

LE JUGEMENT DE GOUT : CRITERES, EVALUATIONS, EXEMPLES

Pierre Somville

Dans sa "Critique du Jugement" (1790), Kant ne fait rien d'autre que de s'interroger sur les présupposés du goût et la possibilité d'en fonder les éventuels critères. Or, en ce domaine comme en d'autres, il faut le premier à apporter un relativisme tempéré, de nature à ne pas décourager l'amateur d'art tout en ne le rendant pas dupe. Derrière l'apparence du *consensus* humaniste, il nous montre l'éminente variabilité des conditions historiques et culturelles et, parallèlement, la difficulté, sinon l'impossibilité, de fonder en raison un jugement de goût qui rentrerait dans une quelconque catégorie logique, morale ou esthétique.

Le "goût" a donc une histoire, à partir de Kant, et ses évolutions ou oscillations seront liées à des facteurs multiples, tels que l'époque, l'idéologie, le niveau social, le type d'enseignement reçu. Le phénomène d'opinion que constitue la mode n'en sera pas absent non plus. Ainsi, au XXe siècle, on peut dire que des peintres unanimement prisés tels que Vermeer et Georges de La Tour sont de véritables découvertes, puisqu'au XIXe, ils n'existaient pas. Il a fallu que des critiques les ressortent de l'oubli pour qu'on en fasse la fortune et qu'il soit admis, — et du meilleur ton —, de s'extasier devant ces Maîtres récemment exhumés. On le voit, du hasard historique à la mode intellectuelle, il n'y a qu'un pas. Et c'est fort bien ainsi, du moins dans le cas qui nous occupe.

Vermeer, presque entièrement oublié pendant deux siècles, doit sa résurrection au critique français Thoré-Bürger (1) dont la monographie de 1866 consacrée à "Van der Meer de Delft" fit sensation. Il est vrai que quelques années auparavant, des écrivains comme Ducamp, Gauthier et les frères Goncourt lui consacraient de brèves notices, mais il reste que le vrai travail fut celui de Thoré-Bürger qui écuma les musées hollandais et y répertoria, en plus de la *Ruelle*

et de la *Laitière* déjà connues, quelque trente des quarante oeuvres actuellement attribuées.

Les quelques phrases des Frères Goncourt consacrées à Vermeer méritent cependant plus qu'une mention, notamment cette comparaison avec la touche de Chardin où les deux critiques reconnaissent au peintre hollandais une "même peinture laiteuse, même touche aux petits damiers de couleurs fondus dans la masse, même égrenure beurrée, même empatement rugueux sur les accessoires, même picotement de bleus, de rouges francs dans les chairs, même gris de perle dans les fonds" (2).

Thoré-Bürger célébrera de même les prestiges de la lumière chez Vermeer :

"Rembrandt est couleur d'or dans les clairs et couleur de marron dans les ombres. Vermeer est dans les lumières, couleur d'argent, et dans les ombres couleur de perle (...).

Il fait clair partout, au revers d'un fauteuil, d'une table ou d'un clavecin, comme auprès de la fenêtre. Seulement, chaque objet a juste sa pénombre et mêle ses reflets aux rayons ambiants. C'est à cette exactitude de la lumière que Vermeer doit encore l'harmonie de son coloris. Dans ses talbeaux comme dans la nature, les couleurs antipathiques, par exemple le jaune et le bleu qu'il affectionne surtout, ne discordent plus" (3).

Pour être complet, il faudrait citer encore cette lettre de Van Gogh, datant de 1877 où il compare chez "Jan van der Meer" l'assemblage fondamental du "jaune citron, du bleu et du gris perle" aux harmonies, aussi surprenantes, de noir, de blanc, gris et rose chez Velasquez. Il faudrait aussi évoquer une belle monographie de Malraux consacrée au peintre de Delft, de même que l'exposition thématique qu'il organisa en 1966 à l'Orangerie sous le titre "Dans la lumière de Vermeer", mais c'est à une célèbre page de Proust que je m'arrêterai. La mort de Bergotte, lui-même artiste-peintre, nous évoque dans la *Prionnière* la fascination, neuve encore en 1923, que pouvait exercer une oeuvre étonnamment peu connue alors. Voici ce texte :

