

Octave Mirbeau et les artistes

Fabrice DENIS

Alexandre Cabanel (1823-1889)

L'artiste représente aux yeux de Mirbeau la parfaite incarnation de l'art officiel. Ses sujets, essentiellement des portraits et des scènes d'histoire, ses positions, tout comme son style froid et léché, contrarient les aspirations du critique qui n'aura de cesse d'instruire son procès.

Dès ses premiers articles, celui-ci fustige le peintre et le professeur accusé de propager une doctrine pernicieuse à l'art : «Il suffit de parcourir le livret du salon pour se rendre compte du danger. Presque à chaque page, à la suite des noms des exposants, se trouve cette mention «élève de M. Cabanel». Comment? M. Cabanel a-t-il donc tant d'élèves de talent? N'y a-t-il plus en France que M. Cabanel et ses élèves?» (*Des artistes*, série 1885-1896, vol. 1, éd.1922, p. 74). Son tort? Reproduire, à travers son enseignement et sa conception de l'art, un modèle sclérosé, fondé sur la redite, insensible à toute émotion et à la nature même. Le *Portrait de Mme Jugan*, exposé au Salon de 1886, est l'exemple même de cet art dévitalisé à force de sacrifier aux conventions du jour, de vouloir à tout prix séduire: «Tout y est parfait, impeccable, tout y est hideux d'impeccabilité. Les chairs du visage (...) ont bien des apparences cireuses, des modelés précieux et mièvres. Mais les lilas, les violets pâles, si forts à la mode aujourd'hui, y sont distribués avec tant de bonne grâce et de facilité» (*La France*, 3 mai 1886). Mais plus que pointer les insuffisances de l'artiste et la complaisance de la critique à son égard, Mirbeau dénonce avant tout sa volonté de soumettre les beaux-arts à ses lois: «la guerre implacable qu'il a livré aux artistes originaux et convaincus, les protections honteuses dont il a couvert ses élèves, cette haine qui jamais ne désarme, cette haine aveugle et criminelle contre les efforts personnels, contre les initiatives, contre les sincérités, cet étouffement de l'art indépendant, ce drainage mercantile de l'art moyen, ...»(ibid.). Autant dire que Cabanel devient, sous la plume du critique, la figure repoussoir des mouvements d'avant-gardes, dont il soutient, dans ses chroniques, ardemment la cause.



Alexandre Cabanel, 1823 -1889, *Naissance de Vénus*, 1863, huile sur toile, H. 1.3 ; L. 2.25 m. Paris, musée d'Orsay (Alex. Cabanel, musée d'Orsay, Paris, France, **RF 273, LUX42**)

Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815-1891)

Peintre à succès, élu à l'Académie des Beaux-Arts, au sein de l'Institut de France, multi-médaille et bien en cour, Meissonier n'est pourtant pas le produit de l'École des Beaux-Arts. Autodidacte, il se fit surtout connaître à travers des peintures de genre en costumes et des scènes militaires. D'une scrupuleuse exactitude dans le rendu des figures et des accessoires, il fut adulé du public et largement plébiscité par la critique. Comblé d'honneur et lié aux instances officielles, Meissonier n'a d'emblée rien pour séduire Mirbeau.

Le journaliste vitupère contre «l'habileté pernicieuse» de l'artiste qui incarne, à ses yeux, les valeurs de l'école. Rien chez lui n'a d'ampleur et de vie. La convention l'emporte sur le naturel, l'artifice sur la vérité. Pour s'en convaincre, Mirbeau le décrit à plusieurs reprises en train de répandre de la farine sur le sol pour simuler la neige : «cet homme scrupuleux et botté, répandait de la farine, dans son jardin quand il avait à peindre un effet de neige, d'après nature» (*Paris-Journal*, 19 mars 1910). Cet art du factice lui paraît d'autant moins supportable qu'il s'unit à un genre guère apprécié du critique: la scène militaire. Et celui-ci de condamner les moyens et les fins: «Tout est sacrifié à une virtuosité mécanique ennuyeuse et fatigante à la recherche d'un détail puéril seulement visible à la loupe et qui n'importe pas. Qu'est-ce que cela me fait que M. Meissonier sache mieux qu'un capitaine d'habillement la longueur d'une capote de fantassin et le numéro d'un schako d'artilleur» (*Le Matin*, 22 janvier 1886).

