

VAN GOGH, L'IDEAL DE MIRBEAU

VAN GOGH FACE A LA CRITIQUE

Mirbeau, dont le regard scrutateur fut d'une grande acuité, fit de sa passion pour la peinture un acte de foi, de sa critique un sacerdoce.

Doté d'un flair quasiment infaillible – Gustave Geffroy parle de « prescience » et Frantz Jourdain d'une « certitude un peu divinatrice » – il pose sur l'art qui l'entoure un regard lucide. S'érigeant en chantre de l'impressionnisme, il souffle dans les trompettes de la renommée, entonnant pour ces peintres un hosanna retentissant. Leur gloire est désormais assurée. En effet, s'il est loin d'être le premier à défendre les indépendants – Duret, Laforgue, Geffroy et quelques autres avaient déjà crié leur admiration –, sa voix de stentor a des échos plus pénétrants et sa prose des lecteurs plus nombreux.

Journaliste phare à la fin du XIX^e siècle, son audience est immense, un éloge de lui suffit à créer une réputation, une restriction à briser une carrière. Auteur admiré par le grand public, mais aussi esthète prisé par les artistes, Mirbeau est un critique redouté et sollicité car « il réussit, à maintes reprises, à mettre en lumière, malgré la malveillance ahurie des directeurs de journaux, des artistes ignorés ou méconnus »ⁱ. En effet, quand Mirbeau adopte son rôle de critique, le talent et même le génie des Impressionnistes n'est plus vraiment contesté par l'« élite », mais il n'en est pas de même pour certains artistes ignorés qui deviendront les grands maîtres du XX^e siècle, comme Gauguin, Cézanne et Van Gogh. Alors que leurs amis marchent par la « *via sacra* » vers le succès, eux connaissent plutôt la « déroute ». Leur découverte est bien plus tardive, et le public bien plus réticent. Trinité de « peintres maudits », leur vie comme leur œuvre semblent frappées d'anathème.

Mirbeau va donc batailler pour défendre ces jeunes artistes susceptibles de prolonger la vraie tradition parce qu'ils osent se débarrasser des conventions. Son attention se portera tout particulièrement sur Van Gogh, en qui il découvre l'artiste idéal. A l'instar du critique, le peintre torturé par les angoisses de la création puise sa force et son génie dans la nature, la grande inspiratrice de ses œuvres. Elle est pour ces deux hommes la source de l'art, le paradigme du beau ; un même idéal les anime, une même conception les guide, comment pourraient-ils échapper l'un à l'autre ? Malheureusement, quand Mirbeau découvre l'œuvre de Vincent, c'est à l'occasion de sa première exposition posthume. Plein d'amertume et de tristesse, il décide de crier haut et fort son admiration pour cet homme qui lui ressemble comme un frère, et que le public et la presse ont ignoré. Certes, du vivant de l'artiste, Aurier avait écrit un article qui était resté malheureusement très confidentiel et assez partial. Le jeune homme, âgé de vingt-cinq ans à peine, qui cherchait à s'imposer dans la vie littéraire, avait tenté à travers son étude du peintre de pénétrer dans le cénacle des « esthètes du moment », les Symbolistes. Il y est parvenu admirablement. Les motivations qui incitent Mirbeau à consacrer au peintre deux articles élogieux, plusieurs pages de son roman *La 628-E-8*, quelques lignes dans certains autres de ses écritsⁱⁱ et surtout qui le poussent à voir en Vincent le héros de son récit *Dans le ciel*, sont tout autres. Contempteur de l'académisme, du symbolisme et des gloires factices, il admire dans ce peintre un artiste sincère et violent qui a su faire de son œuvre, non plus de l'art, mais l'expression parfaite de la vie. Véritable prosélyte, il tente de faire partager la passion que la peinture de Van Goghⁱⁱⁱ suscite en lui et la foi que lui inspire l'homme.

L'incompréhension d'Aurier.

La presse, plus variée et nombreuse qu'elle ne le fut jamais, permet l'exposition des points de vue les plus contradictoires. Dans cette polyphonie, la voix des ténors de la critique ne s'élève plus, autoritaire, à l'unisson. Les « couacs » esthétiques des Albert Wolff qui, méprisant tous les talents, distillent avec componction des louanges imbéciles aux peintres médiocres, ne sont plus les seuls à être entendus ; on peut désormais écouter d'autres « sons de cloches ». La multiplication des supports, la libération et l'élargissement du marché favorisent l'éclosion de véritables talents, ils permettent à certains de faire leurs gammes et de trouver leur voie.

Jouissant d'une liberté plus grande, mais aussi d'une fonction et de responsabilités nouvelles, le critique voit désormais son rôle se transformer. Ces dernières années, le marché de l'art s'est en effet profondément modifié ; l'Etat s'est désengagé de l'organisation du Salon annuel, et parallèlement, les expositions indépendantes – celles des Impressionnistes n'en sont que l'exemple le plus célèbre – n'ont cessé de proliférer et le système des galeries privées s'est mis en place. Le critique devient alors le partenaire indispensable de l'artiste – en marge du succès – et du marchand – en marche vers le succès.

La critique, attisée par ce marché de l'art en pleine expansion, cherche de plus en plus à s'imposer dans l'avant-garde, lieu stratégique où artistes et critiques veulent s'immiscer car c'est là que se jouent désormais les réputations. Dans ce contexte de course à la célébrité, la fondation de nouvelles revues comme *La Plume*, dont l'éclectisme en fait le porte-parole des jeunes artistes, *La Revue blanche*, organe principal de l'avant-garde, ou le *Mercure de France*, bastion symboliste – qui s'ajoutent à quelque soixante-dix périodiques artistiques et littéraires de tendances très diverses appréciées par une élite de fidèles abonnés, et aux « Chroniques d'art » des grands quotidiens lues par un vaste public –, développe considérablement le champ d'action des écrivains.

C'est dans cette atmosphère que le jeune Aurier, déçu par ses déboires littéraires^{iv}, s'adonne à la critique. Dans ces années 80, le naturalisme triomphant envahit aussi bien la littérature que les arts plastiques. Quelques artistes cependant, agacés de l'hégémonie de Zola et de ses épigones, s'érigent contre leurs principes quelque peu réducteurs, c'est alors qu'apparaît le mouvement symboliste. Jean Moréas, le théoricien du groupe, fixe les grandes lignes de sa doctrine, dans un manifeste célèbre qu'il publie le 18 septembre 1886 dans *Le Figaro*. Aurier, grand admirateur de l'écrivain, décide alors de composer le pendant dans le domaine de l'esthétique en choisissant ceux qui, au sein de la jeune peinture, illustreraient le mieux ces théories. Conseillé habilement par Emile Bernard qui connaît bien Van Gogh – ayant travaillé ensemble, et correspondant toujours avec lui – il va voir dans la minuscule « Galerie » du père Tanguy^v des œuvres du peintre. C'est une superbe révélation. Il voit en lui l'heureux élu, digne d'incarner sa pensée. Il lui consacre donc un article enthousiaste, « Les Isolés : Vincent Van Gogh », dans le numéro un, daté de janvier 1890, du *Mercure de France*. L'année suivante, estimant que Gauguin symbolise mieux ce mouvement, il consacrera au peintre de Pont-Aven une longue étude où il fera de son œuvre la pierre angulaire du « Symbolisme en peinture » ; mais là n'est pas notre propos.

Cette revue fraîchement ressuscitée, qui deviendra le bastion du symbolisme, ouvre largement ses pages au critique encore novice afin qu'il puisse y exposer ses convictions esthétiques. L'art ne doit plus être farouchement réaliste :

« [...] on revendique le droit au rêve... La copie myope des anecdotes sociales, l'imitation imbécile des verrues de la nature, la plate observation, le trompe-l'œil, la gloire d'être aussi fidèlement, aussi banalement exact que le daguerréotype, ne contente plus aucun peintre, aucun sculpteur digne de ce nom »^{vi}.

mais au contraire sublimement idéaliste. Rappelant les correspondances de Swedenborg et de Baudelaire, il exige que l'artiste s'affranchisse des objets et exprime des idées afin que son œuvre soit idéiste, symboliste, synthétique, subjective, décorative^{vii}, et qu'une émotion supérieure s'en dégage,

« l'émotion, non l'émotion des faiseurs de chromos, mais l'émotion de l'âme qui frissonne devant le charme ondoyant des abstractions. »^{viii}

L'œuvre d'art cesse d'être une matière inerte pour devenir un être vivant, animé de deux âmes, celle de l'artiste et celle de la nature.

