

OCTAVE MIRBEAU ET L'ART AU DÉBUT DU XX^e SIÈCLE

Pierre Michel et Jean-François Nivet, en publiant en deux tomes les écrits d'Octave Mirbeau sur l'art, nous suggèrent une coupure commode et significative, qui se place à la fin de 1892 : à cette date, l'écrivain a déjà noué une solide amitié avec Monet, Renoir, Pissarro et Rodin, c'est-à-dire avec les grands artistes de la génération des impressionnistes née vers 1840, sauf Camille Pissarro qui est plus âgé de dix ans ; s'ils sont alors exclus des commandes officielles et des musées nationaux, ces artistes ont désormais une clientèle internationale, sont soutenus par des marchands, disposent de lieux d'exposition. Mirbeau vient aussi de reconnaître dans sa propre génération, celle qui est née vers le milieu du siècle, les personnalités de Gauguin et de Van Gogh. Et il a commencé à porter intérêt à Seurat.

La première moitié de son œuvre dans le domaine de l'art a été composée d'articles qu'il a écrits en quinze ans de journalisme. L'écrivain a en outre échangé une abondante correspondance avec ses amis. Il a lié amitié avec trois critiques qui défendent les mêmes valeurs que lui, Gustave Geffroy, Roger Marx, Arsène Alexandre, ses cadets de quelques années. Lui-même est reconnu comme un homme d'influence.

Il aurait pu se contenter, au cours des vingt ans qui suivent, d'exploiter tranquillement ce capital, de suivre, en rentier, les nouvelles créations de ses amis, qui ont encore une partie de leurs œuvres à réaliser, tout en continuant à ferrailer avec les milieux officiels, politiques et académiques.

La seconde moitié des publications de Mirbeau comporte cependant autre chose. D'abord la découverte de deux sculpteurs : Camille Claudel et Maillol. Mais aussi ses réactions aux tendances post-impressionnistes, à la nouvelle génération, celle des années 60. Elle n'est pas composée seulement, comme la première, d'articles de presse : y prennent place des textes pour les catalogues d'exposition, des pages d'un ouvrage, *La 628-E8* (1). L'homme public qu'est devenu Mirbeau a aussi proclamé ses engagements par ses préfaces, par les illustrations de ses livres, par ses achats.

C'est ce cheminement et son aboutissement que je me propose de retracer.

Au début des années 1890 : fidélité impressionniste et hostilité au symbolisme

Mirbeau s'intéresse peu aux écoles et aux doctrines. Il lui suffit de considérer que la peinture doit être une représentation sincère de la nature pour laquelle il affirme sans cesse son admiration. En fait, ce qui provoque ses flambées de passion, ce sont les rencontres de tempéraments d'artistes. Ainsi, son entretien avec Gauguin, qu'il a reçu sur la demande de Mallarmé et de Pissarro, l'a-t-il impressionné : les articles enthousiastes qu'il a publiés rapportent la quête du peintre vers des civilisations plus proches des origines, plus exubérantes, plus pures ; en revanche il ne souffle mot du symbolisme et du procédé du cloisonnisme utilisé par le peintre. Mirbeau est aux antipodes de l'approche littéraire et doctrinaire d'Aurier, poète et critique qui se fait, au *Mercure de France* le prophète d'une doctrine symboliste de la peinture ; sans adhérer à l'analyse technique de Félix Fénéon, il est plus proche de celui-ci qui s'inquiète de voir Gauguin devenu « *la proie des littérateurs* ». De même l'enthousiasme de Mirbeau pour Van Gogh, dont le *Mercure* publie la correspondance avec son frère, est-il l'expression de l'impression brute qu'il a ressentie devant ses œuvres.

Il est donc normal que les premières expositions de tableaux des jeunes disciples de Gauguin, regroupés autour de Ranson, de Sérusier et de Denis, ne suscitent pas particulièrement son intérêt ; il n'a probablement pas scruté les déclarations de foi de Maurice Denis, publiées d'abord dans la confidentielle revue de Jean Jullien, *Art et critique*, et poursuivies dans la guère moins confidentielle à l'époque *Revue Blanche*. Et s'il avait alors connu les élucubrations théosophiques des jeunes amis de Denis, disciples de Gauguin, il n'aurait pas manqué de s'en moquer, comme il

l'a fait des prétentions littéraires et de la mauvaise peinture des Salons Rose+Croix que patronne le délirant Sâr Péladan.

L'article qu'il publie en novembre 1893 sur l'exposition des œuvres que Gauguin rapporte de Tahiti confirme l'attirance qu'il a pour la sincérité et la profondeur de l'artiste. Loti par comparaison n'a fait, selon lui, qu'une tournée de touriste, passant à côté d'un monde étrange d'où il a rapporté un livre superficiel. Cette position est méritoire, car Gauguin, déphasé par son expatriation et mal soutenu par son ami Charles Morice (2), n'est alors plus en vogue ; seuls, avec Mirbeau, le soutiennent Degas, Fénéon, Natanson.

Mirbeau n'est toujours pas, par ailleurs, convaincu par les mérites de la technique néo-impressionniste : son article du 23 janvier 1894 dans *L'Écho de Paris* est un geste pour deux des fils Pissarro, alors qu'il se réjouit manifestement que leur père ait abandonné la méthode ; il déplore la disparition de Seurat qui, suppose-t-il, se serait affranchi de contraintes stérilisantes ; enfin il porte un jugement négatif sur les peintures pointillistes de Signac, trop froides à son gré, auxquelles il préfère ses aquarelles. On remarque qu'il n'a pas une ligne pour les autres continuateurs de Seurat.

L'année 1894 est encore celle où, avec Rodin, Geffroy et Clemenceau, il fait la connaissance de Cézanne, chez Monet. Les opinions de Mirbeau restent sous l'influence du groupe de ces amis, tandis que, comme on l'a vu à propos de Gauguin, il a pris quelques distances par rapport à Pissarro, méfiant.

En avril et mai 1895, Mirbeau écrit une rafale d'articles contre la peinture symboliste. Celle-ci est en perdition, abandonnée même par l'opportuniste Camille Mauclair, qui a succédé à Aurier au *Mercur de France*, le temple du symbolisme littéraire, et qui y fait une chronique calamiteuse, reniant en vrac les impressionnistes et leurs successeurs (3). C'est le moment où la modernisation sociale inspire d'autres recherches, où les tendances classiques et le naturisme apportent une bouffée d'air, où Gide se libère en écrivant *Paludes*, où l'on ressent le besoin de « décompression » après les attentats et leur répression. À la *Revue Blanche*, qui prend de l'autorité avec l'arrivée de Fénéon, auréolé de son acquittement au « procès des Trente », c'est Toulouse-Lautrec qui impose sa verve et ses esclandres, entraînant avec lui Bonnard et Vallotton, pour qui le « nabisme » n'a jamais été qu'un moment de passage. La représentation du *Chariot de terre cuite* par la troupe du théâtre de l'Œuvre et la soirée chez Alexandre Natanson, pour inaugurer la décoration somptueuse de Vuillard, sont représentatifs de ce moment débridé (4).

