

## Déjà...pas encore...

par Alain BESANÇON,  
*membre de l'Institut*

Texte paru dans  
« **Mélanges en hommage à Françoise Cachin** »,  
*Gallimard, RMN, 2002*

Certes, on apprécie mieux un tableau quand on connaît son histoire. Mais vient un moment où il faut lâcher l'histoire, comme en montagne quand on lâche la corde et la cordée, qu'on ne *s'assure* plus, et que tout seul, on affronte le tableau comme un sommet difficile où il faut grimper. A ses risques et périls, on le juge. On prononce un *jugement de goût*. Cette solitude de l'amateur, il me semble que notre époque la craint, veut lui échapper et que le moyen qu'elle choisit le plus souvent, c'est l'histoire.

Platon, Aristote, Plotin, les autres anciens ont réfléchi sur le beau, sur la valeur de l'art. Ils n'ont pas rangé les oeuvres d'art en succession dans le temps. Un principe de classement chronologique existe cependant, mais il n'a pas trait à l'oeuvre d'art comme totalité, mais seulement à l'exactitude de la représentation optique. Platon demandait que l'artiste, qu'il considérait comme un menteur et un sophiste, au moins connaisse le métier de l'artisan qui fabrique l'objet dont il effectue la copie. Aristote, qu'il imite le processus par lequel la nature fabrique les choses. Le principe de la *mimesis*, au sens simplement technique, autorise donc à parler d'un progrès en art. Xénocrate nous apprend que Myron n'a pas su rendre les cheveux, mais que Pythagore y réussit mieux et Lysippe tout à fait. Déjà Pythagore... Pythagore pas encore... Mais cela ne touche qu'un aspect latéral, subordonné, extérieur, de l'art de Pythagore.

Le monde hellénistique et romain contient en nombre des collections et il n'y a pas de collection sans connaisseur. Lucien : "un oeuvre d'art demande un spectateur intelligent pour qui le plaisir des yeux de ne suffise pas, mais qui sache aussi raisonner sur ce qu'il voit". Callistrate : "un connaisseur est un de ces hommes qui, avec un sentiment délicat, savent découvrir dans les oeuvres d'art toutes les beautés qu'elles renferment, et mêlent le goût au jugement". On ne saurait mieux dire. Les oeuvres d'art, pour ces amateurs délicats, sont contemplées longuement. Ils savent y reconnaître non seulement l'art de l'imitation, mais la valeur morale, la faculté d'invention, l'imagination, la suggestion. Elles sont goûtées une à une. Certaines touchent à l'excellence dont Appelle a été capable, d'autres présentent des "défauts", des manques à la perfection idéale qu'il faut savoir discerner pour en discuter, pour en fixer le prix sur un marché, pour se décider à l'acheter ou à s'en défaire. Mais il ne venait à l'idée de personne — hors du principe de perfection technique qui était loin de constituer l'unique base du jugement — de prendre une conception globalement historique de la variation des formes, d'y ranger l'artiste ou l'oeuvre et de fonder sur l'histoire un critère de jugement.

L'antiquité cherchait à déterminer la perfection de l'art en général. A partir de la Renaissance, la critique s'attache à déterminer la perfection de chaque artiste dans ce qu'il a

de propre et d'unique, sa *manière*. Les vies de peintres se multiplient, se disposent en ordre chronologique et finissent par former l'histoire de la peinture. En renseignant sur les peintres, sur leur formation, sur leurs maîtres et leurs élèves, sur les influences qu'ils ont subies ou qu'ils ont exercées, sur leurs intentions, sur leur choix des moyens, l'histoire de la peinture a fait faire à la critique d'art des progrès merveilleux. Ce travail s'est continué pendant les siècles classiques et jamais autant qu'au XX<sup>ème</sup> siècle n'ont paru en tel nombre monographies savantes, traités d'iconographie, catalogues, publications de documents, photothèques, banques de données etc. Un étudiant moyen en histoire de l'art en sait plus que Vasari, Félibien, ou de Piles.

