly. Il est vrai qu'il n'a pas intitulé sa chronique : « Nouvelle édition des *Diaboliques* » mais qu'il a clairement défini son sujet : « Félicien Rops », le livre illustré n'est donc qu'un prétexte.

Rops, l'illustrateur illusoire

Bien que le roman de Barbey d'Aurevilly soit le point de départ non seulement de sa chronique mais surtout des eaux-fortes de Rops, le journaliste néglige en fait l'œuvre de l'écrivain et surtout les liens qui unissent le texte à l'image pour ne s'intéresser qu'aux gravures qui sont donc étudiées *ex nihilo*. Mirbeau fonctionne ici par glissement. De la même manière que l'œuvre du « Connétable des Lettres » a nourri les fantasmes de Rops, l'art du dessinateur inspire le futur auteur du *Jardin des supplices*. Chacun se livre, dans le langage qui lui est propre, à la transposition des images d'un autre dans son univers mental, allant même jusqu'à omettre la parole qui l'a pourtant précédée. Ce n'est pas un dialogue entre différents artistes mais une suite de soliloques. Il n'y a plus véritablement d'échange, chacun prend appui sur l'autre pour formuler sa propre esthétique avec tout ce que cela peut engendrer comme dérive. Certes, les choix que Rops puis que Mirbeau ont faits sont loin d'être innocents, ils révèlent au contraire des préoccupations communes. D'ailleurs, les parallèles que nous pouvons établir entre les œuvres de ces deux hommes sont nombreux, néanmoins nous nous limiterons ici à ne signaler que les plus significatifs à nos yeux. Tout d'abord, l'image qu'ils donnent de LA Femme cristallisant toutes les angoisses de l'homme. Dominatrice, castratrice et sadique, l'homme n'est entre ses mains qu'un vulgaire pantin qu'elle s'amuse à tourmenter et à humilier. Mal remis de sa liaison avec Judith, l'auteur du *Calvaire*² comme celui de *Pornokratès* s'attachent à la peindre sous son jour le plus noir. Il y a également les femmes, celles qui peuplent la série des *Diaboliques* et que Mirbeau se complait à décrire, ces femmes lascives aux pulsions sexuelles violentes et irrépressibles. Et enfin le cadre hautement symbolique et fortement suggestif de ces débauches. Que ce soit le décor dans lequel Rops plante ses sulfureuses créatures ou le jardin des supplices où évoluent le narrateur et sa terrible initiatrice, on retrouve nombre d'éléments communs. Malgré l'anachronisme – le roman scandaleux ne paraîtra qu'en 1899 – il nous semble intéressant de confronter une scène de ce livre et le commentaire que le critique fait du *Sphinx* de Félicien Rops. Dans sa minutieuse description du frontispice, Mirbeau souligne les connotations sexuelles qui jaillissent de ce dessin tel « cet énorme colosse de granit », sur lequel « la femme est couchée voluptueusement » puis « qu'elle enlace de ses bras » et « qu'elle caresse³ ». De même

¹ Anne-Marie Christin, « Image d'un texte : Dufy illustrateur de Mallarmé », *Revue de l'art*, éditions du C.N.R.S., 1979, p. 69.

² Le personnage de Juliette n'aura pas toutefois la dimension que prendra quelques années plus tard celui du *Jardin des supplices* : Clara.

³ « Félicien Rops », *op. cit.*, p. 242.

quand, de retour du bague, le narrateur décrit le nouveau lieu de luxure où les conduit leur dernière escale, il insiste sur cette Idole¹, objet de toutes les convoitises :

D'abord, je ne vis que des femmes [...] qui se livraient à des danses frénétiques, à des possessions démoniaques, autour d'une sorte d'Idole dont le bronze massif, d'une patine très ancienne, se dressait au centre de la salle et montait jusqu'au plafond. Puis l'Idole elle-même se précisa, et je reconnus que c'était l'Idole terrible appelée l'Idole aux Sept Verges [...] [à qui] les femmes, en dansant, offraient des fleurs et de furieuses caresses².

