

## Octave Mirbeau et Vincent van Gogh

### Jugement de valeur culturelle et stratégie institutionnelle

(à paraître dans : Johnnie Gratton & Derval Conroy eds., *L'œil écrit*, Slatkine, septembre 2005)

#### Leo H. Hoek

Pour analyser la construction du jugement de valeur que prononcent par exemple les critiques d'art, je partirai de l'hypothèse institutionnelle de Pierre Bourdieu. Selon lui, ce jugement, contrairement à l'opinion reçue, ne repose pas sur l'évaluation des qualités d'une œuvre d'art mais sur la considération des intérêts institutionnels du critique. Un tel fonctionnement, qui n'est ni un défaut ni une qualité de la critique d'art, est inhérent à l'organisation de toute culture institutionnalisée, dans le passé comme de nos jours. Tout jugement de valeur culturelle est motivé institutionnellement, c'est-à-dire que l'orientation de l'argumentation choisie pour légitimer ce jugement dépend fortement de la distribution des forces dans le champ artistique.

La position qu'a prise un critique d'art comme Octave Mirbeau vis-à-vis de Vincent van Gogh, et notamment les arguments qu'il a avancé pour défendre l'œuvre du peintre hollandais, me permettront d'illustrer la part de la stratégie institutionnelle dans la construction du jugement de valeur culturelle. À cette fin, je commencerai par présenter brièvement Octave Mirbeau et je résumerai sa conception de l'art. Ensuite, je mettrai en lumière les deux articles de critique d'art que Mirbeau a consacrés à Van Gogh. Et finalement, j'en tirerai des conclusions quant au fonctionnement de la conception artistique, quant à l'hypothèse institutionnelle, et quant aux stratégies rhétoriques déployées par le critique pour augmenter la crédibilité de l'argumentation.

#### *Octave Mirbeau*

Octave Mirbeau (1848-1917) était, pendant la Troisième République, un journaliste, chroniqueur et critique redouté. Auprès du grand public, il est, de nos jours, surtout connu encore comme l'auteur de romans estimés piquants comme *Le Jardin des supplices* (1899) et le *Journal d'une femme de chambre* (1900). En plus d'un homme de lettres, il était un peintre amateur non sans mérite et un collectionneur enthousiaste ; en 1891, il devint le premier propriétaire des *Iris* et des *Tournesols* de Van Gogh. Avant tout pourtant, il était un journaliste apparemment capricieux, qui répandait des idées extrêmes, parfois inconséquentes et rapidement changeantes dans des polémiques violentes et passionnées qui faisaient scandale. Pour gagner sa vie, il a défendu pratiquement toutes les positions dans le champ politique, d'un bonapartisme catholique et un légitimisme réactionnaire (1872-1884) jusqu'à un socialisme ardent et un anarchisme passionné. Entre-temps, il a prêté sa plume à des écrits antisémites, quand il était, en 1883, le rédacteur en chef d'une revue antirépublicaine et antisémite, *Les Grimaces*. Il a été successivement l'ami des naturalistes, des symbolistes et des impressionnistes. De plus, il était admis aux salons artistiques et littéraires les plus en vue de la troisième République, par exemple ceux de Mme Juliette Adam ou de Charpentier, l'éditeur influent de Zola, Maupassant et Daudet. L'auteur au départ réactionnaire et antisémite par à-coups, a vécu une

évolution politique lente mais résolue et irréversible de l'extrême droite à l'extrême gauche<sup>1</sup>. Antimilitariste et anticlérical, Mirbeau était depuis 1884 toujours à la recherche de l'injustice dans la politique, les arts ou la religion pour la combattre avec la plume, à tort ou à raison. Il a toujours pris la défense des artistes et des peintres dont les impulsions créatrices les menaient hors des sentiers battus de la tradition républicaine bourgeoise. Rebelle à tout esprit de dogmatisme, il défendait toujours de pied ferme l'individu opprimé contre la collectivité. Par la parole et par l'acte, Mirbeau s'est fait connaître depuis le milieu des années 80 comme le partisan inconditionnel de l'anarchisme : “ On demande parfois ce que c'est que l'art anarchiste... Eh bien, le voilà. C'est le beau<sup>2</sup>”. Il ne suivra alors plus que ses propres intuitions dans le domaine artistique comme dans le domaine social. La dégénérescence de la III<sup>e</sup> République et l'aversion anarchiste de Mirbeau face à la corruption régnant en France lui ont inspiré des sympathies pour les défenseurs de Dreyfus. L'ordre politique, artistique et social établi, avec sa corruption et sa dépravation, lui répugne. Aussi, quand son ami Rodin reçoit une décoration, Mirbeau considère-t-il cela comme une trahison de l'anarchisme, et, vers le 22 janvier 1888, il écrit, plein de mépris, à Monet à propos du sculpteur : “ Ce que c'est pourtant que la décoration ! Et un grand bonhomme comme lui ! Qu'est-ce que ça peut bien lui faire ? <sup>3</sup>” À la suite de cette évolution, son attitude vis-à-vis des mouvements dominants artistiques, comme le naturalisme dans les années 80 et le symbolisme des années 90, est devenue de plus en plus critique.

