

LE GOÛT DU SUBLIME CHEZ MONTESQUIEU ET BURKE*

Baldine Saint Girons
(Université Paris X-Nanterre)

Plein d'admiration pour l'article de Montesquieu sur le goût, publié en 1757 dans L'Encyclopédie, Edmund Burke en traduisit l'essentiel dans sa revue, The Annual Register or a View of the History, Politics and Literature. Et il ajouta à la deuxième édition de sa Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful (1759) une Introduction on Taste qui s'en inspirait.

Malgré d'incontestables différences, une communauté de pensée se dessine entre ces deux grands penseurs, tous deux passionnés de droit et parlementaires. L'un termina sa carrière et l'autre la commença par des réflexions concernant les principes et le statut de l'esthétique. Tous deux accordèrent une importance centrale à l'expérience du sublime et s'appliquèrent à montrer ses liens avec la théorie de la connaissance, la morale et la politique. Tous deux voulurent rivaliser avec les plus grands esprits, même si Burke se fit davantage l'émule de Longin et s'intéressa d'abord à la poésie, alors que Montesquieu fut davantage l'émule de Michel-Ange et se voulut architecte.

Mots-clés : *Montesquieu ; Burke ; goût ; esthétique ; sublime*

« Ceux qui jugent avec goût des ouvrages de l'esprit ont et *se sont fait une infinité de sensations* que les autres hommes n'ont pas »¹. Chez Montesquieu, le goût est d'abord un jugement qui fabrique des sensations : des sensations spirituelles, des sensations en nombre infini et des sensations originales. Ensuite, le goût ne s'oppose pas au génie, mais s'y joint étroitement pour s'opposer à l'art : « L'art donne les règles, le goût les exceptions », affirme-t-il dans ses papiers, publiés seulement en 1798². Enfin, le goût est une forme de la pensée, puisque celle-ci consiste à voir ou croire voir, autrement dit à être affecté ou à s'auto-affecter : « quoique nous opposions l'idée au sentiment, cependant, lorsque [l'âme] voit une chose, elle la sent ; et il n'y a point de choses si intellectuelles qu'elle ne voie ou *qu'elle ne croie voir*, et par conséquent qu'elle ne sente »³.

* Première publication dans *Du goût à l'esthétique : Montesquieu*, sous la direction de J. Ehrard et C. Volpilhac-Augier, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 235-272. Trad. italienne par P. Vincenzi « Per una riabilitazione del gusto : la lezione di Montesquieu », dans *Estetica della fruizione. Sentimento giudizio di gusto e piacere estetico*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Milan, Lupetti 2008, pp. 35-53.

¹ Montesquieu, *Essai sur le goût (EG)*, publié en 1757 dans l'*Encyclopédie* (tome VII), Paris, Rivages, Petite Bibliothèque, 1993, p. 35 (mes italiques).

² *EG*, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 14.

L'entreprise de Montesquieu est celle d'une réhabilitation du sensible, tenu non seulement comme source de l'idée, mais comme son accompagnement et son effet. Point de montée définitive vers un pur intelligible ou vers un symbolique aveugle, mais les retrouvailles permanentes d'un aspect ou d'un autre du visible. Sans doute arrive-t-il que l'âme ne fasse que « croire voir », qu'elle ne puisse réussir à faire partager sa croyance et qu'elle s'enferme dans une solitude qui est celle de l'hallucination ; mais cette absence de communicabilité *de facto* n'entame pas le sentiment d'évidence ressentie.

Or, cette réhabilitation du sensible s'accompagne chez Montesquieu d'une philosophie du sublime : d'un sublime plus artistique que naturel, dans la grande tradition de Longin, et d'un sublime non pas abstrait et coupé du sensible, comme ce sera le cas chez Kant, mais, au contraire, inscrit, quoique fugitivement, dans les œuvres.

Burke ne s'y était pas trompé : rempli d'admiration pour l'article de Montesquieu, paru la même année que la première édition de sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), il en traduisit une longue partie dans sa revue, *The Annual Register or a View of the History, Politics and Literature*, et ajouta à la deuxième édition de sa *Recherche* une préface sur le goût qui s'en inspirait. Louant Montesquieu d'avoir employé « la philosophie pour illustrer et améliorer les lois de toutes les nations du monde », Burke le crédita d'un bonheur égal dans l'emploi de la philosophie « pour expliquer et améliorer les arts de la politesse (*polite arts*) »⁴. Sans doute soulignait-il qu'il s'agissait d'un « fragment » qui, « malgré un extrême raffinement » n'était « pas entièrement exempt d'obscurité » ; mais ni l'inachevé, ni l'obscur ne lui semblaient des défauts en soi, puisqu'ils constituaient des risques que le sublime devait encourir et des véhicules privilégiés, lorsqu'il réussissait à les irradier. Peut-être Burke estimait-il finalement que, tout comme Pope l'affirme de Longin, Montesquieu « *is himself the great sublime he draws* »⁵.

Burke avait déjà écrit et publié la première édition de sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, lorsqu'il lut l'article sur le goût de Montesquieu. Nous ne saurions donc mettre en évidence son influence directe que sur la préface sur le goût, ajoutée en 1759 à la seconde édition de ce livre ; et nous chercherons surtout à établir une comparaison. Malgré d'incontestables différences, une étrange communauté de pensée surgit entre ces deux grands penseurs, tous deux passionnés de droit et parlementaires. L'un termina sa carrière et l'autre la commença par des réflexions concernant les principes et le statut de l'esthétique. Montesquieu refusa à d'Alembert d'écrire les articles « Démocratie » et « Despotisme » et lui proposa l'entrée « Goût », sur laquelle il méditait depuis longtemps⁶. Quant à Burke, l'essentiel de son ouvrage semble avoir été écrit alors qu'il n'avait que dix-neuf ans, huit ans avant sa publication. Montesquieu se souvenait alors de ses éblouissements

⁴ *The Annual Register or a View of the History, Politics and Literature, for the year 1758*, 9^e édition, Londres, Dodsley, 1795, p. 311.

⁵ Alexander Pope, *Essay on Criticism*, 1711, partie III.

⁶ Voir Jean Ehrard, *Montesquieu, critique d'art*, PUF, 1965 ; Charles Beyer, édition de *l'Essai sur le goût*, Droz, 1967 ; Baldine Saint Girons, « Montesquieu : un amour exclusif de l'Italie », dans *Esthétiques du XVIII^e siècle*, édition Philippe Sers, 1990, p. 99-105 ; Céline Spector, « Une théorie matérialiste du goût peut-elle produire l'évaluation esthétique ? Montesquieu, de *L'Esprit des lois* à *l'Essai sur le goût* » dans *Corpus, revue de philosophie*, n° 40 : *Nature et société au XVIII^e siècle*. Dossier Économie politique, 2002.

dans la Ville éternelle ; et Burke qui ne connaissait encore presque rien aux beaux-arts n'avait pas alors constitué sa galerie de peinture. Tous deux accordèrent une importance centrale à l'expérience du sublime et s'appliquèrent à montrer ses liens avec la théorie de la connaissance, la morale et la politique. Tous deux se pensèrent comme les rivaux des plus grands esprits, même si Burke se fit l'émule de Longin et s'intéressa d'abord à la poésie, alors que Montesquieu rivalisa avec Michel-Ange et se voulut architecte, exhaussant des fragments de rationalité et en restituant le sens. « Quand Michel-Ange vit pour la première fois le Panthéon, il dit qu'il le mettrait en l'air. J'imiterai, en quelque sorte et à ma manière, ce grand homme. Ces lois antiques, qui gisent à terre, je les exposerai à tous les regards »⁷.

Montesquieu, philosophe du sublime : surprise, suspension de l'âme, identification

Essayons d'abord de répondre à l'objection majeure : un philosophe qui se propose d'étudier l'âme dans ses plaisirs, qui vise à rendre raison de ses sentiments et qui prétend découvrir « la mesure du plaisir que chaque chose doit donner aux hommes » peut-il être un philosophe du sublime ?

