

OCTAVE MIRBEAU ET FELICIEN ROPS : L'INFLUENCE D'UN PEINTRE DE LA VIE MODERNE

Le Peintre de la vie moderne. Ce titre baudelairien est aussi celui qui fut attribué à Félicien Rops, sans doute en souvenir des relations que ce graveur d'origine belge entretient avec le poète lors de son voyage en Belgique et juste avant le fatal malaise en l'église Saint-Loup de Namur. Baudelaire disait de Rops qu'il était le seul artiste de Belgiqueⁱ, et souhaitait consacrer à son œuvre un "*beau chapitre*"ⁱⁱ. Or nombreux sont les critiques qui pensèrent que cet ouvrage aurait pu être *Le Peintre de la vie moderne*. Joséphin Péladan écrivait ainsi :

*Sous le titre Le Peintre de la vie moderne, l'auteur de L'Art romantique a consacré soixante pages à l'aquarelliste Constantin Guys [...] : il y a des phrases qui semblent écrites pour Rops*ⁱⁱⁱ.

Ainsi, c'est probablement en tant qu'artiste baudelairien et tant qu'artiste moderne que Mirbeau appréhenda Rops lors de leur rencontre en 1885 dans l'atelier de Rodin^{iv}. Ces deux artistes furent d'ailleurs pour Mirbeau deux pôles de référence importants, comme en témoigne cette lettre de l'écrivain au sculpteur :

J'ai vu Rops l'autre jour et nous avons causé de vous ; vous savez avec quel enthousiasme, quel merveilleux talent que Rops et quel grand esprit. Comme je me sens tout petit et tout ratatiné à côté de vous deux^v.

L'influence qu'exerça Rops sur Octave Mirbeau prendra sa pleine mesure en 1886, et s'affaiblira progressivement. Elle se révélera déterminante pour le système esthétique de l'écrivain, tel qu'il se constitue à l'époque, et principalement en ce qui concerne sa pensée de la modernité. Si Rops n'a pas réellement modifié la pensée de Mirbeau sur l'artiste moderne, il lui a néanmoins permis d'en trouver une *formulation*.

ENTRE CRITIQUE ET FICTION

L'admiration de Mirbeau pour Rops peut se mesurer à la promesse d'inaugurer par lui un ouvrage sur les artistes modernes :

J'ai commencé un livre sur les artistes de ce temps. Ceux que j'aime. Vous ouvrez la série, et je vous mets au-dessus de tous, dans mon livre, comme vous êtes au-dessus de tous dans mon esprit^{vi}.

Ce chapitre sur Rops n'a pas été écrit. On ne peut en effet considérer l'article paru dans *Le Matin* du 19 février 1886, comme cette "*étude définitive*"^{vii} annoncée par Mirbeau. Cependant, à cette époque, sous les œuvres critiques et fictionnelles de l'écrivain, se dessine un perpétuel hommage au graveur et à son œuvre, hommage dont *Le Calvaire* est sans doute la preuve la plus évidente.

Dans ce roman rédigé d'août 1885^{viii} à novembre 1886, Mirbeau présente, sous les traits de Joseph Lirat, le portrait d'un peintre de la vie moderne. Cette figure emprunte ses caractères à deux artistes connus de Mirbeau : Rops et Degas. Il est très difficile de distinguer ce qui appartient à l'un et à l'autre, et la genèse de ce personnage se fait moins par le mélange de leurs identités réelles que par un collage de textes, principalement critiques. Ce dispositif d'intertextualité entre

texte critique et texte romanesque est particulièrement manifeste lorsque Jean Mintié, le narrateur du *Calvaire*, s'attache à définir l'art de Lirat.

Cette définition tire son origine de l'article que Mirbeau consacra à Rops dans *Le Matin*, faisant ainsi la preuve de la place centrale occupée par le graveur dans son système de référence. Cet article propose une vision générale de l'art de Rops, prenant prétexte de la publication chez Lemerre du portefeuille des illustrations des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly. Mirbeau tente dans un premier temps de situer la figure du graveur dans son époque, figure élitiste et individualiste. Ce portrait inaugural se contente en réalité de relayer une image véhiculée par Rops lui-même dans une lettre adressée le 1^{er} novembre 1885 à Mirbeau. Une rapide comparaison entre les deux textes montre assez ce que le critique doit aux formulations du graveur :

Félicien Rops, ai-je dit, est très peu connu. Il y a à cela beaucoup de bonnes raisons. D'abord il déteste le suffrage des foules et des académies et il met une sorte de dandysme à cultiver lui-même, comme une plante qu'on aime, sa relative obscurité.

[...]

Un autre jour, un journaliste se présenta chez lui : "Monsieur, lui dit-il, j'ai l'intention d'écrire un volume sur les peintres pornographiques et je viens vous demander des détails sur vous, afin que je puisse offrir au public votre biographie exacte et complète". On comprend si Rops dut être étonné de ce langage, il répondit : "Monsieur, je vous sais gré de votre intention, mais, si j'ai fait quelques dessins graveux, comme vous croyez, c'est précisément en haine de ce public dont vous me parlez, et c'est pour abaisser ma fesse au niveau de sa face"^{ix}.

[...] Vous me faites violemment sortir d'une obscurité dont je me suis fait presque un dandysme, en haine de toutes les popularités.

[...] J'ai fait des dessins les uns stupides, les autres graveux, en mépris de ce public, "pour abaisser ma fesse au niveau de sa face", comme je l'écrivais il y a quelques jours à un Mr qui faisant un livre sur "les artistes pornographiques" venait me demander des "détails biographiques"^x.

De même la fin de l'article, qui évoque le "*côté héroïque et beau des embrassements humains*"^{xi}, est ni plus ni moins une citation, non identifiée par Mirbeau, d'un propos de Rops sur Millet, extrait d'un compte-rendu de Salon de 1881 :

Ces absences de bégueulerie bourgeoise en des siècles hypocritement pervers nous plaisent, et je tiens en honneur ces artistes qui comme tous les grands et vieux maîtres, ont compris le côté héroïque et beau des embrassements humains^{xii}.

