

L'Essai sur le goût de Montesquieu : une esthétique paradoxale

Cassirer décrit le passage, à l'âge classique, de la recherche des règles de l'art entendues comme canon, normes rationnelles supposées régir l'art voué à plaire, à la réflexion sur le jugement de goût : selon lui, l'analyse s'oriente au XVIII^e siècle vers la recherche des lois de la conscience esthétique – la difficulté résidant dans la question de l'universalité du jugement de goût. Si le goût consiste en un jugement inhérent au sentiment, si l'expérience esthétique relève d'une jouissance sensible (le plaisir), comment comprendre l'accord des sensibilités autour du beau ? Faudra-t-il s'en tenir au principe sceptique selon lequel la diversité des sensations et des opinions étant irréductible, la beauté ne peut être réduite en principe ? Or étrangement, Montesquieu, dans *l'Essai sur le goût*, suppose ce problème résolu. Cet article "Goût", paru inachevé et de façon posthume au tome VII de *l'Encyclopédie*, amorcé sans doute dès avant 1728, abandonné puis repris et donc composé sur un temps long, semble en effet partir de l'accord des sensibilités, de l'universalité des jugements de goût, pour mieux identifier les sources du plaisir de l'âme et déterminer les règles de l'art de plaire qui leur correspondent. Cette contribution se propose par conséquent de montrer comme *l'Essai sur le goût* déploie, à partir d'une analyse du goût comme plaisir de l'âme, une "esthétique paradoxale" dont l'origine doit être recherchée dans la doctrine janséniste de la "double nature de l'homme". De cette esthétique paradoxale, il faudra ensuite dégager les prémisses théoriques, afin de mettre en lumière le passage opéré par Montesquieu du paradigme théologique de la grâce au paradigme esthétique du goût.

1) Le goût comme plaisir de l'âme

Première surprise : Montesquieu ne part pas, comme nombre de ses contemporains – et notamment Jaucourt et Voltaire dans la partie de l'article "Goût" qu'ils rédigent pour *l'Encyclopédie* – du goût comme sens afin de rendre compte du goût pour les arts. Le goût est d'emblée conçu comme ce que l'âme goûte, comme un plaisir de l'âme. Montesquieu pose d'entrée de jeu que l'âme possède certains plaisirs indépendamment de ceux qui lui viennent des sens, plaisirs qui tiennent à sa nature propre comme le plaisir de penser, c'est-à-dire d'embrasser les idées générales, de voir un grand nombre de choses, de comparer, etc. L'objet de l'article "Goût" est clairement défini : il cherchera les raisons ou encore les causes de *tous* les plaisirs que l'âme prend à sa propre nature, c'est-à-dire à l'exercice de ses facultés. Tel est le projet annoncé au début de l'article "goût" : il s'agira d'y examiner ce qui est susceptible d'induire ces plaisirs de l'âme, de rendre raison, en un mot, de nos sentiments ; la finalité de l'article sera ainsi, grâce à cette connaissance des raisons du plaisir de l'âme, de contribuer à former le goût, qui n'est autre, écrit Montesquieu que "l'avantage de découvrir avec finesse et avec promptitude la mesure du plaisir que chaque chose doit donner aux hommes".

Dans cette première définition, qui est en réalité une définition du bon goût (Montesquieu donnera plus loin une définition plus générale du goût comme "ce qui nous attache à une chose par le sentiment") est donc formulée une dimension prescriptive : de la connaissance des *causes*

du plaisir de l'âme doivent pouvoir se déduire les règles de ce qui *doit* plaire, et donc, en particulier, les règles de l'art. Si la beauté, pas plus que les autres qualités morales, n'est une entité idéale, absolue ou en soi, elle ne peut consister que dans certains *rappports* entre les objets et les facultés subjectives. Or ce sont ces rapports qui constituent l'objet du goût formé, du goût juste : le jugement consiste ici à saisir la juste mesure de plaisir, le degré de plaisir *convenable* que procure chaque objet, et à le faire avec finesse et avec promptitude. L'article fournira de multiples exemples illustrant cette démarche : " L'âme aime " (pour telle ou telle raison liée à sa constitution propre) " donc il faut " (que l'art suive telle ou telle règle pour lui plaire). Or c'est ici précisément qu'intervient un principe essentiel de ce que l'on peut nommer " l'esthétique paradoxale " de Montesquieu : pourquoi en effet l'âme aime-t-elle à la fois la multiplicité et la variété d'une part, l'ordre et la symétrie de l'autre, ce qui peut paraître contradictoire ?

