

Revue
internationale
d'étude du
dix-huitième siècle

RIEDS IRFCS

International
Review for
Eighteenth-Century
Studies

Vol. 6

La science du goût
The Science of Taste



Hermès et le télégraphe

— d'après le frontispice de l'Almanach de la Convention Nationale, Paris, an II

LA SCIENCE DU GOÛT
THE SCIENCE OF TASTE

The International Review of Eighteenth-Century Studies (IRECS) is an electronic series published by the International Society for Eighteenth-Century Studies (ISECS) and its member societies. It contains papers presented at various ISECS colloquia, as well as thematic dossiers. The Executive Committee of the ISECS acts as the Editorial Board of the IRECS.

* * *

La Revue internationale d'étude du dix-huitième siècle (RIEDS) est une série numérique publiée par la Société internationale d'étude du dix-huitième siècle (SIEDS) et ses sociétés membres. Elle contient des communications présentées lors de divers colloques de la SIEDS et des dossiers thématiques. Le Comité Exécutif de la SIEDS forme le comité de rédaction de la RIEDS.

La science du goût

The Science of Taste

edited by / sous la direction de
Guilhem Armand (Université de La Réunion)
Emmanuelle Sempère (Université de Strasbourg)

International Review of Eighteenth-Century Studies (IRECS)
Revue internationale d'étude du dix-huitième siècle (RIEDS)

Vol. 6

International Society for Eighteenth Century Studies (ISECS)
Société internationale d'étude du dix-huitième siècle (SIEDS)

www.isecs.org

2025



© International Society for Eighteenth-Century Studies, and the authors.

This work is protected by copyright. Readers are free to use the ideas expressed in it but may not copy, distribute or publish the work or part of it, in any form, printed, electronic or otherwise, except for brief quoting, clearly indicating the source. Readers are permitted to make copies, electronically or printed, for personal and classroom use. All rights to commercial reproduction of the volume as a whole are reserved. For separate articles only, these rights are owned by the authors.

Graphic design and cover by Francis Turgeon. Layout and electronic edition by Nelson Guilbert. All rights reserved.

© Société internationale d'étude du dix-huitième siècle et les auteurs.

Cette œuvre est protégée par le copyright. Les lecteurs sont libres de faire usage des idées qui y sont exprimées mais ne peuvent copier, distribuer ou publier l'œuvre en intégralité ou en partie sous aucune forme, ni imprimée, ni électronique ou autre, à l'exception de citations brèves indiquant clairement la source. Il est permis aux lecteurs de faire des copies électroniques ou imprimées pour un usage personnel et pédagogique. Tous les droits de reproduction commerciale du volume dans son intégralité sont réservés. Pour des articles isolés uniquement, ces droits sont la propriété des auteurs.

Couverture par Francis Turgeon ; mise en page et édition numérique par Nelson Guilbert. Tous droits réservés.

ISSN 1797-0091

Table des matières

Table of contents

Introduction	
Le goût au XVIII ^e siècle : une science possible ?	
<i>Guilhem Armand et Emmanuelle Sempère</i>	9

1. Le Goût des savants

The French Enlightenment Science of Taste and the Ironic Legacy of Malebranche	
<i>Katharine J. Hamerton</i>	21

Montesquieu et la science du goût	
<i>Céline Spector</i>	41

« Le don de plaire est l'art de varier » (Polymnie) : la quête d'un goût philosophe chez Marmontel	
<i>Magali Fourgnand</i>	61

2. Aux marges du bon goût

Les Béquilles du diable boiteux de Bordelon : du discours sur le goût au discours à goûter	
<i>Manon Pros</i>	81

Dé-gouter : La déroute des plaisirs dans trois œuvres de Jacques Cazotte	
<i>Bastide de Sousa</i>	103

Le « rebelle aux nouveaux oracles ».	
Bigarrure et nonchalance : une revendication d'authenticité littéraire chez Jean-Jacques Rousseau	
<i>Paola Marsó</i>	125

3. Culture mondaine du goût

- La Princesse des Ursins:
Taste at the service of power
Alba Carballeira 147
- La brochure, le miroir et le papillon.
La sémiologie du goût dans
Angola, histoire indienne (1746) de La Morlière
Laurence Sienzac 167
- La gastronomie comme savoir :
fondation et remise en question chez Joseph Berchoux
Guilhem Armand 185

Guilhem Armand
Université de La Réunion

Emmanuelle Sempère
Université de Strasbourg

Introduction

Le goût au XVIII^e siècle : une science possible ?

Ce sens, ce don de discerner nos aliments, a produit dans toutes les langues connues, la métaphore qui exprime par le mot *goût*, le sentiment des beautés et des défauts dans tous les arts.

VOLTAIRE, « GOÛT (GRAMM. LITTÉRAT. & PHILOS.) », *ENCYCLOPÉDIE*, VOL. VII, 1757

Le *goût* en général est le mouvement d'un organe qui jouit de son objet, & qui en sent toute la bonté ; c'est pourquoi le *goût* est de toutes les sensations : on a du *goût* pour la Musique & pour la Peinture, comme pour les ragoûts, quand l'organe de ces sensations savoure, pour ainsi dire, ces objets.

JAUCOURT, « GOÛT (PHYSIOLOG.) », *IBID.*

Comment a-t-il bien pu arriver que les langues modernes en particulier aient désigné la faculté de juger par une expression (*gustus, sapor*) qui fait référence uniquement à un certain organe des sens (l'intérieur de la bouche) et à la capacité aussi bien de différencier que de choisir par cet organe des produits que l'on peut consommer ?

KANT, *ANTHROPOLOGIE DU POINT DE VUE PRAGMATIQUE*,
1798

Si à partir de Kant puis, de façon plus systématique, de Hegel, la théorisation de l'expérience esthétique vise à la désolidariser de la sensibilité, de l'intérêt, du plaisir corporel, c'est peut-être en raison des échecs du XVIII^e siècle à construire une véritable science du goût, un système philosophique qui le définisse et le régleme objectivement et sans conteste. Mais le pouvait-il ? L'indignation de Kant dans son *Anthropologie* connaîtra certes de beaux jours, elle ne parviendra pas à dissocier totalement le goût de sa matrice sensitive. La mixité de la notion de goût, que Kant envisage comme une espèce d'impureté, induit un rapprochement entre les sphères de la satisfaction physique et de l'acquiescement intellectuel et moral, qui traverse sourdement l'histoire de l'esthétique moderne, de la Querelle des Anciens et des Modernes jusqu'à la naissance officielle de la *gastronomie* sous la plume de Berchoux puis de Brillat-Savarin. Le siècle encyclopédique, marqué par l'essor de la science moderne et son entrée dans le monde, ennoblie par Fontenelle qui parvient dans le même temps à en faire un objet de plaisir, est certes la grande période de théorisation du goût, mais la labilité du terme rend en même temps la notion rétive à toute tentative de définition stricte. Pourquoi désigner de l'un des cinq sens ce qui flatte l'oreille (un air), charme la vue (un tableau), plaît à l'esprit ou au cœur ? Pourquoi même désigner d'un sens corporel ce qui stimule l'esprit ou heurte les règles sociales ? Enfin, pourquoi parmi ces cinq sens choisir l'un des moins « nobles », et peut-être le moins attendu (et non pas l'odorat, l'expression « avoir le nez fin » étant attestée depuis au moins 1694) ? Car il convient de noter que les choses de la table et tout ce qui s'y rapporte relèvent du péché de gourmandise dont, rappellent médecins et théologiens de l'époque, on est puni par l'indisposition ou la maladie. Or, il n'est peut-être pas indifférent que cette association entre un sens et un jugement se cristallise à une époque où la gourmandise commence à être réhabilitée et où la gastronomie naît et acquiert progressivement ses lettres de noblesse : cette époque qui voit également les belles lettres devenir littérature est en effet celle qui promeut la sensation au premier rang de la constitution des idées. L'hypothèse d'une « science du goût » possible est indissociable de l'émergence d'un domaine du savoir, au croisement des disciplines artistiques et de la philosophie : l'esthétique. Le goût, ce serait ainsi ce terme qui permet d'évoquer à la fois une sensation, une émotion et un jugement, une intuition et une théorie.

La richesse et la diversification des travaux sur le goût dans ces dernières décennies montrent à quel point les enjeux du goût débordent les questions purement esthétiques ou idéologiques. La question du goût au XVIII^e siècle a fait principalement l'objet de deux types d'approche, résonnant avec l'analogie étudiée dans l'article du même nom dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert : le goût comme sens physique, renvoyant à la gourmandise, et le goût en lien avec l'esthétique au moment où cette science émerge. Les travaux de Jean-Claude Bonnet – du numéro 15 de *Dix-Huitième Siècle*, 1983, à son ouvrage *La Gourmandise et la faim*, 2015 – ainsi que ceux de Béatrice Fink, et d'historiens comme Philippe Meyzie (*Lumières* n° 11, « La Gourmandise entre péché et plaisir », 2009) ont enrichi et affiné notre connaissance de la réhabilitation du péché de gourmandise, de la transformation des arts culinaires en ce qui s'appellera bientôt la *gastronomie* (1801), des débats techniques, médicaux et philosophiques. Si quelques travaux comme ceux de Frédéric Charbonneau (*L'École de la gourmandise*, 2008) font le lien entre esthétique – et en particulier littérature – et gourmandise, les deux domaines restent le plus souvent distincts. Cependant, les positions et postures des auteurs du XVIII^e siècle en matière de morale et d'esthétique sont de plus en plus interrogées aujourd'hui sous l'angle d'une sensibilité concrète, voire d'une physiologie. Depuis les travaux d'Alain Corbin, les « cultures sensibles » sont devenues un objet historique et plus généralement l'anthropologie sensorielle très active outre-Atlantique depuis les travaux de Howes et de Classen trouve un assez large écho dans l'ensemble des sciences humaines. Ces approches sont d'autant plus pertinentes pour le goût qu'il engage une sensorialité dite « basse » en dépit des opérations de symbolisation dont il fait l'objet – l'homologie avec le jugement de valeur en est une. Force est en effet de constater que si le goût participe, tout comme la vue, des deux ordres de la sensibilité que constituent la morale et la sensation, il conduit bien davantage, ou plus directement, dans les ressacs de la sensation et de ses ressorts physiologiques. Serait-ce à dire que le « goût » le plus « sublime » relèverait de ce qu'il y a de plus matériel en nous¹ ? On pourrait en prendre pour preuve les

¹ « Il y a un peu de testicule au fond de nos sentiments les plus sublimes et de notre tendresse la plus épurée » (Diderot, À Damilaville, 3 nov. 1760, *Correspondance*, t. V, coll. « Bouquins », p. 297).

coups de boutoir dont le Neveu attaque l'édifice du bon goût et qui bouleversent l'ordre moral et esthétique du Philosophe de la *Satire seconde*. Lequel confesse une forme de *dégoût* : « Je commençais à supporter avec peine la présence d'un homme qui discutait une action horrible, un exécrationnel forfait, comme un connaisseur en peinture ou en poésie examine les beautés d'un ouvrage de goût² ». Celui qui mange mal (ou peu, ou trop) et celui qui mange bien (à satiété, en bonne compagnie, avec mesure et choix) dessinent ainsi les contours de goûts concurrents, qui questionnent et mettent à mal les idéaux de sociabilité et d'universalité. De fait, le goût s'envisage avec profit par son envers, ou son dessous, qu'il s'agisse du « mauvais goût » ou du « dégoût ». Le premier a été envisagé par Jennifer Tsien relativement à l'esthétique du XVIII^e siècle (*Le Mauvais goût des autres*, 2017) et par Carine Barbafieri et Jean-Christophe Abramovici sous un angle résolument transversal (*L'Invention du mauvais goût à l'âge classique*, 2013). Le second a fait l'objet d'une journée d'étude en mai 2019 à l'Université d'Aix Marseille (« Le Dégoût : vécu, perception, représentations et histoire »). Ressortent de ces études non seulement les ambivalences mais aussi la complexité et l'hétérogénéité de la notion de goût.

L'approche choisie pour ce dossier consistait donc à s'intéresser au goût sous toutes les formes et dans tous les sens que lui donne le XVIII^e siècle, mais en mettant plus particulièrement l'accent sur le lien entre les deux termes de la métaphore, les deux sens du goût, et en postulant que ce lien n'est pas seulement de l'ordre de l'histoire esthétique ou des mentalités. La labilité des notions de bon et de mauvais goût, l'empirisme qui préside au choix du terme *goût* pour parler de préférence esthétique et, parallèlement, l'ambiguïté qui caractérise la gastronomie encore naissante et pas encore ainsi nommée ont vraisemblablement partie liée. Au sujet de ce versant « gustatif », Olivier Assouly demandait naguère, au seuil de son ouvrage : « Le goût comme philosophie³ ? », pour souligner plus loin, à propos notamment de Brillat-Savarin les « impasses d'une "science" du goût⁴ ». Le

² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. Chartier, Le Livre de Poche, 2002, p. 128.

³ Olivier Assouly, *Philosophie du goût. Manger, digérer et jouir*, Paris, Pocket, coll. « agora », 2019, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 226.

courant matérialiste lui-même enregistre, au sujet du goût, une forme d'aporie – en témoigne le refus de théoriser de La Mettrie, qui argue qu'« il n'y a rien de vrai et d'évident à dire en général du goût⁵ » – qui se retrouve jusque dans l'effet de collage de l'article « Goût (Gramm. Litterat. & Philos.) » que l'*Encyclopédie* propose à partir de la très importante contribution de Montesquieu⁶. En effet, en dépit de la tentative que cet article manifeste, la synthèse paraît impossible entre les différentes approches, et acceptions, du goût. L'article a beau faire dialoguer Voltaire, Montesquieu, Diderot et d'Alembert, il ne parvient pas à proposer un système du goût totalement cohérent. Plus encore, la dernière partie rédigée par d'Alembert exhibe une série d'apories qui révèlent les limites de la notion et les appréhensions du philosophe :

Ainsi dans les matières de *goût*, une demi philosophie nous écarte du vrai, & une philosophie mieux entendue nous y ramène. C'est donc faire une double injure aux Belles-Lettres & à la Philosophie, que de croire qu'elles puissent réciproquement se nuire ou s'exclure. Tout ce qui appartient non seulement à notre manière de concevoir, mais encore à notre manière de sentir, est le vrai domaine de la Philosophie : il serait aussi déraisonnable de la reléguer dans les cieux & de la restreindre au système du monde, que de vouloir borner la Poésie à ne parler que des dieux & de l'amour. Et comment le véritable esprit philosophique serait-il opposé au bon *goût* ? Il en est au contraire le plus ferme appui, puisque cet esprit consiste à remonter en tout aux vrais principes, à reconnaître que chaque art a sa nature propre, chaque situation de l'âme son caractère, chaque chose son coloris, en un mot à ne point confondre les limites de chaque genre. Abuser de l'esprit philosophique, c'est en manquer⁷.

La prévention désormais topique contre l'esprit de système autorise en définitive à laisser la notion dans le flou. Le terme faisant appel au physique, il risque la confusion entre le beau et l'agréable dont la distinction, pensée comme nécessaire, donne lieu à de nombreuses réflexions, de Vattel opposant les « beautés

⁵ *Histoire naturelle de l'âme*, La Haye, 1745, p. 153.

⁶ Voir Catherine Volpillac, « Dossier critique de l'article Goût, (Gramm. Litterat. & Philos.) (*Encyclopédie*, t. VII, p. 761a–770b) », *Édition numérique collaborative et critique de l'Encyclopédie*, mise en ligne le 1^{er} sept. 2019, consulté le 17 mai 2023. DOI : 11280/b305d1a8

⁷ « Goût (Gramm. Litterat. & Philos.) », *Encyclopédie*, vol. VII, 1757. ENCCRE – Article « Goût » (academie-sciences.fr).

réelles » aux « beautés arbitraires, fausses ou imaginaires⁸ », à d'Alembert pour qui, « il y a dans tous les arts un beau absolu et un beau de convention, un goût réel et un goût arbitraire⁹ ». ... Le jeu d'antithèses – entre la demi-philosophie et celle qui serait « mieux entendue » ou, plus loin, entre l'analyse et le sentiment – se résout dans le bel aphorisme final qui ne constitue aucunement une synthèse. De là, sans doute, le changement non seulement de point de vue mais aussi de méthode qu'opèrera Kant quelques années plus tard. Si la notion de goût innerve bien la réflexion philosophique à tous les niveaux, si le terme-même se pose comme objet d'un savoir, il n'est donc pas certain qu'il parvienne à s'ériger en véritable science.

En posant la question en ces termes, ce dossier de la *RIEDS* entreprend donc de s'intéresser au lien qu'opère cette notion entre l'intuitif et le rationnel : le goût apparaît en effet comme un point de jonction important entre une appréhension concrète – induite par le sens premier – et une signification plus abstraite, en quelque sorte à l'image du lien constant entre arts et théories, fiction et savoir, qui est au cœur des écrits des Lumières. Le goût, devenu objet d'un discours savant, cristallise en effet les différents philosophiques de toute farine. Prise entre les feux du rationalisme et de la subjectivité, de la physiologie et de la morale, une *science du goût* ne devait-elle pas risquer la contradiction ? Et n'aurait-elle pas cristallisé ainsi une « révolution morale » (au sens de K.A. Appiah¹⁰) ? Autrement dit, dans quelle mesure le goût est-il une catégorie épistémique et scientifique dans les discours du XVIII^e siècle ? Ce dossier envisage cette question – sans prétention aucune à l'exhaustivité – selon trois angles complémentaires : *le goût des savants*, dans les théories desquels on peut trouver sinon l'expression d'une science du goût, mais du moins l'application d'une méthode inspirée de la science moderne, une *scientification* du concept ; les auteurs se posant *aux marges du bon goût*, dont la posture contestataire dessine en creux un savoir sur une notion à la fois très normative et fragile, ductile, et dont la remise en cause

⁸ Cité par Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994 [1984], p. 590.

⁹ D'Alembert, « Élocution », *Encyclopédie*, V, p. 524.

¹⁰ Kwame Anthony Appiah, *Le Code d'honneur : comment adviennent les révolutions morales*, trad. J.- F. Sené, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2012.

relève d'enjeux qui dépassent ceux d'une *esthétique* en cours d'élaboration théorique ; enfin, la *culture mondaine du goût*, quoiqu'évolutive, témoigne d'une permanence dans l'appréhension de cette notion : au-delà de toute entreprise scientifique, elle souligne que le goût relève d'un savoir consubstantiel à une élite.

Le Goût des savants

Si Kant ou Burke ont tenté de revisiter l'idée que l'esthétique pourrait se passer d'un rapport direct et sensitif, voire sensuel, aux objets, n'est-ce pas qu'il y avait bien, chez tant d'autres théoriciens, notamment les Encyclopédistes (Diderot et Jaucourt, en particulier), en partant de la physiologie, un matérialisme sourd travaillant cet ennoblissement du sens ? Mais le point de départ physiologiste n'est pas nécessairement matérialiste et peut abonder d'autres théories, comme celles du médecin et écrivain Tiphaigne de La Roche, qui tenta une solution hybride (sinon incertaine, voire confuse) de matérialisme spiritualiste. En forçant le trait, un hiatus se dessine entre une conception subjectiviste du goût, sur lequel elle fait peser un risque d'obscurité, d'illégitimité, de solipsisme, et une conception sensitive et physiologique qui voudrait gommer la labilité du jugement de goût dans une perspective positive et scientifique. Une enquête pourrait être menée depuis les premiers effets du cartésianisme jusqu'aux théories pseudo-scientifiques de Brillat-Savarin¹¹. Les contributions réunies ici posent quelques jalons de Malebranche à Marmontel, en passant par Montesquieu.

KATHARINE J. HAMERTON commence par montrer que Malebranche, dans une perspective cartésienne renouvelée, promeut une attention particulière à toutes les formes du goût. Entre défiance et intérêt, le philosophe place le goût au cœur d'une science de l'homme interrogeant sa liberté et les limites de sa volonté. Au cœur des Lumières, Montesquieu envisage le goût dans une perspective universaliste. Aussi pourrait-on s'attendre à une redéfinition systématique de la notion. Or CÉLINE SPECTOR montre que le philosophe, dont la position a évolué entre les deux

¹¹ Suzanne Simha a déjà posé un parallèle intéressant entre Montesquieu et Brillat-Savarin (voir *Du Goût. De Montesquieu à Brillat-Savarin*, Paris, Hermann, « Philosophie », 2012).

grandes étapes de rédaction de *l'Essai sur le goût* (la première en 1728 puis après 1753), ne remettra pas en cause le fait que « l'esthétique en tant que corps de préceptes rationnels destinés à plaire ne peut faire l'objet d'une science *stricto sensu* ». Dès lors, si le génie reste irréductible aux règles, il reviendra au goût de « procurer la raison de ses infractions ». Dans la seconde moitié du siècle, Marmontel s'est à son tour essayé au genre de « l'essai sur le goût », au sein d'une réflexion générale sur les arts qui fait la part belle à la littérature. Pour la comprendre et en dégager la complexité, MAGALI FOURGNAUD met en relation les textes théoriques et les fictions de celui qui produisit aussi bien des *Essais de littérature* qu'une *Polymnie* et des *Contes*. Il n'est pas étonnant que cette œuvre variée valorise la variabilité du beau et conséquemment celle des jugements de goût ; mais le goût devient aussi, par cela-même, la première des qualités du philosophe – un « tact de l'âme » – et Marmontel, anticipant Schiller, fait alors de l'art la première et la plus parfaite éducation à la philosophie.

Aux Marges du bon goût

À cette époque où se redéfinit le sublime, où l'association du beau et du bien se trouve remise en question, où les frontières du bon et du mauvais goût semblent mouvantes, où la science et la philosophie s'affranchissent du point de vue théologique, c'est aussi fondamentalement le rapport du goût à la morale qui se voit transformé. Comment redéfinir le goût dans la perspective éthique des Lumières, qui s'affronte aux valeurs humanistes, aux aspirations de l'individualité et de l'harmonie sociale, à l'idée du génie des nations, aux acquis du relativisme et de l'universalisme ? À cette aune doublement complexe, les goûts et les dégoûts des savants, des artistes et des écrivains ne nous parlent plus seulement de leur sensibilité individuelle ou partisane, ils informent une histoire émotionnelle des mentalités. Dans les interstices de l'histoire littéraire traditionnelle surgissent des phénomènes, des hapax dont le succès dit autre chose du goût que ce que les traités les plus solides veulent ériger en règles. C'est dans cette perspective que MANON PROS s'intéresse à la réception du *Diable boiteux* de Lesage par Bordelon : dans *Les Béquilles du diable boiteux*, ce dernier met en scène le personnage éponyme *a priori* de mauvais goût pour en faire sinon le porte-parole du moins une sorte de représentant d'un goût autre revalorisé ici en opposition aux théories des

pédants. Cet étrange opuscule métatextuel, aux frontières de la fiction, du compte rendu et de la préface fait du goût envisagé comme pure sensibilité le meilleur, voire le seul moyen d'apprécier le roman de Lesage. Ce n'est plus la défiance envers la théorisation du goût, mais celle qui frappe ses artifices et l'artifice même de sa définition mondaine qui intéresse MARINE BASTIDE DE SOUSA dans sa contribution sur les œuvres de Cazotte : elle montre comment l'eudémonisme à l'œuvre dans *Le Diable amoureux*, *La Belle par accident* et *Le Lord Impromptu* constitue la source de l'échec des personnages, signalant ainsi les limites des satisfactions individuelles. Jouant d'un effet de parodie, Cazotte interroge les tendances littéraires et remet en question le goût des Français, en particulier la tentation sensualiste dont il révèle la double dimension risible et irrésistible. La question des goûts particuliers est au cœur de l'article de PAULA MARSÓ, lequel porte sur un autre « rebelle » du goût s'il en est : Jean-Jacques Rousseau. Elle s'intéresse à la façon dont les linéaments d'une science du goût, esquissée par le jeune Rousseau dans ses *Discours*, aboutissent chez le dernier Rousseau à une conception moins théorisée, plus subjective et assumée comme telle quand bien même il continuerait à placer le goût général au-dessus de l'individuel (comme dans son *Dictionnaire de musique*) : paradoxe d'un solipsisme fondé sur la notion d'authenticité, les *Dialogues* de Jean-Jacques s'affranchissent de ses théories antérieures sur l'imitation en les redéfinissant à travers une écriture spontanée qui autorise en même temps un regard sur son propre style.

Culture mondaine du goût

Dans sa contribution à l'article « Goût » pour l'*Encyclopédie*, Voltaire considère progresser à mesure que les peuples se civilisent¹². Ses exemples (Boileau plutôt que Régner) donnent à voir (« des tableaux avec les yeux de Lebrun, du Poussin, de Le Sueur ») et à entendre (« la déclamation notée des scènes de Quinault

¹² « Si toute une nation s'est réunie dans les premiers tems de la culture des Beaux-Arts, à aimer des auteurs pleins de défauts, & méprisés avec le tems, c'est que ces auteurs avoient des beautés naturelles que tout le monde sentoit, & qu'on n'étoit pas encore à portée de démêler leurs imperfections : ainsi Lucilius fut chéri des Romains, avant qu'Horace l'eut fait oublier ; Regnier fut goûté des François avant que Boileau parût [...]. » (« Goût (Gramm. Litterat. & Philos.) », *op. cit.*)

avec l'oreille de Lulli ») sans conduire à une théorie. Peut-être parce qu'« il y a aussi des âmes froides, des esprits faux, qu'on ne peut ni échauffer ni redresser ; c'est avec eux qu'il ne faut point disputer des *goûts*, parce qu'ils n'en ont aucun ». La notion de *bon goût* est alors – et encore de nos jours – associée à la culture mondaine corrélée à l'appartenance à une élite. Aussi le rayonnement de la France est-il le principal responsable de la diffusion d'un goût estampillé comme français dans toute l'Europe, et même au-delà, avant d'en être, par retour, le principal bénéficiaire. Tout ambivalent qu'il soit parfois, ce rayonnement du goût français en dissémine l'emploi dans tous les domaines : la notion revient sans cesse, pour définir une convenance sociale dans les apparences, caractériser une posture, un langage, une réussite ou un échec littéraire, théâtral, artistique, mais aussi tout simplement pour désigner la saveur d'un mets. Le goût cristallise aussi des enjeux politiques et entretient des liens forts avec les notions d'esprit des nations et de génie : c'est peut-être ce qui explique l'intérêt grandissant des Lumières pour ce concept difficile, cousin du *je-ne-sais-quoi*, et la multiplication des tentatives de définition qu'il suscite, voire des querelles, au moment même où s'élabore la science esthétique, où le mot et l'idée d'*original* changent de statut, où la notion d'expérience humaine s'individualise.

C'est cette dimension politique qu'étudie l'article d'ALBA CARBALLEIRA, à travers le rôle actif qu'eut la princesse des Ursins dans les cours italienne et espagnole. Agente au service d'un *soft power* avant l'heure, elle engage une diplomatie culturelle qui élève le sens du goût au rang d'outil politique du rayonnement de la France. Ce faisant, l'autrice montre comment le goût est mis au service d'une agentivité par la princesse qui en fait un instrument de pouvoir féminin d'une redoutable efficacité, lui conférant une distinction supplémentaire, une véritable autorité. L'article de LAURENCE SIEUZAC aurait aussi pu trouver sa place dans la section précédente, puisqu'il y est question d'un conte libertin remettant en cause les rites mondains versaillais et parisiens. Mais, montre-t-elle, *Angola, histoire indienne* est plus subtil qu'une simple satire : La Morlière renvoie à la bonne compagnie un miroir qui la montre peu conforme aux axiomes du grand monde qu'elle prône par ailleurs. Sapée de l'intérieur, la science du goût se déconstruit sous les yeux du lecteur et se réélabore au sein même du projet satirique, tant la plume de l'auteur participe – par la fascination exercée – de ce qu'il dénonce. GUILHEM ARMAND revient quant à lui sur le goût

au sens physiologique en étudiant l'œuvre de Berchoux qui consacra, en 1801, le terme de *gastronomie* dans la langue française. Il montre qu'en dépit de l'apparente scientificité de l'étymologie du mot, celui-ci ne s'inscrit pas dans une histoire de la démocratisation de la science culinaire postrévolutionnaire, liée à la naissance des restaurants, mais témoigne au contraire d'une réaction contre ces événements et contre les Lumières, d'un désir profond de *restauration* des anciennes mœurs, posant le savoir(-vivre) gastronomique comme l'antithèse, voire l'antidote de la science encyclopédique.

Dans sa trentième méditation, Brillat-Savarin consacre la distinction de la gastronomie parmi les beaux-arts, en instituant « Gastérea [...] la dixième muse¹³ ». Le procédé, au-delà du badinage dont il relève, est intéressant en ce qu'il répond à un mouvement exactement symétrique à celui qui s'opère tout au long du XVIII^e siècle qui voit tant de théoriciens embarrassés par l'homonymie entre le goût sensuel et le goût absolu. Leurs efforts oscillent ainsi entre un rapprochement étymologique et une distinction épistémique qui permettra aux philosophes, à partir du XIX^e siècle, de véritablement fonder l'esthétique comme science positive, abandonnant la notion de goût aux profanes et aux gourmands¹⁴. Brillat-Savarin s'en empare en héritier des Lumières : dans un double geste de distinction, nommant sa science une « physiologie », et d'inclusion, la gastronomie englobant pratiquement tous les domaines du savoir, il fait d'elle une muse nouvelle, presque une déesse – son temple rappelle celui de Vénus à Gnide – qui « pourrait prétendre à l'empire du l'univers ; car l'univers n'est rien sans la vie, et tout ce qui vit se nourrit¹⁵ ». Ce culte, tout exalté et ennoblissant soit-il, n'est-il pas un indice de plus des limites d'une science du goût, laissé par celui qui passe pour son véritable fondateur ?

¹³ Brillat-Savarin, *La Physiologie du goût*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1982, p. 297.

¹⁴ Ce mouvement donne lieu à un véritable divorce au XX^e siècle où le bon goût deviendra pour Degas, Duchamp et tant d'autre, le grand ennemi de l'art.

¹⁵ Brillat-Savarin, *op. cit.*, p. 297.

Katharine J. Hamerton
Columbia College, Chicago

The French Enlightenment Science of Taste and the Ironic Legacy of Malebranche

Nous pouvons reconnaître notre bien par une connaissance claire et évidente; nous le pouvons aussi reconnaître par un sentiment confus. Je reconnais par la raison que la justice et aimable; je sais aussi par le goût qu'un tel fruit est bon.

MALEBRANCHE¹

Taste became a matter of great cultural importance in France in the second half of the XVIIth century, as the rigid and hierarchical world that men of letters and the social elites had to navigate was challenged by a number of cultural and social developments: literary, artistic, and musical quarrels leading to the emergence of a critical public sphere, debates over women's potential that accompanied their increased influence in the salons and emerging literary field, and a courtly refinement of manners and imaging of the *bonnête homme* related to social mobility and absolutist threats to the power of the old nobility, which brought in its wake anxiety, suspicion, and skepticism about polite sincerity, virtue, and dissimulation². The constant quarrelling over creative

¹ The editions cited of *De la recherche de la vérité* are the following, abbreviated RV: N. Malebranche, *De la recherche de la vérité: Livres I-III*, J. Bardout (ed.), Paris, Vrin, 2006; N. Malebranche, *De la recherche de la vérité: Livres IV-VI*, J. Bardout (ed.), Paris, Vrin, 2006. Where provided for the reader's convenience, references to other editions are abbreviated as OC for *Œuvres complètes*, A. Robinet, (ed.) Paris, Vrin, 1958-1990; LO for *The Search after truth*, T. Lennon and P. Olscamp (trans.), Cambridge, 1997. Any translations are mine.

² A. Viala, *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge Classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985; H. Merlin-Kajman, *Public et littérature en France au XVII^e*

works between scholars, royal Academicians, writers and artists, only the most famous being the Quarrel of the Ancients and the Moderns, meant that the question of whose judgments and standards were authoritative, and how much a viewer's or reader's pleasure should count, was frequently in the minds of a public devoted to pursuing leisure, patronizing art, performing amateur theatrics, attending operas, and reading the new novels of adventure and interiority by authors like Scudéry and Lafayette. At the same time, foreign trade, colonial goods produced by the forced labor of enslaved Africans, the emerging fashion system and consumer revolution – even a revolution in *cuisine* – were provoking craving, acquisitive, displaying and judging behaviors and feelings that fascinated the early modern Catholics experiencing and observing them. Coffee, tobacco, sugar, porcelain, Indian calicoes, and novel silk patterns inflated desire, Nicholas Barbon's "appetite of the soul," as they altered daily rhythms³. Enmeshed within this changing world, one of scientific ferment and investigation and of competing currents of religious and moral thought (Augustinianism and Epicureanism being

siècle, Paris, Les Belles Lettres, 1994; M. Magendie, *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France, au XVII^e siècle, de 1600 à 1660*, Paris, F. Alcan, 1926; A. Goldgar, *Impolite Learning: conduct and community in the Republic of Letters, 1680-1750*, New Haven, Yale University Press, 1995; C. Lougee, *Le Paradis des femmes: women, salons, and social stratification*, Princeton, Princeton University Press, 1976; L. Timmermans, *L'accès des femmes à la culture (1598-1715): un débat d'idées de Saint François de Sales à la marquise de Lambert*, Paris, H. Champion, 1993; J. Dewald, *Aristocratic Experience and the origins of modern culture: France, 1570-1715*, University of California Press, 1993; J. Herdt, *Putting on Virtue: the legacy of the splendid vices*, Chicago, 2012; J. Snyder, *Dissimulation and the culture of secrecy in early modern Europe*, Berkeley, University of California Press, 2009.