Les trois articles de Mirbeau : « Des lys ! Des lys », « Toujours des lys » et « Ça et là », publiés dans *Le Journal*, mettent en scène un certain Kariste, « peintre des symboles », en pleine dépression. Dans son dialogue avec cet interlocuteur inventé, genre dans lequel il excelle, Mirbeau donne libre cours à sa verve. Camille Pissarro exulte.

Une période d'interrogations mise en scène avec Kariste

En mai 1894, Mirbeau avait été chargé, par la direction de la *Pall Mall Gazette*, de couvrir le Salon de la *Royal Academy* et il était revenu extrêmement critique à l'égard des peintres préraphaélites anglais, Burne-Jones en tête ; il avait exprimé, dans une lettre à Mallarmé, une véritable répulsion dont Fénéon était bien informé puisque, installé en janvier 1895 comme secrétaire de la rédaction de la *Revue Blanche*, il sollicite, de la part des frères Natanson, la collaboration de Mirbeau en lui suggérant un article sur les préraphaélites. Ceux-ci sont des cibles toutes trouvées dans sa série des articles du *Journal*.

L'écrivain est méprisant à l'égard du caractère artificiel, languissant, rétrograde de cette école qui inspire la peinture symboliste française ; il lui reproche avant tout son absence de vigueur, de santé, de tempérament réel. Rien à voir, pour lui, avec Gauguin, dont il admire la vigueur sauvage. Mais n'entre-t-il pas aussi un peu de chauvinisme, sinon de xénophobie, dans son attitude à l'égard de la peinture anglaise ? La position qu'il prend contre l'Exposition universelle que l'on commence à préparer et contre l'introduction en France de l'Art Nouveau inspiré des réalisations étrangères, justifie quelques soupçons.

Dans un très long article publié le 15 décembre 1895 par la conservatrice *Revue des deux Mondes*, Mirbeau, utilisant la documentation fournie par Maurice Barrès, énumère toutes les

raisons qui devraient faire renoncer à l'exposition : inutilité économique et industrielle, enlaidissement de Paris, immoralité de la kermesse ; il ne proteste pas ouvertement contre l'envahissement par des étrangers, mais c'est tout juste, sa recommandation étant de faire place en province à des manifestations spécialisées, bien de chez nous, au lieu de l'exposition universelle. On retiendra particulièrement sa diatribe rétrograde contre l'architecture de l'exposition de 1889 avec son « *incompréhensible* » Tour Eiffel et son Palais de l'Industrie.

Siegfried Bing, après des tournées dans le monde, ouvre, dans les derniers jours de décembre 1895, la *Maison de l'Art Nouveau*, décorée par le belge Henri Van de Velde, auquel il laisse une large initiative. La violente condamnation d'Edmond de Goncourt et d'Arsène Alexandre donne le ton ; Mirbeau ne réagit pas dans la presse, mais son attitude, lors de sa visite, et ses déclarations ultérieures montrent qu'il est à l'unisson de ses deux amis. Reprenant la série de dialogues avec Kariste, un article du 23 février, « Les artistes de l'âme », ridiculise Maurice Denis qui « *se réserve depuis qu'il fabrique des chambres à coucher ... dehors ...* ». C'est la première fois depuis quelques années que le nom du peintre figure sous la plume de l'écrivain ; l'éreintement prend la forme un peu vicieuse d'une attaque sans nuances de Kariste, qui trahit son camp, auquel l'auteur de l'article n'oppose qu'une molle défense.

Mais il faut regarder de plus près : Maurice Denis est loin d'être le seul décorateur employé par Siegfried Bing et Van de Velde : la plupart des « peintres de la *Revue Blanche* » s'y sont impliqués, soit dans les peintures, soit dans les vitraux (réalisés à partir de leurs cartons par Tiffany), soit dans le mobilier ou l'agencement : Toulouse-Lautrec, Vuillard, Ranson, Ibels, Vallotton, Sérusier, ainsi que Signac. Or Mirbeau a déjà commencé à fréquenter le cercle de la *Revue Blanche*, il a participé à la fameuse soirée d'inauguration des panneaux décoratifs de Vuillard. Et Rodin figure en bonne place dans l'exposition ! Ce n'est donc pas par hasard que sa seule attaque vise Denis qui, réprouvant le « sensualisme » de Vuillard, s'éloigne progressivement, confiné à des sujets religieux peints dans un style néo-classique (5).

La *Maison de l'Art Nouveau* a une autre dimension que Mirbeau ne peut ignorer : c'est l'intention sociale, très forte en Belgique ; Van de Velde se comporte en prédicateur dans ses conférences et ses articles comme « Déblaiement d'art », paru dans *La Société nouvelle*, revue dans laquelle se retrouvent tous les anarchistes européens de renom, Elisée Reclus en tête. La violente réaction de Goncourt est non seulement chauvine (celle d'Arsène Alexandre est franchement xénophobe et antisémite), mais c'est une réaction de classe (6).

Thadée Natanson a orchestré une défense de la tentative de Bing : d'abord en confiant à celui-ci une série d'articles sur l'art japonais, dont il est le meilleur connaisseur en France ; ensuite en publiant un article de Van de Velde ; et finalement en prenant la plume lui-même. La *Revue Blanche* publie alors une série d'articles sur les socialistes anglais, rédigés par Albert Métin, qui est en train de virer de son anarchisme d'étudiant à un socialisme bon teint ; William Morris, qui a été l'inspirateur de Van de Velde et de Bing, est évidemment présenté avec admiration ; à sa mort il sera salué par un bel hommage de Douglas, l'âme damnée d'Oscar Wilde.

Mirbeau a donc bien des raisons de ne pas se confondre avec le chœur des critiques, tout en continuant à prendre comme cibles les artistes académiques et les symbolistes déliquescents ; il ne fait pas l'erreur de son ami Camille Pissarro, qui se réjouit d'un échec qui condamne définitivement, pense-t-il, les essais de jeunes comme Bonnard. Une de ces raisons est l'influence de Mallarmé, qui n'a jamais revendiqué le qualificatif de symboliste, mais qui est sensible à toutes les formes d'art allusif et prodigue les encouragements à tous (7) ; sans doute Mirbeau a-t-il pressenti que le retour au naturisme, l'humour, les combats sociaux allaient faire un tri.