Mirbeau s'est-il souvenu de cette gravure lors de la rédaction de son roman ou bien est-ce ses propres fantasmes qu'il plaque sur la gravure qu'il commente ? Quoi qu'il en soit et bien que l'« idole de pierre » se soit métamorphosée en Idole de bronze qui « enlacée, chevauchée, violée par toute cette chair délirante, vibr[e] sous les secousses multipliées de ces possessions et de ces baisers³ », l'analogie paraît évidente.

Les grands thèmes autour desquels s'articule l'œuvre de Rops : l'amour, la souffrance et surtout « cette femme qu'ils disent fatale⁴ » parcourent également les écrits de Mirbeau mais, en cette fin de siècle, cela n'a rien de très original. Satan est à la mode. Toute une esthétique littéraire et graphique exalte celui qui est l'envers de Dieu. Les peintres se passionnent pour cet érotisme démoniaque, omniprésent chez Rops ; quant aux écrivains, ils exploitent largement ce thème au combien littéraire⁵. Rares parmi les artistes européens sont ceux qui ne se sont pas acharnés à diaboliser cette Ève passée, présente et future.

Plus que leur thématique, ce qui nous paraît intéressant dans le cas de Rops et de Mirbeau, c'est leur ré-appropriation de l'œuvre d'autrui. Quand Rops dans son frontispice tire les *Diaboliques* vers l'anecdote avec son Satan en habit noir et monocle qui, dans une pose préfigurant l'image stéréotypée du psychanalyste, semble écouter les fantasmes de ce succube, Mirbeau, à son tour, tire ce « satyre mondain⁶ » vers la Vie et le culte de la nature humaine.

Quel plus beau symbole du péché que cette femme qui, les yeux pleins de désirs, et les lèvres pleines de baisers, se vautre sur l'idole de pierre pour lui confier son secret que le diable recueille ? Et quel est le peintre d'aujourd'hui qui pourrait dessiner et modeler un corps comme celui de cette femme et donner à ces chairs qui s'offrent un tel frémissement de passion, une telle intensité de vie amoureuse⁷ ?

On s'aperçoit que, dans cet article, Mirbeau essaie d'extirper Rops des profondeurs de l'Enfer et de le ramener sur la terre ferme. S'il évoque « les ossatures macabres », « les muscles suppliciés », « les griffes des chimères », il parle surtout de la vie qui se dégage de ces visions « si profondément humaines ». À le lire, on imagine les femmes de Renoir soudainement changées en reines des sabbats. Certes, leurs corps doux et ronds qui étaient un refuge pour l'enfant, se cambrent, lascifs, pour recevoir l'amant, mais, au fond, même si le contenu s'est modifié, ils restent un réservoir d'amour. Mais cet amour, c'est l'amour fin de siècle :

¹ L'Idole, titre d'ailleurs d'une œuvre de Rops qui représente une femme escaladant, d'une manière des plus salaces, une colonne surmontée d'un buste qui se veut démoniaque. De peur que le symbole ne soit pas suffisamment évident, Rops encadre cette idole de deux immenses phallus dressés qui éjaculent une fumée blanche.

² *Le Jardin des supplices*, « Œuvre romanesque », vol. 2, éd. Buchet/Chastel, Pierre Zech, Paris, 2001, p. 331.

³ *Ibid.*, p. 332.

⁴ Je ne développerai pas ce thème très souvent traité et auquel Mireille Dottin-Orsini a consacré une magistrale étude : *Cette femme qu'ils disent fatale*, éd. Grasset, 1993.

⁵ De Hugo à Huysmans en passant par Barbey et Flaubert, nombreux sont les écrivains qui conjuguent érotisme et satanisme au XIX^e siècle.