Longtemps le savoir, l'érudition, ont été considérés comme étant au service du goût. Qu'est-ce que le goût ? Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, en même temps que l'érudition faisait des progrès décisifs, on a voulu définir, pour fixer les bornes au royaume du savoir qui s'agrandissait sans cesse, les droits du goût.

“ Le goût, dit Montesquieu, n'est pas autre chose que l'avantage de définir avec finesse et avec promptitude la mesure du plaisir que chaque chose doit donner aux hommes ”. L'homme de goût doit donc avoir le jugement rapide, et, comme on dit, du premier coup d'oeil. Le goût est naturel : en ce cas il est “une application prompte et exquise des règles mêmes qu'on ne connaît pas”. Le “goût acquis” s'ajoute : il change, augmente et diminue le goût naturel, mais celui ci affecte en retour le goût acquis. Le goût est fondamentalement un *sentiment*. Si on veut démêler ce sentiment, en énumérer les causes qui peuvent le produire, la liste en sera longue et disparate. Parfois contradictoire : ainsi la voix des *virtuosi* italiens a une flexibilité qui peut nous plaire, bien qu'il nous déplaie qu'ils ne soient “ni du sexe que nous aimons, ni de celui que nous estimons”. Il faut tenir compte de la délicatesse, de la surprise, des règles, observées ou non ( car “ l'art donne les règles et le goût les exceptions”) du jeu, des chutes, des contrastes et enfin du “je ne sais quoi”. Voltaire résume tout cela en une ligne : “ le goût fin et sûr consiste dans le sentiment prompt d'une beauté parmi des défauts et d'un défaut parmi des beautés”. Si on théorise, si on traîne à prononcer le jugement, eh bien, on tire sur le pédant, on n'est pas un homme de goût. Il y manque le don naturel, tout ce qu'un continuel exercice aura affiné, qui permet au véritable amateur de se détourner immédiatement, ou au contraire de s'intéresser et, en un instant, de choisir. Quant au goût de l'artiste, du peintre, Mengs en donne cette définition : “C'est ce qui produit et détermine son but principal et lui fait choisir ce qui convient à ce but ou rejeter ce qui lui est contraire”.

Le développement conjoint du sens de l'histoire et du sens du goût, dont le primat était maintenu, augmentait la liberté du jugement esthétique. Il n'avait plus à se rapporter à un fait technique, la représentation mimétique, ni à une règle abstraite, le beau idéal, par exemple. Ce fut un moment d'équilibre où se développa l'esthétique française des Lumières, appuyée sur la science profonde de connaisseurs à la Caylus, et sur l'exploration intrépide de la nature, comme en témoignent les séries des dessinateurs du Jardin des plantes ou la liberté d'allure et la réhabilitation de l'artisan recommandées par Diderot. La curiosité pour l'atelier du peintre, pour les procédés qu'il emploie, la connaissance intime des problèmes du métier, la compréhension sympathique de sa sensibilité particulière donnent son ton à la critique d'art française et la distingue dans la critique européenne, plus tournée vers les généralités philosophiques, religieuses et les aspirations nationales. Cette critique est l'école du connaisseur, elle vise à former le goût. En comparaison de l'allemande, elle est peu érudite, peu savante.

La tranquillité de conscience du jugement de goût ne résista pas au bouleversement apporté par l'esthétique romantique. On savait distinguer le beau du sublime qui était un beau extrême, porté au superlatif par la brièveté de l'expression, la surprise. Le sublime demeurait un genre dans le beau. Burke les dissocie et les oppose. L'émotion que procure le sublime, n'est pas seulement plus forte, elle change de signe, elle n'est plus seulement agréable, il s'y mêle une certaine dose de douleur, d'effroi, une tension qui n'est pas désagréable, mais qui demande à être appelée autrement. Le beau procure un *pleasure*, le sublime un *delight*. Or le goût fait partie du royaume du beau. Il n'a pas ses entrées dans celui du sublime. Il ne ferait que gêner, freiner, diluer la force de l'émotion. Le mauvais goût de Shakespeare fait partie de son art, il serait inadéquat de le lui reprocher. Kant aggrave l'opposition. Le sublime prend le sens d'une expérience spirituelle supérieure, d'une contemplation mystique ineffable, d'une vision sans image, qui peut se passer d'image et même en poussant au bout, qui a le devoir de s'en passer.