De l'amour de la variété et du plaisir de la surprise, Montesquieu donne d'abord une explication rationnelle : l'âme se lasse de l'unité et de l'uniformité, sa passion dominante est la *curiosité*, qui la met constamment en activité ; l'âme est essentiellement désir, désir de connaître ; c'est pourquoi, " l'âme cherche toujours des choses nouvelles et ne se repose jamais ". Sans activité, l'âme s'ennuie et se perçoit comme mortelle. C'est pourquoi l'âme a besoin de toujours former de nouveaux désirs, et de toujours varier ses satisfactions. Du fait de son union avec le corps, corps qui ne peut souffrir d'être toujours dans une position identique, l'âme, écrit Montesquieu, " ne peut pas soutenir longtemps les mêmes situations ". Le plaisir ou la joie même deviennent douleur ou désagrément en se prolongeant excessivement ; la volupté n'existe que dans son surgissement, le plaisir s'émousse en se perpétuant. L'âme qui sent perpétuellement ne peut trouver le rythme de son plaisir que dans un renouvellement constant de ses impressions, qui permet d'éviter l'ennui. Telle est la raison psychophysiologique pour laquelle l'âme aime la multiplicité, la variété, les contrastes, ou la surprise, ce qui doit se traduire dans l'art par une variation de la variété et des contrastes eux-mêmes : car trop de contrastes deviennent symétrie, trop de variétés deviennent uniformité – c'est ce qui explique d'ailleurs la préférence avouée de Montesquieu pour l'art classique sur l'art gothique. Mais à cette disposition fondamentale (amour de la variété, du contraste, et de la surprise) s'en adjoint une autre, qui rend raison pour sa part du plaisir que l'âme éprouve, à l'inverse, à l'ordre ou à la symétrie : dans ce mouvement perpétuel du désir et de la variation des plaisirs, l'âme unie au corps se fatigue en effet, et s'use ; elle a besoin, autrement dit, d'économiser ses ressources. La dialectique de l'ordre et de la variété doit par conséquent être liée à une dialectique du repos et du mouvement, qui caractérise l'art de raffiner ses jouissances de façon à éviter la difficulté de l'attention soutenue, mais aussi la tension excessive du plaisir, et donc l'usure de l'âme. Ainsi, selon Montesquieu, " la raison qui fait que la symétrie plaît à l'âme, c'est qu'elle lui épargne de la peine, qu'elle la soulage, et qu'elle coupe pour ainsi dire l'ouvrage par la moitié " ; la raison pour laquelle l'âme aime à la fois la symétrie et les contrastes tient à ce que tout la fatigue à la longue, et même les grands plaisirs : " car les fibres qui en ont été les organes ont besoin de repos ; il faut en employer d'autres plus propres à nous servir, et distribuer pour ainsi dire le travail ".

La métaphore de la machine et de la division du travail permet ici de mieux cerner l'usage qui est fait du dualisme cartésien, énoncé en début d'article au moment où Montesquieu associait le goût aux plaisirs de l'âme. Comment comprendre en effet cette fatigue ou cette usure de l'âme dans l'exercice de ses facultés ? Même si les organes du cerveau ne sont que les instruments de la pensée, l'usure semble atteindre ici l'âme elle-même, et le dualisme d'abord annoncé paraît se dissoudre dans l'unité de la sensibilité : pour Montesquieu, l'opération de pensée n'est qu'une forme de l'opération de sentir, la différence est de degré et non de nature. Dans cette optique, les

limitations de l'âme tiennent à la *structure de son attention*, et engendrent une *esthétique paradoxale* : d'un côté, l'âme aime l'aperception et les transitions faciles, elle aimera donc la symétrie qui la soulage et lui épargne de la peine en coupant " pour ainsi dire l'ouvrage par la moitié ", et elle aimera l'ordre, qui unifie la multiplicité des parties en formant un " tout ensemble " ; de l'autre, l'âme se délecte de certains " embarras " qui suscitent la beauté en piquant sa curiosité, lorsqu'elle ne parvient pas à concilier ce qu'elle voit et ce qu'elle sait (comme dans les illusions d'optique), ce qu'elle voit et ce qu'elle a vu. Afin de satisfaire les aspirations de l'âme, un juste milieu doit donc être trouvé entre son désir de facilité et sa recherche de la difficulté, entre plaisir de l'effort et plaisir de la détente nerveuse. Il y a là comme une *juste mesure* de plaisir que l'art doit satisfaire : " notre âme est lasse de sentir ; mais ne pas sentir, c'est tomber dans un anéantissement qui l'accable. On remédie à tout, en variant ses modifications ; elle sent, et ne se lasse pas ".

2) *Un renversement du jansénisme*

Or évoquer la finitude de l'âme, associer son amour pour la diversité et la nouveauté à cette finitude même, c'est sans doute faire implicitement référence à l'esthétique janséniste, celle de Nicole du moins, conçue comme une esthétique de la finitude. Pour Pascal ou Nicole en effet, c'est la double nature de l'homme, et sa faiblesse après la Chute, qui imposent le recours à l'art et aux moyens sensibles afin de le ramener à Dieu. Corrélativement, c'est encore la finitude de l'homme qui impose, une fois admis le recours à l'art, certaines exigences envers l'œuvre et notamment l'importance de la variété. Selon Nicole, la variété dans l'art, et en particulier dans l'œuvre littéraire, est doublement exigible : d'une part, pour prévenir l'ennui ; d'autre part, pour éviter d'imposer au lecteur une trop grande contention de l'esprit. La démarche esthétique de Nicole consiste à rapporter les sources du plaisir de l'âme à la structure de l'attention humaine, au vu de la dépendance où se trouve l'esprit à l'égard du corps – l'attention étant comme l'enracinement corporel de l'âme. Dans la *Dissertation sur la beauté véritable et son fantôme*, Nicole se propose de découvrir les règles de l'art dans les règles de *convenance* entre ce qui plaît à l'âme et la structure même de son attention :

Si l'on veut scruter la nature de l'esprit humain jusques en son fond, et considérer les sources intimes de ses plaisirs ; on trouvera en lui une certaine force mêlée à une certaine faiblesse, d'où naissent sa grande inconstance et son goût du changement. Sa force fait qu'un relâchement continuel lui pèse ; sa faiblesse, en revanche, le rend incapable d'un effort continu. Aussi aucun objet parfaitement uniforme ne saurait-il lui plaire longtemps.