Son article du 23 octobre 1896 sur William Morris, « L'homme au large feutre », reflète un effort d'impartialité ; il renouvelle ses reproches véhéments contre les préraphaélites avec lesquels Morris a été lié, mais il admet le mérite de l'innovateur social, qui a ressuscité l'art de la maison « *qui est l'art tout court, beaucoup plus que le tableau dans son cadre ou la statue sur son socle* ». Mirbeau reconnaît que le préraphaélisme est à l'origine de « *ce mouvement de renaissance dans l'art de la décoration* », mais il conclut tout de même dubitativement : « *il faut espérer que de ces essais, bien confus encore, de ces tâtonnements, il sortira un jour quelque chose de beau, peut-être !* ».

Cependant, bien mieux encore que dans ce texte faussement équitable (8), Mirbeau laisse apparaître son évolution, joue de son trouble, de ses hésitations, dans le dialogue avec Kariste. Comme l'a montré Christian Limousin (9), ce dialogue donne lieu à un remarquable dédoublement de personnalité : les deux protagonistes partageant les mêmes admirations et les mêmes inquiétudes, l'auteur se trouve finalement représenté par l'un et par l'autre. Situation étonnante pour un polémiste, qui fonctionne habituellement dans un monde d'oppositions et de contrastes, un monde où le génie est glorifié et l'adversaire couvert de sarcasmes, ridiculisé sans souci des nuances.

En donnant une dernière fois la parole à Kariste, Mirbeau tire l'année suivante, en mai 1897, la morale de cette crise, constatant avec une certaine nostalgie que ses admirations ont changé ; il cite une parole qu'il attribue à Barrès : « *Il y a quelque chose que je préfère à la beauté, c'est le changement* » (10).

Les sept articles de ce dialogue avec lui-même, qui s'étagent d'avril 1895 à mai 1897, constituent donc un équivalent de la « *mise en abyme* » chère à Gide ; ce n'est pas un hasard s'ils commencent au moment où celui-ci publie l'admirable monument d'autodérision et de rupture avec le symbolisme qu'est *Paludes*, où Lautrec invente *Nib* avec Tristan Bernard, Vallotton, Jules Renard, Bonnard et Romain Coolus ; jalons qui aboutissent à la représentation d'*Ubu-roi* en décembre 1896 et à la rupture de Lugné-Poe avec les symbolistes (11). C'est une période où la sortie du symbolisme stérile et souvent niais se fait par une explosion d'humour, de dérision et la technique des reflets multiples : Ubu est un double pour Jarry, comme Tityre pour Gide, Monsieur Teste pour Valéry et Kariste pour Mirbeau. Extraite de la succession entrecoupée des publications dans le journal, la série des « Karistes », à laquelle on pourrait joindre deux dialogues avec Botticelli, constituerait les chapitres d'un ouvrage fascinant.

Au début du siècle : la confiance envers les jeunes

Trois ans plus tard, passée la crise de l'Affaire, Mirbeau peut affirmer des choix stables, définitifs, ceux de ses cinquante ans. Désormais, dans son Panthéon figure un groupe de jeunes peintres qu'il présente collectivement : Bonnard, Vuillard, Roussel, Vallotton, Valtat, auxquels il joint parfois Toulouse-Lautrec, ou Maurice Denis et Émile Bernard, rentrés temporairement en grâce, ou, sans enthousiasme, Signac : première nomination en avril 1900, répétée en décembre 1901, puis à quatre occasions importantes : en 1905 dans le cadre de son éloge longuement détaillé de Maillol, en 1907 dans *La 628E8*, en 1908 à propos de la vente de la collection de Thadée Natanson, et en 1910 dans la présentation du catalogue de l'exposition Vallotton. Plusieurs de ces textes donnent lieu à une mise en perspective historique.

Mirbeau n'identifie évidemment pas le groupe de ces artistes par le mot Nabi, qu'aucun critique n'employait à l'époque, et qui était certainement ignoré de la plupart ; tant mieux pour lui, car il évite ainsi la confusion à laquelle il est difficile d'échapper aujourd'hui : donner le même nom au groupe de jeunes artistes disciples de Gauguin, réunis en 1889 par Sérusier et Ranson, pratiquant des rites parodiques d'étudiants et rêvant de théosophie, et aux peintres dans leur maturité, cités par Mirbeau, qui ont été entraînés vers d'autres rivages par leur tempérament, la collaboration avec le théâtre de l'*Œuvre* et Jarry, la fréquentation de Mallarmé et de la *Revue Blanche*, l'irruption de Toulouse-Lautrec et de Vallotton, l'épisode de la *Maison de l'Art nouveau*, et l'influence de Cézanne. Ces peintres n'ont pas renié leurs premières amitiés, ni rejeté la déclaration de foi de Denis, mais ils ont suivi leurs vocations personnelles en se refusant à toute proclamation. Thadée Natanson n'a pas voulu ou su leur trouver un nom (12).

L'admiration que Mirbeau vouera à Maillol ne fera que renforcer sa considération pour le groupe auquel l'artiste a participé comme auteur de tapisseries et comme peintre (13), avant de se consacrer exclusivement à la sculpture.

Il y a alors une convergence presque totale entre Mirbeau et les dirigeants de la *Revue Blanche*, qui font de leur côté quelques pas vers lui : *Le Cri de Paris*, sorte d'annexe dans laquelle Alexandre Natanson fait prévaloir ses goûts, reproduit sur sa couverture des dessins d'Helleu, de

Raffaëlli, vieux amis de l'écrivain ; Eugène Carrière illustre la couverture d'un livre des *Éditions de la Revue Blanche*.

Il y a cependant quelques nuances : Mirbeau reste hostile à l'Exposition universelle, dont l'intérêt est défendu dans la revue par Julien Benda : il n'a pas accepté la révolution des formes que va permettre l'emploi savant de matériaux nouveaux, l'acier, les métaux, le verre, les textiles... en architecture et dans les arts appliqués, s'opposant en cela à Frantz Jourdain ; il ignore les chefs-d'œuvre de l'Art Nouveau à Bruxelles et à Barcelone. S'il a perçu que la main-mise des architectes des Beaux-Arts sur l'Exposition de 1900 a trahi les brillantes prouesses des ingénieurs en 1889, il trouve toujours que la Tour Eiffel est incompréhensible, il se réjouit de la destruction du pavillon de l'industrie en attendant celle du magnifique palais des machines qui se fera en 1909, et il n'apprécie pas la verrière du Grand Palais, n'acceptant que les regrettables colonnades. Sa critique (*Le Journal*, mars 1900) aurait pu être signée par n'importe quel enseignant rétrograde de l'École des Beaux-Arts. Il faut dire que la *Revue Blanche* n'a guère été pugnace, bien que Signac ait fait l'éloge du Castel Béranger de Guimard (14) .