Les cinq commandements d'Aurier sont empreints d'un grand mysticisme qui seul peut détourner l'homme de l'abrutissement, du « sensualisme » et de l'utilitarisme, péchés qui le conduisent à sa perte. Sonnant comme une sentence, il prophétise que l'art sera une religion ou ne sera pas. Quel plus bel évangile, pour illustrer cette bible, que la passion selon Vincent. Son article est une véritable hagiographie, à l'instar de François qui avait pénétré le langage des bêtes, Vincent a révélé celui de l'art :

« [...] cette enchanteresse matière il ne la considère que comme une sorte de merveilleux langage destiné à traduire l'idée. »^{ix}

Chez cet homme, indifférent à l'avertissement de Nietzsche, « humain, trop humain, ne vise pas au-dessus de l'humain », Aurier ne voit pas simplement un homme, mais un artiste enthousiaste :

« Vincent Van Gogh [...] n'est pas seulement un grand peintre, enthousiaste de son art, de sa palette et de la nature, c'est encore un rêveur, un croyant exalté, un dévoreur de belles utopies, vivant d'idées et de songes. »^x

dont chaque toile est un acte de foi :

« Comment expliquerait-on par exemple, Le Semeur, [...] si l'on ne veut songer à cette idée fixe qui hante sa cervelle de l'actuelle nécessité de la venue d'un homme, d'un messie, semeur de vérité, qui régénérerait la décrépitude de notre art et peut-être de notre imbécile et industrialiste société. »^{xi}

Malheureusement on ne vole pas impunément au-dessus des huées, le jour arrive où l'on se consume à ces feux créateurs ; à trop approcher ce « disque solaire qu'il aime à faire rutiler dans l'embrasement de ses ciels »^{xii}, l'artiste brûle ses ailes, la chute est rude et l'issue inéluctable.

Mais de quel autre destin peut rêver un saint, que de celui qui le conduira à être sacrifié sur l'autel que lui-même construisit ? Barrabas ! criait la foule.

Ses tourments, Aurier les comprend bien, les interprète – trop ? –, il voit en eux la marque du génie. Il ne cherche pas à prouver – démontre-t-on l'existence du divin par des lois irréfragables ? – il se contente d'évoquer les merveilleux souvenirs colorés que lui ont laissés les toiles qu'il a vues. En bon disciple de Baudelaire – son article s'ouvre par quelques vers de « Rêve Parisien »^{xiii} et du Huysmans d'*A Rebours* – le critique n'a pas assez de pierres précieuses pour faire miroiter les mille et un éclats de la palette du peintre, ni de formules d'alchimie pour exprimer son admiration devant son grand œuvre :

« En des ciels, tantôt taillés dans l'éblouissement des saphirs et des turquoises, tantôt pétris dans je ne sais quels souffres infernaux, chauds, délétère et aveuglant [...] dans des atmosphères lourdes [...] qui semblent s'exhaler de fantastiques fournaies où se volatiliserait des ors et de diamants et des gemmes singulières [...], des jardins, des rivières qu'on dirait sculptés en d'inconnus minéraux, polis, miroitantes, irisés, féériques, ce sont de flamboyants paysages qui paraissent l'ébullition de multicolores émaux [...] des parterres de fleurs qui sont moins des fleurs que de richissimes joailleries faites de rubis, d'agate, d'onyx, d'émeraudes, de corindons, de chrisobérils, d'améthyste et de calcédoines ; c'est l'universelle et folle et aveuglante consécration des choses. »^{xiv}

Fasciné devant ces paysages apocalyptiques, « des arbres, tordus ainsi que des géants de bataille [...] dans des montagnes arquant des dos de mammoths et de rhinocéros », envoûté par cette nature indomptable, « tout entière tordue frénétiquement, paroxysée, montée au comble de l'exacerbation »^{xv}, Aurier tente de rendre par l'alchimie du verbe, la magie de la matière, qui est

« la forme devenant le cauchemar, la couleur devenant flammes, laves et pierreries, la lumière se faisant incendie, la vie, fièvre chaude »^{xvi}

Il s'interroge ensuite sur l'artiste qui a commis de tels chefs d'œuvre. D'où vient-il ? Où va-t-il ? Qui est-il ?

Il vient en droite ligne des maîtres Hollandais ; et même si cela peut paraître étonnant (« Oh ! combien loin » en anaphore),

« il a subi les inéluctables lois ataviques. Il est bien et dûment Hollandais, de la sublime lignée de Frans Hals. »^{xvii}

Ses inspirations, le critique est bien obligé de l'avouer, sont donc réalistes :

« [...] en effet, comme tous ses illustres compatriotes, c'est un réaliste, un réaliste dans toute la force du terme »,

mais comme pour conjurer le sort, renier ses propos hérétiques, il s'empresse d'ajouter, paraphrasant Zola, qu'il ne s'agit que de « la nature vue à travers un tempérament »^{xviii}, que le subjectif est aussi important que l'objectif.

Tentant de laver sa faute, ou du moins de dissiper ces paroles qu'il n'a proférées que contraint et forcé, il tait désormais le réalisme de Van Gogh, pour ne plus voir dans les œuvres du peintre que celles d'« un symboliste, sentant la continuelle nécessité de revêtir ses idées de formes précises, pondérables, tangibles, d'enveloppes intensément charnelles et matérielles »^{xix}.

Il cherche à débusquer derrière la moindre touche de peinture, derrière chaque parcelle de toile, l'idée qui confère à l'œuvre d'art sa supériorité, celle qui lui permet de dépasser le sens pour accéder à l'essence, celle qui l'éloigne du contingent pour lui offrir l'empyrée.

« Dans presque toutes ses toiles, sous cette enveloppe morphique, sous cette chair très chair, sous cette matière très matière, gît, pour l'esprit qui sait l'y voir, une pensée, une Idée, et cette idée, essentiel substratum de l'œuvre, en est, en même temps, la cause efficiente et finale »^{xx}.

Bien qu'il s'attarde sur la technique du peintre, évoque son exécution exaltée, son dessin brutal, sa couleur éblouissante, il ne perçoit là que de « simples moyens expressifs, que de simples procédés de symbolisation »^{xxi}. Pour Aurier, l'art naturaliste de Van Gogh n'est qu'un viatique à ses tendances idéalistes ; il voit dans le peintre un homme qui a osé quitter sa dépouille mortelle pour mieux se hisser vers les sphères symbolistes. Mais Van Gogh est-il vraiment cet artiste, qui, ayant cessé d'être un corps pour devenir une âme, suit à la lettre les voies tracées par le critique ? Non, et Mirbeau ne s'y trompe pas ; il reconnaît derrière les pages au style corruscant, au vocabulaire trop émaillé de mots rares du jeune homme – travers symboliste – une interprétation des plus fallacieuses. Au même titre qu'il condamne le naturalisme, « cette tare », il fustige le symbolisme, entiché « d'obscurité transcendante ». Mirbeau, en effet, répudie les mouvements pourvoyeurs de routine et de préjugés, il ne voit dans les théories développées par Moréas et Aurier qu'une négation de l'art ; s'il désigne cette école et surtout ses plus fervents représentants à la vindicte publique, c'est en raison de l'absence de vie dans leurs toiles et de l'inanité des dogmes qu'ils s'évertuent à respecter. Quels pardons peuvent espérer ces « théoriciens de l'âme », ces « écrivains de l'âme », ces « peintres de l'âme » qui, sous la blancheur de leurs ailes d'anges, dissimulent les pires noirceurs ? Ces « fumistes », ces « mystificateurs » qui se vengent de leur ignorance et de leur stérilité en professant ce qu'ils croient être les lois infrangibles de la beauté seront lapidés par Mirbeau.

« Les théories,[...], 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 de prétexte et rechercher des excuses. Alors on invente des théories, des techniques, des écoles, des rythmes. »^{xxii}

Il ne supporte pas ces critiques qui considèrent la peinture qu'ils commentent comme prétexte à épancher leurs propres considérations sur l'art. Tentation vite assouvie d'étendre ses propres théories littéraires à la peinture, sujet d'inspiration ou exercice de style, les écrivains ont souvent tendance à abuser de cette muse trop docile et à ne voir en elle qu'une source de plaisir égoïste. Dédaignant ses charmes, ils s'abîment dans la contemplation d'eux-mêmes ; négligeant leur but premier, la promouvoir, ils ne considèrent que leur intérêt propre ; et enfin, oubliant de la glorifier et de l'aimer, ils l'asservissent pour asseoir leur autorité et accroître encore plus leur pouvoir. Cette conception narcissique de la critique étonne Van Gogh qui a du mal à se reconnaître dans le portrait d'Aurier :

« Merci beaucoup de votre article dans le Mercure de France, lequel m'a beaucoup surpris. Je l'aime beaucoup comme œuvre d'art en soi, je trouve que vous faites de la couleur avec vos paroles ; enfin dans votre article je retrouve mes toiles mais meilleures qu'elles ne le sont en réalité, plus riches, plus significatives. Pourtant je me sens mal à l'aise lorsque j'y songe que plutôt qu'à moi ce que vous dites reviendrait à d'autres »^{xxiii}

et révolte Mirbeau pour qui le critique ne doit jamais s'écarter de son ambition initiale, sanctifier l'œuvre et l'artiste qu'il regarde.

Van Gogh, l'illustration de la critique d'art d'Octave Mirbeau

Chez Mirbeau, l'admiration est érigée en principe absolu. Non seulement elle est la seule réaction possible face au génie, 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 :

« Vertu peu commune en ce temps, que l'admiration puisque, devant un chef-d'œuvre de l'art, elle égale dans une minute d'émotion partagée celui qui admire à celui qui crée »^{xxiv}.

Moyen pour parvenir à la beauté, l'admiration sous-tend toute son esthétique, et peut-être même sa vie.

