

L'IMPRESSIONNISME ET SES APOTRES

MIRBEAU ET ZOLA, DIVERGENCE DES APPROCHES CRITIQUES

Les récentes études s'assignant pour objet d'analyse la critique d'art du XIX^e siècle nous ont désormais convaincus du bien fondé du rapprochement du contenu de ces textes avec l'univers intérieur des écrivains qui se sont adonnés à cet exercice. Il n'est plus possible en effet de douter des étroites relations qu'entretiennent ces écrits sur l'art, véritables confessions détournées, avec l'intimité et les profondeurs de tempéraments complexes, les arcanes et méandres d'un imaginaire.

La critique d'art, qui vaut peut-être comme expression de la plus grande authenticité d'un auteur, permet à qui sait être à l'écoute de ces aveux voilés de sonder les énigmatiques tréfonds de ces esprits fin-de-siècle.

S'agissant de Mirbeau, la valeur et la portée de ses contributions esthétiques s'accroissent notablement de la possibilité d'approcher au plus près une personnalité qui, au travers de son œuvre romanesque, se devine plus qu'elle ne se révèle, s'esquisse plus qu'elle ne se dessine, se dérobe quand on croit l'êtreindre, tant paradoxes, débats intérieurs et élans contradictoires alimentent son texte.

D'emblée l'envahissante « présence » de Mirbeau dans ses chroniques esthétiques, où il alterne dithyrambes enflammées et anathèmes irrévocables, accrédite les analogies entre ces engagements inconditionnels et la moire psychique de l'auteur. Tant et si bien que certains commentateurs, André Gide en tête, ont conclu un peu rapidement à une critique émanant d'un écrivain d'humeur – ce qui n'est pas faux – uniquement soumise et régie par des critères ne pouvant revendiquer qu'une vérité toute relative. S'il est indéniable que son travail est éminemment subjectif, il n'en reste pas moins conditionné par des grandes lignes directrices qui le définissent et le singularisent nettement. La logique et la continuité de son jugement existent réellement, mais sont si peu conformes à des systèmes d'appréciation plus courants qu'il était plus commode de les nier en bloc. Chez Mirbeau, le goût, faculté de trouver le Beau où il se trouve, par là-même vertu indissociable des notions d'instinct, de naïveté, de spontanéité, s'accommode d'une cohérence interne.

Ce sont certaines de ces caractéristiques, qui forment le « squelette » de l'appréciation de Mirbeau, qu'il est intéressant d'évoquer, en le confrontant à un critique dont les efforts, plus fermement théorisés et mieux dogmatisés formellement, prétendaient à une plus grande universalité, Émile Zola.

On associe généralement le nom de Zola critique d'art à celui de Manet dont il fut le défenseur des premières heures et à celui de Cézanne, son ami d'enfance. On méconnaît plus facilement la teneur exacte de ses chroniques traitant de l'impressionnisme, en concluant trop rapidement à une adhésion inconditionnelle ; la mise en écho de ses textes avec ceux de Mirbeau aide à souligner les divergences entre deux types d'appréhension de cette peinture, à l'origine de l'éloignement futur de Zola de ses anciens protégés.

Zola, dont les premiers articles et comptes rendus de salon, parurent dès 1863 a, lui, le mérite d'avoir dès le début, perçu et imposé la nouveauté de ceux qui s'élevaient avec courage contre l'académisme d'un art consacré. Dès 1865 environ, les noms de Monet, Pissarro, Degas auréolaient celui de Manet, exemple même de l'artiste fier et intransigeant.

Mais un aperçu même sommaire de ces apologies – et notamment de leur évolution est éloquent quant à la part de tactique conjoncturelle que pouvait recouvrir ce soutien. Ses premières interventions en faveur de ces révolutionnaires annoncent déjà la volonté de théoriser qui s'exprimera en 1880 dans *Le Roman expérimental* et constituent l'équivalent pictural de ce manifeste.

