

Cahiers Octave Mirbeau

n° 15 2008

UN CRITIQUE D'ART ET UN PEINTRE, OCTAVE MIRBEAU ET ALBERT BESNARD : UNE RELATION AMBIVALENTE¹

Mirbeau défendit avec âpreté et constance les artistes qu'il appréciait : Rodin, Monet, Pissarro, Van Gogh, pour n'en citer que quelques-uns. En revanche, il ne prisait ni les académiques, ni les préraphaélites, ni ceux qu'on a appelés « *les peintres de l'âme* ».

Dans le même temps, un commentateur aussi fin que Mirbeau ne se contentait pas de schémas simplistes. Tout en dénonçant, par exemple, les idéaux symbolistes, il fut proche de Mallarmé (qui l'amena au reste à s'intéresser aux Nabis et à Félix Vallotton), de Rodenbach ou encore de Maeterlinck, qu'il contribua à faire connaître.

Ses relations avec une personnalité comme celle d'Albert Besnard² ne pouvaient se dérouler uniment. Ses jugements sur un artiste tel qu'Albert Besnard devaient nécessairement osciller du dénigrement à l'éloge. En fait, les appréciations de Mirbeau illustrent l'un des aspects de la littérature critique de son temps envers le peintre : elles corroborent l'extrême mobilité et la diffuence des allégations portées par une partie de ceux qui évaluèrent son œuvre.

DE LA RUPTURE À LA RÉCONCILIATION ET AU RETOUR EN GRÂCE

Lorsque le pensionnaire de la Villa Médicis, Premier Grand Prix de Rome³, exposa en 1877 *La Source*, Mirbeau ne manqua pas d'ironiser et de fustiger l'envoi : « *Quiconque a tant soit peu de goût peut bien dire, sans crainte de se parjurer, qu'il ne boira jamais de son eau*⁴. » Il faut dire que l'opinion de l'auteur de cette figure allégorique s'accordait parfaitement avec celle du chroniqueur d'art : Besnard avoua à Louis Gillet, venu l'interviewer en 1913, que cette production « *bien Villa Médicis* » était si mauvaise qu'il l'avait brûlée⁵.

Au début de l'année 1886, la relation entre les deux hommes ne devait pas être des plus chaleureuses, puisque Mirbeau eut besoin d'un intercesseur, l'écrivain Léon Hennique⁶ lié au peintre, pour plaider la cause d'Alice Regnault, qui adressait deux envois au Salon⁷.

En 1888, la situation entre eux se dégrada. La rancœur du créateur s'était déjà manifestée après plusieurs charges de son contempteur. Mais les choses empirèrent à la suite d'un article du critique, qui s'en prenait à Gervex, Duez et Béraud⁸ : Besnard prit pour lui les attaques adressées à ses confrères. C'est pourquoi à la fin d'une missive adressée à Claude Monet, Mirbeau écrit que le « *bon Besnard* » l'avait « *en horreur*⁹ ». En dépit de ses succès, le peintre de trente-neuf ans restait donc sensible aux éreintements. Il n'était pas encore parvenu à l'équanimité qu'il affichera plus tard, attestée par une lettre à Jacques-Émile Blanche et teintée de scepticisme : « *Il y a longtemps qu'on ne me répète plus rien parce qu'on sait que je n'attache aucune importance aux racontars désobligeants, comme je ne prends des éloges que la moitié de la moitié*¹⁰. »

Quant à Mirbeau, il crut bon de rapporter à Monet qu'il se moquait de l'attitude de Besnard. Était-il toutefois aussi indifférent qu'il le professait ? La verve du polémiste allait en effet s'exercer avec plus de perfidie encore dans un article sur le Salon de 1892. Il semble que ce soit, non seulement par pure conviction, mais encore par esprit revanchard que Mirbeau concocta avec brio ces propos acides sur celui qu'il considérait comme un faux révolté : « *Au milieu de ce superficiel désordre, parmi ces outrances calculées et bien sages, et nullement foncières, il resta quand même de l'École. Et cet aigle dont le vol tentait d'atteindre aux espaces profonds, cet aigle icarien, n'était, en réalité, qu'un merle timide, sifflant dans les ombrages scolaires de la Villa Médicis l'éternelle chanson académique*¹¹. »

Ces quelques illustrations suffisent à montrer le dégoût de Mirbeau envers l'académisme, sa haine des institutions, somme toute le dédain que certains nourrissaient envers les artistes étiquetés, sans nuances, « académiques », « bourgeois » ou « pompiers ».

Pourtant, ce que Paul Jamot nommait ironiquement « *le Clan de l'École*¹² » ne multiplia guère ses faveurs envers Albert Besnard. Jamot usa même de termes peu amènes pour qualifier le manque d'enthousiasme des académiques à son égard car, affirmait-il, « *ils le haïssaient comme un transfuge* » et « *un dangereux anarchiste*¹³ ». Frantz Jourdain rappela également en 1888 que le « *petit Besnard* » était tenu en médiocre estime durant sa scolarité à l'École des Beaux-Arts, en raison de son caractère beaucoup trop fantaisiste et désordonné¹⁴. En vérité, cette attitude désobligeante reflétait, non seulement la vision de ses camarades, qui l'assimilaient à un condisciple sans avenir, mais encore celle d'Alexandre Cabanel, son principal professeur, très réservé envers son jeune élève, bien qu'il lui reconnût des dons pour la composition. Les rapports de Besnard avec les artistes rassemblés autour de l'École, au Salon, ne furent donc jamais empreints de cordialité et pas un seul ne pénétra dans son domicile parisien du 17 de la rue Guillaume Tell. L'Institut ne le reçut d'ailleurs en son sein que fort tard et ne fit abstraction de ses réticences qu'après l'ex-

position triomphale de ses œuvres sur l'Inde en 1912¹⁵. Peu admis par les tenants de l'académisme, le peintre, qui arguait ne pas parler la même langue que la leur et qui souffrit du poids de l'École, fut blessé par les mots acerbes de Mirbeau à son endroit. De fait, on saisit aisément pourquoi la brouille fut consommée.