En plus de sacrifier au genre martial, l'homme se pique également de politique. Or il n'est pas, aux yeux de Mirbeau, pire hérésie que de mêler l'art aux affaires publiques. Pour le convaincre d'abandonner ses ambitions, le journaliste publie deux articles, l'un daté du 22 janvier 1886, paru dans *Le Matin* sous le titre: «*Votons pour Meissonier*»; l'autre édité le lendemain, dans les colonnes de *L'Événement*: «*Lettre à M. Meissonier candidat sénatorial*». L'intégrité et l'indépendance d'esprit du peintre y sont notamment salués, en même temps qu'il lui adresse cette mise en garde: "On laisse toujours ses illusions dans la politique, on y laisse souvent son talent". Et de conclure: «Abandonner le bâton de maréchal dans la peinture pour devenir conscrit au Sénat! Pourquoi faut-il, enfant terrible, que vous ayez oublié le proverbe de nos mères-grands: chacun son métier et l'art sera bien gardé» («*Lettre à M. Meissonier candidat sénatorial*», *L'Événement*, 23 janvier 1886).



Camille Pissaro (1830-1903)

Figure majeure de l'impressionnisme, Pissaro demeure, jusqu'à ses derniers jours, fidèle aux principes du groupe: peindre sur le motif selon ses sensations.

Mirbeau, avec lequel il se lie d'amitié et partage le même idéal libertaire, l'évoque dans ses critiques à partir de 1886. La huitième et dernière exposition des impressionnistes (1886) inspire à l'homme de lettre ces premières réflexions: «On a reproché à M. Pissaro d'imiter Millet. Rien n'est plus absurde. M. Pissaro n'imité rien que la nature, et il voit la nature d'un œil très particulier. (...). M. Pissaro est un artiste robuste et sain pour lequel je professe une vive admiration». En 1891, alors que le peintre abandonne la technique pointilliste, qu'il avait adoptée six ans plus tôt, Mirbeau publie sa première étude sur Pissaro. Il y est défini comme le peintre de l'harmonie : «Et cette harmonie (...) vient de ce qu'il a été l'un des premiers à comprendre et à innover ce grand fait de la peinture contemporaine : la lumière» (Camille Pissarro, *L'Art dans les deux mondes*, 10 janvier 1891). En 1892, à l'occasion de la vaste rétrospective que lui consacre le marchand Durand-Ruel, le journaliste revient sur ses qualités de novateur: «cette exposition comporte des œuvres anciennes et de toutes récentes aussi: elle nous montre ce maître qui fut un chercheur éternel, à toutes les époques de sa vie d'artiste. Elle nous est donc, non seulement une précieuse joie esthétique, mais encore un très précieux renseignement biographique, quelque chose comme le résumé de l'histoire intellectuelle d'un des plus admirables peintres qui aient jamais été » (*Le Figaro*, 1892). Cette aptitude au renouvellement que le critique admire chez l'artiste, s'oppose précisément à l'immobilisme de la peinture officielle, dénoncé régulièrement dans ses chroniques. Pissaro, comme Monet et tous les artistes de l'avant-garde, se mue, sous sa plume, en figure démonstrative de la toujours vive et sempiternelle querelle des Anciens et des Modernes.



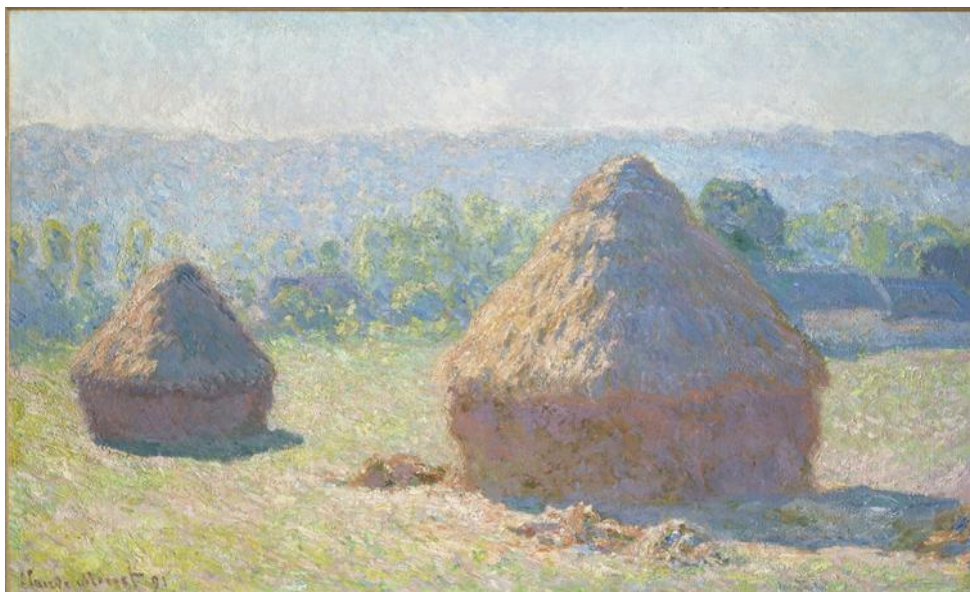
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Jean-Gilles Berizzi