L'opposition est redoublée par un autre couple de notions qui s'installe dans la conscience artistique à la même époque, celui de l'homme de talent et de l'homme de génie. On savait depuis toujours les distinguer, mais la nature ne faisant pas de saut, tous les degrés existaient entre les talents modestes, les beaux talents, et l'extraordinaire du talent qui était le génie. Puisqu'on considérait les oeuvres selon les règles en vigueur, en suivant les innombrables nuances et finesses que développait le sens du goût, on discernait en chacune les parties tout à fait réussies et les autres. On regrettait que Corrège n'ait pas eu la correction parfaite du dessin, et on lui pardonnait en faveur d'autres qualités. Mais Kant insiste que le génie n'observe pas les règles de l'art, il les donne. "Le génie est la disposition innée (*ingenium*) par le truchement de laquelle la nature donne à l'art ses règles". Le génie n'est pas une "aptitude à quoi que ce soit qui pourrait être appris d'après une règle quelconque : par conséquent sa première caractéristique doit être *l'originalité*". Et le goût ? Eh bien, n'étant pas une "capacité de création", son objet propre ne peut être une oeuvre d'art, mais seulement les arts appliqués dont la fabrication obéit "des règles déterminées qui peuvent être apprises et doivent être observées avec exactitude".

Dur programme pour les artistes. S'il a l'âme un peu haute, s'il a de l'ambition, comment pourrait-il se contenter de faire dans le beau et d'être un simple talent ? Le voilà déclassé auprès de son camarade qui s'installe dans le sublime, qui refuse d'être prisé autrement que comme un génie. L'artiste est surmené. Ce surmenage a pesé lourd sur la vie artistique du XIX<sup>ème</sup> siècle à nos jours.

Mais la catastrophe n'est pas moindre pour le critique. Le bon goût ne servant plus à rien, le voilà condamné à se mettre au diapason émotionnel de l'artiste. Il doit ressentir personnellement la violence des émotions, entrer dans l'extase mystique, entamer à la suite du peintre la montée dans la ténèbres spirituelle. Imaginons de Brosse et Montesquieu *discutant* devant un Raphaël : du plaisir qu'ils ressentent, ils n'ont rien à dire et il est tenu pour acquis. Mais il reste une grande place pour la *discussion* froide, détachée, érudite, morale, comparative, observatrice, et pendant ce temps ces deux amateurs restent devant le tableau, le détaillent, le dégustent. Devant l'oeuvre sublime du peintre de génie (si elle existe) le critique moderne est sommé de se taire, comme devant un spectacle de la nature (Kant), ou plutôt du monde surnaturel (Schopenhauer). Humblement il attend que l'homme de génie lui "prête ses yeux," comme dit Schopenhauer, et lui permette de participer à sa vision géniale du monde où l'homme ordinaire (le critique en est un par définition, puisqu'il n'est pas un artiste) n'entre pas.

On sait que ces impératifs esthétiques ont mené la vie dure à l'art et l'ont conduit souvent au blocage et à l'apraxie. Car si l'on se dispense de l'obligation du beau, si l'on méprise les longs et difficiles moyens par lesquels se développe un talent, petit ou grand, si d'autre part le génie, brisant les règles et exempté d'apprentissage, ne fait pas irruption, il reste la ressource de montrer sa disposition intérieure au sublime, de la donner à deviner par n'importe quels moyens. Les FIAC et les Biennales exposent à l'infini ces procédés ingénieux qui ne prétendent pas être des oeuvres, mais des signaux par lesquels le spectateur est invité à constater que leur auteur appartient à la *Genialen Republik*.