Dans son livre intitulé *Feuilles mortes et fleurs fanées*, Frantz Jourdain, l'ami de jeunesse du peintre, évoque la réconciliation des deux antagonistes : « Comment garder rancune à cet impulsif inconscient qui, rencontrant Besnard dont l'attitude manquait d'élan, s'écria avec un rire rouillé : – Eh bien, Besnard, vous ne me regardez pas, vous m'en voulez ? – Mais vous m'avez odieusement étrillé, et... – Et vous vous émotionnez pour si peu ? Vous savez pourtant qu'on n'attaque que les gens auxquels on garde de l'estime et qui en valent la peine. Besnard pardonna comme Alphonse Daudet qui, vitupéré sans prétexte par une sorte de caprice maladif, se refusa à connaître cet enragé. Et, un beau matin, Mirbeau lui écrivit : Je monterai votre escalier à genoux afin de vous porter mes excuses et d'obtenir votre pardon¹⁶. » Les affirmations de Jourdain ne prouvent pas que cette réconciliation effaça toutes traces : on peut supposer que Besnard resta méfiant vis-à-vis d'un juge dont les sanctions verbales étaient redoutées dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Mirbeau fit cependant amende honorable et tempéra son discours. Visitant le Salon du Champ-de-Mars, il déclara en 1895 : « Albert Besnard est un bel artiste, un curieux de la vie, un chercheur passionné qui s'efforce vers le beau et le noble dans l'art¹⁷... » Puis, commentant un peu plus loin le portrait d'une jeune Mauresque, il ajouta : « Cette tête de femme algérienne, avec ce bouquet de géranium et cette peau d'ambre chaud, c'est presque un chef d'œuvre¹⁸ !... » En 1897, il invoqua la « lumière », « la grâce exquise » ou encore « la joie de la sensualité » des portraits exposés à la Société Nationale des Beaux-Arts. En retour, Besnard a sans nul doute été séduit par *Le Jardin des Supplices* que lui adressa Mirbeau lors de la parution de son livre en 1899, l'artiste retrouvant dans la deuxième



A. Besnard *La ghizane* (coll. part.).

partie du roman une résurgence de son décor pour l'amphithéâtre de chimie à la Nouvelle Sorbonne, *La vie renaissant de la mort*, œuvre vitaliste datée de 1896. Il faut donc voir dans ses remerciements à l'auteur et, principalement, dans la formule « Un peintre à cœur de poète », un compliment sincère¹⁹.



Albert Besnard, Détail de *La vie renaissant de la mort*, « la morte verte ».

Mais c'est surtout le 6 juin 1903, lors d'un toast prononcé à la fin d'un banquet, organisé par *La Plume* en vue d'honorer la production de l'écrivain et de fêter le triomphe de l'homme de théâtre²⁰, que Mirbeau prononça un *mea culpa* qui ne manquait pas de courage. Se tournant délibérément vers Albert Besnard, il parla en ces termes : « *Dans la vie, la vie littéraire surtout, il y a un grand malheur : on ne se connaît pas assez. Il en résulte des malentendus déplorables, parfois de cruelles et si inutiles blessures, et les idées en souffrent. J'en sais quelque chose, moi qui, par ignorance de certains hommes, par méfiance solitaire contre certaines idées, ai passé une moitié de ma vie à commettre des erreurs et des injustices, l'autre moitié à le regretter, n'est-ce pas, mon cher et grand Albert Besnard*²¹ ? »

Les liens avec le critique se resserrèrent ensuite peu à peu. On sait que, plusieurs années auparavant, au cours de l'année 1894 vraisemblablement²², Alice Mirbeau avait demandé à Anna Rodenbach de venir dîner avec les Besnard²³. Même si l'un des fils de l'artiste, Philippe Besnard, confesse que « *d'aucuns ne tenaient pas à rencontrer ce démolisseur trop réaliste* », Mirbeau, invité en petit comité, fréquentait régulièrement la table des Besnard. L'écrivain estimait beaucoup la femme du peintre, Charlotte Dubray-Besnard, dont il pensait qu'elle était une « *noble artiste au si clair génie, au sens critique*

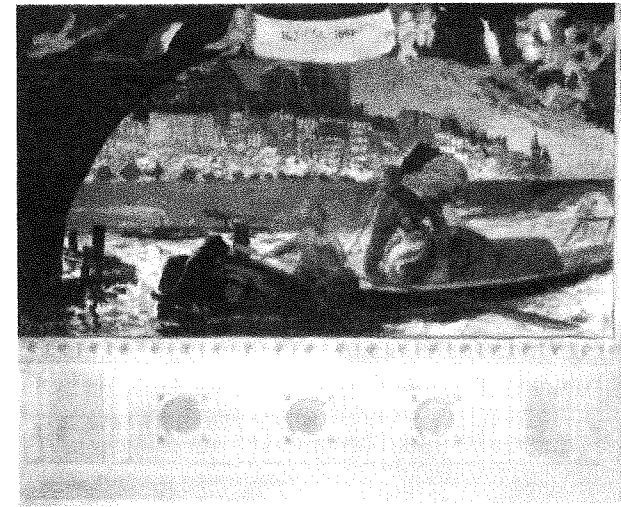
*si profond, au goût si pur et si vrai*²⁴ ». En atteste une lettre où il demande à Charlotte si elle veut bien accepter « *deux pauvres neurasthéniques, mercredi, à dîner* », c'est-à-dire Alice Mirbeau et lui. Puis de poursuivre : « *Nous serons bien heureux de passer une soirée avec vous ; et comme votre admirable équilibre cérébral fera du bien à ma femme ! Mes amitiés à Besnard, et à vous, mes plus affectueux respects*²⁵. » Au fil des années, il semble que les rapports entre Octave Mirbeau et Albert Besnard se soient finalement apaisés et que des liens de sympathie, voire d'amitié, aient été noués.