Car Zola annexe sans plus de difficultés le mouvement impressionniste au naturalisme littéraire ; les appellations choisies, au demeurant, ne trompent pas, l'assimilation transparaissant dans l'identité des dénominations : « actualistes », « naturalistes »...

Une telle « récupération » ne peut être entérinée par Mirbeau quand on connaît sa haute estime du groupe des Indépendants et sa profonde aversion pour le naturalisme dogmatique

défini par Zola :

« Nous sommes las, rassasiés, écoeurés jusqu'à la nausée du renseignement, du document, de l'exactitude des romans naturalistes (...) littérature d'attitudes et de gestes, une littérature pour myopes, une littérature à la Meissonier... Nous ne voulons plus de la vie telle qu'il nous l'expriment, déformée, hideuse, vide et raidie dans l'ordure. » (1)

« Le naturalisme, aussi bien dans la peinture que dans la littérature est un rapetissant qui réduit toutes choses et tous êtres à des pauvres constatations. » (2)

Cette divergence se concrétisa assez rapidement par une brouille avec Zola, qui ne prendra fin qu'à la faveur de l'affaire Dreyfus.

Les points de rencontre entre les deux modes esthétiques sont soulignés avec une insistance répétée par Zola ; d'aucuns peuvent être éclaircis à la lumière du contexte artistique : ainsi, la similarité mise en valeur dès 1863 entre naturalisme et impressionnisme se fonde sur leur tendances « révolutionnaires », leurs options contestataires, sur une proximité des valeurs, des conventions contre lesquelles tous deux entendent réagir.

Il est évident que pour Zola, souligner la volonté qu'ont ces peintres de réhabiliter la réalité dans ce qu'elle a de trivial, de repoussant, permet de démontrer la parenté d'idéal entre l'écrivain moderne qu'il est et Monet ; celui-ci, sous la plume de Zola, excelle à peindre :

« (...) de petits flots verdâtres (...) en mares glauques » (...) ou « l'eau dormante des ports étalée par plaques huileuses (...) la grande eau livide de l'énorme océan qui se vautre en secouant son écume salie (...) brisant contre les blocs de béton des vagues boueuses, jaunies par la vase du fond. » (3)

De même aux yeux de Zola, impressionnisme et naturalisme font cause commune en ce qu'il décèle un rapprochement dans la place que tous deux se doivent d'accorder au détail, dans un goût de la précision, presque scientifique ; on chercherait vainement chez Mirbeau l'équivalent de l'intérêt porté par Zola au « morceau », disposition qui incite ce dernier à dissocier des parties dans le tableau, à fixer son attention sur une portion de l'œuvre.

« (...) Mais je recommande tout particulièrement la main placée sur un genou du personnage : c'est une merveille d'exécution (...). Si le portrait entier avait pu être poussé au point où en est cette main, la foule elle-même eût crié au chef d'œuvre. » (4)

Un tel attachement au détail ne pouvait que s'aggraver d'une préoccupation aiguë de la « facture largement « étudiée », du procédé, de l'habileté dans le travail, qui débouche tout naturellement sur l'émission de certaines réserves quant à la sincérité même du travail de Monet.

« Bien des ébauches sont sorties de son atelier (...) cela pousse un peintre sur la pente de la pacotille. Quand on se satisfait trop aisément, quand on livre une esquisse à peine sèche, on perd le goût des morceaux longuement étudiés. C'est l'étude qui fait les œuvres solides. » (5)

La distance que prend Mirbeau vis-à-vis du mérite du travail, sa tendance à minimiser les aspects techniques de l'œuvre – essentiellement la précision, le soin du détail sur lesquels il fait prévaloir « puissance de synthèse et abstraction de la ligne (6) – font ressortir la méfiance de Zola à l'égard de la naïveté, de la fraîcheur du peintre. Les chroniques esthétiques de Mirbeau regorgent de réflexions marquant sa réprobation face aux artistes qui ont « trop de main », qui se plaisent au « dessin trop cherché », à « l'exécution trop travaillée » (7).