"Il mourut dans les circonstances suivantes. Une crise d'urémie assez légère était cause qu'on lui avait prescrit le repos. Mais un critique ayant écrit que dans la *Vue de Delft* de Ver Meer (prêté par le musée de La Haye pour une exposition hollandai-

se), tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint, qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse oeuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffirait à elle-même, Bergotte mangea quelques pommes de terre, sortit et entra à l'exposition. Dès les premières marches qu'il eut à gravir, il fut pris d'étourdissements. Il passa devant plusieurs tableaux et eut l'impression de la sécheresse et de l'inutilité d'un art si factice, et qui ne valait pas les courants d'air et de soleil d'un palazzo de Venise, ou d'une simple maison au bord de la mer. Enfin il fut devant le Ver Meer qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune. Cependant le gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune. Il sentait qu'il avait imprudemment donné le premier pour le second. Je ne voudrais pourtant pas, se disait-il, être pour les journaux du soir le fait divers de cette exposition. Il se répétait : Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune. Cependant il s'abattit sur un canapé circulaire; aussi brusquement il cessa de penser que sa vie était en jeu" (4)

Georges de La Tour eut un sort analogue. On peut dire que le peintre lorrain, qui fut le plus classique des caravagesques du Nord, subit la même éclipse de deux siècles. En effet, c'est une étude de l'Allemand Hermann Voss, parue en 1915 dans l'*Archiv für Kunstgeschichte*, qui attira l'attention sur la personnalité de de La Tour et proposa de lui attribuer des oeuvres jusque là portées en compte à Zurbarán ou Velasquez. Une telle méprise n'a certes rien d'insultant pour la mémoire du peintre, mais jusqu'à l'article de Voss, on peut dire que Georges de La Tour n'*existait* pas, lui non plus. Sorti de l'oubli, il eut la vague que l'on sait, comme si les compensations

de la mémoire jouaient en histoire de l'art, et du goût, elles aussi. Les monographies se multiplient, jusqu'à la célébration quasi triomphale de Malraux dans les *Voix du silence* en 1951. Suivirent René Char (à propos de la *Madeleine*), Chastel, Fremigier, Pariset, Serres, Jamot, Thuilliers etc., rien que pour la France ! Redécouverte, réhabilitation ou retrouvailles, cette nouvelle jeunesse de Vermeer et de de La Tour nous montre qu'une découverte historique entraînant un phénomène d'opinion peut faire de la simple saveur d'un goût retrouvé une célébration proche de l'engouement. Le peintre des nuits et des contre-nuits sera tour à tour le fils de boulanger de Lunéville, halluciné par les lueurs du four à pain, le mystique janséniste, le plus intériorisé des disciples du Caravage, le plus pur des peintres, le plus lorrain, le plus français ... bref, l'incarnation d'un mythe. Rien n'y est surfait cependant, et si la postérité pouvait toujours ainsi régler ses comptes, nous irions de cime en cime, et à chaque fois, nous retrouverions la stupeur émerveillée du jeune Schubert devant l'*Art de la Fugue*.

Pour esquisser une rapide histoire du goût en peinture, on pourrait dire qu'en marge d'un classicisme académiste qui n'a jamais cessé de vénérer Léonard, Michel-Ange ou Raphaël, les peintres du passé les plus aimés au XIXe siècle furent sans doute Rubens, Rembrandt, Titien et Vélasquez. L'épaisseur de leur pâte, la richesse de leur coloris et l'ampleur des sujets traités aurait séduit une bourgeoisie d'abondance, friande d'images où elle pouvait se reconnaître. Il n'y a là nulle critique péjorative, mais seulement la constatation d'un fait de culture. Et si ces peintres là n'ont cessé d'être admirés par de nombreux connaisseurs dans les deux premiers tiers du XXe siècle, il semble qu'ils connurent jusqu'à ces dernières années (qui les redécouvrent ?) une sorte de désaffection au profit de peintres plus "purs" tels que Vermeer et La Tour, bien sûr, mais aussi Piero della Francesca, Masaccio et Uccello, quasi ignorés, eux aussi, au siècle dernier ! Par un effet de choc en retour, on a trouvé chez ces peintres des prémonitions de phénomènes artistiques de ce siècle : le "cubisme" ou le "fonctionnalisme" se trouvaient en effet en germe, — et pourvu qu'on veuille bien les y chercher ! — dans l'oeuvre des quelques peintres que je viens de mentionner. Et c'est ce qui fut fait. L'histoire de l'art se renouvelle ainsi par elle-même, en fomentant des variations de modes ou de goût qui contribuent au plus haut point à cette vie des formes dont parlait Focillon.