Mirbeau persiste aussi dans son refus de l'Art Nouveau, au nom du goût de la tradition française, et se montre indifférent aux nouveautés dans les arts graphiques, à l'affiche moderne, à la couleur dans la ville ; un article du 22 décembre 1901 exprime un chauvinisme d'humeur qui le sépare de ses jeunes amis.

Le refus d'être critique d'art

Une commune attitude à l'égard de la fonction de critique rapproche Octave Mirbeau, Thadée Natanson et Félix Fénéon : le premier a toujours refusé de se considérer comme un critique professionnel ; le second a systématiquement intitulé « chroniques » les articles de la *Revue Blanche* sur l'art, comme sur la littérature, la musique, le théâtre ; quant au troisième, passé 1890, il n'a plus écrit un seul article qu'on puisse qualifier de critique d'art. Leur position est commandée par leur respect de l'autonomie de l'artiste et la conviction que celui qui tient la plume, n'ayant rien à ajouter aux œuvres, doit se comporter en observateur, et surtout pas en donneur de leçons. Tous trois sont attentifs à faire avaliser leurs textes par les peintres, avec lesquels ils ont des échanges intenses.

Cependant, si Fénéon a progressivement réduit ses textes au minimum pour parvenir au silence qui désolait Remy de Gourmont, et si Thadée rédigeait des chroniques qui se contentaient de résumer sobrement ses impressions en les complétant par des observations factuelles, Mirbeau, écrivain de vocation, faisait souvent preuve d'un grand lyrisme et usait de toutes les armes de la rhétorique, dans ses attaques comme dans ses louanges. Son article de juin 1908 sur la vente de la collection de son ami lui donnera l'occasion de faire amende honorable : « *J'ai remarqué que jamais, en parlant de ces peintres qu'il comprend, Thadée Natanson ne s'avise de formuler une réserve ou une objection. Aucune attitude avec laquelle je sympathise davantage. Plus je vis dans la familiarité des œuvres que j'aime, plus je me satisfais de les aimer complètement.* » Et à propos de Vallotton en janvier 1910 : « *Ce que je pense des critiques, je le pense de moi-même, lorsqu'il m'arrive de vouloir expliquer une œuvre d'art. Il n'y a pas de pire duperie : duperie envers soi-même, envers l'artiste, envers autrui. [...] Comment faire ? Le mieux serait d'admirer ce qu'on est capable d'admirer, et ensuite, de se taire...ah ! oui, de se taire. Mais nous ne pouvons pas nous taire. Il nous faut crier notre enthousiasme ou notre dégoût... Nous sommes d'irréparables bavards.* »

Autre caractéristique commune à Mirbeau et à Natanson : ils séparent les combats politiques et leurs appréciations d'art : l'un et l'autre apprécient Forain ; Mirbeau fait l'éloge de Vallotton sans dire un mot de ses dessins engagés et ignore Ibels, Hermann-Paul ; Thadée est un grand admirateur de Renoir, antisémite et antidreyfusard...

Bonnard

Le *Journal* intime de Vuillard montre que, dans les années 1905-1910, il rencontre chaque semaine, et parfois plusieurs fois par semaine, Mirbeau et son « collaborateur » Thadée, ainsi que

des amis comme Coolus, Tristan Bernard, Léon Blum, Fred Natanson, tous passionnés de théâtre. L'estime est réciproque avec Vuillard. Mais avec Bonnard, la collaboration va au-delà de l'amitié.

Pierre Bonnard, qui a commencé par des études de droit, est, dès ses débuts, un artiste ouvert à la société : il peint et dessine dans le style japonisant, mais aussi fait des plans de mobilier, crée des paravents, illustre des livres et des programmes de théâtre, réalise une affiche qui enthousiasme Toulouse-Lautrec conquis par la lithographie. Lautrec à son tour l'entraîne avec Ibels dans l'illustration de l'hebdomadaire anarchiste *L'Escarmouche*, lancé comme un défi par Georges Darien, en pleine crise des attentats et des lois scélérates. Il avait déjà apporté sa collaboration à Zo d'Axa pour sa feuille libertaire *L'Endehors*. Il suit Lautrec en dessinant un exemplaire du supplément de dérision *Nib*, pour lequel il s'associe à Romain Coolus, écrivain non conformiste. Bonnard est donc un esprit libre, qui observe la société avec recul, humour et sensualité. Au tournant du siècle, il dessine pour Jarry les couvertures des programmes de l'irrespectueux *Théâtre des Pantins*, deux vignettes pour *Messaline* et le *Surmâle*, l'illustration des deux *Agendas du père Ubu* et une page de croquis dans *Le Canard sauvage*.

On ne s'étonne donc pas de le voir peindre des « croquis marginaux » pour l'édition de luxe de *La 628-E8* ; ses annotations suivent admirablement les divagations du véhicule automobile et le tourbillon des digressions emportées et incongrues du voyageur. Il rappellera ce souvenir dans une *interview* qu'il donnera à *Comoedia* en 1943 : « *J'aimais bien Mirbeau, quoique nous ayons des natures absolument différentes, opposées même, dirais-je. Je me suis d'abord occupé de son récit de voyage aux Pays-Bas. Il venait d'acheter sa première voiture, la 628-E8, et choisit son matricule pour titre. J'ai dessiné dans les marges toute une suite. Cela m'a beaucoup amusé, car j'apprécie infiniment l'humour de Mirbeau. Et tout le livre en est imprégné* » (15). Le récit du voyage par Mirbeau, et l'allégresse dynamique de la guirlande des 117 dessins de Bonnard, composent une merveilleuse partition des deux virtuoses de la plume et du pinceau.

Thadée Natanson confirme que « *Bonnard avait pour Mirbeau de l'admiration mais aussi beaucoup d'affection* » (16). Le peintre acceptera d'illustrer *Dingo*, travail qu'il n'aura pas achevé lors du décès de Mirbeau ; Vollard publiera finalement l'ouvrage en 1924 et rapportera la réaction de l'écrivain : « *Je me rappelle encore l'enthousiasme de l'auteur quand je lui annonçai que Bonnard avait accepté d'illustrer son livre.* »

Vallotton

Félix Vallotton est, parmi les peintres qui font partie du cercle des intimes de la *Revue Blanche*, celui qui a le plus d'affinités avec Mirbeau : esprit violent, tempérament sensuel, individualiste parmi des individualistes, parfois neurasthénique avec des accès de misogynie, il se fait connaître par ses gravures ; certaines représentent les cocasseries des rues de Paris, les mouvements de foule, l'arrestation d'un anarchiste, une exécution ; au cours de l'affaire Dreyfus, il fournit pour la couverture du *Cri de Paris* les plus beaux dessins que la presse ait publiés en faveur du capitaine. Il se marie alors bourgeoisement et retourne à la peinture, inventant un style violemment expressif, qui appartient au XX^e siècle.