Une conversation avec Mirbeau raviva cependant la colère de Besnard. Peu avant son départ pour l'Italie en 1913, alors qu'il venait d'être nommé directeur de la Villa Médicis, l'écrivain prétendit que celui-ci se rendait à Rome dans le but de démontrer que trois pommes de Cézanne valaient le plafond de la Sixtine. Le décorateur savait les efforts que réclamait un plafond à orner et goûtait au plus haut point le génie de Michel-Ange : il n'oublia pas la provocation²⁶. Aussi, en 1930, l'homme âgé qui rédigea un essai sur sa patrie d'élection, la ville d'Annecy²⁷, consigna-t-il ces propos acrimonieux : « *Je pense en ce moment à un ami, lequel comme Tarquin l'Ancien quand il est dans un champ fauche de sa canne les plus hautes tiges, cet homme, mon ami, était un sabreur d'idéal. Il détestait les trajets vers le ciel. D'ailleurs il proclamait avec une certaine suffisance qu'il faisait partie du bataillon des gens simples, lesquels ne sont, comme vous le savez, que les gens privés d'imagination. Ils vous diront, par exemple, qu'ils préfèrent en peinture une assiette de pommes peintes par un de nos plus illustres essayistes au plafond de la Sixtine. Mirbeau, ce rouquin fougueux, qui répandait autour de lui d'un geste égal la bonne et la mauvaise parole, était de cet avis. Il encouragea tant de gens à ne rien penser en fait d'art, qu'il en abaissa le niveau. L'art ne se fait pas, comme dans la chanson, sans qu'on y pense*²⁸. » La réplique vengeresse aux réprobations de Mirbeau venait tard : le critique n'était plus là pour la lire.

On doit donc convenir que, si Mirbeau ne fut pas entièrement conquis par l'esthétique de Besnard, ce dernier n'entra pas totalement dans les vues de l'écrivain, bien qu'il y eût entre eux, malgré tout, des points de ralliement.

DE LA VISION ARTISTIQUE D'UN CRITIQUE ET D'UN PEINTRE

Pour tenter de cerner la position d'Octave Mirbeau sur les créations d'Albert Besnard, il n'est que de s'appuyer sur quelques exemples significatifs. En 1885, le peintre exposa au Salon des artistes français une toile intitulée : *Paris*, qui reprenait une esquisse, *Le 14 juillet 1880*, proposée au concours, pour la décoration de la mairie du IV^e arrondissement de la capitale. Cette esquisse, bien que primée pour son esprit novateur, n'avait pas été retenue par la commission constituée à cet effet, qui lui préféra un projet plus traditionnel. Aussi Besnard décida-t-il d'en tirer une grande huile, aujourd'hui disparue²⁹. Nul ne



Albert Besnard, *Le 14 juillet 1880*, esquisse.
Huile sur toile en deux registres (0,76 × 0,73 m), Paris, musée du Petit-Palais.

peut plus évaluer cette œuvre connue des seuls contemporains de l'artiste³⁰. Contrairement à plusieurs commentateurs, Mirbeau, qui avait visité le Salon, reconnut les mérites de cet envoi qu'il assimila à une « véritable tentative de décoration épique », où il constatait une composition « largement, originalement pensée », un « goût de décoration neuf qui rendra des sensations puissantes ». Dans le même temps, le critique y perçut des « tâtonnements », des « exaspérations violentes, presque douloureuses » et, également, un « dessin curieux³¹ ».

En 1886, le portrait de *Madame Roger Jourdain*, présenté lui aussi au Salon, déclencha un scandale dont Jacques-Émile Blanche rapporta qu'il provoqua « peut-être la plus vive bataille depuis l'apparition de l'*Olympia* de Manet³² », scandale qui fit « se voiler les faces académiques³³ » et qu'on a peine à concevoir de nos jours. Mirbeau restitua avec beaucoup d'humour le tollé général : « Me voici devant le portrait de Mme R. Jourdain, par M. Besnard. La foule ricane. Il n'est pas de bons mots dont on ne l'accable. Les rates se dilatent devant cette toile : d'horribles grimaces se tordent sur les physionomies bourgeoises : on voit des ahurissements prodigieux figer dans l'immobilité les regards des jeunes visiteuses et des promeneurs élégants³⁴. »

Le critique approuva « les intentions très artistes du peintre », affirma que « la robe » était « un morceau de maître, peint largement, avec une distinction d'œil très rare », avoua que « le dessin général de la figure » l'avait « absolu-

ment » satisfait, et que le mouvement était « *plein de charme* ». Il fut pourtant déconcerté par cette silhouette féminine, au visage bicolore, dont les reflets lui semblaient étonnants et peu compréhensibles.

Ces deux illustrations font ressurgir la permanence d'une terminologie, fréquemment usitée du vivant de l'artiste, pour caractériser ses créations : « l'étrangeté », « la bizarrerie », qui confinent même à « l'anormalité » et à la « folie », ce dernier terme étant d'ailleurs utilisé par Mirbeau³⁵.