⁶ Expression de Félicien Champsaur.

⁷ « Félicien Rops », *op. cit.*, p. 242.

C'est l'amour, avec son masque satanique qui vous terrasse, vous étreint de ses genoux de fer, vous écrase de ses ruts qui déchirent, vous ride le cœur, le cerveau, les moelles et vous laisse brisés, anéantis, souillés¹.

Mirbeau parle-t-il ici de Rops ou clame-t-il son credo ? Comme le remarque Pierre Michel, cette conception de l'amour est celle qu'illustre, dans *Le Calvaire*, le peintre Lirat. Quand le critique traduit ce qu'il croit être la philosophie de cet artiste, on est donc en droit de se demander s'il expose vraiment les préoccupations du peintre ou s'il ne transpose pas plutôt sa propre vision, comme il lui arrive de le faire. L'attitude est cependant louable : il voudrait arracher à son ami le masque satanique qui cache, selon lui, un grand artiste animé par la volonté de rendre le nu dans toute sa force et sa modernité. Il voudrait nous le montrer tel qu'il a envie de le voir, du moins en cette année-là. Mais si derrière ce masque, il n'y avait rien ? Le satanisme et la perversité de Rops ont en effet séduit beaucoup de ses contemporains car ils répondaient à l'esthétique décadente de l'époque. Malheureusement, avec le recul, ils apparaissent davantage comme un exercice de rhétorique où tout est expliqué mais où rien n'est exprimé. Mirbeau à beau nous avertir qu'il faut dépasser l'apparence pour accéder à l'essence de l'œuvre, à sa véritable profondeur :

Dans les visions de Rops, si profondément humaines, malgré l'outrance apparente [...] la créature y est toujours douloureusement synthétisée dans la torture de l'amour².

il semble que cette œuvre soit moins féconde qu'il ne le présuppose. Ces gravures permettent au critique de définir le corps moderne en opposition aux froides plastiques académiques et d'élaborer une « théorie de l'intensité, dont le paradigme essentiel est le sexe, moteur de la vie moderne, comme [il] aura l'occasion de le développer dans *Le Calvaire* ou, plus tard, dans *Le Jardin des supplices*³ », mais est-il totalement convaincu de ce qu'il avance ? Croit-il réellement que Rops est le parangon de l'artiste moderne ? Ce livre qu'il lui promet d'écrire sur les artistes de son temps et où il lui annonce qu'il occupera la première place, jamais il ne l'écrira. Jusqu'à son nom qui très vite va disparaître de sous la plume du critique.

Le Jardin, un supplice pour les illustrateurs

Mirbeau, on le sait, n'est pas un fervent prosélyte de la peinture symboliste, mais on sait aussi qu'il n'est pas à un paradoxe près. Lui-même, dans son œuvre, parvient à concilier ces contradictions. *Le Jardin des supplices* en est un bon exemple ; alors qu'il critique ce courant esthétique, son roman est un roman symboliste. Mais derrière ses abondantes descriptions au style coruscant qui rappelle celui de l'auteur d'*A Rebours* se font jour d'autres thèmes que ceux qui abondent dans ce type d'œuvre. Clara, par exemple, n'est pas une image de plus de la femme fatale, elle en est l'incarnation. Comme le note Jean-Luc Planchais :

Mirbeau joue sur les stéréotypes charriés par la décadence afin de mieux recomposer le mythe éculé et racoleur de la femme fatale. Il crée un personnage aux dimensions quasi surhumaines, évoluant au sein d'une recreation esthétique qui n'a plus rien à voir avec la platitude décorative des romans coloniaux⁴.

Mais elle est encore plus que cela. Elle joue aussi les pythies, celle par qui Mirbeau s'exprime :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Hélène Védrine, *op. cit.*, p. 127.

⁴ Cité dans « Clara : supplices et blandices dans le Jardin », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, p. 51.