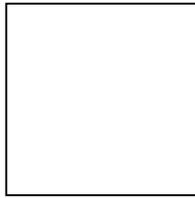
Cependant, dans cet article, Mirbeau vise moins à rendre compte de l'œuvre de Rops qu'à définir la fonction de l'art moderne en son ensemble. Ainsi, le critique s'intéresse peu aux œuvres mêmes dont il ne fournira qu'une seule description, celle du frontispice des *Diaboliques*, *La Chimère*. Or cette description est en réalité une reformulation de celle qui proposa Joséphin Péladan en 1885. La relation du critique à l'image ropsienne est donc indirecte et procède encore une fois par intertextualité :

Énorme et carrément taillée dans le bloc, la face nubienne, ses yeux de pierres grands ouverts sur l'horizon du mystère, la Chimère aux ailes retournées en conque, et là, comme en une niche, Satan est assis, le menton dans sa main, en sifflet d'ébène et cravaté de blanc, monocle à l'œil, il regarde la femme couchée sur le dos du colosse, l'entourant de ses bras amoureux et se haussant à l'oreille du monstre pour lui dire son secret ; ce secret, Satan l'écoute, grave, à peine ironique, il semble un académicien de l'enfer, à peine deux bouts de cornes, point de queue, effroyable ! N'est-ce pas là le frontispice de toutes les passions, cette femme qui se vautre sur la Chimère de granit et lui confie son secret que le diable entend et par lequel il l'attirera à lui, n'est-ce pas le symbole du péché ? Au point de vue technique, le modelé admirable du corps de la femme fait penser à Michel-Ange ; c'est un corps de maître florentin, mais le diable y est en plus à ce corps^{xiii} !

La femme est couchée **voluptueusement** sur l'énorme colosse de granit dont la face nubienne, impassible, se tourne vers l'immense azur, et dont les ailes s'incurvent en conque. Satan en habit noir est assis entre les ailes du monstre. Il écoute gravement la femme qui, pour dire son secret, se hausse jusqu'aux oreilles de la Chimère, qu'elle **enlace de ses bras, qu'elle caresse**, sur le dos de laquelle son beau corps, aux **ondulations serpentines, se tord et frissonne**. Quel plus beau symbole du péché que cette femme qui, **les yeux pleins de désirs et les lèvres pleines de baisers**, se vautre sur l'idole de pierre pour lui confier son secret que le diable recueille ? Et quel est le peintre d'aujourd'hui qui pourrait dessiner et modeler un corps comme celui de cette femme et donner à **ces chairs qui s'offrent un tel frémissement de passion, une telle intensité de vie amoureuse**^{xiv} ?

Nous ne nous attarderons pas sur l'examen des ressemblances entre ces deux textes : la reprise de certaines expressions comme "face nubienne", ou les ailes "retournées en conque" qui, dans le texte mirbellien, "s'incurvent en conque" ; la même lecture d'une figure féminine qui "dit son secret" et que Satan écoute avec gravité ; l'interprétation de cette planche comme "symbole du péché" ; la structure même des phrases ainsi que l'ordre de l'analyse. Les ajouts de Mirbeau, que nous avons mis en gras, signalent à eux seuls la perspective adoptée par l'écrivain : mettre en place, au-delà même de l'image, une théorie de l'intensité, dont le paradigme essentiel est le sexe, moteur de la vie moderne, comme Mirbeau aura l'occasion de le développer dans *Le Calvaire* ou, plus tard, dans *Le Jardin des supplices*.

C'est cette perspective passionnelle et sexuelle que Mirbeau adopte lorsqu'il donne, dans la suite de son article, une définition globale de l'art de Rops, qu'il réutilisera dans *Le Calvaire*. Mirbeau ne prend pas appui sur des œuvres précises – ce qui facilitera l'intégration du texte critique dans le roman – mais propose un amalgame de planches diverses, parmi lesquelles on peut reconnaître la série célèbre des *Sataniques*.



La Chimère

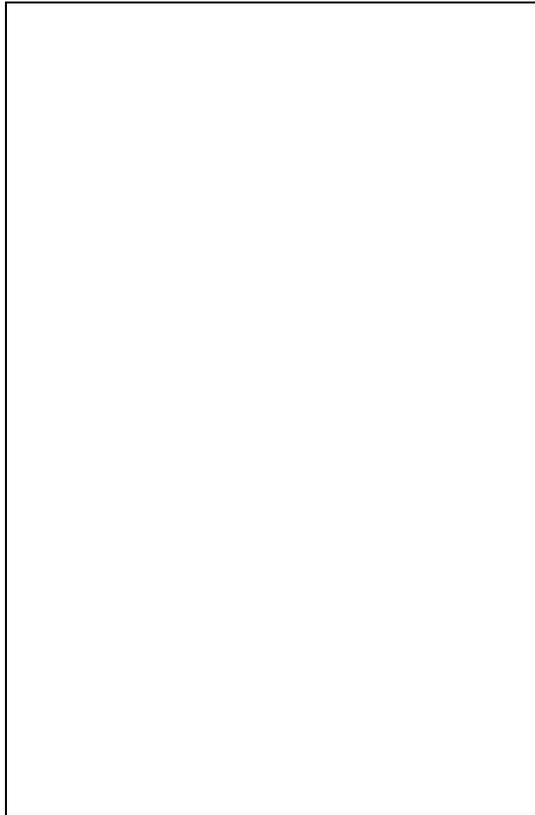
Il [Lirat] avait fait de l'homme d'aujourd'hui, dans sa hâte de jouir, un damné effroyable, au corps miné par les névroses, chairs suppliciées par les luxures, qui halète sans cesse sous la passion qui l'étreint et lui enfonce ses griffes sous la peau. En ces anatomies, aux postures vengeresses, aux monstrueuses apophyses devinées sous le vêtement, il y avait un tel accent d'humanité, un tel lamento de volupté infernale, un emportement si tragique, que, devant elles, on se sentait secoué d'un frisson de terreur. Ce n'était plus l'Amour frisé, pommadé, enrubanné, qui s'en va pâmé, une rose au bec, par les beaux clairs de lune, racler sa guitare sous les balcons ; c'était l'Amour barbouillé de sang, ivre de fange, l'Amour des fureurs onaniques, l'Amour maudit, qui colle sur l'homme sa gueule en forme de ventouse, et lui dessèche les veines, lui pompe les moelles, lui décharne les os^{xv}.