Au début des années 80, Mirbeau n'est plus un inconnu dans les milieux journalistiques. Depuis 1874, il polémique dans *L'Ordre de Paris* sous différents pseudonymes contre les peintres académiques du Salon et contre le système des jurys<sup>4</sup>. Il a la réputation d'être un critique virulent, influent et redouté, qui défend coûte que coûte ses amis et combat les injustices criantes dans les arts et dans la politique, sans ménager les goûts du grand public. En tant que pamphlétaire, il a publié dans des revues comme *La France*, *Le Figaro*, *Le Gaulois*, *Le Gil Blas*, *L'Écho de Paris*, *Le Journal*, et il s'y adresse tant au grand public qu'aux professionnels de l'art<sup>5</sup>. Sa plume mordante se révèle le mieux quand le “ Justicier des Arts ”, comme l'appelait Félix Fénéon, peut défendre un “ génie ” méconnu, détruire une réputation établie ou découvrir un scandale insoupçonné. À l'automne de 1884, il commence avec enthousiasme à publier sous son propre nom une série de *Notes sur l'art* dans le journal conservateur *La France*. Il y défend ardemment les impressionnistes comme Degas, Renoir, Pissarro et Monet. Il est un des premiers à avoir reconnu le génie de Rodin, Gauguin et Van Gogh, et il salue en Puvis de Chavannes un innovateur bienvenu. Il méconnaissait par contre d'autres, comme Moreau, Redon débutant, et les préraphaélites, qui manifestaient tous plus ou moins un certain goût de l'esthétisme. Il mettait au pilori les peintres académiques comme Bouguereau, Cabanel et Meissonier. Il s'en prend particulièrement aux institutions artistiques établies comme l'Académie des beaux-arts, les Salons avec leurs jurys et l'École des beaux-arts. Le récent Salon du Champ-de-Mars est caractérisé comme “ une coterie plus étroite, plus fermée, plus anti-artistique, plus essentiellement

---

1 Voir Octave Mirbeau, *Combats politiques*, Paris, Séguier, 1990.

2 Octave Mirbeau, *Combats esthétiques*, vol. 2, Paris, Séguier, 1993, p. 30.

3 Octave Mirbeau, *Correspondance avec Claude Monet*, Tusson (Charente), Du Lérot, 1990, p. 59.

4 Voir Octave Mirbeau, *Premières chroniques esthétiques*, Angers, Société Octave Mirbeau-Presses de l'Université d'Angers, 1996.

5 Voir Octave Mirbeau, *Combats politiques*, Paris, Séguier, 1990 et Octave Mirbeau, *Combats esthétiques*, 2 vol., Paris, Séguier, 1993.

commerciale encore, que le Salon ancien ”<sup>6</sup>.

### *La conception de l'art de Mirbeau*

Une conception de l'art consiste en un ensemble de propositions normatives concernant les qualités requises pour une œuvre d'art réussie. Ces propositions, implicites ou explicites, servent au critique d'art pour défendre ou attaquer la valeur artistique d'une œuvre, pour étayer son jugement de valeur, et pour prendre par là position dans le monde de l'art.

Mirbeau envisage l'art et la politique comme des pratiques oppositionnelles indissociables, dirigées contre l'ordre établi. Par conséquent, ses conceptions artistiques et littéraires au cours des années ont été fortement influencées par ses prédilections politiques et sociales personnelles du moment. La critique d'art est pour lui une mission sociale et politique. Aussi s'efforce-t-il toujours d'attirer l'attention sur la “question sociale” et sur la situation personnelle des artistes. Selon lui, l'artiste ne doit pas recourir aux rêves, allégories ou symboles pour exprimer sa personnalité, mais il ne doit pas non plus se limiter à rendre simplement une réalité superficielle. La conviction intime de Mirbeau est que l'artiste doit chercher une synthèse entre l'apparence extérieure de la Nature et son essence profonde : “voir, sentir, et comprendre”, comme c'était la devise de Lucien, le peintre ravagé par la passion de la peinture du roman *Dans le ciel*<sup>7</sup>. C'est cela aussi qu'il reconnaît dans l'œuvre des grands maîtres comme Degas ou Vallotton :

L'essence même de l'art de peindre [...] n'est pas autre chose que la mise en caractère, par la synthèse, d'une figure, d'un arbre, d'une montagne, de l'objet, si humble qu'il soit, que l'on veut faire passer de la nature transitoire dans la convention de l'art éternisé<sup>8</sup>.

