

MIRBEAU ET L'ESTHETIQUE PRERAPHAELITE

Qu'est-ce que le Symbolisme ? Si la question est vite posée, la réponse soulève plus d'une difficulté. Tout est symbolique au sens large. De la chouette d'Athéna aux poissons des chrétiens, de la rose de Ronsard au roseau de Pascal, du rouge de Van Gogh au bleu de Klein, l'art ne peut échapper au symbole. Du lys blanc au drapeau noir, du héros des Esseintes au mythe James Dean, du cheval de Freud à la bouteille de Coca d'Andy Warhol, partout se dressent les symboles.

Bien évidemment, dans mon propos « Mirbeau et la peinture symboliste », le champ est beaucoup plus restreint. Mais si j'ai commencé par cette énumération quelque peu saugrenue, c'est pour tenter de justifier un choix qui peut apparaître, sinon contestable, du moins arbitraire. En effet, je me devais de faire des coupes franches dans l'art symboliste car, si nous considérons, à l'instar des théoriciens de ce mouvement, que le symbole est l'essence de l'art et que toute peinture répondant à cet axiome est symboliste, nous risquons de ramener tout l'art du XIX^e siècle au symbolisme. Et, comme je ne pouvais, dans le cadre de cette étude, embrasser toute la peinture symboliste, j'ai opéré un choix rigoureux. D'abord, en raison de la difficulté à définir cette peinture clairement. Ce n'est pas une école, ni même un mouvement, mais plutôt une tendance. Ensuite, parce qu'on ne peut enfermer les artistes dans des cadres étroits. L'artiste est un perpétuel chercheur en quête d'impossible, d'absolu, il évolue donc et il lui arrive souvent de s'échapper hors des barreaux étroits où prétendent l'enfermer la critique et le public. De réaliste, il peut devenir symboliste, de symboliste cubiste ou encore abstrait, suivant ses aspirations, ses affinités et parfois même, malheureusement, les modes. Les mutations peuvent s'opérer aussi de façon moins manifeste. Un peintre change d'une période à une autre. Bien sûr, changer n'est pas papillonner, ce qui est le fait des artistes sans personnalité. Les maîtres, eux, changent. Les œuvres d'un Monet, d'un Gauguin ou d'un Van Gogh, par exemple, sont symptomatiques de l'aspect protéiforme que revêt un véritable talent. Je me bornerai donc ici à parler des artistes fortement ancrés dans le symbolisme. Ceux, dont le *credo* est la représentation de l'Idée ; les sujets, les bestiaires mythologiques ou les évanescents Ophélie, et, le résultat, une peinture dite de l'âme. Je délaisserai le symbolisme latent au profit du symbolisme manifeste, je n'aborderai pas l'œuvre de Gauguin et des artistes de cette période, ayant choisi de me consacrer aux artistes plus anciens, aux pères fondateurs de tout ce courant de pensée et de cet *ars pigendi* des préraphaélites. Je traiterai uniquement de ces artistes car c'est contre l'idéalisme et le mysticisme intempérants dont témoignent leurs œuvres que Mirbeau, en anticlérical qu'il est, se déchaîne, avec le plus de violence et de constance, mais aussi parce que, à travers eux, c'est toute une peinture qu'il stigmatise. En effet, si Mirbeau, dans sa sévérité, condamne les préraphaélites, c'est à cause de l'engouement que

cette peinture a suscité. Dans les années 1890-1900, une sorte de fièvre symboliste avait gagné la vie parisienne. Lorrain, Bourget, Montesquiou, Loti, et surtout le « *mage auto-proclamé* », le Sâr Péladan, toutes ces « *petite[s] âmes peureuse[s] et maniaques, huilée[s] de parfums suspects, frottée[s] de pommades d'exportation* », étaient devenues les figures phare de ce Paris, fin de siècle. Les œuvres symbolistes fleurissaient en superbes lys sur tous les murs des galeries. Sur ceux du marchand Le Barc de Bouteville avec ses bisannuelles expositions « impressionnistes et symboliste », de Durand-Ruel avec les Salons esthétiques des Roses + Croix, mais aussi sur ceux des Salons officiels. Partout, ces peintres sévissaient, partout. Mirbeau qui, détestant les modes, ne voulut jamais bêler à l'unisson des moutons de Panurge, part donc immédiatement en guerre contre cette tendance pernicieuse aussi bien qu'envahissante. Considérant ces fleurs Modern Style comme de la mauvaise herbe, terrible dératiseur, il va arracher de ce sol infertile tous ces hommes stériles. Séparant le bon grain de l'ivraie, Redon de Burne-Jones, Osbert et Point de Valotton, pendant plus de dix ans il va mener une lutte acharnée contre les préraphaélites et, derrière leur visage d'ange démoniaque, contre tous ces « *artistes de l'âme*ⁱⁱ » qui dénaturent l'art qu'il a toujours aimé et défendu.

Dans un premier temps, j'exposerai succinctement les grandes lignes du mouvement symboliste et je tenterai de légitimer mon choix : Mirbeau et le préraphaélisme. Puis, je m'attacherai à étudier ce mouvement et les reproches terribles que Mirbeau lui a adressés, en essayant de les réfuter, et enfin, je m'efforcerai de justifier ou du moins de comprendre les invectives du critique, en évitant de répéter les arguments que Pierre Michel a exposés dans son article « Mirbeau et le Symbolisme » des *Cahiers Octave Mirbeau* n°2.

LA TENDANCE SYMBOLISTE

Si nous pouvons arrêter la date du 18 septembre 1886 pour la naissance officielle du symbolisme en littérature avec la publication de Jean Moréas dans le supplément littéraire du *Figaro* du « Manifeste symboliste », les origines de la peinture symboliste sont antérieures, on le sait. On sait qu'il ne faut pas considérer le texte d'Aurier, « Le Symbolisme en peinture, Paul Gauguin », écrit en 1891, comme la ramification picturale d'une théorie à l'origine littéraire.

La date du symbolisme pictural n'est pas à chercher autour des années 1890 et de l'article d'Aurier, qui voit ici un thème fort à la mode, mais plutôt autour des années 1850. Bien sûr, cette date du 18 septembre 1886 n'est, elle aussi, en littérature, que la manifestation tangible d'une esthétique bien plus ancienne qui a été révélée par Baudelaire, avec les *Fleurs du mal*, en 1857, et développées ensuite par des poètes, stigmatisés comme Verlaine, ou « *maudits* » comme Mallarmé ou Rimbaud. Mais, cette date est surtout révélatrice de l'intérêt grandissant que portent au symbolisme la critique et un certain public d'initiés. Cette appellation nouvelle et judicieuse pour une tendance qui se manifeste déjà depuis presque vingt ans, témoigne de l'importance croissante de ce mouvement. Il atteint, en effet, à cette époque son paroxysme. Les revues symbolistes comme *L'Art moderne*, *La Revue indépendante*, *La Revue wagnérienne*, *Le Symboliste*, *Le Décadent littéraire et artistique*, *Pan*, *La Vogue*, *Le Moderniste*, le *Mercure de France*, *La Plume*, *La Revue blanche*, *La Conque*, pour n'en citer que quelques unes, illustrent bien cet engouement.

C'est donc de concert que ces deux branches s'épanouissent. Chacune, cependant, suivant des lois qui lui seront propres. En dépit de ce que l'on a trop souvent tendance à croire, la peinture n'est pas l'illustration de la littérature symboliste. Et cela, bien qu'elle ait permis, beaucoup plus que la musique d'un Satie ou celle d'un Franck, de matérialiser des idées qui restaient hermétiques au grand public, en jouant, comme le note José Pierre, « *le même rôle auprès de la population analphabète que la peinture surréaliste, c'est-à-dire qu'elle a traduit en termes visuels aisément accessibles au premier coup d'œil une pensée qui autrement exigeait d'être cherchée dans les livres et les revues*ⁱⁱⁱ », elle a su conserver son autonomie.