Une autre exigence picturale de Zola le conduit ici aux côtés de Mirbeau ; tous deux plaident en effet en faveur d'un art qui doit impérativement se libérer du joug de la signification « explicite », en refusant de s'encombrer de références littéraires et d'opter pour les sujets de genre. Ici, les attentes des deux écrivains se rejoignent, l'un et l'autre fustigeant les littérateurs fourvoyés (...) (qui) se servent du pinceau comme d'une plume (8).

A ce stade de l'évocation des grandes lignes qui régissent l'appréciation esthétique des deux critiques, on est en droit de s'interroger sur ce qui empêche Zola d'apprécier ceux que Mirbeau, cette fois, qualifie de naturalistes, en dehors des thèmes littéraires, religieux ou militaires. Lhermitte, Roll, Breton ou Meissonnier ont depuis longtemps fait de leur art celui de la précision outrée, du culte du détail minutieusement retranscrit ; les desiderata théoriques exprimés jusqu'ici par Zola s'accordent somme toute mieux avec ces artistes académiques qu'avec les impressionnistes.

Cette distinction préférentielle que Zola opère entre les réaliste académiques et les impressionnistes trouve son explication dans son goût de la subjectivité et de l'individualité ;

sa définition de l'œuvre d'art, « un coin de la création vu à travers un tempérament » traduit la nécessité d'une expression de la personnalité de l'artiste dans son œuvre. Mais un sensible écart entre les préceptes théoriques qui valorisent l'originalité de l'artiste et les applications concrètes des chroniques qui, dans l'ensemble, prônent, en priorité, la fidélité à la réalité et relèguent la prépondérance du tempérament au second plan semble être à la base de son évolution plutôt critique vis-à-vis de l'impressionnisme et de ses successeurs ; l'éloge de la personnalité lui permet de louer les mérites des impressionnistes au regard des imitations serviles et sans âme des peintres académiques, il est vrai, mais la transcription du réel est et demeure la pierre angulaire de son système de jugement.

Le rôle témoin de la peinture est incontournable, son dessein figuratif ne peut être remis en cause. Avant tout « l'art n'est qu'une reproduction du temps » (9), tandis que selon Mirbeau, « l'art n'est point fait pour nous apprendre quelque chose » (10).

Chez Zola, les jugements critiques tendent, malgré l'importance conférée à la personnalité individuelle dans l'énoncé théorique, à hisser la qualité de restitution de la chose vue au premier rang des mérites de l'artiste. Même ses réclamations en faveur d'un art empreint d'originalité trahissent la moindre valeur qu'il accorde aux manifestations du tempérament du peintre ; celles-ci semblent pour lui un atout subsidiaire, un élément destiné à rehausser la valeur mimétique du tableau :

« La photographie de la réalité qui n'est pas marquée du sceau original du talent du peintre – c'est une piètre chose » (11).

Cette réflexion, inspirée par le tableau de G. Caillebotte *Les Raboteurs de parquet* symbolise bien l'attente de Zola en matière de peinture : minimisant sa valeur, déplorant son insuffisance en l'absence de la touche subjective du créateur, Zola n'en récusé pas pour autant l'obligation de vérité, de fidélité aux apparences.

Chez Mirbeau, à l'inverse, la reproduction des extériorités sensibles, si elle demeure une nécessité pour le peintre (il n'est pour s'en convaincre qu'à constater sa répulsion à l'égard du projet symboliste), n'est somme toute qu'une possibilité de cristallisation de son originalité, qu'un support où s'appuie sa subjectivité. S'il y a là identité des canons de jugement chez les deux critiques, une inversion dans leur ordre hiérarchique les oppose : primauté de la retranscription chez Zola, affirmation de la subjectivité, de la subversion de la réalité au travers du « prisme » de l'artiste chez Mirbeau :

« En art, l'exactitude est la déformation, la vérité, le mensonge » (12).