³ J. de Vries, *The industrious Revolution: consumer behavior and the household economy, 1650 to the present*, Cambridge, 2008; D. Roche, *A History of everyday things: the birth of consumption in France, 1600-1800*, Cambridge, 2000; D. Roche, *The Culture of clothing: dress and fashion in the "ancien régime"*, Cambridge, 1996; M. Kwass, "Big Hair: a wig history of consumption in eighteenth-century France," *The American Historical Review*, vol. 111, n° 3, 2006, p. 631-659; J. Davis, *Defining culinary Authority: the transformation of cooking in France, 1650-1830*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2013; S. Pinkard, *A Revolution in taste: the rise of French cuisine, 1650-1800*, Cambridge, 2009; J. Flandrin, "Distinction through Taste," in *Passions of the Renaissance*, R. Chartier and G. Duby (eds.), A History of Private Life, Cambridge, Mass., Harvard, 1989, p. 264-307; V. von Hoffmann, *From Gluttony to enlightenment: the world of taste in early modern Europe*, Urbana, Illinois, University of Illinois Press, 2016.

particularly salient here), people of leisure, who were also auditors of sermons, readers of moralists, and to varying degrees, usually spiritual practitioners, observed that they and their fellows were constantly pulled towards self-aggrandizement and pleasure. While dreading *ennui*, and delighting in the new entertainments and joys available, they wondered about the moral ramifications of so much stimulus, pleasure and wanting and the origins of their desires and loves, and worried about the power of love and the passions more generally⁴. In leisured circles, conversation often turned to what pleased and why, taste being the term increasingly used figuratively to invoke the mysterious experience of instinctive preference and discernment, those immediate affective judgments of the attractive, beautiful or pleasing that had become so fascinating, with the ineffable *je ne sais quoi* often invoked as the quality in the object (whether passage, person or behavior) that elicited feelings in the perceiving subject. Taste's connotations of enjoyment, delight, predilection (or disgust and aversion), perspicacity and discrimination gave the term a range of flexible meaning, and its culinary register received no less attention. And taste was a concept alive with tensions around its well-known variability transposed from the register of food and flavor, and expectations of cultural normativity and correctness, standards and rules butting up against claims that pleasure was primary. To be seen to have *le bon goût* had become a worldly social necessity, yet what taste was, what constituted good taste, who had it, why it varied, and what to make of those variations, perplexed and intrigued polite people and cultural authorities. Taste and the varieties of cultural work it performed in late XVIIth and XVIIIth century France and more broadly have been examined from many fruitful angles, from the history of the senses to Atlantic slavery to the gradual transition towards modern democracy⁵. We can also ask how this aesthetic

⁴ See J. Conley, *The Suspicion of virtue: women philosophers in neoclassical France*, Ithaca, Cornell University Press, 2002; M. Moriarty, *Early modern French Thought: the age of suspicion*, Oxford, 2003; M. Moriarty, *Disguised Vices: theories of virtue in early modern French thought*, Oxford, 2011; S. James, *Passion and action: the emotions in seventeenth-century philosophy*, Oxford, 1997; A. Levi, *French Moralists: the theory of the passions, 1585-1649*, Oxford, 1964. See also C. Belin, *La Conversation intérieure: la méditation en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.

⁵ The scholarship on taste is massive; a few important classic or recent works, mostly on France, include: M. Moriarty, *Taste & ideology in Seventeenth-century France*, Cambridge, 1988; C. Chantalat, *À la Recherche du goût classique*, Paris, Klincksieck, 1992; L. Ferry, *Homo aestheticus: the invention of taste in the democratic*

property (not yet named as such) was figured within new philosophical understandings of the non-Aristotelian soul and its connection to the body. For as Scholastic orthodoxies crumbled under the weight of mechanical science and various iterations of a Cartesian soul gained the favor of many French salons, soul-body relations, especially the body's role in eliciting pleasure and the passions and influencing the mind, were of tremendous interest to French Catholics seeking to understand and justify their pleasure experiences. These were people interested in scientific discovery and experimentation, exposed to anatomical demonstrations, fascinated by their own mental and affective lives and the roots of their thoughts and feelings, and ecumenical about applying science and moral thought to their experiences⁶. Today, as Cartesian thought and its broader cultural influence are increasingly being approached in terms of embodied affective and cognitive experience, and with an upsurge of interest in early neuroscience in humanities disciplines, we are better placed to appreciate taste in the early French Enlightenment from this angle⁷.

age, Chicago, 1990; J. Barrère, *L'Idée de goût de Pascal à Valéry*, Paris, Klincksieck, 1972; J. Dens, *L'honnête Homme et la critique du goût*, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1981; P. Bourdieu, *Distinction: a social critique of the judgement of taste*, Cambridge, Mass., Harvard, 1984; E. Russo, *Styles of enlightenment: taste, politics, and authorship in eighteenth-century France*, Baltimore, Johns Hopkins, 2006; J. Tsien, *The bad Taste of others: judging literary value in eighteenth-century France*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2012; S. Gikandi, *Slavery and the Culture of Taste*, Princeton, Princeton University Press, 2014; R. Saisselin, *Taste in eighteenth century France: critical reflections on the origins of aesthetics, or an apology for amateurs*, Syracuse, N.Y., Syracuse University Press, 1965; and K. Axelsson, *Political Aesthetics: Addison and Shaftesbury on taste, morals and society*, London, Bloomsbury Academic, 2019. See R. Scholar, *The Je-Ne-Sais-Quoi in early modern Europe: encounters with a certain something*, Oxford, 2005, on that topic.

⁶ S. Gaukroger, *The Collapse of Mechanism and the rise of sensibility: science and the shaping of modernity, 1680-1760*, Oxford, 2010; G. Sutton, *Science for a polite society: gender, culture, and the demonstration of enlightenment*, Boulder (Colorado), Westview Press, 1995; A. Guerrini, *The Courtiers' anatomists: animals and humans in Louis XIV's Paris*, Chicago, 2015.

⁷ See D. Brown, *Descartes and the passionate mind*, Cambridge, 2006; R. Hassing, *Cartesian Psychophysics and the whole nature of man: on Descartes's passions of the soul*, Lanham, Lexington Books, 2015; E. Koch, *The aesthetic Body: passion, sensibility, and corporality in seventeenth-century France*, University of Delaware Press, 2008; R. Gobert, *The Mind-body stage: passion and interaction in the Cartesian theatre*, Stanford, Stanford University Press, 2013; J. Keiser, *Nervous Fictions: literary form and the enlightenment origins of neuroscience*, Charlottesville, University of Virginia Press,

This paper does so, with a focus on Malebranche. His standing as Descartes' most important, and most deviant, disciple, Bayle's "foremost philosopher of this age" (said age that of Hazard's *crise de conscience*) was momentous, as was his influence on the Enlightenment's heterodox, materialist, and atheist currents, as well as on elements of its political thought⁸. Most philosophers studying Malebranche have not generally interpreted him through the lens of taste and worldly culture. However, several important studies point in this direction, whether highlighting his role in contemporary Epicurean and Augustinian debates, focusing on his rhetorical sensitivity towards his worldly audience, or pointing to his influence on Enlightenment theories and literary expressions of the questing soul such as in the writings of Marivaux and Prévost, aesthetics, hedonic human nature, happiness, and inner sentiment as a new kind of knowledge⁹. However, taste

2020; G. S. Rousseau, *Nervous Acts: Essays on literature, culture, and sensibility*, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2004; J. Sutton, *Philosophy and memory traces: Descartes to connectionism*, Cambridge, 1998.

⁸ F. Alquié, *Le Cartésianisme de Malebranche*, Paris, Vrin, 1974; G. Rodis-Lewis, *Nicolas Malebranche*, Paris, PUF, 1963, p. 5. See A. Kors, *Atheism in France, 1650-1729*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990; A. Kors, *Naturalism and unbelief in France, 1650-1729*, Cambridge, 2016; A. Thomson, *Bodies of thought: science, religion, and the soul in the early enlightenment*, Oxford, 2008; P. Riley, *The general Will before Rousseau: the transformation of the divine into the civic*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

⁹ See Alquié, *Le Cartésianisme de Malebranche*; A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680-1814*, Paris, A. Michel, 1984; B. Tocanne, *L'Idée de nature en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle: contribution à l'histoire de la pensée classique*, Paris, Klincksieck, 1978; R. Mercier, *La réhabilitation de la nature humaine, 1700-1750*, Villemomble, Editions la Balance, 1960; R. Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1967; J. Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, A. Michel, 1963); E. Argand, *Épicurisme et augustinisme dans la pensée de Pierre Bayle: une affinité paradoxale*, Paris, H. Champion, 2019; T. Carr, *Descartes and the resilience of rhetoric: varieties of cartesian rhetorical theory*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2009 [1990] ; V. Wiel, *Écriture et philosophie chez Malebranche*, Paris, Champion, 2004; J. Barnouw, "Passion as 'confused' perception or thought in Descartes, Malebranche, and Hutcheson," *Journal of the History of Ideas*, vol. 53, n° 3, 1992, p. 397-424; the special issue "L'esthétique de Malebranche," *XVII^e siècle*, vol. 2017/1, n° 274; A. Robinet, "La Tradition malebranchiste au XVIII^e siècle," *Revue de l'Université de Bruxelles*, vol. 2-3, 1972, p. 166-187; O. Smyth, "La Sympathie des belles âmes: réflexion sur la théorie des belles-lettres au début du XVIII^e siècle," *Les Discours de la sympathie : enquête sur une notion, de l'âge classique à la modernité*, T. Belleguic et al. (eds.), Québec, Presses de l'Université Laval, 2007,

scholarship has not generally or fully appreciated the multiple ways that Malebranche stimulated, and Cartesian neuroscience (and physiology more generally) deeply informed early Enlightenment taste thought¹⁰. Yet Malebranche's neuroscientific account of the nature and conditioning of the soul's experiences through embodiment, focused as it was on the ambiguous moral and epistemological significance of pleasure and on types of embodiment that resulted in corresponding mental types, was central to shaping Enlightenment taste science as one of meaningful aesthetic experience mediated by different kinds of bodily formations¹¹. His problematization of taste as a function of the body's influence on the mind was crucial in stimulating a "scientific turn" and physiological focus in early XVIIIth-century approaches to the topic, with complex and ironic results during its subsequent Enlightenment career¹². The remainder of this paper will give a *précis* of Malebranche's taste neuroscience as a new kind of knowledge for living in the material world. Taste was our providentially designed, embodied, neurally mediated, and adaptive response to pleasure, the regular result of natural laws playing out in minds, brains and bodies. Yet taste was more than a function of the mechanical Cartesian body presenting its needs to the mind through sensation, because its motive force came from the soul's primary spiritual inclination to seek out its good in God. Malebranche's science of taste was thus much more than an occasionalist adaptation of a Cartesian account of the passions, and added much to the existing Cartesian account of sensation, whose focus on relationality had already been influencing taste

p. 131-148; J. Deprun, *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 1979.

¹⁰ The standard view was to deny any physiological element in XVIIth-century theories of taste and see their sudden emergence with Du Bos, e.g., Chantalat, *À la Recherche du goût classique*, p. 62.

¹¹ Malebranche's influence on XVIIIth-century physiology of mind is also increasingly recognized; see A. Ferraro, *La réception de Malebranche en France au XVIII^e siècle: métaphysique et épistémologie*, Paris, Garnier, 2019.

¹² K. Hamerton, "Malebranche, taste, and sensibility: the origins of sensitive taste and a reconsideration of Cartesianism's feminist potential," *Journal of the History of Ideas*, vol. 69, n° 4, 2008, p. 533-558.

theories¹³. This reframing of taste for a worldly audience was also part of a larger project, a salvific – and in many ways failed – moral and human science of Enlightenment, in which understanding our experiences of pleasure and preference, i.e., taste, was central.

1. An Expanded Framework

Malebranche explained human thought, psychology, and embodied behavior as functions of anatomical potential, physical inputs, and conditioned habituation, all governed by regular laws through which God's constant impulsion on the human soul towards the good was guided. His motives for scientifically investigating human nature towards understand the workings of our purposive, functional, and automatic behaviors and mental life, especially those guided by pleasure, were not those of *le monde*. Yet contemporary worldly questions about why the heart and stomach want what they want and why tastes are so variable found plausible answers (ripe for adaptation and appropriation) in his human science, which explained taste's purpose, the factors regulating its unwillful and fluctuating movements of preference, discernment and attraction, and the unwitting imitation of shared tastes. In *malebranchiste* science, the number and complexity of factors influencing taste and its variations and fluctuations (not to mention the inscrutability of God's laws) made it impossible for finite minds to predict exactly how, say, a person would respond to a piece of music or a calico, but discerning the types of psychophysiological influences in play and drawing some reasonable, generalizable conclusions about the soul's feelings that would be occasioned by neural activity, were possible. Malebranche built on Descartes to show, at a time when taste was even more salient in worldly life, how bodily structural similarities, hierarchical social relationships linked to analogous brain dispositions, parallel emotional states, and shared environmental inputs and habits create predictable, explicable individual and group tastes and sensitivities to experiencing taste. His science, too, explained the bad taste of bad food, sexual attraction, and why

¹³ See C. Talon-Hugon, "Pourquoi le Goût? généalogie d'un concept moderne" in *Vices de style et défauts esthétiques: XVI^e-XVIII^e siècle*, C. Barbaferi and J.-Y. Vialleton (eds.), Paris, Garnier, 2017, p. 99-111.

emotional states affect our preferences such as those for music¹⁴. But it went beyond Descartes in accounting for the universal human love of sweetness, women's taste supremacy, shared tastes, national taste similarities and fashion alterations, problematizing the fraught relationship between taste, attention, and cognitive capacity, and in strongly suggesting that we would share identical tastes were it not for bodily differences¹⁵.

Further, because the experience of pleasure, within which taste preferences are a subset, was for Malebranche an embodied, practical knowledge of the good, and because of the identity he discerned between pleasure and happiness, his approach gave immense scope for taste to develop beyond its original social and cultural frameworks. Taste became more than just a matter of social delight and pleasing, an intriguing query for salon guests to puzzle over, a topic fought over by Ancients and Moderns, or a means of distinction. In the Enlightenment, taste became a critical part of what it was to be human. And because Malebranche's views on taste gave tremendous impetus to Enlightenment attention to how body type affected taste and thus other purportedly directly- or inversely-related cognitive and moral capacities, and to how this functioned within the social and economic order, this helps us understand why the psychophysical limitations pursued in Malebranche's wake were so damaging to XVIIIth-century understandings of shared humanity, and why taste had so much social power in the Enlightenment¹⁶.

¹⁴ R. Descartes, *The Passions of the soul*, Indianapolis, Hackett, 1989. See D. Brown, *Descartes and the passionate mind*; L. Jorgensen, "Descartes on music: between the ancients and the aestheticians," *The British Journal of Aesthetics*, vol. 52, n° 4, 2012, p. 407-424; F. de Buzon, "Le son est au son comme la corde à la corde: sur la réception par Malebranche du principe de la théorie musicale," *Dix-septième siècle*, 274, n° 1, 2017, p. 55-68.

¹⁵ Discussed in my book in progress, "Resisting Providence: Malebranche, pleasure, and the French enlightenment." On fashion, see K. Hamerton, "Fashion on the brain: the visible and invisible bonds of the imagination in Malebranche," *French Historical Studies*, vol. 45, n° 3, 2022, p. 415-449.

¹⁶ See Hamerton, "Malebranche, taste, and sensibility"; E. Spary, *Eating the Enlightenment: food and the sciences in Paris*, Chicago, 2012.

2. Providential Ways of knowing

Malebranche's science of taste went well beyond Descartes' functional account of how the passions amplify the seeking or avoiding behaviors that animal spirits have already prompted in the bodily machine¹⁷. While their two accounts of the passions agree in many ways, pleasure was even more central to Malebranche's account of human nature, motivation, and fulfillment, marking both bodily and spiritual goods. Malebranche taught his polite readership obsessed with taste that as humans have souls and bodies, so "we have two sorts of goods to seek, those of the mind and those of the body", and two ways of knowing what is good or bad for each, "by use of the mind alone, and by use of the mind joined to the body" (the standard Cartesian epistemological distinction of clear and evident knowledge versus confused sentiments¹⁸). He further claimed that the will, the soul's motive force, is driven to seek out pleasure as its good, a primary, natural inclination perpetually imprinted on it by God; this inclination is irresistible in that we have no "freedom of indifference" towards being happy – we can't *not* want to be happy or *not* feel drawn to and enjoyment in pleasure. Effectively and ultimately, *only* pleasure-seeking drives mankind¹⁹. Yet "the will is a blind power," only directed towards particular objects by what

¹⁷ See R. Descartes, "Treatise on Man" in *Descartes: The World and Other Writings*, S. Gaukroger (ed.), Cambridge, 1998; Descartes, *Passions of the soul*; Hassing, *Cartesian Psychophysics and the whole nature of man*; F. Alquié, *Le Cartésianisme de Malebranche*.

¹⁸ RV, I.V, p. 151, LO, p. 20-21. Becq points out the aesthetic productivity of Malebranche's interchangeable usage of the terms sentiment and sensation, *Genèse de l'esthétique française moderne*.

¹⁹ RV, I.I.ii, p. 128-131, LO, p. 4-6; quotation, RV, I.I.ii, p. 129; see J. Walsh and T. Lennon, "Malebranche, the quietists, and freedom," *British Journal for the History of Philosophy*, vol. 20, n° 1, 2012, p. 69-108; V. Geny, "Le plaisir et la grâce chez Malebranche," *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 140, n° 4, 2015, p. 491-504; M. Priarolo, "Un Plaisir divin : Malebranche, Lamy (et les autres)," in E. Muceni and M. Pitassi, *Le malebranchisme à l'épreuve de ses amis et de ses ennemis: actes de la journée d'étude organisée à Genève par l'Institut d'histoire de la Réformation (27 novembre 2015)*, Paris, H. Champion, 2018, p. 149-168; M. Pécharman, "Une pensée métaphysique si subtile. La défense par Bayle du plaisir comme bonheur", *Les Études philosophiques*, vol. 109, n° 2, 2014, p. 253-286.

the understanding represents to it²⁰. This makes taste, as predilection or preferential inclination towards certain types of pleasure, or a kind of particularized knowledge of the good, very salient, and it makes choice and freedom more possible, for with respect to particular objects, we *do* have this freedom of indifference²¹.

Taste preferences were a function of two sets of laws – the physical laws governing quantifiable Cartesian bits of matter in motion (including muscular and neural fibers vibrating through the human body responding to external forces, animal spirits shooting through nerves, and more or less penetrable brain tissue in which those spirits carved their paths), the laws governing the soul-body relationship, which establish the qualitative nature of our souls' phenomenal experience based on those brain motions – *and* they were the direct result of God's consistent impetus on the human will, by which we desire the good²². Through the interactions of spirits, nerves and brains, the body makes its needs known in the confused fashion of sentiment, that is, by mental experiences of pleasure and preference and their counterparts, these being the providentially-designed markers of goods for the body in its current state and environment. Tastes and pleasures are the unclear inner sentiments of the body's goods, a type of knowledge and a way of knowing that is appropriate only for knowing one type of good:

Nous pouvons reconnaître notre bien par une connaissance claire et évidente; nous le pouvons aussi reconnaître par un sentiment confus. Je reconnais par la raison que la justice et aimable; je sais aussi par le goût qu'un tel fruit est bon. La beauté de la justice ne se sent pas; la bonté d'un fruit ne se connaît pas. [...] il faut [...] que l'esprit reconnaisse de tels biens [les biens du corps] sans examen, et par la preuve courte et incontestable du sentiment. Les pierres ne sont pas propres à la nourriture; la

²⁰ RV, I.I.ii, p. 130, LO, p. 5.

²¹ RV, I.II.ii, p. 135; see RV, I.II, p. 131-139, LO, p. 4-11. See T. Lennon, "Descartes and the seven senses of indifference in early modern philosophy." *Dialogue - Canadian Philosophical Association*, vol. 50, n° 3. 2011, p. 577-602.

²² For details on the physiological workings, see K. Hamerton, "Motions in the body, sensations in the mind," *Arts et Savoirs*, n° 11, 2019, <https://doi.org/10.4000/aes.1889>.

preuve en est convaincante, et le seul goût en a fait tomber d'accord tous les hommes²³.

The prewired human taste for food infallibly guides the body towards its goods of life and health: this taste is “uncontestable”, instantly “convincing,” and, seemingly, universally shared. We have here a timeless, useful, *accurate* taste consensus, as Malebranche embraced Descartes’ reframing of sensory knowledge as a new kind of standpoint truth, an interested and opportunistic meter on a need-to-know basis for the body in relation to its current state and situation. Truthful reports about the *world* being no longer expected of the senses, what mattered was that taste was accurate in relation to the body²⁴.

3. Taste Variation, A Finely Practical Knowledge

Malebranche squarely faced the burning issue for those interested in taste, “cette étrange variété qui se rencontre dans les inclinations des hommes [...]. Celui qui aime la fleur d’orange ne pourra peut-être souffrir la rose, et d’autres au contraire [...]. L’un aime le doux, l’autre aime l’aigre. L’un trouve le vin agréable, et l’autre en a de l’horreur²⁵”. Such variability extended to figurative taste, treated here like any other sensation prompted by impacts on the body²⁶. There are men, wrote Malebranche,

[...] qui aiment extrêmement la musique, d’autres qui y sont insensibles; et même, entre ceux qui s’y plaisent, les uns aiment un genre de musique, les autres un autre [...] Combien par exemple y a-t-il de différence entre la musique de France, celle d’Italie, celle des Chinois, et les autres, et par conséquent entre

²³ RV, I.V.i, p. 151, OC, I, p. 72, LO, p. 20-21.

²⁴ On this shift in which sensation, which could no longer be due to sensible forms received by a sensing, ensouled body, became a theory of mental translation in the soul of the impacts of matter in motion, see P. Gregoric and J. Fink, “Sense perception in Aristotle and the Aristotelian tradition,” in *Forms of representation in the Aristotelian tradition*, vol. 1, Brill, 2022; R. Popkin, *The History of scepticism: from Savonarola to Bayle*, Oxford, 2003; S. Clark, *Vanities of the eye: vision in early modern European culture*, Oxford, 2007. Talon-Hugon also analyzes taste and beauty in terms of this shift in “Pourquoi le goût?”.

²⁵ RV, I.XIII.v, p. 214.

²⁶ On this demotion of figurative taste, see Hamerton, “Motions in the Body.”

le goût que les différents peuples ont des différents genres de musique²⁷?

For Malebranche, the question is not about pleasure versus the rules, but about why taste varies if it marks the good. The answer, of course, is that the body's needs vary and the truth of taste, like that of any other equally variable Cartesian sense, is only ever for the body. So not unlike the way that objects seem smaller with distance, or if too small to threaten or provide opportunity, are invisible, taste fluctuations are "accurate" because as the body's state shifts granularly, so do its needs²⁸. Thus – still of wine – "la même personne qui le trouve agréable quand elle se porte bien, le trouve amer quand elle a la fièvre²⁹". Malebranche gives us a mechanical Galenism of all the senses for the Cartesian age.

Perhaps he recognized that taste was the ideal sense to help his readers understand the new Cartesian science of dynamic sensory relativity because they *already* thought of taste this way. For while colors seem to exist in the object, heat in the fire, pain in the hand, and tastes too seem to be both in the food and on the tongue, tastes had been known to vary relationally for centuries³⁰. Of all the senses, taste most obviously and regularly illustrated the fact of constant sensory differences (affectively charged or not); people were often unaware of, say, visual errors and divergences but everyone knew that "Les sauces doivent être toutes différentes pour plaire également à différentes personnes, ou pour plaire également à une même personne en différents temps", and that *de gustibus non disputandum est*³¹. Taste could easily be the poster child for post-Aristotelian sensation, its fluctuations emblemizing all the other less discernable but no less real variations between all the senses, affective or not, none of which was reporting the world as it truly was. Taste's striking differences helped make the less obvious point that we *don't* see the same colors or hear the same sounds; if the senses were about relative knowledge only, then *taste*

²⁷ RV, I.XIII.v, p. 214, OC, I, p. 149, LO, p. 64.

²⁸ See RV, I.VI for examples.

²⁹ RV, I.XIII.v, p. 215.

³⁰ For these projective errors, see RV, I.X.

³¹ RV, I.XIII.v, p. 215, OC, I, p. 149-150.

was now the master sense³². And *le monde's* interest in taste, especially its relationality and its visceral sense of insight, so to speak, couldn't help but make this scientific lesson relevant. Moreover, according to the revived Galenic dietetic model, tastes were *already* known to show something about the *fitness* of food for our bodies, by eliciting positive and negative responses, appetites, cravings, and aversions that changed over time³³. Even if a reader were incapable of understanding that the taste of a stone or peach was an illusory projection, he or she viscerally knew that stones and rotten peaches taste bad, and might, perhaps, extrapolate from there. In short, the common awareness that tastes fluctuated for functional reasons necessarily undermined the Aristotelian argument that the senses accurately report real, unchanging qualities within objects. Not that the survivalist function of the senses was new to Aristotle, but the Cartesian emphasis on sensation's subjective, self-serving qualities and denial of its claims to reflect the world transparently highlighted its *solely* functional purpose – and taste, with what pleases reflecting the body's momentary needs, exemplified how sensory knowledge was *only true for the body*. Instead of humors, temperament, imbalances, and foods and bodies containing substances with real cold, hot, dry, or moist qualities resulting in an appetitive system, each body now made its changing needs known through motivating affect in a brilliantly automatic system based on the simple laws of motion and soul-body coordination.

4. Order and Wisdom

This neuroscientific account of the body's confused knowledge of its good, afforded by sentiment, explained sensory variability as not just purposive and functional but also the fecund result of simple laws. Our wondrous world of extraordinary variety

³² RV, I.XIII.v, p. 214-218. Malebranche efficiently invoked common knowledge about taste in a few pages, but spent several chapters on visual error in RV I, though this was also on the grounds that if he could “ruin the authority that the eyes have over reason” in showing the errors of “the most noble” sense, then we would distrust all of them, RV, I.VI, p. 156, LO, p. 25. Still, the relativism of taste did this more efficiently!

³³ Flandrin, “Distinction through Taste”; D. Gentilcore, *Food and health in early modern Europe: diet, medicine and society, 1450-1800*, London, Bloomsbury, 2015.

is made purely by the laws of physics acting on swirling matter. Within this world exist human beings, their neural and other bodily tissues no less variously formed through those laws, from “more or less thick” eardrums and optical nerve fibers ranging in delicacy and size, to brains of varying consistency and ability to retain impressions, to animal spirits constantly fluctuating in quality, quantity and location³⁴. The simple laws of motion form bodies whose forms then alter the ensuing motions they receive, and it is *only* this, the function, for example, of differently disposed sense organs, that causes minds to experience such diverse “impressions des mêmes objets” – despite the essential *malebranchiste* tenet that “une sensation qui est agréable à une personne, l’est aussi à tous ceux qui la sentent³⁵”. Within each human body, all serviceable sensory and taste variations are the efficient, inevitable mental result of that body’s varying motions. God need not send any special message of what suits us through taste; the consistent soul-body and physical laws just play out, with the resulting useful sensations matched to need. “Dieu agit toujours de la même manière, [...] il a attaché les mêmes idées et les mêmes sensations aux mouvements semblables des fibres intérieures du cerveau de différentes personnes³⁶”. Different tastes result from a physical chain, caused by bodily motions caused by bodily differences themselves caused by bodily motions. If even varying color perceptions, where little is at stake, result from the consistent translations of the soul-body laws, then no wonder our preferences and pleasures, signs of the good, need to vary³⁷. In this claim that only organic differences, which alter motions in bodies, cause (albeit occasionally) taste variation, Malebranche established a central Enlightenment taste commonplace, amplified especially importantly through the writings of the marquise de Lambert’s early Enlightenment *malebranchiste* salon, which would resonate through the century, and which we hear in the voices of Lambert,

³⁴ On optic nerve variation, RV, I.VI.i, p. 161-62, OC, I, p. 85, LO, p. 28; on eardrums, Malebranche, *Entretiens sur la métaphysique et sur la religion*, M. Le Roux-Michaud and D. Moreau (eds.), Paris, Vrin, 2017, p. 82.

³⁵ RV, I.XIII.v, p. 214, 216, LO, p. 64-65. See Hamerton, “Motions in the Body.”

³⁶ RV, I.XIII.v, p. 214, LO, p. 64.

³⁷ On color as affect-free, unlike flavors, and the problems that would result if it were not so, see RV, I.XIII.vi, p. 217-218.

the duchesse Du Maine, Claude Buffier, the abbés Terrasson and Du Bos, Montesquieu, the marquis d'Argens, and so many others³⁸. Whether interpreted dualistically or in terms of straight material causation or of a material soul, the point was that body shaped tastes according to providentially designed laws. Wrapped into this system were all kinds of affective preferences including taste in its figurative sense.

Malebranche frequently accused mankind of “bizarre” changeability, but in his system this was a necessary, if ironic, consequence of nature’s unchanging laws. Harmoniously composed music falling flat or ludicrous fashions are taste-related examples of the necessary results, given the right conditions, of the laws of physics and soul-body relations playing out in a world of matter and embodied minds. To our limited human understanding, why well-composed music should be found unpleasant is as unclear as why houses capsize on the just or babies are born deformed. Yet this crazy world in which embodied minds respond to music and ruffles is the result of unswerving laws. The arbitrary and bizarre are the always-lawful consequences of particular causes, and they always manifest God’s Order, wise consistency, goodness, and dignity. What *malebranchiste* neuroscience and physics explain is how in human bodies and minds, these design efficiencies, playing out in matter subject to many types of conditioning, drive souls to swerve from the true good and lead to human oddities like corsets and a state of affairs in which no accounting for taste seems possible. As Malebranche pointed out, “La nature n’est point abstraite³⁹.”

³⁸ Discussed further in my book in progress, “Resisting Providence”. Malebranche’s occasionalism was largely ignored; as he himself noted, it was easy enough to ignore God’s role in the production of “sentimens agréables:” “Mais qu’importe, direz vous [...] Je veux les goûter”. One needed only use the soul-body laws “pour arracher de lui” unmerited favors, and produce, “avec une adresse criminelle, dans votre corps des mouvements qui l’obligent [...] à vous faire goûter toutes sortes de plaisirs.” Here Malebranche could only fall back on the standard threat of damnation, RV, V.IV, p. 144-145.

³⁹ RV, VI.IV, p. 247.

5. The Prevenience of Taste

We know that Malebranche recast the Augustinian account of fallen human nature as a story of bodily domination over mind, and held that even Edenic man was designed to urgently experience erroneous sensory knowledge, for reason would signally fail to keep body and soul together. That our sensations falsely attribute powers to objects powerless to cause any effects (let alone complete fulfillment), and mark out the good, especially that of the body, with pleasure, was providential and beneficial⁴⁰. But what Malebranche taught went beyond altered postlapsarian conditions or occasionalism. He brought into focus an essential quality of taste, the very quality that had worldly people describing it as “a type of instinct”: as they said, tastes judged and pleasure spoke before reason could justify their decision⁴¹. Malebranche also described pleasure and taste in terms of instinct⁴². Additionally, he used the Augustinian theological language of prevenience, making the same point that immediate and unthought pleasure-knowledge of the good precedes the assessment of reason⁴³. “Par exemple, un homme, goûtant d’un fruit qu’il ne connaît pas, sent du plaisir à le manger, si ce fruit est

⁴⁰ RV, I.V.i, p. 151-153, LO, p. 22; RV, V.IV, p. 143-144, 146. See A. Simmons, “Guarding the Body: a Cartesian phenomenology of perception,” in *Contemporary Perspectives on Early modern philosophy: essays in honor of Vere Chappell*, P. Hoffman and G. Yaffe (eds.), Broadview Press, 2008, p. 81-113. See n. 51 below.

⁴¹ E.g., La Rochefoucauld, “Il y en a qui, par une sorte d’instinct, dont ils ignorent la cause, décident de ce qui se présente à eux, et prennent toujours le bon parti. Ceux-là font paraître plus de goût que d’esprit”, “Réflexions diverses. Du goût,” in *Réflexions ou sentences et maximes morales* (1665), quoted in Chantalat, p. 63; Bouhours, “le bon goust est le premier mouvement, ou pour ainsi dire, une espèce d’instinct de la droite raison, qui l’entraîne avec rapidité, et qui la conduit plus sûrement que tous les raisonnements qu’elle pourrait faire”, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d’esprit. Dialogues*, Paris, Delaulne, 1705, p. 379-380; Furetière gives a condensed version of this, *Dictionnaire universel*, 2nd ed., 1701, s.v. “Goust, ou Goût” and also quotes Méré, “Car le bon goût se fonde toujours sur des raisons tres-solides mais le plus souvent sans raisonner”, *De la conversation*, in *Œuvres complètes*, t. 2, ed. C. Boudhors, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 128-129.

⁴² RV, I.V.i, p. 151, RV, V.IV, p. 144.

⁴³ RV I.V.i, 152. See also James, *Passion and action* on this Cartesian divergence from the Aristotelian process of sensation.

bon pour sa nourriture. Ce plaisir est prévenant, car, puisqu'il le sent avant que de savoir si ce fruit lui est bon, il est évident que ce plaisir prévient sa raison."⁴⁴ Worldly observers were to embrace the utility-instinct argument of justifying taste's and sentiment's correctness, but Malebranche's point was that pleasure and taste prevenience mark only limited goods, and endanger our essential human freedom.