Bien sûr, peinture et littérature procèdent du même désir de rompre avec le matérialisme ambiant. Au réalisme d'un Courbet qui trouve son inspiration dans la réalité la plus triviale, au naturalisme d'un Zola dont les héros, véritables bêtes humaines, évoluent dans le ventre de Paris, à cet art de « reportage », comme le dit Mallarmé, les symbolistes, tout en évitant les excès du Romantisme et l'impersonnalité de certains parnassiens, cherchent à échapper. Ils vont donc substituer à ce monde peint de manière anecdotique et minutieuse un univers merveilleux subtilement suggéré par la métaphore ou le symbole. La description va faire place à l'évocation, la tranche de vie à la vie sublimée. L'art n'est plus pour eux, comme l'écrivait Courbet, « *une langue toute physique qui se compose de tous les objets visibles* », mais une langue immatérielle qui se compose de toutes les images de la pensée.

Leur volonté ne s'arrête pas là, ils se veulent panartistiques. L'œuvre ne peut plus se cantonner à son domaine propre, la peinture, la littérature ou encore la musique, elle doit procéder de toutes et parvenir à une œuvre totale. Adoptant les théories des correspondances créées par le suédois Swedenborg et reprises par Baudelaire, ils recherchent les analogies entre les sonorités, les couleurs et les parfums. Cette tentative est illustrée parfaitement par l'orgue de des Esseintes ou expliquée^{iv} par Böcklin : « *Un tableau doit raconter quelque chose, donner à penser au spectateur comme une poésie et lui laisser une impression comme un morceau de musique.*^v »

Pour aboutir à cela, ils vont assouplir les formes et libérer l'imaginaire. Il vont aussi procéder par analogies. En partant d'une sensation, d'une émotion, ils vont chercher dans la nature des rythmes, des formes et des couleurs qui leur permettront de les suggérer. Ils transposent leur pensée en images. C'est leur intuition, leurs sentiments qu'ils cherchent à traduire. Pour parler comme Schopenhauer, à qui ils vouaient un culte, au-delà du monde phénoménal, ils sont en quête du noumène ; ils négligent les verts paysages et les mers démontées pour puiser en eux les paysages choisis, le paysage étant particulièrement chez eux un état d'âme. Le chemin qu'ils empruntent n'est plus celui qui conduit vers l'extérieur, mais, comme le dit Mallarmé, « *celui qui mène vers*

l'intérieur », Saint-Pol-Roux va même plus loin en prétendant que « *L'artiste – surtout le peintre – qui a les yeux en dedans est un dieu. Mais le peintre qui a les yeux en dehors n'est qu'un singe.*^{vi} »

La quête symboliste est hélas ! plus philosophique que plastique, l'important n'est pas de trouver un style, mais plutôt d'explorer son être, d'effectuer une plongée dans les régions mystérieuses de l'inconscient. Cette démarche est la marque du symbolisme et si en littérature Baudelaire a été un des premiers à sonder les recoins mystérieux de son âme, à exprimer les tourments de la chair et de l'esprit, en peinture des précurseurs comme Füssli, Blake ou encore Friedrich s'étaient déjà abîmés dans la contemplation de leurs rêves, de leurs cauchemars, de leur moi profond.

En effet, si dans le dernier quart du XIX^e siècle, les œuvres des artistes symbolistes font écho les unes aux autres, il n'en a pas toujours été ainsi. Les peintres ont d'abord fait cavalier seul. Alors qu'il est fréquent de circonscrire l'aire de la poésie symboliste dans la période qui va des années 1870 à 1914, les préoccupations typiquement symbolistes dans le domaine pictural excèdent de loin cette période. Comme en témoigne la fameuse exposition « Le Symbolisme en Europe » qui sillonna de novembre 1975 à juillet 1976 une partie de l'Europe, il est courant de faire naître ce mouvement en 1848, année de la fondation, à Londres, du groupe préraphaélite. Et bien que ces artistes n'aient pas le privilège d'être français, c'est à eux que je consacrerai mon étude, à la forme de symbolisme qu'on leur doit, car ils inaugurent un système de pensée qui gagnera toute l'Europe. Moreau, Puvis de Chavannes, Rops subiront leur influence et développeront, avec d'autres moyens, ce symbolisme que les Préraphaélites ont incarné et que Mirbeau a fustigé. Je n'aborderai pas, en revanche, le symbolisme moins évident, mais tout aussi prégnant, qui a baigné toute la peinture qui leur a succédé et que Mirbeau, sans la taxer de symboliste, a apprécié, car il y a un monde entre les uns et les autres. Comme l'écrit Gauguin à Charles Morice : « *Puvis explique son idée, oui, mais il ne la peint pas. Il est grec tandis que moi je suis un sauvage, un loup dans les bois sans collier*^{vii}. *Puvis intitulera un tableau Pureté et pour l'expliquer peindra une jeune vierge avec un lys à la main – Symbole connu donc on le comprend. Gauguin au titre pureté peindra un paysage aux eaux limpides aucune souillure de l'homme civilisé, peut-être un personnage. Sans rentrer dans les détails il y a tout un monde entre Puvis et moi. Puvis comme peintre est un lettré et non un homme de lettres tandis que moi je ne suis pas un lettré mais peut-être un homme de lettres.*^{viii} »

Dans ce passage, Gauguin aborde, à travers la distinction du symbole et de l'allégorie, le problème du symbolisme latent et du symbolisme manifeste ; il oppose ici le symbolisme tel qu'ils l'entendent, lui et sa génération, au symbolisme tel que le comprenaient les Préraphaélites et leurs disciples. Cependant, si lui, et les artistes qui suivirent, purent délaissé la panoplie des chitons d'un blanc immaculé, des tuniques de peaux arrachées aux bêtes féroces et des robes en brocart ornées de pierres lançant de rutilantes flammes pour des coiffes bretonnes traditionnelles, des simples pagnes d'indigènes ou encore de classiques costumes de ville, c'est grâce à la nouvelle orientation que les Préraphaélites avaient donnée à la peinture. C'est donc, grâce au combat de ces preux qui luttèrent courageusement contre le matérialisme et osèrent affronter l'académisme que Gauguin, les Nabis et plus tard les Expressionnistes et les Surréalistes purent approfondir la brèche

ouverte et tenter, de s'approcher, comme le fera Paul Klee du cœur de la création.

L'ACHARNEMENT DE MIRBEAU

Les préraphaélites furent les initiateurs de ce courant révolutionnaire, malheureusement, leur démarche fut en grande partie incomprise et l'image qu'il reste d'eux est davantage celle d'illuminés au style entaché d'un maniérisme parfois insupportable, que celle d'artistes réellement novateurs. Cette impression d'avoir affaire à des pasticheurs des maîtres anciens, Mirbeau et beaucoup de ses contemporains l'avaient déjà ressentie au siècle dernier. « *Non, vois-tu, Burne-Jones est une des plus énormes mystifications de ce temps ! Ils sont vingt mille dans les soupentes des Écoles de dessin et les Académies officielles qui peignent comme ça ! / [...] Et il raconte à ses familiers : « Moi, je ne suis pas un Anglais, je suis un Italien du XV^e siècle ! » Pas Anglais, lui ! Pauvre petit ! C'est-à-dire qu'il résume à soi seul toute l'Angleterre burlesque ! Pas Anglais ! Mais ce n'est pas Burne-Jones qu'il devrait s'appeler, c'est Bull-John !^{ix} »*

C'est un procédé classique des critiques, et fréquent chez Mirbeau, d'englober des artistes dénigrés, ici Burne-Jones et derrière lui tous les préraphaélites, avec d'autres encore plus méprisés, les Académiques. Cet amalgame entre ces jeunes^x artistes et ces illustres officiels couverts de médailles et de commandes est inique et faux.