Rops amène sans cesse l'homme au squelette, et sur cette ossature macabre, il lui crisper des muscles suppliciés, lui tord des chairs où s'enfoncent les griffes des chimères et que fouettent les passions furieuses.

Ah ! ce n'est point l'amour idéalisé qui voltige parmi les fleurs, un sourire dans sa face joufflue et stupidement rose de santé, l'amour qui chante des romances aux heures de la lune, l'amour qui fait se pâmer les oiseaux sur les branches et les insectes sur les pétales odorants de l'églantine. C'est l'amour, avec son masque satanique qui vous terrasse, vous étreint de ses genoux de fer, vous écrase de ses ruts qui déchirent, vous ride le cœur, le cerveau, les moelles et vous laisse brisés, anéantis, souillés^{xvi}.

L'originalité de ce texte est de proposer moins une description qu'une transposition des principes créateurs à l'œuvre dans les images ropsiennes. Ce passage, reformulé dans *Le Calvaire*, permet à Mirbeau de définir l'artiste moderne comme un anatomiste au sens médical du terme, qui doit mettre en image la dissection toujours plus approfondie des formes et des corps contemporains. Dans le texte critique, Rops apparaît comme un dissecteur éprouvé qui reconstitue un écorché macabre, ajoutant au squelette muscles puis chairs. La reformulation du texte romanesque gomme cette spécificité des figures ropsiennes : si l'artiste produit encore des "anatomies", ce sont celles du pinceau plutôt que celles du scalpel, qui mettent à nu les "apophyses [...] sous le vêtement", les névroses sous les chairs. De même, le caractère satanique de l'érotisme ropsien va se généraliser à une empreinte malade et létale du sexe sur les chairs : "l'Amour maudit, qui colle sur l'homme sa gueule en forme de ventouse, et lui dessèche les veines, lui pompe les moelles, lui décharne les os". Tout comme il oppose l'Éros du XVIIIème "frisé, pommadé, enrubanné" à l'Éros moderne, macabre et satanique, Mirbeau trouve avec Rops le moyen de définir le corps moderne en opposition aux corps des académies :

Son corps n'a pas les calmes rigides des héros d'académie, des carnations ambrées et cireuses des nymphes antiques et des vierges renaissantes^{xvii}.



Pornokrates (1878), aquarelle et gouache, musée Rops de Namur.

Ce corps moderne est ainsi celui des "*muscles suppliciés*"^{xviii}, du squelette et de l'écorché et non celui de la peau lisse des modelés académiques. C'est celui des "*chairs suppliciées*", comme le reformulera Mirbeau dans *Le Calvaire* et non celui des "*carnations*". Peut-être Mirbeau connut-il cette planche intitulée *Naturalia* qui, mieux que toute autre, rend compte de cette nécessité de saisir le corps depuis ses vêtements – chapeau, capeline et corset – jusqu'au squelette et jusqu'au sexe, termes superposés à la symphyse pubienne.

LES TEXTES DE ROPS

Cependant, Rops n'influence pas seulement Mirbeau par ses œuvres plastiques, mais aussi par ses textes. En effet, le territoire particulier dans lequel cet artiste intervient est un lieu frontalier entre littérature et art plastique, ce qui contribua à lui donner l'image d'un artiste littéraire, d'un lettré, "*peintre, littérateur, philosophe, savant*"^{xix}, admiré et reconnu à ce titre. Cette identité de "*littérateur*" se manifesta dans son œuvre par la pratique de l'illustration, par ces légendes et épigraphes inscrites sur les planches mêmes, et par un talent d'écrivain comme d'orateur. Les Goncourt furent impressionnés par la virtuosité verbale de Rops, qu'ils définissaient comme un "*causeur coloré, à la phrase fouettée*"^{xx}, à la "*parole vive, ardente, précipitée*"^{xxi}. S'il est difficile de mesurer l'influence exacte qu'eurent les nombreuses conversations de Mirbeau avec Rops, il nous reste cependant les textes qui se rapprochent le plus de cet art de la conversation, les lettres. Les lettres de Rops furent célèbres en leur temps pour leur qualité littéraire, vendues chez Charavay à un prix conséquent. Degas disait qu'il souscrivait par avance à une

publication des lettres de Rops^{xxii}, Camille Lemonnier y voyait la "*belle main d'un écrivain dans sa fonction naturelle*"^{xxiii} et Henry Céard parlait d'une de ses lettres comme "*de la littérature qui n'est pas faite par un littérateur*"^{xxiv}. Il ajoutait en conclusion :

Voici désormais un desideratum à venir : de temps en temps une lettre de Rops. Qu'il écrive souvent de la prose que l'on lit, puisqu'il dessine parfois des modernités qu'on ne voit pas.

montrant que les écrits de Rops peuvent sinon égaler, du moins équivaloir aux œuvres que le graveur réservait à un public restreint. Or c'est bien pour ses qualités d'écrivain que Mirbeau intègre Rops dans son système esthétique, comme dans ses romans.

Mirbeau reprit dans *Le Calvaire* de nombreux extraits de lettres écrites par Rops au moment de la rédaction du roman. Il ne faut pas prendre à la légère ces emprunts, qu'ils concernent Rops ou d'autres artistes, Mirbeau définissant l'art de son *alter ego* Jean Mintié, comme un art de l'innutrition :

Suivant les caprices de ma mémoire, les hantises de mes souvenirs, je pense avec la pensée de l'un, j'écris avec l'écriture de l'autre ^{xxv}.

Certains de ces emprunts, comme les exemples qui suivent, pourront sembler insignifiants ou mineurs.

Elle [la mère de Mintié] était pareille au jeune oiseau qui, sans rien démêler à l'obscur et nostalgique besoin qui le pousse vers les grands cieux, dont il ne se souvient pas, se meurtrit la tête et se casse les ailes aux barreaux de la cage.