De là vient selon Nicole qu'il faut des dissonances pour relever l'harmonie musicale, de là vient que la variété est si nécessaire dans l'éloquence, de là vient que les métaphores plaisent aux hommes, quand bien même elles s'écarteraient du vrai : cela tient, dit Nicole, à " la faiblesse de leur nature ", " incapable de soutenir la vérité dans sa simplicité et sa sévérité ". De ce point de vue, l'art constitue en quelque sorte une thérapeutique : les figures de style sont tolérées comme un soulagement à la faiblesse humaine, incapable de recevoir la vérité nue et sans ornement ; ce sont pour Nicole des " remèdes au dégoût de la nature ". La curiosité, dont saint Augustin disait qu'elle coïncide avec une corruption de l'esprit et non de la chair (*Confessions*, livre X, chap. XXXV), rend raison de la répugnance de l'âme à l'uniformité. L'œuvre littéraire, si elle veut plaire et être jugée belle, doit donc suivre les inclinations de la nature de l'âme et épouser ses

penchants : telle est la condition pour que l'esprit puisse reconnaître la vérité non seulement par l'entendement pur, mais par un *sentiment* accompagné de plaisir.

Telle pourrait donc être l'étrange inspiration augustinienne de la pensée de Montesquieu. Mais à l'évidence, trois divergences de fond infléchissent profondément ce premier jugement : ces divergences tiennent d'une part à la finalité de l'art et à sa définition, d'autre part à la conception même de la nature de l'homme.

1) Finalité de l'art d'abord : pour Nicole, l'art ne peut valoir que s'il rend plus sensibles les vérités de la religion chrétienne et les exigences de sa morale : il n'est qu'un moyen toléré en vue d'une fin qui est seule digne d'estime. L'art constitue en quelque sorte un remède dans le mal, alors que Montesquieu situe l'art dans un ordre purement immanent, sans le subordonner à quelque fin extérieure que ce soit.

2) Définition de l'art ensuite : sur le fond, la beauté que défend Nicole est une beauté idéale, universelle et éternelle. La beauté de l'art provient de sa participation à une essence impérissable, soustraite aux contingences du devenir sensible : Nicole, sur ce point, demeure disciple de Platon. Il existe une essence du beau, et la beauté s'identifie à la vérité, pour laquelle l'homme est fait : l'homme manifeste un " amour inné de la vérité ", une aversion naturelle pour la fausseté. Dans cette optique, l'inspiration platonicienne et augustinienne se traduit par la valorisation de l'unité : le multiple apparaît en définitive comme une déchéance de l'être dans le sensible. Pour Montesquieu en revanche, il n'existe aucune qualité en soi, ni beauté ni bonté absolues, et le platonisme est une " mauvaise métaphysique " (*Pensées*, n° 799). Certes, pour lui aussi " l'âme aime la vérité ", parce qu'elle est faite pour connaître ; mais parce qu'elle n'est pas faite pour connaître Dieu, mais pour connaître le monde, l'âme aime d'emblée la diversité maîtrisée, et elle peut se complaire dans l'illusion. Le multiple ne renvoie à aucune dégradation ontologique, mais à la nature de l'être.

3) Ultime conséquence, d'un point de vue anthropologique cette fois : la curiosité de l'âme était pour Nicole, comme pour saint Augustin, une maladie et une marque de corruption essentielle, traduisant la condition de l'homme après la chute. Or pour Montesquieu, la curiosité ne trahit rien d'autre que la forme du rapport entre le sujet et l'objet de la connaissance, elle correspond à l'évènement même de la donation du monde pour un être qui associe et *enchaîne* des idées. Parce que l'âme est " faite pour penser " et que " toutes les choses sont dans une chaîne où chaque idée en précède une et en suit une autre ", la curiosité est naturelle, aussi naturelle que le mouvement du désir qui porte d'un objet à l'autre, d'un plaisir à l'autre. Tout comme Voltaire avait renversé le divertissement pascalien en l'associant au plaisir naturel du mouvement qui rend l'homme propre à agir, Montesquieu renverse ainsi le pessimisme augustinien, en associant le plaisir de la surprise à la structure active de l'âme, qui la rend propre à connaître.

On peut ainsi concevoir la contribution de Montesquieu à l'article " Goût ", à l'issue de ces premières analyses, comme une forme de renversement du jansénisme, qui s'inscrit dans le sillage de ses réflexions sur la finitude de l'homme, tout en s'émancipant de sa dimension théologique : l'art, en tant que divertissement, est un remède à l'ennui. Sans doute Montesquieu est-il d'ailleurs loin d'être le seul à accomplir cette réduction de l'augustinisme au " bel ordre de la concupiscence ". L'esthétique du XVIII^e siècle naît pour une bonne part de ce mouvement ambigu d'hommage et de rupture. Quoique Nicole ne fasse pas de la nature humaine la source ni le garant de la beauté, le janséniste peut sembler préfigurer l'orientation subjectiviste de la réflexion esthétique par son insistance à réclamer la conformité de l'œuvre à la nature humaine : " il ne suffit pas, pour qu'une chose soit dite belle, qu'elle s'accorde à sa propre nature, si elle ne convient pas également à la nôtre " (*Dissertatio*, I). Les principes de l'esthétique paradoxale de Nicole, référée à la double nature de l'homme, peuvent donc se retrouver chez d'importants prédécesseurs de Montesquieu, comme Crousaz, Fontenelle ou Batteux. Tous justifient le plaisir universel éprouvé à la nouveauté et à la diversité, lorsque celles-ci sont accordées à une certaine unité et à une certaine simplicité.