Claude Monet (1840-1926)

Rarement peintre n'aura mieux répondu aux aspirations esthétiques de Mirbeau que Monet. Le critique rencontre en 1884 le père de l'impressionnisme. S'ensuit un premier article suivi de nombreux autres... Se tissent alors entre les deux hommes de solides liens d'amitié, dont témoignent les visites mutuelles, les correspondances échangées, les œuvres dont le peintre gratifie son mentor. De fait Mirbeau outrepassa largement son rôle de critique, n'ayant de cesse d'encourager son ami, de lui redonner confiance, de le soutenir quand le doute s'installe et le moral fléchit. L'homme de plume est aussi celui qui, par sa place conquise dans la presse et une foi indéfectible dans le génie du peintre, réussit à imposer au monde une œuvre longtemps honnie et moquée.

L'écrivain voit en Monet un artiste exemplaire. Formé en dehors de l'école, son regard est avant tout celui d'un indépendant, observant les choses telles qu'elles sont, loin des préjugés et des conventions du métier. Indifférent aux critiques comme à la gloire, le peintre poursuit par ailleurs inlassablement son œuvre, cherchant toujours à se renouveler et à se dépasser, en une perpétuelle quête d'absolu.

Plus qu'aucun autre, le maître de Giverny n'a su voir, sentir et exprimer la nature : "Jamais peut-être un œil humain n'a mieux réfléchi la splendide nature; c'est un lyrique pour qui tout est poème: la mer, l'arbre, la fleur, le coteau, le nuage, tout éclate avec un débordement de vie énorme. (...) Jamais je n'ai vu la nature interprétée avec une pareille éloquence, si ce n'est peut-être Delacroix, dont M. Claude Monet semble avoir retrouvé les bleus et les verts» (*La France*, 20 mai 1885). Mais la nature de Monet n'est pas à proprement parler celle d'un réaliste. Elle au contraire l'heureuse conjugaison d'un œil scrutateur et d'un état d'âme, la synthèse du réel et du rêve, l'essence même de la vie: «Ce qui enchante, en Claude Monet, c'est que, réaliste évidemment, il ne se borne pas à traduire la nature, et ses harmonies chromatiques et plastiques. Comme en un visage humain, on y voit, on y sent se succéder les émotions, les passions latentes (...), les secousses morales, les poussées de joie intérieure, les mélancolies, les douleurs, tout ce qui s'agite en nous, par elle, de force animique, tout ce qui, au-dessus de nous, en elle, s'immémorialise d'infini et d'éternité. Les paysages de Claude Monet sont, pour ainsi dire, l'illumination des états de conscience de la planète, et les formes supra-sensibles de nos pensées. Aussi pour diversifier nos impressions, n'a-t-il pas besoin de varier ses motifs et de changer ses décors. Un même motif – comme dans l'étonnante série de ses meules hivernales – lui suffit à exprimer les multiples et si dissemblables émotions par où passe, de l'aube à la nuit, le drame de la terre» («Claude Monet», *L'Art dans les deux mondes*, 7 mars 1891).



Claude Monet, 1840 - 1926, *Meules, fin de l'été*, 1891, huile sur toile, H. 0.605 ; L. 1.008 m. Paris, musée d'Orsay (Claude Monet 91 , musée d'Orsay, Paris, France, RF 1975 3)

Auguste Rodin (1840-1917)

Rodin est avec Claude Monet un des artistes que Mirbeau aura le plus soutenu et fidèlement secondé. Le sculpteur lui-même en fut parfaitement conscient: «Vous avez tout fait dans ma vie, et vous en avez fait le succès» lui avoue-t-il en 1910. Il lui manifestera, en d'autres occasions, sa reconnaissance en lui offrant onze de ses œuvres.