Besnard présentait bien que ses recherches sur les reflets, le luminisme et l'éclairage artificiel pourraient surprendre et entraîner la désapprobation. Ce nonobstant il fut irrité par les railleries préférées contre ce qu'il nommait « sa *quête des effets rares* » et « sa *fête des couleurs* », car, protestait-il, il n'éprouvait aucune envie « *de tirer un coup de pistolet* ». Il n'était ni « *un saltimbanque* », ni « *un malhonnête homme* » désireux « *d'épater le bourgeois*³⁶ ».

De même, il n'adhérait pas à l'opinion de Mirbeau qui, tout en reconnaissant l'importance du dessin, préférait « *un tableau avec des incorrections de dessin*³⁷ » à celui qui n'exprimait pas d'émotion. Or Besnard subordonna tout au dessin, même lorsqu'il s'abandonna à l'ivresse de la couleur. Admirateur d'Ingres et de Degas qu'il surnommait « *le plus passionné de nos chercheurs de lignes*³⁸ », il soutenait que le dessin n'était « *pas seulement la liberté de l'art* », mais qu'il révélait « *plus encore sa philosophie*³⁹ ». Évidemment une telle conviction renvoyait aux leçons de l'École que Mirbeau récusait.

C'est sans doute pourquoi, en 1885, dans une de ses lettres, ce dernier avait manifesté son mépris envers l'illustrateur de *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils⁴⁰, en dépit d'éloges publics appuyés. Quelques cinq ans plus tard, en revanche, quand parut son *Sébastien Roch*⁴¹ et qu'il fut question d'un projet d'affiche pour annoncer l'ouvrage où soufflait « *la révolte contre la société* », on lit avec étonnement ses observations à Catulle Mendès :



Albert Besnard, *Portrait de Mme Roger Jourdain*.

Huile sur toile (2 m × 1,53 m, Paris, musée d'Orsay).

« Je voudrais quelque chose de symbolique ; et encore serait-il nécessaire que ce fût un artiste qui conçût cela [...]. Il faudrait Odilon Redon, ou Besnard, les seuls peut-être qui pourraient fixer le morceau lyrique que je conçois, sans pouvoir encore le fixer. Car les autres tomberont tout de suite dans le grossier, ce qui serait déplorable⁴². »

Il n'y eut donc pas que des incompatibilités entre les deux hommes. Bien au contraire, leur approche de l'art se rejoignit à plusieurs reprises. Claude Monet recueillit par exemple leurs suffrages unanimes. Le 21 novembre 1884, Mirbeau prononçait ces sentences admiratives sur celui qu'il appelait affectueusement « le grand patron » : « Monet a fait sortir de sa palette tous les incendies et toutes les décompositions de la lumière, tous les jeux de l'ombre, toutes les magies de la lune et tous les évanouissements [...]. Tout ce qu'il a touché, il y a mis la vie et la sensibilité⁴³. » À la fin du mois de mai 1895, le chroniqueur répétait à Monet l'émerveillement de Besnard, fasciné par les Cathédrales : « C'est prodigieux ! C'est ce que j'ai vu de plus fort en peinture jusqu'à aujourd'hui⁴⁴. » Le vibrant hommage rendu à Monet par Albert Besnard, au lendemain de sa mort, ne pourrait être renié par Mirbeau : « Ce sensitif [...] consacrait tout son temps à peindre et à regarder la vie. Il faut s'être heurté de longues années à la peinture pour se rendre compte de la solidité de la sienne. Art de toute probité, exempt de ruse et de petits moyens. Procédant par masses et d'une si savante façon que le détail vient de lui-même se ranger sous son pinceau sans jamais être confus. Sa couleur obéit à l'ordonnance des valeurs. Et tout cela est si fraîchement assemblé que le temps lui-même n'y saurait rien changer, sinon pour l'enrichir encore⁴⁵. »

Mais si l'impressionnisme, dans son ensemble, symbolisa pour Mirbeau, comme pour d'autres, la soif d'indépendance ainsi que la volonté de rébellion contre l'École des Beaux-Arts et les institutions – position qui fera date et marquera les esprits encore au XX^e siècle –, il n'en fut pas de même pour Besnard. En 1883, s'échappant régulièrement d'Angleterre, où il séjourna près de quatre années consécutives, il eut certes la révélation de ce courant pictural au cours des diverses expositions qu'il visita à Paris. Cependant, s'il intégra inconsciemment quelques-uns de ses acquis, tout particulièrement sur le pleinairisme, consciemment il n'admit jamais sa manière de voir et ne pratiqua pas ses techniques : la lumière resta, volontairement chez lui, « l'esclave » du trait. Il reconnaissait que l'impressionnisme avait « filtré » nos sensations et « fortifié le goût de la nature chez ceux qui savent voir⁴⁶ », mais il assurait aussi qu'il n'avait pas su découvrir ce qui fait l'essence du tableau : « l'effet », c'est-à-dire la « concentration sur un point ». Or, pour le peintre, « sans concentration, pas de pensée réalisée⁴⁷ ». En ce sens, les croyances de Mirbeau, qui privilégiait le sentiment, l'impression, l'émotion, la sensation, au détriment de l'idée, de l'allégorie, du symbole à déchiffrer, s'éloignaient des intentions du peintre, et singulièrement de la vocation du décorateur qui, au-delà des

influences subies, des contraintes des commandes et des sujets imposés par les commissions, avait pour dessein de concrétiser, sur les murs et les plafonds, une conception du monde.