Le *Traité du Beau* de Crousaz, en premier lieu, envisage ce principe dans le cadre de sa recherche des caractères " naturels " et " réels " du beau :

La variété plaît donc essentiellement à l'Esprit humain. C'est un principe d'expérience ; il paraît fait pour la variété, elle l'anime et l'empêche de tomber dans l'ennui, et dans la langueur. Mais il lui faut aussi de l'Unité au milieu de la diversité, sans quoi cette diversité le fatigue et l'embrouille, au lieu que, s'il a l'une et l'autre, autant que la variété l'anime, autant l'unité le délasse.

La diversité multiplie et étend les connaissances de l'âme ; l'uniformité les fixe dans sa mémoire. Comme Nicole, Crousaz associe par conséquent la beauté aux objets propres à faire naître le plaisir de l'âme, ou de l'esprit, conformément à sa nature, qui est de penser. Comme Nicole, il rapporte le plaisir de l'âme à son activité soutenue : parce que l'âme craint plus que tout l'ennui, elle se délecte dans la vivacité des sentiments suscités par la grandeur, la nouveauté et la diversité, même si l'effort lui répugne. Cependant, à l'inverse de Nicole, Crousaz ne renvoie plus l'amour de la diversité au péché originel, et à la dépravation de notre nature ; bien au contraire, c'est l'Auteur de la nature lui-même qui est selon lui à l'origine de ce désir, désir qui convient à notre nature, union de l'âme et du corps. Avant *l'Essai sur le goût*, le *Traité du Beau* justifie de la sorte le plaisir de la surprise dans les ouvrages d'esprit ; mais contrairement à lui, il fonde encore l'universalité du jugement de goût sur un socle théologique : si les hommes s'accordent sur la beauté des choses par le sentiment, qui se prononce avant que la raison ne s'exprime dans le même sens, c'est parce que Dieu a accordé de toute éternité nos idées à nos sentiments, de telle sorte que ce qui mérite d'être approuvé doit exciter en même temps des sensations agréables. Pour Crousaz, qui s'inspire ici de Malebranche, l'accord des idées et des sentiments est digne de la sagesse divine, qui a fait en sorte que tout ce qui convient à notre nature soit senti agréablement, tandis que tout ce qui ne lui convient pas déplaît. Les règles de convenance entre l'art et notre nature sont ainsi des règles d'harmonie, conformes à son bien, selon un raisonnement finaliste ou téléologique.

Or c'est avec ce raisonnement téléologique que va rompre Fontenelle, en soutenant que la constitution de l'homme est entièrement arbitraire, et contingente. Dans ses *Réflexions sur la poétique*, publiées pour la première fois en 1742, Fontenelle justifie lui aussi les règles de l'art – en l'occurrence, de la tragédie – en remontant aux sources du plaisir de l'esprit. On trouve ici le deuxième exemple d'une transposition du principe de l'esthétique paradoxale :

L'esprit aime à voir ou à agir, ce qui est la même chose pour lui : mais il veut voir et agir sans peine ; et ce qui est à remarquer, tant qu'on le tient dans les bornes de ce qu'il peut faire sans effort, plus on lui demande d'action, plus on lui fait de plaisir. Il est actif jusqu'à un certain point, au-delà très paresseux. D'un autre côté, il aime à changer d'objet et d'action. Ainsi il faut en même temps exciter sa curiosité, ménager sa paresse, prévenir son inconstance.

Fontenelle en déduit une esthétique de la diversité et de la surprise, fondée sur la curiosité, mais qui doit être associée à une forme de simplicité, afin d'épargner de la peine à l'esprit.

L'œuvre de Batteux offre un dernier exemple de cet abandon du socle théologique au profit d'un hédonisme assumé. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* définissent le goût comme un sentiment qui a pour objet les ouvrages de l'art et permet de dire s'ils respectent le principe de l'imitation de la belle nature. De même que Crousaz, Batteux adopte ainsi le principe selon lequel nos goûts " naturels " sont réglés par des lois immuables, qui tiennent à la destination de notre âme, faite pour connaître le vrai et pour aimer ce qui lui est utile. De même que Crousaz et Nicole, Batteux fait découler les règles de l'art de l'observation des causes du plaisir de l'âme, et justifie le plaisir de la nouveauté et de la variété : l'âme aime ce qui la perfectionne, en la tirant de l'engourdissement où la maintiennent les objets auxquels elle est accoutumée, elle prend plaisir à l'exercice de ses facultés, à l'extension de la sphère de ses sentiments et de ses idées.