Cette remarque s'applique aussi à des élargissements de ce goût contemporain qui s'applique parfois à la découverte de

nouveaux domaines, de terres vierges qu'il se plaît à défricher. Ainsi les arts primitifs dits "bruts" sont une découverte de la première moitié du XXe siècle et l'engouement du public pour eux, un phénomène de la seconde moitié. Le rôle de Malraux fut encore cardinal à cet égard. Sa constitution d'un "musée imaginaire" permettait de quitter l'Europe et d'abandonner toute la perspective limitée à une époque donnée. L'éclatement des catégories du temps et de l'espace servit ainsi de condition préalable à cette sorte d'universalisation planétaire du goût artistique. Le masque baluba, le mégalithe celtique et le visage douloureux de la Vierge au Calvaire prenaient place, désormais, dans la même série des "métamorphoses", souvent inverses, d'Apollon ou d'autres dieux ... On en vint même, quand la mode se travestit en snobisme, à mépriser tout ce qui n'était pas "archaïque", le classicisme étant considéré comme définitivement périmé, et les arts décadents, réservés pour les fins de siècle. Les artistes de ces années-là donnèrent tête baissée dans le "primitivisme" : à la suite du Picasso, amoureux de la dame d'Elche et des masques africains, on vit Dubuffet parodier l'art océanien (encore mal connu à l'époque), les abstraits lyriques se jeter à corps perdu dans l'admiration exotique du *Zen* et de nombreux sculpteurs partir à la recherche de la forme pure : oeuf primordial, proue de drakkar, fétiche de fertilité.

Quand je disais que l'histoire du goût était indissociable de l'histoire de l'art, comme de la critique d'art, j'avais évidemment en vue ces influences précises, souvent inavouées, mais d'une netteté à présent aveuglante.

Il n'y a d'ailleurs pas de honte pour un sculpteur à s'inspirer d'un masque maya ou d'une korè dorique du VIe siècle avant notre ère. Loin de là ! Je veux seulement dire que les années 50 et 60 marquèrent le privilège presque exclusif de l'archaïsme, dont le style constitue la première phase d'une sinusoïde, traditionnelle en histoire de l'art, qui est naturellement suivie par la phase de l'art classique et celle de l'art décadent (5). Or, si le classicisme n'est jamais vraiment oblitéré, il semble que les dix dernières années se soient plutôt employées à faire chanter à nouveau les chatoiements, inquiétants ou morbides, des basses époques, phase ultime de cette courbe de Gauss où les styles classiques se défont en ordres hellénistiques ou flamboyants. Il est vrai que nous approchons de la fin du siècle et notre sympathie pour les Nazaréens, Pré-raphaélites et autres Symbolistes n'est certainement pas due au hasard. On y verra sans doute l'effet d'un mouvement pendulaire selon lequel le goût oscille d'un

extrême à l'autre de la sinusoïde, mais on peut croire qu'il y perce aussi quelque prémonition ou préfiguration du *millenium* qui commence à poindre à notre horizon. Les peintres fantastiques et néo-symbolistes (dans la foulée d'un certain surréalisme un peu usé) ne foisonnent-ils pas depuis une dizaine d'années ? Et même pour la céramique grecque, les collectionneurs, de plus en plus rares il est vrai, n'affectionnent-ils pas, pour leur surcharge, et une certaine mollesse même dans la manière, ces cratères italiotes ou hellénistiques qui furent si longtemps boudés ?

Ces considérations nous montrent, sans la moindre amertume, que, comme toutes les choses humaines, le goût va et vient. Chaque époque a donc son "bon goût", sinon sa mode, son snobisme ou sa vogue, et plutôt qu'époque, je devrais dire "décennie"...

Restent ces élargissements du goût que j'ai déjà mentionnés et sur lesquels il faut revenir brièvement. Ils constituent un phénomène propre à notre époque et sont positifs à part entière, car on n'y trouve pas la moindre trace de régression. Nul recours au passé, marqué par ces intitulés stylistiques affublés du préfixe "néo". En plus de l'art africain, océanicien, amérindien, des écorces peintes d'Australie ou des céramiques indiennes d'Amérique du Nord, parlons de ces chapitres entièrement neufs de l'histoire de l'art qui viennent de s'ouvrir à nous : l'art psycho-pathologique et les dessins d'enfants.