Le mouvement préraphaélite, tout comme l'école de Barbizon, n'a pas été une école de peinture, mais le regroupement spontané de jeunes artistes en révolte contre les valeurs établies. Oscillant entre le romantisme révolutionnaire et le symbolisme décadent, ils ont cherché par un retour à la peinture italienne antérieure à Raphaël, c'est-à-dire au *quattrocento*, de Fra Angelico à Botticelli, à échapper à la désastreuse emprise de la *Royal Academy* et à délivrer la peinture du terrible carcan moral et esthétique où l'avait enfermée la civilisation industrielle. Ils refusent, comme le faisaient les académiques Frith ou Landsler, de jouer le rôle des témoins de spectacles truqués, de promouvoir un art pudibond, d'être les greffiers de leur temps. Au contraire, ils veulent céder à leurs impulsions, créer un art pur et neuf libéré de toutes les entraves, être les hérauts de leur époque. Bien sûr, ils doivent utiliser des subterfuges car la censure victorienne est là, toute-puissante. C'est donc voilés qu'ils abordent les thèmes de l'érotisme, de la religion ou encore de la politique. Comme l'écrit Delevoy : « *Le préraphaélisme, comme mouvement partiellement fondé sur une attitude archéologique – tournée vers les « Primitifs », l'architecture gothique, les légendes germaniques, les sagas islandaises, les ballades médiévales, Dante, Shakespeare – s'attache à traiter les rituels de la quotidienneté, les formes conventionnelles de la vie, la sexualité, le désir, le non-conformisme, le catholicisme, le socialisme sous le couvert du mythe.^{xi} »*

Mais si leur voile était trop fin pour la plupart des critiques anglais qui, comprenant les menaces que ces jeunes artistes représentaient pour l'ordre en place, les fustigèrent : « *Nous ne pouvons stigmatiser aujourd'hui aussi fermement que nous le souhaitons ce curieux désordre de l'œil et du cerveau qui continue de faire rage avec une absurdité triomphante parmi un groupe de jeunes artistes qui s'appellent eux-mêmes P.R.B.^{xii} »*

il était trop épais pour certains critiques français. Mirbeau, par exemple, ne comprit pas, ou plutôt ne voulut pas comprendre, les revendications de ces artistes et lui aussi les voua aux gémonies, mais pour des raisons tout autres. C'était leur refus de s'engager dans la vie sociale, l'absence de vie dans leurs œuvres et surtout cette indifférence à la sainte nature qu'il ne leur pardonnait pas. Là encore, Mirbeau est injuste. Ford Madox Brown (1821-1893) aborde largement dans son œuvre le thème du travail, Morris, lui, va plus loin, il transforme le projet au départ éthique des préraphaélites en projet social : l'art pour tous. Idée que Mirbeau formulera aussi quand il dira que « *l'ouvrier a besoin de beauté* », mais qu'il ne développera pas de la même manière. Morris, lui, rêve d'un retour aux conditions artisanales du Moyen Age, il fonde alors la théorie de l'art total qui ouvrira directement sur l'art nouveau. Est-ce son engagement social qui lui a valu d'être relativement épargné par l'auteur du *Foyer*, qui sait ? Toujours est-il qu'il se montre avec lui plus clément : « *William Morris, qui vient de mourir fut bon poète, dessinateur ingénieux, typographe médiocre, tapissier de goût, ébéniste pas toujours inspiré, teinturier savant et novateur, conférencier éloquent, commerçant habile, et son socialisme récent, malgré sa forme didactique, se montra aussi vague qu'avait été confus son anarchisme ancien. Il fut bien autre chose encore que ce que j'ai dit, car il avait touché à tout avec plus au moins de bonheur. Artiste incontestable, jamais il ne fut l'homme d'extraordinaire génie que trop de naïfs ou trop enthousiastes amis avaient célébré en sa personne.*^{xiii} »

Dans son article, « *L'Homme au large feutre* », il lui témoigne parfois même une certaine estime qu'il tempère cependant toujours par des remarques acerbes. Quand il loue en lui l'initiateur de l'art nouveau, il blâme aussitôt le réfractaire à la nature : « *Son esprit qui, par bien des côtés, fut, sinon un très grand, du moins un très sensible esprit, n'avait pu, cependant accepter cette vérité éternelle et si simple. Aussi quand il introduisit dans l'art des motifs nouveaux, quand il eut l'idée de se servir des fleurs, notamment, dont personne avant lui n'avait deviné l'expression décorative, il gâta cette invention par un parti pris linéaire de synthèse gothique, qui en restreint le style à de l'imitation et, par ce, en diminue considérablement la portée novatrice.*^{xiv} »

Un peu plus loin, quand Mirbeau semble saluer le sens moral de Morris, il finit par une attaque perfide sur son intégrité à peu de frais : « *Il expliqua que je n'étais pas digne de posséder ce bougeoir, pour avoir, en des articles sacrilèges, maltraité M. Burne-Jones, un génie et un saint. Je me consolai de l'aventure en pensant que cette admirable intransigeance de négociant, qui s'affirmait si hautainement devant un humble achat de trente francs, eût aisément capitulé devant une plus importante commande.*^{xv} »

Le reproche le plus récurrent et le plus irrémissible que Mirbeau adresse à ces artistes, et qui est encore mentionné dans cet article, reste leur désintéret pour la nature et l'absence de vie dans leurs œuvres. Pourtant, là encore, les préraphaélites sont condamnés à tort et, si on peut leur reprocher de ne pas avoir su rendre un certain aspect de la vie et peindre simplement la nature, on ne peut les accuser de les avoir ignorés. Mais Mirbeau, inflexible, ne leur accorde aucune circonstance atténuante. Au contraire, leur père spirituel, celui qui aurait pu les défendre, vient à la barre comme témoin à charge. « *Botticelli proteste* » et refuse cette filiation : « *Durant toute mon existence, je n'eus véritablement qu'un culte, qu'une passion : l'amour de la nature et de la vie. Je fis de mon mieux pour en exprimer les*

immortelles beautés, à ma façon qui était de les peindre, – et de les peindre comme je les avais plastiquement senties. [...] De mon temps, [...] nous ne nous laissions pas prendre à tant de mystification ! Quant à moi, je ne fus ni un compliqué, ni un chercheur d'étoiles biscornues, ni un coupeur de lys en quatre, ni un montreur d'âmes à deux têtes et d'intellectualité à six pattes, et j'ignorai totalement ce que c'est que les théories.^{xvi} »

Dans ce texte, Mirbeau, impitoyable, se sert des idées des préraphaélites, de leur iconographie qu'il détourne et ridiculise. En effet, sa critique a ici d'autant plus de force qu'il ressuscite, pour préférer ses propres griefs envers ces artistes, leur maître incontesté : Botticelli. Mirbeau utilise souvent ce procédé, l'intervention d'un interlocuteur imaginaire^{xvii}, pour attaquer les peintres abhorrés. Son discours polémique, présenté sous forme de discours dialogique en face de l'œuvre plastique, lui permet ainsi de construire un contre-discours supposé prêté à l'adversaire, mais Mirbeau est plus pernicieux encore, lorsque c'est lui-même^{xviii} qu'il charge de défendre ou du moins d'atténuer les attaques de leurs détracteurs. Ce procédé rhétorique aboutit au plus terrible des dénigrements. Simple faire-valoir de Kariste ou de Botticelli, victimes des désastreuses théories symbolistes, il peut en toute impunité et avec une ironie des plus cyniques démolir tous ces artistes car les diatribes ne viennent plus de l'extérieur, d'un critique fer de lance de l'impressionnisme, mais de l'intérieur, d'artistes tragiquement liés à ce mouvement.

