

Un combat esthétique au tournant des Lumières : le beau contre le goût

Le tournant du XVIIIe et du XIXe siècle est une période de grands changements pour la peinture. L'esthétique régnante du «petit goût», amoureuse de folâtres scènes de genre, qui triomphait à la fin du siècle des Lumières, se voit sévèrement battue en brèche par de nouveaux censeurs. Ils ont nom Winckelmann, David, et même Delacroix. Quel cheval de bataille ont-ils enfourché ? Que pourfendent-ils à travers le libertinage d'un Fragonard, les mignardises d'un Boucher, les scènes d'un Watteau ? Rien moins que la perte du goût, du seul, du vrai grand goût : celui qui triomphait (dit-on) au temps du Roi Soleil, celui qui fait éprouver aux contemporains la nostalgie rétrospective d'un âge de Saturne irrémédiablement perdu.

Nous allons montrer comment s'affirme la revendication du beau, contre l'esthétique du goût dépréciée en «petit goût», et comment la source de cette esthétique relève avant tout d'une idéologie étatique. Nous aborderons ensuite la critique indirecte et ironique que Baudelaire porte contre ce beau, qu'il assimile au «national» comme pour en souligner l'implication politique. La peinture est un organe de propagande, avant et après la Révolution. À l'époque de l'Académie Royale de Peinture, elle sert les intérêts de l'Ancien Régime. Au moment où David promeut le Jury national des Arts, elle est ouvertement civique. Au temps où Baudelaire fait l'éloge, funèbre et quelque peu perfide, d'un Delacroix qui vient de mourir couronné du titre de Peintre d'Histoire¹, ses destins sont encore liés à la structure d'un État qui distribue récompenses, commandes et distinctions. Il faudra les Impressionnistes – et l'avènement du système «marchand/critique»² – pour que la querelle du beau et du goût s'éteigne, comme si elle n'avait été que le reflet de l'ingérence de l'Etat dans l'esthétique picturale.

Avant David, il va de soi que le goût est un critère essentiel du jugement esthétique – fût-il ou non dirigé en sous-main par le pouvoir politique. Avec David, il n'est plus question de goût pour juger du beau ! Pire encore, le beau et le goût apparaissent comme deux catégories opposées. Qu'est-il arrivé au goût pour se voir ainsi rejeté ? La faute en est-elle aux philosophes, qui auraient trop réduit la part de l'individuel dans le jugement de goût ? Hume souligne l'importance d'une norme du goût, Kant tempère la liberté de chacun au moyen de l'universalité de la faculté de juger ; mais, s'il s'agit, chez l'un comme chez l'autre, de limiter l'arbitraire de tous ces goûts qui sont dans la nature et qui revendiquent un droit égal à s'exprimer, il n'est nullement question d'éradiquer le goût pour assurer le monopole du beau. Que la «grande peinture», au début du XIXe siècle, écarte la question du goût pour lui substituer une nouvelle notion du beau n'est pas la moindre des surprises que nous réservent David et ses contemporains.

L'expression de «grand goût», encore utilisée dans les *Salons* de Diderot, n'apparaît plus dans le *Journal* de Delacroix. Le peintre romantique parle de «beaux sujets», de «belle peinture», de «grandes idées»³. Le beau est nettement plus valorisé que le goût, associé à l'idée de petitesse des tableaux. Or Delacroix, conforme à ce qu'attend de lui l'institution des Beaux-Arts de son

¹ Voir Gaëtan Picon, *1863 : naissance de la peinture moderne*, Genève, Skira, 1974.

² H. et C. White, *La carrière des peintres au XIXe s.*, traduit de l'anglais, Paris, Flammarion, 1991 ; édition originale *Canvases and Careers : Institutional Change in the French Painting World*, 1965.

³ Entendant de la musique, ce qui lui «inspire de grandes pensées», le peintre ressent «un grand désir de faire», c'est-à-dire de peindre (Eugène Delacroix, *Journal*, 12 octobre 1822).

temps et son système idéologique, préfère ce qui est grand : «Mon cœur bat plus vite quand je me trouve en présence de grandes murailles à peindre»⁴, avoue-t-il. C'est le beau qui est grand. Il n'est plus de grand goût comme, encore, chez Diderot.

Pourtant, cette dernière concession de Diderot au goût n'est déjà plus qu'une survivance chez lui. Déjà, le mouvement qui évince le goût comme valeur s'annonce par le vocabulaire récurrent du grand et de la grandeur dans les *Salons*⁵. Cette terminologie associée à la noblesse de la peinture à l'idée très concrète de son grand format. Que devient alors le goût ? Il est renvoyé à l'aporie du *de gustibus non est disputandum* originel. Le goût est personnel, individuel – c'est-à-dire anodin. Il n'engage que son auteur, il n'engage en fait à rien. L'exercice du goût est réduit à un épiphénomène subjectif que l'esthétique se met à dédaigner.