De façon significative, Burke néglige le début de l'article sur le goût et donne à sa traduction un autre commencement que celui de l'article. Ce commencement, il le prend à la fin de la deuxième section dans le passage où Montesquieu donne une définition consensuelle du goût comme « ce qui nous attache aux choses par le sentiment », mais en profite pour affirmer l'union intime entre le sentiment et l'idée, que nous avons d'emblée évoquée à titre de pièce essentielle. De fait, Montesquieu manifeste son monisme en s'opposant à Crousaz qui parlait du divorce entre ce qui plaît à l'idée et ce qui plaît au sentiment. Et il retrouve ainsi la critique pascalienne de la raison : « La raison a beau crier, elle ne peut mettre le prix aux choses »⁸. Qu'est-ce qui estime et invente le prix des choses ? C'est pour Montesquieu le goût et non la foi.

Analysons donc le début de l'article sur le goût, négligé par Burke dans sa traduction : y aurait-il lieu de prêter à Montesquieu une philosophie hédoniste et rationaliste ? Pourquoi lie-t-il le sublime au plaisir, ce qui n'est aucunement le cas dans la tradition du sublime, chez Longin ou chez Vico ? Et pourquoi estime-t-il que la « mesure » du plaisir est calculable ? Faisons quatre remarques. D'abord, Montesquieu parle de « plaisirs » au pluriel et refuse de façon très moderne de réduire leur diversité à un commun dénominateur. Puis, il ne s'intéresse qu'aux plaisirs de l'âme et y range, de façon inhabituelle aujourd'hui, l'orgueil, la conscience de vivre et l'activité intellectuelle (à savoir, les idées que l'âme se forme « de sa grandeur et de sa perfection », « l'idée de son existence opposée au sentiment de la mort » et le fait « de comparer, de joindre et de séparer les idées »⁹). Ensuite, il évoque longuement les

⁷ *Mes pensées*, n° 1938.

⁸ Pascal, *Pensées*, éd. Brunschvicg, 82.

⁹ *EG*, p. 14. Pour le terme « mort », je suis l'édition Charles Beyer, citée par Daniel Oster, Montesquieu, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, p. 56, note 3.

conflits et les embarras d'où naissent les plaisirs. Enfin, il remarque que leur prise de conscience ne va pas de soi et qu'il faut parvenir « même quelquefois à [les] sentir »¹⁰. Si hédonisme il y a, c'est un hédonisme spirituel, fondé sur l'exercice du jugement et visant à la connaissance et au jugement de soi. *Trahit sua quemque voluptas*, dit l'adage latin : un plaisir est trahison de soi, au double sens du terme : révélation consentie et révélation malgré soi. Il est mi-conscient, mi-inconscient et mi-naturel, mi-cultivé.

Mais prétendre « rendre raison de ses sentiments » et découvrir « la mesure du plaisir que chaque chose doit donner aux hommes », n'est-ce pas faire preuve d'optimisme rationaliste et donner dans un dogmatisme impénitent ? Montesquieu part d'une exigence et d'un constat : ce qui nous fait plaisir devrait être fondé sur la connaissance ; or, tel n'est pas le cas, car « à présent nous n'aimons presque que ce que nous ne connaissons pas »¹¹. Nous n'aimons que ce qui pique notre curiosité, que ce qui nous étonne et nous surprend sans cesse davantage. Le goût n'est pas assorti à un quelconque objet, il ne cesse de courir derrière ce qui le stimule et le dépasse. Si rationalisme il y a chez Montesquieu, c'est un rationalisme de visée, jamais de fait (*ad quem* et non *a quo*).

Définir le goût par la surprise et, surtout, par la surprise continuée, c'est retrouver le sens de l'*ekplexis* longinienne, choc ou saisissement caractéristique de la poésie ; et cela revient à faire tendre le goût vers le sublime. Le paradoxe de celui-ci est, en effet, de se dérober au moment où il empoigne. Il prend à lui, surprend et déprend de soi. D'une part, le problème n'est pas seulement d'être « saisi » ou « frappé » au premier instant ; mais il est d'être saisi et frappé sans cesse davantage : tel est l'effet produit par Raphaël, opposé à celui des peintres maniéristes¹². D'autre part, le saisissement s'accompagne de ce qu'on peut appeler un dessaisissement ; et ces deux opérateurs sont intimement liés. Montesquieu insiste sur l'incertitude et le trouble dans lequel la contemplation esthétique jette l'âme. « Nous ne savons d'abord où nous prendre pour juger » des dimensions de Saint-Pierre de Rome, si bien que « l'œil la voit s'agrandir », comme il l'écrit, en employant un vocabulaire remarquablement dynamique : une véritable métamorphose de l'architecture s'accomplit grâce à l'acte esthétique. Pareillement, l'œil « qui croyait d'abord mesurer » les Pyrénées, « se perd toujours davantage » et, devant le dôme de Saint-Pierre, « l'âme reste incertaine entre ce qu'elle voit et ce qu'elle sait », hésitant cette fois, non plus entre longueur et largeur, mais entre pesanteur et légèreté. Le sublime fait vaciller le témoin, contraint de découvrir une autre « mesure » que celle dont il pensait d'abord se servir. Nous avons beau voir et revoir l'objet, « notre suspension et, si j'ose le dire, notre ignorance restent encore »¹³.

La surprise est liée au mouvement et croît avec l'extension quantitative et qualitative des objets, grâce à la subversion des limites et la découverte de marges nouvelles. « Notre imagination », écrivait déjà Addison en 1711, « aime à être remplie par un objet ou à saisir quelque chose qui est trop large pour sa capacité. [...] L'esprit humain hait naturellement tout

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

¹² *Ibid.*, p. 40.

¹³ *Ibid.*, p. 54.

ce qui ressemble à une contrainte »¹⁴. La meilleure façon d'étendre notre surprise semble de changer d'horizon par un continuel voyage : « Comme nous aimons à voir un grand nombre d'objets, nous voudrions étendre notre vue, être en plusieurs lieux, parcourir plus d'espaces »¹⁵. Ce désir d'espace qui va jusqu'à la volonté d'ubiquité atteste une profonde mutation de sensibilité : le plaisir trouve son élan dans le désir et cherche toujours à se dépasser lui-même. Nous ne sommes plus au paradis immobile des idées, mais appréhendons un monde qui se déstabilise et nous déstabilise.

Dans pareille perspective, l'ordre ne saurait plaire que s'il surgit à l'état naissant, conquis sur la confusion ; et la symétrie, la pondération, le balancement, ne sauraient séduire que si la variété et le contraste les soustraient à la fadeur. Il faut accorder un rôle particulier à la grâce et au rire, pris comme expression de la liberté. Montesquieu fait l'éloge des laiderons qui découvrent progressivement leurs grâces, surprennent en bien et tiennent plus qu'ils ne promettent, à l'inverse des belles qui tendent au contraire à décevoir. Mais, après avoir montré que les grâces tiennent davantage aux manières qu'aux traits du visage, Montesquieu explique pourquoi elles sont particulièrement attachées au sexe féminin : « tout ce qui se met en liberté devient une grâce : et telle est la sagesse de la nature, que ce qui ne serait rien sans la loi de la pudeur, devient d'un prix infini, depuis cette heureuse loi qui fait le bonheur de l'univers »¹⁶. Ainsi retrouve-t-il le sens profond de l'*aidos* antique, dont Zeus accorda le don, de concours avec la justice, aux hommes qui ne réussissaient pas à s'entendre¹⁷. Benveniste a montré que l'*aidos* prenait sens non seulement dans le cercle familial, mais dans une communauté élargie, pour désigner « l'honneur, la loyauté, la bienséance collective, l'interdiction de certains actes, de certaines conduites »¹⁸. Montesquieu introduit donc le couple pudeur / liberté, pour exprimer comment les plaisirs naissent dans les marges de la loi. Ni gêne, ni affectation, la grâce vraiment grâce reste imprévisible et s'élève sous cet angle au sublime.