À le lire, on ne peut croire que ces hommes aient pu avoir le moindre intérêt pour la divine nature, pourtant, comme l'écrit le théoricien Ruskin^{xix}, leur exégète : « *Le préraphaélisme n'a qu'un seul principe, la vérité absolue et sans partage dans tout ce qu'il réalise et obtient dans les moindres détails d'après – et seulement d'après nature.* »^{xx}

Loin d'être aveugles au monde et à la vie qui les entouraient, ces peintres prônaient un retour à la nature qui, d'après eux, était à ce moment là bafouée par les artistes anglais. Les préoccupations de Constable ou de Turner n'étaient plus du tout d'actualité lorsque les préraphaélites décidèrent de réagir et de rendre un véritable culte à la nature. Pour aller jusqu'au bout de leurs principes, ils s'efforcèrent de ne peindre qu'en plein air. Collinson et Hunt, par exemple, devant les interminables pluies de septembre 1849, durent renoncer à terminer les toiles entreprises. Sont-ce ces intempéries qui font dire au caustique Mirbeau que l'art anglais est l'art du lys et du parapluie ? « *L'art est dans les sensations exquisées et subites que donne le parapluie. Voyez ce qu'il dégage de féminité, de rêve, de mystère, de mélancolie, d'hamlétisme, de pessimisme et de non-amour. Rossetti, Burne-Jones, Alma-Tadéma, Gustave Moreau, c'est là qu'ils ont puisé leur génie. Oui, le parapluie c'est la Source unique, et c'est aussi l'aboutissement suprême... Le parapluie anglais, bien entendu. [...] Mais non, mais non ! La nature ! ah ! Quelle barbarie ! Et comme elle manque de suggestion ! Il y a le lys d'abord cela, je pense, n'est contesté par personne ; il y a ensuite le parapluie. Et puis, il n'y a plus rien ! le préraphaélisme tout entier, ce n'est pas autre chose que l'interprétation hagiographique du parapluie.*^{xxi} »

Seul Rossetti, artiste impétueux et indépendant, renonça assez vite à cette méthode. Son œuvre en a d'ailleurs pâti. Il désespérait en effet de trouver dans la nature les couleurs qu'il cherchait et, aux antipodes de Monet, s'agaçait des modifications constantes de la lumière et des tonalités.

Mirbeau reproche aussi à ces artistes leur méconnaissance du dessin, leur mépris de la couleur et leur ignorance de la composition. « *Examine maintenant cette toile, L'Amour dans les ruines [de Burne-Jones] non pas au point de vue du dessin, si péniblement, si onaniquement indigent, ni de la couleur, si intolérablement hostile, mais au point de vue de l'ensemble ! Tout y a la même importance picturale et la même valeur dramatique [...]. Tu peux découper cela en cinquante morceaux au hasard, et tu auras cinquante tableaux, tous plus complets, plus archifinis les uns que les autres.*^{xxii} »

Là encore, cet irréductible ennemi du préraphaélisme persévère dans l'erreur ou la mauvaise foi. Dans une conférence sur l'architecture qu'il donna en 1854, Ruskin s'inscrivait déjà en faux au sujet de l'accusation qui leur avait été immédiatement faite sur leur incapacité à dessiner. « *On a prétendu que les préraphaélites ne savaient pas dessiner alors que le plus éminent de leurs membres [Millais] ployait littéralement sous les prix de dessins depuis qu'il était entré à l'Académie.*^{xxiii} »

Ironie, alors que Mirbeau choisit pour cible favorite Burne-Jones, tandis que Rossetti, est miraculeusement épargné et même, rarement certes, gratifié de quelques compliments, c'est incontestablement l'auteur de *Béatrix* qui se montre le plus inapte au dessin. Il songe même, à ses débuts, répugnant à améliorer sa technique par un effort assidu, à abandonner la peinture pour la poésie. Hunt, cependant, l'en dissuada, l'encourageant à travailler et à améliorer son métier. Devant les dernières objections de son ami, il lui expliqua que la peinture était plus lucrative. Il y des arguments irréfutables et Rossetti persévéra. Heureusement car, si les autres étaient de bons artistes, lui seul tient du génie par quelque côté, lui seul a été véritablement précurseur.

Quant à la lumière et à la couleur, loin de l'avilir, les préraphaélites leur ont apporté un autre éclairage. Comme le constatait un critique de l'époque : « *Au lieu de construire leurs lumières à partir de l'ombre, [ils] composent leurs ombres à partir de la lumière.*^{xxiv} »

Grâce à eux, la couleur qui baignait la vie anglaise n'était plus un brun triste, mais une couleur lumineuse. Millais^{xxv}, héritier, d'après Ruskin, de Turner, atteignit une perfection technique dans le brillant et la vivacité de ses couleurs, Rossetti sut transformer sa palette en une constellation éclatante, Hunt, très préoccupé qu'il était par la lumière, appliqua à ses toiles des glacis et des vernis successifs pour rendre ses couleurs encore plus étincelantes, Quant à Burne-Jones^{xxvi}, qui ne rejoignit que plus tard, avec Morris et Crane, les artistes préraphaélites, il joua sur les nuances de tons, les harmonies délicates, préfigurant ainsi Whistler.

Comme il est injuste au sujet de leur dessin et de leur couleur, Mirbeau l'est aussi au sujet de leur composition. Elles ne sont pas des puzzle "archifinis" comme il le prétend. Il suffit de regarder une toile de Millais, de Rossetti, de Hunt ou de Burne-Jones pour réfuter cette attaque. Certes, à cause de leur volonté d'obédience absolue à la nature, certaines de leurs œuvres – ou parties d'œuvres – sont traitées avec une minutie^{xxvii} excessive qui frise quelquefois l'hyperréalisme et peut rappeler, comme on le leur a beaucoup reproché, des daguerréotypes. Mais la plupart de leurs compositions sont libres, les couleurs sont emportées par un élan de spiritualité fortement teintée d'érotisme. De plus, leur désir de peindre simplement des sujets (beaucoup religieux), qui jusqu'ici avaient plutôt fait l'objet de compositions savantes aux courbes et contre-courbes s'inscrivant dans un triangle parfait, résulte d'une démarche

éthique aussi bien qu'esthétique. Ils veulent, dans un contexte banal qui leur fut fortement reproché, et par le biais de compositions modestes afin d'être plus accessibles à leurs contemporains, illustrer des thèmes qui, à leur époque, étaient représentés avec emphase.

Réduire les œuvres de ces artistes à de médiocres chromos est oublier le rôle qu'ils ont joué dans le renouveau de l'art anglais et la naissance du mouvement symboliste.