La question du goût marque donc l'affrontement entre l'individu, siège d'un jugement esthétique personnel, et l'État, promoteur du beau comme rouage idéologique puissant. Les tentatives idéologiques déployées pour arraisonner la liberté du goût marquent le triomphe du beau, entendu comme celui du droit de normer les productions picturales suivant une logique de propagande. Comment on en est arrivé à cette partition extrême, à la promotion du beau au détriment d'un goût renvoyé à l'inanité arbitraire d'un moi qui n'incarne plus la faculté du jugement esthétique, c'est ce que nous allons essayer de montrer.

L'étrange combat du beau contre le goût

Inutile de remonter à Aristote et Platon, ou même à Poussin : la question du beau est un très vieux problème quand s'en empare, avec une foi nouvelle, ce XVIII^e siècle qui connaît l'émergence de l'esthétique. À cette époque, le beau est avant tout philosophe : Kant, Winckelmann⁶, Lessing, pour ne citer qu'eux, se sont dûment penchés sur la question, et le beau intéresse aussi, en France, un de Crouzaz⁷, un du Bos⁸, un Diderot⁹.

Pour Kant, le beau et le goût ne s'opposent nullement. Kant souligne la singularité du jugement de goût, qui permet l'accès au beau. Le goût pourrait paraître, singulier qu'il est, subjectif et pour tout dire arbitraire. Mais il est solidement étayé par l'universalité de la faculté de juger. Il faut supposer un fond commun à tous les hommes, une sorte d'accord tacite et préliminaire qui caractérise ladite faculté. Le beau est donc vrai, sans concept, certes, puisque là se glisse la subjectivité du goût, mais néanmoins vrai universellement¹⁰. On peut en conclure

⁴ Delacroix, *Journal*, 30 juin 1854.

⁵ Il écrit par exemple, dans le *Salon de 1759* : «la machine est grande»...

⁶ *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755). Nombreuses traductions françaises.

⁷ J.-P. de Crouzaz, selon Annie Becq (article cité, p. 164), est «l'auteur du premier traité moderne du beau» (*Traité du beau*, Amsterdam, 1715).

⁸ Jean-Baptiste, Abbé du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1719, nombreuses rééditions. Voir l'article de Sylvain Menant dans *Les Fins de la peinture*, *op. cit.* : «Les fins de la peinture selon l'Abbé du Bos».

⁹ Selon P. Vernière, Diderot est le rédacteur de l'article Beau de *L'Encyclopédie* (Voir son édition des *Œuvres esthétiques* de Diderot, Paris, 1988, p. 387). Il est à coup sûr l'auteur de l'essai intitulé *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*.

¹⁰ *Les Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764) datent de la période «précritique» de Kant. Dans la *Critique de la faculté de juger* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), Kant établit le caractère subjectif du jugement esthétique, mais ajoute qu'il peut prétendre quand même à l'universalité ; parmi les raisons qu'il invoque, on peut relever l'idée de la communication entre les hommes, qui rappelle les thématiques de Hume. Tout le problème du goût, de manière concrète, est de générer l'enfermement de chacun dans le silence de ses sentiments intimes. Il faut briser cette gangue par l'accès à la norme du goût, par la faculté universelle de juger, afin de rendre possible la parole, l'entente entre les hommes et la transmission des connaissances.

toutefois que le goût joue un rôle essentiel dans l'appréhension de l'œuvre d'art. Le spectateur est partie prenante dans le processus qui marque l'avènement de l'art. Le référent humain existe, ou, pour le dire en d'autres termes, l'esthétique est encore un humanisme.

En revanche, chez Hegel, l'esprit de système l'emporte, et avec lui la disparition d'une position de spectateur particulière. L'Idée esthétique est, comme il se doit chez Hegel, conforme à un concept ; elle est vraie «au sens *objectif*»¹¹. Le goût est donc *ipso facto* coupé du beau. Le beau doit être vrai, sauf à quoi il ne pourrait être intégré dans le système philosophique¹². Le beau demande «la soumission de la subjectivité»¹³. Il se développe comme histoire des formes. Ces formes sont différentes non parce que les goûts et les couleurs ont manie de changer, mais parce que des différences «existent entre les manières de saisir et de concevoir l'idée»¹⁴. Le contenu et la forme se cherchent dans l'art symbolique, se trouvent dans l'art classique, se séparent dans l'art romantique. Tout jugement de goût est exclu de ce processus, car renvoyé à la non-vérité du subjectif, qui se trouve hors-système. L'histoire de l'art selon Hegel est, comme elle le sera chez Wölfflin, une histoire des formes¹⁵.