Mirbeau, fort de ses talents d'écrivain, mais en lutte contre l'ordre tutélaire, choisit l'écriture de la ruse et « accouche » de figures féminines à qui il assigne la tâche de révéler l'innommable de manière détournée. Pour ce faire, il les immerge dans un lieu dont elles doivent traduire (et trahir) les secrets¹.

C'est à elle que l'écrivain confie donc la mission de dévoiler le symbolisme de ce jardin

où les horreurs croissantes du jardin de supplices chinois reflètent non seulement l'envers de l'ordre et de la moralité européens, mais fait allusion à la nature barbare de l'homme cachée sous le vernis de civilisation².

Mirbeau tiraillé entre son rousseauisme d'une part, et sa conception du meurtre comme élan vital et naturel d'autre part, va résoudre ce dilemme en Clara, celle qui loue les Chinois d'avoir su mêler « les supplices à l'horticulture, le sang aux fleurs³ ». Pour elle, en effet, la nature et la mort sont inextricablement liées, « la nature aime la mort⁴ ». Si elle se plaît à répéter que l'univers floral est une perpétuelle invitation à l'amour, une promesse de volupté :

Pourquoi y aurait-il tant de fleurs qui ressemblent à des sexes, si ce n'est pas parce que la nature ne cesse de crier aux êtres vivants par toutes ses formes et par tous ses parfums : « Aimez-vous !... aimez-vous !... faites comme les fleurs... Il n'y a que l'amour⁵ !... »

elle ajoute que le « sang est un précieux adjuvant de la volupté⁶ ». Mais laissons pour définir Clara la parole au narrateur – et à travers lui à l'auteur :

Tout à l'heure, je me demandais qui était Clara et si, réellement, elle existait... Si elle existe ?... Mais Clara, c'est la vie, c'est la présence réelle de la vie, de toute la vie⁷!...

et d'ajouter quelques lignes plus bas :

Et il me semble qu'une odeur de sang, qu'une odeur de cadavre monte avec elle, encens que d'invisibles encensoirs [...] offrent à la gloire immortelle de la mort, à la gloire immortelle de Clara⁸ !

Cet oxymore qui unit la mort à la vie résume Clara. Et c'est une semblable alchimie que Mirbeau semble vouloir trouver chez Rops. Aussi, s'il ne peut pas nier l'aspect symbolique de ces gravures, insiste-t-il cependant davantage sur la véracité de leur facture :

Et ce qu'il y a d'admirable, c'est que toute cette philosophie, Félicien Rops l'exprime par le nu, le nu vrai, qui sent la peau et le sexe avec une hardiesse et une franchise qui font grand honneur à son courage. Il n'a pas craint de jeter le défi à l'imbécile pudeur de son temps et au risque de choquer l'hypocrisie des tartuffes et l'ignorance des imbéciles. Il a compris, comme l'ont fait tous les grands et vieux maîtres, « le côté héroïque et beau des embrassements humains »⁹.

Pour corroborer ses dires, il tente même de jeter un pont entre l'illustrateur des *Diaboliques* et ce demiurge qui a su insuffler la vie à la matière inanimée : Rodin.

¹ Arnaud Vareille, « Mirbeau et les ruses de l'écriture : la part d'ombre dans l'œuvre romanesque », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, p. 152.

² Gianna Quach, « Mirbeau et la Chine », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, p. 90.

³ *Le Jardin des supplices*, p. 271.

⁴ *Ibid.*, p.302.

⁵ *Ibid.*, p.283.

⁶ *Ibid.*, p.277.

⁷ *Ibid.*, p.321.

⁸ *Ibid.*

⁹ « Félicien Rops », *op. cit.*, p. 242.

Comme Auguste Rodin, le seul artiste avec lequel, en notre époque de talents craintifs et de pauvres concepts, on puisse le comparer, il courbe l'homme sous les poids écrasants de l'universelle douleur¹.