Cet homme qui se voulait athée, qui criait « haro sur le curé », porte à l'art un amour mystique et aux peintres un culte total. Il met dans sa critique une telle ferveur^{xxv} qu'elle dépasse les mots et se fait acte de foi.

« [...] Comme je comprends d'une façon toute différente [...] le culte de l'art, qui ne sera jamais la religion vague et grossière des foules et qui ne doit fleurir qu'au cœur des délicats, pudique et caché comme l'amour. L'hommage d'un artiste, c'est son œuvre, il n'est pas autre part. Les députations, les fanfares, les discours, les statues ne peuvent que l'amoindrir, tandis qu'il grandit toujours dans la contemplation, dans la méditation solitaire de ceux-là qui sont privilégiés et peuvent entrer dans le mystère des âmes et le ciel difficilement ouvert du Beau. »^{xxvi}

Alors qu'une multitude de phraseurs glosent sur des artistes dont ils n'entrevoient même pas le génie :

« [...] Que comprennent-ils à ces intimités, à ces frissons, à ces mystères, à ces sensibilités, à ces transfigurations de l'âme, à ces souffrances, à ces divinités dont Dieu pétrit cet être d'exception qui a été un artiste. »^{xxvii},

lui vibre à l'unisson, son cœur fait écho aux accords de ces œuvres et tout son être résonne à ces harmonies. Chantre de ces artistes, sa voix s'élève afin d'exprimer son exaltation esthétique mais aussi son bonheur d'être admis dans le secret des dieux. En effet, s'il entonne la trompette de la renommée, s'il recourt au vocabulaire religieux, c'est afin de mieux rendre « ce sublime mystère, [...] cette parcelle de divinité tombée dans le cerveau et dans le cœur de l'homme »^{xxviii} qu'est l'art et d'exprimer aux « dieux de son cœur » la foi qu'il leur voue.

C'est dans la presse que ce croisé mène ses batailles les plus virulentes. Ses articles sont de véritables sommations. Il impose au public ses goûts, il lui intime l'ordre d'admirer. Il espère ainsi redonner à son combat de journaliste la dignité que les compromissions passées semblaient lui interdire. Il est même sacré par Remy de Gourmont « le chef des justes par qui sera sauvée la presse maudite »^{xxix} et Apollinaire saluera en lui « le seul prophète de ce temps »^{xxx}.

Sa critique est peu commune ; il ne cherche pas à professer, à inculquer à coup de théories la primauté de l'art, sa prépotence s'imposant, selon lui, d'elle-même. Suivant son exemple, le public doit se taire, se laisser envahir par le plaisir de l'œuvre et frémir à toutes ces beautés :

« [...] Et, si je sens, en thèse générale, l'impuissance du critique d'art à expliquer une œuvre d'art, n'est-ce point aussi et surtout que je sens bien davantage mon insuffisance personnelle pour parler autrement que par des cris d'admiration de ces œuvres impérissables, d'une si hardie, si nouvelle et si énorme beauté ? »^{xxxi}

Il va même plus loin et fustige sans aucun ménagement ceux qui se risquent à proférer le moindre jugement critique :

« [...] L'œuvre d'art – et je parle ici de la peinture – a ce mystère d'une ironie supérieure, savoureuse et vengeresse, qu'elle fait monter, tout d'un coup, avec force, à la surface, ce qui grouille et fermente de bêtises vaseuses au fond de l'esprit de celui qui s'est institué, par métier, son exégète et son juge. Il n'est pas de meilleur critérium de la mentalité d'un individu que le degré de "critique d'art" qu'il accuse à son thermomètre spirituel. »^{xxxii}

Refusant toute idée d'école, il ne tolère aucune appréciation faite en vertu des lois castratrices des mouvements. Ce pacifiste se métamorphose en reître quand les artistes qu'il aime sont jugés en fonction de dogmes desséchants. Il brandit alors l'étendard de la modernité, réclamant pour ces hommes un regard lucide et novateur.

S'il lui arrive – pour soutenir une comparaison – de citer les plus grands parmi les auteurs et artistes du passé, son dessein précis vise les débutants, les déclassés, les réfractaires et les injustement méconnus, ceux qui ne voient pas les couleurs de leurs œuvres pavoiser aux cimaises des musées.

« [...] Je ne dirai rien des visites que j'ai faites aux musées. Je veux garder secrète en moi, au plus profond de moi, les jouissances et les rêveries que je vous dois, ô Van Eyck, ô Jordaens, ô Rubens, ô Teniers, ô Van Dick !... Je veux en admirateur respectueux et soucieux de votre immortel repos, vous épargner toutes les sottises, épaisses, gluantes, que secrètent hideusement les critiques d'art, lorsqu'ils se trouvent en présence des œuvres d'art, de n'importe quelles œuvres d'art, sottises indélébiles qui, bien mieux que les poussières accumulées et les vernis encrassés, encrassent à jamais vos chefs-d'œuvre, et finissent par vous dégoûter de vous-même. »^{xxxiii}

Si son admiration pour les maîtres anciens est muette, son enthousiasme pour ses contemporains est tonitruant. Il faut qu'il se fasse entendre ; alors que la France regarde avec mépris les jeunes artistes, Mirbeau proclame déjà leur mérite et leur fait une place à côté des immortels de l'art. Mais, à l'instar de Cassandre, Mirbeau n'est pas écouté, il a beau crier le génie de Camille Claudel, le sens de la vie de Maillol ou la modernité de l'art de Cézanne, le public reste sourd. Quand il prophétise que Van Gogh révolutionnera la peinture future, il ne suscite que lazzis et quolibets.

Pourtant, inébranlablement fidèle à sa conception de la critique – promouvoir les artistes incompris –, il crée l'opinion, et s'il se jette à l'eau, ce n'est pas, à l'image des moutons de Panurge, pour suivre les courants de son époque, mais au contraire pour faire des vagues dans cette mare où les esprits croupissent à ratiociner toujours sur les mêmes inepties.

Pour ces artistes précurseurs du XX^e siècle, dont Van Gogh est le symbole, Mirbeau va créer une nouvelle critique, fondée sur des critères esthétiques totalement novateurs. Il va mettre

à mal tous ces anciens postulats que ses prédécesseurs avaient jetés en pâture à cette foule bourgeoise « vorace » de connaissances, pour instaurer des axiomes plus valables et imposer une forme de pensée véritablement originale. Il ne se prévaut pas d'une doctrine irréfutable – le mot seul l'aurait fait hurler – mais d'une nouvelle manière de ressentir l'art, fondée sur l'émotion.

Les moyens dont il use pour mener à bien cette lutte, qui sera couronnée du succès que l'on sait, sont simples. Il invite le lecteur à se laisser porter par l'émotion que procure l'œuvre d'art et à découvrir les sentiments intimes de l'artiste. Il condamne les dogmes mortifères et rejette le vocabulaire technique trop desséchant. Il tympanise les faux savants à l'intellectualisme sclérosant, il récuse les prétentions à l'objectivité des Brunetière, ainsi que les tentatives de théorisation de jeunes critiques en mal de notoriété. Stigmatisant Sainte Beuve qui « jamais ne s'intéressa à un jeune talent »^{xxxiv}, il cherche au contraire à mener le bon combat, à se battre pour imposer les artistes qu'il juge dignes d'attention, à créer des courants d'opinion et non pas à dériver au gré des modes.

Pour cela, il réclame une sensibilité ouverte à toutes les recherches et innovations, capable de ressentir, avant la lettre, la "beauté convulsive". Il fait de l'émotion et de la subjectivité les pierres angulaires de son esthétique. Mirbeau est un adepte inconditionnel du jugement de goût qui ne considère pas l'œuvre en fonction de son intérêt éventuel, mais en vertu de l'émotion qu'elle suscite. L'œuvre d'art étant la rencontre fortuite sur une toile de l'œil d'un artiste et d'un coin de nature, elle est donc fort relative, elle est la manière toute personnelle de ressentir des impressions et de les fixer. L'artiste communique à l'amateur une émotion, et Mirbeau veut transmettre, à son tour, son émotion à ses propres lecteurs. Il ne cherche pas à théoriser, préférant la description des sentiments provoqués par l'œuvre au métier proprement dit ; il n'analyse que très rarement la technique des peintres. Se laissant emporter par le lyrisme, il préfère au contraire présenter de façon subjective l'ensemble des toiles d'un artiste ; il s'efforce de faire comprendre à ses contemporains ce qu'il a éprouvé à la vue de ces tableaux, mais, emporté par ses enthousiasmes, il ne peut pas toujours l'expliquer. Alors, à défaut d'un raisonnement calme et froid, semblable à une équation algébrique où il démontrerait avec une autorité irréfutable la valeur de ces chefs-d'œuvre, il nous entraîne dans ses fièvres esthétiques, dans ses emportements passionnés, ô combien plus convaincants.

Mais si la critique, comme l'affirme Mirbeau, a l'obligation de s'incliner et d'admirer l'œuvre du peintre de talent, l'artiste a, lui, le devoir de contempler et de glorifier la nature.