Batteux se réfère par conséquent lui aussi à la double nature de l'âme et à la juste mesure d'activité qui lui convient :

Notre âme est un composé de force et de faiblesse. Elle veut s'élever, s'agrandir : mais elle veut le faire aisément. Il faut l'exercer, mais ne pas l'exercer trop. C'est le double avantage qu'elle tire de la perfection des objets que les arts lui présentent.

Elle y trouve d'abord la variété, qui suppose le nombre et la différence de parties, présentées à la fois, avec des positions, des gradations, des contrastes piquants. (Il ne s'agit point de prouver aux hommes les charmes de la variété). L'esprit est remué par l'impression des différentes parties qui le frappent toutes ensemble, et chacune en particulier, et qui multiplie ainsi ses sentiments et ses idées [...]

Il faut ménager notre faiblesse. La multitude des parties nous fatiguerait, si elles n'étaient point liées entre elles par la régularité, qui les dispose tellement, qu'elles se réduisent toutes à un centre commun qui les unit [...] L'unité et la variété produisent la symétrie et la proportion.

Que retenir de ce parcours ? Il montre à quel point, au moment où écrit Montesquieu, la référence de l'esthétique à la double nature de l'homme était devenue "banale", selon les termes de Jean Ehrard. Mais cette banalité du thème ne doit pas occulter l'originalité de Montesquieu, du moins à l'égard de Crousaz et Batteux, en ce qu'il pousse à la limite la rupture avec le *paradigme théologique* pour mettre au premier plan un *paradigme machinique* de l'âme. Montesquieu demeure ainsi proche de Fontenelle lorsqu'il fait valoir que "notre manière d'être est entièrement arbitraire" et qu'"un organe de plus ou de moins dans notre machine aurait fait une autre éloquence, une autre poésie" (la proximité avec les *Entretiens sur la pluralité des mondes*, troisième soir, est patente). Dans l'*Essai sur le goût*, c'est la mesure purement contingente quoique universelle de notre attention et de notre pénétration qui fonde les règles tout aussi contingentes que doit respecter l'art. Faut-il en conclure que Montesquieu accomplit le renversement du jansénisme, renversement qui resterait dans l'orbe du "rationalisme" de Crousaz ou Fontenelle ? La question est plus complexe sans doute. Peut-être l'article "Goût" n'est-il pas étranger, en réalité, au mouvement pascalien de la raison des effets, et au renversement possible des opinions vaines en opinions saines : il n'est donc pas exclu de montrer, pour finir, en quoi Montesquieu renoue paradoxalement avec la pensée janséniste sur l'art, en dépit de ce qui vient d'être dit de tout ce qui les sépare.

3) *Idées accessoires et composition du goût*

Malgré les apparences, la pensée de Montesquieu ne se limite pas en effet à un ensemble de préceptes purement rationalistes, susceptibles de rendre raison de son admiration pour l'esthétique classique. Deux discours se trouvent entrelacés dans l'article "Goût" de l'*Encyclopédie* : l'un renvoie à une définition rationaliste du sentiment, qui semble juger rapidement conformément à ce que la raison approuve (Montesquieu paraissant parfois plus proche de Crousaz que de Dubos, pour qui le sentiment juge, à la différence de la raison, de ce qui émeut et de ce qui touche) ; l'autre semble faire du sentiment une entité complexe et composée, dont les raisons d'aimer demeurent largement occultes. Il y aurait là, dans ce second discours, comme la face cachée de l'esthétique de Montesquieu, le revers d'une pensée apparemment intellectualiste, et qui doit beaucoup, dans un dernier paradoxe qu'il convient d'éclaircir, à la pensée de Nicole lui-même et à sa théorie des pensées imperceptibles.

Le goût, défini comme ce qui "nous attache à une chose par le sentiment", ne se laisse pas influencer, selon Montesquieu, par des principes théoriques ; il ne suffit pas de connaître les différentes sources de nos plaisirs et d'avoir lu tout ce que la philosophie a dit dessus pour pouvoir bien juger des ouvrages : "Le goût naturel n'est pas une connaissance de théorie ; c'est une application prompte et exquise des règles mêmes que l'on ne connaît pas." Se pose dès lors la question de savoir comment interpréter cette application de règles que l'on ne connaît pas, cette reconnaissance d'une détermination singulière (cette chose est belle) à partir d'une détermination universelle inconnue, voire inconsciente. Un élément du texte de Montesquieu paraît ouvrir à cette dimension inconsciente inhérente au jugement de goût : il s'agit de la théorie des idées et des goûts *accessoires*, qui se déploie progressivement dans le texte, d'abord, de façon très marginale, puis de façon de plus en plus pressante, jusqu'à occuper une place véritablement centrale et décisive dans l'économie de l'article.

La première apparition du thème intervient à propos de la surprise, qui peut être produite soit par la chose, soit par la manière de l'apercevoir : ainsi lorsque nous voyons la chose "avec une idée accessoire qui nous surprend".

Telle est dans une chose l'idée accessoire de la difficulté de l'avoir faite, ou de la personne qui l'a faite, ou du temps où elle a été faite, ou de la manière dont elle a été faite, ou de quelque autre circonstance qui s'y joint.