DES ARTISTES DENATURES

Mais pourquoi Mirbeau témoigne-t-il d'une haine si tenace envers ces peintres, pourquoi dénigre-t-il avec autant d'acrimonie leurs œuvres, pourquoi méprise-t-il tout ce qu'ils sont ? En effet, non content de brocarder leur travail, il blâme leur manière de vivre. Quand il relate, en 1886^{xxviii}, les mésaventures imaginaires du ridicule artiste symboliste Jambois, il dénonce une tendance curieuse des préraphaélites, et des hommes qui entourent ce mouvement, à échanger leur femme^{xxix}. « *C'était il y a plus dix ans, à Londres, chez un peintre où il déjeunait... Une porte s'ouvrait, et une forme apparaissait, traversait la pièce, s'évanouissait. [...] Jambois, ébloui, avait demandé quel était ce rêve.*

• *C'est l'Unique avait répondu le peintre. C'est la Femme. Hier, je l'ai rencontré. J'ai mis vingt ans à cela !*

• *L'Unique s'était marié au peintre, et Jambois avait cru mourir [...] De temps en temps il la revoyait glisser [...] puis disparaître, et c'était [...] une joie abominable et torturante de penser que l'Unique ne serait jamais Sienne, jamais.*

• *Écoutez, lui avait dit un jour le peintre. J'ai légué après ma mort l'Unique à l'un de mes amis artistes. Allez le voir. Peut-être fera-t-il pour vous ce que j'ai fait pour lui.*

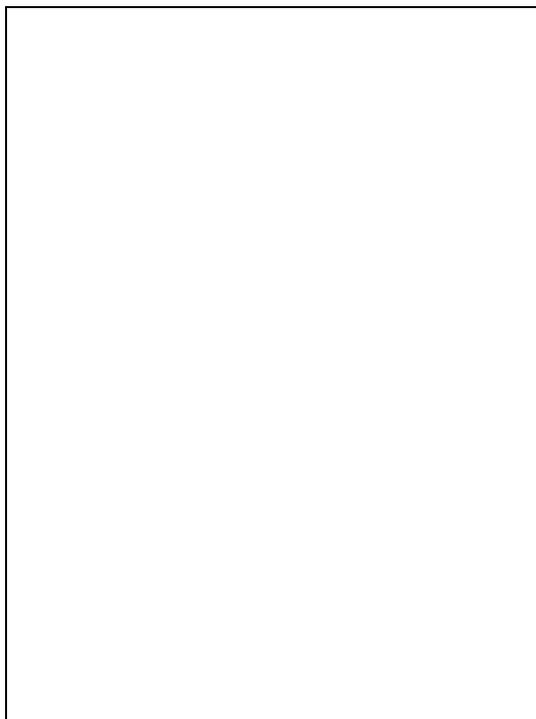
Il y était allé [...], mais l'ami avait déjà légué son précieux legs à un ami qui l'avait légué à un autre [...].

La nuit est tout à fait venue, et Jambois rêve encore à la Femme. Il soupire :

• *Le trentième ! Être le trentième sur la liste ! Quelle éternité ! Souffrir, souffrir ! Toujours souffrir ! Oh ! que j'aime.^{xxx} »*

Derrière ce petit conte moral, Mirbeau condamne les mœurs des préraphaélites. Millais épousa la femme de Ruskin, Rossetti son modèle, Lizzie Siddal, qu'il finira par pousser au suicide, par dépit de ne pouvoir aimer Jane Burden, modèle et épouse de Morris, Hunt, sous le charme de Rossetti, se considère comme son vassal et trouve naturel le droit de cuissage, bref des histoires scabreuses et des amours parallèles rythment la vie de ces artistes aux allures éthérées. Cette dichotomie, entre ces amours sublimes et mystiques qu'ils prônent et les amours sulfureuses et païennes qu'ils vivent, agace Mirbeau. Il ne s'érige pas ici en défenseur offusqué de la morale, mais se livre à une critique d'allure rabelaisienne. L'auteur du *Jardin des supplices* aime les femmes, souvent dans la douleur, mais il aime les femmes et non pas ces créatures évanescences qui peuplent les œuvres préraphaélites et qui, si autrefois elles se contentaient de marcher ou plutôt de glisser sur le sol londonien, envahissent maintenant Paris. Au grand dam de Mirbeau, ces femmes "botticellesques", "liliales" et "lointaines"^{xxxi} sont devenues très à la mode dans la capitale française. « *Par leur angélisme volontairement ambigu et leur incorporité savamment troublante, elles s'efforcent de ressembler aux princesses, aux captives, aux vierges, aux chevaliers hermaphrodites que peignit le dieu Burne-Jones.^{xxxii} »*

Ces amours contre-nature, qu'il ne cesse d'anathématiser dans ses articles, lui font horreur. « -Tais-toi ! interrompit Kariste. Je le connais ton insexué. Il fut de mes amis. [...] Comment me disait-il, tu as un sexe, toi ? Un intellectuel ? c'est dégoûtant ! » Et comme je balbutiais, honteux de cette imperfection physique, de timides excuses : « — Mais, que fais-tu de ton sexe ? » demanda-t-il... « — Je me reproduis avec diverses dames, avouai-je... ou du moins, j'essaie ! » Alors, il m'expliqua : « — [...] Nous, les insexués, c'est-à-dire les êtres supérieurs, les intellectuels [...] c'est de notre cerveau que jaillit la semence de vie qui va féconder les étoiles, miraculeux ovaires de l'infini. Les hommes ne naîtront plus des impuretés de la femme, désormais : ils naîtront des étoiles. La stellogenèse^{xxxiii} [...] Et les Femmes [...] dans les montagnes putrides, parmi les fleurs mortelles et les hyperboliques animaux, [...] s'accoupleront entre elles dans des possessions imparfaites, douloureuses et démoniaques !^{xxxiv} »



Comment un homme sensible aux œuvres de Renoir, le peintre de la vraie chair, aux sculptures de Maillol, l'adorateur des formes féminines, à tous ces artistes qui ont su camper de vrais corps dans des sols solides, peut-il être touché par ces échelas, auréolés de nimbes, qui flottent au dessus de la vie ? Ce type de femmes, rêvées par les symbolistes, n'est en aucun cas l'idéal de l'épicurien Mirbeau. Si Huysmans a été troublé par les grâces mystérieuses de ces femmes, « déité[s] symboliques[s] de l'indestructible Luxure, [...] déesse[s] de

Aubrey
Beardsley,
Salomé

l'immortelle Hystérie^{xxxv} », si Breton a appris à aimer à travers la Salomé de Gustave Moreau, Mirbeau, lui, aime les femmes au corps « robuste, flexible et rond », ce type de femme que Maillol a su rendre avec tant de génie et qui est aux antipodes des égéries préraphaélites. « Ce type est pris, chez nous, en pleine race, en pleine santé de la race, dans le peuple, qui est le musée où se conserve encore la pureté de la forme ethnique. Cette femme qu'il a choisie, [...], n'est ni frêle, ni mièvre, ni languide, ni malade. Elle n'est pas la proie des désirs malsains et stériles, la dupe des intellectualités anormales... Elle ne rêve pas, n'a jamais rêvé, mais elle vit intensément, normalement, dans la nature, dont elle est, en quelque sorte, le symbole de joie et de santé.^{xxxvi} »

Mirbeau n'est pas de ces artistes qui intellectualisent tout. Il est un homme de la nature, de la terre, de la campagne, comme en témoigne le reportage de Jules Huret. Il s'émerveille devant les fleurs, les arbres, il aime manger et boire, il ne se nourrit pas « tous les

quinze jours, de la pointe d'un couteau d'or, des confitures canaques, faites avec des fruits inconnus^{xxxvii} » ; il aime la vie et la saisit à bras le corps dans les plaisirs et toutes les joies qu'elle offre. C'est donc à cause de cette nouvelle esthétique, de ce nouveau type de femme lointaine et mystérieuse, née de leurs rêveries intérieures et dont tout le symbolisme européen va hériter, que Mirbeau condamne les préraphaélites. Car, comme le note René Huyghe : « *Le préraphaélisme anglais est aux sources du symbolisme, indiscutablement. On ne saurait valablement comprendre Gustave Moreau, ni le Modern Style, ni même certaine forme de l'académisme européen, sans la vision de son répertoire. Tout le monde, artistes et amateurs, y a été plus ou moins sensible.*^{xxxviii} »

Si ces artistes exercent une influence considérable dans toute l'Europe, tantôt en suscitant des vocations originales comme Moreau, Rops ou Puvis de Chavannes, tantôt en engendrant de grotesques imitations comme les rosicruciens, Séon, Osbert ou Point, si cette esthétique ravit Breton : « *Une telle peinture est, de toute évidence, la seule qui tienne devant le vœu exprimé par Rimbaud d'une langue qui soit "de l'âme pour l'âme" – quand au mieux, nous ne saurions attendre de l'autre que frisson à fleur de peau. Elle est à celle-ci ce que la poésie, dans son acception la plus haute, est à la prose de "best seller" et à la navigation journalistique.*^{xxxix} » cette esthétique désespère Mirbeau.