La nature recèle en effet, d'après Mirbeau, des beautés éternelles et immuables, mais ces beautés, ne sont pas accessibles d'emblée, il faut les mériter. Elles demandent une conquête toujours recommencée, sans cesse renouvelée. Cette « quête du Graal » est dévolue à l'artiste. Quant aux spectateurs, ils ont le devoir d'accueillir l'œuvre, c'est-à-dire d'en faire une saisie affective, car les joies qu'elle procure ne sont pas rationalisables.

Comment en effet

« [...] démontrer techniquement ou poétiquement, sans obscurité – ce qui n'est pas démontrable par des chiffres ou par des mots – la beauté d'un accord de couleurs et d'un balancement de lignes, qui souvent sont le sujet même, le vrai sujet d'un tableau ? »^{xxxv}

Ils ne doivent donc pas la passer au crible de leur analyse, mais au contraire la sentir et l'aimer. Si l'attitude de l'amateur n'est pas évidente, la tâche de l'artiste, elle, est des plus périlleuses. Il faut qu'il s'absorbe dans la nature, qu'il la fasse sienne, que tout son être vibre à l'unisson, afin de créer, au-delà de l'art, de la vie.

« Ah ! comme il a conquis l'âme exquise des fleurs ! comme sa main qui promène les torches terribles dans les noirs firmaments, se fait délicate pour en lier les gerbes parfumées et si frêles ! Et quelle caresse ne trouve-t-il pas pour en exprimer l'inexprimable fraîcheur et les grâces infinies ! »^{xxxvi}

Mirbeau préconise pour cela le travail en plein air. Il conseille aussi, à ceux qui se vouent aux arts, de se détourner du factice en fuyant la ville, son tourbillon et ses faux plaisirs. C'est ainsi que l'art peut se faire le porte-parole de la nature et de la vie, s'imposant comme le triomphe du beau et de la lumière, comme l'a bien compris Van Gogh :

« Mon plan c'est d'aller, dès que je pourrai, passer quelque temps dans le Midi, où il y a plus de couleur, plus de soleil. »^{xxxvii}

Sans renier l'art des grands maîtres, il estime que chaque artiste doit faire une œuvre personnelle. Pour cela il doit rejeter toutes les théories éculées, mépriser les idées d'école et de mouvements et ne prendre qu'un seul guide, la nature :

« [...] Eh ! bien ! à mon avis, il n'y a qu'une règle, une seule : c'est de n'en accepter aucune !

Et l'unique souci de l'artiste doit être de regarder la Vie autour de lui pour la représenter absolument telle qu'elle lui apparaît.[...] Et surtout, surtout, pas d'idéal ! Qu'il ne corrige rien : qu'il soit vrai, vrai, vrai !

[...]En représentant sincèrement la Nature, il la fera comprendre à sa manière et c'est tout l'art »^{xxxviii}.

Mirbeau estime que l'artiste a une fonction didactique, faire aimer la nature :

« [...] L'art n'est peut-être, en soi, comme tant de chose qui nous enthousiasment, qu'une mystification, mais il a ceci d'admirable qu'il nous fait mieux comprendre et aimer les inépuisables beautés de la nature.[...] La nature est pleine de mystères charmants ou terribles ; nous ne faisons pas un pas sur le sol sans nous heurter à de l'inconnu. L'art illumine tout cela ; sa magie éclaire l'invisible, elle ouvre nos oreilles à bien entendre. Du moins nous le croyons, et c'est assez pour que nous l'aimions. »^{xxxix}

Il le considère, à l'instar de Baudelaire, comme un « être d'exception » qui, « privilégié par la qualité intellectuelle de ses jouissances et [de] ses souffrances », arrive, au terme d'une longue et douloureuse ascèse, à s'arracher aux pesanteurs de son conditionnement socio-culturel et à « voi[r], découvr[ir], comprend[re], dans l'infini frémissement de la vie, des choses que les autres ne verront, ne découvriront, ne comprendront jamais »^{xl}. Son hypersensibilité est une source intarissable d'émerveillements et d'émotions qu'il lui appartient de faire partager par la magie des formes et des couleurs. En créant de la beauté et de l'harmonie, en nous aidant à mieux voir et à mieux sentir, en enrichissant notre perception et notre expérience, il satisfait notre aspiration à l'idéal et nous console des laideurs de la vie. Son œuvre personnelle et subjective reflète son tempérament, sa vision unique des choses, reconnaissable entre toutes^{xli}.

“UN JEUNE HOMME QUI LUI RESSEMBLAIT COMME UN FRERE...”

Mirbeau va donc, bien qu'il ne l'ait pas connu personnellement, ni même rencontré, consacrer une grande partie de son éloquence à ce peintre mort ignoré, inquiet et tourmenté qui lui ressemble comme un frère. Alors que la critique d'Aurier sera cérébrale et intellectuelle, celle d'Octave sera cordiale et passionnée ; alors que l'article confidentiel du premier sera une légitimation du symbolisme, les écrits du second seront un chant d'amour qui s'élèvera dans la grande presse.^{xlii}

Ce ne sont pas de simples pages bien écrites, d'un homme rompu au métier de journaliste, que Mirbeau va publier dans *L'Echo de Paris* et *Le Journal*, mais un superbe acte de foi où il professe tout l'amour qu'il porte à cet artiste en qui il devine son double. Ce qui frappe tout d'abord Mirbeau, c'est la similitude de leur destin et de leur art. Il a l'impression de lire à livre ouvert sa propre existence dans l'œuvre de ce peintre torturé.

Deux vies semées d'embûches et de doutes

De mêmes illusions et un semblable enthousiasme naïf bercent les débuts de ces deux hommes ; alors que le futur critique s'engage dans le monde politique, où il défraie la chronique avec ses *Grimaces*^{xliii}, le peintre se lance corps et âme dans la religion, espérant par cette voie aider le pauvre et l'opprimé. Comme le remarque Gauguin :

« Contrairement aux enseignements de ses professeurs, sages Hollandais, Vincent avait cru à un Jésus aimant les pauvres, et son âme toute pénétrée de charité, voulait, et la parole consolante et le sacrifice : pour les faibles, combattre les grands. Décidément, décidément, Vincent déjà était fou.

Son enseignement de la Bible dans les mines, fut, je crois, profitable aux mineurs d'en bas, désagréable aux autorités d'en haut, de dessus la terre. »^{xliv}

Pour Mirbeau, qui revendique l'art et la culture pour tous – « l'ouvrier a besoin de beauté » – le dévouement de Vincent est exemplaire ; il a su, dans le plus grand dénuement, prêcher aux mineurs l'amour du prochain ; il a osé dévoiler les beautés célestes à ces hommes qui ne pouvaient donner que quelques pièces aux prêtres cupides, hommes de mains de « cette grande dame » la « religion catholique, la religion de la mendicité »^{xlv}. Quelle arrogance, donner aux pauvres alors qu'on ne prête qu'aux riches, il doit donc être puni pour sa témérité ; le comité d'Évangélisation de Bruxelles décide de ne plus lui donner la charge d'évangéliste laïque dont il avait bénéficié en janvier 1879.

Lorsque l'auteur de *L'Abbé Jules* exerce sa plume en l'honneur de Van Gogh, il admire bien

sûr « l'ardent besoin de prosélytisme » qui a poussé ce peintre vers le peuple et les foules :

« La vocation de l'art a quelquefois ce caractère apostolique. Car Van Gogh veut être utile... se dévouer aux autres... ce qui l'a toujours frappé, ce qui lui fait mal... ce qu'il voudrait guérir... c'est la laideur... c'est l'ignorance des hommes, la prédominance de la bestialité sur l'esprit, alourdi d'appétits grossiers, de préjugés serviles, de sottises douloureuses. Alors un ardent besoin de prosélytisme le pousse vers le peuple...il cherche les foules... les réunit sur les places publiques, dans les salles... leur parle... Il voudrait les élever vers quelque chose de plus haut, de plus pur, dont on ne leur a jamais dit un mot. »^{xlvi}

mais il s'extasie surtout devant le long parcours semé d'embûches, d'échecs et de déceptions qui ont conduit le peintre à trouver un autre langage pour exprimer son amour de l'homme et de la beauté : la peinture.

« [Van Gogh exprime cet amour] [...] par la forme, par la couleur... par l'harmonie de la forme et de la lumière... par la peinture !... Et Van Gogh, qui n'a jamais peint...se fait peintre. Ce sera encore une manière d'apostolat et parler une fois encore de beauté ! »^{xlvii}

En effet, après avoir été blâmé par les instances ecclésiastiques, le peintre s'adonne avec la même ferveur qui avait animé sa conviction religieuse, au dessin et à la peinture. Comme il avait cherché d'autres mots, pour exprimer sa foi, que les traditionnelles antiennes, il va innover dans le langage des arts, en créant un nouveau lexique, celui de l'art moderne. Il consacra désormais sa vie à cette quête, comme en témoignent « ses lettres [qui] nous renseignent à cet égard, très précieusement. [...] Elles nous racontent comment [...] le peintre n'a pas d'autres préoccupations que d'être peintre. »^{xlvi} :

« Tu vois que je consacre toutes mes forces à la peinture et que je creuse le problème des couleurs, mais je crois avec certitude [...] que j'ai la peinture dans la peau. »^{xlvi}

La peinture devient donc pour Vincent sa raison de vivre, mais aussi l'hommage, ou du moins le remerciement, qu'il rend à la société :

« Le monde ne m'importe guère, si ce n'est que j'ai une dette envers lui, et aussi l'obligation, parce que j'ai déambulé pendant trente années, de lui laisser par gratitude quelques souvenirs sous forme de dessins ou de tableaux, qui n'ont pas été entrepris pour plaire à l'une ou l'autre tendance, mais pour exprimer un sentiment humain, sincère »^l.