Vallotton est aussi l'auteur de romans et de pièces auxquels il tient fort ; il y a une analogie certaine entre *Le Calvaire* et un violent roman comme *La Vie meurtrière*, qui contient, lui aussi, une forte dose d'autobiographie, comme les deux autres récits, également terrifiants, de Vallotton (17)

Dans *La 628-E8*, un industriel allemand et son épouse font visiter une admirable collection de peinture moderne à Mirbeau ; celui-ci retrouve tous les peintres qu'il aime et s'attarde sur un tableau de Vallotton ; son hôtesse s'explique : « *Son art très réfléchi, très volontaire, très savant, un peu farouche, ne tend pas à nous émouvoir par les petits moyens sentimentaux. On le sent à l'étroit et comme mal à l'aise dans les sujets intimes. Mais comme il se développe, comme il s'amplifie dans les grands !* »

Apollinaire paraphrase : « *M. Octave Mirbeau rapporte dans La 628-E8 en quelle estime on tient en Allemagne M. Vallotton. Quels singuliers français ont pu s'opposer à ce que l'on consacraît, à Paris, le talent et la méthode de cet artiste ? Le temps, sans doute réparera bien des dommages. On se défie trop en France des goûts des étrangers. [...] Il n'y a pas à l'étranger*

d'artiste comparable à Félix Vallotton et s'il en est en France dont les vues soient plus élevées, il n'en est pas dont les moyens soient plus sûrs » (18).

En faisant dans ce livre l'éloge de la peinture de Vallotton et en préfaçant, en janvier 1910, le catalogue de l'exposition de celui-ci à la galerie Druet, Mirbeau montre qu'il admet désormais qu'un peintre impose sa représentation de la nature modifiée volontairement par ses intentions expressives, sans souci d'un éventuel enlaidissement au regard des canons conventionnels. Il prend aussi ses distances avec la simple recherche du plaisir sensuel qui sous-tendait trop souvent sous sa plume, comme sous celle de Natanson, ses appréciations marquées par l'abus de qualificatifs comme *exquis, délicieux...*

Francis Jourdain

Francis Jourdain, né en 1876, est d'âge intermédiaire entre la génération de la *Revue Blanche* et celle d'Apollinaire. Son père, Frantz Jourdain (1847-1935), architecte, est contemporain de Mirbeau, avec lequel il a eu une longue et orageuse amitié : ayant des idées proches et des tempéraments combattifs, ils étaient voués à se heurter par moments, et à être au coude à coude dans d'autres ; Frantz a milité pour l'architecture du fer, l'Art Nouveau et, au début du siècle, pour l'art social (19). Francis, après des études à Condorcet, s'est orienté vers la peinture, l'artisanat, l'ameublement, la décoration ; avec son mentor, le sculpteur Alexandre Charpentier, il est influencé par les artistes bruxellois, par Morris. Au début du siècle, il fonde, avec son père, Gustave Kahn, Octave Mirbeau, Roger Marx, Louis Lumet et quelques autres, la *Société de l'Art pour tous* et milite activement dans des groupes anarchistes.

En 1912, Francis Jourdain monte une entreprise de menuiserie, qu'il appelle *Les Ateliers modernes*, et publie une plaquette qui présente le mobilier et les agencements qu'il propose ; les croquis sont de sa main, la présentation de Léon Werth et la préface de Mirbeau (20). La même année, il collabore avec son ami George Besson, critique d'art, qui lance *Les Cahiers d'aujourd'hui*, et il reçoit l'appui chaleureux de Mirbeau.

Il ne faut pas exagérer la signification esthétique de la préface de Mirbeau, qui doit beaucoup à sa très grande amitié pour Francis Jourdain et Léon Werth ; l'écrivain est alors assez diminué ; le mobilier de Jourdain, tout en s'inscrivant dans la prolongation des efforts de Van de Velde, est beaucoup plus simple de forme et fonctionnel que ceux de l'Art Nouveau ; on est dans une transition comportant un retour au classicisme, qui fera plus tard de Francis Jourdain un ami de Le Corbusier. Tout de même, Mirbeau reprend très exactement l'argumentation que Thadée Natanson avait développée en 1896, au moment où Mirbeau couvrait Denis de quolibets (21).

La collection

La collection de Mirbeau, qui est mise en vente le 24 février 1919, donne dans une certaine mesure le point d'aboutissement des goûts de l'écrivain ; elle est composée d'un échantillonnage d'œuvres de peintres représentés par un, deux, rarement trois tableaux, et des œuvres en nombre — généralement des sculptures, des dessins et des estampes — de quelques artistes.

Il n'y a pratiquement aucune œuvre ancienne : Daumier et Constantin Guy sont les aînés. Monet, Renoir, Pissarro, Berthe Morisot, représentent les impressionnistes de la première génération, avec deux tableaux chacun. Puis, Van Gogh est présent avec deux tableaux aujourd'hui célèbres, Gauguin avec un tableau ; les générations suivantes figurent avec Seurat, Signac et Cros pour les néo-impressionnistes ; Bonnard, Vuillard, Roussel, Denis, Vallotton prennent la suite. Un tableau d'Utrillo confirme l'attrance de Mirbeau pour ce jeune peintre, né en 1883. Quatre dessins de Seurat au crayon conté, deux lithographies de Toulouse-Lautrec s'ajoutent à cet ensemble. Voilà pour ce qu'on peut appeler l'échantillon représentatif des préférences de Mirbeau.

Treize tableaux de Cézanne (!), six de Valtat, une douzaine de sculptures de Rodin et une dizaine de Maillol constituent une accumulation relative ; les dessins, aquarelles et estampes, de Bonnard, Rodin, Francis Jourdain, Roussel, Vuillard, Valtat et Marquet sont aussi en nombre. Rodin et Maillol correspondent certainement à une passion particulière. Certaines des autres œuvres

sont peut-être là parce qu'elles n'avaient pas encore une grande valeur marchande : ainsi les tableaux de Cézanne, qui ne trouvaient pas facilement des acquéreurs, de même que les lithographies et aquarelles de jeunes peintres, qui n'étaient pas bien cotées.

Même si on ne peut prendre comme seul critère le nombre des œuvres possédées, et si les dessins de jeunes artistes ont sans doute été achetées pour les soutenir, le choix de l'écrivain est clair : la composition de cette exceptionnelle collection confirme l'intérêt que Mirbeau, au début du siècle a porté à quelques artistes des générations post-impressionnistes.