[...] *personne pour ouvrir aux salutaires réalités la porte de ce cœur, déjà gardée par les chimères aux yeux vides*^{xxvi} ;

J'éprouvais un sentiment de si fraternelle et douloureuse commisération, que j'eusse voulu serrer tous ces tristes hommes contre ma poitrine, dans un même embrassement, et je souhaitais – ah ! avec quelle ferveur je souhaitais ! – d'avoir, comme Isis, cent mamelles de femme, gonflées de lait, pour les tendre à toutes ces lèvres exsangues...^{xxviii}

Je ne sais pas trop ce qui se passe en moi ; j'ai le désir de choses hautaines, comme les alouettes au premier printemps : je bats le toit de ma cage mais si elle s'ouvrait, je ne ferais, comme elles, qu'une piètre envolée pour retomber dans la boue du chemin.

[...] *je souffre en mes deuils passés, et le néant aux yeux vides a pour moi de singuliers sourires*^{xxvii}.

Ah les pauvres ! Je les porte maintenant dans ma grande âme de chrétien, et comme Isis je voudrais avoir cent mamelles de femmes pour les tendre à toutes ces lèvres exsangues ^{xxix} !

Cependant, par une métaphore, un adjectif se faisant écho, ces emprunts signalent tous cette influence, parfois ténue, parfois profonde de Rops, et trahissent l'intérêt de Mirbeau pour le talent littéraire du graveur. La lettre que Rops adressa à l'écrivain pour le féliciter lors de la publication du *Calvaire* semble témoigner d'une véritable rivalité d'écrivain. Rops, curieusement, ne fait pas état de son rôle dans la genèse du personnage de Lirat, et s'intéresse plus au premier chapitre du roman, consacré à l'enfance du narrateur. Il réécrit alors deux passages successifs du *Calvaire*, lorsque le jeune Mintié trouve remède à sa solitude auprès d'une statue de la Vierge puis au sein de la Nature :

Dans l'église de Saint-Michel [...] se dressait une statue de la Vierge. [...] Pendant plusieurs mois, cette Vierge de plâtre fut ma seule amie, et tout le temps que je pouvais dérober à mes leçons, je le passais en contemplation devant cette image aux couleurs si tendres. [...] C'est comme un besoin de possession, un désir violent de la prendre, de l'enlacer, de la couvrir de baisers.

[...] Et, brusquement, je n'y pensais plus. Une voix intérieure m'avait dit que la nature était plus belle, plus attendrie, plus splendide, et je me mis à regarder le soleil qui caressait les arbres, qui jouait sur les tuiles des toits, dorait les herbes, illuminait les rivières, et je me mis à écouter toutes les palpitations de la vie dont les êtres sont gonflés et qui font battre la terre comme un corps de chair.

Je restais sombre, toujours enfermé au-dedans de moi-même, aimant à courir les champs, à m'enfoncer en plein cœur de la forêt. Il me semblait que là, du moins, bercé par la grande voix des choses, j'étais moins seul et que je m'écoutais mieux vivre^{xxx}.

Les belles pages que celles du début ! et je les ai vécues, comme vous ces pages. Elles m'ont rendu toutes mes impressions de petite enfance, et j'avais aux narines en les lisant, le relent de plâtre moisi qui tombait d'une Diane aux bras cassés, – tout comme si elle venait de Milo, – et qui était ma grande amie. J'étais amoureux de ses jambes nues, et à la nuitée, quand personne ne pouvait me voir, j'allais les baiser pour en rêver mieux après. J'ai revu les bons vieux arbres de Thozée, les frênes sous lesquels je me cachais, les sorbiers pleureurs dont les fruits écarlates se rouillaient à l'automne, et les roncières et les fougeraies où je m'enfonçais sans raison, rien que pour me sentir enlacé, confondu dans toutes ces choses qui vivaient, muettes, et dont le silence cependant me parlait et me disait des mots que je n'osais répéter "aux autres", retenu par une espèce d'orgueil, comme si j'avais senti que la Terre avait commencé à me révéler des secrets qu'elle ne dirait pas à ceux qui m'entouraient, comme n'en étant pas dignes^{xxxi}.

Réécriture ironique et tout aussi virtuose, qui substitue à la sensualité chrétienne de Mintié une sensualité païenne, à la Vierge une Diane aux bras cassés et jambes nues. De même, là où Mirbeau évoque la nature comme une figure maternelle, qui berce le narrateur par "*la grande voix des choses*", Rops met en scène, en continuité avec la figure mythologique de Diane, une relation oraculaire qui fait de lui un devin apte à déchiffrer les "secrets" de la Terre. Or ces secrets sont bien sûr d'ordre esthétique.

"L'ESPRIT DES CHOSES"

Dans une lettre à Mirbeau du 1er novembre 1885, Rops signalait déjà que cette relation fusionnelle avec la nature était liée au monde de l'art :

[...] L'automne est là et me console. J'ai passé quelquefois les mois d'été dans les villes, je n'y ai jamais passé l'automne. C'est une visite d'excuses que je fais à la Nature pour m'être quelquefois éloigné d'elle. Elle ne m'en veut pas et me donne tout plein de bons conseils : "Défie toi des hôtels et des hôtes du parc Monceau me dit-elle, vois comme je suis blonde jusqu'à mon dernier soleil, et les belles taches en valeur que fait la bête humaine sur mes fonds attendris ; c'est bien à toi d'être ici petit, et la place est bonne. Tous mes anciens amoureux sont morts c'étaient de braves gens [...]. Ils s'appelaient Millet, Daubigny, Barye, Rousseau. Reste à leur place [...]"^{xxxi}.

Cette Nature fictionnelle permet ainsi à Rops de trouver une place marginale dans le monde de l'art contemporain, loin des artistes mondains, auprès de la génération artistique précédente, induisant par là que la modernité ne peut se limiter à la seule contemporanéité. Un autre texte du *Calvaire* que Mirbeau emprunte à Rops est un nouvel exemple de cette réévaluation de l'art moderne. Mirbeau reprend un passage d'une des lettres de Rops dans laquelle le graveur critique le Salon de ceux qu'il nomme les "*artistes arrivés*" :

Quoi, c'était cela, ces fiers artistes, ces admirables écrivains, dont on chante la gloire, dont on célèbre le génie... [...] Oh ! que j'aime mieux les bouviers et leurs bœufs, les porchers et leurs porcs, oui ces porcs, ronds, roses, qui s'en vont, fouillant la terre du groin, et dont le dos gras et lisse reflète le nuage qui passe !...^{xxxiii}