Jusqu'ici, l'accessoire paraît relever de l'accessoire théâtral : il s'agit de la circonstance qui provoque la surprise en ébranlant l'âme et en lui "composant" un plaisir. Cependant, cette première compréhension de l'accessoire comme *connotation* circonstancielle demeure insuffisante. Il s'agit là d'un point important sur lequel Montesquieu va s'expliquer dans une section entière : un sentiment n'a pas ordinairement dans notre âme une cause unique. La formule paraît anodine, mais elle introduit une rupture décisive. Quelle était en effet la caractéristique commune du sentiment chez deux théoriciens aussi opposés que Dubos et Crousaz ? Dans les deux cas, dans l'esthétique du sentiment comme dans l'esthétique rationaliste, le jugement de goût, qui est un sentiment, se donnait d'abord et avant tout comme *un* : soit qu'il constitue l'équivalent sensible d'un processus rationnel (chez Crousaz), soit qu'il se conçoive de manière autonome comme émotion et affectivité (comme chez Dubos), indépendamment des principes édictés par la raison. Or c'est avec cette unité décisive du sentiment que va rompre Montesquieu, en introduisant la multiplicité, voire la contrariété, au cœur même du jugement de goût : "chaque chose nous donne un sentiment qui est composé de beaucoup d'autres, lesquels s'affaiblissent et se choquent quelquefois" ; l'exemple donné est celui des castrats italiens, qui plaisent et déplaisent à la fois, car la beauté de leur voix et de leur air de jeunesse est compensée dans notre esprit par la conscience de leur mutilation, et de la fausseté des passions qu'ils prétendent jouer avec passion.

L'article semble par conséquent faire du goût le fruit d'un agencement d'idées complexes, de connections passives, de liaisons involontaires entre des intensités affectives. Loin d'être un *principe* de jugement, le goût, qui est une forme d'esprit, apparaît de la sorte comme un *résultat*. Il est l'effet de certains dispositifs émotionnels qui agissent en nous sans nous et déterminent notre jugement. Montesquieu s'en explique au moment où il réintroduit le modèle du sens de la saveur, qu'on avait d'abord cru écarté, afin de définir la délicatesse du goût :

Les gens délicats sont ceux qui à chaque idée ou chaque goût joignent beaucoup d'idées ou beaucoup de goûts accessoires. Les gens grossiers n'ont qu'une sensation ; leur âme ne sait ni composer ni décomposer ; ils ne joignent ni n'ôtent rien de ce que la nature leur donne : au lieu que les gens délicats dans l'amour se composent la plupart des plaisirs de l'amour. Polyxène et Apicius portaient à la table bien des sensations inconnues à nous autres mangeurs vulgaires ; et ceux qui jugent avec goût des ouvrages d'esprit ont et se font une infinité de sensations que les autres hommes n'ont pas.

La fonction propre de l'âme étant la comparaison, elle se traduit par sa capacité de composition et de décomposition. Loin d'être un jugement unique et refermé sur l'instantanéité de sa donation, le jugement de goût est donc l'appréhension d'une pluralité, composée et recomposée selon la nature singulière de l'âme : la délicatesse du goût sera à la mesure de cette aptitude à la composition et à l'association, qui n'a plus rien à voir avec l'appréhension d'une donnée sensorielle brute. En ce sens, il n'est pas de plaisir brut, aussi intense soit-il, dans l'appréhension de l'œuvre, mais un *sentiment complexe* élaboré à partir de la matière première de la sensation, ou plutôt des *sensations "mixtes"* qui reculent le moment de la satiété grâce à leur raffinement. Ainsi se trouve convoquée une alchimie savante de l'âme, qui se compose et se combine ses plaisirs : la contemplation est composition. Ce processus traduit l'interférence essentielle entre "goût naturel" et "goût acquis" : l'acquisition du goût renvoie à une *recomposition* de la sensibilité, qui se forme des "goûts accessoires", grâce à l'éducation. Comme le montre déjà l'*Essai sur les causes*, la sensibilité elle-même s'éduque et se cultive :

L'éducation ne multiplie pas nos idées sans multiplier aussi nos manières de sentir. Elle augmente le sens de l'âme, raffine ses facultés, nous fait trouver ces différences légères et délicates qui sont imperceptibles aux gens malheureusement nés ou élevés.

Dès lors, la qualité de l'appréciation esthétique, qu'il s'agisse de l'amour d'une belle femme ou de l'amour d'un beau tableau, est essentiellement tributaire de ce raffinement du goût, qui en fonde la délicatesse (application "prompte et exquise" des règles).

Sans doute n'est-il pas superflu, toutefois, de mettre en garde contre une interprétation strictement volontariste de cet agencement du goût, interprétation qui paraît suggérée par certaines formules : "Souvent notre âme se compose elle-même des raisons de plaisir, écrit Montesquieu, et elle y réussit surtout par les liaisons qu'elle met aux choses." Tout se passe ici comme si l'âme se formait un sentiment à partir de la matière rhapsodique de la sensation, en déterminant par elle-même les principes de l'unité comme unité *intentionnelle*, comme si l'expérience

de la réception de l'œuvre d'art s'apparentait à une *construction* volontaire et personnelle (selon l'identité propre du sujet qui contemple), à une *élaboration* consciente de l'agencement des données sensorielles. Or l'exemple donné pour illustrer ce propos, qui n'est plus celui du castrat, mais celui de la comédienne, suggère que les associations et les connexions qui président à la formation du jugement de goût ne sont généralement pas volontaires ni même intentionnelles :

Ainsi une chose qui nous a plu nous plaît encore, par la seule raison qu'elle nous a plu, parce que nous joignons l'ancienne idée à la nouvelle. Ainsi une actrice qui nous a plu sur le théâtre, nous plaît encore dans la chambre ; sa voix, sa déclamation, le souvenir de l'avoir vu admirer, que dis-je ? l'idée de la princesse, jointe à la sienne : tout cela fait une espèce de mélange qui forme et produit un plaisir.