Bilan intergénérationnel

En résumé, Octave Mirbeau a consciemment évolué jusqu'au début du XX^e siècle — il avait alors passé la cinquantaine —, jusqu'à se faire le défenseur de la peinture post-impressionniste, qui repose sur une représentation de la nature reconstruite. Les peintures de Monet, qui vont alors vers la dissolution des formes jusqu'à frôler l'abstraction, le prestige croissant de Cézanne, ont évidemment contribué à cette évolution ; ses amitiés avec ses cadets, au premier chef Thadée Natanson, ont été déterminantes.

En revanche, Mirbeau est resté, comme ses amis Natanson, fermé à l'explosion de la couleur : à cet égard, Fénéon ne les a pas complètement convertis à Signac ou Cros d'abord, aux Fauves ensuite (22).

Mirbeau s'est arrêté à un point qui a marqué une limite pour les écrivains les plus éminents de la génération née autour de 1870 : Proust composera le personnage d'Elstir, à partir de Helleu et de Vuillard, qu'il avait rencontré en 1903 et revu en 1907 (23) ; Gide a d'abord admiré Denis, puis Vuillard, mais, lorsqu'il l'a fait, à peu près au même moment que Proust, le peintre n'était plus un précurseur ; Claudel, malgré la reconnaissance précoce (1891) de son génie par Mirbeau et la découverte par celui-ci en 1893 du talent de sa sœur Camille, a intériorisé le drame de celle-ci, tandis que Valéry ne s'est pas risqué sur le terrain de l'art moderne en création. Tous, en fait, avaient une conception du beau dans laquelle l'harmonie des formes, si déformées qu'elles soient, et des couleurs, si vives qu'on les fasse, restait le critère premier.

Cependant, par l'esprit et la construction des ouvrages de sa maturité, du *Jardin des supplices* à *Dingo*, l'écrivain a indirectement pris sa part, avec Jarry, à la naissance des mouvements qui ont bouleversé le XX^e siècle : le futurisme lancé par Marinetti (24), qui, introduit dans le cercle de la *Revue Blanche* par Gustave Kahn, connaissait parfaitement *La 628-E8* et le *Surmâle*, et le surréalisme, qui n'a pas suffisamment reconnu sa dette envers lui (25).

Paul-Henri BOURRELIER

NOTES

- (1) *Dans le ciel* reflète aussi des réflexions sur la peinture, mais c'est une œuvre de pure fiction, alors que *La 628-E8* est un récit-reportage qui permet à l'auteur d'exprimer ses opinions à la première personne.
- (2) Charles Morice a été, pour Gauguin, un soutien peu fiable, en raison de ses problèmes d'argent, mais aussi de sa médiocrité comme écrivain et comme critique ; ses adjonctions à *Noa Noa* ont fini par devenir insupportables au peintre ; il assiégeait Mallarmé de demandes et celui-ci ne savait comment s'en dépêtrer.
- (3) Mauclair, écrivain touche-à-tout, arriviste, se distingue par une arrogance rare et des revirements fréquents ; il a en quelque sorte noyauté le *Mercur de France* après la mort d'Aurier, au point que Gauguin s'en inquiétera auprès de Vallette. Alors qu'il n'était plus chargé de la critique d'art, et malgré le soutien apporté à Gauguin par le faible Morice, son obstruction empêchera encore le *Mercur* de publier, du vivant de l'artiste, les derniers écrits du peintre. En 1898, Mauclair écrit un roman à clés, *Le Soleil des morts*, dans lequel il trahit Mallarmé et égratigne Mirbeau, les Natanson, Catulle Mendès, Jean Lorrain... Après la grande guerre, il sera définitivement xénophobe, déplorant l'invasion de Paris par les artistes de l'École de Paris, qualifiés de métèques.
- (4) Mirbeau assista à la soirée chez Alexandre Natanson à laquelle participa, non pas le Tout-Paris, mais une partie de l'avant-garde, notamment le cercle de la *Revue Blanche*. Toulouse-Lautrec, costumé en « punk », officiait au bar, grisant systématiquement les invités. *Le Chariot de terre cuite*, pièce adaptée d'un récit hindou par Victor Barrucand, qui y glissa des allusions aux revendications sociales, fut montée par Lugné-Poe, Toulouse-Lautrec faisant les décors et le programme ; Fénéon prononça le prologue ; la représentation fit scandale parce que les figurants (les jeunes de la *Revue Blanche* en faisaient partie) étaient pratiquement nus, essentiellement recouverts d'une teinture ocre.