Que je porte tout ce monde en mépris ! J'aime mieux les porchers et les porcs que ces êtres faussement artistes et véritablement imbéciles ! Oui, les vrais porcs ronds, bien en lard, avec leurs dos roses et satinés, qui reflètent le nuage qui passe ! Les groins farfouillant dans le sillon brun^{xxxiv} ;

Cette diatribe contre l'art officiel repose sur une opposition entre le monde des faux artistes et la figure du porc. Certes, cet animal, utilisé par Rops comme dans *La Pornokratès* ou *La Tentation de Saint-Antoine*, peut être synonyme de bestialité, de naturalité brutale. Mais dans ce texte comme dans son œuvre, le porc est essentiellement un véhicule esthétique. Il est celui dont le dos "*reflète le nuage qui passe*" et celui dont le groin fouille le sillon. Ainsi l'art moderne, pour Rops comme pour Mirbeau, doit être essentiellement restitution de la réalité – il faut refléter la nature, fouiller le sillon du réel –, et non sa reconstitution. Cependant, cette figure provocatrice n'est qu'un pis-aller pour exprimer la véritable relation qui doit unir l'artiste à la nature.

L'influence de Rops sur Mirbeau à ce sujet se manifeste par la reprise quasiment textuelle, et partiellement avouée, d'un passage du compte rendu de Salon écrit par Rops en 1881 :

Je ne sais rien de plus ennuyeux qu'un tableau de M. Meissonier, parce qu'il y manque toujours cette qualité maîtresse de l'art : la vie. [...]

S'il veut peindre en été une scène de la retraite de Russie, il sèmera de la farine dans son jardin et fera, avec soin, de la neige "nature". Cela est de l'histoire. [...]

Que vient-on nous parler d'écoles, de formules, de sciences absolues ? Est-ce que les choses n'ont pas leur langage éloquent pour celui qui les sait écouter ? Et si vous avez quelque chose à leur dire, ne vous répondez-elles pas elles-mêmes ? Félicien Rops a dit que tous les arts sont informulables. Rien n'est plus vrai et plus profond. Tenez, il y a une petite gravure de Rembrandt qui représente un Juif poussant une porte. Cela est simple, n'est-ce pas, et d'une composition peu compliquée, de plus la tête du Juif est trop grosse, les mains sont ce que vous voudrez, le corps est trop court, "pas d'ensemble", comme on dit dans les ateliers. Cependant, cette simple gravure, dont M. Cabanel vous signifierait avec dégoût toutes les fautes de dessin, oui, cette simple gravure est un merveilleux chef-d'œuvre. Jamais artiste ne dépensera plus de mouvement, plus de vie effrayante. Ce Juif est en quelque sorte la synthèse du Juif. On sent que, dès qu'il aura franchi cette porte, il va se baisser, ramasser un bouton de culotte, essayer de le faire passer pour un florin, et que dans trois ans le stathouder le nommera baron. Et il entrera aux États-généraux^{xxxv}.

Mirbeau suivra scrupuleusement l'argumentation de Rops, dont il ne citera le nom qu'au milieu du passage sans signaler que l'ensemble du texte lui est dû.

Outre le récit d'une anecdote concernant Meissonier, dénonçant la reconstitution artificielle de la nature, Rops en vient à expliciter la "qualité maîtresse de l'art" : "La Vie !" ^{xxxvii}. Le terme est vague mais tentera d'être défini comme relevant de la relation unique de l'artiste avec les choses, relation qui prend encore des accents oraculaires : "Les choses parlent d'elles-mêmes si vous avez quelque chose à leur dire". Rops croit en effet à ce qu'il appellera "l'esprit des choses", non pas une émanation immatérielle des choses mais la capacité de la nature à signifier pour celui qui est apte à la questionner, dans un acte qui doit autant à l'intellection qu'à la sensibilité : "l'esprit se trouve en nature, et c'est celui là qu'il faut peindre – l'esprit que vous découvrez comme on découvre une orchidée dans un fouillis d'herbes sur lequel les bourgeois du dimanche ont dîné sans rien voir" ^{xxxviii}. C'est donc l'esprit même de la nature – ce réservoir de sens et de formes – que les facultés particulières de chaque artiste doivent mettre en évidence. Or, pour cela, il faut passer outre ce que Rops nomme les formules : "Tous les arts sont informulables". Les arts ne peuvent se réduire à un bégaiement de doctrines et de formules acquises dans les écoles et les académies. Cette idée est fondamentale pour Rops, et il la répétera dans un texte qui inspirera

M. Meissonier [sic], toujours ingénieux, se complaisait à faire répandre de la farine dans sa cour, pour peindre, en été, la vraie neige de son tableau de la retraite de Russie. Ne riez pas, peintres de peu ! c'est de l'histoire [...].

Ah ! La vie ! quelle maîtresse qualité ! Que vient-on nous parler de formules et de sciences absolues ! Sunt lacrymae rerum ! dit l'Énéide. Les choses parlent d'elles-mêmes si vous avez quelque chose à leur dire ! – Tous les arts sont informulables ! Tenez, je connais une petite gravure de Rembrandt qui représente un Juif poussant une porte : la tête est trop grosse, les mains incorrectes, presque enfantines, le corps est trop court, "pas d'ensemble", comme on dit aux académies. Cependant, c'est un merveilleux chef-d'œuvre de mouvement et de vie. Jamais Juif n'a été plus Juif. On sent que dans trois minutes, il va se baisser, ramasser un bouton de culotte, essayer de le faire passer pour un florin, et que dans trois ans le stathouder le nommera baron et qu'il entrera aux États Généraux ^{xxxvi}

encore Mirbeau, déplorant l'incapacité des artistes décoratifs à saisir l'esprit actuel de la nature, sa faune et sa flore nouvelles :

N'est-ce point triste de voir que la décoration, qu'ils [les statuaires] avaient enrichie de mille motifs nouveaux, dans laquelle ils avaient fait entrer, ainsi que les Japonais, toute la flore, toute la faune, toutes les manifestations de la vie familière, est revenue de quinze siècles en arrière, à la feuille d'acanthé et à la grecque ? Les siècles ont beau marcher, nous avons beau avoir des pays nouveaux, toute une flore gigantesque et décorative, des animaux inconnus jusqu'ici, toute une fantasmagorie scientifique, rien n'y fait, rien n'impressionne les sculpteurs et les architectes, rien n'influence leur cerveau, n'émeut leur imagination^{xxxix}.