Une semblable déception va conduire Mirbeau à délaisser le monde hypocrite de la politique pour gagner celui de la littérature, dans lequel il s'engage avec passion. Mais de nouvelles angoisses commencent pour l'écrivain. Au goût amer que lui laissent ses livres – *Le Calvaire* (1886), *L'Abbé Jules* (1888) ou encore *Sébastien Roch* (1890) – Mirbeau a l'impression qu'il croque là des fruits qui lui sont défendus. Lui, plein de mansuétude pour les autres, n'a aucune clémence pour lui-même. Il va s'accusant sur les places publiques, il clame qu'il n'a aucun talent :

« [...] Mon livre^{li} est donc terminé [...] Je sens que c'est mauvais, déhanché, que l'originalité qui aurait pu y être, n'est pas sortie. Enfin, je ne suis pas un homme de génie, pas même un homme de talent. Il faut me résigner à ce que je suis. »^{lii}

La seule qualité qu'il s'octroie est l'admiration. Elle est selon lui une forme de compensation, elle lui apporte la preuve tangible de n'être pas un « mufle »^{liii} puisqu'elle montre que s'il est dépourvu de génie, il sait le déceler chez les autres.

« [...] Je sais mieux que vous que je n'ai pas de talent. Il y a longtemps que, ne pouvant le goûter en moi, j'ai pris le parti de l'admirer chez les autres. »^{liv}

Le seul réconfort qui le sauve de son dégoût de lui-même et des autres, ce sont ces hommes qui le lui procurent ; au contact de ces grands créateurs, il retrouve une certaine dignité.

« [...] Je n'ai aucun talent[...]. J'arrive à supporter, sans trop de dépit ni de souffrance, cette opinion sur moi, et à me consoler de mon infériorité, en admirant de plus en plus les grandes qualités de ceux que j'aime et en me bornant à trouver du bonheur très doux, dans des amitiés qui me mettent un peu au-dessus du vulgum pecus, puisque ces amitiés ne vont pas à tout le monde. »^{lv}

Par cette auto-flagellation, récurrente dans ses critiques et ses lettres, il témoigne de son dévouement total à leur cause, comme si son martyr pouvait grandir les hommes qu'il admire. A la différence de *L'Abbé Jules*, sa créance n'est en proie à aucun doute, nulle ombre n'apparaît au tableau.

Persuadé de sa médiocrité, il produit peu ; ses rares romans, source inépuisable de souffrance, le laissent aux prises avec les tourments les plus vifs qui rendent sa création impossible. Afin d'éviter ces confrontations avec lui-même qui paralysent un temps son souffle créateur, Mirbeau fuit, voyage, admire. Van Gogh connaît, lui aussi, les angoisses de la création, mais pour combattre ses inquiétudes, le peintre use d'un autre remède : un travail titanique^{lvi}. C'est un combat acharné qu'il mène donc contre les démons qui

l'assaillent ; dans cette lutte terrible, il perdra la raison, puis la vie.

« Mon cher frère – c'est toujours entre-temps du travail que je t'écris – je laboure comme un vrai possédé, j'ai une fureur sourde de travail plus que jamais. Et je crois que ça contribuera à me guérir. [...] Ma triste maladie me fait travailler avec une fureur sourde – très lentement – mais du matin au soir sans lâcher et – c'est probablement là le secret – travailler longtemps et lentement »^{lvii}.

Bien sûr, Van Gogh connaît lui aussi des fléchissements dans sa production :

« Je dois te prévenir que tout le monde va trouver que je travaille trop vite. N'en crois rien. N'est-ce pas l'émotion, la sincérité du sentiment de la nature, qui nous mène, et si ces émotions sont quelquefois si fortes qu'on travaille sans sentir qu'on travaille, lorsque quelques fois les touches viennent avec une suite et des rapports entr'eux, comme les mots dans un discours ou dans une lettre, il faut alors se souvenir que cela n'a pas toujours été ainsi, et que dans l'avenir, il y aura bien des jours lourds sans inspiration »^{lviii},

Mais ces moments sont rares. Mirbeau, fasciné par cette puissance de travail qui lui fait trop souvent défaut, le sait bien :

« [...] Vincent Van Gogh s'acharna. Le travail sans trêve, le travail avec tous ses entêtements et toutes ses ivresses s'empara de lui. Un besoin de produire, de créer, lui faisait une vie sans halte, sans repos, comme s'il eût voulu regagner le temps perdu. Cela dura sept ans. »^{lix}

Van Gogh a beau chercher dans le travail forcené une échappatoire à ses angoisses, le subterfuge échoue. Mirbeau comprend l'acte irréversible de ce « suicidé de la peinture » :

« Une inquiétude mortelle – [...] toute professionnelle – était en lui... Elle le rongait, le dévastait peu à peu... [...] Il n'était pas satisfait de son œuvre... Toujours il rêvait au-delà de ce qu'il réalisait... Il rêvait l'impossible... »^{lx}

Il le comprend d'autant mieux que tous les doutes, les craintes, les impuissances qui habitent le peintre, l'écrivain les partage.

« Cette impuissance, je ne la sens, peut-être que parce que j'ai connu tous les doutes, tous les troubles, toutes les angoisses de Vincent Van Gogh, et cette faculté cruelle d'analyse, et cette dureté à se juger soi-même... »^{lxi}

En effet, si Mirbeau a conscience qu'en dehors de la nature, il n'y a pas de salut, il sait cependant que ce n'est pas une panacée, l'art n'est que l'ombre colorée de la vie, une simple illusion. En dépit de ses tentatives de saisir l'instant, de rendre l'intégralité de la sensation et de suggérer la transmutation éternelle des choses, l'art^{lxii} n'a pas pour autant le pouvoir de recréer le monde, de vaincre le temps et d'arrêter magiquement l'inexorable décomposition de la matière vivante. L'homme, n'est qu'un « vil fétu, perdu dans le tourbillon des impénétrables harmonies »^{lxiii}, un « zéro égaré dans l'infini. »^{lxiv} Il souhaite, quand il est doué d'une grande sensibilité, percevoir les harmonies et les beautés éparses dans l'ample sein de la nature ; c'est à cette espérance que se raccrochent des artistes comme Van Gogh et Mirbeau qui se donnent pour tâche d'exprimer, à travers leurs émotions intérieures, la beauté cachée sous l'apparence des choses. Mais on ne caresse pas impunément de telles ambitions, ceux qui s'y sont essayés ont vu fondre leurs espoirs, « un point noir est resté dans leur regard avide » qui, depuis, mêlé à tout, leur rappelle leur audace. En effet, quel orgueil sacrilège de la part des artistes de présumer qu'ils pourraient dégager avec les outils gauches qui sont les leurs – leur main et leur cerveau – les splendeurs impalpables et les mystères affolants de la nature :

« [...] Je [Lucien] me sens, cher petit, de plus en plus dégoûté de moi-même. A mesure que je pénètre plus profond dans la nature, dans l'inexprimable et surnaturel mystère qu'est la nature, j'éprouve combien je suis faible et impuissant devant de telles beautés. La nature, on peut encore la concevoir vaguement, avec son cerveau, peut-être, mais l'exprimer avec cet outil gauche, lourd et infidèle qu'est la main, voilà qui est, je crois, au-dessus des forces humaines... »^{lxv}.

Seuls les véritables artistes ont conscience de ce sinistre paradoxe, de cette irréductible impuissance qui fait de leur vie une torture permanente et « les plongent dans un vertige et un dérèglement souvent bien proches de la folie »^{lxvi}. Mais, n'ayant pas d'autre solution, les artistes restent attachés à leur calvaire, espérant, par une vie d'ascèse hantée par les luttes et les échecs, tracer une voie vers la vérité ou du moins parvenir à alléger leur croix. S'inspirant de lui-même et surtout de Van Gogh, Mirbeau raconte dans un récit cruel cet implacable échec auquel sont voués tous les artistes sincères.

Dans le roman *Dans le ciel*, l'écrivain s'adonne à une description très expressive ; les œuvres de Vincent, torturé par son exaltation créatrice et sa rage de travail, nous apparaissent dans toute leur violence. Mais il s'attache aussi à recréer par le langage une œuvre plastique déterminée, des tableaux précis, mais pas nommées.

« C'étaient [...] d'étranges nuits, des plaines invisibles, des silhouettes échevelées et

vagabondes, sous des tournolements d'étoiles, les danses de lune ivre et blafarde qui faisaient ressembler le ciel aux salles en clameurs d'un bastringue^{lxvii}. C'étaient des faces d'énigme, des bouches de mystère, des projections de prunelles hagardes, vers on ne savait quelles douloureuses démences. »^{lxviii}

L'intention esthétique du critique est nette, il veut traduire la fascination qu'exercent sur lui certaines toiles de l'artiste, mais surtout rendre encore plus poignant – car véridique – le destin tragique du peintre. Ces toiles, on les connaît, cette vie aussi.