- (5) Denis s'exprime en privé dans son *Journal* et dans sa correspondance avec Vuillard, Gide... Mais il suffit de voir ses œuvres pour saisir son évolution depuis l'époque du groupe Nabi, et notamment l'effet de son admiration pour les peintres italiens de la Renaissance.
- (6) La phrase d'Arsène Alexandre : « *Tout cela sent l'anglais vicieux, la juive morphinomane et le belge roublard, ou un agréable mélange de ces trois poisons* », dans son article du *Figaro*, fait le tour de Paris. Edmond de Goncourt s'exprime en privé et dans son *Journal* ; au même moment, il prend à partie Siegfried Bing, qu'il traite avec mépris de « *marchand juif* », alors que les torts sont de son côté et qu'il est redevable envers lui de la constitution de sa collection d'objets d'art asiatique.
- (7) Mallarmé est cause du revirement de Mirbeau en faveur d'Odilon Redon en 1891 ; Redon se joint aux jeunes ; il est l'auteur d'une des douze lithographies insérées en 1894 dans les numéros de la *Revue Blanche*. Maurice Denis, en reconnaissance, le peindra avec ses amis dans le portrait de groupe de *l'Hommage à Cézanne* (1900).
- (8) Sur les relations de Mirbeau et de William Morris, voir la communication de Sharif Gemie au colloque d'Angers, mai 2000, reproduite dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8 (2001). L'attaque de Mirbeau sur le fait que Morris est aussi un commerçant (voir la scène supposée dans sa boutique) est révélatrice de sa difficulté à se défaire des réflexes de sa classe : elle est à rapprocher de la réaction d'Edmond de Goncourt pris en faute par Siegfried Bing. L'expression d'Arsène Alexandre : « *belge roublard* » marque, elle aussi, un réflexe chauvin, parfaitement injustifié à l'égard de l'idéaliste qu'était Van de Velde. On peut remarquer aussi que Mirbeau, en s'acharnant à dénoncer le fait que les honneurs et les achats publics soient réservés aux peintres pompiers, reste prisonnier d'une conception traditionnelle de la fonction de l'art : la logique aurait été de constater que, les musées achetant des croûtes, c'étaient les marchands qui représentaient désormais les interlocuteurs compétents pour l'art vivant. C'est ce que pensaient Bonnard, Vuillard qui, comme Monet, ont passé des contrats avec des marchands et qui ont refusé la Légion d'Honneur qu'on a voulu leur décerner en 1913.
- (9) « Mirbeau critique d'art », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 1 (1994).
- (10) La référence à Barrès est involontairement piquante, car c'est justement sur ses revirements politiques qu'il sera attaqué par Lucien Herr en mars 1898 ; Mirbeau le sera aussi par les antisémites : il revendiquera à nouveau son droit à corriger ses erreurs passées, tandis que Barrès prétendra n'avoir jamais changé.
- (11) Les décors et les costumes étaient faits par Vuillard, Bonnard et leurs amis. Jarry s'est adressé à Mirbeau et à Catulle Mendès pour avoir leur soutien, mais seul le second a pris la défense de la pièce par un article prémonitoire : on peut en déduire que Mirbeau n'a pas apprécié *Ubu*, ni, dans l'ensemble, les œuvres de Jarry, entachées peut-être, à ses yeux, du péché de symbolisme ; sans doute aussi, les mauvaises manières de Jarry avaient-elles indisposé Alice Mirbeau. *Les gestes et opinions du docteur Faustroll*, écrits en 1897, contiennent un remarquable panégyrique des peintres post-impressionnistes et l'on peut rapprocher son palmarès de ceux que dressent les articles de Thadée Natanson (1893-1899) et ceux de Mirbeau postérieurement à 1900. Si Mirbeau n'a pas répondu par un article aux sollicitations de Jarry, il s'associera par générosité aux Natanson pour l'aider financièrement dans sa détresse finale. Apollinaire écrira : « *Jarry mourut le 1^{er} novembre 1906, et le 3 nous étions une cinquantaine à suivre son convoi. Les visages n'étaient pas très tristes, et seuls Fagus, Thadée Natanson et Octave Mirbeau avaient un tout petit peu l'air funèbre.* »
- (12) Même au temps des réunions Nabi (1889-début de 1894), les peintres du groupe se refusent à constituer une école. La campagne d'Aurier dans le *Mercure de France* s'apparente plutôt à une tentative d'O.P.A. Maurice Denis, exprime d'abord ses propres conceptions « néo-traditionalistes », et ses articles n'ont jamais constitué un véritable manifeste collectif ; le principe des Nabis est clair : travailler ensemble de façon à explorer les diverses voies qui permettent à chacun de valoriser son propre talent. Le refus, de la part de Mirbeau comme de Natanson qui écrit que les étiquettes ne font que favoriser la paresse, de considérer des écoles, leur convient donc parfaitement. À partir de 1905, on verra se succéder les appellations (les fauves, les cubistes...) et les manifestes (futurisme...) ; les quinze ans entre 1890 et 1905 constituent donc une parenthèse.
- (13) Dessinant d'ailleurs les profils de femmes les plus botticelliens...
- (14) La faiblesse de la critique de la *Revue Blanche* en architecture est nette : la France a certainement manqué d'un porte-parole des tendances modernes dans cette discipline. Avançons une explication parmi d'autres : le sentiment de supériorité de la peinture française a eu la conséquence fâcheuse de rendre intolérable l'acceptation de l'avance d'architectes étrangers comme Horta, Van de Velde, Gaudi... L'esprit de suprématie de Paris ne facilitait pas non plus l'acceptation de l'école de Nancy. L'Exposition universelle de 1900 a été perçue, par certains, comme une revanche française dans le domaine de l'art décoratif : verre, bijoux, gravure..., tandis qu'en architecture, Guimard, qui considérait Horta comme son seul maître, a été rejeté par le monde des officiels et n'a reçu de commandes que de l'industrie privée. Signac avait signé un article admiratif sur le Castel Béranger, construit par Guimard, où il est venu loger. Van de Velde — après une dernière tentative pour conquérir Paris en 1899, année au cours de laquelle il a réalisé plusieurs décorations à Paris comme celle des bureaux de la *Revue Blanche* et de la boutique de *l'Art moderne* de Julius Meier Graeffe — est allé, avec l'aide de celui-ci, s'installer en Allemagne. Signac était également très bien accueilli en Allemagne.
- (15) *Interview* de Marguerite Bouvier parue le 23 janvier 1943. Bonnard fait preuve d'une maîtrise étourdissante avec des coups de pinceau qui rappellent qu'il a étudié attentivement la calligraphie japonaise ; ses croquis prennent, selon les pages, le style des illustrations de *Nib*, des vignettes, de *L'Almanach du père Ubu*, des *Histoires naturelles*. Mirbeau ne s'était pas intéressé aux arts graphiques, gravures, dessins de presse, caricatures et affiches ;

le compliment qu'il fait à Bonnard, en lui retransmettant sans commentaire une demande de Fasquelle, en témoigne par sa platitude.