Yet, oddly enough, they also make our freedom possible. Recall that "the will is a blind power," only directed towards the good in the form of particular objects represented to it by the understanding, and that humans have no "freedom of indifference" when it comes to wanting to be happy. To retain human responsibility, Malebranche held that we are able to redirect the will away from erring and loving particular false goods; here we must have freedom, for "dans l'état où nous sommes, nous ne connaissons les choses qu'imparfaitement"⁴⁵. By cultivating discernment, the judgment of whether a finite good does indeed fulfill us completely, and detachment, we can and must make free choices in the face of prevenient pleasures and tastes, and exercise our liberty⁴⁶. We cannot *not* seek pleasure, we cannot not *experience* it, but we *can* turn away from finite pleasures. While we may not be able to fully, or at all, *alter* our tastes, we can resist them.

For this different kind of taste discernment for the XVIIIth century, we need proper understanding, which is where pleasure's very prevenience creates a space for freedom. For just as pleasure marks the good, its prevenience marks that good's limited nature. It is because knowledge of bodily good is beneath the soul's dignity and not worth its attention, and not simply because we won't survive without them, that we have pleasure, taste, sentiment: "les bien du corps ne méritent pas l'application d'un esprit que Dieu n'a fait que pour lui: il faut donc que l'esprit reconnaisse de tels biens sans examen, et par la preuve courte et incontestable du

⁴⁴ Malebranche, *Éclaircissements*, J. Bardout (ed.), Paris, Vrin, 2006, Ecl. XIV, p. 182; LO, p. 654.

⁴⁵ RV, I.II.ii, p. 135.

⁴⁶ On our duty to cultivate our freedom and the rules for doing so, see RV, I.II.iii-iv, LO, p. 10.

sentiment⁴⁷”. Only for such goods do we experience sensory knowledge – obvious, blunt, confused, the efficient result of neural motions, designed to leave the mind free to attend to its true good, God. The instinctiveness of pleasure and taste is the marker of our unfreedom and freedom both; by showing us what we are being *forced* to love, taste show us what *not* to choose to love. Their unfree prevenience means that taste signals are to be quickly dismissed, the mind turned elsewhere. Only God, our true and lasting good, who wants only our freely given love, deserves the mind’s attention and freely willed attachment⁴⁸.

This is why taste can be seen as central to Malebranche’s worldly enlightenment project, his salvific science of human nature, a necessary science for avoiding error and sin. The prevenience of this brilliant, admirable system’s pleasure signals, which we cannot easily dismiss as Adam once could, are the key sign that Malebranche’s contemporaries were wrong to glorify taste as a property of the mind, and not just wrong to indulge in its “criminal” pleasures⁴⁹. Far from a property to exalt or refine, an indicator of what is to be loved, taste and pleasure show what to ignore, to use as needed, to turn from, to *not* attach to. The prevenience of pleasure marks out goods for the body that can never fulfill a human soul. Yet this unfree prevenience was being exalted as “taste,” an “instinct of reason,” and taken by his contemporaries as a mysterious sign of goodness and of good judgment. Instead, what tastes and pleasures demarcate is everything unworthy of a soul’s limited attention – they cannot be worthy of our love, because they force it.

⁴⁷ RV, I.V.i, p. 151, LO, p. 21; RV, V, IV, p. 144, LO, p. 359.

⁴⁸ RV, I.V.i, p. 151-52, LO, p. 21; RV, V.IV, p. 143-144, LO, p. 359. Before the Fall, Adam never loved God through “un plaisir prévenant,” for God made man free, “sans le déterminer par le goût de quelque plaisir prévenant,” RV, I.V.i, p. 152, LO, p. 21. Since the Fall, it is only through the grace of Jesus that we experience our now painful good in God with pleasure, RV, V.IV, p. 145. Malebranche discussed these issues further in the *Recherche*’s Elucidations 4 and 5.

⁴⁹ RV, I.V.i, p. 151-154, LO, p. 21-22; RV, V.IV, p. 144-145; see n. 38.

6. A Doomed Enterprise

To polite people fascinated by and ranking their instinctive preferences and taste discernments, navigating a world of attachment to objects and other people, and awash in desires and pleasure stimuli, Malebranche offered a salvific and essential science of “l’esprit de l’homme tout entier,” in itself and in its relation to the body and to God⁵⁰. This science framed taste, pleasure, and the judgments, passions, and attachments we form because of them as the key philosophical problems of human self-understanding, because our happiness, found in salvation and joining with God, depended on knowing their true nature and value.

Malebranche’s salvific enterprise of taste enlightenment was exceptionally tricky, however, because he acknowledged that pleasure was happiness, that there was no difference in our feelings of pleasure whether caused by bodily goods or our true good, and that our soul’s only motivation is pleasure⁵¹. He hoped his readers would correct their understandings, withdraw their limited, precious attention, the salvific currency of which is to be spent on God alone, from sensory experiences whose mental presence is designed to be unwilling in order that we *don’t* accord the mental space to think about the body’s goods, cease their cult of pleasure and taste and their judgmental ranking practices, and refuse their instinctive attachments to objects. But for this to happen, he was, in a sense, requiring that people engage in a lifelong practice of careful, discerning attention to their pleasure messages and tastes at each moment, in order to dismiss them⁵². Insisting that pleasure does and does not equate to happiness and that we must and must not give it our attention were awkward propositions with which to

⁵⁰ RV, I, Préface, p. 114, LO, p. xxxix.

⁵¹ Malebranche says that pleasure marks only the good for the body, RV, I.V.i, p. 151, RV, V.IV, p. 145 (worth only the confused knowledge of sentiment), but he also says that “le plaisir [est] la marque sensible du bien”, RV, V.IV, p. 145, that joy, hope, and pleasure accompany the good, speaking of the Christian experience of the spiritual good, that “le plaisir sensible [...] accompagne toujours la présence du bien”, that “[l]es plaisirs des biens du corps ne sont point si grands, ou si solides et si purs, que ceux qu’ils ressentent dans l’amour de Dieu”, and that “l’ordre demand[e] que les plus grands biens soient accompagnés des plaisirs les plus solides”, RV, V.IV, p. 147.

⁵² Cf. Walsh and T. Lennon, “Malebranche, the quietists, and freedom”, p. 82.

face down the daily realities and urgent choices of a taste-obsessed audience experiencing the emerging modern fashion system and XVIIIth century consumer revolution. Malebranche failed, as Arnauld had foreseen. Good to think with, his taste science instead focused attention in new and ironic ways on taste, on hierarchies of mental experience whose quality was determined by the qualities of brains, nerves and animal spirits, on inner sentiment as a guide to happiness, on hedonic happiness, and on human reactions to beauty, to what pleases, and to the new world of goods and choice. This was a world the consumerist elements of which historians have sometimes seen as liberatory, but that Malebranche taught was one of self-enslavement⁵³.

⁵³ Kwass, "Big Hair," p. 633.

Montesquieu et la science du goût

La pensée de Montesquieu sur l'art paraît de prime abord fragmentaire et éclatée¹. Non seulement *L'Esprit des lois* accorde une place minime à la réflexion esthétique, mais, hormis les *Notes de Voyage* qui retracent l'initiation aux grands maîtres italiens², assez rares sont les pensées qui mentionnent le thème – sinon souvent de façon indirecte, pour énoncer un jugement relatif à la Querelle des Anciens et des Modernes³. À l'exclusion d'un opuscule inachevé (« De la manière gothique⁴ »), il ne reste de Montesquieu qu'un seul essai conséquent en la matière, l'*Essai sur le goût* qui constitue l'un des articles « Goût » de *L'Encyclopédie* paru dans le tome VII en 1757 de façon posthume, et à l'état inachevé⁵. Les raisons d'un tel choix sont

¹ Cette contribution est une version révisée et mise à jour de notre article : « Une théorie matérialiste du goût peut-elle produire l'évaluation esthétique ? Montesquieu, de *L'Esprit des lois* à *L'Essai sur le goût* », *Corpus*, n° 40, 2002, p. 167-213. Nous remercions Francine Markovits qui a accepté cette réédition.

² Voir J. Ehrard, *Montesquieu critique d'art*, Paris, P.U.F., 1965.

³ Voir Christophe Martin, « Une apologétique “moderne” des Anciens : la Querelle dans les *Pensées* », *Revue Montesquien*, n° 7, 2004, p. 67-83. Les *Pensées* qui concernent l'esthétique en relation avec le voyage en Italie sont numérotées dans l'édition Masson de 397 à 410. Dans l'attente de la parution des *Œuvres complètes* chez Garnier sous la direction de C. Volpillac-Augier, nous citerons notamment cette édition des *Œuvres Complètes de Montesquieu* (dorénavant OC), Paris, Nagel, 1950-1955, 3 volumes. Nous utiliserons les abréviations suivantes : EL (*De l'esprit des lois*) ; Goût (*Essai sur le goût*) ; Causes (*Essai sur les causes qui peuvent affecter les esprits et les caractères*) ; MP (*Mes Pensées*).

⁴ L'opuscule semble avoir été rédigé vers 1753-55 (voir *Œuvres et écrits divers*, t. II, dir. P. Rétat, annoté par A. Beck, p. 461-485). Aucun manuscrit n'a été retrouvé.

⁵ En novembre 1753, Montesquieu refuse à d'Alembert d'écrire les articles « Démocratie » et « Despotisme » et propose de les remplacer par l'article

sans mystère : c'est précisément parce qu'il n'avait jamais abordé le territoire du goût que Montesquieu se décide à aborder la question dans *L'Encyclopédie*. Si la première rédaction de *l'Essai* semble intervenir très tôt – probablement avant 1728⁶, la contribution donnée à *l'Encyclopédie* est donc une véritable création.

Or curieusement, l'auteur de *L'Essai sur le goût* semble revenir sur le relativisme culturel défendu dans *L'Esprit des lois*⁷. S'appuyant sur son expérience de « critique d'art » amorcée lors de son voyage en Italie en 1728⁸, Montesquieu recense les règles de l'art qui favorisent universellement les plaisirs de l'âme. À Florence ou à Rome, Montesquieu a découvert les maîtres de l'imitation de la nature. Mais dans sa théorie plus tardive, les sources qu'il assigne à la beauté en art n'expliquent pas seulement les mérites des chefs-d'œuvre anciens ou modernes ; elles rendent également raison des plaisirs mondains comme les jeux de sociétés, considérés au même titre que la musique, la danse, la littérature, l'architecture, la peinture ou la sculpture. La science du

« Goût » (à d'Alembert, 16 novembre 1753). La mort l'empêchera de donner à ce projet une forme définitive : le texte est trouvé dans ses papiers, et publié à la suite de l'article de Voltaire et avant celui de d'Alembert sur le même sujet.

⁶ Nous sommes très mal renseignés sur cette première rédaction, les différents manuscrits ayant été perdus. Robert Shackleton n'évoque pour sa part qu'une pensée qui permettrait de dater le premier jet de *l'Essai sur le goût* d'avant 1728 (*Biographie critique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1977). Dans son édition de *l'Essai sur le goût* (Genève, Droz, 1967), Charles Beyer mentionne également divers opuscules sans doute perdus : un ouvrage sur la critique (voir *MP*, p. 510-513) et un *Traité du beau* dont nous ne savons rien, et que Montesquieu mentionne à propos de Vitruve (*MP*, p. 2250).

⁷ « Dans les pays froids on aura peu de sensibilité pour les plaisirs ; elle sera plus grande dans les pays tempérés ; dans les pays chauds, elle sera extrême. Comme on distingue les climats par les degrés de latitude, on pourrait les distinguer, pour ainsi dire, par les degrés de sensibilité. J'ai vu les opéras d'Angleterre et d'Italie ; ce sont les mêmes pièces et les mêmes acteurs : mais la même musique produit des effets si différents sur les deux nations, l'une est si calme, l'autre si transportée, que cela paraît inconcevable » (*EL*, XIV, p. 2). Dans l'attente de l'édition critique éditée par Jean Terrel, nous utiliserons *L'Esprit des lois*, éd. R. Derathé, rééd. D. De Casabianca, Paris, Classiques Garnier, 2011.

⁸ Montesquieu doit également sa formation esthétique au Chevalier Jacob, amateur anglais jugé « dogmatique » par Jean Ehrard (*Montesquieu critique d'art*, Paris, PUF, 1965, p. 14-15).

goût dont il offre les prémisses est une théorie de l'attention qui valorise la nouveauté et la variété apprivoisée, les effets de surprise et de contraste qui excitent la curiosité sans humilier l'esprit. Là où les cartésiens refusent de mettre en règles l'art de plaire, là où l'abbé Dubos accorde son esthétique à la différence des climats⁹, Montesquieu affirme l'existence d'une mesure universelle de la beauté et de l'agrément. Appréhendé comme « ce qui attache à une chose par le sentiment » et, s'il est bon, comme l'« avantage de découvrir avec finesse et avec promptitude la mesure du plaisir que chaque chose doit donner aux hommes », le goût n'est pas réfractaire ici à toute définition¹⁰. Objet de l'affectivité, il n'est pas rebelle aux déterminations analytiques du jugement.

Fonder le goût sur des raisons solides permet à l'auteur de *L'Esprit des lois* d'apporter sa caution à l'esprit philosophique : en congédiant dès le début de l'article l'idéalisme platonicien et la métaphysique des anciens, il se propose de rechercher les causes des jouissances de l'âme dans le *rapport* entre sujet et objet de la perception. Si les dialogues platoniciens sont aujourd'hui « insoutenables », fondés sur une « philosophie fausse » qui hypostasie les essences¹¹, il importe d'appréhender empiriquement les sources subjectives de la beauté dans la nature et dans l'art. Le congé donné à la métaphysique classique ouvre la voie à une science nouvelle dont Condillac explorera les arcanes : la psychologie. Découvrir les qualités objectives qui plaisent et savoir quand elles peuvent lasser revient à saisir *les raisons de nos sentiments* : il faut démêler les causes complexes de nos plaisirs

⁹ À la température de l'air s'ajoute la qualité de ses composants chimiques : « Voilà pourquoi les nations qui habitent sous des climats différents, sont si différentes par l'esprit et par les inclinations » (Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Jean Mariette, 1719, 2^e partie, section XIV, p. 217).

¹⁰ *Goût, Œuvres et écrits divers*, t. II, dir. P. Rézat, annoté par A. Beck, p. 490, 488 (orthographe modernisée). Tous les renvois ultérieurs à l'article sont contenus dans ce volume. Voir aussi l'analyse d'A. Beck, *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680-1814*, rééd. Paris, Albin Michel, 1994, p. 344-351, p. 421-425, qui qualifie l'esthétique de Montesquieu de « rationaliste ». Pour un florilège des définitions du goût, voir Claude Chantalat, *À la recherche du goût classique*, Paris, Klincksieck, 1992. Montesquieu dialogue notamment avec Madame de Lambert, dont il fréquentait le salon (*Réflexions sur le goût*, dans *Avis d'une mère à sa fille* et autres textes, Paris Rivages, 2018).

¹¹ *Goût*, p. 487.

sans les simplifier, mesurer ce qui vient des objets et ce que nous leur prêtons, ce qui relève de la nature et de la société. Dès lors, le goût naturel ou acquis est conçu comme apte à être rectifié : ici réside la finalité avouée de l'article « Goût », dans la mesure où la connaissance des plaisirs de l'âme doit permettre d'éduquer et d'affiner la sensibilité. Conformément au projet encyclopédique, il s'agit d'éclairer le peuple, en lui permettant de se *former le goût*.

1. L'universalité du jugement de goût

Dès 1726, après avoir lu la *Dissertation où l'on examine le système de M. l'abbé Dubos touchant la préférence que l'on doit accorder au goût sur la discussion pour juger des ouvrages de l'esprit*¹², Montesquieu écrit à son auteur, Jean-Jacques Bel, que ses réflexions, « fortes, pressantes et vives » embarrasseront sans doute l'abbé Dubos, qui défend le caractère purement affectif du jugement de goût :

Vous me demandez de vous expliquer mon sentiment. Voici ma première idée : je prendrai un système moyen, et je crois que l'on juge par sentiment et par discussion. Deux critiques ont une mesure égale d'esprit, celui qui a le plus de sentiment et de goût est le plus fin. Dans un même ouvrage, il y a des choses qui sont du ressort de l'un, il y en a qui sont du ressort de l'autre. Ce n'est pas par la discussion que vous jugez bien des beautés de Théocrite, de Virgile, d'Ovide. M. Dubos a tort – et vous l'avez bien remarqué – de distinguer les manières de juger par de certaines classes d'hommes ou professions. Un savant, un poète, un orateur, un homme du monde ne sont pas de bons ni de mauvais critiques, comme un roi n'est ni heureux ni malheureux et une femme de qualité n'est ni belle ni laide.

L'expérience est contre l'abbé Dubos. Le sort des ouvrages d'esprit n'est guère fixé que par les gens du métier, qui ont de la discussion et, outre cela, du sentiment. Ces gens-là touchent,

¹² Le texte est notamment publié dans la *Continuation des mémoires de littérature et d'histoire*, du P. Desmolets, t. III, I^{re} Partie, 1727, p. 3 et suiv. Les principaux thèmes de la *Dissertation* sont résumés par Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'imagination créatrice (1680-1814)*, Paris, Albin Michel, 2014, p. 312-317 (sur Montesquieu, p. 344-351 et 421-425).

pour ainsi dire, la corde des organes des gens du monde et les avertissent¹³.

Aux yeux du jeune Montesquieu, le jugement de goût est à la fois sentimental et rationnel : il repose sur une appréhension médiatisée par la discussion avec un public informé. Le goût délicat de la Cour et du monde ne procède pas seulement de la spontanéité ; il est réfléchi et averti par les « gens du métier », critiques et amateurs d'art, académiciens¹⁴. Au moment de cette correspondance, l'auteur prétend cependant n'avoir pas encore mûri sa pensée : « Je barbouille du papier et j'écris sur une chose qui demande beaucoup de réflexions ».

Or la rédaction finale de *L'Essai sur le Goût* marque un nouveau stade de la pensée de Montesquieu. L'article « Goût » énonce les règles de ce qui *doit* plaire, universellement : la beauté dans la nature et dans l'art s'ordonne suivant des principes, qui décèlent les sources des plaisirs de l'ordre, de la variété, des symétries ou des contrastes. Aussi la position sceptique est-elle écartée : il existe des causes objectives des plaisirs de l'âme et donc des déterminations universelles du goût, indépendantes du caprice, de l'arbitraire et de la fantaisie. Dans l'article destiné à *L'Encyclopédie*, Montesquieu esquisse une esthétique baroque¹⁵ favorisant la surprise, les contrastes, la variété, les jeux de perspectives et les trompe-l'œil, tout autant que l'ordre, la régularité et la symétrie classiques. Réfractaire aux ornements trop abondants du style gothique, le philosophe leur préfère la grandeur et la simplicité des Anciens, ou encore la majesté d'un Michel-Ange et la grâce d'un Raphaël¹⁶. Là où la confusion énigmatique de l'architecture gothique embarrasse l'âme, l'architecture grecque présente la juste mesure d'uniformité et de variété qui permet à l'âme de percevoir avec plaisir sans se

¹³ Montesquieu, lettre à J.-J. Bel, 29 septembre 1726, *Correspondance*, I, 18, éd. L. Desgraves et E. Mass, Oxford, Voltaire Foundation, Naples, Istituto italiano per gli Studi Filosofici, 1998, n° 236, p. 268.

¹⁴ Voir Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.

¹⁵ Voir Laurent Versini, *Baroque Montesquieu*, Genève, Librairie Droz, 2004.

¹⁶ *MP*, p. 692 ; *Goût*, p. 507-508. Voir Marie-Pierre Chabanne, « Montesquieu et Michel-Ange », dans *Du goût à l'esthétique : Montesquieu, op. cit.*, p. 19-29.

fatiguer¹⁷. En sculpture comme en peinture, dans l'admiration portée au Bernin notamment, la prédilection pour la « grande manière » n'étouffe pas l'appétence pour la « belle nature », qui doit se présenter aisément au regard. Grâce à la composition et aux clairs-obscurs, le peintre oriente l'aperception comme le sculpteur ou l'architecte : ainsi préserve-t-on le plaisir lié à la « facilité » d'apercevoir¹⁸.

La volonté de formaliser les règles de l'art n'est certes pas nouvelle. Dans son *Essai sur le Beau* – l'un des rares ouvrages d'esthétique que Montesquieu possède dans sa bibliothèque – le Père André, disciple de Malebranche, esquissait une typologie du beau selon trois catégories distinctes (essentiel, naturel ou arbitraire), afin de surmonter les objections des « pyrrhoniens modernes »¹⁹. L'intérêt portait alors prioritairement sur le « beau intelligible », perçu par la raison attentive aux idées de l'esprit pur. Ainsi le Père André dégageait-il les règles du beau « essentiel », associé à la régularité, à l'ordre, à la proportion et à la symétrie. La géométrie naturelle permet de juger de la perfection des ouvrages ; c'est elle qui enseigne « qu'une figure est d'autant plus élégante, que le contour en est plus juste et plus uniforme ; qu'un ouvrage est d'autant plus parfait, que l'ordonnance en est plus dégagée ; que, si l'on compose un dessin de plusieurs pièces distinctes, égales ou inégales, en nombre pair ou impair, elles y doivent être tellement distribuées, que la multitude n'y cause point de confusion²⁰ ». Dans cette apologie du goût classique qui se réclame ouvertement de Platon et surtout de Saint Augustin,

¹⁷ *Goût*, p. 494-495.

¹⁸ *Goût*, p. 495. Concernant Le Bernin, l'éloge s'accompagne de critiques face à certains « excès ». Voir Eleonora Barria, « Le Bernin sculpteur vu par Montesquieu : génie baroque ou héritier des Anciens ? », dans *Du goût à l'esthétique : Montesquieu, op. cit.*, p. 31-46.

¹⁹ Père Yves André, *Essai sur le beau* (1741), Paris, Delalain, 1824, p. 4 ; p. 66-67. Voir *Catalogue de la bibliothèque de Montesquieu à La Brède*, éd. L. Desgraves et C. Volpillac-Auger, Naples, Liguori, 1999, n° 1404 (qui donne l'édition Paris, Guérin, 1741). La référence est également analysée par André Charrak, « Le plaisir et l'ordre : sur une source méconnue de l'*Essai sur le goût* de Montesquieu », dans *Du goût à l'esthétique : Montesquieu*, éd. J. Ehrard et C. Volpillac-Auger, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 177-190.

²⁰ *Ibid.*, p. 7-8.

l'exigence d'unité et de régularité est primordiale²¹. Le beau « naturel » relève des mêmes critères : les couleurs sont d'autant plus belles qu'elles sont plus pures, plus homogènes et plus uniformes, donnant une image plus sensible de l'unité²². Le Père André n'accorde aux sceptiques que l'existence d'un beau « arbitraire », fondé sur l'éducation et le préjugé, la mode et les coutumes, auquel il prête au demeurant peu d'attention : ses règles sont empiriques et incertaines, fondées sur l'observation et la pratique. En revanche, le beau « essentiel » relève d'un « goût général, fondé sur l'essence même de l'esprit humain, gravé dans tous les cœurs, non par une institution arbitraire, mais par la nécessité de la nature, et par conséquent sûr et infaillible dans ses décisions²³ ».

Or l'*Essai sur le goût* prend pour objet la source des plaisirs de l'âme, appréciés par le *sentiment* et non par la *raison*. Contrairement au Père André, Montesquieu récuse le rationalisme pur et ne défend pas exclusivement le goût classique. L'« âme » qu'il conçoit est incarnée ; l'union de l'esprit au corps modulent son aptitude à connaître, à imaginer et à percevoir. Son esthétique de la surprise répond dès lors à la structure universelle de l'attention : parce que l'esprit se fatigue par la répétition, la confusion ou l'uniformité, il importe de ménager dans l'art des contrastes, de la variété, des illusions à dissiper, des surprises plaisantes. Certes, comme chez Fontenelle, le pyrrhonisme affleure dans la référence au caractère « entièrement arbitraire » de notre constitution : « Nous pouvions avoir été faits comme nous sommes, ou autrement. Mais si nous avions été faits autrement, nous aurions senti autrement ; un organe de plus ou de moins dans notre machine aurait fait une autre éloquence, une autre poésie²⁴ ». Fondées sur la capacité d'attention de l'esprit humain, les règles de l'art seraient bouleversées par une modification du dispositif sensoriel. Il reste que Montesquieu ne renonce pas à énoncer des règles générales, liées à la conformation arbitraire des organes et à la structure contingente de la « pénétration ». De ce point de vue, la position sceptique est

²¹ *Ibid.*, p. 11.

²² *Ibid.*, p. 15-16.

²³ *Ibid.*, p. 68.

²⁴ *Goût*, p. 489.

dépassée par référence à la constitution de notre « machine²⁵ ». Montesquieu défend l'idée d'une convenance de l'art à la structure même de l'esprit humain, qui est incarné : à une conformation physiologique commune à l'espèce, à une certaine texture des organes sensoriels et à une certaine pénétration de notre attention conviennent un certain nombre de « règles » ou de « lois ». L'art de plaire peut être réduit en règles, à condition de ne pas envisager ces règles comme des normes absolues déterminant un beau objectif et idéal, mais comme de simples règles de convenance, qui expriment un rapport de conformité entre l'esprit et l'objet esthétique voué à lui procurer un plaisir optimal. L'opuscule énonce donc les règles de l'art de plaire qui peuvent valoir dans la musique comme dans l'art des jardins, la danse, l'architecture, le théâtre ou la poésie : tout en suscitant le maximum de sensations et de sentiments, l'artiste doit éviter de susciter la lassitude, la confusion ou l'ennui qui humilient ou alanguissent l'âme. Montesquieu présente à ses lecteurs une esthétique de la réception, qui met en rapport les plaisirs procurés par les objets du goût avec les opérations de l'âme caractérisée par ses plaisirs naturels ou acquis.

À ce titre, les normes du goût ne proviennent pas seulement de ce qui plaît à une élite aristocratique issue des cours ou des salons ni ne proviennent, *a contrario*, de ce qui plaît au plus grand nombre²⁶. Elles ne procèdent pas d'une généralité statistique, observable empiriquement, mais d'une forme de *déduction* à partir des propriétés fondamentales de l'esprit humain. Parce que l'âme, indépendamment des sens, aime ce qui lui fait éprouver son extension, sa grandeur et sa perfection, elle goûte particulièrement ce qui lui permet d'exercer ses facultés

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Voir le Père Buffier (*Dissertation sur la nature du goût*, dans *Cours de Sciences*, Paris, Cavelier, 1732, art. IX, p. 1498). Le goût correspond à « ce qui est le plus communément approuvé ou recherché parmi les hommes dans les choses où la raison n'est pas manifestement d'un côté ni de l'autre » (p. 1497). Montesquieu apprécie sans doute une telle définition, même s'il ne la reprend pas à son compte : « Le Père Buffier a défini la beauté : l'assemblage de ce qu'il y a de plus commun. Quand sa définition est expliquée, elle est excellente, parce qu'elle rend raison d'une chose très obscure, parce que c'est une chose de goût » (MP, p. 272). Rousseau développera la définition de Buffier. Nous nous permettons de renvoyer à Céline Spector, *Émile. Rousseau et la morale expérimentale*, Paris, Vrin, 2022.

(apercevoir et comprendre, joindre et séparer les idées²⁷). La structure est récurrente dans *l'Essai sur le goût* : « l'âme aime » ; « donc il faut ». Ainsi explique-t-on le goût paradoxal pour les contrastes et la symétrie :

Si la partie de l'âme qui connaît, aime la variété, celle qui sent ne la cherche pas moins : car l'âme ne peut pas soutenir longtemps les mêmes situations, parce qu'elle est liée à un corps qui ne peut les souffrir. Pour que notre âme soit excitée, il faut que les esprits coulent dans les nerfs ; or il y a là deux choses : une lassitude dans les nerfs, une cessation de la part des esprits, qui ne coulent plus, ou qui se dissipent des lieux où ils ont coulé.

Ainsi tout nous fatigue à la longue, et surtout les grands plaisirs : on les quitte toujours avec la même satisfaction qu'on les a pris ; 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.

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 elle ne se lasse pas²⁸.

L'esprit incarné est tributaire du principe d'économie et de distribution du travail qui régit les fonctions physiologiques : il faut ménager ses « fibres » tout en exerçant ses facultés²⁹. Dès lors, l'ancrage corporel des fonctions spirituelles n'est pas sans incidence : comme pour une machine, l'usure et l'arrêt prolongé sont nocifs. Le « bon goût » des théoriciens de l'âge classique³⁰ n'est ici que le goût conforme à la régulation facile et fluide du flux psychique.

À cet égard, Montesquieu retient la leçon de l'abbé Batteux dans *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Ce qui plaît

²⁷ *Goût*, p. 488.

²⁸ *Ibid.*, p. 497-498.

²⁹ Voir *Causes*, dans *Œuvres et écrits divers*, t. II, *op. cit.*, p. 242. Sur les sources médicales de Montesquieu dans cette théorie des fibres (musculaires et nerveuses), voir l'annotation de Guillaume Barrera et son introduction (p. 205-216).

³⁰ Sur le sens qu'il convient d'accorder à cette locution, voir Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989, ouverture.

à l'homme est « ce qui donne de l'exercice et du mouvement à son esprit et à son cœur, qui étend la sphère de ses idées et de ses sentiments ». Le plaisir esthétique est intellectuel : il fait partie des plaisirs propres à l'âme, « indépendamment des plaisirs qui lui viennent des sens³¹ ». Or « notre âme est faite pour penser³² ». Mais la perfection de l'art prend en compte la finitude de l'âme humaine : « 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 trop³³ ». La source des plaisirs de l'âme en découle : la variété, présentée avec des gradations et des contrastes piquants, multiplie les idées et les sentiments ; la force, l'élégance, la rareté et la nouveauté les étendent et les élèvent. La proximité des doctrines est patente : Batteux comme Montesquieu affirment la nécessité conjointe de l'ordre et de la variété, qui produisent la symétrie et la proportion, car « la multitude des parties nous fatiguerait si elles n'étaient point liées entre elles par la régularité qui les dispose³⁴ ». Parce qu'une âme humiliée par la confusion des idées et vainement fatiguée n'éprouve aucun plaisir, l'artiste doit mettre de l'ordre dans la confusion même, sans permettre à l'esprit de languir par la répétition et l'uniformité ; aussi doit-il user de symétrie et d'ordre autant que de contrastes, car la facilité d'apercevoir une multiplicité ordonnée est une source majeure du plaisir esthétique³⁵.

Il faut souligner toutefois que la science du goût esquissée par Montesquieu ne requiert pas la lucidité sur l'origine des plaisirs esthétiques. D'un côté, l'âme est dite aimer la vérité, et son plaisir principal provient de sa curiosité³⁶. De l'autre, le goût n'a pas besoin de connaître pour aimer : l'*Essai sur le goût* disjoint

³¹ *Goût*, p. 488.

³² *Ibid.*, p. 491.

³³ Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), Paris, Saillant, Nyon et Desaint, 1773, 2^e partie, chap. 4, p. 105. La forme de l'argument paraît venir de Nicole, qui rendait ainsi raison de l'amour de la variété et des contrastes nourri par la créature déchue (*La Vraie beauté et son fantôme*, 1659, trad. B. Guion, Paris, Champion, 1996, VI, p. 73).

³⁴ *Ibid.*, p. 107.

³⁵ *Goût*, p. 496.

³⁶ *Ibid.*, p. 491-492.

la source des plaisirs qui agréent au sentiment et la conscience des causes qui en sont responsables. Montesquieu l'explique par la constitution de notre machine. Le jugement de goût consiste dans l'application de règles inconscientes :

On croit d'abord qu'il suffirait de connaître les diverses sources de nos plaisirs pour avoir le *goût*, et que, quand on a lu ce que la Philosophie nous dit là-dessus, on a du *goût*, et que l'on peut hardiment juger des ouvrages. Mais le *goût* naturel n'est pas une connaissance de théorie ; c'est une application prompte et exquise des règles même que l'on ne connaît pas³⁷.

« Application prompte et exquise des règles que l'on ne connaît pas », le goût naturel traduit un mécanisme spontané, qui demeure aveugle à ce qui le suscite. Les règles du goût sont ici incorporées au point de ne pouvoir faire l'objet d'une énonciation consciente. Loin de se nourrir de notre lucidité sur les objets du désir, le plaisir esthétique procède de la sensibilité. Telle est la raison pour laquelle l'âme peut jouir – comme dans l'esthétique baroque – des illusions ménagées par les architectes, les jardiniers ou les peintres, à condition que l'esprit ne soit pas débordé par la multiplicité, qu'il parvienne à en ressaisir l'unité. Montesquieu estime que « si notre âme n'avait point été unie au corps, elle aurait connu ; mais il y a apparence qu'elle aurait aimé ce qu'elle aurait connu : à présent nous n'aimons presque que ce que nous ne connaissons pas³⁸ ».

La science du goût élaborée par Montesquieu ne tranche donc pas entre art classique et art baroque. D'un côté, le plaisir esthétique doit être fondé sur la raison : « J'ai dit souvent que ce qui nous fait plaisir doit être fondé sur la raison ; et ce qui ne l'est pas à certains égards, mais parvient à nous plaire par d'autres, doit s'en écarter le moins qu'il est possible³⁹ » – d'où la règle classique : ne pas pécher contre le bon sens. De l'autre, l'esthétique de la surprise repose sur le leurre et le trompe-l'œil : « Il arrive souvent que notre âme sent du plaisir lorsqu'elle a un sentiment qu'elle ne peut pas démêler elle-même, et qu'elle voit une chose absolument différente de ce qu'elle sait être : ce qui lui

³⁷ *Ibid.*, p. 490.