Comme Van Gogh qui,

« [...] avec des colères sauvages [...] s'emportait contre sa main, sa main lâche et débile, incapable d'exécuter, sur la toile, tout ce que son cerveau concevait de perfection et de génie...Il est mort de cela, un jour »^{lxix},

Lucien, anéanti par ce sentiment intolérable d'impuissance, se suicide.

« [...] Près de la toile renversée et crevée, près du paon mort^{lxx}, le col tordu, Lucien étendu dans une mare de sang [...] l'œil convulsé, la bouche ouverte en un horrible rictus, gisait.

[...] Je me précipitai sur son cadavre [...] et je vis alors sa main, sa main droite^{lxxi}, détachée du poignet, une main hachée, une main livide où se collait encore, faussée, ébréchée, une petite égoïne. »^{lxxii}

Cet insigne hommage que l'écrivain rend au peintre – faire de leur deux vies un roman unique – illustre parfaitement les sentiments profonds qui animent le critique. Mirbeau voit dans ce tempérament génial, tourmenté et bouleversant, l'écho de ses passions, de ses angoisses, de ses ardeurs et de ses excès. « En parlant de lui c'est de moi que je parle » peut s'écrier l'auteur de *Dans le ciel*, c'est pourquoi les pages qu'il consacre au peintre dépassent le cadre étroit de la critique, pour s'ouvrir sur un espace imaginaire où les désirs, les sentiments, les sensations et les mots se prêtent un mutuel appui :

« Ce que j'ai là, devant moi [...] c'est autre chose... c'est un autre art, je vois parfois, dans ces toiles, une grimace douloureuse, parfois j'y sens une impuissance consciente à réaliser par la main, complètement, l'œuvre que le cerveau a conçue, cherchée, voulue. [...] Après Rembrandt qui bouleverse comme un phénomène de la nature, on peut s'arrêter à Van Gogh, qui inquiète et qui enchante. »^{lxxiii}

Une même conception de l'art et de l'artiste

Mais leur fraternité ne s'arrête pas à leur vie, tout leur être communie, une même conception de l'art et de l'artiste les anime. Tous deux rejettent le diktat académique. Mirbeau fustige d'abord l'école académique, hydre sans tête, « sous-administration et rien de plus », dont les fonctionnaires, affublés de « lunettes vertes aux yeux, [d'un] catarrhe dans la gorge » et « de ronds de cuir au derrière »^{lxxiv}, dispensent un enseignement médiocre, développant l'art officiel, oratoire, conventionnel, sans émotion et sans vie, donnant la primauté au dessin au détriment de la couleur et de la lumière. S'il désigne cette école et surtout ses plus fervents représentants à la vindicte publique, c'est en raison de l'absence de vie dans leurs toiles et de l'inanité des dogmes qu'ils s'évertuent à respecter. Van Gogh est beaucoup moins virulent, il se contente de lui témoigner la plus grande indifférence :

« Dis à Serret que je serais au désespoir si mes figures étaient bonnes ; dis lui que je ne les veux pas académiquement correctes ; dis lui que je veux dire que si on photographiait un homme qui bêche la terre, il est certain qu'il ne bêcherait pas. »^{lxxv}

De toute façon, il se moque bien que ces « messieurs de l'Académie »^{lxxvi}, l'accusent d'être un peintre hérétique ; il ne recherche ni leur approbation, ni leurs honneurs, il ne peint pas pour être décoré. Comme l'écrivain, le peintre regarde avec mépris ces hommes qui courent inlassablement après ces « hochets ». Il va encore plus loin, il refuse même le moindre témoignage d'admiration. Il aime à se tenir loin du monde et du bruit ; retiré dans sa tour d'ivoire, il tente de vivre – et il y parvient – dans la plus grande obscurité. Aussi lorsque Mirbeau se reproche de ne pas avoir cherché à connaître Vincent avant sa mort afin de lui donner une chance de succès, il enfreint la volonté du peintre. L'unique article, bien qu'élogieux, publié du vivant de l'artiste par Aurier, lui a causé un vif déplaisir :

« Veuillez prier Monsieur Aurier de ne plus écrire des articles sur ma peinture, dis le lui avec insistance, que d'abord il se trompe sur mon compte, puis que réellement je me sens trop abîmé de chagrin pour pouvoir faire place à la publicité. Faire des tableaux me distrait, mais si j'en entends parler, cela me fait plus de peine qu'il ne sait. »^{lxxvii}

Si Mirbeau éprouve un profond sentiment d'amertume face à la mort prématurée de cet artiste, qu'il n'a jamais connu : « [...] chaque jour mon regret est plus vif de ne l'avoir pas connu »^{lxxviii}, c'est qu'il a l'impression d'avoir perdu un frère, un ami et surtout le peintre qui

incarnait le mieux sa conception de la peinture.

« La perte en est cruelle, [...] bien [...] que le pauvre Vincent Van Gogh, en qui s'est éteint une belle flamme de génie, s'en soit allé dans la mort, aussi obscur, [...] qu'il avait vécu ignoré et obscur dans l'injuste vie. »^{lxxxix}

Le critique admire chez Van Gogh, non seulement ce style si personnel, qui donne à chacune de ses toiles la marque du chef d'œuvre :

« Dans une foule de tableaux mêlés les uns aux autres, l'œil, d'un seul clin, sûrement reconnaît ceux de Vincent Van Gogh [...] parce qu'ils ont un génie propre qui ne peut être autre, et qui est le style, c'est-à-dire l'affirmation de la personnalité. »^{lxxx}

mais encore davantage cette compréhension profonde de la vie. Il sait, et c'est là le signe du génie pour Mirbeau, absorber en lui l'âme de la nature :

« [...] Tout sous le pinceau de ce créateur étrange et puissant, s'anime d'une vie étrange, indépendante de celle des choses qu'il peint, qui est en lui, et qui est lui. Il se dépense tout entier au profit des arbres, des ciels, des fleurs, des champs, qu'il gonfle de la surprenante sève de son être »^{lxxxi}.

La correspondance du peintre confirme le sentiment de l'écrivain : « Je mange de la nature »^{lxxxii}, confie-t-il à son ami Emile Bernard. Refusant tout endoctrinement, il n'a qu'une école, celle de la vie. C'est pourquoi, quand Aurier englobe Vincent dans le mouvement symboliste, Mirbeau se fâche en décochant des flèches acerbes à ces « mystico-larvistes ». Cet homme au « cœur de mouton »^{lxxxiii} sort ses griffes acérées et lacère ces usurpateurs :

« Les mystiques, les symbolistes, les occultistes, les néopédérastes... les peintres de l'âme, enfin... tous ces pauvres jobards ou ces pauvres farceurs qui, dès qu'ils voient dans une toile une faute lourde de dessin ou une forme embryonnaire, ou des chairs verdies... et des sexes crucifiés... crient au chef-d'œuvre, s'évanouissent d'admiration et de volupté... tous, l'un après l'autre, ils ont voulu revendiquer Van Gogh pour un des leurs. Voilà une étrange prétention... une incompréhensible folie !... Pourquoi Van Gogh, plutôt que Monet ou Cézanne ? »^{lxxxiv}

Il s'insurge contre ces théoriciens qui, prônant un art inerte et exsangue, osent revendiquer Van Gogh comme un des leurs. Car si ce peintre est arrivé à un tel degré d'art, c'est grâce à la place primordiale qu'il a accordée à la nature. Source de toutes les beautés, cette étrange magicienne, cette « infatigable renouveau d'idéal »^{lxxxv}, l'a forcé à voir plus loin, il a bu à sa source l'eau de jouvence, puis a suivi les préceptes de Nerval,

*« Homme ! libre penseur – te crois-tu seul pensant
Dans ce monde, où la vie éclate en toute chose ?
Respecte dans la bête un esprit agissant...
Chaque fleur est une âme à la Nature éclore ;
Un mystère d'amour dans le métal repose :
Tout est sensible ! – Et tout sur ton être est puissant ! »^{lxxxvi}*

et, du même coup, ceux de Mirbeau, sans le savoir.

Un culte commun, celui de la nature

En effet, si l'œuvre de Vincent ne correspond pas à la conception de l'art des symbolistes, elle est en revanche en harmonie totale avec celle du critique.

La philosophie de l'écrivain est simple, il faut aimer la vie et suivre la nature :

« Une œuvre d'art n'est belle, n'est émouvante, n'est vivante, qu'à la condition qu'elle vienne de la vie, et qu'elle reste dans la vie »^{lxxxvii}.