- (16) Thadée Natanson : *Le Bonnard que je propose* (1951).
- (17) Aucun des romans de Félix Vallotton n'a été publié de son vivant. Le *Mercur de France* a publié après sa mort en feuilleton *La Vie meurtrière*, écrite en 1907, qui a été rééditée depuis. Thadée Natanson fait allusion, dans son portrait du peintre, à sa violente sensualité, révélée autant par l'écriture que par la peinture ; son remarquable portrait par Vallotton, racheté par Mirbeau lors de la vente de sa collection, sera remis en vente après la mort de l'écrivain ; Thadée ne s'en portera pas acquéreur, malgré un prix déprimé, ce que Vallotton ressentira désagréablement.
- (18) « Le Salon des indépendants », dans la *Revue des lettres et des arts*, 1^{er} mai 1908. Le commentateur de l'édition de la *Pléiade* des œuvres en prose d'Apollinaire fait un contresens en indiquant que Mirbeau se moque de l'opinion de cette Allemande : dans une digression, l'écrivain se lance dans une diatribe contre les intellectuelles françaises, ridiculisant Anna de Noailles sans la nommer ; il poursuit ensuite par un éloge des femmes allemandes, sensées, cultivées etc. Apollinaire avait fait dans *La Phalange* de mars une critique très favorable de l'ouvrage de Mirbeau, ajoutant : « Si M. Mirbeau se moque parfois des Allemands, c'est avec beaucoup de réserves : ils font de la pédérastie comme ils font de l'épigraphie. Il sont savants, musiciens, au courant de tout. M. Mirbeau nous fait savoir qu'ils goûtent la peinture de M. Vallotton. Certes c'est un goût que je partage avec eux. »
- Dans ses critiques d'art, Apollinaire rapporte fréquemment l'opinion de Mirbeau ; il souligne par exemple à diverses reprises que Mirbeau apprécie Utrillo. Cela ne l'empêche pas de faire quelques plaisanteries anodines sur les déplacements en voiture du romancier ou sur son physique : « Roussel et Bonnard, peintres tendres et spirituels qui séduisent M. Octave Mirbeau, sans doute pour la même raison qui fait se promener nos robustes gardes municipaux avec de toutes jeunes femmes bien mignonnes... » écrit-il dans sa chronique du salon des Indépendants de 1910 où il défend particulièrement Matisse, Marquet et Signac (*L'Intransigeant*, 18 mars 1910).
- Apollinaire a perdu en 1912 son enthousiasme pour Vallotton, écrivant à propos de l'exposition des Pompiers : « Si M. Vallotton n'est pas un pompier, il voudrait bien l'être. » ; prétendant qu'il imite le Douanier Rousseau, il ajoute : « Rousseau eût été enchanté d'avoir un tel élève, mais je ne pense pas qu'il eût voulu signer aucune de ses toiles » (*L'Intransigeant*, 27 janvier 1912).
- Si dissemblables, Mirbeau et Apollinaire ont fait des chroniques d'humeur, sans craindre de se contredire parfois, sensibles à leurs amitiés, adorant découvrir de nouveaux talents ; on leur a reproché, à l'un comme à l'autre, d'être influençables, de ne pas être des critiques d'art professionnels etc.
- (19) Thadée Natanson le décrit ainsi : « Frantz Jourdain était resté fidèle à tous les novateurs de sa jeunesse, et, encore qu'il ne se soit guère trompé sur les plus importants, l'innovation en soi l'a toujours excité plus que sa qualité. Le pli pris, il a continué. Il a continué jusqu'à sa fin de courir partout où il pouvait paraître encore plus en avant de tout le monde. Ce poste où il avait l'air presque en sentinelle, il n'eût laissé personne le lui reprendre. Et l'action d'un enthousiasme, continuellement à l'affût, semblait porter toujours la trace de son dernier combat ou en rester ébouriffé quelque peu. » Frantz Jourdain s'est battu pour les impressionnistes ; il applaudit aux monuments audacieux de l'Exposition de 1889, publie en 1895 *Les décorés, ceux qui ne le sont pas*, où il fait le portrait des artistes ignorés des cercles officiels, collabore avec Bing, construit avec l'architecte Sauvage un des rares bâtiments intéressants de l'Exposition de 1900, celui de la danseuse Loie Fuller ; il fonde et préside le Syndicat de la Presse Artistique et le Salon d'Automne (1903)... Sa réalisation la plus remarquable a été celle de la Samaritaine, bâtiment à structure métallique et à décoration *modern style*, construit de 1905 à 1907 ; les services officiels n'ont ensuite accepté des extensions du magasin qu'à la condition qu'il soit défiguré.
- (20) Cette préface qui ne figure pas dans le recueil des « Combats esthétiques », a été reproduite dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 6 (1999). Le texte de Léon Werth est écrit, suivant la manière de Mirbeau, sous la forme d'un dialogue avec un ancien camarade qui souhaite acheter des meubles, et qui finit par exploser contre le modernisme et ses inspirateurs comme Cézanne. (l'ensemble de la plaquette est reproduite dans : *Jourdain*, par Arlette Barré-Despond, Éditions du Regard, 1988).
- (21) Le plaidoyer de Van de Velde et de Natanson pour un mobilier moderne, de prix accessible, qui ne parodie pas l'ancien a été repris dans la *Revue Blanche* par Saunier et Fagus en 1899 et 1900, dans des articles attirant l'attention sur *L'Art dans tout* et *La Maison moderne*. Mirbeau partageait probablement déjà leur point de vue, mais il n'a pas pris la plume à ce sujet.
- (22) Mirbeau n'a vraiment apprécié de Signac que ses aquarelles. Matisse est issu de l'atelier de Gustave Moreau, ce qui n'était pas pour Mirbeau une bonne référence ; il a lu attentivement le manifeste de Signac sur le néo-impressionnisme, publié en 1899 par Fénéon dans la *Revue Blanche*, et il a fait aussitôt des essais pour en appliquer la doctrine ; il est allé en 1904 à Saint-Tropez recevoir l'enseignement de Signac sur cette technique, et à Collioure voir Cros, autre néo-impressionniste. Fénéon a introduit en 1901 Marquet et Van Dongen à la *Revue Blanche* ; il fera la connaissance de Matisse après la disparition de la revue et conclura avec lui un contrat pour le compte de Bernheim-Jeune. Proust était fasciné par les primitifs italiens et les cathédrales gothiques, admirait Gustave Moreau ; Ruskin qui a soutenu les préraphaélites a largement influencé son esthétique ; le caractère moderne du peintre Elstir est donc tout relatif. En 1903, Proust et Gide fréquentent Vuillard qui représente pour eux le peintre contemporain ; or Vuillard pratique désormais une peinture décorative marquée par l'extrême souci du détail, beaucoup moins inventive que quelques années auparavant. À l'époque où Proust écrira la *Recherche*, le cubisme

était déjà un mouvement ancien, et Picasso traversait une période de classicisme ; Proust, qui avait fait sa connaissance, n'écrira sur lui, en tout et pour tout qu'une courte ligne (certes élogieuse : « *l'admirable Picasso...* »). En 1919, dans la préface du livre de son ami J-E Blanche, représentant d'une peinture mondaine superficielle, il défendra encore Denis et Vuillard.

- (23) Marinetti a fait ses débuts à Paris en 1900 avec quelques chroniques de la *Revue Blanche* ; Gustave Kahn, qui l'a patronné, a publié en 1900 *L'Esthétique de la rue*, recommandant une évolution dynamique et colorée du paysage urbain. Il ne semble pas que la revue ait mis en relation Apollinaire et Marinetti avec Mirbeau et Jarry.
- (24) Zola et Mirbeau, nés en 1840 et 1848, font partie de la catégorie des écrivains qui ont soutenu les artistes d'avant-garde de leur génération ; cette position n'a été reprise que par Apollinaire et Paulhan, nés en 1880 et 1884, c'est-à-dire une quarantaine d'année après eux, puis par Breton et Aragon, nés peu avant la fin du siècle. Il y a eu entre-temps une pause dans le combat des écrivains pour les jeunes artistes d'avant-garde ; elle est le fait des générations nées dans les années 1860-1870, générations particulièrement riches en grands écrivains : Proust, Gide, Valéry, Claudel, Renard, Péguy, Jarry ; seul, dans ces générations, Jarry avait le tempérament pour de tels combats, mais il n'a pas vécu le temps d'atteindre une quelconque renommée.
- (25) Les sarcasmes de Mirbeau sur Lautréamont ont peut-être aussi contribué à le discréditer aux yeux des surréalistes.