C'est à l'automne 1884 que le critique entre en contact avec le sculpteur et commence à fréquenter son atelier rue de Varennes. Il est d'emblée fasciné par ce génie farouche et tumultueux, dont il se fait le zélé. Les divergences idéologiques qui séparent les deux hommes n'entament en rien son enthousiasme. Dès 1885, Mirbeau entreprend de le défendre, face aux résistances du public et à l'hostilité de confrères jaloux. Il loue notamment son aptitude à transcender la matière: «de donner à la beauté un accent éloquent et vrai d'humanité, de faire palpiter de vie grandiose et forte le marbre, le bronze, la terre, c'est d'animer ces blocs inertes d'un souffle chaud et haletant, de couler en ces matières mortes le mouvement» («Auguste Rodin», *La France*, 18 février 1885). En 1895, l'inauguration des *Bourgeois de Calais* le conforte dans son impression: «Ce qu'il y a de poignant dans les figures de Rodin, ce par quoi elles nous touchent si violemment, c'est que nous nous trouvons en elles. Suivant une belle expression de M. Stéphane Mallarmé, «elles sont nos douloureux camarades». Pour donner une idée de cette beauté d'art grandie encore par une admirable vision d'histoire, il me faudrait de longues pages, car tout est à étudier, à retenir en cette œuvre puissante, la plus belle, la plus complètement belle, de la sculpture française, et l'originale simplicité de la composition, et la vie si intense qu'elle exprime, et la majesté tragique qui l'enveloppe comme d'une atmosphère de terreur, et surtout la maîtrise d'un métier dont M. Auguste Rodin est peut-être le seul aujourd'hui à connaître les perfections les plus secrètes» («Auguste Rodin», *Le Journal*, 2 juin 1895). Et Mirbeau de conclure, cinq ans plus tard: «La nature est la source unique de ses inspirations, le modèle sans cesse consulté par où il cherche et atteint la perfection dans un art, difficile entre tous, auguste entre tous» («Auguste Rodin», *La Plume*, 1er juin 1900). Même quand il semble la trahir par souci d'expressivité il n'en demeure pas moins «toujours dans la nature, dans les harmonies de la nature, harmonies de forme, de mouvement et de lumière». Une fois de plus l'esprit l'emporte sur la lettre, la vie intérieure de l'œuvre sur la seule apparence.



© photo musée d'Orsay / rmn

Vincent van Gogh (1853-1890)

Peintre autodidacte, Van Gogh se forme en recopiant Millet et aux contacts de reproductions glanées dans des revues. A Paris, où il rejoint son frère Théo en 1886, il fait connaissance de Toulouse-Lautrec, de Gauguin, de Signac et d'Émile Bernard. Sous leur influence, sa palette s'éclaircit, sa touche se précise, ses thèmes s'élargissent. En 1888, un voyage en Arles change plus radicalement son style. En réaction au caractère allusif de l'impressionnisme, il sature ses couleurs, affirme une touche hardie, animée et tourbillonnante, cherchant par le trait à saisir l'essence des choses.

Sa vie fiévreuse et tourmentée, ses qualités d'artiste et son rapport à la nature avaient tout pour séduire Mirbeau. Malheureusement celui-ci découvre son œuvre à l'occasion de sa première exposition posthume organisée, en 1892, à la galerie Le Barc de Bouteville. Le critique n'aura dès lors de cesse de clamer son admiration. Outre des articles et plusieurs pages de son roman *La 628-E8* (1907) consacrés au peintre, il en fera le modèle de son récit *Dans le ciel* (*L'Echo de Paris*, 1892-1893). Il fut également l'un des premiers acquéreurs de ses œuvres en achetant au père Tanguy *Les Tournesols* et *Les Iris*.