Mais la critique, de son côté, est exposé à l'aphasie. Devant ces signaux, il est réduit à se taire, ou, s'il partage sincèrement l'émotion que l'oeuvre inanalysable est censée provoquer en lui, la rendre par cette exclamation simple que nous entendons si souvent : j'aime. J'aime vraiment beaucoup. Je suis bouleversé. Inversement : je n'aime pas, je n'aime pas du tout, je suis peu sensible etc. Il peut aussi lire les modes d'emploi de plus en plus copieux que les peintres placent à côté de l'objet exposé, étiquettes longuement rédigées, manifestes, ouvrages entiers parfois. Ainsi le critique est-il mis au courant des intentions de l'artiste, et peut commencer son commentaire.

Cependant la même esthétique romantique rend malaisée la tâche du critique devant la peinture du musée, devant les grandes oeuvres d'art canoniques. La procédure d'analyse selon le goût ne suffit pas. Comment étayer son jugement ? Il lui reste un recours, l'Histoire.

Par un concours de circonstances dont je ne chercherai pas à déterminer s'il est dû au hasard ou à une logique de nécessité, l'idée du jugement historique a été introduit dans la pensée juste à point pour prendre le relais du jugement de goût défaillant. Hegel, "assumant et dépassant" le point de vue kantien, propose dans le plus grand traité esthétique qui ait jamais été conçu, un moyen nouveau de situer l'oeuvre d'art dans sa valeur propre et dans sa valeur relative. Laissons les parties du système qui décrivent l'odyssée de l'Esprit où l'art prend naissance, grandit, devient jeune et parfait, puis se métamorphose une dernière fois et finalement meurt et devient "une chose du passé". N'entrons pas dans cette grandiose gnose évolutive, dont le fond est théologique. Elle accepte en effet, et tout le siècle y pousse, d'être sécularisée, positivisée. Il reste alors une table historique où chaque oeuvre d'art trouve sa place, et en fonction de cette place, une valeur. Chaque case correspond à une époque, à un style, à une manière. Elle est datée. Le déjà...pas encore..., qui, depuis l'antiquité ne s'appliquait qu'à une évolution du procédé technique à l'intérieur d'un projet artistique universel et commun (le beau), couvre maintenant le projet esthétique lui-même. Or ce projet a perdu son unité. Il se fragmente parce qu'il en existe autant qu'il y a d'artistes, ce qui oblige les ranger dans des groupes que détermine l'histoire. Il vaut mieux pour sa réputation et garder une trace dans l'histoire, être dans une case, appartenir à sa tranche chronologique. Sauf cas particulier (l'archaïsme volontaire) il ne fait pas bon d'être "en retard". Ces regroupements chronologiques, cette table des rangs est mobile et sans cesse en remaniement. A peine a-t-on défini le baroque, le maniérisme, qu'on se demande si ces catégories existent vraiment. Il faut alors en définir d'autres, plus subtiles, plus adaptées.

A la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, la notion d'*avant garde* aggrave brutalement l'historicisme. Elle se greffe sur la nécessité d'*originalité* qui depuis un siècle était devenue le *sine qua non* de la création artistique, puisque celle-ci ne s'apprend plus, mais tombe du ciel, d'un ailleurs mystérieux. L'originalité doit se constater et le peintre est donc forcé d'utiliser une bonne partie de son énergie à la prouver, c'est à dire à élaborer une formule, sa langue, son idiome propre, original. Il ne peut se contenter d'oeuvrer à l'intérieur d'une rhétorique acquise,

héritée. Il est sans père ni mère, sans généalogie. Mais la critique reconnaît et distingue le courant, la tendance, le mouvement et l'y place. Cette fois la chronologie devient tyrannique et aucun retard n'est plus toléré. Il eût été excellent d'être cubiste en 1905. Déplorable en 1925. Il arrive encore que le déjà...pas encore se connote avec l'idée de progrès. L'enthousiasme des peintres d'avant garde confondait le sentiment de libération qu'ils éprouvaient à avoir trouvé leur propre système de formes, avec une libération de l'art lui-même. Comme ils prenaient pour point de départ des peintres contemporains qu'ils admiraient et dans lesquels ils discernaient une logique latente qu'ils manifestaient dans leur propre peinture, ils se sentaient en *progrès* par rapport à eux. La cascade des *ismes* qui marque cette époque est portée par ce vecteur chronolâtre en prise avec les révolutions politiques et sociales contemporaines.