Il n'en demeure pas moins que Mirbeau sut reconnaître le talent du décorateur puisque, après l'incendie qui ravagea la Comédie-Française le 8 mars 1900 et ruina le plafond de la salle de spectacle, il songea à Besnard. Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Georges Leygues⁴⁸, voulait en effet reconstituer le plafond de Mazerolle⁴⁹ détruit par le feu. Un échange épistolaire entre Jules Claretie⁵⁰ et Octave Mirbeau témoigne de leur désir commun d'éviter cette reconstitution « impossible », mais également de la recommandation chaleureuse que fit Mirbeau à l'administrateur : « *Il est question de refaire pour la Comédie reconstruite le plafond de Mazerolle d'après les cartons. Est-ce vrai ? Est-ce possible ? Il ne se peut que vous approuviez une telle folie... Mais je vous supplierai, cher Monsieur, de penser pour ce nouveau plafond, à ce grand peintre décorateur, le seul que nous ayons depuis Puvis de Chavannes, à Albert Besnard*⁵¹. » Claretie acquiesça et promit de recommander le maître au directeur des Beaux-Arts, Henri Roujon⁵².

Il est encore un principe fondamental de l'esthétique mirbellienne qu'il n'est pas vain de rapprocher de la vision besnardienne : c'est celui qui accorde les œuvres d'art à la nature. On sait combien le pannaturalisme a régné sur l'art et la littérature dans les dernières décennies du XIX^e siècle. Aussi faut-il s'entendre sur la terminologie pour aborder cette question. Dans les pages qu'il dédiait à son homologue Louis de Fourcaud et qu'il consacrait à la corrélation entre la Nature et l'art, Mirbeau nous a renseignés sur ce qu'il entendait par là : « *La Nature n'est visible, elle n'est palpable, elle n'existe réellement qu'autant que nous faisons passer en elle notre personnalité, que nous l'animons, que nous la gonflons de notre passion*⁵³. » Selon lui, la sensibilité, l'émotion, un contact étroit avec les forces naturelles, voilà ce que chaque tempérament artistique avait la tâche d'exprimer, à



Albert Besnard, *Le tentateur*, 1902,
esquisse pour le fragment du plafond de la salle de
spectacle du Théâtre français intitulé *Adam et Eve*.
Huile sur toile (3 m × 2,75 m, coll. part.).

sa manière personnelle. On pourrait penser que Besnard n'aspirait qu'à retranscrire la nature lorsqu'il expliquait que la réalité était nécessairement rendue par l'exactitude du trait et le mouvement juste des figures. Ainsi en était-il de la figure du *tentateur*, nu esquissé pour une partie du plafond de la Comédie-Française située sur le devant de la scène.

Mais l'observation précise de la nature n'épuisait pas les ressources de son naturalisme : la technique n'était que le moyen de faire circuler l'énergie vitale, de démasquer la Vie, de traduire les sensations qu'elle nous faisait éprouver, de restituer les reflets d'un instant, de noter à l'aide de touches picturales ce que Rodenbach appelait « *les accidents de la lumière*⁵⁴ ». Besnard soutint constamment que, « *même en peignant un plafond, on ne devait pas s'écarter de la nature et de la vie ordinaire*⁵⁵ » : dans ses grandes décorations, la nature fut, en conséquence, le support des questions que se posent les humains sur leur condition comme celui de ses interrogations intimes. Ainsi, pour les deux artistes, ce qui entraînait essentiellement en jeu dans l'art, c'était la nature triomphante, celle qui excluait ce que Besnard nommait le « *banal* » et le « *trop usé* », celle qui rejetait le naturalisme grossier condamné par Mirbeau⁵⁶.

Qu'Octave Mirbeau n'ait pas véritablement admis l'attachement d'Albert Besnard à la tradition, qu'il n'ait pas invariablement apporté le tribut de sa pleine admiration à toutes ses expériences picturales⁵⁷, qu'il n'ait pas obligatoirement été séduit par l'étrangeté de certains de ses travaux, ne l'a pas empêché d'admettre que sa peinture avait, en dernière analyse, des vertus qui ne relevaient pas des recettes académiques traditionnelles. S'il n'avait point trouvé d'intérêt à ses créations, il est loisible de penser qu'il serait resté beaucoup plus indifférent à son œuvre.

Qu'Albert Besnard ait eu des différends avec Octave Mirbeau, qu'il ait redouté ses jugements et accumulé quelques rancœurs, ne signifie pas qu'il ait manqué de considération pour l'écrivain ou qu'il ait détesté l'homme. Sinon il ne l'aurait jamais admis sous son toit : il n'était pas, ordinairement, un être prêt aux concessions. Au reste, bien qu'ils fussent « *armés d'un doigt puissant qui désigne, éprouve ou rejette* », les critiques d'art étaient, à son avis, nécessaires⁵⁸.

Le grand travers imputé à Albert Besnard, par les critiques comme par les historiens de l'art, fut en réalité de ne s'être agrégé à aucun mouvement et de n'avoir pu être rangé dans aucune catégorie claire et définitive. C'est pourquoi on transposera, à son endroit, une réflexion que Mirbeau en personne aurait livrée à Robert de Montesquiou : « *Dans la vie littéraire, l'important n'est pas d'avoir du talent, l'important c'est d'être classé*⁵⁹. »

Chantal BEAUVALOT

Fondatrice de l'association Le Temps d'Albert Besnard

NOTES

1. Nous n'aurions pu rédiger ces lignes si nous n'avions pu profiter des connaissances et du travail inlassable de Pierre Michel et Jean-François Nivet sur l'esthétique et la correspondance de Mirbeau et, plus généralement, sur l'œuvre d'ensemble de l'écrivain. C'est pourquoi nous tenons à les en remercier. En outre, nous sommes reconnaissante à Pierre Michel de nous avoir communiqué plusieurs lettres encore inédites qui ont pu être citées avec profit dans cet article.

2. Albert Besnard (Paris 1849-1934). Il fut peintre, décorateur, graveur, illustrateur.

3. Besnard obtint ce prix en 1874 avec un sujet imposé : *La Mort de Timophane, tyran de Corinthe* (École nationale des Beaux-Arts, Inv. PRP 125), contre l'avis de son professeur d'atelier, Alexandre Cabanel (1823-1889), qui lui préférait son camarade Léon Comerre.