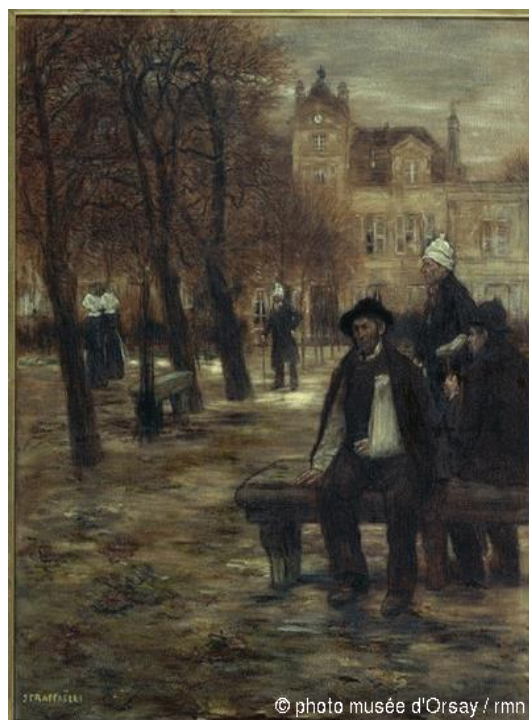
Mirbeau voit dans ce tempérament sombre et mélancolique l'écho de sa propre existence, de ses propres souffrances. Mais la comparaison ne s'arrête pas là. Tous deux vouent un même culte à la nature, la conçoivent en des termes similaires, pour en exprimer la vie à travers le filtre intime du sentiment. A l'instar de l'homme de plume, Van Gogh traduit une vision subjective du monde : «il ne pouvait pas oublier sa personnalité, ni la contenir devant n'importe quel spectacle et n'importe quel rêve extérieur. Elle débordait de lui en illumination ardente sur tout ce qu'il voyait, tout ce qu'il touchait, tout ce qu'il sentait. Aussi ne s'était-il pas absorbé dans la nature. Il avait absorbé la nature en lui ; il l'avait forcée à s'assouplir, à se mouler aux formes de sa pensée, à le suivre dans ses envolées, à subir même ses déformations si caractéristiques". Autant dire qu'il répond à la définition du «style» tel que le conçoit l'écrivain; c'est-à-dire «l'affirmation de la personnalité» (« Van Gogh »*L'Écho de Paris*, 31 mars 1891).



Jean-François Raffaëlli (1850-1924)

Peintre, dessinateur et graveur, Raffaëlli peint dans un style naturaliste le petit peuple miséreux de la banlieue. Mirbeau apprécie le fait que l'artiste soit un autodidacte, le distinguant de fait de l'art conventionnel de l'École des Beaux-Arts, qu'il ne cesse par ailleurs de fustiger dans ses chroniques. La publication en 1889 d'une série d'illustrations intitulée *Types de Paris* lui inspire quelques lignes en sa faveur: «Il a exprimé des sensations dont personne ne s'était avisé avant lui» ("J.F. Raffaëlli", *L'Écho de Paris*, 28 mai 1889). Son principal mérite réside essentiellement dans le choix de ses motifs: «M. Raffaëlli a fait entrer dans le domaine de l'art pur, et partant, dans l'intellectualité, une série d'êtres et de choses dont on ne s'était point préoccupé jusqu'ici et que l'École normale ne jugeait pas, sans doute, assez nobles pour qu'elle permit à des professeurs de les aimer. Si civilisés que nous soyons, nous gardons toujours de notre hérédité grossière, fortifiée en grossièreté par notre éducation, un fonds d'inférieure tendresse, d'émerveillement pour les belles étoffes éclatantes, pour les santés brutales, les natures riches et les insolents soleils. La douleur elle-même, si elle veut plaire à nos âmes de parvenus, doit avoir de longues traînes de dentelles et d'authentiques quartiers de noblesse. (...).

Le romantisme, et, après lui, le réalisme, qui valent, comme doctrine, ce que valent toutes les écoles c'est-à-dire rien ont eu, au moins, le mérite de reculer considérablement l'horizon et l'investigation artistique et de nous faire comprendre que toute la nature, même celle réputée hideuse,(...), est, pour celui qui sent, qui est ému sincèrement, une source d'éternelle, de toujours neuve beauté. Mais nous ne sentirons cette vérité complètement que le jour où ces castes seront abolies et que l'idéal de la convention artistique ne sera plus le privilège, odieux et mensonger, d'une seule classe, parce qu'elle est riche» (Ibid.). Le beau idéal professé par l'académie et le goût bourgeois pour le rutilant en prennent, une fois de plus, pour leur grade... Mais ce qui distingue surtout l'art de Raffaëlli est de s'inscrire dans son temps, d'être moderne. Il l'est par l'abandon des défroques de salon et des formules d'atelier, mais plus encore par la sincérité dont il dépeint son sujet qui est «le résultat d'une émotion personnelle». Mais la critique de Mirbeau est étroitement liée aux relations personnelles qu'il entretient avec le peintre. Après l'avoir encensé, il change, en 1897, radicalement de ton: «C'est du Jongkind pour les demoiselles du Connecticut (...) Raffaëlli a créé la banlieue... C'est un dogme. N'en parlons plus» ("Kariste parle", *Le Journal*, 2 mai 1897).



Paul Cézanne (1839-1906)

Initié aux techniques impressionnistes par Pissarro, avec lequel il peint sur le motif à Auvers-sur-Oise et à Pontoise, Cézanne participe aussi aux expositions du groupe où il est vivement critiqué. Son ambition de «faire du Poussin sur nature» l'engage toutefois dans d'autres voies. Aux lumières changeantes et aux perpétuelles métamorphoses du paysage, l'artiste préfère «quelque chose de solide et de durable comme l'art des musées». Refusées au Salon, ses œuvres ne sont visibles que d'un cercle restreint d'amateurs, suscitant auprès de la jeune génération un réel mouvement de curiosité.