³⁸ *Ibid.*, p. 489.

³⁹ *Fragments sur le goût*, p. 512. Les fragments ne furent pas repris dans *L'Encyclopédie* ni dans l'édition des *Œuvres complètes* de 1758.

donne un sentiment de surprise dont elle ne peut pas sortir⁴⁰ ». En ménageant la chose ou la manière, l'art évite l'uniformité, la fadeur et la prévisibilité insipide qui suscite l'ennui. Le dôme de Saint-Pierre de Rome en est le paradigme : ses proportions changeantes à mesure qu'on estime sa grandeur suscitent une forme de jubilation esthétique. L'âme prend alors plaisir à son incertitude, partagée entre « ce qu'elle voit » et « ce qu'elle sait⁴¹ ». Les îles Borromées sur le lac Majeur suscitent le même genre d'étonnement romanesque, la nature étant alors perçue au prisme du merveilleux et des contes de fée⁴². Mais le principe n'empêche pas l'âme de prendre plaisir à approfondir ce qui lui échappe encore. Ainsi apprécie-t-elle de voir ses propres progrès, lorsque la surprise lui permet un surcroît de connaissance différé. L'œuvre de Raphaël en donne l'exemple paradigmatique : quoique ses peintures frappent peu au premier coup d'œil, leur charme indéfinissable conduit le spectateur à méditer sur la grâce qu'il perçoit – réaction que Véronèse, pour sa part, ne suscite pas⁴³.

2. Curiosité et surprise

Ainsi Montesquieu restitue-t-il avec finesse l'origine de nos plaisirs complexes, liés à la structure en *flux* de notre attention. Sans lourdeur métaphysique, l'âme est définie comme une succession d'idées portée par la structure d'attente du désir : « comme toutes les choses sont dans une chaîne où chaque idée en précède une et en suit une autre, on ne peut aimer à voir une chose sans désirer d'en voir une autre ; et, si nous n'avions pas ce désir pour celle-ci, nous n'aurions eu aucun plaisir à celle-là⁴⁴ ». Au regard de cette représentation du flux mental, le plaisir

⁴⁰ *Goût*, p. 505.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Voir Aurélia Gaillard, « Montesquieu et le conte oriental : l'expérimentation du renversement », *Féeries. Études sur le conte merveilleux XVII^e-XIX^e siècle*, ELLUG, 2005, p. 109-124.

⁴³ *Goût*, p. 502. Voir Pierre Truchot, « L'esthétique dialectique de Montesquieu », dans *Du goût à l'esthétique : Montesquieu, op. cit.*, p. 191-222, en partic. p. 209.

⁴⁴ *Goût*, p. 491.

esthétique se conçoit dans la mobilité inhérente à la curiosité : « C'est donc le plaisir que nous donne un objet qui nous porte vers un autre ; c'est pour cela que l'âme cherche toujours des choses nouvelles, et ne se repose jamais. Ainsi, on sera toujours sûr de plaire à l'âme lorsqu'on lui fera voir beaucoup de choses, ou plus qu'elle n'avait espéré d'en voir⁴⁵ ». Dans la nature comme dans l'art, le plaisir est suscité par l'agrément inattendu qui réside davantage dans l'esprit, la manière ou l'expression que dans une beauté régulière et ordonnée. Tout en invoquant le « charme invisible », la « magie » et le « pouvoir invisible » des grâces à la suite de Boileau⁴⁶, Montesquieu n'insiste pas sur leur dimension inexplicable et incompréhensible : leur attrait *s'explique* précisément par le plaisir de la surprise, de la grâce ou du *je-ne-sais-quoi*.

Nul n'est donc besoin d'invoquer une évolution patente du philosophe afin de justifier le mélange de rationalisme et de sensualisme qui semble présider à l'*Essai sur le goût*⁴⁷. Car l'empirisme de Montesquieu n'introduit aucune distinction de nature entre juger et sentir : « l'âme connaît par ses idées et par ses sentiments ; elle reçoit des plaisirs par ces idées et par ces sentiments : car, quoique nous opposions l'idée au sentiment, cependant, lorsqu'elle voit une chose, elle la sent⁴⁸... ». Alors que la sensation procède de l'impression des objets extérieurs sur les organes sensoriels, le sentiment traduit le « résultat de tous les différents mouvements qui sont produits dans les divers organes

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Goût*, p. 502 (voir *MP*, p. 332). Montesquieu reprend l'allusion à la ceinture des grâces présente dans de *L'art poétique* à propos des poèmes d'Homère : « On dirait que pour plaire, instruit par la nature, / Homère ait à Vénus dérobé sa ceinture / [...] Tout reçoit dans ses vers une nouvelle grâce » (III, v. 295-296, 299).

⁴⁷ Selon Robert Shackleton, reprenant l'*Essai* composé vers 1728 après 1753, Montesquieu a manifestement ajouté des chapitres « qui ressemblent bien peu à ceux qui précédent » eu égard à leur caractère moins abstrait et moins rationaliste (sur le je-ne-sais-quoi, la progression de la surprise, des beautés qui résultent d'un certain embarras de l'âme), ce qui serait lié à l'expérience personnelle de l'auteur (« Montesquieu et les Beaux-Arts », dans *Essays on Montesquieu and on the Enlightenment*, éd. D. Gilson et M. Smith, Oxford, Voltaire Foundation, 1988, p. 106). Mais les définitions de l'idée et du sentiment appartiennent à la première version de l'*Essai*.

⁴⁸ *Goût*, p. 490.

de notre corps⁴⁹ ». L'âme est dans le corps « comme une araignée dans sa toile » ; elle perçoit l'effet de l'ensemble du système nerveux⁵⁰. Toute forme d'aperception de l'esprit est ainsi reconduite à une modalité, plus ou moins complexe, de la faculté de sentir : « Il n'en faut pas davantage pour expliquer ce que c'est que le sentiment. Les perceptions, les idées, la mémoire, c'est toujours la même opération, qui vient de la seule faculté que l'âme a de sentir⁵¹ ». L'âme est dite « se faire » des sensations et « se composer » elle-même des raisons de plaisir.

Dans cet esprit, l'acquisition du goût renvoie à une recomposition de la sensibilité, qui se forme des « goûts accessoires ». Lorsque Montesquieu évoque la sensibilité, il ne désigne pas une nature « brute » mais une nature éduquée, d'autant plus apte à apprécier la beauté qu'elle sait ajouter des « idées accessoires » en plus de celles que lui procurent immédiatement les objets : l'éducation multiplie les idées et les manières de sentir, raffine les facultés de l'âme, permet de déceler des différences légères et délicates qui sont imperceptibles aux autres. Le goût est donc une espèce de l'esprit, celle qui a « plus rapport à un certain plaisir délicat des gens du monde⁵² » ; il intègre une élaboration complexe, issue des « liaisons » que l'âme met aux choses, qui lui confèrent de nouvelles raisons de jouir⁵³. Le plaisir esthétique est actif et la contemplation, composition :

Les gens délicats sont ceux qui, à chaque idée ou à chaque goût, joignent beaucoup d'idées ou beaucoup de goûts accessoires. Les gens grossiers n'ont qu'une sensation ; leur âme ne sait composer ni décomposer ; ils ne joignent ni n'ôtent rien à ce que la nature 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 de l'esprit ont et se font une infinité de sensations que les autres hommes n'ont pas⁵⁴.

⁴⁹ *Causes*, p. 240.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 231-232.

⁵² *Ibid.*, p. 491.

⁵³ *Ibid.*, p. 500.

⁵⁴ *Goût*, p. 501. Voir *Causes*, p. 249.

Sans doute faut-il y voir une réminiscence de la théorie des « idées accessoires » présente dans la *Logique* de Port-Royal⁵⁵. Pour Nicole, les pensées imperceptibles sont des pensées non-thétiques, aisément oubliées, que l'esprit perçoit confusément par le sentiment, mais qu'il ne peut exprimer sur le champ ; ces idées qui déterminent le jugement ne peuvent être découvertes que par une réflexion dont la plupart des hommes sont incapables⁵⁶. Nicole appliquait déjà cette doctrine à l'esthétique : l'esprit se rend à une pensée « en vertu d'une maxime qu'il ne fait que sentir, et qui est néanmoins le principe de son consentement⁵⁷ ». La définition du goût proposée par Montesquieu présente donc avec celle du penseur janséniste une affinité réelle. Le goût demeure en partie aveugle, lié à des principes de discernement partiellement inconscients⁵⁸.

3. La mesure des plaisirs

Enfin, l'expérience esthétique s'interprète chez Montesquieu dans un paradigme hédoniste : la perfection des arts consiste exclusivement dans leur aptitude à « nous présenter les choses telles qu'elles nous fassent le plus de plaisir qu'il est possible⁵⁹ ». Pas plus qu'avec l'impératif d'imitation de la belle nature, Montesquieu ne rompt avec la maxime classique selon laquelle le but de l'art est de plaire. Comment comprendre cependant l'affirmation liminaire selon laquelle le beau se distingue du bon en ce qu'il n'engage aucun rapport d'utilité actuelle ? D'un côté, le beau semble faire l'objet d'une *satisfaction désintéressée*, procédant d'une indifférence à l'existence même de

⁵⁵ « 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 » (A. Arnauld et P. Nicole, *La logique ou l'art de penser*, Paris, Gallimard, 1992, I^e partie, chap. XIV, p. 86-87, voir *Catalogue*, n° 1402).

⁵⁶ *Ibid.*, t. I, p. 93, t. II, p. 463.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁸ Sheyla M. Mason, *Montesquieu's Idea of Justice*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1975, chap. 5, p. 96-97 et appendice, p. 295-305.

⁵⁹ *Goût*, p. 489.

l'objet ; de l'autre, c'est bien l'agrément qui est recherché par l'âme, et Montesquieu ne distingue pas comme le fera Kant différentes relations des représentations aux sentiments de plaisir et de peine : « les ouvrages d'esprit ne sont ordinairement lus que parce qu'ils nous ménagent des surprises agréables⁶⁰ ». Le plaisir esthétique, fût-il intellectuel, est un plaisir de l'ordre du sentiment ou de la sensation : les bons écrivains sont ceux qui savent exciter dans l'âme le plus de sensations en même temps – la raison était au demeurant définie comme « le plus parfait, le plus noble et le plus exquis de nos sens » (*Invocation aux Muses*, *EL*, livre XX). Cela n'exclut en rien les plaisirs intellectuels : le goût, qui nous attache à une chose par le sentiment, peut s'appliquer aux choses intellectuelles, « dont la connaissance fait tant de plaisir à l'âme, qu'elle était la seule félicité que de certains philosophes pussent comprendre [...] il n'y a point de chose si intellectuelle qu'elle ne voie ou qu'elle ne croie voir, et par conséquent qu'elle ne sente⁶¹ ». Le dualisme cartésien se dissout : la distinction de l'âme et du corps est fonctionnelle, non substantielle.

Le détail des règles de l'art se précise du fait que l'âme a intérêt à l'exercice actif de ses facultés. Montesquieu l'avait suggéré dans sa lettre à Bel afin de disqualifier les jugements de l'élite de Cour, plus intéressée par le plaisir de la distinction que par les œuvres d'art elles-mêmes : « Les gens du monde jugent ordinairement mal ; c'est qu'ils ne prennent aucun intérêt aux choses dont ils jugent, n'allant point au théâtre pour écouter et ne lisant point pour s'instruire⁶² ». Face à l'art, l'âme s'intéresse à son activité propre ; sa jouissance est proportionnelle à la facilité avec laquelle elle met en action ses facultés de perception et d'intellection. Ainsi s'expliquent les plaisirs de la symétrie s'expliquent ; ils épargnent la moitié de la peine :

Une des principales causes des plaisirs de notre âme lorsqu'elle voit des objets, c'est la facilité qu'elle a à les apercevoir : et 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. De là suit une règle générale. Partout où la symétrie est utile à l'âme, et peut aider ses

⁶⁰ *Ibid.*, p. 498.

⁶¹ *Ibid.*, p. 490.

⁶² Montesquieu, lettre à J.-J. Bel, 29 septembre 1726, p. 268.

fonctions, elle lui est agréable ; mais partout où elle est inutile, elle est fade, parce qu'elle ôte la variété⁶³.

Avant Montesquieu, l'abbé Crousaz avait déjà déployé ce thème. Les hommes étant faits pour penser et sentir, la grandeur, la nouveauté et la diversité leur agréent tout particulièrement :

Plus nos sentiments sont vifs, pourvu qu'ils ne soient pas douloureux, plus notre état est parfait et propre à remplir notre destination. Nous aimons donc à être occupés de sentiments vifs. L'ennui est de tous les états celui qui nous paraît le plus insupportable, et malgré la répugnance de notre nature pour la peine, les travaux les plus laborieux cessent de nous rebuter dès qu'ils deviennent nécessaires pour nous tirer de l'ennui⁶⁴.

Mais là où le *Traité du beau* invoquait une « harmonie » providentielle entre la nature des sentiments et celle des objets qui en sont la cause ou l'occasion⁶⁵, l'*Essai sur le goût* renonce à tout argument téléologique : utilité et finalité sont disjointes. Ce qui importe désormais est que la curiosité se cultive. En vertu du désir d'expansion de notre âme, qui souhaite pour ainsi dire « étendre la sphère de sa présence », nous sommes touchés des plaisirs qui aiguisent cette curiosité : les beaux jardins et les peintures de paysages à la Carrache, en particulier, peuvent susciter un tel sentiment d'expansion au-delà des bornes de la perception habituelle, lorsque, à la différence des jardins à la française taillés, architecturés et élagués dans le style de Le Nôtre, ils suscitent une mise en scène de la nature surprenante dont l'imagination peut tirer parti. Ici encore, ce sont les actions et passions de l'âme qui créent la beauté, plutôt qu'une simple réception passive.

⁶³ *Goût*, p. 495.

⁶⁴ Crousaz, *Traité du Beau*, Paris, Fayard, 1985, chap. 7, p. 112-113. Nous devons à J. Ehrard la suggestion de ce rapprochement (*L'idée de Nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, rééd. Paris, Albin Michel, 1994, p. 300). R. Shackleton mentionne également cette filiation, tout en évoquant également l'influence possible de la *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu* (1725) de Francis Hutcheson, dont Montesquieu possédait un exemplaire dans sa bibliothèque, n° 697 (« Montesquieu et les Beaux-Arts », *op. cit.*, p. 103-107).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 105.

4. Le génie

Enfin, les beaux-arts sont pour Montesquieu créations du *génie*. S'il évite d'employer le terme dans l'*Essai sur le goût*, le philosophe ne laisse pas moins transparaître l'idée d'une subjectivité créatrice, respectueuse de l'esprit plutôt que de la lettre des règles. L'artiste doit déployer son originalité hors d'une stricte application des préceptes qu'il maîtrise pourtant. En ce sens, son génie réside dans l'adaptation du général au particulier selon les circonstances : « personne n'a jamais plus connu l'art que Michel-Ange ; personne ne s'en est joué davantage. Il y a peu de ses ouvrages d'architecture où les proportions soient exactement gardées ; mais, avec une connaissance exacte de tout ce qui peut faire plaisir, il semblait qu'il eut un art à part pour chaque ouvrage »⁶⁶. L'application mathématique des proportions demeure subordonnée à l'intuition immédiate du beau. Il y a là une fonction inhérente à ce que Montesquieu nomme « l'esprit », lié à une bonne constitution des organes, et dont le génie comme le goût sont des espèces⁶⁷. De même que l'« homme d'esprit » défini dans l'*Essai sur les causes* « connaît et agit de la manière momentanée dont il faut qu'il connaisse et qu'il agisse » et « se crée, pour ainsi dire, à chaque instant, sur le besoin actuel », grâce à son sentiment du « juste rapport qui est entre les choses et lui »⁶⁸, le génie déploie intuitivement une connaissance du singulier : il « sent ce que les autres ne font que savoir »⁶⁹. Dans l'œuvre réussie, le souci laborieux d'appliquer les règles ne vient pas nuire à l'agrément. Le génie transcende la technique : ainsi « l'art donne les règles, et le goût les exceptions ; le goût nous découvre en quelles occasions l'art doit soumettre, et en quelles occasions il doit être soumis »⁷⁰. En dernière instance, l'esthétique en tant que corps de préceptes rationnels destinés à plaire ne peut faire l'objet d'une science *stricto sensu* : la légalité dans l'art n'est

⁶⁶ *Fragments sur le Goût*, p. 509. Sur le génie, voir D. de Casabianca, « “Ed io anche son pittore” : Poétique du regard et politique dans *L'Esprit des lois* », dans *Du goût à l'esthétique : Montesquieu, op. cit.*, p. 223-244.

⁶⁷ *Goût*, p. 491.

⁶⁸ *Causes*, p. 252.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Fragments sur le goût*, p. 512. Voir Nicole, *La Vraie Beauté et son fantôme, op. cit.*, p. 143-144.

que l'instrument au moyen duquel le génie, par sa faculté créatrice, dispose de sa liberté créatrice. Le goût procure la raison de ses infractions.

*

Dans sa contribution à *L'Encyclopédie*, Montesquieu rend raison des sentiments et des plaisirs propres à l'expérience esthétique. Il énonce un corps de préceptes invariables, sans pour autant légiférer dogmatiquement sur le contenu du « bon goût ». *L'Essai sur le goût* ouvre des horizons nouveaux : la légalité esthétique qui y est déployée se fonde sur la structure psychophysiologique de l'attention et de la cognition. L'affirmation sceptique de la subjectivité et la relativité du jugement de goût est de ce fait discréditée. Les causes du plaisir esthétique ne sont pas arbitraires ; l'accord des sensibilités est fondé en nature. Mais l'idéalisme est récusé de façon plus radicale encore : aucune divinité ne garantit providentiellement la conformité de nos idées et de nos sentiments avec les objets artistiques. Les règles du goût ne peuvent incarner que les *propriétés d'une relation de convenance* entre sujet percevant et objet de la perception. Ni sociales, ni morales, elles ne constituent que la norme immanente d'une esthétique hédoniste édifiée au regard de la vocation active de l'âme et de sa finitude : les plaisirs de la variété et de la nouveauté y priment sur ceux de l'unité, les jouissances de l'illusion et de la surprise l'emportent sur ceux de l'uniformité et de la prévisibilité, sans qu'il faille incriminer l'impuissance ou la corruption de la nature déchue.

Magali Fournaud
INSPE d'Aquitaine, TELEM

**« Le don de plaire est l'art de varier »
(*Polymnie*) : la quête d'un
goût philosophe chez Marmontel**

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, à la suite notamment de la publication de la pièce de Palissot, *Les Philosophes*, en 1760, et de sa *Dunciade française ou la guerre des sots* en 1764, Paris est soulevée par de virulentes controverses qui ont des enjeux aussi bien esthétiques, philosophiques que politiques. Dans ce contexte, éclate la tumultueuse Querelle des deux Musiques, qui oppose les partisans de Gluck à ceux de Piccinni¹. Tout en fustigeant les « sottises polémiques² », Marmontel, auteur à cette époque de plusieurs livrets d'opéras mis en musique par Rameau et par Grétry, s'engage pleinement du côté du compositeur italien, tout juste arrivé en France. L'exacerbation des tensions pour des questions de goût musical, crise qui aujourd'hui nous paraît disproportionnée par rapport à son objet, est sans doute à relier à l'élargissement de l'accès aux arts et au développement de l'espace public. En effet, le jugement de goût n'est désormais plus l'apanage d'un cercle d'érudits et de savants, mais s'ouvre à tous les citoyens qui s'autorisent à décréter de la

¹ « Une grande fermentation remuait tout [...] de grandes disputes s'élevaient de tous côtés sur la philosophie, la religion, le pouvoir, la tactique, enfin la musique même fit éclater une sorte de guerre [...] et Paris fut un moment divisé en deux factions acharnées l'une contre l'autre, celle des Gluckistes et celle des Piccinnistes. » (L.P., comte de Ségur, *Mémoires*, t. I, Paris, 1824, p. 140-141, cité par James Kaplan, *Marmontel et Polymnie*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1984, p. 20)

² Jean-François Marmontel, Article « Critique », dans *Éléments de littérature*, éd. S. Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 327.

valeur des actions humaines et des œuvres d'art : « Les opinions privées des citoyens s'érigent en loi par la seule vertu de leur censure imminente³ ». Parallèlement à ce mouvement qui conduit chacun à revendiquer la singularité de son goût et à vouloir affirmer voire imposer son opinion, le sens du mot « critique » évolue. Circonscrite d'abord à la philologie, la critique désigne progressivement le travail de la raison qui pèse le pour et le contre : « La critique n'est donc nullement limitée aux domaines philologiques, esthétiques et historiques ; elle devient, d'une façon générale, l'art d'obtenir par une pensée rationnelle des connaissances et des résultats justes⁴. » Or la raison peut-elle diriger les choix esthétiques⁵ ? Peut-on utiliser la règle et le compas pour définir ce qui serait de « bon goût » ? Sur cette question, la réponse de l'abbé Du Bos est sans appel :

Raisonne-t-on pour savoir si le ragoût est bon ou mauvais, et s'avisa-t-on jamais, après avoir posé des principes géométriques sur la saveur et défini les qualités de chaque ingrédient qui entre dans la composition de ce mets, de discuter la proportion gardée dans leur mélange, pour décider si le ragoût est bon ? On n'en fait rien. Il est en nous un sens fait pour connaître si le cuisinier a opéré suivant les règles de son art. On goûte le ragoût, et même sans savoir ces règles, on connaît s'il est bon. Il en est de même de quelque manière des ouvrages d'esprit et des tableaux faits pour nous plaire en nous touchant⁶.

Paradoxalement, alors qu'il reprend l'analogie traditionnelle entre la perception de la saveur des aliments et le plaisir ressenti face à une œuvre d'art, l'abbé Du Bos rejette l'idée d'une possible science du goût, opposant radicalement la raison et les sens. Qu'en est-il de Marmontel, héritier de l'abbé Du Bos, notamment dans sa

³ Reinhart Koselleck, *Le Règne de la critique*, Paris, Éditions de Minuit, 1979 [1959], p. 49.

⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁵ Pour une mise en perspective historique et européenne de la question, voir Hélène Cussac, « L'Ouïe à l'épreuve de la culture européenne », *Revue germanique internationale*, n° 27, 2018, p. 101-120.

⁶ Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, éd. D. Désirat, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993 [1719], p. 276.

conception de la vraisemblance ? Comme l'a montré Marc Buffat⁷, Marmontel semble ne pas remettre en question, dans les *Éléments de littérature*, l'anthropologie dualiste qui oppose l'âme et le corps, l'esprit et la matière. Or le rôle majeur qu'il joua avec Grétry⁸ dans la naissance et le développement de l'opéra-comique ainsi que sa conception du merveilleux⁹ telle qu'elle est mise en œuvre dans ses contes moraux, nous conduisent à penser à nouveaux frais cette dichotomie. En effet, le lexique de l'alimentation fréquemment utilisé dans les *Éléments de littérature* nous amène à interroger la dimension corporelle voire sensuelle que Marmontel accorde à l'expérience esthétique. Dans cette dernière, quels sont les rapports qui s'établissent entre le corps et l'esprit ? Dans quelle mesure le sens gustatif, par l'intermédiaire des sensations, participe-t-il à la formation des idées ? La confrontation des goûts esthétiques ne serait-elle pas finalement un moyen d'élargir nos représentations voire de contribuer au développement de l'esprit philosophique ? En effet, la fréquentation régulière des œuvres, qu'elles soient littéraires, musicales ou picturales, et l'attention qu'elles demandent, aiguïssent assurément nos perceptions et notre jugement, nous conduisent à comparer, à choisir, à prendre également conscience de l'inconstance du goût, rapidement réversible en dégoût. Dès lors, l'étude du goût, de ce qui le provoque, de ses effets et de ses ambiguïtés, relève bien d'une science de l'Homme. Pour tenter de saisir le point de vue de Marmontel sur ces questions, nous nous appuyons sur ses écrits théoriques (*Essai sur le goût*, *Essai sur les Révolutions en musique*, *Éléments de littérature*) et ses écrits fictionnels, en particulier *Les*

⁷ Marc Buffat, « L'âme contre les sens ou l'esthétique spiritualiste des *Éléments de littérature* », dans *Marmontel, une rhétorique de l'apaisement*, éd. J. Wagner, Louvain/Paris, Éditions Peeters, 2003, p. 35-49.

⁸ Voir notamment Béatrice Didier, « L'autobiographie d'un musicien : Grétry », dans *Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique*, dir. P. Vendrix, Liège, Pierre Mardaga Éditeur, 1992, p. 29-46.

⁹ Magali Fourgnard, « Le merveilleux comme expérience initiatique (Godard de Beauchamps, Sainte-Foy d'Arcq et Marmontel) », *Féeries*, n° 15, 2018, mis en ligne le 14 février 2019, consulté le 16 décembre 2022, URL : <http://journals.openedition.org/feeries/1731>, DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.1731>.

Quatre flacons (paru dans son premier recueil de *Contes moraux* en 1761) et sur *Polymnie* (1777).

Dans son *Essai sur le goût*, paru en 1787 en tête de ses *Éléments de littérature*, Marmontel souligne d'emblée « l'analogie du goût physique avec le goût intellectuel, c'est-à-dire du sens qui juge les saveurs, avec le sens intime qui juge en nous les productions des arts, d'après l'impression de plaisir ou de peine qu'en reçoivent l'esprit et l'âme¹⁰. » Alors que pour D'Alembert, le rapprochement du sens qui permet de « discerner nos aliments » avec le « sentiment des beautés et des défauts dans tous les arts¹¹ » relève de la métaphore, Marmontel insiste pour sa part sur l'analogie entre les deux domaines : la réception d'une œuvre d'art est pour lui similaire à la consommation d'un mets, la beauté de la première suscitant le même effet physiologique que la saveur du second. En effet, la définition qu'il donne du goût insiste sur le double mouvement provoqué aussi bien par l'ingestion d'aliments que par la fréquentation des arts : d'abord une « impression », au sens fort d'impact, de marque, d'effets sur le corps ; puis un travail de discrimination à partir justement de ces sensations et enfin un jugement. Cette description de l'expérience esthétique, à la fois intellectuelle et corporelle, semble *a priori* paradoxale sous la plume de celui qui, à la fin de sa vie, défendit la théorie des idées innées, dans le *Cours d'études pour ses fils*, consacré à la Logique, tout en invitant ses enfants à lire *Le Traité de l'entendement humain* de Locke¹².

La récurrence du lexique lié à l'alimentation et à la digestion dans les *Éléments de littérature* nous invite dès lors à tenter de mieux saisir les rapports que Marmontel établit entre l'esprit et le corps, entre les idées et les sensations. Partisan de l'atticisme, au sens de recherche de la précision, de l'élégance, de la sobriété, par opposition aux effets d'amplification, il rappelle, dans l'article

¹⁰ Jean-François Marmontel, *Essai sur le goût*, dans *Éléments de littérature*, éd. S. Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 35.

¹¹ Jean Le Rond D'Alembert, Article « Goût », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1772, 17 vol. de texte et 11 vol. de planches, vol. VII (1757), p. 761a.

¹² Mickael Cardy, « Regards sur le *Cours d'étude pour ses fils* », dans *Marmontel, une rhétorique de l'apaisement*, op. cit., p. 58.

« Abondance », combien les anciens orateurs aimaient les excès de style, même chez leurs disciples : il cite alors Marc-Antoine associant l'élan et l'enthousiasme de l'art oratoire au « suc et [à la] saveur¹³ » des fruits. Dans son *Essai sur le goût*, il assimile ainsi la décadence du goût, liée selon lui à une accumulation inutile d'effets, à une surabondance de plats dont on ne pourrait qu'être écœurés :

Observez ce qui arrive à nos Trimalcions¹⁴, dans les délices de leur table. Nul art d'assaisonner les mets ne peut surmonter les dégoûts d'une longue satiété ; et ni les sels les plus stimulants, ni les liqueurs les plus brûlantes ne réveillent plus les langueurs d'un sens blasé à force de jouir. C'est ainsi que l'intempérance des plaisirs de l'esprit nous les rendra tous insipides ; et l'art même aura beau s'épuiser en recherches et en raffinements pour ranimer le *goût*. La sobriété seule aurait pu le sauver de cette espèce de paralysie ; et aux excès qui en sont la cause, s'il est quelque remède, c'est l'abstinence et le besoin. Mais ce serait demander l'impossible. Le public veut jouir, au risque même de détruire tout ce qu'il peut avoir de sensibilité¹⁵.

Critiquant les amplifications de l'art oratoire, Marmontel s'inscrit dans la lignée de Fénelon, héritage¹⁶ qu'il revendique en le citant en exergue des *Incas ou la destruction de l'empire du Pérou*. En effet, dans ses *Dialogues sur l'éloquence*, publiés de manière posthume en 1718, Fénelon dénonce le « faste des rhéteurs » qui cherchent à éblouir le public et qu'il compare à de mauvais cuisiniers : « Leur rhétorique n'a été qu'un art de faire des ragoûts pour flatter les hommes malades¹⁷ », écrit-il. Plus qu'une métaphore, l'isotopie culinaire traduit les fondements physiologiques de l'expérience esthétique (pour Fénelon, la rhétorique et la poésie visent les mêmes effets de transformation morale) : « Depuis le péché

¹³ Marmontel, *Éléments de littérature*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁴ « Personnage du *Satiricon* de Pétrone, connu pour l'épisode du "Festin de Trimalcion" », Sophie Le Ménahèze, *op. cit.*, note 108, p. 1185.

¹⁵ *Essai sur le goût*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁶ Magali Fourgnaud, « La visée morale des *Incas* : Marmontel et l'héritage fénelonien », dans P. Gallo, *(Re)lire les Incas de Jean-François Marmontel*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2019, p. 43-65.

¹⁷ Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence*, dans *Œuvres I*, éd. J. Lebrun, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 25.

originel, l'homme est tout enfoncé dans les choses sensibles ; c'est là son grand mal : il ne peut être longtemps attentif à ce qui est abstrait. Il faut donner du corps à toutes les instructions qu'on veut insinuer dans son esprit¹⁸. » Selon Fénelon, pour provoquer une prise de conscience morale chez le lecteur ou l'auditeur, il est nécessaire de flatter ses sens, d'« émouvoir [s]es entrailles¹⁹ ». Ainsi s'expliquent les savoureuses descriptions qu'il développe dans ses contes pédagogiques destinés au duc de Bourgogne, notamment dans *Le Voyage dans l'île des plaisirs* et dans *Le Voyage de l'île inconnue*²⁰ : dans ces deux récits, les temples des délices, que finit par fuir le narrateur²¹, servent de repoussoir moral²². De même, Marmontel considère que le plaisir du jeu, au théâtre, peut adoucir la répugnance des spectateurs pour la vérité. Plus précisément, il distingue deux types de publics :

Le plaisir d'être ému ou réjoui n'est que le miel dont on arrose le bord du vase où est contenue la liqueur salubre. Un peuple enfant suce le miel, et s'en tient là. Un peuple raisonnable veut autre chose qu'un amusement stérile et frivole. L'un va rire à une mauvaise farce, ou s'attendrir à un mauvais drame ; l'autre veut dans le ridicule une instruction qui l'avertisse, une leçon qui le corrige, au moins une peinture ingénieuse et vraie, qui, en flattant sa malignité, aiguise son esprit et perfectionne sa raison.

¹⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹⁹ *Ibid.*, p. 32.

²⁰ Par exemple, dans *Le Voyage dans l'île des plaisirs*, le narrateur découvre, sur une île de sucre, des « montagnes de compote », des « rochers de sucre candi et de caramel », des « rivières de sirop » ; sur une autre île où il pleut du vin, on exploite des « mines de jambons, de saucisses et de ragoûts poivrés », *Voyage dans l'île des plaisirs*, dans *Fables et opuscules pédagogiques*, *Œuvres I*, op. cit., p. 201 et 204.

²¹ Quittant ces îles qui s'avèrent infernales, le narrateur, « fatigué de tant de festins et d'amusements, conclu[t] que les plaisirs des sens, quelques variés qu'ils soient, avilissent et ne rendent point heureux. » *Le Voyage dans l'île des plaisirs*, op. cit., p. 204.

²² René Démonis, « Peinture, sens et violence au Siècle des Lumières : Fénelon, du Bos, Rousseau », dans *La Pensée de l'image, signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, éd. G. Mathieu-Castellani, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du texte », 1994, p. 145-158, repris dans *Revue numérique Philopsis*, consulté le 2 septembre 2017, URL : <http://www.philopsis.fr>.

Il veut de même dans le pathétique un spectacle qui laisse des impressions utiles, qui lui élève l'esprit et l'âme ; qui l'occupe longtemps après, de souvenirs intéressants, de réflexions sages, ou de grandes idées ; en un mot, qui l'instruise en même temps qu'il l'attendrit²³.