Le peintre qui sait nous révéler cette essence aux accents baudelairiens, donne “l'illusion complète de la vie”, formule que l'on retrouve telle quelle chez Maupassant mais qui n'est pas non plus sans rappeler le symbolisme, parce que Mirbeau est, lui aussi, à la recherche de l'âme, du mystère, et du spirituel. Mais contrairement aux symbolistes, Mirbeau entend les trouver dans la Nature et la Vie elles-mêmes, et non pas dans le monde des Idées. L'essentiel de la conception de l'art de Mirbeau va moins dans la direction du symbolisme que dans celle d'un réalisme subjectif qu'il reconnaît notamment dans l'impressionnisme. De même que pour Zola, l'œuvre d'art est pour Mirbeau le résultat d'une vision personnelle d'un coin de la nature vu par un artiste : “C'est que la nature n'est belle, elle ne s'anime, elle n'existe même réellement que vue à travers un tempérament créateur”<sup>9</sup> ; “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'anisons, que nous la gonflons de notre passion”<sup>10</sup>. Pour juger de l'art, deux critères permanents reviennent toujours sous la plume de Mirbeau : “le sens de la Vie” et “l'amour de la Nature”. Un artiste doit rendre le Sentiment et la Vie qui caractérisent le rendu, au lieu de copier la Nature,

---

<sup>6</sup> Octave Mirbeau, *Combats esthétiques*, vol. 1, Paris, Séguier, 1993, p. 446 (22-4-1891) ; voir aussi Pierre Michel & Jean-François Nivet, *Octave Mirbeau, l'imprécauteur au cœur fidèle. Biographie*, Paris, Librairie Séguier, 1990.

<sup>7</sup> Octave Mirbeau, *Dans le ciel*, Caen, L'Échoppe, 1989, p. 86.

<sup>8</sup> Octave Mirbeau, *Combats esthétiques*, vol.1, Paris, Séguier, 1993, p. 476 (9-5-1892).

<sup>9</sup> Octave Mirbeau, *Combats esthétiques*, vol.1, Paris, Séguier, 1993, p. 258 (9-5-1886).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 305 (29-6-1886).

comme le font les réalistes et les naturalistes : “ L’art consiste surtout à exprimer un sentiment, une émotion, un frisson de la vie ”<sup>11</sup>. C’est en se basant sur ces critères qu’il condamne Cabanel à cause de son académisme sclérosé, Detaille à cause de son nationalisme patriotique étriqué, Redon à cause de son symbolisme surnaturel et rêvé, et les préraphaélites, ces “ peintres de l’âme ”, à cause de leur tendance au mysticisme. Cela ne l’empêchera d’ailleurs pas de défendre les Nabis, qui pourtant visent aussi à créer une expression visuelle du surnaturel dans la réalité à l’aide de leurs propres métaphores et symboles.

Pour Mirbeau, comme pour Baudelaire, la véritable beauté éveille l’enthousiasme ; la corruption et la dégénérescence dans les domaines de l’art et de la politique ne provoquent que la répugnance : “ il nous faut crier notre enthousiasme ou notre dégoût ”<sup>12</sup>. Les émotions qu’un tableau suscite dans l’esprit du spectateur sont pour lui plus importants que le sujet ou la composition que commentent la plupart des critiques d’art. C’est pourquoi Mirbeau ne se considère pas comme un véritable critique d’art mais simplement comme “ un simple promeneur, sans prétention et sans parti pris, le promeneur perdu dans la foule, qui regarde ça et là ”<sup>13</sup>. La critique d’art traditionnelle serait superflue et même pernicieuse ; les critiques d’art s’occupent, selon lui, inutilement à “ ramasser le crottin des chevaux de bois ”, parce qu’ils se sont chargés de “ la mission ridicule d’expliquer des choses, que d’ailleurs on ne s’explique point, auxquelles ils ne comprendront rien, quand il est si facile de laisser, chacun, jouir de ce qu’il a devant les yeux, librement, à sa façon ”<sup>14</sup>. Il est d’avis que les critiques d’art professionnels, frustrés à cause de leur propre incompetence artistique, abusent de leur position en se vengeant des artistes innovateurs, qu’ils ridiculisent devant le public : “ Oui, vraiment, j’ai horreur de cet animal pontifiant et parasitaire qui, le doigt levé, comme un apôtre, et la bouche torse par l’envie, comme un castrat, va raisonnant sur des choses qu’il ignore ou qu’il ne comprend pas ! ”<sup>15</sup>. La tâche du critique n’est pas d’expliquer la beauté de manière rationnelle : “ un critique ne peut pas dire pourquoi une chose est belle; il peut dire seulement qu’elle est belle, sans plus, car la beauté est indémontrable en soi ”<sup>16</sup>. La Beauté est pour Mirbeau “ la faculté toute personnelle, et par conséquent différente à chacun de nous, de ressentir des impressions et de les fixer sur la toile ”<sup>17</sup>. Le sens de la beauté est une qualité très personnelle et ne peut être appris ni à l’école ni en lisant les critiques d’art, ni en visitant les Salons. La tâche du critique n’est pas d’expliquer quoi que ce soit, ni de juger, ni de suivre les goûts du grand public, mais d’apprendre aux lecteurs à développer leur propre goût, en s’efforçant de voir de leurs propres yeux et de se faire leur propre sens de l’art. Pour cela Mirbeau se fie plutôt qu’aux critiques d’art, qui sont souvent des hommes de lettres, aux artistes eux-mêmes : “ leur critique est bien supérieure à celle des gens de lettres, tandis qu’il est rare qu’un écrivain parle correctement, ou même avec une impression juste, de la peinture ”<sup>18</sup>.