Si l'on voulait symboliser cette évolution, on pourrait dire que l'esthétique est passée d'une phénoménologie du regard, des goûts et des couleurs, à une histoire philosophique des formes. Que tout ce qui relevait de l'émotion, du goût, et qui émanait du spectateur, par exemple ce «plaisir sensible» dont parle l'Abbé Du Bos¹⁶, n'interfère plus avec la constitution du système esthétique. Peu à peu, le moi du spectateur est rejeté au nom de la structure. Contre le goût, teinté de subjectivité et supposant la véhémence d'un «moi» qui a son mot à dire, le beau normalise et unifie les réactions des hommes-machines. On sait avec quelle violence réagira contre cela Baudelaire dans le Salon de 1846 : «la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons. [...] Ainsi un point de vue plus large sera l'individualisme»¹⁷.

David est celui par qui, en France, le «beau idéal» arrive. On pourrait croire que l'hégémonie du beau idéal est liée à des circonstances esthétiques particulières, David trouvant miraculeusement un théoricien selon son cœur. Mais rien n'arrive par hasard. La séduction des idées de Winckelmann ne viendrait-elle pas justement de sa haine du goût, autrement dit du particulier, du partiel, de l'individuel et du passionné ? Le beau idéal se veut avant tout objectif ; est-ce pour cela qu'il est si agréable aux yeux de David ? Que le goût, devenu petit goût, devienne en peinture bouc émissaire chez David comme chez Diderot en dit long sur ce sujet.

L'impact de la réforme davidienne, pétrie de volonté normative, d'ardeur civique et d'idéal grec, a été très grand. Mais la pente naturelle du goût n'est-elle pas de se dégrader ? Le topos du goût qui se perd remonte sans doute à la nuit des temps ; en tous cas, dès l'époque de son triomphe présumé (le Grand Siècle), le goût est déjà taxé de décadence.

Petite histoire de la décadence du goût du Grand Siècle à la Terreur

Où il y a goût, le goût se perd. On stigmatise à foison le «goût gâté», le «goût dépravé». Molière remarque déjà en 1663, dans *La Critique de l'Ecole des Femmes*, que «le goût des gens

¹¹ Voir G. W. F. Hegel, *Esthétique des arts plastiques*, textes présentés par Bernard Teyssèdre, Paris, Hermann, 1993, p. 36. Traduction par Stanislas Jankélévitch (1944). Les cours d'esthétique de Hegel ont été professés à la toute fin de sa vie (1827-1830).

¹² *Id.*, note de B. Teyssèdre, p. 37.

¹³ *Ibid.*, p. 39.

¹⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵ Voir H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, 1915, traduit de l'allemand en 1952.

¹⁶ Du Bos, *op cit.*, p. 1.

¹⁷ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Salon de 1846, «A quoi bon la critique ?»

est étrangement gâté» et que «le siècle s'encanaille furieusement»¹⁸ : encore s'agit-il du fameux Grand Siècle, parangon du goût ! Plus tard, Voltaire, dans *Le Temple du goût*, stigmatise toujours le «goût dépravé dans les arts». Mieux encore, il fait monter sur scène le «faux goût» qui paraît «accablé d'ornements», toujours «affecté», qui prend la place et l'«étendard» du vrai goût. Le faux et le vrai goût finissent par se confondre, les esprits prompts à maintenir vivace la distinction se faisant rares. «Le goût est perdu !» Madame du Deffand, dans sa lettre à Voltaire du 24 mars 1760, n'hésite pas à le déplorer.

La critique d'art use des expressions «sans goût», «petit goût», «mauvais goût». «J'ose dire qu'il est sans goût», écrit Diderot sur Boucher, dans son Salon de 1765. La Font de Saint Yenne regrette, dans un style contourné, «un goût excessif pour un embellissement dont le succès a été extrêmement nuisible à la Peinture»¹⁹. Diderot se prend à louer le «grand goût», mais pour déplorer sa perte : «Moi, qui vois tous les jours nos maîtres et nos élèves perdre ici, dans la capitale, le grand goût qu'ils ont apporté de l'école romaine»²⁰. La permanence d'un contexte ambigu, négatif ou dépréciatif attaché à la notion de goût fait qu'elle devient imperceptiblement synonyme de «mauvais goût».

Le topos de la relativité du sentiment de goût contribue aussi à cette désaffection. «Selon l'objet divers le goût est différent», déclare Plautine dans *Othon*²¹. Mais La Bruyère refuse le laxisme et déclare la guerre des goûts :

*Il y a dans l'art un point de perfection comme de bonté ou de maturité dans la nature. Celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait ; celui qui ne le sent pas, et qui aime en deçà ou au delà, a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûts avec fondement*²².

Mais Voltaire est sceptique. Le goût, si personnel, si proche de l'immédiateté instinctive, fruit de l'expérience intime, reste avant tout personnel (et peu fiable). Il écrit à l'article *Goût*, dans le *Dictionnaire philosophique* :

...c'est un discernement prompt, comme celui de la langue et du palais, et qui prévient comme lui la réflexion... il est souvent, comme lui, incertain et égaré, ignorant même si ce qu'on lui présente doit lui plaire, et ayant quelquefois besoin, comme lui, d'habitude pour se former.