Homme entre ciel et terre, il trouve dans la nature un refuge et un modèle ; promue grande et unique éducatrice, elle est à l'origine de toute forme artistique. Véritable paradigme du beau, le créateur ne doit pas se borner à l'imiter, il doit la sublimer. Pour que l'œuvre d'art puisse « gard[er] le parfum d'une âme et l'empreinte d'une volonté »^{lxxxviii}, l'artiste ne doit pas se cantonner à imiter un « morceau » de nature ou une nature aseptisée, il doit trier dans l'immensité des choses et il doit déformer pour mieux recréer. Il dépasse ainsi la reproduction pure et simple et parvient à l'expression ; il abstrait une « vérité » et arrive à l'âme sous la forme, faisant de son œuvre, s'il est un génie, la grande « synthèse qui met toute la nature dans un coin de campagne et dans un pan de ciel, toute l'humanité dans une figure. »^{lxxxix}. Van Gogh, comme le note Mirbeau, illustre parfaitement cette conception de l'artiste :

« [...] Lorsqu'il décrit le paysage qu'il fait en ce moment, ou qu'il rêve de faire, le lendemain, il ne dit pas qu'il y a des champs, des arbres, des maisons, des montagnes... mais du jaune et du bleu, du rouge et du vert... et le drame de leur rapport entre eux...

C'est ainsi qu'il a reproduit, pour notre joie et notre émotion, les aspects féeriques de la nature, la joie énorme et magnifique, la fête miraculeuse de la vie. »^{xc}

Mirbeau est un des rares à saisir l'ampleur de ses découvertes, mais aussi à tenter de les

“vulgariser” pour que le public, marqué par le consensus esthétique, daigne regarder d’un œil clément cette peinture nouvelle. Pour ce faire, il ne décrit et n’analyse pas les toiles de ce peintre suivant des critères très techniques, il préfère user d’un vocabulaire riche et varié, coloré et lumineux, plus adapté à évoquer la vie et la nature :

« C’étaient des arbres, dans le soleil couchant, avec des branches tordues et rouges comme des flammes »^{xci}.

L’écrivain ne veut pas déflorer l’art de cet artiste qui a compris et senti mieux que personne ce que la nature recélait ; il ne cherche pas à expliquer ou justifier sa passion pour cette œuvre – qui symbolise à ses yeux la peinture idéale – ni pour cet homme – qui avec ses excès, ses passions, ses angoisses incarne son double –, il aimerait simplement la faire partager. « Vois, ceci est mon sang », semble-t-il dire au public encore hostile.

Comment cet artiste torturé, ce « fou de peinture », aurait-il pu laisser indifférent le critique averti ? Sa haute conception de l’art et sa vénération de la nature :

« [...] N’est-ce pas l’émotion, la sincérité du sentiment de la nature, qui nous mène.[...] Cet art éternellement existant, et cette renaissance, ce rejeton vert sorti des racines du vieux tronc coupé, ce sont des choses si spirituelles, qu’une certaine mélancolie nous demeure en y songeant qu’à moins de frais on aurait pu faire de la vie, au lieu de faire de l’art. »^{xcii}

ne pouvaient que séduire Octave Mirbeau. Il apprécie ses recherches novatrices dans la représentation de la vie^{xciii}, et le défend avec acharnement contre les symbolistes qui tentent de l’enfermer dans leur chapelle :

« [...] La vérité, c’est qu’il n’est pas d’art plus sain... il n’est pas d’art plus réellement, plus réalistement peintre que l’art de Van Gogh... Van Gogh n’a qu’un amour, la nature ; qu’un guide : la nature.[...] Il a même l’instinctive horreur [...] de tous ces vagues intellectualismes où se complaisent les impuissants »^{xciv},

et enfin il admire son art propre de peintre, le baroque de son dessin forcené, la valeur symbolique de ses couleurs, la dématérialisation de ses formes et surtout sa lumière chaude et envahissante.

Soleil trop vite éteint, fleur prématurément fanée, Van Gogh incarnait pour Mirbeau le fleuron de son esthétique, le chantre de la nature, comme il le laisse entendre dans cet entretien qu’il eut avec le père Tanguy :

« [...] Je parie que vous ne connaissez pas son Pot de Glaïeuls. C’est un des derniers tableaux qu’il ait faits. U-ne-mer-veil-le ! Il faut que je vous le montre ! Les fleurs voyez-vous, personne n’a senti ça comme lui. Il sentait tout, le pauvre Vincent ! Il sentait trop ! Ça fait qu’il voulait l’impossible ! [...] M. Pissarro qui l’a regardé longtemps, et tous ces messieurs, disaient : “Les fleurs de Vincent ressemblent à des princesses !” Oui, oui, il y a de cela ! »^{xcv}.

Cet homme, tiraillé entre ses aspirations et ses réalisations, assoiffé d’infini et terrassé par ses limites, doté d’un esprit supérieur, mais entravé par une main débile, symbolisait l’artiste par excellence.

Du haut de son poste de vigie, Mirbeau annonce de sa voix prophétique les grands courants contemporains. En affirmant le caractère révolutionnaire de Van Gogh, il se présente comme le fourrier de l’art moderne, et en donnant la primauté à la subjectivité et le droit de cité à l’exagération, il annonce l’expressionnisme. Alors qu’Aurier se penchait sur le passé – c’est à dire les théories symbolistes – pour interpréter l’œuvre du peintre, l’auteur de *Dans le ciel* regardait vers l’avenir pour lire les toiles de Vincent. Alors que le public commençait à peine à voir dans les Indépendants des peintres de talent – il faut à l’œil le temps de s’habituer –, que les détracteurs d’hier devenaient les amateurs d’aujourd’hui, que les critiques qui avaient dénoncé l’« impressionnisme tremens » dont étaient victime les peintres du plein air se pâmaient maintenant d’admiration devant ces frissonnements d’âme et ces sensations colorées, Mirbeau, tournant la page du grand livre de l’Histoire de l’art, tremblait déjà devant la sensibilité exacerbée de cet artiste phare du XX^e siècle.

Héraut de l’impressionnisme, chantre de la peinture moderne, ce contempteur de l’académisme et des gloires factices avait tout pour nous séduire : un œil perçant, une langue cinglante et un « cœur de mouton ». Quelles sont donc les raisons qui ont poussé longtemps la postérité à négliger l’écrivain et à oublier sa critique ?

Longtemps confiné dans l’enfer des bibliothèques, puis moisissant dans les greniers, Mirbeau aurait pu prétendre à une ascension tout autre, celle qui l’aurait conduit vers l’empyrée de la littérature consacrée.

Pourtant promu à un brillant avenir *post mortem*,

« Dans vingt ou trente ans, les historiens de la période littéraire 1890-1910 auront à s’occuper de l’œuvre d’Octave Mirbeau, romancier, essayiste, dramaturge et critique, et rechercheront tous les

documents qui pourront éclairer la figure de cet homme de lettres qui a joué un rôle très important dans la vie intellectuelle de cette période »^{xcvi},

le temps passant, sa renommée demeure incertaine et la reconnaissance de son œuvre encore relative. Quelles sont les causes de ce silence par trop injuste ?

Certes, il ne fut pas toujours doué de clairvoyance ; la postérité n'a pas excusé sa condamnation, peut-être un peu hâtive, du « métier fruste et souvent vulgaire » de Millet ou « de la bruyante, sèche, prétentieuse nullité » de Signac ; les « spécialistes » n'ont pas toléré qu'il ne comprenne pas la spécificité, l'autonomie de la peinture, qu'il l'ait inféodée à la nature. Mais comment lui tenir rigueur de ne pas pénétrer toutes les beautés, de ne pas saisir toute la complexité des arts ? Pitié pour ce juste qui, durant trente ans, a clamé ses admirations pour des œuvres généralement vilipendées et qui nous enchantent aujourd'hui, pitié pour cet homme qui le premier a crié haut et fort le génie de Van Gogh. Même s'il lui est arrivé, et cela rarement, de se tromper – ses « erreurs » donnent encore plus de prix à ses meilleures intuitions – il lui sera beaucoup pardonné car il a beaucoup aimé.

Que justice soit faite et l'absolution prononcée, afin que ce « Don Juan de tout idéal »^{xcvii} retrouve sa vraie place, et nous un grand auteur.

Laurence TARTREAU-ZELLER.

i- Adolphe Retté, *Le Symbolisme, anecdotes et souvenirs*, p. 150.

ii- « Paul Gauguin », « Le Père Tanguy », deux articles regroupés dans *Combats esthétiques*, Séguier, 1993.

iii- Mirbeau est aussi mécène. Il est un des premiers à acquérir des œuvres du peintre, il acheta au Père Tanguy *Les Tournesols* et *Les Iris*.

iv- Albert Aurier avait publié en 1889 un recueil de poésie, d'inspiration très baudelairienne, *L'Œuvre maudite*, qui resta très confidentiel, et bien peu apprécié. Ses tentatives poétiques ne lui permirent pas d'accéder au florilège des poètes symbolistes.

v- Le Père Tanguy, marchand de couleurs installé rue Clauzel, exposait dans sa boutique des tableaux de Gauguin, Cézanne, Bernard, dont aucune galerie sérieuse ne voulait encore.

vi- Cité par Hautecœur dans *Littérature et peinture en France*, Armand Colin, 1963, p. 222.

vii- Les cinq points essentiels de la théorie d'Aurier qu'il développe dans « Le symbolisme en peinture », in *Le Symbolisme en peinture*, L'Echoppe, Caen, 1991, p. 26.

viii- *Op. cit.*, p. 227.

ix- Aurier, *op. cit.*, p. 38.

x- *Ibid.*, p. 39.