Mirbeau ignore longtemps l'artiste, avant de le rencontrer, à Giverny, chez Monet, en novembre 1894. C'est pour l'écrivain une révélation et l'occasion d'exercer une fois de plus ses talents de justicier. Il s'insurge en 1905 contre l'incompréhension dont il est victime, s'indignant en particulier du refus des membres de l'Institut de l'accueillir au Salon: «Un tableau de Cézanne, le peintre des peintres, refusé par ces infimes et insolents barbouilleurs!... Cézanne l'expression la plus haute, le plus pure, la plus noblement émouvante, la plus extraordinaire, la plus peintre de notre art français d'aujourd'hui! Cézanne âme naïve et somptueuse, tourmenté du besoin déchirant de la perfection, ouvrier inflexible et ingénu commun Primitif artiste, savant, imaginatif et splendide comme un Michel-Ange, un Giorgione, un Véronèse, un Rubens, un Delacroix!... ("L'Art, l'Institut et l'Etat", *La Revue*, 15 avril 1905). Mais la peinture de Cézanne se distingue avant tout par sa probité même: «Oui, nous avons en Cézanne, le plus peintre de tous les peintres, un peintre qui jamais n'embarrassa son œuvre de préoccupations étrangères à la peinture, qui répudia comme une malhonnêteté tous les vains et faciles ornements, tous les escamotages, tous les trucages, et qui respecta la nature jusqu'au point de paraître comme elle, quelquefois, enfantin, naïf et impuissant. Il chercha dans la vérité innombrable la source unique de son inspiration, et fit son unique et merveilleuse joie d'une discipline et d'un travail acharné» (Préface au *Catalogue de l'exposition Cézanne chez Berheim-Jeune*, 1914).



Pierre Puvis de Chavannes (1824 -1898)

Peintre d'inspiration classique, Pierre Puvis de Chavannes, fut soutenu tout à la fois par les impressionnistes et les symbolistes face à l'hostilité des milieux académiques. Un comité d'admirateurs, présidé par Auguste Rodin, manifesta publiquement sa reconnaissance en organisant en son honneur, le 16 janvier 1895, un grand banquet à l'hôtel Continental. Parmi les convives on distingue les noms de Clemenceau, Gauguin, Mallarmé, Monet, Montesquiou, Poincaré, Raffaëlli, Rops, Zola... et naturellement celui de Mirbeau.

Difficile d'expliquer, aujourd'hui, la séduction exercée par le peintre sur ce dernier. Le critique le considère pourtant, dans ses premiers *Salons*, comme une des figures les plus originales, avec Corot et Manet, de l'école moderne, «le seul à qui la grande peinture soit permise». Son principal mérite? Ne ressembler qu'à lui-même! Mirbeau le loue, dans un article paru dans *La France* le 8 novembre 1884, d'avoir «ramené la peinture à des hauteurs idéales» et de n'être «d'aucun temps, d'aucune école et d'aucune routine», bref d'être indépendant. Dans *Le Gaulois* du 26 juin 1897, le peintre est rangé au nombre des «artistes de génie», un de ceux dont la personnalité est «une des plus fortes, des plus complètes, des plus logiques de ce temps». L'homme de lettre ose même, plus loin, des parallèles avec Lippi, Botticelli et Raphaël, pour finalement l'élever, parmi ses contemporains, «sur les mêmes sommets» que Degas, Monet, Renoir... ("Le Peintre de la vie", *Le Gaulois*, 26 juin 1897).