Voltaire remonte au-delà du jugement de goût, et au-delà même du sentiment de goût : jusqu'à la sensation de goût, si proche de ses origines gustatives.

Dans le discours sur les arts, le siècle doré du Roi Soleil est ressenti comme le moment de l'apogée perdue. Voltaire, dans son article *Goût* du *Dictionnaire philosophique*, pleure les «siècles de perfection», «le siècle du bon goût qui ne peut plus revenir». La Font de Saint Yenne gémit sur la mort de la peinture d'histoire, du grand goût, du grand genre, des grandes machines, des grandes décorations, style qui avait déjà connu un recul après la mort de Louis XIV :

Après avoir donné aux peintres historiens [d'histoire] le rang et les éloges qu'ils méritent, que ne puis-je les prodiguer à ceux d'aujourd'hui, et les élever, ou du moins les comparer à ceux du siècle passé ! siècle heureux ! où le progrès et la perfection dans tous les arts avaient rendu la France rivale de l'Italie ! Je suis cependant bien éloigné de penser que le génie français s'est éteint,

¹⁸ Molière, *La Critique de l'Ecole des Femmes*, scène 6, réplique de Climène.

¹⁹ La Font de Saint Yenne, *Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages... dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. Le Normand de Tournehem...* Paris, imprimerie Collombat, 1746, p. 15. Sur les Salons au XVIIIe s. voir également Stéphane Lojkine, «Les Salons de Diderot ou la rhétorique détournée», in *Détournements de modèles*, Orléans, ed. Paradigme, à paraître, 1995.

²⁰ Diderot, *Salon de 1765*.

²¹ Corneille, *Othon*, IV, 4.

²² La Bruyère, *Caractères*, I, 10.

et sa vigueur entièrement énermée. Les peintres célèbres de notre école que je viens de nommer, et qui ont égalé le siècle de Louis XIV à celui de Léon X dans les Beaux-Arts, et même surpassé par leur nombre, trouveraient encore aujourd'hui des émules, si le goût de la nation n'avait beaucoup changé²³...

Pour Diderot également, la peinture d'histoire n'a cessé de décliner depuis Louis XIV, conception qui reflète le *topos* de son époque. On a montré que le fond de cette nostalgie d'un passé révolu était essentiellement moral. «Et que peut avoir dans l'imagination un homme qui passe sa vie avec des prostituées du plus bas étage ?», écrit significativement Diderot contre Boucher. Diderot a besoin d'un Boucher aux mauvaises mœurs pour justifier une attaque contre cette peinture dépravée²⁴. Quand il reproche à un peintre son manque de goût, Diderot lui reproche de ne pas respecter les «convenances», dans les deux sens du terme : sens platonicien²⁵, mais aussi sens moral. Si un peintre a l'«imagination» basse, ses idées seront corrompues et la peinture sera sans goût. Delacroix craindra pour lui-même la dégradation de cet «idéal»²⁶ que Diderot entend défendre contre le petit goût :

Toujours petits tableaux, petites idées, compositions frivoles, propres au boudoir d'une petite maîtresse, à la petite maison d'un petit maître ; faites pour de petits abbés, de petits robins, de gros financiers ou autres personnages sans mœurs et d'un petit goût²⁷.

Abrité dans une Arcadie de légende, sur fond de nostalgie des origines, le goût perdu, au parfum suranné de morale et de politesse, est toujours porté disparu. Emprunt de scepticisme et de relativité, la pensée sur le goût oscille, se raffine dans des distinctions subtiles qui contrastent avec la véhémence des assertions sur le beau. Aucune certitude définitoire n'érige en maximes les discours sur le goût. Le goût, par définition, se perd. Il était donc facile pour David de le débouter.

Mais d'autres considérations viennent à l'appui de cette présumée décadence. L'aspiration à la grandeur de la peinture, qui est le fait d'un David autant que d'un Delacroix, est discrètement portée par une idéologie édictée par le pouvoir. Les grands de ce monde ont alors besoin de la peinture pour véhiculer sur leur compte une image de marque positive. Ils ne veulent point la mort du goût, mais le triomphe du sublime. Pourtant, la grandeur chasse le goût.

La grande peinture au service du pouvoir

Haro sur Boucher, Fragonard, Van Loo, confinés dans l'immoralité leste du boudoir ! Même s'ils ne sont pas d'accord, dans le détail, sur ce qui est noble et beau, David et Delacroix s'entendent du moins sur le but suprême de l'art : une aspiration à l'«idéal» et à toutes les formes possibles de «grandeur».