xi- *Ibid.*, p. 39.

xii- *Ibid.*, p. 39.

xiii- Baudelaire avait dédié « Rêve Parisien » à Constantin Guys.

xiv- Aurier, *op. cit.*, pp. 33-34.

xv- *Ibid.*, p. 34.

xvi- *Ibid.*, p. 35.

xvii- *Ibid.*, p. 35.

xviii- *Ibid.*, p. 38.

xix- *Ibid.*, p. 38.

xx- *Ibid.*, p. 38.

xxi- *Ibid.*, p. 38.

xxii- « Botticelli proteste ! », *Le Journal*, 11 octobre 1896, *Combats esthétiques*, T.II, p.159.

xxiii- Aurier, *op. cit.*, p.43, lettre de Van Gogh à Aurier.

xxiv- « Préface aux dessins d'Auguste Rodin », *Le Journal*, 12 septembre 1897, *Combats esthétiques*, T.II, p. 202.

xxv- L'aveu que l'on trouve au détour d'un chapitre de *La 628-E-8* : « Rembrandt et Beethoven, les deux ferveurs de ma vie ! » vaut moins par les deux noms cités que par le mot de « ferveur » qui s'y lit. Il s'agit d'une ferveur fiévreuse qui jette Mirbeau hors de lui.

xxvi- « A Propos d'Antoine Watteau », *La France*, 17 octobre 1884, *Notes sur l'art*, pp. 19-20.

xxvii- Mirbeau, *op. cit.*, p. 18.

xxviii- « Rengaines », *Echo de Paris*, 23 juin 1891, *Combats esthétiques*, T.I, p. 454.

xxix- Cité dans *Octave Mirbeau. L'imprécateur au cœur fidèle*, Séguier, 1990, p.215.

xxx- Dédicace de *L'Hérésiarque*, catalogue de la vente Mirbeau, 1919.

xxxi- « Claude Monet », *L'Humanité*, 8 mai 1904, *Correspondance avec Claude Monet*, Du Lérot, 1990, p. 260.

xxxii- *Ibid.*, p. 258.

xxxiii- *La 628-E-8*, U.G.E. 10/18, 1977, p. 131.

xxxiv- « La Postérité », *Les Écrivains*, 1ère série, p. 104.

xxxv- Mirbeau, *Exposition de peinture de Félix Vallotton*, p. 7.

xxxvi- « Van Gogh », *L'Echo de Paris*, 31 mars 1891, *Combats esthétiques*, T.I, p.443.

xxxvii- Van Gogh, *Van Gogh 1881-1888*, (lettre à Wilhelmina, Paris, été-automne 1888), Les Classiques de l'Art, Flammarion, 1971, p.13.

xxxviii- Mirbeau à Paul Gsell, mars 1907.

xxxix- Mirbeau « La Vie artistique », *Le Journal*, 31 mai 1894, *Combats esthétiques*, t. II, p.67.

-
- xl- Mirbeau, « Le Chemin de la croix », *Figaro*, 16 janvier 1888, *Combats esthétiques*, T.I, p. 345.
- xli- Cf. la préface des *Combats esthétiques*. Baudelaire, le premier, a déclaré, dans son *Salon de 1846*, que l'art était « la nature réfléchie par un artiste », de sorte qu'il « contient à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même », *Salon de 1846*, « A quoi bon la critique ? », O.C., T II, p. 418.
- xlii- C'est pour cette raison que F. Cachin et L. Farnoux Reynaud reconnaîtront à Mirbeau le mérite d'avoir lancé Van Gogh.
- xliii- Hebdomadaire satirique où, en 1883, Mirbeau déchaîne son courroux contre la République.
- xliv- Gauguin, *Oniri, Ecrit d'un sauvage*, Gallimard, 1974, p. 287.
- xlv- Nietzsche.
- xlvi- « Vincent Van Gogh », *Le Journal*, 17 mars 1901, *Combats esthétiques*, T.II, pp. 295-296.
- xlvii- Ibid., p. 296.
- xlviii- Ibid., p. 297.
- xlix- Van Gogh, *op. cit.*, (lettre à Théo, La Haye, fin août 1882), p. 6.
- l- Ibid., p. 7, août 1883.
- li- Il s'agit de *L'Abbé Jules*.
- lii- Lettre à Monet du premier mars 1888, *Correspondance avec Claude Monet*, p. 61.
- liii- « [...] Savoir admirer, c'est l'excuse des humbles comme nous, qui peinons dans les journaux, à d'obscures et inutiles besognes », in *Le Matin*, 6 novembre 1885.
- liv- Cette confession, Mirbeau la fait à Ferdinand Brunetière, cité dans la *Correspondance avec Claude Monet*, p. 109.
- lv- Lettre à Paul Hervieu, début mars 1889, cité dans *Octave Mirbeau. L'imprécateur au cœur fidèle*, p. 215
- lvi- En moins de 7 ans, Van Gogh réalisa plus de 850 tableaux et plus de 900 dessins et aquarelles, sans compter les œuvres qu'il fit à Anvers et Nuenen et qui furent détruites ou perdues.
- lvii- Van Gogh, *op. cit.*, (lettre à Théo ; Saint-Rémy, 1889), p.129.
- lviii- Ibid., (lettre à Théo Arles, juillet 1888), p. 125.
- lix- « Vincent Van Gogh », *op. cit.*, pp. 441-442.
- lx- « Vincent Van Gogh », *op. cit.*, p. 297.
- lxi- *La 628-E-8*, p. 209.
- lxii- Ces propos qui conviennent à l'art du peintre hollandais, Mirbeau les a tenus et les tiendra encore au sujet de l'art de son ami Claude Monet. Cf. la préface de la *Correspondance avec Monet*, pp. 25-26.
- lxiii- *Dans le ciel*, L'Echoppe, Caen, 1989, p. 47.
- lxiv- Expression employée par Pierre Michel dans la préface de *Dans le ciel*, p. 11.
- lxv- Ibid., p. 109.
- lxvi- Pierre Michel dans *Dans le ciel*, p. 14.,
- lxvii- On peut voir dans cette description *La Nuit étoilée sur le Rhône* exécutée par Van Gogh à Arles en septembre 1888.
- lxviii- *Dans le ciel*, p. 88.
- lxix- « Vincent Van Gogh », *op. cit.*, p. 297.
- lxx- L'allusion au paon renvoie aux études de Pissarro.
- lxxi- Cette amputation est lourde de sens. Mirbeau évoque ainsi la mutilation de Van Gogh qui s'était coupé l'oreille - mais de manière encore plus symbolique, c'est la main « coupable » qui est châtiée.
- lxxii- *Dans le ciel*, p. 144.
- lxxiii- *La 628-E-8*, p. 209.
- lxxiv- « L'Art et l'administration », *Le Gaulois* du 10 novembre 1884..
- lxxv- Van Gogh, *op. cit.*, (lettre à Théo, Nuenen, juillet 1885), p.10.
- lxxvi- Ibid., (lettre à Théo, Anvers, janvier 1886), p.10.
- lxxvii- J. Lethève, *Impressionnisme et Symbolisme devant la presse*, p. 135.
- lxxviii- Van Gogh, *op. cit.*, p. 372.
- lxxix- « Vincent Van Gogh », *op. cit.*, p. 440.
- lxxx- « Vincent Van Gogh », *op. cit.*, p. 442-443.
- lxxxi- Ibid. p. 443.
- lxxxii- Van Gogh, *op. cit.*, (lettre à Emile Bernard, Arles, octobre 1888), p. 128.
- lxxxiii- Cette expression fut employée par Jules Renard.
- lxxxiv- « Vincent Van Gogh », *op. cit.*, p. 296-297.
- lxxxv- « Camille Pissarro », in *Combats esthétiques*, T.I, p. 462.
- lxxxvi- Nerval, *Vers dorés*.
- lxxxvii- Mirbeau, « Notes sur Georges Rodenbach », *Le Journal*, 1^{er} janvier 1899.
- lxxxviii- « M.M. Roll, Lhermitte, Jules Breton, Puvis de Chavannes », in *Combats esthétiques*, T.I, p. 177.
- lxxxix- Cité par Denys Riout, « Mirbeau à Orsay », *La Quinzaine littéraire*, p. 17.
- xc- « Vincent Van Gogh », *op. cit.*, p. 297.
- xci- *Dans le ciel*, p. 88.
- xcii- Van Gogh, *op. cit.*, (*lettres à Théo*, 29 juillet 1888), p. 386.
- xciii- Mirbeau ne se trompe pas. En effet, dans une lettre à Anthon Van Raffard, Van Gogh écrit qu'il est à la recherche d'« un art toujours plus personnel, toujours plus complet et plus concis », et dans une lettre à Emile Bernard, qu'il « mange de la nature ».
- xciv- « Vincent Van Gogh », *op. cit.*, p. 297.
- xcv- « Le père Tanguy », in *Combats esthétiques*, T.II, p. 58.
- xcvi- Valéry Larbaud, « Mirbeau l'essayiste », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n° 9, 1922, p. 131.
- xcvii- Expression de Rodenbach pour désigner le courage et la lucidité dont a fait preuve Mirbeau dans ses critiques d'art.