Le réalisme qu'il prône dans le domaine de la peinture se caractérise avant tout par une certaine autonomie par rapport au réel ; il ne doit plus s'agir d'une seule retranscription : la volonté de reproduire doit se doubler d'une transformation, d'une altération de la chose vue par le tempérament du peintre. La subversion du réel par l'artiste, admise, voire requise par Zola dans l'élaboration du programme théorique, mais moins bien agréée lors de l'application concrète, devient donc le critère de valeur pour Mirbeau ; l'artiste se doit davantage d'être créateur que transcripteur, son travail devant refléter son apport personnel.

Les textes de Zola assimilant naturalisme littéraire et impressionnisme auxquels nous avons fait allusion ne doivent donc pas être dissociés de la période à laquelle ils ont été élaborés : la place que tient Zola aux alentours de 1870 dans le champ littéraire, ses options et aversions ont su trouver un atout de choix dans l'opportunité de cette filiation artistique qui venait consolider des thèses ne rencontrant pas encore l'écho souhaité. Or, dès 1879-1880, l'auteur des *Rougon-Macquart* réduit considérablement le rythme de ses comptes rendus artistiques, adoptant un recul qui ne cessera de s'amplifier vis-à-vis des préoccupations esthétiques (du moins si l'on considère la raréfaction de ses interventions dans la presse) et scellé par son article épilogue du 2 mai 1896.

Cette relative désaffection coïncide chronologiquement avec l'irruption de Mirbeau dans la sphère artistique. Dès lors, il nous est impossible d'opérer de rapprochement véritablement éloquent et pertinent sur un même intervalle.

Fort heureusement, l'intérêt témoigné par les deux hommes de lettres pour le domaine pictural a conduit chacun d'eux à cristalliser cet engouement dans un ouvrage plus synthétique et aussi représentatif de leur perception du phénomène que les chroniques d'art. Il ne s'agit d'ailleurs pas là de cas isolés, les artistes se pressant alors sous la plume des écrivains (13). Ces romans, *L'Œuvre* de Zola et *Dans le ciel* de Mirbeau paraissent respectivement en 1886 et en 1892-1893 ; celui de Mirbeau ne connaîtra que la publication en feuilletons dans *L'Echo de Paris*, sa parution en volume ne datant que de 1989 : de son

vivant, il n'a pas consenti à lui donner le poids et la pérennité du livre pour des raisons que Pierre Michel et Jean-François Nivet (14) dans la préface au roman, expriment sous forme d'hypothèses : scrupules de livrer une œuvre qui, malgré un parti pris de s'éloigner des conventions romanesques, lui paraît inabouti, sensation d'y avoir exprimé des thèses nihilistes et d'un pessimisme qui s'accordent mal avec ses prises de position anarchistes prônant la lutte et l'ardeur révolutionnaire, crainte de voir ses amis impressionnistes prendre ombrage de la déchéance dans laquelle est précipité Lucien, partisan lui aussi de la modernité en peinture.

Toujours est-il que si l'on s'accorde à voir dans les ouvrages de Zola et celui de Mirbeau un concentré représentatif de leurs idées en matière d'art, leur mise en relation peut être riche d'enseignement, même s'il nous paraît difficile de conclure à de péremptoires et définitives déductions, à savoir notamment l'aveu de rupture avec la peinture nouvelle qu'on prête facilement à Zola.

Les sources d'inspiration et les thèmes des deux romans sont suffisamment proches pour qu'on ne puisse nier la dette de Mirbeau à l'égard de son aîné ; à l'analogie de parcours des deux personnages (Claude dans *L'Œuvre* et Lucien dans *Dans le ciel*), au drame identique de leur impuissance qui, les mènera tous deux à l'aliénation, viennent s'ajouter la similarité des tempéraments et de leurs démarches artistiques. Ces points de convergence jalonnaient dans les deux œuvres l'analyse du cheminement d'un génie stérile. Dans le cadre du rapprochement des contenus de la critique esthétique des deux écrivains, il était plus pertinent de dégager ce qui les opposait dans leurs ouvrages « aboutis » respectifs.