L'historicisme engendre bizarrement l'anachronisme. Le critique qui a dans la tête la chronologie des formes, se réjouit s'il peut constater qu'une peinture, qu'il sait appartenir à telle case de l'échelle historique, pourrait bien appartenir par quelque côté à une autre case située en aval. Alors elle est *en avance*. Je me souviens qu'après une exposition Zurbaràn je suis tombé sur un article critique qui estimait que les drapés et les plis qui animaient une robe de moine *annonçaient* le cubisme. Quelques lignes plus loin, porté par l'élan de son analyse, le critique trouvait qu'en fin de compte, ces plis étaient *déjà* abstraits. J'ai entendu de mes propres oreilles un conservateur, devant un dessin de Lyotard, me citer un Bueys auquel ce dessin lui paraissait corrélé. Il n'est pas *d'isme* qui n'engendre ainsi une recherche généalogique, en amont et en aval, d'autant plus étonnante que les auteurs de *l'isme* en question répudiaient tout rattachement généalogique à quoi que ce soit, ou n'en avaient aucune conscience.

Une dramatique faute de goût renforça encore l'historicisme : celle des "pompiers" et de l'establishment qui ne surent pas comprendre l'extraordinaire explosion de peinture dont la France fut le théâtre à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Le bon goût était alors du côté de Manet, de Monet et de leur amis. Les pompiers, eux, l'avaient mauvais et il était mauvais à cause d'un historicisme autrement prononcé : ils défendaient, pensaient ils, la tradition, le métier. Mais observons ce qui se passe aujourd'hui au sujet de cette célèbre querelle. L'histoire est en effet idéalement impartiale. Cela s'est passé, c'est tout. Elle étend son enquête sur des domaines de plus en plus larges, sans tenir compte du bien et du mal. Donc, elle rouvre le dossier des pompiers, et comme elle a congédié le jugement de goût, elle devient aveugle au mauvais goût criant de certains - pas de tous, ni à tous les moments, je m'empresse de le dire - mais quand même souvent et la plus modeste délicatesse en est choquée. Avoir obtenu une médaille au salon de Bourg en Bresse en 1895 était, pour l'historicisme d'hier, un motif de condamnation ; un bon point pour celui d'aujourd'hui, et qui augmente les prix.

Il existe aujourd'hui un lieu où le problème du choix est crucial : le musée. La décision d'acheter ou de ne pas acheter n'est pas prise en général par le conservateur seul. Celui-ci ne peut agir souverainement, comme le collectionneur d'autrefois, comme le roi de France, le roi d'Espagne, le Pape ou l'Empereur. Il a devant lui une enveloppe budgétaire et il est flanqué d'une commission des achats. Dans le débat, il n'est pas conseillé d'invoquer principalement la *beauté* de l'objet, du tableau. La beauté n'est plus évidente de soi à cause de l'hétérogénéité de culture des membres de la commission, à cause de la crise ancienne de l'idée de beau. L'exclamation : j'aime, j'aime énormément, n'est pas recevable. Il faut donc faire valoir d'autres arguments. Ils sont pris à l'histoire. Ce tableau est "important", par rapport à l'arbre généalogique où il se situe. Dans la grille évolutive, il occupe un moment, un noeud. Il est un chaînon manquant, un trou dans l'encyclopédie de la collection que le musée