L'admiration affichée se voile pourtant de certains regrets. La récupération insidieuse et progressive de l'artiste par les milieux officiels tempère quelque peu son enthousiasme. Bien qu'associé à l'organisation du fameux banquet de 1895, il n'y prend pas la parole. Ces quelques mots à Rodin (13 janvier 1895) expliquent sa position : «Je ne me sentais pas l'autorité nécessaire, par ma situation ou mon talent, à ce rôle. Il eût été bon, pourtant, qu'une voix revendiquât Puvis de Chavannes au-dessus des Instituts dont, par une malchance fâcheuse, ce banquet va être la fête. Ironie des choses!». Dans son article nécrologique intitulé «L'envers de la mort», paru dans *Le Journal* du 13 novembre 1898, Mirbeau dénonce avec vigueur la mainmise des symbolistes et des académistes : «A son insu, peut-être, il fut le centre de ralliement de bien des ambitions, des bien des intrigues, de bien des petits commerces. Et ceux-là même qui publiquement et avec le plus d'exaltation, confessèrent l'admiration apostolique de son œuvre, sont peut-être ceux qui, dans le fond de leur âme, la nièrent le plus (...) On s'est servi de lui, du prestige de son nom, de sa grande fierté d'artiste plus encore qu'on ne l'a servi». Mirbeau évoluera par la suite jugeant l'artiste froid et surestimé, osant même qualifier sa peinture de «vide et morte" ("Interview d'Octave Mirbeau par Paul Gsell", *La Revue*, 15 mars 1907). Curieux revers pour celui qui, dix ans plus tôt, était gratifié sous la même plume, du joli nom de «peintre de la vie» (*Le Gaulois*, 26 juin 1897).



Paul Gauguin (1848-1903)

Après des débuts chaotiques parmi les impressionnistes, Gauguin s'installe, en 1886, à Pont-Aven, où il subit l'influence du jeune Émile Bernard (1868-1941). Il y découvre également les estampes japonaises. Fuyant les difficultés financières, il voyage ensuite de Panama à la Martinique, menant une vie d'aventurier. Il revient en 1887 à Paris avant un séjour orageux de trois mois en Arles en compagnie de Vincent van Gogh. En 1891, il s'embarque pour Tahiti où il développe un style syncrétique empreint de primitivisme mâtiné de symbolique locale. De retour dans la métropole, deux ans plus tard, il rejoint définitivement la Polynésie en 1895 où il meurt en 1903.

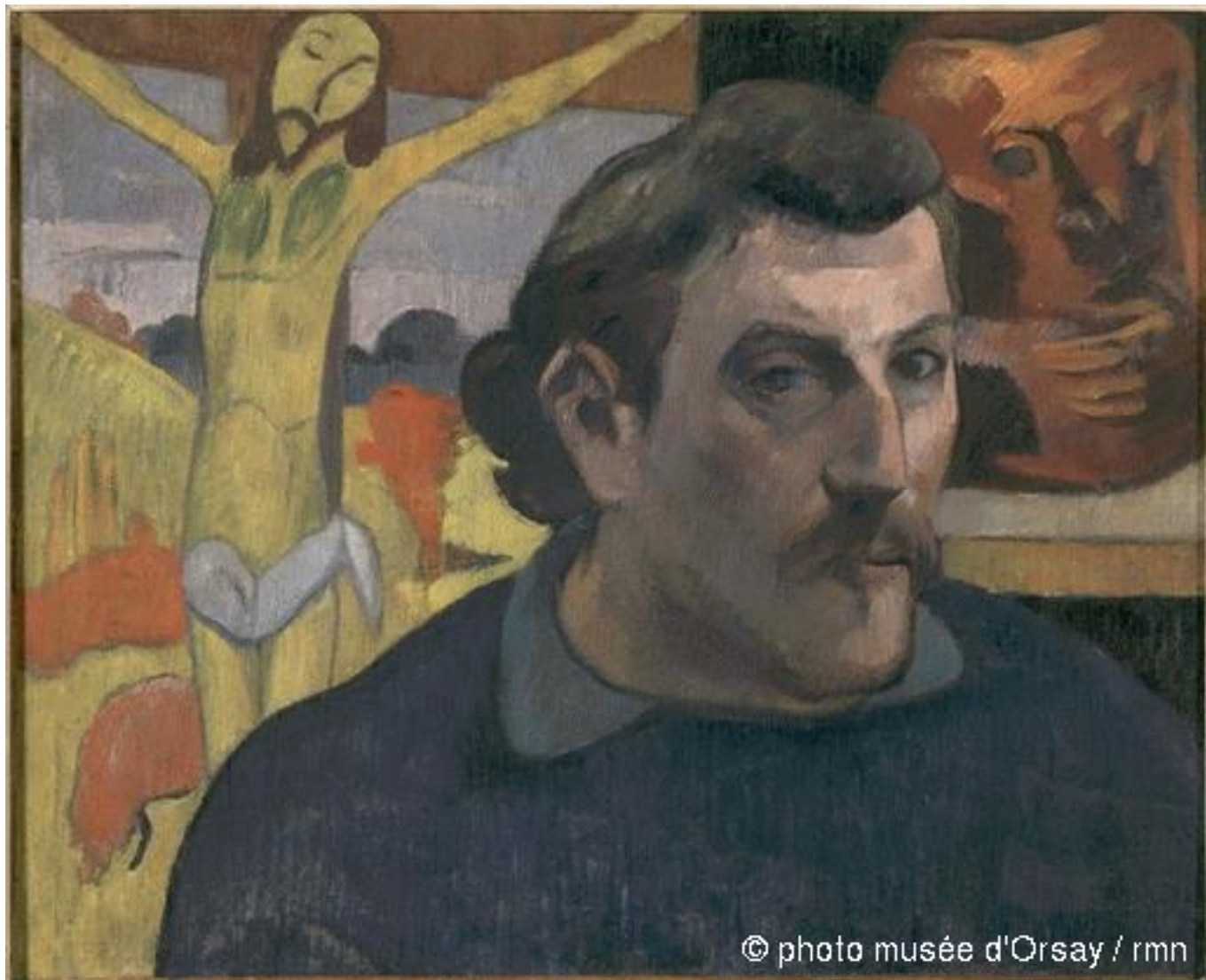
C'est en janvier 1891, c'est à dire avant son départ pour Tahiti, que Mirbeau commence, non sans réticence, à s'intéresser à Gauguin. Les aspirations et les douloureuses contradictions du peintre font écho à celles du critique qui accepte de l'aider pour réunir les fonds nécessaires à son voyage. Il rédige, à cette occasion, deux articles, l'un dans *L'Echo de Paris* le 16 février, l'autre dans *Le Figaro* le 18 février, soit quelques jours avant la vente de tableaux organisée par l'artiste. Ce dernier réussit à en obtenir 10 000 francs, qui serviront à financer son viatique pour les îles.