On notera que, dans une perspective classique, vouée presque exclusivement à la représentation d'une humanité mûre et adulte, l'enfance aussi bien que la folie constituaient des cantons éloginés sinon marginaux, et donc systématiquement négligés. C'est le fait d'un nouvel humanisme, sans doute, que nous nous penchions avec émotion sur ceux qui, traditionnellement, n'accédaient pas encore, — ou n'accédaient plus —, à la parole et à l'expression. Le fait est que la redécouverte historique d'une dimension de l'art du passé va contribuer pour beaucoup à la valorisation des "primitivismes" de la folie et de l'enfance : c'est la peinture naïve. Le Douanier Rousseau et Clovis Trouille, récemment remis au goût, seront les grands initiateurs de ce mouvement de décentralisation esthétique. Et nous avons tout à y gagner. Ici de même, nous découvrons des merveilles insoupçonnées sous les simples dessins d'enfants du moindre atelier créatif. Et si nous faisons dessiner et peindre nos enfants, sans les déformer par les *a priori* formels de la "perspective" ou de la "ressemblance", nous découvrirons des trésors d'imagina-

tion et de symbolisme que nous eussions été loin de soupçonner sous l'apparente gaucherie de leurs premières réalisations. Ce regain d'intérêt, qui n'est pas seulement pédagogique ou familial, trouve un début d'officialisation dans le succès de nombreuses expositions de dessins d'enfants à travers le monde. Des échanges sont effectués d'un pays à l'autre et les oeuvres circulent d'autant plus librement qu'elles échappaient jusqu'à présent à une tragique et sans doute inévitable commercialisation du marché de l'art (6).

Il n'en va pas de même pour l'oeuvre peinte de certains aliénés célèbres tels qu'Aloïse, Wölfli ou cette Séraphine qui, dès avant Beaubourg, eut l'honneur de figurer aux cimaises du Musée d'art moderne de la ville de Paris. Ce sont toutefois des exceptions et, comme les dessins d'enfants, les peintures et autres expressions graphiques des malades mentaux furent longtemps jetées aux déchets ou à la corbeille à papier, jusqu'à ce qu'on s'y intéresse enfin, pour deux raisons. Une raison d'ordre médical d'abord, car ces tracés peuvent parfois être d'un grand support pour l'établissement d'un diagnostic, et une raison d'ordre esthétique, si l'on veut bien voir sous cette forme d'expressionnisme, brute s'il en fut, une manifestation artistique profondément humaine. On assiste ainsi depuis une vingtaine d'années à la constitution d'un nouveau chapitre de l'esthétique intitulé *insania pingens* ou plus simplement *Psych'Art*. Nous en sommes redevables avant tout à des médecins éclairés tels que Volmat en France, Plokker aux Pays-Bas et Bobon en Belgique, qui furent frappés par la double valeur — médicale et artistique — de ces témoignages (7).

Je voudrais en présenter un exemple, des plus caractéristiques. Il s'agit d'un malade de 18 ans, atteint de schizophrénie (8). C'est une maladie d'effritement de la personnalité, comme si une force centrifuge en désagrègeait les éléments, jusqu'à disloquer en fragments épars la représentation même que le patient se fait des parties de son propre corps. Difficilement curable, comme beaucoup de ces maladies, la schizophrénie bénéficie cependant d'accalmies épisodiques, de même qu'elle est soumise à des accès chroniques sous forme de crises aiguës. Or, il se fait qu'à ces crises sont parfois associées ce que Bobon appelle des "bouffées créatrices". C'est précisément le cas de notre malade. Elève d'académie avant sa colloca-tion, il y a appris le dessin. Il va donc tenter au cours de sa maladie, de s'exprimer par ce *medium* qu'il connaît et, lors d'une de ses crises, il va produire une série de dessins où l'on peut suivre à la trace le processus de désagrégation mentale. C'est une marche vers le