Cette peinture de l'âme, en dépit des courageux et louables désirs qui l'ont suscitée, reste dans ses réalisations relativement avortée. La volonté d'arracher la peinture à une reproduction myope et stérile de la réalité, a conduit souvent ces peintres à une reproduction sublimée, mais aussi minutieuse et vaine que celle des académiques qu'ils décriaient. Comme l'écrit Élie Faure : « *Courbet n'aura pas tort de rire lourdement quand on lui parlera de l'âme ; mais il y aura tout de même plus d'âme dans un centimètre carré de la plus matérielle des peintures de Courbet que dans toutes les œuvres réunies des Préraphaélites d'Angleterre, de Gustave Moreau et de Böcklin.*^{xl} »

En effet, en voulant échapper aux préjugés de l'académisme, les préraphaélites sont tombés dans d'autres traquenards. En se référant au *quattrocento*, à Masaccio, à Mantegna mais surtout à Botticelli, pour retrouver une fraîcheur perdue et s'opposer ainsi à la tradition académique issue du *cinquecento* de Vinci, Michel-Ange et Raphaël, ils ont crucifié le maître de la Chapelle Sixtine. La condamnation de ce grand peintre, admiré^{xli} par Mirbeau, « *pour son solennel mépris de la simple vérité, pour la pompe de l'attitude des apôtres et pour la posture sans spiritualité du Sauveur [dans la Transfiguration]*^{xlii} » est, comme le note Geffroy, un contresens : « *Raphaël n'est pas un chef de la décadence, on ne saurait le rendre responsable de l'aberration de ceux qui le mirent en formules, sans le comprendre. [...] Exclure son œuvre, c'est exclure une science et un équilibre, c'est vouloir créer une histoire incomplète, pénible et folle.*^{xliii} »

La démarche des préraphaélites est paradoxale. Nostalgiques d'un art "d'avant le péché", pour renouveler la peinture, ils retournent trois siècles en arrière, mais, pour servir cette esthétique, ils utilisent l'image photographique, non plus comme support d'une transposition, comme le faisaient Delacroix ou Courbet, mais comme une « *rhétorique iconique*^{xliv} » qui leur permet d'accéder dans leurs toiles à une précision qui confine à l'hyperréalisme. Ce travail d'orfèvre qu'admire Théophile Gautier dans l'œuvre de Millais, où il retrouve « *la simplicité pieuse de Memling, la couleur de Van Eyck et le minutieux réalisme d'Holbein*^{xlv} », fait tomber très souvent leur

peinture dans les travers qu'eux-mêmes dénonçaient. Il est difficile de déceler dans l'afféterie de ces œuvres le sentiment authentique de la nature. Eux qui ont voulu exprimer l'invisible par le visible, qui ont cherché à exprimer des sentiments supérieurs, qui ont repoussé l'anecdote pour traiter des problèmes fondamentaux de l'homme : la vie, la mort, le désir, l'amour, la divinité ; ils ont souvent gauchi leurs ambitions par une exécution sans ampleur, empreinte de mièvrerie et trop soucieuse des apparences visuelles. Cette nouvelle conception du rôle de la peinture qu'ils affirmaient, leurs moyens traditionnels les ont empêchés de l'exprimer avec grandeur. L'*Ophélie* de Millais, par exemple, qui se veut une image de la folie, une réflexion sur la mort et qui cherche à suggérer un état de grâce qui permettrait à l'homme de renouer avec la nature des liens intimes, évoque le calendrier des postes plutôt que le chef-d'œuvre. Nous comprenons la colère de Mirbeau face à cette peinture qui, voulant toujours voler plus haut, à l'image d'Icare, finit par sombrer dans un académisme qu'elle avait voulu fuir. Comme il le constate, une « *peinture idéographique [...] se condamne à ne plus être hautement esthétique*^{xlvi} » Et, quand Hunt dit : « *Nous proclamons que l'art doit montrer aux hommes que le monde est bien plus beau, pas seulement dans chaque forme naturelle, mais aussi dans chaque principe d'une vie pure, qu'ils ne le verraient sans son aide.*^{xlvi} », quand Hunt dit cela, nous avons envie, « *étouffés par l'esthétique,* » d'accompagner Kariste et Mirbeau « *prendre un bock* », puis d'aller nous ressourcer au grand art, celui de Rodin ou de Monet, car comme le note Geffroy : « *On peut reconnaître que leur esprit fut d'ordre supérieur, qu'ils apportèrent dans l'art les plus nobles préoccupations, une réflexion, une volonté rares. On peut prévoir que leurs toiles inspireront aux hommes une sympathie pour leur pensée. Toutefois, une stérilité apparaît, une obstination étroite dans la réalisation, une application rigide des principes de mort. [...] Une influence morbide et glacée émane de l'ensemble de l'œuvre [...] Sous les apparences de leur dessin précieux, de leurs couleurs vives, ils habitent une atmosphère irrespirable, ce sont des créatures factices, nées de l'imagination, trop péniblement inventées pour figurer le réel, et trop précisées pour évoquer le rêve.*^{xlvi} »

Cet art anémié, privé de la sève régénératrice qui envahit l'œuvre des grands maîtres, n'est qu'un rameau chétif de l'Art. Cet art qui, certes, aura « *toujours [...] un attrait pour les inquiets qui s'affirment blasés par l'existence*^{xlvi} », conduira tous ses « *adeptes à s'enfermer dans les obscures chapelles où ils perdent toute notion de l'espace, de la variété et du renouvellement des choses.*^l » Loin de leurs messages et de leurs théories, suivons les conseils de Mirbeau et regardons ceux qui travaillent et contemplant la vie, « *perpétuel enseignement et émulation permanente.*^{li} »

Enfin le dernier reproche, et pas des moindres, que leur fait Mirbeau, est ce besoin de justifier leur œuvre par la littérature et la théorie. À la différence de critiques comme Goncourt, Zola, Huysmans et beaucoup de leurs contemporains, Mirbeau n'a jamais inféodé la peinture à la littérature. Il ne l'a jamais considérée comme une prostituée qui se plierait à ses désirs, qui lui donnerait les plaisirs que l'Autre – la littérature – ne peut pas lui procurer ; il ne veut pas soumettre la peinture, au contraire, il l'admire et la vénère sans espérer gloire ou reconnaissance en retour. Il a toujours réclamé devant les toiles un regard libéré des références littéraires. Il ne cherche pas à justifier, comme l'ont fait trop de critiques écrivains, ses théories par la peinture qu'il commente. Pur et humble, lui qui

prétendait qu'il aurait dû être peintre, regarde avec un amour sincère, une compréhension rare et une incomparable admiration les tableaux. Cette omnipotence des lettres le révolte ; elle n'est pour lui qu'une mystification. Aussi, quand, dans son article « Botticelli proteste », il s'exprime avec quelque emphase comme s'il « *récitait des vers* », le peintre lui répond : « *Littérature ! Littérature ! Toujours de la littérature !*^{lii} » Cette exclamation, à l'unisson de Mirbeau, nous pouvons la pousser devant les œuvres de ces peintres. Dante, Shakespeare, ainsi que les grandes figures mythiques et bibliques, répondent à leur appel. De peur, qui sait, d'être à court de textes, les peintres eux-mêmes se chargent d'en écrire. Rossetti, le plus illustre, tente une synthèse, exprimant dans ses toiles ce qu'il ne peut mettre en vers (le regard intérieur de la *Beata Béatrix*) et, dans ses vers, ce que son pinceau ne peut peindre (l'âme de *La Demoiselle élue*). Le résultat est, la plupart du temps, un sentiment d'inachevé dans les deux domaines.