Quant au rire, il manifeste, comme chez Aristote, l'essence de l'homme, c'est-à-dire la liberté d'expression qui lui appartient en propre. Ainsi naît-il d'une reconnaissance accordée ou refusée, mais aussi d'un embarras qui accède à la conscience de soi, sans être simplement levé comme dans la grâce. Trois cas se présentent donc. Premièrement, nous goûtons « cet air riant répandu dans la fable » et « notre imagination rit à Diane, à Pan [...] »¹⁹ ; mais, deuxièmement et inversement, « nous nous divertissons de tout ce qui peut augmenter l'embarras de certains personnages »²⁰, pour lesquels nous n'éprouvons ni pitié, ni sympathie. Aussi bien « le grand art de la comédie » consiste-t-il à faire en sorte que « nous n'ayons point du dégoût ou du regret d'avoir aimé ou haï ». Très sensible au mélange des sentiments, Montesquieu insiste donc sur la nécessité de trancher. Mais il montre aussi, troisièmement et d'une façon fort moderne, comment le rire témoigne d'un « embarras » de l'âme qu'elle

¹⁴ Addison, *The Spectator*, éd. Donald F. Bond, Oxford, Clarendon Press, 1965, vol. III, n° 412, Monday June 23, 1712.

¹⁵ *EG*, p. 17.

¹⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹⁷ Platon, *Protagoras*, 322c.

¹⁸ Emile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions européennes*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, I, p. 340.

¹⁹ *EG*, p. 34.

²⁰ *Ibid.*, p. 52.

approfondit au lieu de le dépasser : « lorsque nous voulons nous empêcher de rire, notre rire redouble, à cause du contraste qui est entre la situation où nous sommes et celle où nous devrions être »²¹. Manifestation d'un goût qui s'attache aux situations concrètes, le rire reconnaît à la fois le réel et ce qu'il a de contrariant.

Si Montesquieu rejoint l'*ekplexis* longinienne par la surprise continuée et s'il complexifie le plaisir par sa théorie de la suspension, du conflit et de l'embarras, il montre également comment le sublime engendre une identification avec sa source. « Grâce à sa nature », écrivait Longin, « notre âme, sous l'action du véritable sublime, s'élève en quelque sorte, exulte et prend l'essor, remplie de joie et d'orgueil, *comme si c'était elle qui avait produit ce qu'elle a entendu* »²². Ainsi évoque-t-il les œuvres de Michel-Ange et de Suétone, en notant la relation entre le travail de l'artiste et celui du spectateur. Il loue Michel-Ange d'avoir risqué la grandeur, la laideur et l'obscurité ; mais son plus profond éloge va à la simplicité : Michel-Ange dit les choses sans pathos inutile, crûment : « Dans la Passion, qui est dans la galerie de Florence [*La Pieta de Palestrina* exposée à la galerie de l'Académie], il a peint la Vierge debout, qui regarde son fils crucifié, sans douleur, sans pitié, sans regret, sans larmes »²³. Le spectateur est alors contraint à une tâche ardue : celle de « soutenir » le regard de ce qui lui est montré. La *terribiltà* qui s'exprime dans la maternité bafouée par la mort constitue le *punctum saliens* par excellence de la surprise : elle place le témoin devant la porte du mystère, là où ce qui s'indique échappe aussitôt.

À côté de l'atrocité subie, Montesquieu évoque aussi l'atrocité infligée. « Suétone nous décrit les crimes de Néron avec un sang-froid qui nous surprend, en nous faisant presque croire qu'il ne sent point l'horreur de ce qu'il décrit. Il change de ton tout à coup, et dit : 'L'univers, ayant souffert ce monstre pendant quatorze ans, enfin il l'abandonna' »²⁴. La surprise est produite par trois « révolutions », propres à l'écriture, à la sensibilité et au rythme. Et la vérité surgit de façon fulgurante grâce à l'élévation du ton, la condamnation morale et l'extrême concision. Le lecteur est alors littéralement obligé de partager la protestation qu'élève « l'univers » contre l'existence d'un « monstre ».

« L'art donne les règles, le goût les exceptions »²⁵. Le fin mot de cette philosophie du goût se trouve dans cette formule qui ne fut pourtant pas reproduite dans l'article de l'*Encyclopédie*, en 1757. Serait-ce que la conception de l'art qu'elle implique aurait semblé trop mécanique et celle du goût, au contraire, trop centrale et trop proche du génie? Pareille position contrevenait, en tout cas, aux nouveaux partages qui tendaient à s'établir non seulement entre les métiers et les arts (devenus beaux-arts), mais entre une faculté d'invention et une faculté de réception.

De ce point de vue, le propre du sublime est, premièrement, de soustraire l'art au seul beau, autrement dit de relativiser le concept de « beaux-arts » apparu dans la seconde partie

²¹ *Ibid.*, p. 43.

²² *Du sublime*, VII, 2 (nous soulignons).

²³ *EG*, p. 45.

²⁴ *Ibid.*, p. 29.

²⁵ *EG*, p. 48.

du XVII^e siècle. Et il est, deuxièmement, d'impliquer une théorie de la subjectivité ; car, si le beau « subsiste » indépendamment de toute reconnaissance, le sublime, lui, m'exige et m'entame, allant jusqu'à naître dans l'expérience qui le découvre. Par sa conception d'un art plus proche du technique que de l'esthétique, comme par le rapprochement qu'il effectue entre génie et goût, Montesquieu forge des outils qui permettent de lutter contre la conception étroite de l'esthétique qui tend à prévaloir en France de nos jours.

Burke : l'étonnement du terrible

L'opposition systématique entre le sublime et le beau n'est pas théorisée chez Montesquieu. Elle n'apparaît historiquement qu'avec Burke, dont le rôle essentiel dans l'histoire des idées est d'avoir dédoublé la notion de plaisir et montré que l'esthétique recouvrait deux types d'expérience mutuellement incompatibles : une expérience du sublime, qui repose sur une relation complexe à la douleur, lorsque celle-ci réussit à se réorienter vers le plaisir, et une expérience du beau qui se fonde sur l'amour, la communicabilité et l'aisance relationnelle. D'un côté, un plaisir seulement relatif ou négatif, qui suppose la mise en jeu de l'intégrité physique, psychologique et morale du sujet et touche à ce que Burke appelle les passions relatives à la conservation de soi ; de l'autre un plaisir réel et positif que suscitent les passions relatives à la société des sexes et à la société élargie. Le beau s'offre à l'acquisition et dispense un bonheur extérieur ; mais le sublime, lui, ôte à toute possession, met personnellement en cause et ébranle les certitudes. Au vacillement du sensible répond alors ce qu'on peut appeler la suspension du moi (autre version de ce que Montesquieu appelait la « suspension de l'âme »).

Au milieu du XVIII^e siècle, le sublime qui apparaissait chez Longin et Vico comme la fin la plus haute de l'éducation et de l'héroïsme, quitte la sphère de la pédagogie, pour jouer un rôle problématique au sein de la nouvelle science en voie de constitution, dénommée par Baumgarten « esthétique ». La poursuite du sublime cède la place à sa contemplation et l'aventurier se transforme en simple témoin. On tend alors à passer d'une théorie de la création, encore très présente chez Montesquieu, à une théorie de l'effet esthétique. Le mouvement commence avec Burke et culmine dans la théorie de la subreption kantienne qui substitue à la considération de l'objet celle de « l'Idée de l'humanité présente en nous comme sujet ». Burke met l'accent sur la source sensible, mais l'angoisse et la terreur l'emportent à ses yeux sur l'extase et le ravissement : le miracle du sublime l'intéresse moins que la catastrophe inhérente à sa survenue. L'être humain ne se laisse plus simplement emporter dans un ailleurs : il se sent blessé et entamé au vif par la prise de conscience du terrible.