Leurs idées n'ont rien de nouveau ni d'original. Les liens entre la valorisation du beau et la «grande peinture», la peinture d'Histoire, datent du Roi Soleil. À l'évidence, l'élaboration d'un grand système de pouvoir centralisé va de pair avec la fonction idéologique dévolue à la

²³ La Font de Saint Yenne, *op. cit.*, p. 12.

²⁴ Georges Brunel, «Boucher, neveu de Rameau», in *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons : 1759-1781*, catalogue d'exposition à l'Hôtel de la Monnaie 1984-85, Paris, Éditions de la RMN, 1984, p. 102 à 109.

²⁵ Delacroix écrit encore dans son journal : «Le Beau est assurément la rencontre de toutes les convenances» (14 février 1847). Non les convenances au sens social ou moral, mais bien au sens platonicien (ton tropes), en référence aux idées développées dans *Hippias Majeur*, premier dialogue de Platon sur le beau.

²⁶ Il écrit dans son journal de jeunesse : «Continuellement secoue-toi pour revenir aux grandes idées. Quel fruit tirerai-je de ma presque solitude, si je n'ai que des idées vulgaires ?» (3 mars 1824).

²⁷ Diderot, *Salon de 1767*, à propos du peintre Baudouin.

peinture. Comme l'écrit Udolpho van de Sandt, qui retrace l'histoire des Salons de peinture, la peinture d'histoire est une «véritable institution».

La politique artistique qui s'exprime au Salon à un objectif : démontrer la suprématie de la l'art français ad maiorem Regis gloriam, et une doctrine : la hiérarchie des genres.

Que Félibien définisse cette hiérarchie des genres en 1667, dans sa préface aux *Conférences* de l'Académie, n'est pas anodin : c'est le moment «où l'Académie nouvellement créée cherche à imposer sa légitimité et son indépendance face à l'ancienne corporation médiévale». Au milieu du XVIII^e siècle, les Directeurs des Bâtiments qui se succèdent «s'attachent à promouvoir la peinture d'histoire» :

Leur but commun est aussi de la réformer en favorisant la «grande manière» et le «genre noble» par opposition à la «petite manière» et au «petit goût» du genre galant incarné par Watteau puis par Boucher²⁸.

La qualité propre au peintre d'histoire, qui le démarque de l'artisan voué à l'imitation, est, d'une manière neutre, l'invention. La vouloir «grande» ou «noble» est une conséquence seconde du système : David en fera une condition première. Le rôle de l'appareil d'État est à la clé de cette mutation.

Reprenant les termes d'Althusser, Régis Michel établit que la peinture est un appareil idéologique d'État : le monopole de la commande des grandes machines par l'Etat perpétue artificiellement les genres nobles. L'art de la fin du XVIII^e siècle est un «lieu privilégié d'affrontements idéologiques». Diderot lui-même l'a senti : l'évolution même de sa critique de Salon est en conformité avec ce mouvement de fond²⁹.

Il est difficile, après cela, de décrire par le menu, et en toute innocence, les caractéristiques de la peinture d'histoire : ses sujets, bibliques, mythologiques, historiques ; sa nudité de rigueur, qui est l'attribut atemporel de la divinité ; son format, qui est supérieur à la moyenne ; son esprit, tout de grandeur et de noblesse ; sa prééminence absolue dans la hiérarchie des genres... Tout cela ramène au clivage originel entre une peinture d'État, à «grands sujets», commandée par le Roi, réalisée dans des ateliers équipés pour le travail sur de grandes toiles, et des peintures relevant des petits genres, portraits, natures mortes, etc., réalisées sur petits formats, vite brossées, vite vendues, vouées à la décoration des intérieurs privés. La grande peinture est mal payée, mais extrêmement valorisée : tout le système de reconnaissance des peintres, de l'Ecole au Salon en passant par le prix de Rome et les jurys, gravite autour d'elle.

La question du format des toiles illustre de façon significative cette prééminence idéologique, qui se traduit en effet avant tout par un problème muséologique. Elle permet d'aborder concrètement la question, à l'articulation de la peinture et du système idéologique qui l'oriente.

Où accroche-t-on la peinture ? La question n'a rien d'anecdotique. À quel support est-elle destinée ? Ira-t-elle dans les maisons ou dans les musées ? Sur des murs ou sur des objets ? À chaque conception de la peinture correspond un espace d'accrochage dans lequel *s'ancre* littéralement la conception esthétique du peintre. L'approche muséologique recoupe toutes les distinctions préalables : artistes contre artisans, invention contre imitation, commande d'État contre commande privée, etc. Quand, en 1746, La Font de Saint Yenne (qui milite pour les expositions publiques) déplore que la grande peinture en soit réduite à «l'embellissement des

²⁸ Udolpho van de Sandt, «Le Salon de l'Académie de 1759 à 1781», in *Diderot et l'art de Boucher à David*, op. cit., p. 80.

²⁹ Régis Michel, «Diderot et la modernité», in *Diderot et l'art de Boucher à David*, op. cit., p. 118 sqq.