L'opposition entre la douceur « emmiellée » de la fiction et la liqueur de la philosophie, certes « salubre » mais *a priori* plus âpre, trouve son origine dans le *De Rerum Natura* de Lucrèce²⁴. L'image culinaire, reprise par les auteurs de la Renaissance et par les orateurs chrétiens, pose comme postulat le rejet, voire le dégoût des êtres humains pour la vérité. Dès lors, pour la transmettre, il est nécessaire de recourir à des « instructions indirectes²⁵ », selon l'expression de Fénelon, afin de remédier au hiatus entre la pratique des vertus et la propension naturelle de l'homme aux plaisirs. Mais contrairement à Fénelon, Marmontel ne se place pas en prédicateur, mais en philosophe, à l'instar de l'abbé Du Bos qui cherche à « examiner en philosophe » comment les œuvres artistiques « fassent autant d'effets sur les hommes²⁶ ». En effet, dans l'article « Éloquence », Marmontel cherche à expliquer « la mécanique » qui conduit l'être humain à porter son attention et son intérêt sur des sujets qui *a priori* le rebutent : « La vérité simplement énoncée ne suffit pas, il faut l'animer, l'embellir ; et comme la résistance à vaincre ne tient pas moins à la mollesse de mon âme qu'à l'indolence de mon esprit, il est besoin que le langage ait quelque chose de piquant, de séduisant, d'intéressant pour elle²⁷. » Dès lors Marmontel transforme doublement la métaphore culinaire lucrécienne : d'une part, pour lui, la philosophie n'est pas en elle-même un breuvage astringent, c'est la paresse naturelle de l'homme qui l'en éloigne ; d'autre part, la persuasion, dont participe la fiction, relève moins de la douceur du miel que du

²³ Article « Action », *Éléments de littérature*, *op. cit.*, p. 106.

²⁴ Alice Vintenon, « L'absinthe et le miel : interprétation d'une métaphore à la Renaissance », dans *L'Invention du mauvais goût à l'Âge classique* (XVII^e-XVIII^e siècle), dir. C. Barbaferi et J.-C. Abramovici, Louvain/Paris/Walpole, MA, Éditions Peeters, 2013, p. 331-344.

²⁵ Fénelon, *De l'éducation des filles*, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 102.

²⁶ Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, *op. cit.*, p. 2.

²⁷ Article « Éloquence », dans *Éléments de littérature*, *op. cit.*, p. 455.

piquant du sel qui « gagne, captive et met en mouvement les facultés de l'âme les plus actives, l'imagination et le sentiment ; et avec ces deux grands mobiles elle remue la volonté²⁸. » S'exprime ici la force agissante de la fiction, son agentivité : capable de stimuler l'esprit, elle pousse l'auditoire à peser le pour et le contre, elle le conduit à penser par lui-même et à agir en cohérence avec ses pensées, en somme à devenir philosophe. Ainsi s'explique l'engouement de Marmontel pour le conte à visée moral et philosophique²⁹ : le récit non seulement met en scène l'expérience (merveilleuse) propre à dessiller les yeux du personnage principal, mais surtout il la fit vivre au lecteur, grâce au dispositif narratif.

Tel est le cas dans *Les Quatre flacons ou les Aventures d'Alcidonis de Mégare*, conte dans lequel Marmontel allégorise les effets de diverses expériences esthétiques à travers quatre liqueurs que la Fée Galante propose à Alcidonis, pour apprendre à aimer, en somme pour éduquer son goût :

« Il y a trois sortes d'amour, la passion, le goût et la fantaisie. Tout l'art d'être heureux consiste à placer bien ces trois nuances. Pour cela, voici quatre flacons dont vous seul pourrez faire usage. Ils sont différents de vertus, comme de couleurs. Vous boirez du flacon pourpre, pour aimer éperdument ; du couleur de rose, pour effleurer le sentiment et le plaisir ; du bleu, pour le goûter sans inquiétude et sans ivresse ; et du blanc, pour revenir à votre état naturel. » À ces mots l'image de la Fée s'évanouit comme une vapeur³⁰.

Le premier flacon, de couleur pourpre, a des effets immédiats sur le langage et les gestes d'Alcidonis, mais également sur sa spectatrice :

Le crédule Alcidonis s'étant retiré dans un coin, but l'élixir du flacon pourpre, jusqu'à la dernière goutte. Il reparaît, les yeux enflammés, le cœur palpitant, la voix éteinte. Plus de fader, plus de galanterie : son langage était rapide, entrecoupé, plein de substance et de chaleur. Les mots ne pouvaient suffire aux

²⁸ *Ibid.*, p. 457.

²⁹ Magali Fourgnaud, *Le Conte à visée morale et philosophique de Fénelon à Voltaire*, Paris, Garnier, 2016, p. 439-471.

³⁰ Marmontel, *Les Quatre flacons*, dans *Alcibiade ou le moi, Les Quatre flacons et autres contes*, éd. Pierino Gallo, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 57.

sentiments. Des accents inarticulés suppléaient aux paroles ; un sentiment véhément, une action impétueuse en redoublaient l'énergie. Cette éloquence pathétique mit Sélane hors d'elle-même. Elle est émue, agitée, interdite. Elle a peine à le reconnaître ; elle a peine à concevoir ce changement prodigieux. Elle veut paraître douter, craindre, hésiter encore : inutiles efforts ! Son cœur s'attendrit, ses yeux s'animent, sa raison l'abandonne ; et l'on eut dit, l'instant d'après, qu'elle avait bu au même flacon³¹.

Auteur de tragédies, observateur attentif de l'art des comédiens et fin connaisseur de l'art oratoire, Marmontel semble décrire ici les effets de la tragédie et de la mise en scène des passions fortes, capable de bouleverser les spectateurs au risque d'anesthésier la raison. La liqueur couleur de pourpre symbolise dès lors le fluide imperceptible qui attache les spectateurs à la scène. Ce lien exerce une force d'attraction semblable à celle d'un aimant, ce que le XVIII^e siècle nomme justement la « sympathie », « cette communication qu'ont les parties du corps les unes avec les autres, qui les tient dans une dépendance, une position, une souffrance mutuelle », et qui parfois, « par le même mécanisme » provoque « un enchaînement de sensations agréables³² ». Si au XVIII^e siècle, le terme prend progressivement un sens moral, il conserve cependant le sens physique et concret qu'il avait au XVII^e siècle³³ et continue d'évoquer la force exercée mutuellement par deux corps, cette attraction étant symbolisée soit par un fluide, ou par un lien. Tel est le cas notamment dans la pastorale héroïque de Rameau, *Acanthe et Céphise ou la sympathie* (1751), dont Marmontel a écrit le livret³⁴. Comme dans ses contes, il met en scène une fée, nommée ici Zirphile (clin d'œil au conte libertin de Duclos, *Acajon et Zirphile*) qui, pour contrecarrer les intentions néfastes du Génie Oroés, unit les deux amants par un anneau, qui leur permet de ressentir les

³¹ *Ibid.*, p. 60.

³² Jaucourt, article « Sympathie », dans *Encyclopédie*, t. XV, *op. cit.*, p. 736.

³³ C'est la « vertu naturelle par laquelle deux corps agissent l'un sur l'autre, comme l'ambre sur la paille, et l'aimant sur le fer. » (*Dictionnaire d'Académie*, 1694, p. 520)

³⁴ Significativement, le don du talisman s'accompagne, à la scène II de l'acte I, de la danse des Fées qui « forment le charme de la sympathie. » (Marmontel, *Acanthe et Céphise, ou la sympathie, pastorale héroïque*, Paris, Delorme, 1751, p. 15)

mêmes émotions, même à distance. Les objets auxquels Marmontel confère un pouvoir magique symbolisent ainsi la relation invisible, qui unit le spectateur aux personnages :

Ne vous êtes-vous jamais aperçu de la docilité avec laquelle notre âme obéit aux mouvements de celle d'Ariane ou de Mérope, d'Orosmane ou du vieil Horace ? C'est que durant l'illusion votre âme est la leur n'en font qu'une : ce sont comme deux instruments organisés de même et accordés à l'unisson³⁵.

Mais cette « sympathie », cette « faculté à se mettre à la place de son semblable³⁶ », que favorisent les mises en scène, ne dure qu'un instant, « tant que dure l'illusion ». De fait, dans *Les Quatre Flacons*, une fois la liqueur bue et digérée, une fois la chaleur de la passion dissipée, Séliane s'ennuie, veut se distraire, voir du monde, et ressent même du dégoût à l'égard d'Alcibiade. Marmontel met ainsi en scène l'ambiguïté et la réversibilité du goût, qui en un instant peut changer d'objet. S'emportant contre Alcidonis qui se désespère de son inconstance, Séliane s'écrie :

— Serments téméraires, qui n'engagent à rien : insensé qui les fait, insensé qui s'y fie. En croiriez-vous quelqu'un qui, en se mettant à table, jurerait par tous les dieux d'avoir toujours le même appétit ? — Le même appétit ! Quelle image ! Est-ce là cette délicatesse, dont votre cœur se glorifiait. — Autre sottise. On désavoue l'empire des sens, au moment même qu'on en est esclave³⁷.

Si la liqueur rose symbolise la légèreté et la fantaisie libertines qui ne s'attachent jamais, le flacon blanc ramène Alcidonis à une forme de neutralité qui lui permet de reposer ses sens et son esprit. Le nectar bleu, que la Fée réserve à ses favoris, lui procure en revanche des sensations toutes différentes : « Une chaleur douce et vive se répandit dans ses veines. Ce n'était point l'inquiétude des

³⁵ Marmontel, Article « Vraisemblance », dans *Éléments de littérature*, *op. cit.*, p. 1165.

³⁶ « Chacun de nous a, comme le poète, la faculté de se mettre à la place de son semblable, et l'on s'y met réellement tant que dure l'illusion. On pense, on agit, on s'exprime avec lui, comme si on était lui-même ; et, selon qu'il suit nos pressentiments ou qu'il s'en écarte, la fiction qui nous le présente est plus ou moins vraisemblable pour nous. » (*Ibid.*)

³⁷ *Les Quatre Flacons*, *op. cit.*, p. 61.

fantaisies ; ce n'était point l'emportement de la passion ; c'était une émotion délicieuse, le pressentiment de la félicité³⁸. » Par ce breuvage philosophique, la Fée Galante invite Alcidonis à « aime[r] sans inquiétude ; possède[r] sans dégoût ; désire[r] pour jouir³⁹. » À travers ces quatre flacons, Marmontel allégorise les différentes expériences esthétiques et souligne leur dimension synesthésique : à travers l'image de la liqueur colorée, il assimile la satisfaction qu'elles procurent au plaisir à la fois gustatif et visuel. Il met également en évidence la force de changement propre à l'expérience esthétique, ainsi que sa dimension physiologique : à l'instar des aliments que nous ingérons, elle modifie en profondeur nos tissus, modifie notre perception, voire notre comportement. La structure didactique du conte propose implicitement une hiérarchie des œuvres, valorisant celles qui diffusent imperceptiblement une forme de sagesse. En effet, pour Marmontel, l'éducation du goût a une visée philosophique : « L'état actuel de notre goût doit donc être le doute, l'inquiétude, l'examen, et une sage défiance contre les illusions de l'esprit de système et les séductions de la nouveauté⁴⁰ », écrit-il dans son *Essai sur les Révolutions de la musique en France* (1777). Ses écrits théoriques et fictionnels participent donc d'une même volonté de saisir, par l'esprit et par les sens, ce qui se joue dans les expériences esthétiques et d'analyser en quoi elles peuvent contribuer au développement de l'esprit philosophique.

À la suite de l'abbé Du Bos, Marmontel reconnaît la variabilité du goût, qui dépend de l'éducation, du contexte social et même du climat⁴¹. Dispersé par la multitude des conceptions de bienséances, de noblesse, d'élégance, de raffinement, le goût en est même devenu « étourdi ». De fait, dans cette seconde moitié du XVIII^e siècle, plus aucune autorité, qu'elle soit religieuse, politique

³⁸ *Ibid.*, p. 68.

³⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁰ *Essai sur les Révolutions de la musique en France*, [s.l.], 1777, p. 1 [consultable en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62759735.texteImage>].

⁴¹ « Les institutions sociales, la coutume, l'opinion, la fantaisie, en ont mêlé d'artificielles et de changeantes comme leurs causes ; et c'est à l'égard de celles-ci que le *goût*, n'ayant plus de type altérable, est devenu lui-même variable et divers. » (Marmontel, *Essai sur le goût*, *op. cit.*, p. 39)

ou esthétique, peut prétendre, du moins aux yeux de Marmontel, décréter quelle forme esthétique doit dominer : à l'arrivée de Piccinni à Paris, « Tout Paris semble avoir dans un moment/ Changé d'oreille, en changeant de spectacle⁴². » Dans *Polymnie*, il satirise d'ailleurs « le parti dogmatique », à travers le personnage de Trigaud, que l'arrivée de Piccinni à Paris met en rage : « Mon savoir même en doute est révoqué. / Des érudits j'ai contre moi la ligue⁴³. » Puis s'adressant à Duni : « Au lieu d'aller au parterre, au café, / Vanter mon goût, mes talents, ma science, / Vous me laisser sans honneur, sans crédit⁴⁴ ! »

Opposé à la musique de Gluck⁴⁵, « liqueur âpre qui brûle le palais et qui blase le goût⁴⁶ », musique qu'il juge monotone, excessive, bruyante et agressive, Marmontel fustige « le parti dogmatique » qui veut imposer son goût en tyran et en appelle à la modestie et à la prudence, soulignant : « Qu'en fait de goût, comme en fait de raison, / Tout n'est jugé que par comparaison ; / Et qu'il est bon d'entendre tout le monde⁴⁷. » Pour lui, la variété des expériences esthétiques, qui invitent à comparer, à discerner les nuances, à habituer l'œil et l'oreille aux effets de clair-obscur, participe au développement de l'esprit philosophique : « *Armide, Iphigénie, Atys, Roland*, mis en Musique par dix compositeurs différents, nous apprendrons à comparer les productions du génie, et à juger du degré de force, d'élégance et de vérité que l'expression peut avoir. C'est alors que la sagacité française pourra tirer de l'expérience variée et multipliée, ce résultat qui dans tous les Arts devient la règle du goût⁴⁸. »

⁴² *Polymnie*, *op. cit.*, p. 111.

⁴³ *Polymnie*, Chant Sixième, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁵ « À l'Opéra serait-il impossible / Qu'au lieu d'un triste et profond hurlement, / On eut ce chant mélodieux, sensible, / Qui, sans causer de rude ébranlement, / A pour l'oreille un attrait invincible ; / Et laisse à l'âme un long ravissement ? » (*Ibid.*, p. 111)

⁴⁶ *Essai sur les Révolutions de la musique en France*, *op. cit.* p. 23.

⁴⁷ *Polymnie*, *op. cit.*, p. 120.

⁴⁸ *Essai sur les Révolutions de la musique en France*, *op. cit.*, p. 37.

Ce goût pour la variété, caractéristique de la nature⁴⁹, explique son attrait pour l'esthétique rococo et la félicité des sens qu'elle suscite « aussi bien par la variété étourdissante des tableaux que par les danses voluptueuses⁵⁰. » Cette variété, qui s'exprime par les dissemblances, voire les discordances notamment entre les récitatifs et les airs, se fait particulièrement entendre dans la version d'*Alys*, que Marmontel et Piccinni proposent plus de cent ans après celle de Quinault et Lully. Dans les articles « Récitatif » et « Air » des *Éléments de littérature*, Marmontel explicite d'ailleurs l'intérêt de cette esthétique du contraste, capable de rendre compte des contradictions de l'âme, de l'inconséquence des sentiments, en somme de la variabilité de l'être. Dans *Polymnie*, il fait ainsi s'exprimer la déesse de l'opéra :

Assurément, dit-elle, je révère
 La vérité, mais elle est trop sévère,
 Et le mensonge a chez moi du crédit.
 J'aime à changer et de mode et de nombre ;
 Le clair-obscur fait briller mes couleurs.
 Rien ne tarit aussitôt que les pleurs ;
 Et je m'ennuierais, si j'étais toujours sombre⁵¹.

Significativement, tout au long du poème, Marmontel souligne son goût pour l'esthétique du clair-obscur, pour les palettes variées, et multiplie les rapprochements entre musique et peinture :

Vernet et moi, nous aimons ces contrastes ;
 Et n'en déplaît aux froids enthousiastes
 Du genre noir, j'oserai parier
 Qu'on s'ennuiera de ne voir que du sombre.
 Entremêlons la lumière avec l'ombre,
 Le don de plaire est l'art de varier ;
 Laissez-moi donc, fût-ce dans l'élégie,
 Du clair-obscur employer la magie ;

⁴⁹ « La nature varie sans cesse : chaque position, chaque action différente la modifie diversement ; c'est donc la nature qu'il faut avoir étudiée sous telle et telle face, dans tel et tel moment, pour en juger l'imitation. » (Article « Critique », *Éléments de littérature*, *op. cit.*, p. 318)

⁵⁰ Georges Snyders, *Le Goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1968, p. 155.

⁵¹ *Polymnie*, Chant Sixième, *op. cit.*, p. 104.

Car je suis peintre, et non pas teinturier⁵².

Cette perception de l'art comme unité dans la diversité (*rerum concordia discors*⁵³) et comme expérience synesthétique, est sans doute à rapprocher du théisme⁵⁴ de Marmontel, conception du monde selon laquelle le microcosme et le macrocosme sont unis par un réseau de correspondances. La quête de la vérité réside alors dans la recherche des effets d'échos et d'analogies, dans le rapprochement d'éléments *a priori* éloignés : « Il y a d'un sens à l'autre une analogie que la musique observe et saisit lorsqu'elle veut réveiller par l'organe de l'oreille la réminiscence des impressions faites sur tel ou tel autre sens⁵⁵. » Pour Marmontel, l'expérience synesthétique que provoque la fréquentation des œuvres d'art a donc un fondement philosophique voire métaphysique.

Pour Marmontel, le développement du goût est en effet une des caractéristiques du philosophe, tel que le définit Dumarsais⁵⁶, car il désigne les capacités à s'appuyer sur le témoignage de ses sens sans en être esclave, à percevoir les

⁵² *Ibid.*, p. 129.

⁵³ L'expression se trouve dans le conte de Voltaire, *Le Taureau blanc* (Voltaire, *Romans et contes*, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 547) et trouve sa source chez Ovide, (*discors concordi foetibus anta est*), Quintilien (*Institution oratoire*, I, X, 12, trad. Henri Bornecque, Paris, Éditions Garnier, 1954, p. 134-135) et Horace. Elle désigne l'idée selon laquelle le monde serait né de la discorde entre les éléments, le chaos, et trouverait son unité dans le mouvement des contraires. Dès l'Antiquité, les antonymes concorde/discorde résonnent à la fois dans le domaine musical, moral et métaphysique.

⁵⁴ Marmontel, « Un disciple de Socrate, aux Athéniens, Héroïde », dans James M. Kaplan, « Deux poèmes de Marmontel et leur relation avec Diderot », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, n° 20, 1996, p. 129.

⁵⁵ Marmontel, *Poétique*, ii. 333-334, cité par J. Kaplan dans *Marmontel et Polymnie*, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁶ Dans les *Nouvelles libertés de penser*, texte attribué à Dumarsais, le philosophe est défini comme « une machine humaine comme un autre homme ; mais c'est une machine qui par sa constitution mécanique, réfléchit sur ses mouvements » (*Nouvelles libertés de penser*, éd. C. Duflo, Dossier critique de l'article « Philosophe », (*Encyclopédie*, t. XII, p. 509b-511a), *Édition numérique collaborative et critique de l'Encyclopédie*, mise en ligne le 3 oct. 2017, consultée le 31 mai 2021. Voir également, Herbert Dieckmann, *Le Philosophe. Texts and interpretation*, Saint Louis, Washington University Press, 1948).

analogies et les ressemblances pour conceptualiser et définir une idée du beau, sans pour autant tomber dans l'esprit de système, ce que Marmontel résume ainsi : « le goût, c'est-à-dire ce tact de l'âme, cette faculté innée ou acquise, de saisir et de préférer le beau, espèce d'instinct qui juge les règles et qui n'en a point⁵⁷. » Dès lors, renvoyant dos à dos l'intolérance du goût « dogmatique » et les « caprices d'un *goût* fantasque et passager » liés aux effets de mode, Marmontel rêve d'un art intemporel capable « d'étonner l'imagination, d'élever les esprits, de remuer les âmes, d'exciter, d'apaiser les passions du cœur humain⁵⁸. » Cette portée philosophique de l'expérience esthétique repose sur les capacités du spectateur à percevoir les rapports, les effets d'harmonie et de dysharmonie, en somme à saisir ce qui, dans la nature, est à la fois variable, divers et immuable : « Il n'y a donc qu'un juge suprême, un seul juge qui, en fait de *goût* soit sans appel : c'est la nature. Heureusement presque tout est soumis à cet arbitre universel⁵⁹. » Cette capacité à saisir les analogies, ce « sentiment des convenances⁶⁰ », est antérieur à toute espèce de conventions ou de règles, il est l'apanage de la nature : « après avoir, comme dirait Montaigne, *artialisé* la nature, nous sommes obligés de *naturaliser* l'art⁶¹. » Paradoxalement, ce goût naturel, au sens de perception de la beauté propre à la nature, s'aiguise grâce à la multiplicité des expériences esthétiques : « Ce n'est de même qu'à force d'art que l'art peut se rectifier⁶². » Ainsi s'explique l'aversion de Marmontel pour toute forme d'expressivité excessive :

Avec des cris, des hurlements, des sons déchirants ou terribles, on exprime des passions ; mais ces accents, s'ils ne sont pas embellis dans l'imitation, n'y feront, comme dans la nature, que l'impression de la souffrance. Si on ne voulait qu'être ému, on irait entendre, parmi le peuple, une mère qui perd son fils, des enfants qui perdent leur mère : c'est là sans doute que l'expression de la douleur est sans art, c'est-là aussi qu'elle est

⁵⁷ Article « Critique », dans *Éléments de littérature*, *op. cit.*, p. 316.

⁵⁸ *Essai sur le goût*, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁶¹ *Ibid.*, p. 39.

⁶² *Ibid.*

très énergique. Mais quel plaisir nous causeraient ces émotions déchirantes ? Il faut que la pointe de la douleur, dont on est atteint au spectacle, laisse du baume dans la plaie. Ce baume est le plaisir de l'esprit, ou celui des sens ; et la cause de ce plaisir, en poésie, la sublimité des pensées, des sentiments et des images, la noble élégance de l'expression, le charme des beaux vers⁶³.

Les conceptions esthétiques de Marmontel témoignent de l'évolution progressive des rapports entre l'œuvre et son public au XVIII^e siècle et des modifications de la notion de vraisemblance⁶⁴ : l'art ne cherche plus à créer une illusion totale (en vue d'épurer les mœurs), mais une illusion consciente. Dans *Polymnie*, après la mort de Vinci, Marmontel fait dire à la déesse du chant, s'adressant à Pergolèse : « Et du faux goût détruisant l'imposture, / Ramène l'art auprès de la nature. Elle permet quelques brillants éclats ; / Mais l'homme chante, et ne gazouille pas⁶⁵. » Significativement, dans le chant I du poème, Marmontel reprend la comparaison traditionnelle de l'artiste et du jardinier : à l'instar du laboureur, qui, à force de travail et d'attention, parvient à embellir et à faire mûrir le fruit sauvage ou la fleur inodore, le compositeur cultive de même son art pour qu'il s'accroisse et procure lui aussi des délices⁶⁶. Marmontel s'oppose ainsi à l'idée selon laquelle le naturel correspondrait à un style « mutilé, dur, raboteux, dissonant, ampoulé⁶⁷ ». Au contraire, le chant paraît d'autant plus naturel qu'il est réglé « Comme un pendule », demandant force de travail et de réflexion :

L'esprit, le goût, l'habileté se montre
 Dans le talent de la développer [la pensée].
 Un tour facile, élégant, arrondi,
 Un essor libre et sagement hardi,
 Et la nature avec l'art mariée :

⁶³ *Essai sur les Révolutions de la musique en France*, *op. cit.*, p. 15. Nous modernisons l'orthographe.

⁶⁴ Voir Nathalie Kremer, *Vraisemblance et représentation au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2011.

⁶⁵ *Polymnie*, chant troisième, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁶ *Polymnie*, *op. cit.*, p. 68.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 69.

Voilà le chant par les dieux applaudi⁶⁸.

À la suite de l'abbé Du Bos, Marmontel reconnaît ainsi l'artificialité de l'art et constate que le plaisir esthétique naît justement de cette conscience de l'artifice, au point que « si l'imitation était une parfaite ressemblance, il faudrait l'altérer exprès en quelque chose, afin de laisser à l'âme le sentiment confus de son erreur, et le plaisir secret de voir avec quelle adresse on la trompe. [...] la perfection y décèle l'art, et l'on perdrait à ne pas l'y voir : pour en jouir, il faut qu'on l'aperçoive⁶⁹. » La vraisemblance a donc un rôle paradoxal : douce comme le miel, elle favorise l'intérêt et l'implication émotionnelle du spectateur, tout en lui rappelant que l'image n'est qu'une image, salutaire expérience de dessillement. Le miel et l'absinthe s'unissent donc pour contribuer à l'éveil du lecteur/spectateur. Or cet entremêlement demande une attention soutenue, aussi bien de la part du créateur que du public. En effet, si la création artistique demande un travail assidu, une observation précise de la nature, une connaissance approfondie de l'être humain et de ses contradictions, cet effort est également à fournir de la part du spectateur, car le goût n'est pas un sens inné, il s'éduque :

Un faux calcul de la prudence humaine,
C'est de compter que le goût, la raison,
La vérité, doivent germer sans peine ;
Que de leurs fruits va venir la saison ;
Qu'il faut l'attendre, et que le temps l'amène.
Attendez-la, vous l'aurez dans mille ans.
Ô gens de goût ! vous aimez les talents ;
Mais vous voulez en jouir sans fatigue⁷⁰.

Dans l'article « Critique » des *Éléments de littérature*, Marmontel insiste également sur l'importance de l'étude à la fois de la nature et des autres œuvres d'arts pour être capable de formuler un jugement de goût : « si un artiste accoutumé à épier et à surprendre la nature a tant de peine à l'imiter, quel est le connaisseur qui peut se flatter de l'avoir assez bien vue pour en critiquer l'imitation ?⁷¹ »

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Article « Illusion », *Éléments de littérature*, *op. cit.*, p. 617.

⁷⁰ *Polymnie*, *op. cit.*, p. 148.

⁷¹ Article « Critique », *Éléments de littérature*, *op. cit.*, p. 317.

Mais la nature elle-même est imparfaite et varie sans cesse : « il faut donc aussi avoir étudié les chefs-d'œuvre de l'art, pour être en état de *critiquer* en même temps et l'imitation et le modèle⁷². » Ainsi s'expriment les enjeux cognitifs que Marmontel attribue au goût. Pour lui, l'acquisition de connaissances se fait justement par l'attention, par la comparaison, par le rapprochement d'éléments que l'on croyait *a priori* éloignés, étude qui nécessite du temps. Telles sont les tâches aussi bien du chercheur que du critique : « C'est cette espèce de fermentation de l'esprit humain, cette digestion de nos connaissances, que le critique doit observer avec soin⁷³. » Plus précisément, l'attention que le critique porte à l'œuvre participe au processus d'individuation : « C'est de cette étude consommée que s'exprime, pour ainsi dire, le chyle dont l'âme du *critique* se nourrit, et qui, changé en sa propre substance, forme en lui ce modèle intellectuel, digne production du génie⁷⁴. » L'image du suc blanchâtre produit par la décomposition des aliments en nutriments assimile une nouvelle fois l'expérience esthétique à un fluide, qui nourrit le corps et en augmente la force vitale⁷⁵. Analysant l'article de Marmontel, Yves Citton conclut : « L'accumulation de lectures et de spectacles n'est pas tant une affaire d'observation extérieure et de sanction distante que de construction de soi par ingestion. [...] au lieu que le spectateur se laisse absorber par le monde imaginaire, c'est lui qui doit absorber l'œuvre. Nous sommes ce que nous lisons et ce que nous visionnons, et non seulement ce que nous mangeons⁷⁶. » En ce sens, l'expérience esthétique participe à la constitution du sujet par ce qu'Yves Citton nomme la « dynamique autoconstituante du

⁷² *Ibid.*, p. 318.

⁷³ *Ibid.*, p. 313-314.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 322.

⁷⁵ « Quoi qu'il en soit, l'extraction du chyle paraît être le véritable but de la digestion ; et aussitôt qu'il est mêlé à la circulation, l'individu en est averti par une augmentation de force vitale, et par une conscience intime que ses pertes sont réparées » (Jean- Anthelme Brillat-Savarin, *Physiologie du goût, ou Méditations de gastronomie transcendante*, t. I, 1826, Méditation XVI, p. 372).

⁷⁶ Yves Citton, *Gestes d'humanités, Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 142.

filtre critique⁷⁷ ». Le développement du goût suppose en effet trois étapes : d'abord une opération de tri, de sélection, en fonction de la singularité de chacun ; puis un mouvement de comparaison, de recherche des analogies et des dissemblances ; enfin cette attention propre à l'étude conduit à un phénomène d'absorption et d'assimilation qui fait que l'œuvre transforme en profondeur chaque lecteur et chaque spectateur.

Pour Marmontel, cette capacité à choisir, à comparer et à former son individualité par la fréquentation des arts n'est pas le privilège des érudits, elle est au contraire accessible à tout un chacun. Dans son *Essai sur le goût*, il reconnaît, par exemple, la pertinence de l'analyse d'une actrice qu'il juge pourtant peu cultivée : « Et c'est précisément parce qu'elle est inculte, qu'en elle au moins rien n'est factice, qu'elle se livre de bonne foi à l'impression qu'elle reçoit, et que tout ce qui est naturellement beau la touche et la ravit⁷⁸. » Dans l'article « Amateur » des *Éléments de littérature*, il s'insurge même contre la prétention des hommes de lettres de se considérer comme des experts⁷⁹, ces « connaisseurs » qu'il satirise dans le conte éponyme⁸⁰.

Prenant ses distances par rapport aux règles classiques, tout en se montrant prudent voire critique, surtout à la fin de sa vie, à l'égard des nouvelles habitudes culturelles⁸¹, héritier à la fois de Fénelon et de Voltaire, Marmontel se situe au croisement de la tradition et de la modernité. Les tensions voire les contradictions qui s'expriment dans ses écrits portant sur la question du goût témoignent tout particulièrement de sa volonté de concilier les contraires. Reconnaisant la dimension corporelle voire sensuelle

⁷⁷ *Ibid.*, p. 147.

⁷⁸ *Essai sur le goût*, *op. cit.*, p. 72.

⁷⁹ « À l'égard des lettres, l'amateur s'appelle plus communément connaisseur ; et malheur au siècle où cette engeance abonde ! Ce sont les fléaux des talents et du goût ; ils veulent avoir tout prévu, tout dirigé, tout inspiré, tout vu, revu et corrigé. » (Article « Amateur », *Éléments de littérature*, *op. cit.*, p. 131)

⁸⁰ Marmontel, *Le Connaisseur*, dans *Contes moraux, suivis d'une Apologie du théâtre*, t. I, Paris, Lesclapart, 1761, p. 221-270.

⁸¹ « Depuis qu'une culture superficielle a établi entre les esprits une apparence d'égalité, tout le monde décide, personne ne consulte. On ne lit plus ; et pourquoi lirait-on ? » (*Essai sur le goût*, *op. cit.*, p. 71)

de l'expérience esthétique, sans pour autant se revendiquer explicitement de la philosophie sensualiste, Marmontel attribue au goût et surtout à son éducation une visée morale et philosophique : l'attention et le tact que l'art demande, la prise en considération d'éléments *a priori* éloignés, la mesure que nécessite la formulation du jugement, l'autonomie de pensée par rapport aux opinions rapides et superficielles, sont les caractéristiques du philosophe, du moins tel que le conçoit le dix-huitième siècle, capacités que développe justement la fréquentation des œuvres d'art. En effet, si une éducation du goût est effectivement possible, à force d'attention et d'étude, pour Marmontel, comme pour Schiller⁸² quelques années plus tard, seul l'art peut réellement éduquer car il vise à rendre les hommes meilleurs et plus tolérants, en somme plus humains. C'est pourquoi lorsqu'elle rencontre le Tasse en Italie, Polymnie conclut : « On est meilleur quand on est plus sensible ; / Et par mes chants je viens, s'il est possible, / Persuader aux humains de s'aimer⁸³. »

⁸² Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier, 1992 [1795].

⁸³ Polymnie, *op. cit.*, p. 62.

Manon Pros
Université Paul Valéry Montpellier 3

Les Béquilles du diable boiteux **de Bordelon : du discours sur le goût** **au discours à goûter**

Quelque peu délaissé par la postérité, même s'il a été redécouvert récemment par la critique, l'abbé Laurent Bordelon compte parmi les « *auctores minores*¹ » et sa posture principale semble essentiellement celle d'un observateur du goût de son temps. Émile-Gérard Gailly a rédigé l'entrée suivante dans *Dictionnaire des Lettres du XVII^e siècle* (1996 [1951]) :

[...] une centaine de volumes hâtifs ou de compilations sur tous les sujets : théologie, astrologie judiciaire, morale, politique, linguistique, biographies, anthologies, traductions, et surtout, récits de voyages extraordinaires, qu'il orna de titres flamboyants et mystérieux [...]. Si médiocre écrivain qu'il soit, Bordelon reste un assez bon témoin des goûts et des modes littéraires de son temps qu'il flatta et entretenait de son mieux².

Ce jugement sur Bordelon comme « médiocre écrivain » retient notre attention, d'autant plus qu'il ne s'agit pas d'un cas isolé mais bien d'un jugement qui fait consensus, notamment au XIX^e siècle : Jacques Collin de Plancy évoque un « écrivain médiocre, qui toutefois savait beaucoup de choses [...], [dont] il est fâcheux qu'il ait écrit si pesamment », et dont « les notes, très-nombreuses, [...]

¹ Jacqueline de la Harpe, « L'abbé Laurent Bordelon et la lutte contre la superstition en France entre 1680 et 1730 », *University of California publications in modern philology*, vol. 26, n° 2, Berkeley, University of California Press, 1942, p. 123 à 224, p. 186.