Contrairement à Zola, dont les idées sur l’art et la littérature se laissent établir sans peine<sup>19</sup>, celles de

---

11 *Ibid.*, p. 106 (17-1-1885).

12 Octave Mirbeau, *Combats esthétiques*, vol.2, Paris, Séguier, 1993, p. 496 (janvier 1910)

13 *Ibid.*, p. 8 (29-4-1893).

14 Octave Mirbeau, *La 628-E8*, Paris, U.G.E., 1977, p.133.

15 Octave Mirbeau, *Combats esthétiques*, vol.2, Paris, Séguier, 1993, p. 8 (29-4-1893).

16 *Ibid.*, p. 386 (1-4-1905)

17 Octave Mirbeau, *Combats esthétiques*, vol.1, Paris, Séguier, 1993, p. 72 (8-11-1884)

18 *Ibid.*, p. 127 (4-3-1885).

19 Voir Leo H. Hoek, *Titres, toiles et critique d’art. Déterminants institutionnels du discours sur l’art au dix-neuvième siècle en*

Mirbeau ne se laisse pas réduire facilement à quelques notions clés, parce qu'il change spontanément de conviction artistique pour juger les artistes qu'il aime ou déteste, au rythme de ses idées politiques et sociales. En fait, il est difficile de définir la conception de l'art de Mirbeau, parce que celle-ci serait composée de nombreux points de vue parfois contradictoires. Il a combattu toutes les institutions politiques et tous les mouvements artistiques, qu'il considère comme dogmatiques, notamment le naturalisme et le symbolisme. Même s'il reste en général fidèle à ses amis peintres, particulièrement Monet, Rodin et Pissarro, on constate que les arguments dont il se sert pour les défendre, varient et reflètent des changements de conception artistique, qui, à leur tour, sont inspirés par des changements dans ses convictions politiques et sociales. La manière dont Mirbeau a réagi à l'œuvre de Van Gogh, constitue un bon exemple.

### *Mirbeau et Van Gogh*

Mirbeau a consacré deux articles entiers à Van Gogh (1853-1890), le premier en 1891 et le deuxième, dix ans plus tard, en 1901. La fascination de Mirbeau devant la personne et l'œuvre de Van Gogh transparait dans son roman *Dans le ciel* (1893), écrit entre 1891 et 1893. Lucien, peintre tourmenté et génial, y rappelle fortement le malheureux peintre hollandais, qui s'était suicidé en 1890<sup>20</sup>. Dans son compte rendu de l'Exposition des Indépendants à Paris, du 31 mars 1891, Mirbeau caractérise Van Gogh comme un artiste symboliste avec "une tendance naturelle vers le mysticisme", et comme un artiste visionnaire dans l'œuvre duquel "la ligne s'amplifie jusqu'à la signification du symbole". Mirbeau découvre en Van Gogh "un créateur étrange et puissant" avec des "illuminations ardentes" qui trahissent une "vie étrange" dans "le surgissement de ces fantastiques fleurs qui se dressent et se crètent, semblables à des oiseaux déments". Mirbeau affirme que Van Gogh n'a pas rendu la réalité mais qu'il l'a absorbé en lui-même : "Aussi ne s'était-il pas absorbé dans la nature. Il avait absorbé la nature en lui ; il l'avait forcée à s'assouplir, à se mouler aux formes de sa pensée, à le suivre dans ses envolées, à subir même ses déformations si caractéristiques"<sup>21</sup>. Cette vision symboliste de Van Gogh lui était inspirée par l'article, désormais célèbre, du jeune critique symboliste Albert Aurier, paru au mois de janvier 1890 dans le *Mercur de France*. Aurier a reconnu dans Van Gogh un rêveur, un exalté fanatique, un utopiste, bref un précurseur symboliste : "c'est, presque toujours, un symboliste"<sup>22</sup>.