La remarque essentielle qui s'impose au terme de cette confrontation est, de par le schéma même des deux romans, une différence sensible dans la place, la fonction et l'enjeu qu'assigne à l'art chacun des deux auteurs.

Ainsi, chez Mirbeau, l'artiste Lucien est d'emblée en dehors du circuit artistique traditionnel : nulle velléité de participation à une quelconque exposition, à un quelconque salon ne traverse son esprit. A cette absence correspond, se substitue presque, la présence torturante de préoccupations existentielles, qui sous-tendent l'échec esthétique. Claude Lantier est plus totalement impliqué dans l'univers artistique, participant aux manifestations et aspirant à la reconnaissance des jurys. Sa détresse est somme toute circonscrite à sa quête artistique, tandis que les thèmes des effets désastreux de l'éducation, des répercussions néfastes d'une enfance douloureuse sur l'existence entière d'un individu, d'une société écrasant et bridant les capacités artistiques et émotionnelles de l'être irriguant le roman de Mirbeau font du désespoir de l'artiste une parabole éloquente de l'éternel néant ; la condition du créateur y est évoquée comme étant exemplaire, symbole de la dérisoire vanité de tout effort humain (15).

Mirbeau intègre ainsi cette détresse dans une vision plus synthétique que Zola. Dans *L'Œuvre*, l'échec de Lantier est plus étroitement lié à son insatisfaction professionnelle, ce qui explique que l'ouvrage de Zola ait été considéré comme la condamnation d'une certaine peinture. Chez Mirbeau, l'artiste de génie est homme qui dérange par nature (« un artiste ou un assassin, c'est à peu près la même chose pour les habitants paisibles des campagnes »), (16) possédant des propensions subversives innées qui le mettent en marge de la société et, partant, contient un ferment de révolte, une opposition latente. On saisit, grâce à l'incapacité de Lucien de définir l'idéal esthétique (dans sa conception de la beauté se mêlent aspirations à la justice, à la vérité et goûts esthétiques) qu'options anarchiste et ambitions artistiques participent d'une même démarche spirituelle. La singularité du parcours pictural de Lucien par rapport à celui de Claude corrobore cette idée de l'art selon Mirbeau ; les évolutions de la manière de Lucien sont moins bien définies chronologiquement parlant que celles de Claude : elles se mêlent pour fusionner en un art hétérogène, qui doit autant à l'expressionnisme de Van Gogh qu'à Monet (principe des séries, préoccupation de la lumière) ou à la méthode divisionniste d'un Pissarro ou d'un Seurat. Mais, à l'instar de Claude Lantier, sa chute se réalise plus nettement lors de son adhésion à la mouvante symboliste, tout comme sa folie d'idéal se concrétise aussi dans la représentation d'une femme, irruption étrange et mystérieuse dans une conception « classique », de type figuratif – dans les deux romans elle semble constituer le point d'orgue du délire artistique, le symbole de l'inaccessible, vecteur de la folie par excellence.

C'est que, comme nous l'annoncions précédemment, la conception de l'art selon Mirbeau ne semble pas coïncider avec celle de Zola ; ainsi, chez le premier, on ne retrouvera pas la

condamnation d'une théorie, d'un parti esthétique telle que l'on peut la percevoir dans *L'Œuvre* (la seule concession faite au rejet d'une tendance, qui tendrait à circonscrire l'échec de Lucien au choix d'une école se cristallise dans son refus de la peinture symboliste). Dans *L'Œuvre* par contre, le processus de composition du tableau est davantage en cause ; on y retrouve en effet les réserves émises par Zola dans ses chroniques à propos des esquisses que ne parviennent pas à dépasser les impressionnistes : le drame de Lantier, c'est aussi de ne pouvoir « académiquement » terminer un tableau, ce qui laisse une marge d'existence à l'ouvrage parfait, conçu selon une optique que Claude a eu le malheur de dédaigner. On ne trouverait pas d'allusion de ce genre dans *Dans le ciel* ; pour Zola, l'œuvre aboutie, achevée, existe ; la tragédie de Claude, c'est son incapacité de mener son travail à terme. Chez Mirbeau, l'impuissance de l'artiste est fondamentale, et intrinsèquement propre à l'activité artistique ; c'est l'inaptitude même du peintre à accorder son « inspiration », son sentiment intérieur avec sa réalisation qui est mise en lumière, indépendamment d'une quelconque incapacité à parachever une étape (aussi essentielle fût-elle).