Le terme de *mélange* est essentiel : de même que l'esprit général, dans *L'Esprit des lois*, est pensé selon le paradigme du mélange des déterminations, sur le modèle chimique du mixte qui introduit des qualités du tout distinctes de celle des parties et intègre leurs contradictions, de même l'esprit dont le goût est une forme se présente ici comme le fruit d'un mélange : mélange d'impressions ou de sentiments, mélange qui résout la diversité et la contrariété pour en faire un sentiment ou un "goût" unique. Si le goût est l'effet d'une composition, il s'agit donc plutôt d'une composition au sens chimique du terme, d'un mélange ou d'un mixte. Corrélativement, la détermination passionnelle inhérente au jugement de goût peut induire une forme de passivité constitutive du sujet. L'amour et le désir se trouvent ainsi expliqués par une théorie de l'association d'idées, qui s'opère de façon passive dans la sensibilité. Comme l'écrit Montesquieu, les premières impressions se réitèrent par inertie, et l'on aime parce que l'on a aimé : les premières composantes du sentiment, fussent-elles imaginaires (le cas de la comédienne est opportunément choisi) ne sont pas refoulées par la raison ; les déterminations premières perdurent dans la conscience intime avec l'écoulement du temps, et l'accessoire contribue à former l'idée ou le sentiment présent. Assurément, une telle vision de la constitution du sujet n'est pas forcément en rupture avec le rationalisme, et l'on peut penser à Descartes, porté vers les filles "louches" parce que sa nourrice louchait. Mais l'accessoire n'est pas chez Montesquieu un simple accident de parcours individuel, ou un préjugé à écarter ; l'idée accessoire est ce qui gouverne notre appréhension du monde, et notre perception même : " Nous sommes tous pleins d'idées accessoires. Une femme qui aura une grande réputation et un léger défaut pourra le mettre en crédit, et le faire regarder comme une grâce. "

Ce terme même – *grâce* – n'a rien d'accidentel ou d'accessoire ici. Dans le passage qui suit, l'article déploie en effet une théorie du "je-ne-sais-quoi" qui renvoie à un charme invisible, à une "grâce naturelle", que Montesquieu relie au plaisir de la surprise (plaisir de découvrir des agréments inattendus, qui surgissent davantage dans l'esprit, les manières ou l'expression du visage que dans une beauté régulière et ordonnée). Or en référant le goût à une esthétique de la grâce, et en dissociant ainsi le goût de l'appréciation de la beauté, Montesquieu éloigne un peu plus le goût d'une expérience subjective d'ordre volontariste et intellectualiste. De même que les idées accessoires sont ce qui agit en nous sans nous, de même la grâce est l'*événement* qui emporte et ravit notre consentement par une efficace insensible.

Ainsi s'éclaire la prédilection de l'esthétique de Montesquieu pour le "je-ne-sais-quoi", ce qui ne se laisse pas ressaisir selon des principes : la passion, dans l'amour comme dans l'art, est suscitée par l'agrément inattendu, que rien ne laissait prévoir. Bouhours avait plus tôt montré l'impuissance de la raison face à ce *je-ne-sais-quoi*, qu'il est plus aisé de sentir que de connaître, et sans lequel toutes les qualités, aussi belles soient-elles, sont mortes, inaptées à toucher le cœur et à l'émouvoir. Bouhours faisait alors du *je-ne-sais-quoi* un penchant ou un "instinct" du cœur, un "très exquis sentiment de l'âme pour l'objet qui la touche" – sentiment que l'on ne peut ni expliquer ni concevoir mais qui est pourtant à l'origine de nos passions et de nos inclinations les plus vives. Disjoignant l'amour et la connaissance des raisons d'aimer, Bouhours transposait de la sorte le paradigme de la grâce de l'ordre théologique à l'ordre esthétique :

Ces *je-ne-sais-quoi* en beau et en laid, pour parler de la sorte, excitent en nous des *je-ne-sais-quoi* d'inclination, et d'aversion, où la raison ne voit goutte, et dont la volonté n'est pas maîtresse : ce sont des premiers mouvements qui préviennent la réflexion, et la liberté.

Sans doute Montesquieu, qui n'insiste plus sur ce caractère inconnaissable, est-il donc redevable à Bouhours de cette importance accordée au *je-ne-sais-quoi*, de même qu'il lui est redevable (comme tant d'autres d'ailleurs) dans l'importance qu'il accorde à la *délicatesse* du discernement dans sa définition du goût.

Mais là n'est pas l'essentiel. Car ce lien entre théorie des idées accessoires et théorie de la grâce peut se retrouver chez Nicole lui-même, au fondement de son esthétique paradoxale. La théorie des idées accessoires est d'abord présente dans la logique de Port-Royal :

Il arrive souvent qu'un mot, outre l'idée principale que l'on regarde comme la signification propre de ce mot, excite plusieurs autres idées qu'on peut appeler accessoires, auxquelles on ne prend pas garde, quoique l'esprit en reçoive l'impression (...) Quelquefois ces idées accessoires ne sont pas attachées aux mots par un usage commun, mais elles y sont seulement jointes par celui qui s'en sert.