« La terreur est en effet dans tous les cas possibles, d'une façon plus ou moins manifeste ou implicite, le principe qui gouverne le sublime », soutient, en effet, Burke²⁶. Mais il ne faut pas se méprendre sur le sens de cette formule : si la terreur est une cause nécessaire du

²⁶ Burke Edmund, *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (ci-après *RP*), 1757 et 1759, trad. Baldine Saint Girons, Paris, Vrin 1990 et 1998, II, 2, adjonction de 1759.

sublime, elle n'en est pas la cause suffisante, puisque « la distance et certaines modifications »²⁷ doivent s'y ajouter, afin de permettre la réflexion et cette forme intense et négative de plaisir à laquelle Burke donne le nom de « délice » (*delight*). Conformément à la tradition antique, c'est bien du « domptage de l'horrible » qu'il s'agit : ce que Nietzsche appelait *die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen*²⁸. Mais ce domptage n'est plus le seul effet de l'art comme dans le sublime poétique de Longin ou de Vico : ses ressorts sont psychologiques et moraux et leur fonctionnement devient plus aléatoire.

La difficulté, chez Burke, est que le terrible suscite non la simple terreur, mais l'étonnement, c'est-à-dire un mode de défense contre la terreur. Cet étonnement qui évoque l'*ekplexis* chez Longin et la surprise chez Montesquieu, est l'effet du sublime porté à son maximum ; et les degrés inférieurs en sont l'admiration, la vénération et le respect²⁹. Qu'est-ce à dire ?

L'admiration, telle que la définissait Descartes, englobait la curiosité du nouveau, la surprise de l'extraordinaire et l'étonnement de l'imprévisible³⁰. Elle était passion par excellence, parce que la conscience s'y éprouvait débordée par l'altérité et que l'insuffisance des anticipations de la perception s'y démontrait par rapport aux objets qui « surprenaient » l'âme et envahissaient son horizon. Mais Descartes distinguait entre la « force » toujours utilisable de l'admiration et l'excès inévitablement nocif de l'étonnement : le corps demeure « immobile comme une statue » et la conscience ne parvient pas à outrepasser la « première face » de l'objet.

Chez Burke, le sublime ne saurait susciter l'admiration, mais l'étonnement, pris au sens étymologique de « foudroiement » (le terme *attonitus* signifie, en effet, « foudroyé »), comme aussi au sens dynamique d'ébranlement et de mise en effervescence. Burke remarque, en effet, que plusieurs langues utilisent « le même mot pour signifier indifféremment les modes de l'étonnement ou de l'admiration et ceux de la terreur. En grec, *thambos* veut dire peur ou surprise (*wonder*), *deinos* terrible ou respectable, *aideô* révérer ou redouter. *Vereor* est au latin ce que *aideô* est au grec. Les Romains se servent du verbe *stupeo*, terme qui marque énergiquement l'état d'un esprit étonné, pour exprimer l'effet de la simple crainte ou de l'étonnement »³¹. L'étonnement est la peur surmontée dans une surprise émerveillée (*wonder*), comme le remarquent à la fois Johnson et Burke³².

La *Recherche philosophique* de Burke sur l'origine de nos idées du sublime et du beau ne se cantonne pas à la définition de l'effet esthétique ; mais, en s'attachant d'abord, comme

²⁷ *RP*, I, 7.

²⁸ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Stuttgart, Kröner Taschenausgabe, tome I, fin du § 7, p. 82. Voir la traduction de Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *Œuvres philosophiques*, tome I, Paris, Gallimard, 1977.

²⁹ *RP*, II, 1.

³⁰ *Les Passions de l'âme*, 1649, article 53.

³¹ *RP*, II, 2, p. 98-99.

³² Johnson définit l'étonnement comme une « confusion de l'esprit qui va de la peur à l'émerveillement (*wonder*) ». Pour Burke, voir *RP*, II, 2, p. 99.

le titre l'indique, à « l'origine » de nos idées, elle dissocie trois éléments qu'on peut appeler les principes, les véhicules et les effets du sublime³³. Ainsi importe-t-il de ne pas confondre le principe et l'effet : le terrible burkien engendre moins la terreur qu'un étonnement qui le reconnaît en faisant l'essai, *gustum faciendo*. Répétons-le : loin de se réduire au terrifiant, le terrible frappe les esprits attentifs qui en pensent les marques sensibles et en devinent la profondeur. « Pour ceux qui manquent d'imagination, il n'y a rien de terrible dans les apparences », notait Melville dans le même esprit. « Mais pour d'autres esprits, les apparences suffisent quand, examinées sous toutes les formes, elles sont universellement et mystérieusement terribles »³⁴.

Il importe également de ne pas confondre le principe avec ses véhicules. Ainsi les différentes formes de privation sont des véhicules privilégié du sublime, mais seulement des véhicules, puisque leur emploi n'est pas indispensable. Tel est le cas de la grandeur, conçue comme ce qui outrepassa la forme, et de l'obscurité qui frappe d'impuissance relative, tout en permettant l'essor de l'imagination. L'opacification du visible et l'accès à une voyance intérieure deviennent l'estampille du sublime burkien.

Qu'en va-t-il alors du goût dans le texte de 1757 et dans la préface de 1759 ? Sous l'influence de encyclopédistes, Burke passe d'une étude du sublime propre au goût, à celle du goût manifesté à l'égard du sublime. Il réfère sans doute le goût aux sens et particulièrement aux sens inférieurs ; de fait, « l'amertume extrême » constitue, sous la condition d'éloignement et sous certaines modifications, une « source du sublime authentique », comme en témoignent les expressions « coupe d'amertume, calice amer du destin, pommes amères de Sodome »³⁵. Burke assied également le goût sur le jugement, pour souligner le rôle des « conclusions de la faculté de raisonner » et remarque avec Locke que le goût saisit davantage les ressemblances que les différences. Mais, à l'instar de Montesquieu, Burke fait aussi du goût « une sorte de pouvoir créateur », en le fondant sur l'exercice de l'imagination et des passions : exercice exceptionnel, car nous vivons la plupart du temps dans un état d'indifférence ; exercice différencié, parce qu'il y a un goût du beau et un goût du sublime. On ne saurait, en effet, comme nous l'avons vu, confondre le plaisir qui naît de l'éloignement de la douleur avec un plaisir positif, ni inversement, la douleur produite par la disparition du plaisir avec la douleur positive. Autrement dit, il n'y a rien de commun entre le dépassement d'une forme ou d'une autre de souffrance dans le sublime et l'état de simple bonheur où nous jette le beau.

Burke s'interroge en 1759 sur le fossé qui se creuse entre l'intensité d'un plaisir, échappant à toute juridiction, et un plaisir qui se cultive par l'exercice et la connaissance critique : « Je désespère de recevoir jamais des meilleures productions du génie le même degré de plaisir que me firent éprouver en un jeune âge des œuvres que je juge aujourd'hui frivoles et méprisables »³⁶. D'où vient l'intensité du plaisir qui donne à certaines expériences

³³ Voir Baldine Saint Girons, *Fiat lux – Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire 1993, diffusion Vrin.

³⁴ Herman Melville, *Moby Dick*, 1850, trad. Lucien Jacques, Jean Smith et Jean Giono, Paris, Gallimard, 1941, XLII, p. 273.

³⁵ *RP*, II, 21.

³⁶ *Ibid.*, p. 70

valeur de traumatisme positif, si l'on peut dire ? Cette question se double à ses yeux d'une seconde question : pourquoi et comment faut-il cultiver, voire réformer son goût ? D'un côté, il nous faut établir la genèse et l'archéologie de notre goût ; de l'autre, il nous faut développer notre jugement. Mais faut-il alors souscrire à la formule de d'Alembert que Burke put lire dans l'article « Goût » de l'*Encyclopédie* : « Nos lumières sont presque toujours aux dépens de nos plaisirs » ? La force de la théorie de Burke, comme celle de Montesquieu, est de faire état d'un goût qui s'acquiert contre le plaisir immédiat et s'attache finalement au processus même de la pensée.