4. Octave Mirbeau, *Premières chroniques esthétiques*, Société O. Mirbeau – Presses de l'Université d'Angers, 1996, p. 224.

5. Cf. Louis Gillet, « Le nouveau Directeur de l'École de Rome. Ce que nous a dit M. Albert Besnard », *Lectures pour tous*, 1913, pp. 1214-1216.

6. Octave Mirbeau, *Correspondance générale*, tome I, L'Age d'Homme, 2002, p. 519. Léon Hennique (1850-1935) était un ami de Mirbeau.

7. Alice Regnault (1849-1931) était une ancienne théâtreuse, célèbre pour sa galanterie. Elle était devenue la compagne de Mirbeau qui l'épousa en 1887. Elle avait envoyé au Salon le portrait de l'écrivain qui fut accepté par le jury.

8. Octave Mirbeau, compte rendu de « L'Exposition internationale de la rue de Sèze (I) », *Gil Blas*, 13 mai 1887.

9. Octave Mirbeau, extrait d'une lettre adressée à Claude Monet de Kérisper, vers Auray, dans le Morbihan, datée des environs du 1^{er} mars 1888 par Pierre Michel in *Correspondance générale*, op. cit., pp. 756-757 et *Correspondance avec Claude Monet*, Édit. du Lérot, 1990, p. 62. Mirbeau avait appris le ressentiment d'Albert Besnard à son égard par un de leurs amis communs : l'écrivain Paul Hervieu (1857-1915). Albert Besnard n'était pas dupe de ce que pouvait penser Mirbeau, bien que seuls des peintres, proches de lui, aient été cités dans l'article et qu'il n'ait pas été nommé. Dans un autre article intitulé « Nos bons artistes », publié dans *Le Figaro* du 23 décembre 1887, Mirbeau s'attaquait violemment au Salon et « aux cocasseries scandaleuses et stupéfiantes » qu'on y exposait en indiquant que ces exposants jouissaient des commandes d'État : ses critiques n'épargnaient donc pas les décorateurs des monuments publics, dont Besnard.

10. Albert Besnard, *Lettre à Jacques-Émile Blanche*, 17 mai 1912, Bibliothèque de l'Institut, fnds Jacques-Émile Blanche, Ms 7039, f° 327.

11. Octave Mirbeau, « Le Salon du Champ-de-Mars, III, Le Portrait », *Le Figaro*, 13 mai 1892. Cité in *Combats esthétiques*, tome 1, p. 481. Contrairement à ce qu'énonce la note 6 de la page 485 (op. cit.), Besnard n'a pas envoyé deux portraits au Champ-de-Mars, mais sept œuvres (n°s 83, 84, 85, 86, 87, 88, 88 bis).

12. Paul Jamot, « Albert Besnard », *La Revue de Paris*, 15 mai 1910, p. 242.

13. Paul Jamot, *ibid.*, p. 242.

14. Frantz Jourdain, *Le Peintre Albert Besnard*, Paris, Boussod Valadon, 1888, p. 10. Il faut dire que Besnard ne fut pas très assidu aux cours de l'École des Beaux-Arts.

15. Besnard fut élu très tard à l'Académie des Beaux-Arts, section peinture, en remplacement de Jules Lefebvre, le 4 mai 1912, c'est-à-dire à 63 ans : la moyenne d'âge d'entrée à l'Institut était de 53 ans. Ce n'est réellement qu'à partir de cette date que la carrière officielle de Besnard commença : en 1913, il fut nommé directeur de l'Académie de France à Rome, en remplacement de Carolus-Duran ; en 1922, il devint directeur de l'École nationale des Beaux-Arts ; en 1924, il fut élu à l'Académie Française au fauteuil de Pierre Loti, puis, en 1926, élevé à la dignité de Grand-Croix de la Légion d'Honneur. Mort le 4 décembre 1934, il a été le premier peintre à avoir des funérailles nationales, avant Georges Braque.

16. Frantz Jourdain, *Feuilles mortes et Fleurs fanées*, Paris, Édit. de la Jeune Académie, 1931, pp. 33-34.

17. Octave Mirbeau, « Ça et là », *Combats esthétiques*, édition établie et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Séguier, tome 2, 1893-1914, p. 91 (extrait du *Journal*, 12 mai 1895).

18. Octave Mirbeau, *op. cit.*, p. 92. Mirbeau parle de la *Ghizane*, huile sur toile, 61 × 50 cm, signée, datée, vers le bas à droite. : « A. Besnard / 1893 », Salon de la Société nationale des beaux-arts, n°109 (coll. part). Nous présentons cette œuvre (et celles qui suivront) en noir et blanc pour les besoins de la publication. Cette huile, déclinée dans les rouges et les ocres, prend évidemment toute sa valeur en couleurs, comme, au reste, les illustrations qui suivront.

19. La formule est extraite d'une lettre de Besnard à Mirbeau écrite le 22 juin 1899 (coll. Pierre Michel). Cette lettre a été publiée et annotée par Pierre Michel en 2000, dans le n° 7 des *Cahiers Octave Mirbeau*, p. 196. Pierre Michel pense que la lettre est « trop vague pour être certain de la sincérité » du peintre. Sur ce point nous ne partageons pas son scepticisme. Si Besnard fut volontiers ironique, mais avec urbanité, il n'a jamais eu le souci de flatter autrui et il dut parfois prendre sur lui pour ne pas s'abandonner à son tempérament coléreux. Connaissant en outre la psychologie et les goûts de Besnard pour le morbide, nous pensons au contraire que le propos de l'écrivain l'a réellement ému. S'il insiste sur la deuxième partie du livre, c'est qu'il a montré lui aussi, dans son décor de la Sorbonne, que la végétation s'engraisse des cadavres et que la vie renaît de la mort. Notons encore que, dans cette lettre, Besnard fait également allusion à leurs relations fluctuantes.