² *Dictionnaire des Lettres du XVII^e siècle*, dir. George Grente, éd. révisée par Patrick Dandrey, Paris, Fayard, 1996 [1951], p. 171.

valent mieux que le texte³ », tandis que la *Biographie universelle* des frères Michaud (1812) compare ses livres à des péchés dont il « a commis un grand nombre⁴ ». Louis-Mayeul Chaudon, quant à lui, juge le « style plat & bizarre », « si diffus & si assommant, que les compilateurs les plus lourds trouveroient de quoi s’y ennuyer⁵ ». Ces indices de la réception des œuvres de fiction – théâtrales, et surtout romanesques – de Bordelon tendent à le conforter dans cette posture de témoin des goûts et des modes contemporains plus que d’écrivain. C’est donc en tant qu’observateur qu’il publie *Les Béquilles du diable boiteux* ; juge enthousiaste non seulement du roman de Lesage *Le Diable boiteux* (1707), mais également du succès que le livre obtient à sa parution. L’analyse n’est donc plus uniquement celle de l’objet lui-même mais aussi et surtout celle de l’effet provoqué par celui-ci sur le lecteur/spectateur. Cependant, bien que signalé comme observateur, « témoin des goûts [...] littéraires de son temps », l’abbé Bordelon ne propose aucun texte théorique sur la question de goût. Cela ne signifie pas pour autant qu’il évacue cette problématique : *Les Béquilles du diable boiteux* paraît en 1707, la même année que le roman sur lequel il porte, et met en scène la réception du roman qui est également une mise en scène de la question du goût au début du XVIII^e siècle ; de plus, en cohérence avec l’ouvrage auquel il s’adosse, le texte de Bordelon comporte une dimension satirique importante. Bordelon profite ainsi du succès massif du *Diable boiteux* dès sa première publication : le roman de Lesage connut un immense succès, dont témoigne une deuxième édition qui paraît trois mois après la première. De plus, une pièce de théâtre intitulée *Le Diable boiteux*, par Florent Carton dit Dancourt, est représentée pour la première fois le 5 octobre 1707, environ trois mois après la première édition du roman de Lesage. Concernant le roman, « *Le Diable boiteux* parut, en un volume in-12, au commencement de l’été de l’année 1707, vraisemblablement dans le cours du mois de juillet ». Le texte original a été « aussitôt reproduit en Hollande chez Henri

³ Jacques Collin de Plancy, « BORDELON (LAURENT) », *Dictionnaire infernal : répertoire universel des êtres, des personnages, des livres..., etc.*, Paris, Henri Plon, 1863, p. 110.

⁴ Louis-Gabriel Michaud, « BORDELON (LAURENT) », *Biographie universelle, ancienne de moderne, etc.*, t. 5, Paris, chez Michaud Frères, 1812, p. 159.

⁵ Louis-Mayeul Chaudon, *Nouveau dictionnaire historique, ou histoire abrégée etc.*, t. 1, Caen, G. Le Roy, 1779, p. 497.

Desbordes, en un volume in-12 de 348 pages, que suivit en octobre, chez le même libraire, une seconde édition⁶ ». En corollaire, « [a]u mois d'août, l'abbé Bordelon avait consacré à cette vogue, qui apparaissait déjà comme vraiment extraordinaire, une petite brochure anonyme devenue fort rare » qu'il a intitulée *Les Béquilles du diable boiteux*. Ce « petit » texte, donc, « fait, sous forme épistolaire, l'éloge du livre à la mode et le tableau de l'enthousiasme parisien », et suit de peu la parution du début de l'été du *Diable boiteux* : « L'approbation est du 28 août et la permission du 31⁷ ». Le discours sur le goût selon Bordelon que constituent *Les Béquilles du diable boiteux* relève un défi qui repose sur un fort paradoxe : comment, en effet, construire une approche du goût sans proposer, cependant, une véritable élaboration théorique ? Cela peut, de prime abord, sembler paradoxal pour un écrivain qui a cristallisé autant de réactions négatives vis-à-vis de ses propres ouvrages de fiction, et qui aurait lui-même fait l'aveu de la médiocrité de ses textes ; toutefois, *Les Béquilles du diable boiteux*, qui se présente comme une lettre qui rend compte du succès de l'ouvrage de Lesage mais dont le statut est peu aisé à définir, ne renonce pas à la tentation de la fiction, allant jusqu'à exhiber ses ressorts. Il s'agit alors d'un moyen détourné de relier la question du goût à celle de la norme, par la négative : l'enjeu est de mettre en scène le mauvais goût, voire le dégoût tout en œuvrant à la déconstruction de l'idée de normes pour valoriser l'expérience esthétique. C'est la bigarrure qui est mise au premier plan, avec la dimension satirique de ce texte.

1. Une préoccupation « esthétique »

Dans *Les Béquilles du diable boiteux*⁸, même s'il n'évoque pas explicitement la question du goût, Bordelon y fait des références fréquentes. Le champ lexical du goût et des modes littéraires y est massivement présent : « succès » (p. 3), « » sublime » (p. 4), « plaire » et « aimé » (p. 4), « bien reçu » (p. 4), « fêté » (p. 5), « bon

⁶ Jean Vic, « La composition et les sources du *Diable boiteux* de Lesage », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, n° 4, 1920, p. 481-517, p. 482.

⁷ *Ibid.*, p. 483.

⁸ *Les Béquilles du Diable boiteux*, par Monsieur l'A. B***, Paris, chez Le Clerc, 1707.

sens (p. 5), « plaisent » (p. 8), *etc.* C'est donc sur la réception effective du roman de Lesage que Bordelon fonde son propos, rejetant par là une conception trop théorique du goût.

La spécificité du texte de Bordelon est de proposer simultanément, d'une part, une description en action suivie d'une analyse du succès du *Diable boiteux* et, d'autre part, un éloge du contenu thématique de l'œuvre, et de sa dimension satirique qui est retenue avant tout : en effet, le *Journal historique sur les matières du tems* (octobre 1707) évoque « une satire qui fait beaucoup de bruit, parce qu'on prétend que l'auteur y dépeint d'après nature le caractère de plusieurs personnes de considération⁹ ». La dimension critique n'est donc pas absente des *Béquilles du diable boiteux*, car dans l'essentiel du texte, la qualité des portraits satiriques et de la composition du roman de Lesage est mise en valeur, et toujours articulée à la question de la réception. Ainsi, il ne s'agit pas seulement de rendre compte du succès du *Diable boiteux*, mais également de valoriser l'effet des portraits satiriques sur les lecteurs, à travers un éloge de la *maestria* de l'auteur pour s'adapter au goût français. Le texte de Bordelon acquiert alors une dimension prescriptive : il s'agit bien de construire un savoir sur le goût à partir du cas précis de la réception d'un roman, mais un savoir empirique, partant de l'observation d'un lectorat réel.

Les Béquilles du diable boiteux est un texte publié sous forme de lettre fictive, avec approbation accordée le 31 août 1707, année de première édition du *Diable boiteux* d'Alain-René Lesage – roman qui fut considérablement modifié en 1726 :

En 1726, Lesage propose une seconde édition du *Diable boiteux*. En 1707, la forme « composite » du *Diable boiteux* s'inscrit dans un mouvement général d'expérimentation des formes romanesques ; en 1726, en revanche, le roman semble avoir trouvé une certaine unité dans la forme des romans-mémoires. Le geste n'est pas seulement commercial puisque le romancier, désormais reconnu, choisit d'accentuer la composante « romanesque » de son ouvrage en modifiant le dénouement de 1707¹⁰.

⁹ *Journal historique sur les matières du tems*, t. VII, Verdun, Claude Muguet, octobre 1707, p. 308.

¹⁰ Christelle Bahier-Porte, *La Poétique d'Alain-René Lesage*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 286.

La version de 1707, qui s'inscrit dans le « mouvement général d'expérimentations des formes romanesques¹¹ », cherche à s'adapter au goût du public français, comme le montrent les préfaces du roman, en 1707 et en 1726. En effet, la préface de 1707 évoque la « nécessité [pour l'auteur] de [s]'accommoder au goût de [sa] Nation¹² ». On voit ainsi que, dès 1707, les préoccupations de Lesage de se conformer au goût du public sont bien présentes : il n'est pas encore question, comme en 1726, de « leur offrir en petit un tableau des mœurs du siècle » pour « égayer quelques heures [ses] lecteurs¹³ », mais de faire, à partir du roman de Guevara, « un nouveau livre sur le même fonds » que les lecteurs français « goûteraient¹⁴ ». Le roman doit certes leur plaire, mais également et surtout ne pas heurter, choquer. L'appréhension à la fois intellectuelle et sensible du monde, la capacité à juger en termes de bon/beau et de mauvais/laid, s'appuie sur deux critères, selon l'énonciateur de l'épître, à savoir « la justesse & le naturel », traits appréciés par les Français, qui s'opposent aux « images bizarres », aux « façons de parler figurées » ainsi qu'aux « pensées extraordinaires¹⁵ » du texte-source espagnol. La problématique est surtout stylistique, ici : en effet, le style de Guevara proche du baroque et du conceptisme serait peu reçu, peu goûté du public français. Il s'agit donc de rendre ce style « naturel », par opposition au style « espagnol » associé à un excès de raffinement et à une certaine obscurité. Lesage lui-même en fait l'aveu : « Si je n'ay pû prêter à vôtre Cojuelo tous les agrémens dont il a besoin pour plaire à nos François, je croy du moins ne lui avoir rien laissé qui doive les rebuter¹⁶. »

Les Béquilles du diable boiteux comme métatexte constitue un témoignage contemporain de la réception effective de l'œuvre et confirme son succès massif auprès du lectorat : « C'est à qui le possédera. On se l'arrache, pour ainsi dire des mains. On ne lui

¹¹ *Ibid.*

¹² Alain-René Lesage, *Le Diable boiteux*, Paris, veuve Barbin, 1707, p. *3.

¹³ Alain-René Lesage, « Épître. Au très illustre auteur. Luis Velez de Guévara. », dans *Le Diable boiteux*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, p. 27-28.

¹⁴ Alain-René Lesage, *Le Diable boiteux*, Paris, veuve Barbin, 1707, p. *3.

¹⁵ *Ibid.*, p. *2.

¹⁶ *Ibid.*, p. *3.

donne pas même le tems de s'habiller, on vient en poste pour l'enlever ; enfin ne l'a pas qui veut¹⁷. » Toutefois, le statut de ce texte de Bordelon apparaît d'emblée problématique : il s'agit *a priori* d'une lettre personnelle adressée à une certain « M », mais dont l'expéditeur est anonyme. En effet, la lettre est signée « Vôte très-humble & très-obéissant serviteur ***¹⁸ ». En revanche, cette signature est suivie de l'approbation et de la permission d'imprimer ; l'approbation évoque un « Manuscrit françois », comme s'il s'agissait d'une œuvre littéraire et non d'un élément de correspondance privée : Bordelon exploite ainsi le *topos* de la lettre fictive pour faire la critique d'un ouvrage, comme Jean-Louis Guez de Balzac presque un siècle avant lui avec son recueil de *Lettres* (1624) : « La première œuvre de Guez de Balzac prend la forme d'un recueil d'une soixantaine de lettres qui se présentent pour la plupart comme authentiques (certaines comportent un lieu et une date de rédaction)¹⁹ ». La lettre se présente tout d'abord comme la réponse à une question portant sur le succès du roman *Le Diable boiteux* : cela permet à Bordelon de développer un discours non seulement sur une œuvre, mais également sur le goût du public – même si ce terme, on le répète, n'est jamais employé – *via* sa propre analyse du succès du *Diable boiteux*, au moment où le goût déborde les règles de la *technè* pour aller vers une esthétique affranchie de la rigidité des normes classiques. Cette lettre fictive, à partir de l'observation du succès du roman de Lesage, permet à Bordelon de développer son propre savoir empirique sur le goût, qui rejoint la conception exprimée par Lesage dans la préface de 1707 : alors que celui-ci parle de « justesse » et de « naturel », celui-là fait remarquer qu'« il faut avoir pour plaire aux François, une je ne sçai quel mélange de délicatesse, de solidité, de politesse & de vivacité²⁰ », l'avant-dernier terme cité renvoyant à l'idéal social de l'honnête homme. On notera l'emploi du tour impersonnel « il faut », fortement prescriptif. En outre, Bordelon fait référence à ce

¹⁷ Laurent Bordelon, abbé, *Les Béquilles du diable boiteux*, Paris, chez Charles Le Clerc, 1707, p. 5.

¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹ Mathilde Bombart, « Des écritures en polémique : autour de la querelle des *Lettres* de Guez de Balzac (1624-1630) », *Littératures classiques*, vol. 59, n° 1, 2006, p. 173-191, p. 180.

²⁰ Laurent Bordelon, abbé, *Les Béquilles du diable boiteux*, *op. cit.*, p. 4.

savoir du goût, qui est également, en l'occurrence, le savoir du roman marqué par l'emploi du présent de vérité générale :

Les diables en sçavent bien long, il est vrai, mais comme celui-ci en sçait encore plus long que tous les autres, parce qu'il est d'une profession qui l'engage a avoir du commerce dans tous les Etats, il a connu ce que nous aimons, s'est appliqué à l'acquérir, c'est pourquoi il est tant aimé, il faut voir comme tout le monde court après lui [...]²¹.

Bordelon salue également l'adaptation nécessaire au goût des lecteurs français, se faisant l'écho des préjugés envers le style espagnol :

À dire vrai, si celui qui l'a fait paroître à Paris, l'avoit produit tel qu'on l'a vû en Espagne, je doute fort que les démarches eussent été aussi assurées qu'elles le sont, & qu'on eût eu ici autant d'empressement qu'on en a pour le voir²².

Mais, au-delà d'un simple témoignage, le texte bâtit une véritable argumentation pour démontrer le bien-fondé des portraits satiriques et en orienter la réception en introduisant les effets moraux de la satire : « Ceux qui sont ainsi frappés, ne devraient-ils pas juger que leur conduite est extrêmement répréhensible, puisque le Diable même y trouve à redire [?] »²³ Il s'agit donc de valoriser la satire, mais une satire policée, conforme au goût des lecteurs. En l'occurrence, Bordelon donne davantage de poids à son argumentation par une question rhétorique, ici, ce qui constitue le signal d'une véritable mise en scène du savoir empirique du goût – nous y reviendrons. En effet, Bordelon procède par induction, part d'un cas particulier – la réception du roman *Le Diable boiteux* – pour conférer une portée plus générale à sa réflexion.

Plus largement, ce texte occupe une place particulière dans l'ensemble des discours métatextuels de Bordelon, mais il n'est pas sans lien avec la production de l'auteur. D'après Michèle Bokobza-

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 3-4.

²³ *Ibid.*, p. 10.

Kahan, la position de Bordelon consiste à « marquer ses distances par rapport au discours préfaciel et à le déstabiliser²⁴ » :

Ainsi, avec *Gomgan ou l'Homme prodigieux transporté dans l'air, sur la terre et sous les eaux*, Bordelon exploite le *topos* du manuscrit retrouvé à des fins critiques d'apparence opposée. [...] Il vise à démonter les multiples rouages de la fiction, c'est-à-dire à souligner la dimension imaginative et donc aléatoire de l'œuvre [...] ²⁵.

Ce *topos* est exploité mais de façon différente dans *Les Béquilles du diable boiteux*, parce que s'il ne s'agit certes pas d'une préface, on peut néanmoins le considérer comme un paratexte du roman de Lesage : le geste de publication d'une lettre soi-disant privée le montre bien, et amène à conférer le statut de paratexte à ce discours métatextuel, d'autant plus que, dès 1737, le roman *Le Diable boiteux* ainsi que *Les Béquilles du diable boiteux* sont publiés dans un même ouvrage, chez Prault père notamment. Le texte de Bordelon est original parce que, habituellement, on s'attend à ce que « l'instance d'énonciation de la préface [...] renvoie à la figure de l'auteur réel²⁶ », ce qui est le cas pour d'autres romans de Bordelon, dont il a rédigé lui-même les préfaces. Pour le texte étudié dans cet article, il porte sur le roman d'un autre auteur ; toutefois, il n'en comporte pas moins des enjeux importants en termes de rapport à la fiction et à sa réception.

2. Le refus de la théorisation

Le discours de Bordelon se positionne contre un savoir du goût qui relèverait de la pédanterie, car on relève des antonymes du mot « goût » qui figurent dans *Les Béquilles du diable boiteux* : « Les Pédans sont très-dégoutés de leur trafic. Il y a longtems qu'ils devroient être dans ce dégoût & en profiter, car leur marchandise reste presque toujours dans la poussière [...] ²⁷. », Et au contraire, Bordelon évoque la réception du *Diable boiteux* de façon très

²⁴ Michèle Bokobza-Kahan, « Intrusions d'auteur et ingérences de personnages : la métalepse dans les romans de Bordelon et de Mouhy », *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 16, n° 4, 2004, p. 643.

²⁵ *Ibid.*, p. 644.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Laurent Bordelon, abbé, *Les Béquilles du diable boiteux*, *op. cit.*, p. 7.

méliorative. C'est le goût qui s'érige en tant que savoir théorique qui est visé dans le texte de Bordelon, à travers l'exemple des pédants, que nous venons d'évoquer, et les références à la question du respect de certaines normes en évoquant « ces gens par exemple, [qui sont] si élevés par le sublime, qu'on les Perd de vûë, ne vont pas assurément si vite que lui [le Diable] ». Le « sublime » peut très bien renvoyer aux canons littéraires classiques, et les « pédants » aux partisans des Anciens, puisqu'à l'entrée « SUBLIME » dans *L'Encyclopédie*, le chevalier de Jaucourt retranscrit la « description » de « Despréaux » :

Le *sublime*, dit-il, est une certaine force de discours propre à élever & à ravir l'ame, & qui provient ou de la grandeur de la pensée & de la noblesse du sentiment, ou de la magnificence des paroles, ou du tour harmonieux, vif & animé de l'expression, c'est-à-dire, d'une de ces choses regardées séparément, ou ce qui fait le parfait *sublime* de ces trois choses jointes ensemble²⁸.

L'association de ces trois éléments du sublime doit ainsi être harmonieuse, élevée, tout comme chacun des éléments qui le composent pris séparément ; Jaucourt résume ensuite la position théorique d'un certain « M. Sylvain », auteur d'un *Traité du sublime. À Monsieur Despréaux.*, paru en 1731, où figurent, formulées quelque peu différemment, les idées qu'il reprend. D'après Jaucourt, M. Sylvain définit le sublime comme « un discours d'un tour extraordinaire, vif & animé, qui par les plus nobles images, & par les plus grands sentimens, élève l'ame, la ravit, & lui donne une haute idée d'elle-même²⁹ ». Bien que le *Traité du sublime* de Sylvain soit postérieur aux publications du *Diable boiteux* et des *Béquilles du diable boiteux*, il est le signe de la rémanence d'une conception du « bon goût » institutionnalisé qui repose sur une idée d'élévation, de grandeur. L'évocation du « sublime » par Bordelon permet d'établir une comparaison entre une certaine conception théorique

²⁸ Louis de Jaucourt, « SUBLIME », (*Art orat., Poésie, Rhétor.*), *Encyclopédie*, vol. XV, 1765, p. 566.

²⁹ *Ibid.* La définition précise du terme *sublime* par M. Sylvain est la suivante : « Le Sublime est un discours d'un tour extraordinaire, qui par les plus nobles images, & par les plus grands sentimens, dont il fait sentir toute la noblesse par ce tour même d'expression, élève l'ame au-dessus de ses idées ordinaires de grandeur, & qui la portant tout à coup avec admiration à ce qu'il y a de plus élevé dans la nature, la ravit, & lui donne une haute idée d'elle-même. » (Sylvain [*sic*], [avocat au Parlement], *Traité du sublime. À monsieur Despréaux., etc.*, Paris, P. Prault, 1732, p. 14)

du goût et le roman de Lesage, car les adeptes du premier « ne vont pas assurément si vite que lui³⁰ ». C'est également contre le sublime, et comme pour renforcer l'idée de dégoût que Bordelon suggère de faire de leurs ouvrages poussiéreux « des usages plus profanes³¹ », opérant ainsi un glissement entre dégoût esthétique et dégoût physique par l'évocation d'une réalité triviale, jouant ainsi sur le sens propre et le sens figuré du mot « dégoût ». La représentation du dégoût n'est pas, par ailleurs, normative : elle est un moyen de déconstruire le projet même d'une élaboration théorique trop figée sur le goût, d'autant plus que ce dégoût n'est ni celui de l'énonciateur ni celui du lecteur, mais celui des pédants envers le succès du diable boiteux.

La critique d'un ouvrage sous forme de lettre fictive est un trait distinctif du texte de Bordelon, mais il s'inscrit dans un dispositif plus large, au sein duquel l'énonciateur adopte une posture de surplomb et met en scène son discours. La personnification du livre-diable cristallise, au sein du texte, d'autres procédés de personnification et de réification qui gravitent autour de cette figure centrale, renforçant la théâtralisation de la réception. C'est ce dispositif qu'il convient d'analyser à présent, et il repose sur la mise en abyme du roman de Lesage. En d'autres termes, *Les Béquilles du diable boiteux* ne résout pas les problématiques liées à la théorisation du goût, mais peut se définir comme la constitution d'un savoir empirique du goût qui repose sur l'observation de la réception d'un roman à succès. Par là même, plutôt que d'apporter des réponses dans une perspective d'élaboration d'un savoir théorique du goût dont les contours seraient trop figés et immuables, ce texte met en valeur les problèmes posés par la théorisation du bon goût dans un mouvement de remise en cause des catégories du « bon » et du « mauvais » goût.

Cependant, Bordelon confère, dans une certaine mesure, une dimension normative à son texte, *via* une tonalité didactique ; cela est la marque d'un savoir sur le goût en cours de constitution, mais qui ne cherche pas à s'édifier. Le statut du discours de vérité pose problème car on relève dans le texte plusieurs formules au présent gnominique qui ont un rapport avec la vérité comme

³⁰ Bordelon, abbé, *Les Béquilles du diable boiteux*, *op. cit.*, p. 3.

³¹ *Ibid.*, p. 7.

« Disons franchement la vérité » (p. 8), « à dire vrai » (p. 3), « il est vrai » (p. 4 et 5, deux occurrences). Ces expressions ne se rapportent pas à un discours sur le jugement esthétique, mais à Lesage, son art et son roman ; le discours de vérité porte alors sur des constats concernant le style de Lesage ainsi que la réception l'ouvrage, en-deçà des préoccupations esthétiques. En outre, on peut se rendre compte que Bordelon prend ses distances vis-à-vis de ce succès, renvoyant dos à dos les pédants et les lecteurs du *Diable boiteux* en représentant l'enthousiasme de ces derniers comme excessif. Même s'il ne prend pas clairement position, certaines parties de son discours valorisent le « mauvais goût », en opposition avec le « bon goût » qui est lui-même difficile à aborder d'un point de vue théorique puisque, comme nous l'avons vu, « il est impossible de parvenir à une définition globale du goût³² » à cette époque. Par exemple, Bordelon évoque la permutation du « bon » et du « mauvais » goût effectuée par Lesage par le truchement du diable, en expliquant comment il en fait quelque chose de « si bon » à partir de « ce qu'il y a de plus méchant³³ ». Par conséquent, les frontières entre bon et mauvais goût sont brouillées dans son texte et très poreuses. Bordelon propose une approche qui repose sur une acception précise du terme même de *goût* : il ne s'agit pas ici du sens donné par le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) de « discernement », de « finesse du jugement » mais davantage de la « sensibilité », de l'inclination pour une œuvre, et qui rejoint le sens de « sentiment agréable ou avantageux qu'on a de quelque chose³⁴ ». En effet, tout d'abord, Bordelon dénonce, au moyen de la satire, comme nous l'avons montré, le caractère excessif de l'enthousiasme suscité par le roman, et estime en outre « très-bien fondées » les « plaintes³⁵ » émises par certains auteurs non nommés. Or, cela disqualifie l'acception du terme *goût* en tant que « discernement » parce que le succès du *Diable boiteux* auprès du public est jugé par ces auteurs « pédans » comme paradoxal, en défiant le raisonnement logique :

³² Jennifer Tsien, *Le Mauvais goût des autres. Le jugement littéraire dans la France du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 60.

³³ Laurent Bordelon, abbé, *Les Béquilles du diable boiteux*, op. cit., p. 8.

³⁴ « GOUST », s. m., *Dictionnaire de l'Académie française*, t. 1, Paris, veuve Coignard, 1694, p. 529.

³⁵ Laurent Bordelon, abbé, *Les Béquilles du diable boiteux*, op. cit., p. 6-7.

Voyez, disent-ils, en murmurant l'injustice des hommes, nous sommes d'honnêtes gens, notre entretien n'est que choses solides, [...] nous sommes à charge à ceux qui nous ayant mis au jour, ont intérêt de nous mettre dans le commerce du monde, pendant qu'un petit Diable est souhaité avec ardeur de ces mêmes gens qui nous méprisent, quoiqu'il se raille de leurs défauts, quoiqu'il les tourne en ridicules³⁶ !

La conjonction de subordination élidée « quoiqu' » montre bien la contradiction logique entre la dimension satirique du *Diable boiteux* qui égratigne les lecteurs et la convoitise suscitée par l'ouvrage. Ensuite, c'est bien l'agrément et le « plaisir » que Bordelon met en valeur par l'emploi, par exemple, du verbe « plaire³⁷ ».

Il rend également la notion de goût plus concrète en observant le succès du roman à travers sa réception. Bordelon dépasse donc la question d'un « bon » ou d'un « mauvais goût » pour laisser une place plus importante à la bigarrure. Il met donc en scène un savoir qui tend à être supplanté par la mise en valeur de l'expérience esthétique. Cette concrétisation de la problématique du goût passe également par une matérialité importante : c'est-à-dire que le roman de Lesage est représenté, nous l'avons vu, en tant qu'*objet-livre*, à travers ses ventes que Bordelon mentionne, tandis que les livres des pédants sont évoqués comme une « marchandise [qui] reste presque toujours dans la poussière³⁸ ». Les ouvrages sont donc désignés par des termes, des expressions qui mettent en avant leur dimension commerciale, triviale, concrète, qui s'oppose au caractère abstrait des considérations théoriques.

3. La lettre-miroir : faire re-sentir le goût de Lesage

Ainsi, le texte de Bordelon intitulé *Les Béquilles du diable boiteux* aborde la question du goût non de manière frontale, directe, mais plutôt oblique, par l'intermédiaire de la fiction. Mais justement, cette manière est emblématique d'une nouvelle conception du goût qui, on l'a dit, au départ, n'est plus tant un jugement sur l'œuvre que sur l'effet de celle-ci. De la même façon,

³⁶ *Ibid.*, p. 6.

³⁷ *Ibid.*, p. 4.

³⁸ *Ibid.*, p. 7.

le texte de Bordelon ne produit pas un texte sur le goût mais un texte à goûter, en cherchant à faire re(s)-sentir la dimension satirique déjà présente dans *Le Diable boiteux*.

Nous l'avons vu, Bordelon fait une fiction d'un discours sur une autre fiction littéraire, ce qui ne met pas en valeur l'éventuelle portée épistémique de son propos. En effet, Bordelon ne se positionne pas franchement dans le champ des savoirs liés au goût, d'une science qui cherche à s'élaborer comme telle. Pourtant, « le monde littéraire du XVIII^e siècle était très ouvertement préoccupé par les questions de goût, à en juger par la fréquence avec laquelle cette notion est mentionnée et par le nombre d'ouvrages qui lui furent consacrés³⁹ ». Suite à ce constat, Jennifer Tsien énumère quelques titres d'ouvrages sur le goût de la première moitié du XVIII^e siècle qui suggèrent un mouvement général de volonté de théorisation de la notion de goût au sens de « jugement esthétique » : « *Le Bon goût de l'éloquence chrétienne* ; *Le Passe-temps des gens de goût* ; *Discours sur l'origine de la poésie, sur son usage et sur le bon goût* ; *Trois lettres sur la décadence du goût en France* ; *Les Principes de la morale et du goût* ; *Le Dénonciateur du mauvais goût* ; *Les Adieux du goût* ; [...] »⁴⁰. » On remarque que certains de ces ouvrages abordent la question du goût par son versant négatif ; cependant, qu'il s'agisse de « mauvais goût » ou de « décadence du goût », on retrouve l'idée de corruption d'un goût qui était, au départ, considéré comme bon. Dans cette dichotomie construite entre un « bon » et un « mauvais » goût, Bordelon ne prend pas nettement parti dans la mesure où il ne propose pas d'élaboration théorique vraiment décidée ; en revanche, la fiction qu'il crée déconstruit les catégories du « bon » et du « mauvais » goût, en déconstruisant l'idée même de norme, puisque Bordelon s'appuie sur l'exemple d'un seul roman et souligne bien sa spécificité, voire son caractère unique. En effet, le « bon » goût est présenté comme réversible :

Il n'y a que le *Sage* & le vrai habile homme, que celui qui sçait joindre l'utile avec l'agréable, *utile dulci*, qui puisse du Diable même, c'est-à-dire, de ce qu'il y a de plus méchant, en faire quelque chose de si bon, qu'il convienne à tout le monde, & cela par le secours de ces deux Bequilles [...]»⁴¹.

³⁹ Jennifer Tsien, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 5-6.

⁴¹ Laurent Bordelon, abbé, *Les Béquilles du diable boiteux*, *op. cit.*, p. 8.

L'utile dulci, qui renvoie à la conception de la satire antique d'Horace, est pensé ici sur un plan esthétique, en termes de « bon » et de « méchant », et dépasse donc les règles de la *technè*. La norme fait ainsi l'objet d'une remise en cause puisqu'un auteur talentueux peut inverser, par son art, le bon et le mauvais goût.

En outre, pour expliquer le succès du roman de Lesage, Bordelon crée une nouvelle fiction en opérant un glissement du titre au personnage : le livre se confond avec le personnage, il *devient* le diable boiteux lorsque, par exemple

[...] il est bien reçu partout, il entre avec la même hardiesse chez Magistrats & chez les Artisans, chez les Courtisans& chez les Bourgeois, chez les Petits Maîtres et chez les plus Réguliers. C'est à qui le possèdera. On se l'arrache, pour ainsi dire des mains. On ne lui donne pas même le tems de s'habiller, on vient en poste pour l'enlever, enfin ne l'a pas qui veut. Je ne crois pas que jamais Diable n'ait été tant fêté⁴².

La personnification de l'objet-livre rend particulièrement vivante la représentation de la réception du *Diable boiteux* et lui donne littéralement corps ; en outre, le diable s'appuie sur des béquilles qui symbolisent le dispositif satirique à l'œuvre dans le roman car il est d'emblée présenté comme plus rapide – donc plus efficace – que « ceux qui sont montés sur des Echasses », ces dernières symbolisant le « sublime », parce qu'il « marche droit, ferme & ne cloche point⁴³ ». Ces béquilles compensent donc un boitement, celui du diable de Lesage ; Bordelon évoque également « un petit *Diable* estropié [qui] est souhaité avec ardeur de ces mêmes gens qui méprisent [les pédants], quoiqu'il se raille de leurs défauts, quoiqu'il se mocque d'eux, quoiqu'il les tourne en ridicules⁴⁴ ». Ce « diable estropié » est, selon Christelle Bahier-Porte, un « petit boiteux envers de Cupidon – Cléofas le trouve 'un peu laid' – [et] pourrait d'ailleurs rappeler le portrait de Socrate par Alcibiade, la laideur cachant l'infinie sagesse ». La claudication, adossée à la laideur, bouleverse alors la perspective en amenant le lecteur à « voir autrement » les défauts humains, en les représentant « en

⁴² *Ibid.*, p. 4-5.

⁴³ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 6.

anamorphose⁴⁵ ». Elle symbolise également l'équilibre précaire qui découle de

l'ambiguïté de l'enseignement de ce moraliste devenu diable [qui] naît de la rencontre de deux modèles optiques qui se corrigent ou se télescopent : la vision baroque qui transforme le monde en spectacle et fait de sa confusion une source de beauté et, d'autre part, le regard objectif, « anatomiste » du caractérologue ou du satirique⁴⁶.

Cette personnification du livre est une mise en valeur de sa portée satirique à deux niveaux : tout d'abord, le diable est l'instance qui dévoile, qui permet à don Cléofas d'observer clandestinement les défauts des personnages représentés et de mettre au jour leurs travers, comme le fait le livre pour le lecteur. Ensuite, sur le plan de la représentation de la réception, c'est l'inverse qui se produit : le diable est demandé, sollicité, « reçu » volontairement par les lecteurs alors même qu'il se raille de leurs défauts » grâce à sa posture de surplomb ; cependant, il leur est agréable. L'énonciateur de la lettre fictive a, quant à lui, un regard surplombant à la fois sur le diable personnage/livre et sur les lecteurs qui le convoitent : personnifier le livre *via* le personnage du diable, permet de montrer que l'intérêt du lecteur ne réside pas dans les thématiques, l'intrigue ou le style, mais dans *la manière dont le contenu est mis en scène*, dont les différents épisodes sont liés (ou non) entre eux. Le personnage d'Asmodée, qui supprime l'objet-livre, incarne ce dispositif satirique qui met en scène la narration et influence la manière de raconter, qui a le pouvoir de rendre la satire plaisante. Or, cela résout le paradoxe mis en valeur par Bordelon lorsqu'il fait remarquer la contradiction qui consiste, pour les lecteurs, à désirer un ouvrage qui les tourne en dérision. S'opère ainsi un glissement du titre/livre au personnage, qui est davantage un brouillage qu'un changement puisqu'il y a des références au livre comme objet : en effet, « c'est un bonheur pour le public de ce qu'il n'est pas permis d'en vendre partout ; car si l'on avait cette permission, nous courrions risque de manquer de choses nécessaires à la vie, parce

⁴⁵ Christelle Bahier-Porte, « L'optique d'un diable moraliste : Le Diable boiteux de Lesage », dans Bernard Roukhomovsky (dir.), *L'Optique des moralistes de Montaigne à Chamfort*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 169.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 157.

qu'on ne voudroit plus les commercer⁴⁷ ». C'est l'objet-livre qui est ici évoqué dans toute sa matérialité puisque c'est sa vente, sa distribution qui est évoquée. Ensuite, les ouvrages de pédants sont tournés en dérision à leur tour : Bordelon suggère que leurs ouvrages « rest[ent] presque toujours dans la poussiere & n'en sort[ent] que pour servir d'enveloppe, ou (ce qu'[il] n'oseroit expliquer) pour des usages plus profanes⁴⁸ ». La représentation de ces ouvrages-là montre bien l'ambiguïté référentielle lorsque le diable est évoqué : il peut aussi bien s'agir de livre que du personnage, voire des deux simultanément.