Et Burke et Montesquieu établissent ainsi que le goût est un agent fondamental de civilisation ; idée qui présida à la constitution de l'esthétique, puisque celle-ci s'est d'abord définie comme critique du goût³⁷. Tous deux montrent comment le goût appartient au véritable civilisé – civilisé de sensation – et comment le degré de civilisation peut même se définir par l'aptitude à réfléchir et à déployer ce que Valéry appellera « l'univers de la résonance sensible »³⁸.

Du détrônement du goût

Un de mes objets principaux d'étonnement à titre de dix-huitiémiste est l'élimination du problème du goût sous l'influence de la philosophie allemande du début du XIX^e siècle : il est étrange que beaucoup d'entre nous se soient habitués à pareille stigmatisation. « Les grands caractères, les grandes passions peints par le poète sont suspects au goût », écrit Hegel, « son amour de la petite brocante (*seine Kleinigkeitskrämerei mit Einzelheiten*) n'y trouve aucun intérêt. Le goût recule et disparaît devant le génie »³⁹. Le goût serait en somme l'apanage d'un esprit mondain, superficiel et disert, qui ne prendrait pas au sérieux les grandes productions de l'esprit, jugerait d'après des règles aussi artificielles que strictes et se montrerait, par exemple, incapable au XVIII^e siècle de reconnaître le génie de Shakespeare. « L'homme de goût » serait l'homme d'un petit monde, d'un monde en vase clos, tournant sur lui-même, étranger au génie.

Comment expliquer cette dévaluation d'un « sens » qui caractérisait par excellence, à l'âge classique, l'honnête homme ? Il faut se rappeler, par exemple, l'éloge du goût prononcé par Caracciolo (ou Caraccioli, comme disaient les Français), ambassadeur de Naples à Versailles et auteur de *Paris, le modèle des nations ou l'Europe française* (1777) :

³⁷ Voir Baldine Saint Girons, « L'esthétique : problèmes de définition » dans *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle ?*, dir. Serge Trottein (CNRS, 10 mars 1999), Paris, PUF, 2000, p. 81-117.

³⁸ Paul Valéry, *Œuvres complètes*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, II, p. 1344.

³⁹ Je reprends ici la traduction de Sigmund Jankélévitch, Paris, Aubier-Montaigne, I, pp. 85-6. Voir Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik* (éd. posthume par Gustav Hotho, 1842), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970, tome I, p. 55, et trad. Jean-Pierre Lefebvre, *Cours d'esthétique*, Paris, Aubier, 1995, tome I, p. 50.

Nos neveux diront que sous les règnes brillants de Louis XIV et de Louis XV le monde changea de décoration, que les pays les plus grossiers acquirent de la politesse et que Paris devint la boussole des différents peuples. [...] Quand le XVIII^e siècle parut orné de ses grâces et de ses gentillesses, il y avait plus d'un peuple en Europe qui pour les usages, comme pour le savoir, n'était encore qu'au XV^e ; les distances se sont rapprochées et, à quelques nuances près, chaque Européen est maintenant français⁴⁰.

Au XVIII^e siècle, le travail du goût exige une forme de génie, cependant que le génie ne s'impose, à son tour, que grâce à l'exqu Coasté d'un goût. Il y a un génie du goût comme un goût du génie : les deux facultés sont complémentaires. Le goût est une certaine mesure dans l'attache aux choses, un choix effectué avec la plus grande rigueur et le minimum de complaisance possible. Et le sublime en constitue l'objet le plus haut ; car il a beau se définir depuis Longin comme « l'écho d'un grand esprit », encore doit-il être recueilli grâce à l'art. La nécessité de manifester du goût rejoint celle de ne pas sombrer dans la folie, le solipsisme, le délire autistique : du sacrifice est inévitable, mais il faut savoir le doser et garder des forces pour remplir son métier d'homme.

Quel rôle a donc pu jouer Kant dans cet étrange détronement du goût ? Kant réserve l'appellation de goût au jugement esthétique concernant le beau et utilise pour le sublime le terme de sentiment. De ce sentiment aucune déduction ne pourra être donnée, du moins dans la version finale de la troisième *Critique*. Car Kant n'estime légitimable *a priori* que l'exigence d'accord dans la rencontre avec des objets dont la forme plaît par elle-même, indépendamment de tout intérêt pris à leur existence, de concept déterminant ou de rapport à une fin spécifique. Or, point de forme qui plaise dans le sublime, mais un mouvement d'illimitation auquel s'ajoute par la pensée l'idée de totalité : l'esprit se sent alors destiné (*bestimmt*) à penser l'impossibilité d'atteindre la nature en tant que présentation des idées. « Le vaste océan, soulevé par la tempête, ne peut être dit sublime »⁴¹ : c'est une tâche vaine que de goûter son spectacle et il est inutile de sortir dans le monde, puisque, comme l'avait montré Augustin, rien n'est si admirable que l'âme et rien de si grand que sa grandeur, par laquelle elle rejoint Dieu. Le goût, alors, se retire d'un sensible contrariant ; mais l'essentiel lui paraît finalement refusé : l'accès à la suavité ultime de l'amertume et la gustation lente de ce qu'on pourrait appeler les clartés paradoxales de la nuit.

Reste que chez Kant, un rôle est dévolu à la sensibilité, même négative. Ce qui avait été rejeté est bientôt réintroduit sous une nouvelle forme, dans des formules qui montrent une grande finesse dynamique. Soutenant que « le sublime authentique ne peut être contenu en aucune forme sensible », qu'« il ne concerne que les Idées de la raison » et qu'« aucune présentation adéquate n'en est possible », Kant insiste néanmoins sur le fait que les Idées sont « rappelées et ravivées de par cette inadéquation même ». Seulement cette sensibilité négative ne s'appelle plus « goût ».

⁴⁰ Voir Baldine Saint Girons, « Un ambassadeur à Versailles, ami des philosophes : le marquis de Carraciolo », dans *Esthétiques du XVIII^e siècle*, ouvr. cité ci-dessus note 6, p. 695-699.

⁴¹ Emmanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1924, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1968, § 23.

Le goût ne concerne d'abord chez Kant que le beau, à l'exclusion de l'agréable, de l'utile, du vrai et du bon. Mais la perspective se renverse ensuite, dans la mesure où l'agréable devient le véhicule du beau, dans la mesure où des intérêts empiriques (liés à l'existence, la possession et « l'arboration » du beau) et des intérêts intellectuels (produits par le sentiment moral) se surajoutent à l'amour du beau, et dans la mesure, enfin, où le beau se trouve érigé en symbole du bien moral.

L'essentiel est, cependant, l'opposition d'un goût pur et finalement secret, universel seulement en droit, à un goût concrètement démontré, pensé suivant une grande tradition dix-huitiémiste comme ciment de la société et opérateur civilisationnel. Quand Hume parle, en effet, de *standard of taste* (« norme » selon Bouveresse, « règle » selon Malherbe), il faut se rappeler qu'en anglais, *standard* signifie d'abord drapeau, signe de ralliement ; chose à laquelle Hume dans son *History of England* se montre fort sensible, notamment dans le célèbre passage sur Jeanne d'Arc. Or la scission pratiquée par Kant entre deux types de goût, l'un pur, l'autre impur, et son opposition systématique du goût au génie semblent, de ce point de vue, lourdes de conséquences.

Affirmer aussi nettement la suprématie du goût ne va pas sans danger :

Si [...] en un conflit opposant ces deux qualités (goût et génie) quelque chose doit être sacrifié dans une œuvre, cela devrait plutôt concerner ce qu'il y a de génial; et la faculté de juger qui rend sa sentence, d'après ses propres principes dans les choses des beaux-arts permettra plutôt qu'on porte quelque préjudice à la liberté et à la richesse de l'imagination qu'à l'entendement⁴².