désire depuis longtemps reboucher. On peut encore étoffer l'argumentation. Le pedigree de ce tableau est remarquable. Il a appartenu à telle collection. Il a été retenu par tel salon, loué par tel critique de son époque. L'importance du tableau est encore étayée par ce qu'on appellerait en jargon informatique, les *hyperliens*. Il a des répondants dans la littérature. Il est peint par une femme, par un noir, ou par un représentant d'une autre catégorie intéressante. Il se réfère à un événement historique mémorable. C'est sur le terrain de l'histoire générale, de l'histoire de l'art que le consensus d'achat est recherché, trouvé. Il ne le serait pas sur le terrain de la beauté, parce qu'alors, chacun ayant perdu confiance dans la sûreté de son goût, craindrait l'erreur et redouterait le gaspillage des crédits. On cherche donc un jugement "objectif", guidé par les automatismes de l'érudition, dégagé des risques et périls de l'engagement personnel, des angoisses que charrie avec soi l'énoncé public du jugement de goût. Bien des expositions reculent devant le choix subjectif, et sous couvert d'objectivité historique nous présentent l'oeuvre complet du peintre, bon et mauvais, le médiocre et l'excellent ensemble, ce qui porte tort à l'artiste. Dans l'exposition *Méditerranée*, l'esprit le plus délicat et le plus judicieux faisait entrer dans l'intention des peintres et les faisait aimer parce que le goût guidait le savoir comme la main légère du cavalier maîtrise sa monture.

Le mode d'appréciation par l'histoire est adapté à l'état actuel de nos sociétés. Il est enseignable facilement aux enfants des écoles, aux personnes du troisième âge qui cherchent dans le musée une alternative à la télévision. Il procure une hiérarchie préétablie d'admiration. Un joli dessin de Sempé montrait une conférencière s'adressant, devant la porte du musée, à une petite foule qui venait de descendre du car : " Je suis chargée de vous faire regarder ce que vous allez voir". C'est à dire ce qu'il convenait d'admirer.

Est-ce à dire que l'histoire a complètement éliminé le goût ? Point du tout. D'abord, on peut espérer que beaucoup de conservateurs, de spectateurs, d'amateurs, de collectionneurs, gardent au fond de leur coeur cet instinct, qu'ils tâchent de lui faire traverser les couches épaisses qui le recouvrent et le font triompher en dernier ressort. Ensuite, le goût est d'autant plus omniprésent qu'il gouverne l'histoire de l'art à l'insu de celle-ci. "L'histoire de l'art", écrivait à juste titre Lionello Venturi, est fonction de la critique d'art". Mais si celle-ci n'est plus assurée dans son statut, si elle n'est plus mesurée par la raison et argumentée, elle risque de se confondre avec le mouvement aveugle de la mode, avec le destin capricieux de la fortune critique. Dans le simple espace de ma vie, j'ai vu porter au sommet de l'Olympe des peintres presque ignorés ou dédaignés par les livres que je lisais enfant : Piero, dans ma jeunesse, puis Caravage dans mon âge mûr, puis le Guide... J'ai vu grandir Saenredam et diminuer Hobbema, sans discussion préalable, et l'histoire de l'art s'adaptait à ce nouvel état du goût souterrain. Aux murs des chambres des jeunes filles j'ai vu arracher Renoir et punaiser Schiele. L'histoire a suivi. La sourde poussée du goût provoque un bouleversement permanent au sein de l'encyclopédie indéfinie de l'histoire de l'art. Cependant l'argument de goût, qui fait qu'un jugement, selon Kant, doit être tel qu'il puisse avoir la forme d'une "validité universelle", tel que "la satisfaction de chacun puisse aussi être énoncée comme règle pour toute personne", cet argument n'est plus formulé.