De la personnification du livre-diable découle la réification de la satire, qui participe de la mise en scène : la satire fait l'objet d'un procédé de réification parce qu'elle est représentée par les béquilles qui permettent au diable d'être plus rapide. Plus précisément, la satire est incarnée par les « coups de béquille », ce qui montre qu'elle est non seulement un objet mais se définit aussi et surtout comme une action. Bordelon donne des précisions sur la nature de ces béquilles : « Deux excellentes *Bequilles* qui le soutiennent, très-déliées, il est vrai, par la délicatesse avec laquelle elles sont faites, mais très solides par le bon sens donc elles sont composées⁴⁹. » Il ne s'agit pas ici d'une métaphore de la poétique au sens d'une *technè*, puisqu'il n'y a pas de détails de la composition de ces béquilles ; en revanche, il s'agit d'une allusion au goût puisque l'alliance de la « délicatesse » et de la solidité est évoquée par Bordelon au début du texte pour définir ce qui plaît aux Français. Le dispositif satirique se place donc sur un plan esthétique. La question du goût est évoquée, à travers les béquilles, de manière subtile car elle repose sur le jeu entre le sens propre et le sens figuré des béquilles : le diable peut ainsi représenter le dispositif satirique soutenu, et même mis en mouvement, par la prise en compte du goût du public.

Par rapport à la personnification du livre en diable boiteux, qui incarne le dispositif satirique ainsi que l'effet qu'il produit sur le public, Bordelon lui-même adopte une posture qui lui permet à la fois d'observer la mise en œuvre de la satire dans le roman de Lesage et de créer sa propre satire, par un double mouvement de

⁴⁷ Laurent Bordelon, abbé, *Les Béquilles du diable boiteux*, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 5.

mise en scène et de mise en fiction du contenu satirique. Cela évoque le procédé utilisé pour la préface du *Voyage forcé de Bécafort hypocondriaque* (1709) où « la préface devient l'espace unique de la fiction dans le roman⁵⁰ ». Cela n'est certes pas le cas pour *Les Béquilles du diable boiteux* puisque le texte porte sur une fiction de Lesage, mais la lettre fictive devient un espace de fiction tout de même. Ce texte adopte une stratégie qui joue du positionnement habituel de Bordelon, où le « roman [...] n'est plus l'espace d'une intrigue mais le lieu où l'auteur développe une position critique à l'égard de son travail et des conditions d'écriture⁵¹ ». Dans *Les Béquilles du diable boiteux*, la lettre fictive devient l'espace de la fusion entre reprise d'éléments de l'intrigue du *Diable boiteux* et position critique, pour créer un nouveau texte. Ainsi, cette pratique s'inscrit dans un parti pris narratif déjà employé par Bordelon, qui consiste à faire du paratexte, ou métatexte, une œuvre de fiction littéraire à part entière. Pourtant, il ne s'appuie pas sur des références précises au roman avec, par exemple la localisation des passages ; il reprend les vices dénoncés dans le roman afin de montrer comment procède Lesage pour les ridiculiser et mettre en valeur la portée morale de ces portraits. Ainsi, même si l'on peut soupçonner que la tentation de la compilation affleure (les dernières pages du texte sont une énumération d'exemples de portraits satiriques et des corrections que la satire se propose d'opérer), Bordelon s'approprie les thèmes et la narration de façon plaisante *via* une forte théâtralité : ce mélange, voire cette juxtaposition de portraits font l'objet d'une métaphore lorsque, selon Bordelon, le diable va « si vite [...], quoique ses allures soient très-précipitées⁵² », les allures symbolisant la bigarrure ainsi que le rythme du roman. De surcroît, la galerie des brefs portraits qu'il reprend de Lesage est rendue particulièrement vivante par les figures de rhétorique et les procédés stylistiques qu'il emploie ; ce qui est à même de susciter le rire des lecteurs, en écho au rire provoqué par la satire dans *Le Diable boiteux*.

La locution adverbiale « par exemple⁵³ » employée par Bordelon, avant l'énumération des portraits, indique qu'il va étayer

⁵⁰ Michèle Bokobza-Kahan, *op. cit.*, p. 645.

⁵¹ *Ibid.*, p. 643.

⁵² Laurent Bordelon, abbé, *Les Béquilles du diable boiteux*, *op. cit.*, p. 3.

⁵³ *Ibid.*, p. 9.

un argument fondé sur l'utilité morale de la satire chez Lesage, adjointe à l'agrément qu'ils procurent au lecteur. Ces « exemples » empruntés au roman de Lesage mettent en scène des types satiriques : nous l'avons vu, pour la satire du partisan des Anciens, il a recours aux questions oratoires. Son premier exemple est celui d'« une vieille coquette », qui a besoin de toute une série de postiches pour paraître jeune, ce qui est fait au moyen d'une énumération : « elle se voit obligée de mettre le soir sur la toilette (*sic*) l'attirail de la jeunesse apparente, c'est-à-dire ses cheveux, ses sourcils & ses dents⁵⁴. » Cela fait référence à un passage satirique en particulier du chapitre III du *Diable boiteux*, celui où « une coquette surannée [...] se couche après avoir laissé ses cheveux, ses sourcils et ses dents sur sa toilette⁵⁵ ». Pour le portrait de « l'usurier hypocrite », la charge satirique repose sur l'antithèse entre « l'usage qu'il fait de son Chapelet & d'autres œuvres de piété » et le fait de « traite[r], sans miséricorde, pour vendre l'argent plus qu'il ne vaut⁵⁶ ». Le passage en question dans le roman de Lesage est situé au chapitre VIII, et l'usurier est le seigneur Sanguisuela, qui possède effectivement « un gros chapelet garni de médailles⁵⁷ » et qui, insensible à un sermon contre l'usure auquel il tient pourtant à assister, continue à pratiquer un taux d'usure très élevé. Concernant une « hardie faiseuse d'Horoscopes⁵⁸ », elle renvoie, dans le chapitre VII du *Diable boiteux*, à une « fameuse sorcière, qui a la réputation de savoir faire des choses impossibles » et qui « ne possède point d'autre secret que celui de persuader qu'elle en a, et de vivre commodément de cette opinion⁵⁹ », ces derniers mots figurant tels quels dans le texte de Bordelon : la sorcière ne « possède point d'autre secret, que celui de pouvoir persuader qu'elle en a de vivre commodément de cette opinion aux dépens des dupes⁶⁰ ». Ainsi, Bordelon résume des extraits précis, des portraits satiriques empruntés au roman de Lesage qu'il résume,

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Alain-René Lesage, *Le Diable boiteux*, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁶ Laurent Bordelon, abbé, *Les Béquilles du diable boiteux*, *op. cit.*, p. 9-10.

⁵⁷ Alain-René Lesage, *Le Diable boiteux*, *op. cit.*, p. 122.

⁵⁸ Laurent Bordelon, abbé, *Les Béquilles du diable boiteux*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁹ Alain-René Lesage, *Le Diable boiteux*, *op. cit.*, p. 103-104.

⁶⁰ Laurent Bordelon, abbé, *Les Béquilles du diable boiteux*, *op. cit.*, p. 11.

mêlant ses propres formulations à des reprises littérales du roman. Mais juste après le résumé de ces portraits, il utilise la première personne du singulier pour parler du comportement qu'il convient d'avoir : « pour moi, je m'imagine alors sentir un contre-coup, qui m'avertit que je dois toujours me tenir sur mes gardes contre les gens extraordinaires [...] »⁶¹. » L'emploi de la première personne du singulier ne fait pas que souligner la dimension personnelle de l'expérience de lecture, il érige également l'énonciateur de la lettre en figure de lecteur idéal, bénéficiaire du portrait satirique. Le destinataire, ainsi, « estompe les frontières entre le récit et son paratexte⁶² » puisque sa lettre devient l'espace où fusionnent la fiction et le discours sur le roman de Lesage : il se représente lui-même, et met en scène la réception idéale de la veine satirique du *Diable boiteux*. C'est cette mise en scène qui fait re-sentir l'esthétique du roman de Lesage, tout en prenant de la distance vis-à-vis d'une élaboration théorique d'un savoir du goût.

L'appropriation et la réécriture en petit de ces portraits satiriques constitue un double châtiment pour la cible : celui que lui inflige le roman de Lesage, en premier lieu, et celui infligé à nouveau par Bordelon, en second lieu. Ce redoublement de sanction concerne les portraits satiriques en tant que contenu intra-diégétique, introduits par le truchement des « coups de *Bequilles* » du livre-diable. Mais Bordelon fait coexister les portraits satiriques dont l'inspiration vient du contenu du *Diable boiteux* – au moyen de la métaphore des coups de béquille – et les portraits inspirés par la réception – au moyen de la personnification du livre-diable – : concernant ceux-ci, seul Bordelon en fait la satire, qui est doublée par le contenu du roman. En effet, non seulement l'énonciateur se moque de ceux qui convoitent un roman qui rit de leurs travers, mais le livre-diable se moque également d'eux dans le roman de Lesage. L'adaptation au goût du public est donc fortement exhibée, donnée à voir, dans le cadre d'une remise en cause des fictions ; on connaît le positionnement contestataire de Bordelon à cet égard : « L'écriture contestataire de l'auteur est en prise sur l'actualité encore brûlante de la querelle des Anciens et des Modernes, d'une part, et participe d'une dénonciation globale des fictions ouvertement exprimée dans la préface de *l'Histoire de*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Michèle Bokobza-Kahan, *op. cit.*, p. 644.

Monsieur Oufle, d'autre part⁶³. » Est ainsi mise en avant l'exhibition de la fiction par l'outrance, ce qui invite le lecteur à devenir encore plus conscient du caractère fictif de ce qu'il lit. Dans *Les Béquilles du diable boiteux*, Bordelon déconstruit la fiction en mettant d'abord en avant l'utilité morale des portraits satiriques au moins au même niveau que l'aspect divertissant, faisant écho au roman de Lesage. En effet, alors que Bordelon évoque le talent de Lesage pour « joindre l'utile avec l'agréable⁶⁴ », Asmodée, dans *Le Diable boiteux*, dit à Cléofas, la première fois qu'il l'emmène sur les toits, en haut de la tour de San Salvador : « cette confusion d'objets que vous regardez avec tant de plaisir est, à la vérité, très agréable à regarder. Mais ce n'est qu'un amusement frivole. Il faut que je vous le rende utile ; [...] »⁶⁵. Bordelon met ensuite en lumière la contestation de la fiction en faisant re-sentir le caractère imaginaire et surtout arbitraire de la fiction opérée par Lesage lui-même. En effet, la métaphore des coups de béquille met l'accent, par le truchement de la fiction de Bordelon, sur le pouvoir arbitraire d'Asmodée dans le roman de Lesage ; en outre, l'énumération finale des types satiriques rappelle la multiplicité ainsi que la diversité des portraits, dont le passage de l'un à l'autre a recours aux artifices fictionnels : le geste du bras droit par lequel le diable boiteux fait disparaître les toits des maisons de Madrid, le transport rapide et confortable d'un endroit à un autre, le choix arbitraire de la narration d'une scène plutôt qu'une autre... La dimension aléatoire et arbitraire de la fiction se perçoit à travers la question d'Asmodée qui inaugure les portraits au chapitre III : « Par où commencerons-nous ? »⁶⁶ La réponse qu'il fournit lui-même immédiatement est la suivante : « Observons d'abord dans cette maison à ma droite ce vieillard qui compte de l'or et de l'argent. » Le verbe au mode impératif « Observons » traduit l'autorité du boiteux ainsi que l'arbitraire de sa décision. En outre, le geste de ne « simplement qu'étendre le bras droit » ayant pour effet de faire disparaître « tous les toits »⁶⁷

⁶³ *Ibid.*, p. 641.

⁶⁴ Laurent Bordelon, abbé, *Les Béquilles du diable boiteux*, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁵ Alain-René Lesage, *Le Diable boiteux*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, p. 41.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 40.

est l'écho des coups de béquille évoqués par Bordelon dont la conséquence immédiate est de corriger les vices.

La fiction du livre-diable créée par Bordelon permet donc de faire re-sentir, à la fois par la pratique des citations et par la théâtralisation de la réception via le glissement du livre au personnage, la satire présente dans le roman de Lesage, pour faire re(s)-sentir au lecteur le plaisir et l'utilité des portraits satiriques. C'est pourquoi, davantage qu'un discours sur le goût, il s'agit d'un discours à goûter, c'est-à-dire à sentir et à apprécier.

En définitive, *Les Béquilles du diable boiteux* est un texte singulier parce qu'il s'agit d'une lettre fictive portant sur une autre fiction, qui rend compte de la réception du *Diable boiteux* dès sa parution en 1707. Bien plus qu'un témoignage, ce texte propose une mise en scène de la réception du roman, ce qui permet à Bordelon de se réapproprier son contenu satirique et de procéder à la mise en fiction de son discours métatextuel par le truchement notamment de la personnification du livre en diable, pour mettre en valeur le dispositif satirique déployé à la fois dans le roman et dans son propre texte. C'est bien la mise en scène de ce discours qui met en valeur un savoir du goût qui ne parvient pas à s'édifier ; il est alors supplanté par la valorisation de l'expérience esthétique que constitue la réception de roman, par rapport à laquelle Bordelon prend tout de même une distance critique. Ainsi, il fait éclater les catégories du goût et de dégoût ainsi que l'idée de norme.

Marine Bastide de Sousa
Université de Lille

Dé-gouter :
La dérouté des plaisirs
dans trois œuvres de Jacques Cazotte

Tout ce qui pue
Porte salut.

LA BELLE PAR ACCIDENT, JACQUES CAZOTTE

Dans une lettre datée du 24 mai 1783, Jacques Cazotte (1719-1792), qui vit alors à Paris, écrit ceci à son épouse, Elisabeth, résidant à Pierry :

J'ai écrit à ton fils¹. Tu connais la jeunesse, ma Zabeth, elle se lasse de tout. L'homme est un animal bien à plaindre, il court après le bonheur, qui n'est qu'une chimère. Il a fort peu à faire du matin au soir : le métier d'exercer des soldats et de pirouetter soi-même. Un enfant est d'abord séduit par la beauté de son uniforme ; puis il aperçoit le vuide de ses occupations et il ne lui en reste que le dégoût. Il a cru aimer la guerre parce qu'il ne scavoit pas ce que c'étoit que le métier².

Dix ans avant sa mort, Cazotte rédige ces lignes aux accents pascaliens, visant expressément les jeunes oisifs. La séduction des belles apparences, présentée ici avec le prestigieux costume militaire, trompe l'esprit chimérique de son jeune garçon. L'inconséquence et l'ignorance séduisent et mènent au dégoût, à savoir ici au déplaisir, la privation même de toute satisfaction. Cette lettre met en tension, ce qui l'est de même dans son œuvre

¹ Il s'agit de leur fils aîné, Jacques-Scévole.

² Jacques Cazotte, « Lettre 37 », *Correspondances*, éd. Georges Décote, Paris, Klincksieck, 1982.

narrative : le goût des plaisirs et le dégoût des conséquences. La passion entraîne, et offre une perspective propre à provoquer des plaisirs. Mais ces derniers « passent comme une ombre³ » pour reprendre les propos de Jaucourt, et laissent un « vuide », comme l'affirme Cazotte : ils dé-goûtent, ôtent aux plaisirs physiologiques ou idéologiques leurs sens.

Au cœur de cette tension, on est invité à interroger la notion de « goût ». Dans l'univers narratif de Cazotte, nombreux sont les protagonistes qui sont séduits par les belles images, les chimères que le monde imaginaire peut offrir ; courant après la satisfaction immédiate de ces plaisirs, les héros sont des hédonistes, qui échouent très rapidement, sous le coup de l'ironie de l'auteur. Mais Cazotte n'offre pas de vision pessimiste de l'Homme : il remplace l'hédonisme par l'eudémonisme. Il s'agira alors de comprendre comment le goût participe de cette modification de la course moraliste : du plaisir au bonheur.

Trois œuvres⁴ retiendront particulièrement l'attention. En 1767, Cazotte publie les aventures de Richard O'Berthon, héros du *Lord Impromptu*. Naïf, né orphelin et sans aucune ressource, le jeune homme finit par découvrir ses origines, retrouver sa mère et épouser la femme qu'il aime. Toutefois, lui comme sa mère, Rebecca Westfield, ont des goûts, qui bien que correspondant à leur origine aristocratique, sont en contradiction avec leur situation de déclassés au début du récit : Richard est un homme sensible, qui se voue à l'étude et à la musique ; quant à Rebecca, elle est particulièrement intelligente, sa maîtrise de l'art du déguisement ainsi que son goût pour les activités d'homme, comme la chasse, forgent une image proche de la sorcière ou de la magicienne. En 1772, Cazotte met en scène dans *Le Diable amoureux. Nouvelle espagnole*, un jeune noble, Alvare, ennuyé, curieux, et outrecuidant,

³ M. le Chevalier de Jaucourt, SATISFACTION, CONTENTEMENT, *Enc.*, t. XIV, p. 690a.

⁴ Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux*, éd. Yves Giraud, Paris, Honoré Champion, 2003 (« Champion Classique littérature »), qui sera noté *DA* ; *Le Lord Impromptu*, éd. Emmanuelle Sempère, Paris, Société française d'étude du dix-huitième siècle, coll. « Lire le Dix-Huitième siècle », 2021, qui sera noté *LI* ; *La Belle par accident*, dans *Contes*, vol. 16, éd. Anne Defrance et Jean-François Perrin, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées », 2008, qui sera noté *BA*.

qui convoque le diable pour déjouer l'insatisfaction de sa vie de militaire. Béalzébuth lui apparaît successivement sous la forme d'une tête de chameau, d'un épagneul, puis d'une cantatrice, puis d'un page qui prend progressivement le sexe féminin pour figurer finalement Biondetta. Enfin, paraît en 1788 *La Belle par accident*⁵. L'ouvrage évoque les aventures ridicules de Kalilbadkan, le roi d'Astracan. Élevé avec des nourrices qui lui lisent des contes avant de dormir, il conçoit dès cet âge une passion démesurée pour l'aventure féerique, au point que, lorsqu'il accède au trône à la mort de son père, il reste persuadé de l'existence de fées.

Ces protagonistes sont malheureux et inquiets, deux sentiments qui définissent l'insatisfaction, ce « vuide » qui conduit à une déroute du goût, autrement nommé en titre de cet article « dé-goût ». Le goût sera ici appréhendé dans le sens d'*invidia* : désir pathémique⁶, ce péché capital déchristianisé et abordé sous l'angle pathologique, formule d'une émotion égoïste vive qui touche l'âme et l'opprime. Cazotte transpose dans ses fictions la quête de la satisfaction immédiate en déroute du goût ? Il s'agit de comprendre que le goût dans les fictions de Cazotte est toujours artificiel. Il s'acquiète et de ce fait, il métamorphose les personnages. Cette mutation psychique des protagonistes conduit à une prise en compte de leur sensibilité : leur goût conduit sensiblement leur action, qui traduit une préoccupation néfaste pour l'individu, ses émotions et la satisfaction immédiate de ses envies. Ce sensationnisme est toutefois ironique puisque le goût artificiel entraîne les personnages vers des figures horribles, comme celle de la bohémienne qui retiendra particulièrement l'attention : le goût conduit littéralement au dégoût ; métaphoriquement, il dessine une maïeutique du bonheur qui passe par le dégoût du plaisir.

⁵ En 1776, Jacques Cazotte supervise la publication de ses *Œuvres Badines et morales*. En 1788 s'ajoutent des œuvres inédites comme *L'honneur perdu et recouvré, nouvelle héroïque* ou encore *Volériade*, ainsi que *La Belle par accident*.

⁶ J'emprunte l'adjectif à Elisabeth Rallo Ditch qui l'emploie notamment pour définir l'admiration, comme un « état pathémique complexe » (*Dictionnaire des Passions littéraires*, Paris, Belin, 2005, p. 17). Le terme désigne ce qui est relatif à l'expression des passions.

1. Prendre (le) goût...

Avant même de définir ce qui plaît, le goût est un sens qui renvoie à la gustation. Du plaisir de la bouche résulte une métaphore, comme le rappelle Voltaire : « Ce sens [...] a produit dans toutes les langues connues, la métaphore qui exprime par le mot goût, le sentiment des beautés & des défauts dans tous les arts [...] »⁷. Pour autant, c'est bien au sens métaphorique qu'il faut, pour Cazotte, s'intéresser. La suite de l'article de l'*Encyclopédie* reprend *L'essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*, dans lequel Montesquieu développait et précisait les plaisirs qui définissent le goût :

[...] il y a en a qu[e notre âme] tire du fond de son existence même, d'autres qui résultent de son union avec le corps, d'autres enfin qui sont fondés sur les plis & les préjugés que de certaines institutions, de certains usages, de certaines habitudes lui ont fait prendre.

Ce sont ces différens plaisirs de notre ame qui forment les objets du *goût* [...]⁸.

Ce goût peut donc avoir deux origines : une origine sensible, et être propre à l'individu ; une origine culturelle, qui prend sa source dans la société plus ou moins large qui entoure l'individu. Le goût est la métaphore même d'une délicatesse, voire d'un caractère, forgé à la fois par l'habitude et la société, et par une sensibilité.

Les protagonistes de Cazotte prennent (le) goût. Il y a une métamorphose psychologique, ou du moins une action mentale qui vient à modifier la nature même de chaque personnage. L'acquisition du goût pour les histoires est immédiatement mise en scène dans *La Belle par accident*, et l'*incipit*, qui se doit, au vu de la brièveté du conte, de définir rapidement la chimère du jeune roi, en énonce la naissance : « Le petit prince, tapi dans sa couchette, prit tant de goût pour ces histoires pleines de merveilleux, qu'il se faisait raconter de jour tout ce que le repos, pris pendant la nuit, l'avait mis dans le cas d'en perdre⁹. ». L'enfant écoute avec avidité

⁷ Voltaire, Diderot, Montesquieu, [et al.], GOUT, *Enc.*, t.VII, p. 761a.

⁸ *Ibid.*, p. 762a.

⁹ *BA, op. cit.*, p. 1131.

les contes de fées que les nourrices lui disent, au point que cette activité ludique envahit ses journées, et cela forme son goût extravagant. Cazotte développe l'expression lexicalisée « prendre goût¹⁰ » : l'adjonction de l'article devant le substantif non seulement ré-actualise le « goût » mais rend au verbe « prendre » le sens plein d'acquisition. À plusieurs endroits dans son œuvre romanesque, Cazotte procède de cette manière. La reine-mère dans *La Belle par accident*, se défie « [...] d'un goût aussi décidé pour les fables [...] »¹¹. Dans *Le Lord Impromptu*, on lit que Richard « commença à prendre du goût aux airs tendres et pathétiques [...] »¹², alors que Rebecca raconte comment le Lord Heat-Moore, pourtant promis à sa sœur, s'intéresse à elle : « en me voyant, prit du goût pour moi [...] »¹³. L'actualisation du goût transforme ce dernier en objet romanesque que désirent les protagonistes : l'appétit, voire l'avidité qui saisit Richard, le Lord ou encore le Prince, participent d'une part à l'écriture topique de la dévoration propre au monde féérique. Autre vice que l'*invidia*, c'est désormais la *gula*, qui outrepassa les mesures du corps. Le simple fait que soit précisées les vertus du sommeil, vertus qui contrarient le jeune prince, « tout ce que le repos, pris pendant la nuit, l'avait mis dans le cas d'en perdre », souligne dans *l'incipit* le dévorant appétit d'histoires. D'autre part, l'actualisation participe d'une critique romanesque. La contrariété que le sommeil impose à Kalilbadkan est irrationnelle, et lie tout à coup la folie au goût merveilleux.

¹⁰ *Le Dictionnaire historique de la langue française*, à l'article « Goût » note immédiatement que le terme s'emploie au « propre et au figuré ». Ce dernier emploi conduit le terme à intégrer des expressions figées comme : « en goût » (qui apparaît au XVII^e siècle), pour « inclination amoureuse », ou encore « être sans goût » (qui apparaît aussi au XVII^e siècle), pour qualifier une personne dont le jugement est mauvais. (*Dictionnaire Historique de la langue française*, dir. Alain Rey, Paris, Robert, 1992, p. 905). Pour l'expression « prendre goût », on la trouve dans le *Dictionnaire de l'Académie*, en 1694 : « Il se prend aussi pour, Appétit. *Ce malade commence à prendre goust au vin* » (« Goust », *Dictionnaire de l'Académie française*, première édition, t. I, 1694, p. 529-530.). Dans la ré-édition de 1718, on lit « Goust, se dit aussi, De l'appetance des aliments, du plaisir qu'on trouve à boire & à manger. *Ce malade ne trouve goust à rien, ne prend à rien.* » (deuxième édition, t. I, 1718, p. 735-736).

¹¹ *Ibid.*, p. 74.

¹² *LI, op. cit.*, p. 240.

¹³ *Ibid.*, p. 300.

« Prendre le goût » met au premier plan la folie romanesque¹⁴ tout en proposant dans le déroulement de l'aventure un traitement thérapeutique de cette déviation du cœur et de l'esprit. Ce léger infléchissement de l'expression figée participe à une cinétique romanesque : les personnages sont mis en mouvement par cette nouvelle acquisition. « Prendre (le) goût » participe à une métamorphose sensible.

En effet, le goût apparaît rapidement comme une impulsion qui conduit les protagonistes, telle une force extérieure à eux-mêmes. Alors qu'elle raconte son histoire dans un récit inséré dans la deuxième partie du roman, Rebecca Westfield évoque les jeux d'enfants avec son frère : « Une plaisanterie de mon frère Edwart me fit prendre goût d'un amusement encore plus dangereux¹⁵ ». Renouant avec l'inchoatif de l'expression « prendre goût », l'inclination est à présent associée au « danger ». Alors que la mère explique à son fils comment elle s'initia aux déguisements – c'est-à-dire en prenant le costume de son frère –, elle relève immédiatement la fatalité de ce plaisir. Un peu plus tôt, elle évoque de la même manière son goût pour la littérature :

La lecture des romans français dont j'avais acquis l'intelligence, était ma seule occupation : elle m'entretenait dans le dégoût de la vie sédentaire, m'inspirait de la curiosité pour des choses qu'il m'était inutile de connaître ; réveillait en moi le germe d'une passion fatale à mon repos, et me donnait de fausses idées des hommes, du monde, et de la nature en général¹⁶.

Dans les deux exemples, Rebecca se raconte elle-même et met en avant l'ensemble des éléments qui l'ont menée, notamment, à devoir abandonner son fils, à se travestir, et à voyager. Son parcours est hors norme, parsemé non seulement de dangers mais aussi de malheurs. Elle met donc en avant les éléments qui ont déclenché ces dé-plaisirs, en particulier la lecture comme source illusoire du dégoût de la vie réelle. Les deux passages cités proposent une approche du goût qui est une approche négative.

¹⁴ Voir à ce sujet Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Honoré Champion, 2002 et le volume collectif, *Folies romanesques au siècle des Lumières*, dir. R. Démoris et H. Lafon, Paris, Desjonquères, 1998.

¹⁵ *LL*, p. 301.

¹⁶ *Ibid.*

Le goût pour le déguisement est « dangereux » et par conséquent appréhendé avec une négation lexicale ; le goût pour la littérature provoque un « dégoût », et est donc appréhendé non dans sa définition, mais dans ses conséquences. Il est intéressant de saisir qu'il n'y pas d'opposition entre le « goût » et le « dégoût », mais au contraire un principe nécessaire, le goût conduisant au dégoût. Rétrospectivement, Rebecca énonce la futilité des goûts pris. Loin d'une polarisation, qui relèverait d'un manichéisme simple, le goût s'appréhende à partir d'une expérience, celle de Rebecca, et se définit comme un principe totalisant.

Ce principe est confirmé par le *Diable amoureux*. Le récit entier est un témoignage à la première personne. Alvare, désormais sauvé des griffes du diable qui le tente durant cette aventure entre l'Italie et l'Espagne, livre aux lecteurs ses mémoires viatiques. Alors qu'il raconte l'épisode de Venise, où lui et l'énigmatique Biondetta sont venus séjourner durant le carnaval, il décrit sa relation avec une jeune femme nommée Olympia : « Elle avait vingt-six ans, beaucoup de beauté, de talents & d'esprit. Elle me laissa bientôt m'apercevoir du goût qu'elle avoit pour moi &, sans en avoir pour elle, je me jetai à sa tête, pour me débarrasser en quelque sorte de moi-même¹⁷. ». L'omniprésence de la première personne confirme le statut narcissique du texte, pour reprendre les propos de Jean Rousset¹⁸ ; *Le Diable amoureux* semble même justifier parfaitement le titre de l'essai *Narcisse romancier* : non seulement le récit est rétrospectif et laisse entendre une voix intime, mais plus encore le redoublement pronominal de la formule « il me laisse m'apercevoir », permet l'appréhension d'un *ego* démesuré, qui se satisfait, ici, d'être le goût de quelqu'un d'autre. Ce narcissisme, toutefois, est présenté comme salutaire par celui qui connaît la tentation diabolique que représente la belle Biondetta. En effet, cette dernière, qui dit être une sylphide¹⁹ tout

¹⁷ *DA, op. cit.*, p. 37.

¹⁸ Jean Rousset, *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1986.

¹⁹ Une sylphide est un être élémentaire de l'air, c'est-à-dire un être sans corps, uniquement fait de la matière de l'air. Le personnage fut rendu célèbre par *Le Comte de Gabalis*, roman dialogué de Montfaucon de Villars, publié en 1670, et popularisé par de nombreux ouvrages comme ceux d'Alexander Pope (*The Rapt*

en étant le diable, attire Alvare, qui, de fait, a du goût pour elle. Deux attractions s'imposent alors au jeune soldat : d'une part une attraction vers Olympia, salubre bien que dénuée de sentiments sincères, d'autre part une attraction vers Biondetta, mortifère bien que motivée par une passion²⁰ : « Je cherchois de bonne foi à aimer Olympia, pour aimer quelque chose, & me distraire du goût dangereux que je me connaissais²¹ ».

La première personne, que ce soit dans *Le Lord impromptu* ou dans *Le Diable amoureux*²², offre un accès privilégié, bien que factice, à une intimité en proie, dans les deux exemples, au danger du goût. L'analyse du goût intime est l'aveu d'une pulsion non maîtrisée, irrationnelle, dotée d'une puissance d'attraction. Plus encore, le goût se présente, grâce à la première personne, comme une impulsion à l'énergie fatale, inscrivant dans la narration les dynamiques de l'attraction et de la répulsion. Ces enjeux cinétiques sont d'ailleurs plus qu'évidents dans *Le Diable amoureux*, qui est un récit de voyage : tout le parcours, depuis les ruines de Portici où est convoqué le diable, jusqu'à la demeure maternelle de la région d'Estramadure en Espagne, chaque lieu, chaque déplacement est motivé par la volonté soit de mettre de la distance entre Alvare et la créature²³, soit au contraire de créer un rapprochement.

Cependant, c'est moins Biondetta qui met Alvare en mouvement, que son goût pour elle. Le goût se transforme en

of Locke, 1712-1717), de Crébillon (*Le Sylphe*, 1730), ou encore de Bibiena (*La Poupée*, 1747).

²⁰ Voir à ce sujet Martin Hervé, « Désirer désobéir : tentation et sédition dans *Le diable amoureux* de Jacques Cazotte », *Dix-huitième siècle*, vol. 53 n° 1, Société française d'étude du dix-huitième siècle, 2021, p. 445-460.

²¹ *DA*, *op. cit.*, p. 37-38.

²² Le même principe se retrouve dans *La Patte du chat*. Ce conte de fée raconte les aventures d'Amandil. Lors de son errance, il rencontre la fée Bleuâtre, qui n'est autre que sa mère. Cette dernière lui raconte alors ses propres aventures dans un récit enchâssé intitulé « Histoire de Bleuâtre, d'Andremire et de Tortillon ». Voir *La Patte du chat*, dans *Contes*, *op. cit.*

²³ Arrivé à Venise, toujours inquiet par la présence de ce page, Alvare réfléchit : « Au pis aller, disois-je, je ne saurois la chasser du vague de l'air, s'il lui plaît de s'y tenir invisible pour m'obséder. Quand elle sera dans une chambre connue, je pourrai calculer ma distance ». Content de mes raisons, je donnai légèrement mon approbation à tout. » (*DA*, *op. cit.*, p. 31)

attraction. Il devient une énergie trouvant dans les ressources du style et de la langue, la puissance nécessaire pour convertir l'inertie du personnage en aventure. Toutefois, l'acquisition est artificielle : c'est dans l'entourage même que le personnage trouve et prend (le) goût, modifiant ainsi sa sensibilité.