Kant ne se contente pas de dire que le génie a besoin du goût : dans son souci de hiérarchisation des facultés, il exige du génie qu'il s'incline devant le goût et on comprend dès lors qu'une dénonciation de pareille suprématie devienne inévitable.

Si l'on veut restituer au goût son rôle civilisateur, il importe non seulement de situer le conflit à l'intérieur de lui, comme le fait Montesquieu, mais de penser sa métamorphose, lorsqu'il s'applique à des idées.

Le goût du sublime : une laïcisation du goût de Dieu

Comment passe-t-on du goût sensuel au goût spirituel ? Cette élévation, cette sublimation, Montesquieu et Burke en indiquent bien la nécessité, puisque Burke va même jusqu'à chercher le sublime dans les sens non nobles pour montrer que, d'amer, le goût peut devenir doux sous certaines conditions. Tous deux ont, cependant, pour mérite essentiel d'en revenir au sensible : à la dialectique ascendante succède une dialectique descendante ; point d'évasion dans un autre monde, mais un souci permanent de retrouver ancrage ici-bas. Comment expliquer ce double mouvement qui évoque l'anabase et la catabase platoniciennes ? Une hypothèse se formule en ce qui concerne l'ascension : bien que le sublime eût été élaboré dans l'Antiquité en dehors du christianisme et bien que les Pères de l'Église eussent marqué une

⁴² *Ibid.*, § 50.

grande défiance à l'égard d'un idéal qui caractérisait l'éloquence profane, le goût du sublime ne serait-il pas l'héritier, laïcisé, de ce que la Patrologie latine appelle le *gustus Dei*, le goût de Dieu ?

Montesquieu et Burke sont, en effet, de culture chrétienne : l'un fut formé par les Oratoriens de Juilly et l'autre naquit d'un père anglican et d'une mère catholique. Pourrait-on alors mieux comprendre, de la sorte, l'éloge entonné par Montesquieu d'une surprise sans cesse croissante et l'insistance de Burke sur les aspects d'abord négatifs du *delight* ? Et s'il est vrai qu'un des fils conducteurs pour comprendre le développement de la pensée du XVIII^e siècle est la sécularisation de concepts religieux, ne faudrait-il pas rechercher au moins un des sens du concept de goût dans la torsion que lui fit subir son application à Dieu ?

Le fait majeur au XVIII^e siècle est l'appropriation subjective du goût : on passe alors de l'étude des objets goûtés à celle de la subjectivité gustatrice et on découvre sa nature métamorphique. Ainsi l'objet de l'esthétique se révèle-t-il d'emblée comme paradoxal : quel est le goûté du goûté, le vu du vu, l'ouï de l'ouï ? Comme les différentes théories du sublime introduisent la suspicion la plus radicale quant à la stabilité de leur objet, il faut recourir à elles pour suivre les vicissitudes du goût et en comprendre les raisons. Essayons d'abord de prendre à la lettre la notion de « goût ».

Gustate et videte quoniam suavis est Dominus, « Goûtez et voyez combien suave est le Seigneur » : le psaume XXXIII de David, repris telle une antienne par Origène, Augustin, Bernard ou Guillaume de Saint-Thierry, suggère l'idée d'un rapport au Seigneur qui ne passe pas seulement par l'œil, mais par le goût. Y aurait-il un autre commencement⁴³ possible, différent de celui, platonicien, de la vision ? Songeant à cette exhortation à développer notre goût de Dieu, je me suis dit qu'il y avait là une vraie question. Rémi Brague dans *Aristote et la question du monde* ou Gilbert Romeyer-Dherbey dans *La Parole archaïque* ont admirablement traité des rapports de la vue et du tact dans l'Antiquité. Mais ne fallait-il pas, pour comprendre la signification laïque du goût à l'âge classique, comprendre ses origines dans la théorie des sens spirituels, d'Origène à saint Augustin, aux mystiques latins du XII^e siècle, à saint Bonaventure et à saint Ignace de Loyola ? C'est ce que j'ai essayé de faire dans le chapitre IV de mon livre, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*. Essayons donc d'en résumer les acquis.

L'idée d'une douceur et d'une suavité de Dieu tient une grande place dans l'Écriture⁴⁴. La présence de Dieu sous forme de nourriture suprasensible se trouve dans l'Évangile, notamment chez saint Jean, VI, 32 et suiv. : « Je suis le pain de vie : celui qui vient à moi n'aura point faim, et celui qui croit en moi n'aura jamais soif ». Mais la théorie du « goût de Dieu » ne prend tout son relief qu'au sein de la doctrine des cinq sens spirituels qui, conçus par analogie avec les sens charnels, sont les instruments à l'aide desquels l'âme se détourne du monde terrestre et s'applique à sentir et expérimenter la présence du Seigneur, sous le quintuple aspect d'un visage, d'une voix, d'une saveur, d'un parfum et d'un enlacement. Ce qui nous étonne le plus aujourd'hui est que Dieu ne fasse pas seulement l'objet de la vue et de

⁴³ Je reprends cette expression de Max Loreau, *En quête d'un autre commencement*, Paris, Lecerf-Hossmann, 1987, qui l'utilise pourtant en un autre sens.

⁴⁴ Voir J. Ziegler, *Dulcedo Dei*, Munster, 1937.

l'ouïe, mais qu'il puisse se sentir, se toucher et se goûter : on le savoure comme lait, miel, pain et vin, on le hume comme myrrhe ou nard et on s'unit à lui dans un baiser céleste.

Origène fait état dans le *Contra Celsum* d'une « insensible sensibilité » (*aisthesei ouk aisthetê*)⁴⁵ ou d'une sensibilité générique divine, qui permet de « toucher le Verbe par la foi ». Cinq espèces en sont analysées qui correspondent aux cinq sens charnels. « L'homme extérieur est doué de goût ; l'homme intérieur est doué du goût spirituel (*pneumatikon geustikon*), au sujet duquel est dit : Goûtez et voyez combien le Seigneur est *chrestos* (c'est-à-dire bienfaisant, utile, plutôt que *suavis*) »⁴⁶.

Par-delà l'opposition entre deux courants, celui plus intellectualiste d'Origène, de Denys l'Aréopagite ou d'Augustin et celui, plus sensualiste, de Grégoire de Nysse, Diadoque de Photice, Bernard de Clairvaux ou Guillaume de Saint-Thierry, l'intérêt des écrits patristiques tient à la diversité des modes d'approche de Dieu et à l'acuité de leur description. Détrônant la vue au profit de l'odorat et du goût, Grégoire de Nysse fonde la mystique : alors que l'odorat concerne la fleur et son parfum, le goût donne l'accès au fruit. L'essentiel est que le Verbe se communique lentement, par étapes successives, à l'âme qui l'assimile en le goûtant. « Ce pain qui n'est pas le produit de la terre, est le Verbe. Il adapte sa vertu aux dispositions de ceux qui le reçoivent, grâce à la diversité de ses qualités. Il sait, en effet, non seulement être pain, mais aussi devenir viande, légumes et tout ce qui peut le mieux convenir au goût (*geusei*) de ceux qui le reçoivent »⁴⁷. Bien qu'il faille distinguer entre la manducation spirituelle et la manducation sacramentelle sous les espèces de l'Eucharistie, un rapprochement s'opère entre vie mystique et vie liturgique.

L'analyse des voies d'accès à Dieu, dont Origène, Grégoire de Nysse et Augustin posent les principes généraux, devient de plus en plus subtile à l'époque médiévale, grâce à une prise en compte accrue de la spécificité du travail sensoriel. Si la médiation de la foi est, certes, nécessaire à la métamorphose du sens physique en sens spirituel, on sent la volonté de poursuivre des expériences très raffinées qui mènent à qualifier les différentes modalités de la présence de Dieu. Ainsi Bernard de Clairvaux distingue l'opération gustatrice de l'absorption d'objet (*adimpletio*) et met « les cinq sens de l'âme » en relation avec cinq formes d'amour. Le goût est « le sens dont la vie humaine a le plus besoin », car il correspond à l'amour social⁴⁸. Ainsi Guillaume d'Auxerre réserve-t-il, au début du XIII^e siècle, la douceur au goût et la suavité au tact, en adoptant une perspective différente de la *Vulgate* qui associait goût et suavité dans la traduction du psaume de David⁴⁹. La question du nombre des « sens spirituels » passe alors au-devant de la scène : faut-il en compter un, trois ou cinq ? Et y aurait-il des vertus particulières, l'une pour le goût, l'autre pour le tact ?