De même, la quête de Lucien, plus pure, plus désintéressée, plus gratuite (il ne brigue pas d'entrée au salon) est antithétique des prétentions de Claude : l'une des composantes de l'échec du héros de Zola est son refus aux expositions officielles. Lucien, lui, s'est exclu de l'itinéraire traditionnel, sa recherche n'est guidée que par des impératifs qu'il s'est lui-même fixés, c'est-à-dire la coïncidence de sa sensation d'un au-delà, de son bouillonnement intérieur avec la création picturale. Il se pose comme seul et unique censeur, tandis qu'aux yeux de Lantier, la sanction du jury tient toujours lieu de consécration, et est ainsi perçue comme gage d'une certaine qualité (on retrouve là un écho de la pensée de Zola qui continue à reconnaître au salon, une certaine autorité), accréditant ainsi la possibilité d'une œuvre satisfaisant son auteur, couronnée de succès.

Pour conclure le roman de Mirbeau, même s'il ne peut cacher une évidente parenté avec celui de Zola, laisse transparaître une appréhension de l'art autre que celle du chef de file des naturalistes. Parallèlement à ses écrits critiques, il témoigne bien de la condition même selon lui de la véritable essence esthétique : la manifestation du tempérament, de l'originalité du créateur dans son œuvre. Cette donnée, qui frayait un chemin à une modernité nouvelle, ne connaît pas chez Mirbeau, à l'encontre de chez Zola, les limites qui empêchent l'art de s'affranchir dans une certaine mesure de l'observable ; l'importance de la fidélité au réel tendra à être minimisée au profit de la primauté de l'expression personnelle qui devient le pivot de ses appréciations. Mais, surtout, dans une perspective plus large, on serait tenté de penser que son approche est plus « philosophique », qui place l'art au centre d'une dialectique plus vaste, plus ambitieuse, en le libérant plus rapidement des contraintes de classement par écoles ou de reconnaissance officielle.

Samuel LAIR.

-
1. « Le Rêve », *Le Gaulois*, 3 novembre 1884.
 2. « Bastien-Lepage », *La France*, 21 mars 1885, repris dans *Combats esthétiques*, Séguier, 1993, p. 141.
 3. « Les Actualistes », *L'Événement Illustré*, 21 mars 1885.
 4. Zola, « Edouard Manet », *L'Événement Illustré*, 20 mai 1868.
 5. Zola, « Le naturalisme au Salon », *Le Voltaire*, 19 juin 1880.
 6. Mirbeau, « Expression de peinture », *La France*, 21 mai 1886, *loc. cit.*, p. 275
 7. Mirbeau, « Bastien-Lepage », *loc. cit.*
 8. Zola, « Les naturalistes », *L'Événement Illustré*, 19 mai 1868.
 9. Zola, « Les Actualistes », *loc. cit.*
 10. Mirbeau, « Le Rêve », *loc. cit.*
 11. Zola dans *Le Messager de l'Europe*, juin 1876.
 12. Mirbeau, « Le Rêve », *loc. cit.*
 13. Ainsi Maupassant qui, en 1889, fait paraître *Fort comme la mort*, mettant en scène le peintre Bertin.
 14. *Dans le ciel*, p. 19.
 15. Ici se dessine une divergence d'avec Van Gogh dont Mirbeau attribuait la perte « à une inquiétude (...) nullement métaphysique mais toute professionnelle ». « Vincent Van Gogh », *Le Journal*, 17 mars 1901.
 16. *Dans le ciel*, p. 83.