L'écrasement du goût par l'histoire a probablement des conséquences redoutables sur ce drame en cours, dont on prend lentement conscience : la restauration moderne des tableaux. Lors d'une visite de la reine Victoria au Louvre, raconte Horace de Viel Castel, on nettoya à l'alcali la galerie des Rubens. La main de Marie de Médicis disparut dans l'opération. On la repeignit aussitôt, sans états d'âme. Il y avait encore bien des gens, de bons praticiens, capables de peindre une main dans le style de Rubens. Il y a quelques années au Mauritshuis, j'ai vu dans un sous-sol aussi propre qu'un cabinet de dentiste, des messieurs en

blouse blanche, des lentilles sur les yeux, entourés d'appareils patibulaires, occupés à décortiquer minutieusement la *Jeune fille au turban* et la *Vue de Delft*. Outre leur dextérité scientifique, ces techniciens devaient certainement tout savoir de la vie de Vermeer, des couleurs et des procédés qu'il employait. Avaient ils du goût ? Eh bien, regardez ce qu'ils ont fait de ces toiles merveilleuses. L'historicisme restaurateur, non certes sous la forme tout à fait légitime de la réparation nécessaire des dégradations, mais sous la forme d'une volonté de revenir aux *ipsissima verba* de l'artiste, d'effacer le travail de temps, viole l'histoire, au moins le sens historique, et nous restitue un *poster* ou une couverture de livre, marqués du pire du goût contemporain, d'un goût qui s'ignore parce qu'il n'est plus invoqué ni analysé.

L'authentification des tableaux peut également en pâtir. Porté par un raisonnement historique, l'illustre Bredius, pape des experts, avait prévu que des tableaux d'un Vermeer juvénile, dont il avait défini à l'avance le style, devaient réapparaître au jour. Van Meegeren lui en fournit un à point nommé. Une once de goût eût suffi à l'écarter.

Je ne chercherai pas les raisons de ce recul du critère goût devant le critère de l'histoire. Elles paraissent nombreuses et profondes. En voici une : l'histoire est plus "facile". Le "goût naturel", comme disait Montesquieu, est un don, et notre société n'est pas trop favorable aux inégalités innées qui blessent l'esprit démocratique. Quant au "goût acquis", qui ne se substitue pas au premier, mais le suppose, il est infiniment plus difficile à développer que le savoir historique. Celui ci est à la portée de tous, et il n'y a pas de limites à son expansion. Celui là ne s'étale pas en surface, il croît en profondeur. Il n'est pas mesurable. Son apprentissage réclame des conditions rares, probablement des traditions familiales peu répandues, la mise au contact dès l'enfance avec les oeuvres belles, avec la beauté.

Ce socle acquis du bon goût, l'histoire viendra l'enrichir. Mais s'il fait défaut, on pourra être aussi savant que possible, développer des qualités de professeur éminent, on ne sera pas un homme de goût. Il manquera cette promptitude désinvolte que réclamait Montesquieu.

Le progrès du goût est un progrès de la liberté intérieure et le signe d'un itinéraire spirituel heureux. Il est comparable à un *habitus* vertueux, c'est à dire une manière d'être, innée, acquise, infuse parfois, qui dispose à choisir librement, aisément, promptement le bien ; en l'espèce à choisir librement le beau et à s'y complaire. Et même si le goût peut errer, même si nous ne nous reconnaissons plus dans la hiérarchie qu'établissait entre les peintres de Piles ou Montesquieu, c'est déjà quelque chose d'avoir un goût et de viser à le développer à l'instar d'une vertu plutôt que comme un savoir. C'est pourquoi on aime tant ces collections réunies par des hommes riches ou, mieux encore, pauvres, qui se fiaient au goût, à une préférence qui ne devait pas grand chose aux opinions d'époque, aux conventions, aux compétences reconnues. Ces hommes, dans les musées, ne regardaient pas en premier les cartels, mais seulement les toiles comme il convenaient qu'elles le fussent. On se demande si la formation du goût n'était pas mieux assurée dans les époques ignorantes, ignorantes en tout cas de l'histoire, où néanmoins on ne savait pas faire quelque chose de laid - maladroit, certes, souvent, mais pas laid ni vulgaire - alors qu'il faut tant de science aujourd'hui pour échapper à l'affreux.