Malgré tous ses efforts pour délivrer Rops des séductions symbolistes, Mirbeau va rapidement se rendre compte de la vanité de cette tentative. Si les œuvres, en effet, du graveur expriment parfois la vie réelle, elles sont davantage liées à l'autre vie, celle des ombres. L'artiste, d'ailleurs, a conscience des limites de l'idéalisation de la nature :

Si celle-ci offre à l'artiste un bain oculaire [...] [elle] lui livre [surtout²] un message oraculaire [...]³.

Mirbeau, comme avait dû le faire Orphée, abandonne donc Rops aux enfers pour retourner au monde des vivants. Contrairement au poète, il ne sera pas inconsolable. Très vite⁴, il va l'oublier et son nom va disparaître de ses chroniques artistiques.

Le plus surprenant dans l'attitude de Mirbeau n'est pas sa volte-face mais plutôt la séduction qu'a pu exercer sur lui cet homme dont Fénéon dénonçait, dans son *Petit Bottin des Lettres et des Arts*, le caractère factice :

S'oingt de fard, se teint, se vêt d'une chemise sang : il le veut du moins, tel qu'un Satan sarcastique.

Mais il est vrai que l'auteur d'*Au-delà de l'impressionnisme* a toujours veillé à ce que le sujet ou la vie d'un artiste ne supplante pas la création, ce à quoi Mirbeau, dans son besoin effréné d'admirer, a bien du mal à se résoudre. Mais s'il se détourne de Rops c'est afin de mieux retrouver Rodin qui, lui, incarne réellement l'idée qu'il se fait de l'art et de l'artiste. À ce titre, il est amusant de constater que, si après avoir lu le compte rendu sur la nouvelle édition de Barbey d'Aurevilly, il n'aurait pas été aberrant d'imaginer Rops illustrer *Le Jardin des supplices*, c'est Rodin qui le fera. Certes, quand le roman paraît Rops est mort depuis presque un an mais, sans vouloir nous perdre en conjecture, il nous semble que Mirbeau de toute manière n'aurait pas insisté auprès de Vollard pour voir son texte illustré par le graveur belge. Peut-être celui dont Henry Céard écrivait :

[...] Voici désormais un desideratum à venir : de temps en temps une lettre de Rops. Qu'il écrive souvent de la prose que l'on lit, puisqu'il dessine parfois des modernités qu'on ne voit pas⁵.

aurait-il pu écrire, en revanche, des textes pour cette série de tableaux que Mirbeau a composés dans *Le Jardin des supplices*.

Bien que Mirbeau ne soit pas à l'initiative de ce projet (c'est Vollard qu'il faut remercier), il est enchanté par la proposition de son éditeur de confier à Rodin⁶ l'illustration du *Jardin des supplices*. Lui qui a toujours refusé de voir la peinture inféodée à la littérature sait que cet artiste évitera l'écueil. Mais peut-on parler d'illustration au sujet de Rodin ?

¹ *Ibid.*

² C'est nous qui l'ajoutons.

³ Hélène Védrine, *op. cit.*, p. 138.

⁴ Nous trouvons en mai 1886, son nom deux fois cité puis plus une seule occurrence.

⁵ Cité par Hélène Védrine, *op. cit.*, p. 131.

⁶ Vollard, Mirbeau et Rodin signeront un contrat pour une édition de luxe du *Jardin des supplices*. L'ouvrage, publié le 15 juin 1902 chez Vollard, comprendra vingt compositions originales en couleur de Rodin, dessinées sur pierre par Eugène Clot ; voir Mirbeau, *Correspondance avec Auguste Rodin*, éd. du Lérot, 1988, p. 181, note 3,