On la retrouve dès la *Dissertatio*, où Nicole analyse les figures rhétoriques en ces termes : leur puissance de persuasion provient de leur capacité à présenter à l'esprit une idée double ou plutôt une idée consciente et exprimée accompagnée d'un sentiment qui reste informulé, voire inconscient. Ainsi l'idée double suggérée par les métaphores renvoie-t-elle à la capacité à solliciter l'affectivité et l'imagination, où Nicole fait résider la beauté du discours littéraire. La théorie des idées accessoires se retrouve enfin dans le *Traité de la grâce générale*, où Nicole répond à Arnauld au sujet de la possibilité de la vertu des païens en l'absence de connaissance de la Révélation. La controverse entre Nicole et Arnauld sur la question de la grâce générale porte essentiellement sur la possibilité d'être éclairé par une vérité d'une manière médiate et confuse : Arnauld refuse cette hypothèse, qui permettrait de ne pas exclure les païens du champ d'action de la grâce. Nicole, en revanche, distingue une manière médiate et une manière immédiate, distincte ou expresse, d'être éclairé par une vérité. Dans le premier cas, la pensée du principe peut être imperceptible, et l'on a affaire à un *sentiment* sans avoir d'idée claire et distincte : comme chez Leibniz, le sentiment renvoie à une pensée confuse. Les pensées imperceptibles sont des pensées connues d'abord par le sentiment, c'est-à-dire des " pensées délicates, promptes, confuses, indistinctes ", qui ne sont pas forcément accessibles à la réflexion. Selon Nicole, c'est en invoquant leur efficace sourde que l'on peut comprendre que les infidèles aient pu être éclairés sur les vérités de morale par une grâce générale de Dieu, sans le savoir réellement. Or il existe trois cas distincts où la notion de pensée imperceptible peut prendre sens : lorsque l'on conçoit des vérités sans les revêtir d'aucune parole ; lorsqu'on les conçoit à la manière des propositions d'un enthymème qu'on n'exprime pas ; enfin quand on les conçoit comme certaines *vues accessoires* jointes à l'objet direct et principal de la pensée. La théorie trouve d'emblée son application dans le domaine de l'expérience esthétique, et dans l'appréciation des mérites de l'œuvre littéraire, puisque l'esprit sent d'une manière indistincte et confuse les vues non exprimées et sous-entendues de l'auteur. Il y a là une raison implicite qui cause le consentement de l'esprit et détermine son approbation : " on ne les approuve [les œuvres littéraires] qu'en vertu de cette raison secrète et inexprimée ". Ainsi, selon Nicole,

On peut dire suivant cette pensée, que les livres n'étant que des amas de pensée, chaque livre est en quelque sorte double, et imprime dans l'esprit deux sortes d'idées. Car il y imprime un amas de pensées formées, exprimées et conçues distinctement. Et outre cela il y imprime un autre composé de vues et de pensées indistinctes, que l'on sent et que l'on aurait peine à exprimer ; et c'est d'ordinaire dans ces vues excitées et non exprimées que consiste la beauté des livres et des écrits.

Ceux qui en excitent plus donnent plus de plaisir à l'esprit, parce qu'ils sont plus vifs et plus pénétrants ; ceux au contraire qui n'en excitent point, sont des écrits fades et languissants, qui ne réveillent pas l'esprit.

Un tel rapprochement, en l'espèce, permettrait peut-être de comprendre la définition du goût chez Montesquieu (application prompte et exquise des règles mêmes que l'on ne connaît pas) sans renvoyer précocement à une anticipation du jugement réfléchissant kantien. La théorie des pensées imperceptibles pourrait peut-être permettre de penser les règles qui influent sur le jugement sans que l'on en ait nécessairement conscience. Il n'y a là bien sûr qu'une hypothèse, mais qui peut s'étayer puisque Montesquieu connaissait et appréciait suffisamment ce passage de Nicole, qu'il évoque dans l'une de ses *Pensées*, pour en faire le principe même de son style : " Pour bien écrire, il faut sauter les idées intermédiaires, assez pour n'être pas ennuyeux ; pas trop, de peur de n'être pas entendu. Ce sont ces suppressions heureuses qui ont fait dire à M. Nicole que tous les bons livres étaient doubles. " (*Pensées*, n° 1970). Sans doute peut-on ajouter à cela que la théorie du goût comme instance de régulation des règles – connaissance de l'opportunité même de leur application – que mentionne Montesquieu à la fin de son article était également présente, sans doute pour la première fois associée à la définition du goût comme sentiment, chez Nicole. Bien avant Dubos, Nicole avait établi que l'artiste doit savoir s'élever au-

dessus des règles et pressentir la nécessité des exceptions ; il avait soutenu que l'appréciation des mérites et des défauts d'une œuvre ne relève pas de " raisonnements abstraits et métaphysiques ", mais d'un sentiment subtil et délicat, associé à la logique du *monde*. De ce point de vue, de Nicole à Montesquieu, l'hypothèse d'une transposition du paradigme théologique de la grâce dans le paradigme esthétique du goût ne paraît pas exclue.