⁴⁵ Origène, *Contra Celsum*, I, 48. Je reprends la traduction de Hugo Rahner dans « Die Anwendung der Sinne in der Betrachtungsmethode des heiligen Ignatius von Loyola », *Zeitschrift für katholische Theologie*, Innsbruck-Vienne, tome 79, 1957, p. 447.

⁴⁶ Origène, *Entretien avec Héraclide*, 15-19, éd. Jean Scherer, Paris, éd. du Cerf, 1960.

⁴⁷ Grégoire de Nysse, XLIV, 368 C-D, cité par J. Daniélou, *Platonisme et théologie mystique*, Paris, Aubier, 1953, pp. 238-239.

⁴⁸ PL, t. 183, col. 567-569, trad. M.-M. Davy, Saint Bernard, *Œuvres*, t. II, Paris, Aubier, 1948, p. 357.

⁴⁹ Guillaume d'Auxerre, *Summa aurea*, éd. J. Ribailier, 7 vol., CNRS-Collegio S. Bonaventura, Paris-Rome, 1980-1987, I. IV, tr. 18, p. 502-526.

C'est chez Ignace de Loyola qu'on rencontre l'analyse la plus poussée des différents types de colloques avec Dieu, grâce auxquels « l'exercitant » devient à même d'expérimenter sa présence et de la goûter. Car « ce n'est pas l'abondance de la science, mais le sens et le goût intérieur des choses qui habituellement comblent le désir de l'âme »⁵⁰. Le goût intervient à trois reprises dans les *Exercices spirituels*. Il est d'abord implicitement évoqué dans la forme de prière en apparence très simple qui accompagne l'examen de « chacun des sens » (247 & 248). Il est ensuite lié à la « contemplation de l'enfer » : exercice où jouent un grand rôle les descriptions de Virgile dans le chant VI de *L'Énéide* et de Dante dans *La Divine Comédie*. Ignace de Loyola préconise d'y « goûter les choses très amères, comme les larmes, l'aigreur et le ver de la conscience » (69). Mais le contrepoids de ces exercices apparaît dans un troisième moment qui consiste à sentir « par une sorte de goût et d'odorat intérieurs combien grande est la suavité et la douceur d'une âme imprégnée des dons et des vertus divines » (124). Dans cette troisième étape, il ne s'agit plus d'appliquer les sens charnels au monde suprasensible, mais bien de développer l'« insensible sensibilité » d'Origène. Ignace de Loyola nous initie ainsi à une véritable dialectique de l'application des sens, par un mouvement progressif de l'extérieur vers l'intérieur, puis de l'intérieur vers Dieu par la médiation du Verbe.

Quels sont les points communs entre le goût de Dieu et le goût du sublime ? D'une part, l'expérience intérieure du divin et l'expérience esthétique mobilisent toutes deux des ressources et des énergies secrètes de notre être et engendrent une volonté d'expérimentation : « Le grand mot n'est plus *quaeritur*, mais *desideratur* ; ce n'est plus *sciendum*, mais *experiendum* », comme l'écrit Dom Leclercq, décrivant la théologie monastique⁵¹. D'autre part, la dévotion religieuse et la pratique contemplative des arts ont en commun une forme d'optimisme qui consiste à postuler que la connaissance induit l'amour et l'amour la connaissance, ou du moins que le sentiment produit le jugement et le jugement le sentiment, selon l'expression kantienne. Comment savourer sans connaître et connaître sans savourer ? La relation est à double sens, et le miracle de la sublimation oratoire comme de la sublimation esthétique, c'est d'accroître le savoir par le goût et le goût par le savoir. Ce qui suppose à la fois que le goût perde ses liens avec la matérialité sensible et que le savoir se fasse d'une intimité et d'une utilité supérieures.

Malgré cette double analogie, le goût de Dieu et le goût esthétique ou le goût des arts diffèrent profondément. La ferveur religieuse investit des œuvres d'art en elles-mêmes médiocres d'une « présence » ayant peu ou même rien à voir avec leur qualité plastique. Et, inversement, le goût des arts porte vers des objets qui sont indifférents ou même détestables aux yeux des croyants.

Une chose est l'art, autre chose la foi, cette foi qui commande impérativement le passage du sens physique au sens spirituel. Quel est donc le ressort du goût esthétique, si ce n'est ni la foi, ni non plus la simple autorité ? La volonté d'appropriation subjective du goût oblige à

⁵⁰ Ignace de Loyola, *Exercices spirituels*, texte définitif de 1548, trad. et comment. Jean-Claude Guy, Paris, Seuil, « Sagesses », 1982, 2, p. 52.

⁵¹ Dom Leclercq, *L'Amour des lettres et le désir de Dieu*, Paris, éditions du Cerf, 1956, p. 12-13.

penser les rapports entre « l'amour de l'art » qu'on professe avec énergie⁵² et l'expérience concrète acquise par l'accomplissement de ce que j'appellerai des actes esthétiques ? Montesquieu nous fait réfléchir sur le scandale auquel nous sommes confrontés : alors que nous ne devrions aimer que ce que nous connaissons et ce qui est juste et bon, « à présent nous n'aimons presque que ce que nous ne connaissons pas »⁵³. Un grand philosophe est celui qui reconnaît les lacunes de son savoir ; mais faudrait-il dire pour autant que le goût n'a rien à faire avec le savoir et que jugement esthétique et jugement de connaissance se séparent, comme le soutiendra plus tard Kant ? Il n'en va pas ainsi et toute la suite du texte montre à quel point Montesquieu accorde une importance centrale à la culture du goût par des exercices appropriés. Le problème est, comme chez Burke, de montrer que la mise en effervescence des passions et de l'imagination stimule la pensée et lui permet d'acquérir de nouvelles connaissances.

Beaucoup plus tôt (avant 1730), avant même qu'il ne rédige la première esquisse de *l'Essai sur le goût*, Montesquieu écrivit quelques lignes qui me semblent donner la clé de sa conception du goût : un goût du sublime, gracieux et varié.

Il y a, dans le système des Juifs, beaucoup d'aptitude pour le sublime, parce qu'ils avaient coutume d'attribuer toutes leurs pensées et toutes leurs actions à des inspirations particulières de la Divinité : ce qui leur donnait un très grand agent. Mais, quoique Dieu y paraisse agir comme un être corporel, aussi bien que dans le système païen, cependant il ne paraît agité que de certaines passions ; ce qui lui ôte non seulement le gracieux, mais encore la variété du sublime. Et, d'ailleurs, un agent unique ne peut donner de variété : il laisse à l'imagination un vide étonnant, au lieu de ce plein que formait un nombre innombrable de divinités païennes⁵⁴.

Le grand et l'abstrait ne sont pas nécessairement les meilleurs véhicules du sublime. Gardons-nous donc d'ôter au sublime son gracieux et sa variété ; analysons sa grandeur, mais ne la mathématisons pas indûment ; sachons préserver en lui ce mystère et cette surprise perpétuée que Montesquieu appelle « poésie » et qui est toujours attachée à l'essor de la liberté : à l'effervescence d'une grande passion, au travail de la pensée et à l'esprit de libre examen,

Mais Montesquieu va plus loin et critique la sècheresse du « système chrétien » qui ferait appel davantage à la raison qu'aux sens et à l'imagination.