chaos et vers l'obscurité à laquelle nous assistons, mais cette marche est jalonnée de cimes expressives d'une force et d'une présence plastique inouïes. De plus, le fait même de dessiner canalise les pulsions agressives et, tout en libérant le malade, l'oblige à garder un minimum (peut être salvateur ?) de contrainte vis-à-vis du réel. Les premiers dessins montrent une femme dans des positions relativement calmes : le tracé, d'abord scolaire sans manquer d'élégance, va accuser de plus en plus d'à-coups angulaires, aigus et stridents. Le visage du personnage, soudain sardonique devient de plus en plus monstrueux : toutes les saillies (nez-dents-langue-orteils) sont exagérément effilées et brandies comme des armes blanches. Le personnage, après avoir incarné une sorte d'immonde repoussoir féminin, se déssexualise, devient homme, et l'une de ses images nous le montre portant casquette, vociférant (sans aucun doute) et en pleine course, ce dont témoignent la position des bras ainsi que le mouvement des jambes pour lequel le dessinateur retrouve d'instinct l'évocation de cette "course agenouillée" connue de tous les arts archaïques. L'image suivante représente le même personnage assis le dos au mur et les genoux repliés vers lui, comme en position foetale et exprimant, semble-t-il, le désespoir infra-humain du plus horrible "état de manque". Ensuite, le corps se désagrège et aux bras en forme de scie brandis vers le haut répond une bouche vociférante monstrueusement agrandie et vue une fois de face, une fois de profil. L'élément des dents tranchantes et castratrices apparaît ici comme la composante essentielle du symbolisme de l'image. En fait, c'est la dernière image humaine de la série. Les dessins suivants ne montrent plus qu'une forme perdant progressivement les quelques pseudopodes qui continuaient à la rattacher au repère du vivant, avant de sombrer dans l'incohérence du gribouillis primordial. Puis c'est la nuit, le sommeil, le calme enfin, dans l'attente d'une prochaine déflagration ...

Il est difficile de rester insensible à ces poignants témoignages de nos frères humains en folie, même si l'émotion est ici loin de tout "éloge". Quant à la qualité esthétique de telles images, il suffit de les confronter aux plus hauts sommets de l'expressionnisme allemand des années 20 pour s'en faire une idée définitive.

Enfin, sans vouloir renouer avec la célèbre thèse de la folie confinant au génie, il reste que l'anomalie mentale peut être à la source d'une féconde libération esthétique. Freud nous l'a dit, mieux que Lombroso, et si nous pensons à des artistes comme Goya, Van Gogh ou Dostoïevski, je crois que nous retrouvons là une réalité

médicale, artistique et humaine que nous aurions tort de récuser.

Université de Liège

NOTES

¹ E.J. THORE publia sous le pseudonyme de W. BURGER une étude intitulée *Van der Meer de Delft*, Paris, 1866, 1 vol. in 8° avec eaux-fortes et gravures, ainsi qu'un recueil de *Salons (de 1861 à 1868)* préfacé par T. THORE (*sic*), Paris, Renouard, 1870, 2 vol. On peut y lire notamment au vol. 2, p. 323 (Salon de 1866) : "Van der Meer a fait des chefs-d'oeuvre avec une *Façace de maison hollandaise*, avec un *Cottage rustique*, avec un quelconque coin de ville, une *ruelle quelconque*".

² *Journal*, 1861, cité d'après la documentation de Pierre Bianconi dans *Tout l'oeuvre peint de Vermeer de Delft*, Paris, Flammarion 1968.

³ Citation d'après le même ouvrage, p. 11.

⁴ D'après l'éd. de la Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, t. III, pp. 186—187.

⁵ V. à ce propos mon livre *Donner à voir, introduction à la méthodologie de l'histoire de l'art*, Liège, Solédi, 1977, pp. 21 et sqq "L'histoire évolutive et le modèle biologique".

⁶ On consultera, aux confins de la psychologie et de l'esthétique, l'excellent ouvrage de H. Gardner, *Gribouillages et dessins d'enfants, leurs significations*, Bruxelles, P. Mardaga, 1982 (trad. G. DE VALCK).

⁷ Outre l'ouvrage désormais classique de J. Vinchon, *L'art et la folie*, Paris, Stock, 1950 (rééd.), on consultera R. Volmat, *L'art psychopathologique*, Paris, P.U.F., 1956; J. H. Plokker, *Artistic self-expression in mental disease*, La Haye, Mouton, 1964; R.W. Pickford, *Studies in psychiatric art*, Springfield, U.S.A., 1967 ainsi que les Actes du *Premier Colloque international sur l'expression plastique* tenu à Liège le 21 septembre 1961 sous la présidence du Dr J. Bobon.

⁸ Ce cas a été présenté et commenté lors du Colloque sus-mentionné. V. dans les Actes S. Crahay et J. Bobon, *De la représentation naturaliste à l'abstraction morbide des formes* (pp. 103—123).