20. Mirbeau avait fait un triomphe à la Comédie-Française avec *Les affaires sont les affaires*. Le banquet eut lieu à la Taverne du Palais, place Saint-Michel (cf. note 1 de Pierre Michel et Jean-François Nivet, in Octave Mirbeau, *Combats littéraires*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006, p. 561).

21. *Combats littéraires*, *op. cit.*, pp. 560-561.

22. Les lettres des Mirbeau ne sont pas datées. C'est Pierre Michel qui a proposé les datations de la correspondance.

23. Octave Mirbeau, *Correspondance générale*, *op. cit.*, tome II, cf. note 1, p. 882 et note 3, p. 883. Anna Rodenbach était la femme de l'écrivain Georges Rodenbach (1855-1898). Charlotte et Albert Besnard ont été très proches des Rodenbach et ont accueilli, un temps, Anna rue Guillaume Tell, à la mort de son mari. Besnard a exécuté un portrait d'Anna Rodenbach, aujourd'hui au Musée de Toulon.

24. Octave Mirbeau, « Vincent Van Gogh », *Le Journal*, 17 mars 1901 et *Combats esthétiques*, *op. cit.*, tome 2, p. 294. Charlotte Besnard (Paris, 1855-1931) était sculpteur.

25. Lettre d'Octave Mirbeau à Charlotte Besnard, vers le 5 décembre 1904, date conjecturale proposée par Pierre Michel (coll. Pierre Michel).

26. Il y avait à coup sûr, dans cette répartie, de la malice de la part de Mirbeau et peut-être une réponse indirecte au peintre qui, lors du questionnaire de Charles Morice pour le *Mercur de France*, en 1905, avait répondu à la question 4, « Quel état faites-vous de Cézanne ? » : « Cézanne ? Un beau fruit saumâtre ». On peut aussi conjecturer que Mirbeau s'attaquait indirectement au peintre officiel que Besnard était devenu à cette époque.

27. Albert Besnard, *Annecy*, Éd. Emile-Paul Frères, coll. Portraits de la France, Paris, 1930.

28. Albert Besnard, *Annecy*, *op. cit.*, p. 47.

29. Un document des archives de La Ville de Paris et de l'Île de France (VR/105) mentionne la décision d'acquérir la toile, l'inspecteur général des Ponts et Chaussées ayant, au nom du Préfet de la Seine, répondu favorablement à la demande de l'artiste. Cette œuvre, qui n'a jamais été retrouvée, a-t-elle réellement été achetée par la Ville de Paris ? On sait seulement que, en 1893, en plein déménagement, le peintre demande au président de la Société nationale des beaux-arts, s'il ne pourrait lui mettre en garde durant un an « un grand diable de tableau », intitulé *La Ville de Paris*, qui le gêne beaucoup en raison de ses dimensions (4,20 × 1,60 m) : il pourrait s'agir effectivement ici du tableau de 1885.

30. Mme Joy Newton, pourtant, se permet – ce qu'aucun historien d'art ne saurait oser – d'éreinter cet ouvrage devenu impossible à apprécier. Elle écrit, entre autres choses : « *La composition qu'il [Besnard] a peinte fut, en définitive, un salmigondis d'académisme avec vellétés impressionnistes* », « La dernière toile de Claude » (*Les Cahiers naturalistes*, n° 74, 2000, p. 245). Cette toile disparue, qui a fait beaucoup parler d'elle, notamment au Salon, peut très bien avoir été une source d'inspiration pour *L'Œuvre* d'Émile Zola, à côté d'autres (celles de Monet, de Guillemet...).

31. Octave Mirbeau, *La France*, 17 mai 1885 et « Le Salon IV », *Combats esthétiques*, op. cit., tome 1, p. 179.

32. Jacques-Émile Blanche, *Les Arts plastiques*, Paris, Les Éditions de France, 1931, p. 105.

33. L'expression est de Camille Mauclair, *Albert Besnard, l'homme et l'œuvre*, p. 178.

34. Octave Mirbeau, *La France*, 7 juin 1886 et « Le Salon IV », *Combats esthétiques*, op. cit., tome 1, p. 281.

35. Si, en usant du terme « folie », Mirbeau pense essentiellement à la peinture des préraphaélites, il estime que ce parti pris de bizarrerie risque de faire sombrer Besnard dans les mêmes excentricités que celles des peintres anglais. Ce qu'on a reproché à Besnard, c'est en fait la nouveauté de l'éclairage de Mme Jourdain, dite « *la femme en jaune et bleu* » : Besnard montrait, et c'était une innovation, le heurt entre la lumière chaude d'une lampe électrique et la lumière froide de la nuit.

36. Albert Besnard, documents inédits (coll. part.).

37. Octave Mirbeau, « Éva Gonzalès », *La France*, 17-01-1885, cité par Pierre Michel et Jean-François Nivet dans la préface des *Combats esthétiques*, op. cit., tome 1 : « Mirbeau critique d'art », p. 23.

38. Albert Besnard, « Le Salon de 1897 », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1897, p. 24.

39. Citation d'Albert Besnard par Philippe Besnard, *Oui, Albert Besnard*, cahier manuscrit inédit, n° 3 (coll. part.), p. 261.