Carrosses»³⁰, ses propos ne diffèrent pas, sur le fond, du jugement de Gavarni voulant dénigrer Delacroix, et qualifiant sa peinture de «barbouillage de paravent»³¹. «Nos petits tableaux misérables sont faits pour nos misérables habitations», pense lui aussi Delacroix³². Tout le problème du *kitsch* vient sans doute du déplacement d'une oeuvre d'art sur un espace qui n'est pas le sien³³.

Si le beau, pour David et Delacroix, est inséparable de la «grandeur», cette grandeur est donc aussi celle, concrète, de la toile, qui se refuse dès lors à entrer dans l'espace exigü des appartements. La corrélation entre la taille de la toile et la noblesse de son «beau sujet» explique le tollé provoqué par le *Radeau de la Méduse* de Géricault, où un fait-divers vulgaire est traité au format des batailles. Toute grande peinture est-elle avant tout un grand châssis ? Tel est peut-être le dernier retranchement de la théorie du beau davidien.

La réforme de David

L'émergence d'une esthétique du beau dans la peinture française au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècles est un problème d'actualité, tributaire d'un contexte historico-social précis : l'Académie des Beaux-Arts tombe, et la remplace un «Jury national» de ces mêmes Beaux-Arts. Cette mutation institutionnelle fait office de détonateur pour débouter l'esthétique jusque-là régnante, celle qui accordait au goût le pouvoir de juger des arts.

Le combat qui marque la victoire du beau contre les productions du «petit goût» est pour David une véritable croisade contre les belles alanguies qui, demi-nues, retroussent leurs draps blanc crème pour des jeux coquins. Verrous poussés, faiseuses d'anges, cruche cassée, tout est prétexte, aux yeux sévères de David, à une grivoiserie plus ou moins avouée. Fragonard, Vien, Greuze : encore faudrait-il ajouter Boucher, Van Loo, tous les tenants d'une peinture dite «de genre» aux chairs toutes roses, ombrées sous les dentelles, sur fond de draps clairs ou de verts bosquets. La peinture est devenue un art de boudoir ! Le peintre se fait complice et voyeur, détourné de sa noble mission ! Pour David, tout imprégné du puritanisme inégalé de la Terreur et de la Vertu, il est temps de réagir. C'est tout l'héritage littéraire et pictural du XVIII^e siècle que le sévère XIX^e naissant refuse avec le «petit goût».

³⁰ Ou aux misérables espaces laissés pour compte par une décoration férue de miroirs : «La science du Pinceau a donc été forcée de céder à l'éclat du verre», qui a «exilé des appartements le plus beau des Arts, à qui on n'a laissé pour asile que quelques misérables places à remplir, des dessus de porte, des couronnements de cheminées»... La Font de Saint Yenne, *op. cit.*, pp. 12-15.

³¹ Propos de Gavarni rapportés dans le *Journal* des Goncourt. Voir M. Tourneux, *Eugène Delacroix devant ses contemporains*, Paris, Librairie J. Rouam, 1886, p. 90. Baudelaire, dans son *Salon de 1845*, emploie le terme de «coloriage de café» (à propos de Glaize) ou «d'ex-voto de village» (à propos de Lépalette). Un fort discrédit pèse sur le décoratif et, partant, sur la peinture «plate», sans relief.

³² Delacroix, *Journal*, 1^{er} janvier 1857. «Les petits tableaux m'énervent, m'ennuient» notait déjà le peintre le 5 octobre 1847. Son cousin, le peintre Riesener, veut «s'enrichir avec de petits tableaux», c'est-à-dire vendre des toiles de genre ? «il est perdu» (14 décembre 1853). «Je ne suis pas né décidément pour faire des tableaux à la mode», pensait déjà le jeune Delacroix (30 décembre 1823). «Envie de faire de petits tableaux» ? Alors seulement pour une raison honorable, comme «acheter quelque chose à la vente de Géricault» (3 avril 1824). «Commencé chez moi le petit *Don Quichotte*» : le peintre de genre n'a même pas besoin de travailler dans son atelier (6 avril 1824). Ce tableau est destiné au «pauvre M. Coutan», malheureux acheteur d'une si mauvaise peinture. 8 avril : «L'argent me pressera bientôt. Il faut travailler ferme. Travaillé au *Don Quichotte*». Mais dans un grand élan, le peintre balaie la mesquinerie des soucis matériels : «Plus de *Don Quichotte* et de choses indignes de toi !» (7 mai 1824). Georges Brunel (article cité) note p. 103, à propos des grandes pastorales de Boucher au Salon de 1765 : «On dirait que Diderot trouve insupportable dans des peintures de deux mètres de haut la même fantaisie qui lui plaît dans de petites toiles». C'est bien le cas...

³³ Ainsi *L'Angelus* de Millet sur un fond d'assiette, ou la *Liberté* de Delacroix sur un timbre-poste ou un billet de banque.