Et rien n'agit sur leur rétine glauque, à ces élèves des Quinze-Vingt ! Depuis cinquante ans une nouvelle Flore et une nouvelle Faune sont sorties du Japon et de l'Australie. Il y a de nouveaux animaux, de nouvelles fleurs, de nouveaux métaux ! Eux passent, plongés dans leur hypnotisme du passé. Les orchidées étalent leurs tabliers soyeux, les fougères arborescentes lancent leurs frondes, les arums fantastiques sortent des rives du fleuve bleu, les Kangourous de la Nouvelle-Hollande allongent leurs têtes fines, les grands papillons et les oiseaux bizarres apportent sur leurs ailes la flamme des soleils océaniques ; rien ne les émeut ! Ils regardent la feuille d'acanthé de Callimaque, et ils en restent au paon de Junon et à l'aigle de Jupin^{xl}.

Dans le texte précédent, le refus de toute formule visait essentiellement à valoriser, non pas le mouvement de la main de l'artiste, son habileté technique, mais le mouvement de la vie en soi. Pour cela, Rops prend l'exemple d'une gravure de Rembrandt, mal peinte selon les critères d'école, mais qui semble être un mouvement temporairement figé dans le temps et l'espace, pouvant se continuer à tout instant. Dès 1878, Rops formulait cette idée, d'une façon plus radicale encore :

Si c'est bien peint, tant mieux ! si c'est mal peint, il restera quelque chose au dessus de la peinture matérielle, la vie^{xli} !

La véritable peinture dépasse ainsi l'ordre pictural, c'est-à-dire dépasse son immanence purement matérielle, s'affranchit de ce qui est mesurable en termes picturaux. Peinture au-delà de la peinture, peinture, peut-être, de littérateur, qui vaut en tant que véhicule immédiat d'une vision, d'un mouvement et d'un esprit saisi, et non pour ses qualités matérielles.

"LA FORME FUGITIVE DU PASSEPOIL"

Le long texte de Rops repris par Mirbeau dans "Votons pour Meissonier" sera encore une fois reformulé dans le "Salon" de 1886, sous une forme synthétique et au milieu d'autres emprunts :

Du talent, certes il n'en manque pas. Tout le monde en a, du talent. Ils sont trois mille au Salon qui en regorgent et qui en dégorgent, qui marchent dans le talent comme des troupeaux bêtes dans l'ordure. Mais l'homme de génie, suranné et naïf, qui n'a pas de talent, l'artiste emporté par son cerveau et trahi par sa main, l'artiste plein de défauts généreux, de défauts sublimes comme en avait Rembrandt, l'artiste qui ne saurait pas dessiner et qui se moquerait des valeurs, où est-il ?

[...]

Quant aux faux artistes, le mieux est de n'en pas parler, puisqu'on ne peut pas les traiter, comme faisait Benvenuto, le bon orfèvre. Il les assassinait, puis il se remettait à ses buires. Le vaillant homme ^{xlii} !

Je sens que j'ai le talent de "tout le monde", car tout le monde a du talent. Il faudrait faire gueuler la vie avec le moins de talent possible et mettre tous ses nerfs et tout son cœur en lumière [...]^{xliii}.

Il n'y a que Benvenuto Cellini qui a compris les faux artistes : il les assassinait. Puis il se remettait à ses buires. Le vaillant homme ^{xliv} !

Cette opposition entre talent et génie, avec la reprise de la référence à Rembrandt héritée du texte ropsien, sert à désigner deux types d'artistes. L'homme de talent, pétri de formules, qui, selon les termes précédemment utilisés par Mirbeau dans ce même Salon, possède une "main odieusement adroite", "cette main de prestidigitateur qui escamote la nature"^{xlv} ; à l'opposé l'homme de génie aux "défauts sublimes", homme de cerveau ou, comme le dira Rops dans une lettre que Mirbeau lui empruntera de toute évidence, homme de nerfs et de cœur qui fait "gueuler la vie". De là découle l'ensemble de la critique de Mirbeau contre les faux modernes, les faux artistes qu'il propose d'assassiner comme le lui suggère Rops. Ces faux artistes ont une maîtrise technique absolue, mais, selon l'expression de Rops, n'ont rien à dire. Aussi leur vision de la modernité se limite-t-elle à l'apparence vestimentaire. Dans ce Salon de 1886, Mirbeau montre qu'ils peignent avec minutie le costume, saisissent "la forme fugitive du passepoil"^{xlvi}, citant encore une fois Rops, et qu'ils croient ainsi peindre vie : "Parce qu'ils auront affublé d'une redingote noire ou d'un veston gris le torse d'un modèle italien, [...] ils s'imaginent qu'ils auront évoqué la vie contemporaine"^{xlvii}. Ainsi, ils restent aveugles à "l'anatomie des corps, déformée par les névroses, brisée par les corsets"^{xlviii}. Là encore la vision médicale et anatomique qui servit à définir l'esthétique de Rops reste pour Mirbeau la caractéristique de l'art moderne.

Rops a mené une critique similaire durant des années, par le biais de lettres adressées à divers correspondants, contre celui qui représentait à ses yeux le faux moderne, Alfred Stevens. Si Rops reconnaissait à cet artiste belge un caractère flamand puissant, un sens de la matière et du rendu, il lui contestait toute aptitude à avoir accès à l'esprit du monde moderne. Comme les artistes que dénoncent Mirbeau dans l'*incipit* de son "Salon de 1886", Stevens peint des costumes et des modèles croyant restituer ainsi la vie moderne :

La Modernité de Stevens est une modernité à fleur de peau & de robe. [...] Il y a plus de modernité dans un croquis de De Gas que dans tous les tableaux de Stevens. Ces femmes n'appartiennent à aucun monde. Nous les avons vu faire : on appelait Melle Daniele la rousse ou Bertha. Cela coûtait 20 frs la séance et on habillait ces petites crétones en "dames du monde". – [...] Il alourdit et empâte ces admirables Parisiennes qui ont les tournures des femmes de Jean Goujon ! Il ne connaît pas même leur anatomie, aux jambes hautes ! – C'est un Flamand, ayant un œil merveilleux, faisant de la superbe couleur et prenant la femme comme un bibelot^{xlix}.