En 1893, Emile Bernard avait publié les premières lettres de Van Gogh dans le *Mercur de France*, et en 1901, Mirbeau réagit de nouveau avec enthousiasme. Or, ce qu'il y a de remarquable, c'est qu'il attribue maintenant le génie de Van Gogh au réalisme sain et éclectique du peintre, tandis que, dix ans plus tôt, il avait reconnu dans l'art de Van Gogh un mysticisme visionnaire et presque surnaturel :

Ses opinions sont sages, se gardent de toute exagération. Il n'a rien d'un sectaire. Il rend justice à tout le monde, aussi bien à Claude Monet qu'à Meissonier. En littérature, il a des idées plutôt timides : il ne trouve rien d'aussi beau que les livres de Maupassant...<sup>23</sup>

---

*France*, Amsterdam-Atlanta (GA), Rodopi, 2001, p. 261-268.

<sup>20</sup> Pierre Michel & Jean-François Nivet, *Octave Mirbeau, l'imprécauteur au cœur fidèle. Biographie*, Paris, Librairie Séguier, 1990, p. 478-479.

<sup>21</sup> Octave Mirbeau, *Combats esthétiques*, vol.1, Paris, Séguier, 1993, p. 441-443 (31-3-1891).

<sup>22</sup> G.-Albert Aurier, *Le Symbolisme en peinture*, Caen, L'Échoppe, 1991, p. 38.

<sup>23</sup> Octave Mirbeau, *Combats esthétiques*, vol.2, Paris, Séguier, 1993, p. 294 (17-3-1901).

Cette conception réaliste de l'art et de la littérature repose, selon Mirbeau, sur l'amour de Van Gogh pour la Nature et la Vie, refrénant ainsi sa tendance à la folie :

Quelle prédisposition mieux caractérisée à toutes les démences, s'il n'eût été soutenu par un amour foncier de la nature et de la vie ! [...] La vérité, c'est qu'il n'est pas d'art plus sain... il n'est pas d'art plus réellement, plus réalistement peintre que l'art de Van Gogh... Van Gogh n'a qu'un amour, la nature, qu'un guide : la nature. Il ne cherche rien au-delà, parce qu'il sait qu'il n'y a rien au-delà...<sup>24</sup>

Et Mirbeau va même jusqu'à traiter de tous les noms ceux qui ont vu en Van Gogh un symboliste :

Les mystiques, les symbolistes, les larvistes, les occultistes, les néopédérastes... les peintres de l'âme, enfin... tous ces pauvres jobards ou ces pauvres farceurs qui, dès qu'ils voient dans une toile une faute lourde de dessin ou une forme embryonnaire, ou des chairs verdies... et des sexes crucifiés... crient au chef-d'œuvre, s'évanouissant d'admiration et de volupté... tous, l'un après l'autre, ils ont voulu revendiquer Van Gogh pour un des leurs... Voilà une étrange prétention... une incompréhensible folie<sup>25</sup> !

Cette comparaison rapide entre les deux articles que Mirbeau a consacrés à Van Gogh, illustre, il est vrai, l'importance du recours à une conception de l'art — symboliste ou réaliste — comme instrument analytique pour légitimer le jugement, mais n'explique pas encore pourquoi Mirbeau motive son appréciation inchangée de l'œuvre de Van Gogh avec des arguments contraires, empruntés en 1891 au symbolisme et en 1901 au réalisme. Après dix ans, Mirbeau n'a pas changé son appréciation de Van Gogh, qu'il continue à admirer, mais les arguments qui sous-tendent son jugement, c'est-à-dire sa conception de l'art. À la suite d'évolutions sociales et culturelles au cours des années 90, son attitude vis-à-vis du symbolisme est devenue de plus en plus critique. C'est que ce mouvement a pris dans le champ artistique une position de plus en plus forte, jusqu'à évincer le réalisme et le naturalisme de la première place. Ainsi Mirbeau réprovoque la peinture d'idées en tant que manifestation du symbolisme dominant. À l'instar de Zola, il a pris parti à la fin de 1897 pour les Dreyfusards, que l'on trouve dans les milieux littéraires réalistes et naturalistes plutôt que symbolistes. Conséquemment, il a corrigé son ancienne interprétation symboliste de Van Gogh, qu'il caractérise toujours comme “ un grand et pur artiste ”, mais qu'il présente maintenant comme un réaliste pur sang. La conception de l'art à laquelle il a recours, a donc changé avec ses opinions sociales et politiques, à la suite de ses sympathies anarchistes et d'un événement politique tel que l'affaire Dreyfus. Son changement d'attitude, relié à un changement de la position dominante dans le champ culturel — le symbolisme a évincé le réalisme —, a forcé Mirbeau à avancer une nouvelle interprétation de l'œuvre de Van Gogh. Ainsi il peut faire l'impression d'être conséquent dans son jugement positif de Van Gogh, tout en adoptant dans le champ une position sociale plus critique et plus anarchiste. Il se trouve ainsi que la conception artistique de Mirbeau est reliée étroitement à ses idées politiques et sociales personnelles : littérature et politique sont pour lui inséparables.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 295, 297.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 296-297.