Et, comme si cela ne suffisait pas, s'il n'y avait pas assez d'écrits, un second cortège, ceux des critiques du mouvement, se met en place. Ruskin en tête et en apôtre, Frederic-Georges Stephens et William Michael Rossetti, le frère du peintre (nous n'en citons que quelques uns pour ne pas transformer cette escouade en régiment), arrivent en grand renfort pour justifier, expliquer et prophétiser.

Mirbeau s'insurge devant tous ces mots. La peinture n'a pas besoin de béquilles, de tous ces métatextes qui l'étouffent, elle se suffit à elle-même quand elle est grande : « *Les théories, vois-tu, c'est la mort de l'art, parce que c'en est l'impuissance avérée. Quand on se sent incapable de créer selon les lois de la nature et le sens de la vie, il faut bien se donner l'illusion des prétextes et rechercher des excuses. Alors, on invente des théories, des techniques, des écoles, des rythmes. On est mystique, mystico-larviste, mystico-vermicelliste... est-ce que je sais ?*^{liii} » Le jugement de Mirbeau est irrévocable, cette peinture n'est pas de l'art, elle n'en est qu'une pantomime.

Si on peut comprendre aisément que Mirbeau ait fustigé cette peinture qui, bien que voulant suggérer la sensualité, reste frigide comparée à l'érotisme de Renoir et fait penser à des chromos comparés aux sublimes pans de ciel et de campagne de Monet, il est plus difficile de savoir pourquoi Mirbeau juge l'œuvre de Puvis de Chavannes comme la « *plus haute, plus noble et plus impérissable expression d'art*^{liv} ». Comment, lui, qui a ri cruellement des figures éthérées des préraphaélites, a-t-il pu être touché par les créatures diaphanes de ce peintre. « *Je la revois si frêle, si belle, si blanche [...], je la revois qui semblait glisser, comme un ange venu du ciel sur la terre, [...] qui nous apportait en sa main le rameau de chêne.*^{lv} » Cette description qui pourrait – être le début d'une diatribe contre Burne-Jones, annonce un développement élogieux sur l'auteur de *L'Espérance*. On pourrait croire à une erreur de jeunesse car ce texte date de 1884, année, où Mirbeau fait ses véritables débuts dans la critique, mais il faut savoir que, depuis dix ans déjà, dans des chroniques signées d'un pseudonyme, il témoignait à Puvis une grande estime. Cependant, la considération du journaliste ne disparaît pas avec le temps, il persiste pendant de longues années à considérer le peintre comme un créateur hors du commun. En 1897, il lui consacre encore un article laudatif où il le sacre « *peintre de la vie*^{lvi} » Mais les illusions finissent par se perdre et Mirbeau qui n'a jamais démenti ses propos incendiaires sur l'œuvres des artistes anglais, prend enfin conscience que ce qu'il avait fustigé chez les

préraphaélites était présent et condamnable aussi chez le Français. Tristement, lucidement, il confie, vers la fin de sa vie de critique, en 1907, à Paul Gsell : « *Puvis de Chavannes... Oui... autrefois, j'admirais sa peinture..., aujourd'hui, elle me semble vide et morte...*^{lvii} »

On peut penser que ces jugements contradictoires manquent de sérénité, Puvis ne méritant sans doute, ni excès d'honneur, ni indignité. Quoi qu'il en soit, cette palinodie, de même que ses revirements à l'égard de Moreau ou de Redon, atteste que Mirbeau n'a jamais été sensible à l'art des symbolistes, qu'il n'a jamais véritablement saisi, en dépit de ses tentatives, leurs préoccupations. D'ailleurs, quand il avoue enfin sa terrible désillusion à l'égard de Puvis, il enchaîne aussitôt sur l'œuvre de Cézanne : « *Voulez-vous voir ce que j'ai de plus beau [...] Ce sont mes Cézanne.*^{lviii} »

Cette exclamation enthousiaste envers le seul peintre de cette époque qui n'ait jamais eu la moindre tentation symboliste manifeste bien la difficulté que Mirbeau a toujours éprouvée à aimer et à comprendre ces artistes. Pouvons-nous pour autant lui en tenir rigueur ? Que nous importe qu'il n'ait pas saisi toutes les revendications des préraphaélites et qu'il ait méprisé leur peinture que Germain Bazin qualifiera, d'ailleurs, d'*aberration artistique* ? L'affectation éloigna l'art des préraphaélites de la vie et Mirbeau de leur art. Mais s'il a fui les raffinements mièvres des artistes anglais, ce fut, pour notre bonheur, dans l'intention d'approcher au plus près les mystères de la création des grands maîtres français.

Laurence TARTREAU-ZELLER

i. Mirbeau parle ici de Pierre Loti qu'il oppose à Gauguin. Le peintre contrairement à l'écrivain a su par ses «*somptueuses toiles*» et ses «*sculptures étranges*» traduire cette merveilleuse nature, Tahiti, à laquelle Pierre Loti, qui crut la révéler, «*ne comprit jamais rien.*» Cité dans «Retour de Tahiti», *L'Écho de Paris*, 14 novembre 1893, C. E., T. II, p. 45.

ii. «Artistes de l'âme», titre d'une exposition que présente Maurice Pujo à la Bodinière et que Mirbeau raille dans son article du même nom, «Les artistes de l'âme». Ce papier sera si virulent que Pujo, dans la revue *L'Art et la Vie*, répondra sur le même ton au journaliste qu'il dépeindra sous les traits d'un homme rustre, grossier et ignorant et qu'il taxera, sachant la haine de Mirbeau pour les écoles et les théories, de chef de file des Impressionnistes.

iii. *Le Symbolisme*, éd. Fernand Hazan éditeur, 1976, p.2.

iv. Gauguin a expliqué lui aussi cette tentative, il écrivait à André Fontainas : «*Pensez aussi à la part musicale que [prend] désormais la couleur dans la peinture moderne. La couleur qui est vibration de même que la musique est à même d'atteindre ce qu'il y a de plus général et partant de plus vague dans la nature : sa force intérieure. Ici, près de ma case, en plein silence, je rêve à des harmonies violentes dans les parfums naturels qui me grisent*», Cité dans Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, coll. Cahiers rouges, éd. Grasset, 1992, pp. 291-292.

v. Cité par José Pierre dans *Le Symbolisme*, p. 12.

vi. *Ibid.*, p. 27.

vii. Expression que Degas avait utilisée pour parler de Gauguin et que le peintre avait déjà utilisée dans une lettre à André Fontainas en mars 1899 : «*À mon exposition chez Durand-Ruel un jeune homme demandait à Degas de lui expliquer mes tableaux qu'il ne comprenait pas. Celui-ci en souriant lui récita une fable de Lafontaine – Voyez-vous lui dit-il, – Gauguin c'est le loup maigre sans collier.*» cité dans *Lettres à sa femme et à ses amis*, p. 293.

viii. *Lettres à sa femme et à ses amis*, p. 305.

ix. «Toujours des lys !», *Le Journal*, 28 avril 1895, C.E., T.II, p. 86.

x. Ces artistes avaient à peine vingt ans quand ils créèrent, en 1848, leur confrérie : La Pre-Raphaelite Brotherhood - P.R.B. Les principaux représentants étaient John Everett Millais (1829-1896), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) et William Holman Hunt (1827-1910).

xi. Robert L. Delevoy, *Journal du Symbolisme*, ed. Skira, Genève 1977, p. 30.

xii. Dans le *Times*, à l'occasion de la troisième exposition du groupe en 1851, cité par Jacques Langlade, *Dante Gabriel Rossetti*, éd. Biographie Mazarine, 1985, p. 61.