Épris de dogmatisme, David croit agir pour la bonne cause, celle de l'Art. En réhabilitant la Peinture d'Histoire, David, peintre d'Histoire et membre du Comité de Sûreté Générale sous la Terreur, pend à sa manière les derniers aristocrates³⁴. L'érotisme ne passera pas !

Baudelaire ou le ricanement du Beau

Le grand art de Baudelaire critique pourrait se résumer en deux mots : prétériorité et ironie. C'est de la seconde dont il use à loisir dans ce passage des *Curiosités esthétiques* :

Quand David, cet astre froid, et Guérin et Girodet, ses satellites historiques, espèces d'abstraites de quintessence dans leur genre, se levèrent sur l'horizon de l'art, il se fit une grande révolution. Sans analyser ici le but qu'ils poursuivirent, sans en vérifier la légitimité, sans examiner s'ils ne l'ont pas outrepassé, constatons simplement qu'ils avaient un but, un grand but de réaction contre de trop vives et de trop aimables frivolités que je ne veux pas non plus apprécier ni caractériser ; que ce but ils le visèrent avec persévérance, et qu'ils marchèrent à la lumière de leur soleil artificiel avec une franchise, une décision et un ensemble dignes de véritables hommes de parti³⁵.

Mais David lui-même ne faisait preuve d'aucune ironie quand il déclarait, quelques décennies auparavant, que la peinture d'histoire trempait les caractères des peuples et leur inspirait de nobles sentiments patriotiques. Ainsi s'exprimait-il, dans un genre il est vrai peu propice à la distance critique, son *Rapport à la Convention nationale sur le Jury national des Arts*, en 1793 :

Trop longtemps les tyrans, qui redoutent jusqu'aux images des vertus, avaient, en enchaînant jusqu'à la pensée, encouragé la licence des mœurs ; les arts ne servaient plus qu'à satisfaire l'orgueil et le caprice de quelques sybarites gorgés d'or ; et des corporations despotiques, circonscrivant le génie dans le cercle étroit de leurs pensées, proscrivaient quiconque se présentait avec les idées pures de la morale et de la philosophie. Combien de génies naissants ont été étouffés dès leur berceau !

On peut relever, en filigrane, une allusion aux «corporations despotiques» que le nouveau Jury national, guidé par David, a renversées. L'Académie honnie, jetée au bas de son piédestal, est le symbole de l'oppression de l'art par le monopole étatique : c'est la Bastille de David, qui n'en propose pas moins, pour la remplacer, un autre monopole d'État.

Ce n'est pas seulement en charmant les yeux que les monuments des arts ont atteint leur but, c'est en pénétrant l'âme, c'est en faisant sur l'esprit une impression profonde, semblable à la réalité : c'est alors que les traits d'héroïsme, de vertus civiques, offerts aux regards du peuple, électriseront son âme, et feront germer en lui toutes les passions de la gloire, de dévouement pour le salut de la patrie.

Le beau, pour David, c'est tout ensemble Napoléon (son héros politique autant qu'esthétique³⁶), Winckelmann (son philosophe), et l'Histoire, la Nation, l'exaltation de l'héroïsme, la formation du citoyen, les hautes fins de l'art, les grands travaux. Le beau est idéal, le goût est le bouc émissaire de l'Ancien Régime. Mais pour Baudelaire, en revanche, qu'est-ce que le beau ?

J'ai trouvé la définition du Beau, – de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture.

³⁴ Voir à ce sujet le livre de Régis Michel, *David, l'art et le politique*, Paris, Gallimard RMN, 1988.

³⁵ Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, «Exposition universelle de 1855», II. Ingres.

³⁶ Voir notre article sur David et Delacroix dans *Les Fins de la peinture*, op. cit.

Un tel Beau n'est pas du tout politique et actif, au contraire. Il emprunte au type du dandy le sentiment de forces inemployées ; il est la face cachée du triomphe des idéologies, le revers des bruyantes théories :

*... cette tête contiendra aussi quelque chose d'ardent et de triste, – des besoins spirituels, des ambitions ténébreusement refoulées, – l'idée d'une puissance grondante, et sans emploi [...]*³⁷

Pour Baudelaire, le beau est avant tout mélancolique – avec la teneur discrètement subversive que comporte à ses yeux cette notion. La mélancolie est, du Beau, «l'illustre compagne» ; le «plus parfait type de Beauté virile est *Satan*, – à la manière de Milton». Le Beau, mélancolique, se retire du monde, comme le Dandy dont la gloire est de ne rien faire, comme le poète qui méprise l'activité incessante, diurne autant que nocturne, de «la multitude vile», toujours sous le «fouet» de quelque «bourreau», fût-il travail ou plaisir³⁸. Comme jadis Démocrite se retirant des affaires de la cité pour se consacrer à une spéculation sans espoir – ouvrant les corps des animaux, il cherchait le siège de la bile noire – Baudelaire refuse d'emboucher la trompette claironnante du beau idéal. Mais d'autres le feront pour lui, signant l'arrêt de mort du goût exsangue. Classique, pondéré, tempéré, le jugement de goût ne tarde pas à devenir, sous la plume vitupérante de Victor Hugo, le repoussoir haïssable de la passion.