### *L'hypothèse institutionnelle et la conception de l'art*

Nous avons vu que les jugements artistiques de Mirbeau ne sont pas indépendants de ses goûts politiques et sociaux. La question se pose alors de savoir comment un critique réussit pourtant à sélectionner des œuvres, à crédibiliser un jugement inspiré clairement par des arguments non-esthétiques, à consacrer un artiste, et même parfois à canoniser son œuvre. Le critique d'art dispose à cet effet d'un instrument analytique efficace, la conception de l'art, qui fonctionne comme un instrument à légitimer son jugement. C'est là une constatation qui va à l'encontre de l'opinion reçue en matière de la critique d'art<sup>26</sup>.

La valeur des produits culturels dans les domaines de l'art, de la littérature, du théâtre, de la musique ou de l'architecture constitue l'enjeu de l'activité des critiques professionnels. Ces critiques participent dans les médias à des débats culturels, qui visent à identifier et à évaluer les qualités des produits culturels en question. Ils seraient capables de signaler au grand public les œuvres d'art les plus valables, de relever leurs qualités, de les décrire et de les interpréter. Ils seraient qualifiés pour prononcer un jugement équitable, impartial et généralement accepté sur la valeur culturelle des artefacts. Ce jugement ne serait guidé que par des considérations d'ordre esthétique et résulterait de la confrontation des convictions artistiques du critique avec celles de l'artiste. On pourrait s'attendre à ce que le jugement du critique soit plus positif à mesure que les idées artistiques qu'il attribue à l'artiste, s'accordent mieux avec les siennes propres. L'appréciation culturelle d'un artefact, c'est-à-dire la valeur positive ou négative qu'un critique attribue à une œuvre d'art, dépendrait donc du degré de conformité entre la conception qu'il se fait de l'art et celle qu'il serait à même de reconnaître dans une œuvre d'art, grâce à sa compétence professionnelle. Cette supposition repose sur la croyance que les objets d'art ont des qualités objectives identifiables, et que celles-ci se trouvent à la base de la valeur culturelle que les critiques attribuent aux artefacts.

Or, cette compétence supposée du critique se trouve être problématique. Il s'avère en effet qu'il n'est guère possible pour un critique d'identifier dans une œuvre d'art des qualités objectives qui puissent étayer son jugement. C'est que l'œuvre d'art elle-même ne dispose pas de qualités artistiques suffisamment objectives pour permettre un jugement contrôlable. En fait, celle-ci ne fournit guère de données irréfutables pour relever la conception artistique de l'artiste. À cause de cela, il est pratiquement impossible de déterminer la conception de l'art qui serait à la base de l'œuvre et que le critique devrait pouvoir reconstruire à partir des qualités de l'œuvre d'art<sup>27</sup>. Il n'existe donc pas de rapport direct, cohérent et contrôlable entre la conception de l'art sur laquelle un critique prétend baser son jugement et les qualités supposées de l'œuvre. Cela implique que le jugement positif ou négatif du critique ne résulte pas de la confrontation de sa conception de l'art à celle de l'artiste jugé. Comme les conceptions de l'art ne sauraient être vérifiées de manière empirique, elles ont une fonction purement instrumentale et peuvent être utilisées à discrétion pour créditer ou discréditer les artefacts culturels.

Le manque de relations directes, objectives et contrôlables entre le jugement de valeur et l'œuvre à juger, permet au critique d'attribuer à l'œuvre des qualités qui ne sont en fait que des affirmations

---

<sup>26</sup> Je parle ici plus particulièrement de la critique d'art au sens large du terme, mais, au lieu de critique d'art, on pourrait entendre également critique littéraire, musicale, dramatique, etc.

<sup>27</sup> Même si l'artiste lui-même s'était prononcé sur l'œuvre qu'il a voulu faire, cela ne garantit pas que celle-ci soit une réalisation réussie de ses intentions.

subjectives, choisies en fonction de la confirmation de son jugement. Si son jugement ne provient pas de l'évaluation des qualités de l'œuvre, comment s'effectue-t-il alors ?

La compétence supposée du critique à juger de manière impartiale est illusoire, et le jugement critique dépend bien plus de facteurs contextuels et notamment institutionnels que des qualités présumées du produit culturel en question. Tout porte à croire que le jugement d'un critique n'est pas autonome mais repose en fait sur son identité institutionnelle, c'est-à-dire sur la position objective qu'il occupe dans le champ socioculturel. Le critique est sujet aux rapports de force qui existent entre les positions dominantes et les positions dominées dans le champ artistique. La valeur de son jugement résulte de la relation hiérarchique entre les positions sociales que l'artiste et lui tiennent dans le monde de l'art, plutôt que des qualités présumées de l'œuvre d'art. C'est là l'idée de l'hypothèse institutionnelle, telle qu'elle a été élaborée pour les arts par Pierre Bourdieu<sup>28</sup>. Cette hypothèse part de l'idée que le jugement de valeur est relié aux conditions socioculturelles de la réception de l'œuvre jugée.