40. Dans *La France* du 4 septembre 1885 (cf. *Combats esthétiques*, op. cit., tome 1, p. 210-212), Mirbeau a longuement vanté l'exqu Coast des compositions de Besnard pour *La Dame aux camélias* (il s'agit d'un frontispice et de dix planches gravées par Ricardo de Los Rios (1846-1929), d'après les dessins de Besnard exécutés dans une veine romantique). Pourtant, à la lecture de l'envoi qu'il adresse à Félicien Rops, le 22 septembre 1885, on déchant rapidement : « *Je suis tout à fait de votre avis en ce qui concerne l'archaïsme des dessins de Besnard et je ne hais rien tant que les reconstitutions. Je le lui ai dit à lui-même...* ». On voit bien à nouveau les réticences envers un artiste trop marqué à son goût par l'enseignement de l'École des Beaux-Arts. On sait en outre que Mirbeau ne prisait guère le roman de Dumas.

41. Octave Mirbeau, *Sébastien Roch*, Paris, Charpentier, 1890.

42. Octave Mirbeau, lettre à Catulle Mendès, fin décembre 1889, *Correspondance générale*, op. cit., tome II, 2005, p. 176. Catulle Mendès (1841-1909), poète, écrivain, fut vilipendé par Mirbeau, avec qui il se battit en duel pour finalement se réconcilier.

43. Octave Mirbeau, *La France*, 21 novembre 1884, *Notes sur l'art*, « Claude Monet », et *Combats esthétiques*, op. cit., tome 1, p. 85.

44. Propos d'Albert Besnard cités par Octave Mirbeau, *Correspondance avec Claude Monet*, Paris, Éd. du Lérot, 1990, p. 165.

45. Albert Besnard, « Sur Claude Monet », extrait d'un document inédit (coll. part.). Besnard n'a connu personnellement Monet que lorsque ce dernier était âgé. À l'instar de Mirbeau, Besnard appréciait également Manet que sa mère lui avait appris à aimer dans sa jeunesse, alors que le peintre n'était guère reconnu. C'est pourquoi, il ne faut pas être surpris, comme le sont Pierre Michel et Jean-François Nivet, de la participation financière de Besnard pour que l'*Olympia* de Manet entre au Louvre, quoique la toile ne soit pas celle que le peintre préférait. Si l'on veut trouver d'autres affinités entre le critique et le peintre au sujet des artistes qu'ils estimaient tous

deux, il faut citer Van Gogh et Pissarro (ce dernier, en revanche, ne prisait de Besnard que la « *manière noire* » de ses gravures).

46. Albert Besnard, réponse à un questionnaire de Charles Morice, *Mercure de France*, 1^{er} septembre 1905, p. 84.

47. *Ibid.*

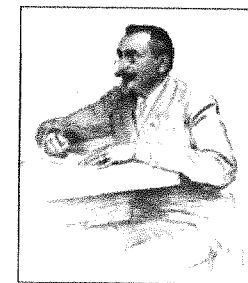
48. Georges Leygues (1857-1933) fut plusieurs fois ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts durant la Troisième République.

49. Outre le plafond de la salle de spectacle du Théâtre-Français, Alexis-Joseph Mazerolle (1826-1889) a notamment décoré le plafond de la Bourse de commerce et réalisé plusieurs décorations à l'Opéra de Paris.

50. Administrateur de la Comédie-Française de 1885 à 1913, Jules Claretie (1840-1913) fut aussi romancier et journaliste.

51. Extrait d'une lettre d'Octave Mirbeau à Jules Claretie, lettre du 18 mars 1900, vente Drouot-Richelieu, juin 1975.

52. Henry Roujon (1853-1914), essayiste et romancier, était, depuis 1891, directeur des Beaux-Arts. Finalement Besnard obtint la commande le 4 avril 1903. Il proposa une esquisse dès le 16 juin de la même année. Le plafond, *Apollon salue de ses rayons les statues de nos poètes*, ne fut mis en place que durant l'été 1913, après de longs attermoiements, dus à Claretie, qui repoussait le marouflage, en partie parce qu'il ne voulait pas interrompre les spectacles. Dans une lettre ouverte à Claretie publiée par le journal *Comoedia*, Besnard, excédé, attaqua violemment l'administrateur. Appuyé par Rodin, soutenu par Louis Barthou et Léon Bérard notamment, le peintre obtint gain de cause et Claretie dut obtempérer. Besnard put enfin maroufler et inaugurer son plafond avant son départ pour la Villa Médicis.



Henry Roujon.

53. Octave Mirbeau, *Gil Blas*, 29 juin 1886, *L'Art moderne*, 15 août 1886, et *Combats esthétiques*, op. cit., tome 1, p. 305.

54. Georges Rodenbach, *Les Maîtres artistes*, n° 3, p. 87. Numéro consacré à Albert Besnard, 15 mai 1902.

55. Albert Besnard, *Le Gaulois*, 18 juin 1903.

56. C'est pourquoi Octave Mirbeau voit dans la nature peinte par Monet un vrai symbolisme, qui n'est point celui, exsangue, qu'il critique, par exemple, chez les préraphaélites.

57. Besnard cherchait sans cesse à exprimer ce que la réalité ou ses rêveries lui livraient, mais il n'a pas toujours réussi à les rendre avec le même bonheur. Il a, en outre, comme une grande partie de ses congénères, été contraint de faire nombre de portraits pour vivre et entretenir sa famille, ne jouissant d'aucune fortune personnelle. Ce qui rapportait, à l'époque, était le portrait, et non les grandes machines décoratives.

58. Albert Besnard, Fonds Jean Ménard, Université d'Ottawa, Ms P 63/29/3.

59. Robert de Montesquiou, *Les Pas effacés*, Paris, Émile-Paul Frères, 1923, tome III, pp. 276-277.

Un aller simple pour l'Octavie
Société Octave Mirbeau, 2007 ; 10 €