Art du bibelot, art sans anatomie ni squelette, art de couturier, de modèles et de mannequins, voici ce que dénonce Mirbeau comme

Rops dans la fausse peinture de la modernité. Cette acrimonie de Rops contre Stevens a été relayée par Mirbeau dans son article "Une voiture de masques", paru dans *Le Gaulois* à l'occasion de la publication de l'ouvrage d'Alfred Stevens, *Impressions sur la peinture*. Voici comment Mirbeau explique à Rops la façon dont il a composé son article : "*sans pudeur, j'ai copié la pensée de ce maître et vos réflexions*". Ainsi une partie de cet article se présente comme une alternance de citations de l'ouvrage de Stevens et de réflexions empruntées à Rops :

« Tout coloriste a le sens musical.

Il est vrai que M. Stevens n'a jamais entendu chanter Courbet. Il est vrai que Carolus Duran est guitariste.[...]

Si vous peignez une figure blonde et que la femme de l'amateur soit brune, votre tableau court le risque de rester longtemps accroché dans votre atelier.

C'est le contraire et pour bien des raisons physiologiques. [...]

Un être mal construit n'est jamais arrivé à la maîtrise des arts plastiques.

Preuve : Rembrandt qui était lourd, gras, court et pataud^{li}. »

Ce qui est remis en cause ici par l'ironie des remarques, c'est bien la possibilité de réduire l'art à des formules, qu'elles soient écrites ou plastiques, et à des doctrines. Mirbeau termine cet article sur un passage- encore une fois emprunté à une lettre de Rops – qui rappelle que la nature reste le point d'ancrage de l'art et de la véritable modernité :

Heureusement, je vais aux champs pour me laver les yeux et l'esprit de tout cela. Et j'en suis revenu de ce matin. Temps délicieux ! Et comme il est doux et attendri ce premier baiser du soleil à la terre du nord ! Il y avait là un rouge gorge qui en savait bien plus que M. Massenet et qui me priait, en fort bonne musique, de remarquer les chatons des noisetiers en plein amour, et les floraisons des hépatiques derrière les baies de troènes. Il me disait surtout de ne faire nul [sic] attention aux jacassements des sansonnets qui piaillaient tout simplement comme une troupe de vilains masques^{lii} !

Heureusement, je vais aux champs pour me laver les yeux de tout cela, et j'en suis revenu de ce matin. Temps délicieux ! et comme il est doux et attendri ce premier baiser du soleil à la terre du Nord. Il y avait là un rouge gorge qui en savait bien plus long que Massenet et qui me priait en fort bonne musique de remarquer les chatons des noisetiers en plein amour, et les floraisons des hépatiques derrière les baies de troènes. Il me disait en outre de ne faire nulle attention aux jacassements des sansonnets qui faisaient semblant de s'y connaître, mais piaillaient simplement comme un gros d'académiciens^{liii} !

Cependant, le texte de Rops nous livre ironiquement les limites de l'idéalisation de la nature. Si celle-ci offre à l'artiste un bain oculaire ("*laver les yeux*") et lui livre un message oraculaire par la voix des rouge-gorges, persistent encore les piailllements des académiciens et des masques. À l'artiste de distinguer les vrais des faux oracles de la nature.

Si Mirbeau doit à Rops de nombreuses formulations, il semble aussi qu'il ait permis au graveur, en relayant ses propos, de développer un discours sur la relation de l'artiste à la nature. Comme Rops le lui écrira, Mirbeau l'a "*deviné*" : "*je suis plus un coureur de venelles que de ruelles*"^{liv}. Et Mirbeau est sans doute un des rares critiques et écrivains qui fassent place à deux aspects de l'art et de la modernité de Rops : la modernité érotique et satanique de *La Tentation de Saint Antoine*, que Mirbeau décrira dans un passage dans *L'Abbé Jules*^{lv}, ou la relation intime à la nature, lui dédiant un conte rural, *L'Enfant*.^{lvi} Il comprend ainsi que la modernité de Rops dépend ni plus ni moins de l'attention globale portée à "*l'esprit des choses*" autour de lui.