Alors qu'il est évident qu'il existe des liens entre les gravures de Rops et le texte de Barbey, ne serait-ce que dans la thématique, cela est beaucoup moins clair dans le cas de Rodin et Mirbeau. L'édition de Vollard, en effet, réunit deux œuvres « distinctes et parallèles ». Rien ne paraît lier l'image au texte, au contraire, tout concourt à les rendre autonomes. Les compositions sont des compositions hors-texte qui, très représentatives de l'art de Rodin, ne cherchent pas à se plier à l'imaginaire de l'écrivain. D'ailleurs, cette position marginale renforce encore la distinction entre le texte et l'image. Elle nous avertit qu'il ne faut pas concevoir l'image comme la forme seconde d'un discours, mais dans sa valeur intrinsèque. Les titres des œuvres renforcent, eux aussi, ce sentiment de dissociation. « Deux figures », « Une figure, « Une figure »...ce laconisme est révélateur de cette autonomie de l'image. Le titre non seulement aiguille la lecture, mais il est également un lien avec le texte en rendant possible un discours à son sujet. Comme le remarque Anne-Marie Christin, il « doit permettre d'ancrer l'étrangeté de l'image dans le monde verbalisable¹ ». Rodin nous indique donc que l'image ne désigne qu'elle-même. Il ne tente pas de remplacer des mots par des couleurs, ni des phrases par des formes — cette soumission littérale ne pouvant aboutir qu'à un résultat stérile, qu'à la négation de l'originalité — mais à faire œuvre à côté d'une œuvre. Ce n'est pas l'univers du romancier qu'il met en image, c'est le sien qu'il nous donne à lire. Même si chronologiquement l'œuvre de Mirbeau est antérieure à celle de Rodin, il refuse que son dessin vienne mimer la parole d'un autre. Le terme d'« illustration » est donc ici impropre car il n'y a aucune dépendance d'une forme artistique à une autre. Rejetant toute possibilité de confrontation, ces deux artistes avancent de concert. Cette édition du *Jardin des supplices* est d'une certaine manière le symbole de l'amitié et de l'admiration que ces deux hommes éprouvent l'un pour l'autre. Chacun respecte l'autre dans son art et dans son intégrité.

Mais est-il possible d'illustrer *Le Jardin des supplices* ? Le texte de Mirbeau est tellement pénétré d'images, qu'il semble qu'on ne puisse plus rien interposer entre ce livre et son lecteur. L'écrivain, en effet, ne se contente pas de décrire différentes scènes, il nous donne à voir des tableaux, il substitue l'imaginaire verbal à l'Image. Son écriture se fait regard².

Tourmenté par le désir de voir, Mirbeau, en effet, semble étouffer dans le carcan des mots qui ne désignent que l'illusion du réel alors que lui cherche à s'approprier l'invisible. En malmenant la langue, en la tordant, la distordant même, il parvient à faire jaillir des images inusitées. Cette écriture du paroxysme d'une agressivité morbide, qui ne retient du monde que les corps torturés, une nature putride où n'éclosent que les fleurs délétères, n'en est pas moins d'une bouleversante humanité. Bien que prenant racine dans le symbolisme, l'esthétique qu'il développe ici annonce l'expressionnisme ; bien que s'inscrivant dans son époque dont il dénonce les turpitudes³, *Le Jardin des supplices* préfigure l'horreur de la Grande Guerre. Plus qu'un roman fin de siècle, ce livre est donc une mise en mots et en images d'un monde à l'agonie.

Laurence TARTREAU-ZELLER

¹ *L'Image graphique*, p. 144.

² Il serait à ce titre très intéressant de faire une étude stylistique du *Jardin des supplices* afin de montrer comment, par les mises en relief, les métaphores, le jeu sur les types de phrases, les champs lexicaux..., Mirbeau parvient à donner corps au texte.

³ Comme le remarque Pierre Michel dans son introduction au *Jardin des supplices*, « [...] que de "correspondances" entre le climat du *Jardin des supplices* et l'atmosphère de meurtre qui prédomine au cours de l'Affaire [Dreyfus] », op. cit., p. 133.