Selon Bourdieu, les motifs qui se trouvent à la base du jugement de valeur, doivent être cherchés dans la structure dynamique de ce qu'il a appelé le champ artistique. L'idée est que la production symbolique de l'art est un processus collectif qui implique non seulement l'artiste mais aussi les critiques, le commerce de l'art, la presse et le public. Toutes les institutions qui jouent un rôle dans le processus de légitimation de l'art, et qui sont responsables de tâches spécifiques dans le domaine de la production matérielle et symbolique, de la distribution, et de la réception de produits artistiques, font partie du champ artistique : les artistes, les connaisseurs, les collectionneurs, les critiques, les commerçants, les conservateurs de musée, tout aussi bien que les Académies des beaux-arts, les Salons, ou les revues de l'art. Le champ artistique consiste dans la constellation des positions objectives qu'occupent les institutions de l'art et leurs agents, et par les rapports de force entre elles. La valorisation de l'art est ainsi le résultat d'une lutte menée par les agents à partir de leurs positions antagonistes dans le champ, pour pouvoir exercer l'hégémonie artistique et fixer les règles de l'art<sup>29</sup>.

Dans cette vision institutionnelle de Bourdieu, les œuvres d'art sont des produits du champ artistique et donc des produits sociaux. Leur succès ou leur échec ne dépend pas tant de leurs qualités formelles et plastiques que de leur sort dans le monde de l'art. L'appréciation d'une œuvre d'art est motivée en apparence par des arguments artistiques, mais, en fait, elle dépend surtout des intérêts qu'ont les critiques à défendre ou attaquer des positions alliées ou opposées. Selon l'hypothèse institutionnelle, les jugements de valeur artistique reposent sur des déterminants institutionnels dissimulés, qui ont une valeur objective, plutôt que sur les conceptions de l'art, qui ont une valeur instrumentale, et plutôt que sur les qualités présumées des œuvres, qui ont une valeur interprétative.

Un critique pourrait difficilement admettre que son jugement est inspiré plutôt par les aléas de la lutte pour l'hégémonie artistique dans le champ culturel, c'est-à-dire par les relations entre les positions plus ou moins fortes que les agents y occupent, que par les soi-disant qualités de l'œuvre d'art qu'il est censé pouvoir relever et évaluer objectivement grâce à sa compétence d'arbitre de l'art. Étant donné que les motifs

---

<sup>28</sup> Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 1992.

<sup>29</sup> Voir Leo H. Hoek, *Titres, toiles et critique d'art. Déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Amsterdam-Atlanta (GA), Rodopi, 2001, p. 185-211.



objectifs qui sous-tendent son jugement sont inavouables, le critique se servira de motifs subjectifs et d'arguments esthétiques. Il trouve ses motifs subjectifs dans les qualités artistiques qu'il prétend pouvoir distinguer dans l'objet artistique à débattre, et ses arguments sont empruntés à la conception artistique de l'artiste. Le critique se réclame de sa conception artistique pour légitimer son jugement *a posteriori* et il dissimule l'impact des conditions socioculturelles sur son jugement, pour ne pas compromettre sa crédibilité. Il y réussit en masquant l'origine de ses motifs par des stratégies rhétoriques.

### *Stratégies rhétoriques et jugement institutionnel*

Nous avons vu qu'un critique d'art se sert de conceptions artistiques pour légitimer son évaluation de l'œuvre d'art, c'est-à-dire pour convaincre le lecteur du bien-fondé de son jugement, qui reposerait uniquement sur les qualités artistiques de l'œuvre en question. Mais nous avons vu aussi que la conception de l'art invoquée par le critique est par définition normative et subjective, parce qu'il n'existe pas de rapport cohérent et vérifiable entre les arguments invoqués (la conception de l'art) et le jugement qui en résulte.