Les dernières convulsions du jugement de goût

Victor Hugo, dans son essai intitulé *William Shakespeare*, exprime de manière quelque peu chaotique, mais néanmoins fort éclairante, sa haine de tout forme de goût – et de mesure :

*L'ex-«bon goût», cet autre droit divin qui a si longtemps pesé sur l'art et qui était parvenu à supprimer le beau au profit du joli, l'ancienne critique, pas tout à fait morte, comme l'ancienne monarchie, constatent, à leur point de vue, chez les souverains génies que nous avons dénombré plus haut, le même défaut, l'exagération. Ces génies sont outrés*³⁹.

Haro sur le jugement goût, encore et toujours ! Mais sous la plume romantique, il ne s'agit plus de se donner le prétexte de la décadence du goût pour le rejeter fougueusement. Le bon goût lui-même est haïssable. Chaque époque refait son histoire : aux yeux de Victor Hugo, le «bon goût» classique et le «petit goût» du XVIII^e siècle se confondent. Le jugement de goût incarne aux yeux du poète tout ce qui est détestable : la monarchie de droit divin, l'affaiblissement de toute grandeur au profit du «joli». Rejeté naguère pour son penchant à la mièvrerie sucrée et aux basses pulsions flattées au détriment de toute morale, le jugement de goût est à présent conspué pour de nouvelles raisons : il est absolutiste, comme le régime politique qu'il reflète, il est sottement pondéré (alors que le vrai sublime est outré), en un mot : il est classique, et le classique est l'ennemi.

Victor Hugo fait l'éloge d'une grandeur si belle qu'elle peut en devenir monstrueuse : «L'immense diffère du grand (...) en ce qu'il peut, sans perdre la beauté, perdre la proportion»⁴⁰.

³⁷ Baudelaire, *Fusées*, fragment 133.

³⁸ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, «Recueillement».

³⁹ Victor Hugo, *William Shakespeare*, 1864, réédité à Paris, Flammarion, 1873, première partie, livre II, chapitre 5, pp. 93 *sqq.*

⁴⁰ *Id.*, p. 120.

Delacroix lui fait chorus, ébauchant un article sur le *Sublime* pour son Dictionnaire des Beaux-Arts : «Le *sublime* est dû le plus souvent, chose singulière, au défaut de proportion»⁴¹.

Plus question de goût : le dialogue en place est désormais celui du beau et du sublime. Le ver était peut-être dans le fruit depuis longtemps. En 1765, la traduction française du célèbre texte de Edmund Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du beau et du sublime, précédées d'une dissertation sur le goût*⁴², témoigne déjà de cette évolution. Le goût est l'objet d'une préface, il n'est guère qu'un hors-d'œuvre ; le plat de résistance est composé du beau et du sublime, vrai sujet de la réflexion.

Au tournant des Lumières, le jugement de goût subit un déclin remarquable. Il apparaît comme toujours haïssable, pour des raisons diverses et particulières à chacun. L'alliance naturelle du beau et du goût – celui-ci étant le critère d'élection de celui-là – n'a plus cours. Refoulé, minimisé, contraint à se taire et à se faire tout petit, le jugement de goût n'a plus droit de cité. Plus personne n'oserait, aujourd'hui, le revendiquer. Nous avons voulu montrer comment le goût a perdu graduellement son pouvoir de critère esthétique. Contre le goût, ont joué le refus de la norme, mais aussi, ce qui peut paraître contradictoire, la méfiance grandissante envers le subjectif. La finesse délicate attribuée au «bon goût» a favorisé bizarrement une assimilation avec son opposé, le «petit goût». Le triomphe d'un art civique et idéologique à la David, mais aussi le refus hugolien du classicisme considéré comme l'émanation d'un état absolutiste, ont tous deux joué contre le goût. En fin de compte, tout (et son contraire) veut la mort du jugement de goût, qui aura tout de même joué en histoire de l'art un rôle essentiel : celui de bouc émissaire.

Anne Larue
Université de Reims (France).

⁴¹ Voici ce brouillon d'article dans le *Journal* de Delacroix : «Sublime. Agenda 55, 28 juin. Effet du vague des églises de Dieppe la nuit ; de la mer ; spectacle d'une belle nuit. Agenda 55, 21 avril» (25 janvier 1857).

⁴² Burke (Edmund), *Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du beau et du sublime, précédées d'une dissertation sur le goût*, tr. fr. par l'abbé Des François, Londres-Paris, Hochereau, 1765.