xiii. «L'Homme au large feutre», *Le Gaulois*, 23 octobre 1896, C.E., T.II, p. 165.

xiv. *Ibid.* p. 166.

xv. *Ibid.* pp. 167-168.

xvi. *Le Journal*, 11 octobre 1896, C. E., T. II, p.159.

xvii. Dans ce texte, c'est à Botticelli furieux qu'il donne la réplique mais la plupart du temps, quand il s'attaque aux

artistes de l'âme, son interlocuteur est Kariste, ancien artiste symboliste amer et éloquent.

xviii. Par exemple, dans son article «Les Artistes de l'âme», quand son interlocuteur imaginaire attaque Maurice Denis, tente-t-il de le défendre : «*Tu n'es pas juste pour Maurice Denis. Il a des dons charmants d'arrangements, il est souvent ingénieux. Enfin, c'est un artiste.*» Et Kariste qui, après sa violente diatribe aurait pu se taire à court d'argument et de souffle, reprend son élan et les attaque avec une virulence redoublée, encouragée par les propos de son complice. Citation tirée des *C. E.*, T.II, p. 133.

xix. Quand, en 1851, âgé de 32 ans, il prend la défense des Préraphaélites, il est le grand critique d'art officiel. Il a déjà consacré de nombreux livres à l'architecture, à la peinture et à Turner. «Professeur de beauté» à Oxford, ses cours sont suivis avec passion par les jeunes étudiants de l'aristocratie anglaise et ses choix sont écoutés comme des oracles par le public anglais. Aussi quand il décide, malgré sa position officielle, de défendre ces jeunes artistes et d'expliquer – remarquablement d'ailleurs – leur art et leurs buts, il parvient à stopper les brocards du public et même à susciter leur intérêt. Son rôle fut donc déterminant pour la reconnaissance de ce mouvement.

xx. Cité dans *Le Journal du symbolisme*, p. 28

xxi. «Portrait», *Gil Blas*, 27 juillet 1886, *C. E.*, T. I, p. 310.

xxii. «Toujours des lys», *Le Journal*, 28 avril 1895, *C. E.*, T. II, p. 86.

xxiii. Cité dans *Le Journal du symbolisme*, p. 28.

xxiv. Cité dans *Dante Gabriel Rossetti*, p. 55.

xxv. D'ailleurs, Millais finira par délaisser le style minutieux et descriptif de sa période préraphaélite pour adopter une facture plus large, plus spontanée qui rappelle la manière des impressionnistes.

xxvi. Dès l'âge de quinze ans, il fréquente la Government School of Design, parallèlement à ses études. Peu après, gagné par le mysticisme, il décide de rentrer dans les ordres, et se rend en 1853 à l'Exeter College d'Oxford, afin d'y suivre l'enseignement d'Oxford, il y rencontre William Morris, qui devient son meilleur ami. Ils partagent le même goût pour l'art. Assez vite déçus par l'enseignement universitaire, ils remettent en question la théologie, l'Église et leur propre vocation. Ils fondent une revue littéraire et artistique. En 1856, Burne-Jones, ayant vu un dessin de Rossetti, décide d'abandonner la théologie pour se consacrer uniquement à la peinture. Grand admirateur de Rossetti, il se rend chez lui et le prie de l'accepter comme apprenti. Burne-Jones fait bientôt la connaissance des autres peintres préraphaélites dont il subit l'influence et avec lesquels il va collaborer. Sa carrière commence par une commande pour des vitraux en 1857. Il collabore très activement à la «Morris and Co.», société fondée en 1861 pour la remise en valeur des arts décoratifs. Jusqu'à la fin des années 1860, il fait relativement peu de peintures, mais beaucoup de vitraux, de gravures et d'illustrations. Il part en Italie où il découvre les chefs-d'œuvre de la Renaissance. À son retour, il trouve un langage inédit. C'est le début de la gloire. Il reçoit titres et honneurs. Il remporte des récompenses aux Expositions Universelles de Paris, il est nommé membre associé à la *Royal Academy* en 1885 puis chevalier de la légion d'honneur en 1889. Enfin, peu avant sa mort, superbe distinction, il est anobli par la Reine Victoria.

xxvii. Ruskin voit dans cette minutieuse reproduction des détails la chose la plus étonnante et la plus sincère que l'on ait pu voir depuis Dürer. Il avait d'ailleurs reproché à Millais, pour *Ophélie*, son «*flou mystérieux*».

xxviii. Date de la première attaque de Mirbeau envers les préraphaélites.

xxix. Mirbeau abordera ce thème à plusieurs reprises. Dans son article, «Intimités préraphaélites», (*Le Journal*, 9 juin 1895), il met en scène Morris (Frederic-Ossian Pingletton) et Rossetti (John-Giotto Farfadetti) et imagine la scène ridicule qui aurait pu se dérouler entre eux. En effet, Rossetti était amoureux de la femme de Morris. Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, il reprend cette scène mais inverse les noms, noms d'ailleurs très éloquents ; ils font allusion à l'Italie du *quattrocento* et à l'Angleterre.

xxx. «Portrait», *Gil Blas*, 27 juillet 1886, *C. E.*, T. II, p. 311.

xxxi. Expression de Mirbeau, «Toujours des lys», p. 88.

xxxii. *Ibid.*, p. 88.

xxxiii. Dans le deuxième chapitre des *Vingt-et-un jours d'un Neurasthénique*, Mirbeau présente un personnage lourd et épais qui se prétend né d'une étoile, car l'idée d'avoir été «engendré de la bestialité d'un homme et des complaisances prostitutionnelles d'une femme», le traumatise. Mais l'écrivain pour montrer les contradictions entre les propos de ces êtres, les insexués, et de leurs actes, raconte que parallèlement, cet homme aux apparences éthérées engrosse toutes les femmes du quartier.

xxxiv. «Mannequins et critiques», *Le Journal*, 26 avril 1896, *C. E.*, T. II, pp. 136-137.

xxxv. À *Rebours*, éd. Garnier-Flamarion, 1978, p. 107.

xxxvi. «Aristide Maillol», *La Revue*, 1er avril 1905, *C. E.*, T. II, p. 381.

xxxvii. «Toujours des lys», p. 89.

xxxviii. Cité dans *Dante Gabriel Rossetti*, p. 53.

xxxix. Cité par José Pierre dans *Le Symbolisme*, p. 28.

xl. *Ibid.*, p.28.

xli. D'ailleurs Mirbeau, quand il parle de Puvis de Chavannes, fait souvent référence à Raphaël, est-ce pour l'opposer encore davantage à ces peintres exécrés, les préraphaélites ?

xlii. Timothy Hilton, *The Preraphaelites*, ed. Thames & Hudson, Londres, 1970, p. 29.

xliii. *La Vie artistiques*, Flourey éditeur, Paris, 1900, Sixième série, pp. 150-151.

xliv. Expression de Delevoy, *Le Journal du symbolisme*, p. 28.

xlv. *Ibid.*, p. 30.

xlvi. «Botticelli proteste !...», p. 161.

xlvii. *Le Symbolisme*, p. 22.

xlviii. *La Vie artistique*, pp. 151-152.

xlix. *Ibid.*, p. 152.

i. *Ibid.*, p. 152.

ii. «Botticelli proteste !...», p. 160.

iii. *Ibid.*, p. 155.

iiii. *Ibid.*, p. 159.

liv. «Puvis de Chavannes», *La France*, 8 novembre 1884, *C. E.*, T. I, p. 73.

lv. *Ibid.*, p. 74.

lvi. *Le Gaulois*, 26 juin 1897, C. E., T. II, pp. 196-199.

lvii. «Interview d'octave Mirbeau par Paul Gsell», cité dans C. E., T. II, p. 419.

lviii. *Ibid.* p.73.