Le critique fait de Gauguin un peintre à part, un mystique de la peinture habité par une vision intérieure: «Il y a dans cette œuvre un mélange inquiétant et savoureux de splendeur barbare, de liturgie catholique, de rêverie hindoue, d'imagerie gothique, de symbolisme obscur et subtil; il y a des réalités âpres et des vols éperdus de poésie, par où M. Gauguin crée un art absolument personnel et tout nouveau, art de peintre et de poète, d'apôtre et de démon, et qui angoisse (*L'Echo de Paris*, le 16 février 1891)». Reconnaisant, l'intéressé lui écrira : «Ils sont rares, les hommes de talent qui consacrent, comme vous le faites, leur plume au bien. L'estime que les artistes ont pour vous vous dédommagera peut-être des difficultés». Deux ans plus tard, lorsque que Gauguin présente une cinquantaine de toiles, à Paris chez le marchand Durand-Ruel, Mirbeau le soutient à nouveau dans un article intitulé «Retour de Tahiti» (« Paul Gauguin », *L'Echo de Paris*, 14 novembre 1893). Cependant le ton n'est plus le même. Sans doute influencé par Pissarro, septique à l'égard du symbolisme et de la religiosité du peintre, le journaliste prend ses distances d'avec une forme d'art qui au fond ne lui correspond guère.

L'Écho de Paris, 16 février 1891

Le Christ jaune

«Dans la campagne toute jaune, d'un jaune agonisant, en haut du coteau breton qu'un fin d'automne, tristement jaunît, en plein ciel, un calvaire s'élève, un calvaire en bois mal équarri, pourri, disjoint, qui étend dans l'air ses bras gauchis. Le Christ telle une divinité papoue, sommairement taillé dans un tronc d'arbre par un artiste local, le Christ piteux et barbare est peinturluré de jaune. Au pied du calvaire des paysannes se sont agenouillées. Indifférentes, le corps affaissé pesamment sur la terre, elles sont venues là parce que c'est la coutume de venir là, un jour de Pardon. Mais leurs yeux et leurs lèvres sont vides de prières. Elles n'ont pas une pensée, pas un regard pour l'image de Celui qui mourut de les aimer. Déjà enjambant des haies, et fuyant les pommiers rouges, d'autres paysannes se hâtent vers leur bauge, heureuses d'avoir fini leurs dévotions. Et la mélancolie de ce Christ de bois est indicible. Sa tête a d'affreuses tristesses; sa chair maigre a comme des regrets de la torture ancienne, et il semble se dire, en voyant à ses pieds cette humanité misérable et qui ne comprend pas: «Et pourtant, si mon martyr avait été inutile?»».



Paul Gauguin, 1848 - 1903, *Portrait de l'artiste au Christ jaune*, entre 1890 et 1891, huile sur toile, peinture, H. 0.38 ; L. 0.46 m, Paris, musée d'Orsay (musée d'Orsay, Paris, France, RF 1994 2)