Le système chrétien (je me sers de ce terme, tout impropre qu'il est), en nous donnant des idées plus saines de la Divinité, semble nous donner un plus grand agent. Mais comme cet agent ne permet ni n'éprouve aucune passion, il faut nécessairement que le sublime y tombe. D'ailleurs, les mystères sont

⁵² Voir Baldine Saint Girons, « Un nouveau *Discours de la méthode* : La première conférence de Roger de Piles à l'Académie : juillet 1699 », dans *La Naissance de la théorie de l'art en France (1640-1720)*, *Revue d'esthétique*, n° 31/32, Éditions Jean-Michel Place, 1997, p. 83-98.

⁵³ *EG*, p. 12.

⁵⁴ *Mes pensées*, n° 112.

plutôt sublimes pour la raison que pour les sens, et c'est des sens et de l'imagination qu'il s'agit dans les ouvrages d'esprit⁵⁵.

Si l'objection porte davantage contre le protestantisme que contre le catholicisme, elle s'inscrit assurément dans le cadre de la violente polémique soulevée par *L'Esprit des lois*. On accusait Montesquieu de spinozisme, de popisme et religiosité naturelle : « Vous nous apprenez que tous les partisans de la religion naturelle sont les ennemis de la religion chrétienne », rétorquait à certain abbé de La Porte un défenseur de Montesquieu, Voltaire⁵⁶. Or, on pourrait soutenir que la religion catholique est plus sensuelle et plus imaginative que la religion naturelle des philosophes. À quoi sert celle-ci ? À prouver, selon Montesquieu, « la révélation contre les déistes » et « l'existence de Dieu contre les athées »⁵⁷. Mais le propre du christianisme est de parer à « la crainte et la superstition de l'homme »⁵⁸. Il constitue ainsi « la perfection de la religion naturelle »⁵⁹. Qu'on estime ou non bien fondée cette rationalisation de la religion, reste qu'une proposition de Montesquieu a valeur d'axiome : point de sublime sans passion, sans corps souffrant, sans esprit incarné. « Pour de l'amour », écrivait-il, « je ne puis pas plus aimer un être spirituel que je puis aimer cette proposition : deux et trois font cinq »⁶⁰. Le goût, l'amour, ne portent à ses yeux que vers des êtres et des choses à la fois spirituels et sensibles.

C'est dans pareille perspective que Montesquieu se désolidarise de la « nouvelle philosophie », du cartésianisme et du spinozisme :

Mais ce qui achève de perdre le sublime parmi nous et nous empêche de frapper et d'être frappés, c'est cette nouvelle philosophie qui ne nous parle que de lois générales et nous ôte de l'esprit toutes les pensées particulières de la Divinité. Réduisant tout à la communication des mouvements, elle ne parle que d'entendement pur, d'idées claires, de raison, de principes, de conséquences. Cette philosophie, qui est descendue jusqu'à ce sexe qui ne semble être fait que pour l'imagination, diminue le goût que l'on a naturellement pour la poésie. Ce serait bien pis si quelque peuple allait s'infatuer du système de Spinoza : car, outre qu'il n'y aurait point de sublime dans l'agent, il n'y en aurait pas seulement dans les actions⁶¹.

On croirait lire du Giambattista Vico ! Avant Montesquieu, le philosophe napolitain attaquait, en effet, lui aussi, le cartésianisme sur le double front de la création artistique et de la pratique politique, pour montrer les dangers d'une logique bivalente qui, réputant faux ce qui demeure pourtant vraisemblable, étouffe l'imagination et l'esprit d'invention, en même temps qu'elle enlève toutes prises sur le monde réel⁶². Montesquieu avait-il lu Vico ? De toute

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Voltaire, *Remerciement sincère à un homme charitable* (1750 ; Moland, t. XXIII, p. 457-461), dans *Pièces pour et contre L'Esprit des lois*, Genève, 1752, p. 43.

⁵⁷ *Défense de l'Esprit des lois*, édition Oster, p. 812.

⁵⁸ *Mes pensées*, n° 2110, édition Oster, p. 1074.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 812.

⁶⁰ *Mes pensées*, n° 1080.

⁶¹ *Mes pensées*, n° 112.

⁶² Voir en particulier *De la méthode des études de notre temps*, 1708, dans Vico, *Vie de Giambattista Vico écrite par lui-même*, trad. et notes d'Alain Pons, Paris, Grasset, 1981.

manière cette double et forte critique était dans l'esprit du temps. Descartes avait fondé la science moderne, mais l'être humain ne se réduit pas au sujet de la science ; avoir des idées claires et distinctes est notre ambition, mais, pour connaître ce que nous désirons connaître, force est de consentir à nous perdre dans la richesse d'un monde, encore obscur et indistinct.

Pour conclure

Et Montesquieu et Burke nous enseignent la portée d'un goût expérimentateur, intimement lié au jugement de connaissance, et bien éloigné de la « petite brocante » de Hegel : ce goût va jusqu'au sublime, devient source d'humanité et est l'organe propre de l'éthos civilisateur. Nous sommes cependant en droit de penser que l'appropriation subjective du goût, au milieu du XVIII^e siècle, n'a pu se réaliser avec autant de force que parce que la pratique de l'oraison et la gustation de la saveur de Dieu permirent au sujet d'investir son travail de goût, en diversifiant ses objets. Si l'on veut donner au *gustus* son sens le plus profond, il faut, en effet, comprendre qu'il se développe dans une dimension verticale aussi bien qu'horizontale. Le goût se caractérise par une tension entre « l'infusion » tacite de l'objet et « l'effusion » auprès du *socius*. C'est ainsi qu'une œuvre puissante engendre à la fois le désir de se taire et celui de témoigner.

Lorsque le goût du sublime se substitue à celui de Dieu, le goût perd, certes, le fondement qu'il trouvait dans la personne divine de Jésus-Christ et se subjectivise radicalement. Reste que la volonté de maintenir un goût du sublime atteste l'effort pour penser le paradoxe d'un « goût sans goût », d'un goût contrarié qui naît de l'embarras, se nie lui-même et se cultive par des comparaisons incessantes.

Réhabiliter le goût dans cette perspective, c'est aussi lutter contre l'attitude de la consommation. La distinction entre *gustus* et *adimpletio* est très instructive, puisqu'elle montre que le goût ne va pas jusqu'à la jouissance qui absorbe son objet. Son opération est délicate et tâtonnante : elle consiste à garder un mets et un breuvage sur son palais, à l'apprécier comme fait un taster. *Gustum facere* signifie aussi en latin « faire l'essai ». Il s'agit de « délectation morose » au sens médiéval qu'a redéfini Charles Baladier⁶³, c'est-à-dire de plaisir attaché à un désir dont on diffère la réalisation. Pour goûter un tableau, je n'ai pas besoin de le posséder ; pour goûter un paysage, je n'ai pas besoin de l'avoir constamment sous les yeux. Force est même d'aller de tableau en tableau, de paysage en paysage.

Pourrait-on alors traduire *Sapere aude*, devise des Lumières selon Kant, par « Aie le courage d'avoir du goût, ose savourer, ose apprécier par toi-même » ? Non, sans doute, chez Kant, puisque celui-ci établit un divorce entre le jugement de goût (le jugement esthétique) et le jugement de connaissance ; mais chez Montesquieu et Burke, assurément. Le génie de la langue nous conforte dans pareille interprétation, lui qui instaure une continuité entre la saveur et la sagesse : *A sapore sapientia*. Selon Ernout et Meillet, *sapere* signifie au sens propre « avoir du goût » avant de signifier, au sens figuré, « avoir du discernement », « être sage ». Mieux, au sens transitif, *sapere* signifie « se connaître en, comprendre, savoir ». Oser

⁶³ *Eros au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Cerf, 1999.

développer son goût, tenter d'approcher l'altérité, la savourer pour la connaître et la connaître pour la savourer, telle est bien l'aventure d'un sujet humain qui ne peut s'approprier le monde qu'en s'appropriant à lui.