Pour atteindre leur but, à savoir la valorisation de l'art entendue comme stratégie dans la lutte pour l'hégémonie artistique, les critiques doivent s'efforcer de maintenir la croyance du public à leur compétence à juger équitablement. Ils ont donc intérêt à prétendre qu'ils sont à même d'identifier et de juger objectivement les qualités d'un produit culturel. Ils avancent des arguments dont la cohérence repose sur une conception de l'art qui leur sert à créditer ou à discréditer d'une manière crédible les qualités soi-disant objectives qu'ils jugent bon de relever dans une œuvre d'art. Le critique est obligé de camoufler ses motifs réels et le manque de clarté épistémologique dans la construction de son raisonnement. Pour faire passer ses arguments, le critique dispose de tout un arsenal de stratégies rhétoriques verbales qui rendent le jugement crédible et qui en dissimulent l'origine institutionnelle. Ainsi un critique doit par exemple être capable de faire apprécier les qualités mêmes qu'un autre critique a condamnées. Le plus crédible des deux est celui qui dispose du plus grand pouvoir de persuasion. Zola était un de ces critiques qui savait comme personne convaincre ses lecteurs du bien-fondé de ses jugements. Pour défendre les uns et attaquer les autres, il est capable de relever dans les œuvres de peintres très différents une seule et même qualité, à savoir l'expression de la personnalité, qu'il condamne en 1865 dans le cas de Gustave Doré et qu'il admire en 1866 dans l'œuvre de Daubigny ou de Pissarro, loués pour exprimer la nature à l'aide de leur tempérament personnel. De même, le critique naturaliste a trouvé moyen de condamner deux artistes pour des raisons opposées : il reproche à Corot de faire des œuvres trop idylliques et à Millet de peindre des paysages trop peu idylliques<sup>30</sup> ! Ces exemples montrent bien que, pour comprendre le jugement de valeur que prononce un artiste, il ne suffit pas de reconstruire les arguments avancés par le critique. Il est nécessaire aussi d'analyser l'exploitation stratégique de la conception artistique mise en œuvre en tant qu'instrument dans la lutte pour l'hégémonie artistique, pour découvrir les motifs réels et objectifs, c'est-à-dire institutionnels, sur lesquels repose en fait le jugement de valeur artistique.

Dans l'hypothèse institutionnelle, le jugement du critique est influencé par la réputation d'un artiste, ce que Bourdieu appelle son capital culturel, qui est un capital symbolique opposé au capital économique. Or, un critique a tendance à évaluer autrement l'œuvre d'un artiste connu que celle d'un artiste inconnu. Il peut

<sup>30</sup> Voir *ibid.*, p. 347-350.

par exemple se laisser impressionner par la grande réputation d'un artiste. Dans ce cas, le jugement risque d'être plus favorable que si le critique ignorait l'artiste. L'attitude favorable du critique vis-à-vis de l'artiste à la suite de la position établie que celui-ci occupe dans le champ culturel, peut être attribuée à un conformisme par rapport au *statu quo* dans le champ ou à l'opportunisme du critique qui espère par là améliorer sa propre position. C'est le cas du jugement que prononce Émile Zola sur Camille Corot<sup>31</sup>. Si, par contre, un critique a tendance à s'insurger contre toute manifestation d'un capital symbolique institutionnalisé, le jugement porté sur l'œuvre d'un artiste réputé sera plus négatif que s'il s'agissait d'un artiste débutant et inconnu. Un tel critique manifeste alors une attitude non-conformiste, qui peut, comme dans le cas de Mirbeau, être provoquée par le goût de l'anarchisme. C'est aussi le cas du jugement négatif de Zola sur les "artistes du Salon" comme Gérôme, Cabanel ou Bouguereau, et sur un artiste romantique, dépassé, comme Rousseau. Lorsqu'un critique doit se prononcer sur l'œuvre d'un artiste intéressant mais démuné de capital symbolique, il peut avoir tendance à stimuler et à louer cet artiste, en le caractérisant comme une grande promesse pour l'avenir, ou même un génie à découvrir. Ce critique manifeste alors un certain avant-gardisme ou progressisme artistique. C'est le cas du jugement de Zola sur Manet. La réaction opposée consisterait à caractériser l'œuvre d'un artiste obscur comme un travail décevant d'amateur. Un tel jugement critique et parfois même cynique témoignerait alors d'un certain conservatisme. C'est le cas du jugement de Zola sur Millet. On peut donc supposer que plus un artiste a de capital culturel, plus il a de chances d'être loué par un critique conservateur, conformiste, ou opportuniste (snobisme), et d'être condamné par un critique progressiste, avant-gardiste, ou anarchiste. Moins un artiste a de capital culturel, plus il a de chances d'être condamné par un critique conservateur et d'être loué par un critique progressiste. Le schéma suivant résume cela :

	<i>Critique conservateur</i>	<i>Critique progressiste</i>
<i>Artiste muni de capital culturel</i>	jugement positif : conformisme, opportunisme p. ex. Zola sur Corot	jugement négatif : non-conformisme p. ex. Zola sur Cabanel
<i>Artiste démuné de capital culturel</i>	jugement négatif : conservatisme p. ex. Zola sur Millet	jugement positif : avant-gardisme, progressisme p. ex. Zola sur Manet

*Jugement institutionnel : relation entre le capital culturel de l'artiste et la position institutionnelle du critique*

Conservatisme (conformisme, opportunisme, snobisme) et progressisme (non-conformisme, avant-gardisme, anarchisme) constituent ainsi deux stratégies sociales et mentales distinctes, caractérisant deux types de critiques. En orientant le jugement institutionnel du critique, ces deux stratégies sont les dispositions socioprofessionnelles (*habitus*) de base du critique vis-à-vis de l'artiste.

### *Conclusion*

L'examen du jugement de Mirbeau sur la personne et l'œuvre de Van Gogh nous a permis de constater,

---

31 Voir *ibid.*, p. 300-306.