-
- i. "Pas d'artistes, excepté Rops", Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique !*, in : *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1976, p. 931. [éd. Claude Pichois ; Bibliothèque de la Pléiade].
- ii. *Ibid.*, p. 952.
- iii. Joséphin Péladan, "Les maîtres contemporains", *La Jeune Belgique*, t. IV, 1885, cité dans *La Plume*, 15 juin 1896, n° 172, p. 414.
- iv. Dans une lettre à Mirbeau datant du 1^{er} novembre 1885, Rops évoque la joie de l'"avoir connu par <leur> ami Rodin".
- v. Lettre de Mirbeau à Rodin, [Paris, début janvier 1886] in : *op. cit.*, p. 53.
- vi. Lettre de Mirbeau à Rops, Le Rouvray, [16 octobre 1885], citée par Pierre Cogny, "Octave Mirbeau et Félicien Rops : quelques lettres inédites", *Cahiers naturalistes*, n° 15, 1960, p. 622.
- vii. *Ibid.*
- viii. Mirbeau annonçait dans une lettre à Rodin datant d'août 1885 : "J'ai commencé mon roman qui s'appellera *Le Calvaire*, mais je vais bien lentement". Cité dans : Octave Mirbeau, *Correspondance avec Auguste Rodin*, Tusson, Du Lérot, 1988, p. 41. [éd. Pierre Michel et Jean-François Nivet].
- ix. O. Mirbeau, "Félicien Rops", *Le Matin*, 19 février 1886. Cité d'après : O. Mirbeau, *Combats esthétiques*, tome I, Paris, Séguier, 1993, p. 240. [éd. Pierre Michel et Jean-François Nivet].
- x. Lettre inédite de Rops à Mirbeau, La Roche-Claire, 1er nov. 1885. Rops souligne.
- xi. *Op. cit.*, p. 242.
- xii. Le Monsieur en habit noir [Félicien Rops], "Le Salon de Paris", *L'illustration belge*, 22 mai 1881, p. 284.
- xiii. Joséphin Péladan, *op. cit.*, p. 425.
- xiv. Octave Mirbeau, "Félicien Rops", *Le Matin*, 19 février 1886, cité d'après : *op. cit.*, p. 242. Nous soulignons.
- xv. O. Mirbeau, *Le Calvaire*, Paris, Ollendorff, 1887. Cité d'après *Le Calvaire*, Paris, Union générale d'éditions, 1986, p. 109-110. [éd. Hubert Juin ; 10/18].
- xvi. O. Mirbeau, "Félicien Rops", *Le Matin*, 19 février 1886. Cité d'après : *op. cit.*, p. 242.
- xvii. *Ibid.*, p. 242.
- xviii. *Ibid.*, p. 242.
- xix. O. Mirbeau, "Félicien Rops", *Le Matin*, 19 février 1886. Cité d'après : *op. cit.*, p. 243.
- xx. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 16 avril 1889, tome III, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 259. [éd. Robert Ricatte ; Bouquins].
- xxi. *Ibid.*, 5 décembre 1866, tome II, p. 52.
- xxii. Anecdote rapportée dans Boyer d'Agen et Jean de Roig, *Rops...iana*, Paris, Pellet, 1924, p. 88.
- xxiii. Camille Lemonnier, *Félicien Rops, l'homme et l'artiste*, Paris, Floury, 1908, p. 157.
- xxiv. Lettre d'Henry Céard à Théodore Hannon, Paris, 19 juillet 1878, conservée au Cabinet des Manuscrits, Bibliothèque Royale Albert 1er, Bruxelles, III 215 (11) fol. 15. Citée dans : Maurice Kunel, "Sous la plume de Félicien Rops", *La Nervie*, tome V-VI, 1929, p. 11.
- xxv. O. Mirbeau, *Le Calvaire*, Paris, Ollendorff, 1887. Cité d'après : *op. cit.*, p. 123.
- xxvi. *Ibid.*, p. 23.
- xxvii. Lettre inédite de Rops à Mirbeau, La Roche-Claire, 1er nov. 1885.
- xxviii. O. Mirbeau, *Le Calvaire*, Paris, Ollendorff, 1887. Cité d'après : *op. cit.*, p. 62-63.
- xxix. Lettre inédite de Rops à Mirbeau, Paris, le 19 février 1886.
- xxx. O. Mirbeau, *Le Calvaire*, Paris, Ollendorff, 1887. Cité d'après : *op. cit.*, p. 41-43.
- xxxi. Lettre inédite de Rops à Mirbeau, Paris, 3 déc. 1886.
- xxxii. Lettre inédite de Rops à Mirbeau, La Roche-Claire, 1er novembre 1885.
- xxxiii. O. Mirbeau, *Le Calvaire*, Paris, Ollendorff, 1887. Cité d'après : *op. cit.*, p. 121.
- xxxiv. Lettre inédite de Rops à Mirbeau, Paris, le 19 février 1886.
- xxxv. O. Mirbeau, "Votons pour Meissonier", *Le Matin*, 22 janvier 1886. Cité d'après : Octave Mirbeau, *Combats esthétiques*, Paris, Séguier, 1993, tome I, p. 232-233.
- xxxvi. Le Monsieur en habit noir [Félicien Rops], "Le Salon de Paris", *L'illustration belge*, 29 mai 1881, p. 301 et 303.
- xxxvii. Cette notion est à ce point liée à Rops que Mirbeau lui adressa la dédicace suivante sur un exemplaire du *Calvaire* : "À Félicien Rops/ Au grand peintre des diableries modernes et vivantes, au/ grand poète de la Vie/ À l'ami charmant et bon/ Affectueusement/ Octave Mirbeau"(Catalogue de ventes Coulet-Faure, s. d., n° 153, aimablement communiqué par M. Pierre Michel). On perçoit ici le statut complexe de Rops dans l'esthétique de Mirbeau : il est peintre de l'"amour satanique", de la modernité, de la Vie, et poète autant que peintre.
- xxxviii. Lettre de Rops à Théodore Hannon, s.l., s.d. Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles, ML 26.
- xxxix. O. Mirbeau, "Le Salon (VI)", *La France*, 7 juin 1886. Cité d'après : *op. cit.*, p. 292.
- xl. Le Monsieur en habit noir [Félicien Rops], "Le Salon de Paris", *L'illustration belge*, 22 mai 1881, p. 284.
- xli. Lettre de Rops à Théodore Hannon, s.l., s.d. Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles, ML 26.
- xlii. O. Mirbeau, "Le Salon (I)", *La France*, 3 mai 1886. Cité d'après : *op. cit.*, p. 253-255.
- xliiii. Lettre inédite de Rops à Mirbeau, La Roche-Claire, 11 octobre 1885.
- xliiii. Lettre inédite de Rops à Mirbeau, [Paris, 27 mars 1886].
- xliiii. O. Mirbeau, "Le Salon (I)", *La France*, 3 mai 1886. Cité d'après : *op. cit.*, p. 253.
- xliiii. O. Mirbeau, "Le Salon", *La France*, 16 mai 1886, cité d'après : *op. cit.*, p. 272. L'expression est reprise du "Salon de Paris" de Rops, *L'illustration belge*, 29 mai 1881, p. 301.
- xliiii. O. Mirbeau, "Le Salon (I)", *La France*, 3 mai 1886. Cité d'après : *op. cit.*, p. 252.
- xliiii. *Ibid.*, p. 252.
- xliiii. Lettre de Rops à Camille Lemonnier, Paris, 5 août 1880. Archives du Musée Camille Lemonnier, Bruxelles.
- l. Lettre de Mirbeau à Rops, [25 février 1886], citée dans : Pierre Cogny, *op. cit.*, p. 623.

-
- ii. Henry Lys [O. Mirbeau], "Une voiture de masques", *Le Gaulois*, 8 mars 1886.
- iii. *Ibid.*
- iiii. Lettre inédite de Rops à Mirbeau, Paris, le 19 février 1886.
- liv. Lettre inédite de Rops à Mirbeau, La Roche-Claire, Dimanche 11 octobre 1885.
- lv. O. Mirbeau, *L'Abbé Jules*, [Paris, Ollendorff, 1888], Paris, Albin Michel, 1988, p. 161.
- lvi. O. Mirbeau, *L'Enfant*, in : *Les Lettres de la chaumière*, Paris, Laurent, 1886.