2. ... aux sensations ...

Le goût devient principe cinétique dans la mesure où il est ce qui met en mouvement le protagoniste. Ce qui les anime, c'est la quête de satisfaction immédiate de leurs désirs, conformément à leur goût. De fait, le corps et les sensations entrent en scène pour éprouver tangiblement l'expérience du goût, laissant entrer les œuvres de Jacques Cazotte dans l'univers sensualiste. On remarquera que l'œuvre de Cazotte s'insère aisément dans ce courant : *Le Diable amoureux* est un récit de voyage à la première personne, quant au *Lord impromptu*, il est sous-titré *nouvelle romanesque, traduit de l'anglais*²⁴, dans la première version du texte en 1767, pour mieux marquer une certaine allégeance à Richardson.

Mais, Cazotte se moque de cette esthétique²⁵. Apprécions, à ce titre, ce passage de *La Belle par accident*. Deux vieilles bohémiennes, puantes et dégoûtantes, veulent tromper et voler le roi. Elles lui font alors croire qu'elles sont des fées. À cet instant, elles l'avertissent que pour profiter des bienfaits de leur pouvoir et pour épouser l'une d'elles, il devra supporter les pires dégoûts²⁶, et

²⁴ La version originale de 1767 désigne le roman comme une traduction d'une nouvelle anglaise. En 1776, le roman est sous-titré « nouvelle romanesque ». Voir Jacques Cazotte, *Le Lord impromptu, nouvelle romanesque, traduite de l'Anglais*. [Par J. Cazotte], Amsterdam, Chez Arkstée et Merkus, 1767, 274 p.

²⁵ Il est aisé de reconnaître dans Richard O'Berthon le nom même de Richardson. Le héros, par ailleurs, est d'une sensibilité extrême, et le portrait qui est fait de lui dans les premières pages du roman, trahit l'ironie avec laquelle Cazotte traite cette matière.

²⁶ « Avant qu'ils puissent parvenir à jouir des perfections dont nous sommes l'assemblage, il faut qu'ils aient su surmonter les sujets de dégoût dont il a plu au destin de voiler, pour eux, notre apparence. » (*BA, op. cit.*, p. 1139) ; « Il faut l'avouer, prince, répond Cancrélide ; si nous nous écartons des hommes, leur défaut de courage, de persévérance en est la cause. Ils sont arrêtés par le moindre dégoût, par le plus léger obstacle ; et, tant ils sont bizarres, quelquefois le défaut

que sa foi dans le monde magique devra être plus forte que sa raison, qui risque de le défendre contre autant d'odeurs et d'images hideuses. À cela le jeune roi répond : « Ne craignez rien de la révolte de mes sens contre la force de ma persuasion : elle saura les assujettir²⁷. ». Kalilbadkan défie sa propre sensibilité et sa propre raison, au nom de sa conviction. La conviction est remplacée par de l'entêtement, que le roi partage avec Richard. Après avoir fui le domaine qui l'employait, il trouve refuge auprès de Franc y et sa famille, où il rencontre une bohémienne. Richard refuse de lui dire son identité, et ironise : si elle est vraiment une bohémienne, alors elle devinera seule. Voici ce qu'elle lui répond : « Quelle obstination, s'écria la moderne Pythonisse. Vous en dégouteriez un autre ; mais nous avons des livres, et en cherchant bien, on y trouve des secrets d'une toute autre importance²⁸. » À la suite de quoi, elle lui énonce son état-civil avec une grande précision. L'entêtement de Richard est proportionnellement inverse à celle de Kalilbadkan : il se refuse à croire en quoi que ce soit et demeure particulièrement sceptique. Dans les deux cas, l'enjeu réside dans l'absence d'équilibre entre la raison et les sensations.

L'obstination des deux personnages, peinte dans les propos du prince et clairement ciblée par la « moderne Pythonisse », qui n'est autre que Rebecca déguisée en bohémienne, trahit la mise en suspens des capacités des deux hommes. Ici, le récit composé par Cazotte propose une dialectique ironique : si l'obstination confine à l'aveuglement, le discernement faisant défaut au protagoniste, la narration, que ce soit par le discours direct ou indirect²⁹, témoigne au contraire d'une grande perspicacité. Dès lors, il faut suivre le « goût » comme point nodal où se rencontre cette dialectique ; il sera question désormais de

d'obstacle leur fait abandonner une belle entreprise qu'ils avaient formée » (*Ibid.*, p. 1140).

²⁷ *BA, op. cit.*, p. 1140.

²⁸ *LI, op. cit.*, p. 255.

²⁹ Entendons par là, que ce soit par le dialogue, laissant clairement s'affronter les points de vue des personnages comme dans l'épisode du *Lord impromptu* réunissant pour la première fois Rebecca sous les habits de bohémienne et son fils ; par la narration, qui peint la chimère du personnage comme dans le cas du récit à la première personne du *Diable amoureux*.

saisir la manière dont l'art narratif même de Cazotte théorise le goût comme force fatale à l'homme sensible, en ce qu'il s'agit d'un homme qui se laisse guider par ses sensations.

L'Honneur perdu et recouvré, nouvelle héroïque offre, à cet égard, un exemple parfait. L'œuvre met en scène Sibille, princesse fuyant son royaume et son père qui la destinait au mariage, pour retrouver son amant. Mais son bateau coule dans une tempête et la voilà recueillie par Lionel, prince de Galles égocentrique et vaniteux. Cette courte nouvelle est particulièrement intéressante, moins pour son histoire, que pour les postures narratologiques : en effet, le narrateur, externe, s'octroie le droit au commentaire et laisse entendre une première et deuxième personnes, apostrophant les personnages dans leur action. Or, ces intrusions prennent systématiquement place lorsque Sibille ou Lionel se laissent dépasser par leur émotion et que leurs actions, sensiblement égoïstes, outrepassent les limites du droit³⁰. L'écriture sensible relève à la fois d'une perception (laisser percevoir et exprimer la sensibilité même du personnage qui suit son goût), et d'une création, c'est-à-dire d'une poétique puisant dans la nature même. Mais cette poétique est ironique avec Cazotte, qui met à distance cette âme sensible.

Richard O'Berthon, après le décès de sa mécène, est dans l'obligation d'arrêter ses études et de subvenir à ses besoins. Il entre au service des Nettling, un couple, certes noble, mais qui n'est ni éduqué ni curieux. La fille de la maison, Dorothee, est au contraire une âme douce, sensible, et dotée d'« un heureux

³⁰ On peut apprécier le commentaire du narrateur, lorsque Sibille met en danger la vie de plusieurs hommes en prenant le bateau et en fuyant le royaume de son père : « Ah, Sibille ! Sibille ! vous sacrifiez l'intérêt de votre famille, le repos de vos vassaux au choix de votre cœur. » (*L'honneur perdu et recouvré en partie et en revanche, ou rien de fait, nouvelle héroïque*, dans *Contes, op. cit.*, p. 1194) On peut de même évoquer le moment où Lionel, admirant Sibille, tombe amoureux d'elle : « Imaginons Lionel, figurant d'un air modeste au milieu du cercle choisi, dont la belle convalescente est entourée ; une musique agréable, disposée dans une antichambre voisine, supplée au défaut d'une conversation animée : dans les endroits les plus tendres, Lionel semble s'en attribuer l'expression, en laissant échapper, comme furtivement, du côté de sa charmante hôtesse, des regards enflammés et timides. Voilà les tableaux des premiers jours. » (*Ibid.*, p. 1211) Cette nouvelle fut publiée pour la première fois en 1788.

naturel³¹ ». Un précédent professeur de musique, Italien, dont Dorothée est tombée amoureuse³², a laissé dans la maison un clavecin. L'apparition de l'instrument de musique permet à Richard et à Dorothée d'exprimer et de comprendre leur sentiment. Son apparition permet de suivre l'évolution des émois amoureux : les sentiments, en effet, naissent en même qu'un nouveau goût musical. Alors que Richard fréquente chaque jour Dorothée, il ne peut « s'empêcher de rendre justice aux grâces touchantes et ingénues dont les moindres actions de cette jeune personne étaient animées³³ ». Au même moment, il modifie ses préférences musicales :

Le plaisir de voir tous les jours Miss Nettling lui faisait oublier l'humiliation de son état, et lui rendait chers les instants de loisir qu'il pouvait donner à la solitude. Retiré dans sa chambre, sans s'en apercevoir, ses rêveries, ses occupations, tout avait rapport à elle. Jusqu'à ce jour, les airs vifs avaient été de son goût, il préférait le mouvement et l'harmonie à l'expression ; il commença à prendre du goût aux airs tendres pathétiques [...] ³⁴.

La métamorphose sensible est inconsciente, pour autant elle se manifeste par la musique même. L'opposition entre la musique française et la musique italienne apparaît en écho à la querelle des Bouffons qui agite la France entre 1752 et 1754³⁵ et permet de saisir la métamorphose sensible de Richard : de Français, il devient Italien. Le clavecin structure la naissance du sentiment amoureux :

³¹ *LI, op. cit.*, p. 236.

³² Mademoiselle Faible le laisse, du moins, entendre, lorsqu'elle évoque le professeur de musique à Richard : « Il n'a tenu qu'à Miss Dorothée de se perfectionner avec moi : nous étions en bon train ; mais un escroc Italien venu ici l'année passée, lui a fait tourner la tête. Elle miaule sans cesse depuis son départ, des jérémiades qu'il lui a montrées » (*Ibid.*, p. 238). Outre le vocabulaire familier de Mademoiselle Faible, les expressions « tourner la tête » et « jérémiades » peuvent laisser entendre que la jeune demoiselle aurait été amoureuse.

³³ *Ibid.*, p. 240.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Jacques Cazotte s'investit dans cette querelle en publiant notamment *Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau, au sujet de la musique françoise* en 1753, où en plus de critiquer ouvertement Jean-Jacques Rousseau, il prend la défense de la musique française. De même, on lui prête une *Nouvelle Raméide*, poème qui prend la défense du musicien.

ce n'est plus un regard³⁶, mais c'est un son qui fait tomber amoureux. Le miroir de l'âme est remplacé par le chant des sirènes. La transposition des sens dans la construction de la romance induit une inflexion éthique de l'expression sensible : dès lors que le charme de la musique intervient, les goûts pris s'infléchissent.

Le charme sévit aussi dans *Le Diable amoureux*. De même que Richard, Alvare voit ses goûts se transformer au contact d'une femme : Biondetta. Dans l'ensemble du roman, cette figure féminine plus qu'énigmatique est, toutefois, en concurrence avec Dona Mencia, la mère d'Alvare. L'ensemble du récit met en tension le charme féminin avec la quiétude maternelle, reprenant la même opposition confinant à la polémique que celle de la musique dans *Le Lord impromptu*. Cherchant à quitter Venise, Alvare assiste à l'agression de Biondetta qui est blessée. Face au corps saignant de la belle femme, il entre dans une grande inquiétude, tourment qui provoque un étrange rêve :

Je crus voir ma mère en rêve ; je lui racontais mon aventure &, pour la lui rendre plus sensible, je la conduisois vers les ruines de Portici. N'allons pas là, mon fils, me disoit-elle, vous êtes dans un danger évident. Comme nous passions dans un défilé étroit où je m'engageais avec sécurité, une main tout à coup me pousse dans un précipice : je la reconnois, c'est celle de Biondetta. Je tombois ; une autre main me retire, & je me trouve entre les bras de ma mère³⁷.

Le songe représente symboliquement les deux femmes en action : l'une est violente, dangereuse et pousse métaphoriquement, c'est Biondetta ; l'autre est accueillante et protectrice, c'est un symbole maternel, la figure tutélaire qui vient protéger Alvare lorsqu'il est en danger.

Charme et quiétude se disputent pour la possession même du corps d'Alvare. Biondetta possède une puissance cinétique, ce qui est particulièrement lisible avec le phénomène de *catleya*³⁸ : métaphore empruntée à Marcel Proust, *faire catleya*, c'est vivre une

³⁶ Voir Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, 5^e édition, Paris, José Corti, 1984.

³⁷ *DA*, *op. cit.*, p. 45.

³⁸ Voir Benoît Melançon, « Faire catleya au XVIII^e siècle », *Études françaises*, vol. 32, n° 2, mars 2006, p. 65-81.

scène d'amour dans une calèche. Motif topique de la littérature libertine, faire catleya, c'est « dans un habitacle en mouvement, s'aimer³⁹ ». Faire catleya relève non seulement d'un hédonisme, mais surtout d'une impétuosité du sentiment, d'un manque de temps et d'une urgence : « [...] en littérature [...], le véhicule équimobile –, n'est pas seulement un moyen de transport ; c'est aussi le lieu de multiples transports⁴⁰ », comme l'écrit Benoit Mélançon. Le charme même de la jeune femme agite et met le héros dans un mouvement frénétique. La belle Biondetta représente une force centrifuge : Alvare ne va cesser de mettre de la distance entre lui et Biondetta. À l'inverse Dona Mencia représente une force centripète. Entre la figure maternelle et la figure passionnelle le bien et le mal s'organisent nettement, norme avec laquelle Alvare doit évoluer. S'opposent continuellement une figure de l'ordre, associée à l'absence de mouvement, et une forme de chaos, associée à la passion, à la frénésie et surtout à la déconstruction. Mais l'opposition est topique, et de fait, nourrie d'ironie, dans la mesure où ce système manichéen relève de l'esprit même d'Alvare, qui imagine cette opposition entre l'adjuvant et l'opposant. Dona Mencia apparaît systématiquement au moment où ce dernier ne sait plus quoi faire. Le jeune homme convoque sa mère comme un enfant appellerait sa maman dès qu'il y a un problème. Cette schématisation très enfantine traduit la vanité même du jeune oisif. Quittant Portici pour arriver à Naples, Alvare se rappelle sa mère : « Oh, ma mère ! disois-je, que penseriez-vous de votre fils si vous l'aviez vu, si vous le voyiez encore ? Mais ceci ne durera pas, je m'en donne parole⁴¹. » Malgré la promesse formulée à sa mère, Alvare s'embarque pour le récit. Le conditionnel qu'il emploie se donne comme une excuse pour poursuivre son aventure.

Une nouvelle fois donc, le charme du goût inquiète et se livre à un combat face à la tranquillité même du raisonnable. Si dans *Le Lord Impromptu* cette tension est représentée sous la forme d'une continuité (Richard était avant tout raisonnable, puis est charmé, avant de retrouver la raison grâce à sa mère), dans *Le*

³⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *DA, op. cit.*, p. 20-21.

Diable amoureux la tension est représentée par l'opposition entre la Vierge Marie (Dona Mencia⁴²) et le Diable (Biondetta).

Il apparaît évident, donc, que le goût non-naturel attaque les sens et les pervertit. L'homme sensible, celui qui se livre à ses sentiments, est un homme qui dit « Je » et suit ses émotions. Mais, cela conduit, par exemple, Alvare à trahir la parole donnée à sa mère, à mettre en danger son patrimoine⁴³, et à risquer l'association diabolique. De fait, l'expression sensible est un danger pour la société. L'égoïsme dont fait preuve Alvare dépasse la morale pour dégrader les principes collectifs de la société monarchique que défend Cazotte. Il fait de même, avec bien plus d'humour cependant, dans *La Belle par accident* : le goût du jeune prince pour le monde féerique lui fait refuser un mariage pourtant particulièrement avantageux. Son gouverneur a la lourde tâche de convaincre l'héritier de renoncer à ses chimères pour revenir à la raison : le mariage qui est proposé permettra de protéger le royaume. Mais la réponse du futur roi est sans appel :

Je n'ai pas besoin, monsieur, d'augmenter mes États, mais de faire fleurir ceux que je possède. Si la stérilité d'une partie de mes terres en éloigne la population, un coup de baguette remédiera à ces désavantages ; il fera jaillir des fontaines au milieu des déserts, et couronnera de superbes forêts ces montagnes arides, dont l'affreux aspect désole aujourd'hui la vue. Des palais enchantés, sans avoir épuisé mes trésors, me suivront partout où je voudrai faire ma résidence. Des murs d'acier défendront au besoin mes frontières et quel ennemi osera m'attaquer, quand je

⁴² L'association de Dona Mencia avec la vierge Marie est autorisée par les lieux où son souvenir guide Alvare. En effet, à Venise, Alvare est poussé à se réfugier dans une église, à cause d'une pluie torrentielle. Cette église est la basilique Santa Maria Gloriosa, dédiée à la Vierge Marie. De même, il y admire un monument qui représente dans du marbre blanc différentes figures, dont celle qui est au centre représente la Vierge. Elle fait naître le souvenir de sa mère : « Je crois voir le portrait de ma mère. » (*Ibid.*, p. 55)

⁴³ Comme le rappelle María Teresa Ramos Gomèz, si Alvare veut épouser Biondetta, il doit obtenir l'accord de sa mère, sans quoi il risque de ne pas pouvoir percevoir l'héritage. Or, Biondetta tente de convaincre Alvare d'outrepasser l'autorisation de la mère. Le même phénomène se trouve dans *Manon Lescant* : le mariage sans le consentement parental est un mariage qui pose un risque pour le patrimoine. Voir à ce sujet « L'enjeu du pacte dans *Le Diable amoureux* de Cazotte », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 21, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1985, p. 137-144.

pourrai l'environner de monstres et déchaîner contre lui les éléments⁴⁴ ?

Richard, Alvare et Kalilbadkan sont tous les trois gouvernés avant tout par leur goût qui les met en mouvement. Attentifs à leur sensibilité, à leur nature, ils agissent en fonction de celles-ci ; la narration propose dès lors de suivre l'expression égologique, qui prend en compte l'expression à la première personne mais aussi la volonté individuelle de satisfaire immédiatement ses désirs. Cette expression, prise dans une dimension phénoménologique, permet de saisir l'enjeu éthique du goût⁴⁵. Il s'agit d'y voir une étude du « moi », formant essentiellement le « sujet », à partir des différents phénomènes psychiques et physiques qui permettent à l'individu de se constituer fondamentalement.

Le goût propose aux protagonistes de se prendre en compte avec leur propre sensibilité. La solitude dans laquelle demeure Richard lorsque, jouant au clavecin, il prend la mesure du bouleversement émotif que le sentiment amoureux fait naître, la solitude dans laquelle demeure Alvare, seul face au diable, dans laquelle il prend la mesure de tout le danger qu'il doit affronter, la solitude de Kalilbadkan, dans laquelle il prend la mesure de son amour féérique contre la pragmatique de l'état, conduisent chacun des héros à se différencier et à se comprendre autrement que les autres. La sensibilité avec laquelle est appréhendé le goût, conduit irrémédiablement chaque protagoniste à se constituer en individu. Mais le goût se prend par l'ouïe : le clavecin de Richard ou de Biondetta ou encore les contes oraux racontés par les nourrices. Le goût est un goût charmant, particulièrement dangereux.

3. ... dégoûtantes

Les projets d'avenir des héros de Cazotte ont tous en commun de devoir affronter la bienséance : Alvare envisage sérieusement l'aventure avec le diable, Kalilbadkan veut épouser une fée, Richard, déclassé, aime la noble Dorothee. Chaque héros

⁴⁴ BA, *op. cit.*, p. 1134.

⁴⁵ Voir à ce sujet Emmanuelle Sempère, « Le merveilleux à l'épreuve des sens : une phénoménologie sous contraintes (fin XVII^e siècle-XVIII^e siècle) », *Féeries*, 14 | 2017, consulté le 25 mars 2025, URL : <https://journals.openedition.org/feeries/1174>.

pose son goût en dehors des normes, et la satisfaction même de ses plaisirs transcende le rationnel : il s'agit pour eux d'acquérir un bonheur en dehors de toutes normes acceptables.

Insatisfaits et inquiets, les protagonistes de Cazotte courent après le surnaturel et l'irrationnel. Les études psychanalytiques sur *Le Diable amoureux* ont d'ailleurs montré l'investissement de la *psyché* par Cazotte en 1772⁴⁶, et la répétition de la formule *Che Vuoi ?* « Que veux-tu ? » témoigne de l'interrogation de la satisfaction, dans une métaphysique faustienne. Toutefois, il n'y a aucun diable dans les deux autres romans. Si *La Belle par accident* est bien un conte de fées qui voit apparaître dans la seconde partie du récit de véritables fées, le texte les rationalise. Quant au *Lord impromptu*, seul Richard suppose la sorcellerie des actions de l'énigmatique figure androgyne qui l'accompagne : le roman anglais est entièrement ancré dans un monde vraisemblable⁴⁷.

Il semble, donc, que l'expression égologique soutienne une conception du bonheur qui se construit par la déconstruction du goût. Il s'agit finalement de comprendre comment le goût sensible et la formation de cet individu sont déconstruits par les textes même qui les ont formés. Pour cela, j'aimerais finalement m'arrêter sur la figure de la bohémienne.

Doublement étrangère, la bohémienne est à la fois celle qui vient de la Bohême et une femme⁴⁸. Sous la plume de Cazotte, la

⁴⁶ La revue *Che Vuoi* est publiée depuis 1994 et présente les travaux du « Cercle freudien ». Pensons également aux travaux de Lacan sur l'angoisse et le désir, dans lesquels la formule « Che Vuoi » est employée. Voir à ce sujet Michel Peterson, « Chu vuoi ? Lacan, ou l'angoisse dans la civilisation », p. 5, et Markos Zafiroopoulos, « *Le diable amoureux* et la théorie du fantasme Che vuoi ? », dans *Les mythologiques de Lacan*, Toulouse, Érès, coll. « Psychanalyse - Poche », 2017, p. 63-78.

⁴⁷ Le lecteur peut aisément comprendre que tous les personnages énigmatiques qui se présentent à Richard sont une seule et même personne : systématiquement, le narrateur décrit le regard qui demeure le même quel que soit le costume enfilé et le sexe prétendu.

⁴⁸ Au sujet de la bohémienne, voir Pascale Auraix-Jonchière et Gérard Loubinoux, *La bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires de Blaise Pascal, 2005, (« Révolutions et Romantismes ») ; Henriette Asséo, « Travestissement et divertissement.

bohémienne est égyptienne ou encore sorcière, réunissant dans une seule personne plusieurs influences toutes liées à l'étrangeté. Dans *Le Diable amoureux*, Alvare rencontre deux bohédiennes, Zoradille et de Légalise :

Je vois deux vieilles Égyptiennes, moins assises qu'accroupies sur leurs talons. Un teint plus qu'olivâtre, des yeux creux & ardents, une bouche enfoncée, un nez mince & démesuré qui, partant du haut de la tête, vient en se recourbant toucher au menton ; un morceau d'étoffe qui fut rayé de blanc & de bleu tourne deux fois autour d'un crâne à demi-pêlé, tombe en écharpe sur l'épaule & de là sur les reins, de manière qu'ils ne soient qu'à demi-nus : en un mot, des objets presque aussi révoltans que ridicules⁴⁹.

Face à la grande beauté de Biondetta, ces deux femmes sont dégoutantes : la métamorphose des émotions est remplacée par la révolution des sens, qui est exploitée dans *La Belle par accident*. Le choix du terme « révoltans », mot qui semble apparaître au XVIII^e siècle⁵⁰, pointe l'indignation associée au dégoût : le dégoût des deux corps offre immédiatement un effet non-esthétique qui se traduit par une réaction hyperbolique. L'enjeu éthique du dégoût ne cible pas, par conséquent, l'objet hideux, mais celui qui regarde l'objet.

Le Lord impromptu propose, lui aussi, le portrait d'une bohédienne. Alors que Richard a trouvé refuge chez Francy, une bohédienne donne la bonne aventure aux jeunes filles de la maison : « C'était une femme d'une taille fort au-dessus de l'ordinaire, le teint basané, l'œil vif et parfaitement beau, une physionomie aquilaine⁵¹, et dont on était saisi au premier aspect⁵². ». Si Kalilbadkan voit dans Mophétuse et Cancrélade, les deux

Bohémiens et Égyptiens à l'époque moderne », *Les Dossiers du Grihl*, Grihl / CRH-EHESS, novembre 2009.

⁴⁹ *DA, op. cit.*, p. 71-72.

⁵⁰ Le TLFi offre comme première occurrence, le *Journal* d'Argenson et la date de 1749. Voir <https://www.cnrtl.fr/etymologie/r%C3%A9voltant> (consulté le 23 mars 2025).

⁵¹ Notons que l'emploi de l'adjectif « aquilin » au féminin est un emploi non usité au XVIII^e siècle : seul son association avec le substantif « nez » est attesté.

⁵² *LL, op. cit.*, p. 254.

bohémiennes qui essaient de lui jouer un tour, une figuration de son rêve féérique, Alvare et Richard sont attirés insensiblement vers la bohémienne : « Richard en fut frappé, il sortit de sa rêverie [...] »⁵³ ; « Un caquet très-bruyant me distrair & arrête presque malgré moi mon attention »⁵⁴.

Les bohémiennes sont dégoûtantes et surprenantes, et c'est bien leur fonction d'ailleurs. Elles doivent toutes dé-gouter, c'est-à-dire enlever le goût aux trois hommes. Les deux Égyptiennes du *Diable amoureux* interviennent lors du mariage de Marcos. Ce dernier est un villageois qui accueille Alvare et Biondetta, alors que, sur le chemin pour se rendre en Estramadure, l'essieu de leur carrosse cède. Lors des festivités, l'Espagnol est attiré par le bavardage des bohémiennes pendant que Biondetta danse avec les invités. Contre une pièce de monnaie, les figures étranges acceptent de délivrer au jeune homme sa bonne aventure par le chant, mais elles sont interrompues par Biondetta et ne peuvent achever : « Quel est cet objet aimable ? / Qui s'est soumis à votre pouvoir ? / Est-il »⁵⁵... ». Les points de suspension masquent dans le texte l'identité de ce qui obsède Alvare : lui-même comprend que le nom de Biondetta se cache sous le silence⁵⁶. Le révoltant révèle une réalité : ce qui se cache sous le silence, c'est le diable lui-même. De la même manière, les deux bohémiennes de *La Belle par accident* servent à éduquer le goût du jeune roi. Si elles ont presque réussi à le tromper et à le spolier de quelques richesses, Kalilbadkan a un ultime trait d'intelligence pour ne pas être entièrement trompé. Mais, deux fées authentiques, qui connaissent la chimère du roi et ont vu le piège des bohémiennes, décident de les tromper à leur tour. Elles transforment Cancrélade en magnifique jeune femme. Sous ce nouveau charme, Kalilbadkan est prêt à épouser cette « belle », quand Chéridiane, l'une des fées, accompagnée de femmes voilées arrive au palais pour démasquer

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *DA, op. cit.*, p. 71.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 72. Version B du texte, publiée en 1776.

⁵⁶ « Sans doute, reprit-elle avec ironie, elles faisoient leur métier, elles vous disoient votre bonne aventure, & vous les croiriez ? Vous êtes, avec beaucoup d'esprit, d'une simplicité d'enfant. Et ce sont là les objets qui vous empêchent de vous occuper de moi ... ? – Au contraire, ma chère Biondetta, elles alloient me parler de vous. » (*Ibid.*, p. 73)

la bohémienne, aux yeux de tous et surtout du roi. Cette démonstration, particulièrement cruelle envers Cancrélade, a toutefois un objectif pédagogique, dont la fée livre la raison :

Il se pouvait, sire, [...], d'après votre manie si généralement connue de ne vouloir épouser qu'une fée, qu'une femme plus instruite et beaucoup plus dépravée que Cancrélade parvint à vous tendre un piège aussi brillant et beaucoup mieux concerté. Prévenez cette disgrâce ; mariez-vous : l'intérêt de vos états et le vôtre l'exigent ; mais cessez d'aspirer à des noces inégales. Je suis fée et viens vous en donner la preuve. Notre existence n'est pas problématique ; mais comme on n'a écrit et récité que des mensonges à notre sujet, vous n'avez pas pu prendre une juste idée de notre nature. [...] vous attendriez de sa puissance, et très-inutilement, des effets contraires aux lois qui en ont déterminé l'usage. Un ordre immuable enchaîne tout ici, et acquiert un ressort continue par les contrariétés apparentes qu'il éprouve. Nous pouvons y concourir : nous ne pouvons rien déranger ; et ne jugez pas de notre pouvoir par les effets extraordinaires dont vous avez été témoin⁵⁷.

Les deux bohémiennes sont l'instrument d'une désillusion : le goût même du prince est combattu par le dégoût. Pour dégouter, il faut cependant l'horrible odeur des deux bohémiennes, l'aventure honteuse de Cancrélade et le discours paradoxalement pragmatique de la fée.

Le dégoût de la bohémienne transgresse les logiques : physiques tout d'abord, puisqu'elles sont particulièrement hideuses, discursives, puisqu'elles s'expriment en chant, en énigme ou en discours inattendu, sensualistes, puisque c'est finalement le dégoût qui éduque, plus que le goût lui-même.

Le goût dans l'univers fictif de Cazotte est un goût artificiel, lorsque ce dernier s'entend au sens de plaisir. Dans son sens métaphorique, en dehors de toute appréhension matérielle le goût se saisit tout d'abord selon un principe cinétique, ensuite selon un fondement ontologique. Émotion, le goût est une attraction qui met en mouvement les personnages et qui conduit de fait les dynamiques propres de l'aventure fictive ; source de plaisir, il définit l'identité du personnage, identité pourtant en métamorphose. Le goût est un élément de la poétique de Cazotte :

⁵⁷ BA, *op. cit.*, p. 1158.

nœud dialectique, c'est vers lui que converge la signification cinétique de l'œuvre et l'expression narcissique et sensible de l'individu.

Le goût est ici à la confluence de la notion de bonheur et de celle d'émotion. Attraction, le goût est une émotion. Du vocabulaire des passions propre au XVII^e siècle, au vocabulaire de l'émotion du XVIII^e siècle, le « goût » s'empare d'une dynamique, qui produit une énergie. Le goût devient une émotion, au sens même où le définit Denis Diderot⁵⁸ dans l'article qu'il rédige pour l'*Encyclopédie*, et comme l'ajoute Michel Delon, « [l']être humain a besoin de tels mouvements physiologiques et psychologiques pour se sentir vivre, pour agir et penser. Il affronte plus volontiers la douleur que l'inaction et l'ennui⁵⁹ ». L'empirisme de Locke et de Condillac a fait de la sensation physique l'origine même de toutes les idées, formant un *continuum* non seulement entre l'esprit et le corps, mais aussi entre l'individu et le collectif. L'émotion, terme ambigu et complexe, anime dans la fiction un débat entre le fugitif et l'intense. Le goût pris pour la cabale (*Le Diable amoureux*), pour le féérique (*La Belle par accident*), pour la musique, la chasse et le déguisement (*Le Lord impromptu*) sont autant d'émotions qui permettent l'acquisition d'idées nouvelles et qui garantissent aussi le sensationnel – l'étonnement, l'aventure, l'inouï, tout ce qui les tirera de leur léthargie – à ces protagonistes en proie à la mélancolie et l'ennui.

Mais le goût est aussi une course au bonheur. Dans les premiers temps de son ouvrage consacré à cette notion, Robert Mauzi définit les maladies de l'âme : l'inquiétude et l'ennui en sont les principaux facteurs. Ainsi, il affirme : « Tout l'art de vivre du dix-huitième siècle, toute sa morale ou, ce qui revient au même, sa science du bonheur, ne tendront qu'à dessiner une ligne moyenne entre l'inquiétude et l'ennui⁶⁰. » Le goût artificiel participe d'une égologie et réunit la réflexion sur l'émotion et sur le bonheur. Cazotte réfléchit à la formule d'un eudémonisme fondé sur

⁵⁸ Denis Diderot, ÉMOTION, *Enc.*, t. V, p. 572a.

⁵⁹ Michel Delon « L'éveil de l'âme sensible », dans *Histoire des émotions*, vol. 2, dir. Alain Corbin, Paris, Seuil, 2016, p. 11.

⁶⁰ Robert Mauzi, *L'idée de bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 28.

l'apprentissage conjoints des limites de l'émotion, et de la sensation : dans le domaine de la raison, fondée sur l'expérience fictive de l'attraction hyperbolique du plaisir, les récits de Cazotte accouchent d'une métaphysique du bonheur où le goût est limité par le dégoût de ses conséquences.

Paula Marsó

**Le « rebelle aux nouveaux oracles¹ ».
Bigarrure et nonchalance :
une revendication d'authenticité littéraire
chez Jean-Jacques Rousseau**

Rousseau soumet l'esthétique à la politique et à la morale, sa réaction violente contre l'hégémonie de la raison qui corrompt les mœurs et le goût est bien connue. L'opinion publique, l'habitude, les préjugés, la mauvaise éducation, « des conventions arbitraires », l'amour-propre altèrent également le goût « qui se sent le mieux et qui s'explique le moins ; il ne seroit pas ce qu'il est, si l'on pouvoit le définir² ». Rousseau distingue dans l'article « Goût » de son Dictionnaire de musique le goût « individuel » du « général », soulignant que ce dernier est celui qui entraîne l'adhésion de tous les gens bien organisés, car il exprime un consensus, tandis que les goûts particuliers sont des choix singuliers fruits de nos préférences individuelles.

Pourtant, goût « individuel » et « général » se rejoignent dans la dernière œuvre majeure de l'auteur, les *Dialogues*. Le personnage fictionnalisé de ces dialogues, le protagoniste nommé « Rousseau » dresse un tableau détaillé du goût particulier d'un auteur baptisé « J. J. » depuis les choses simples et ordinaires de sa vie jusqu'aux questions philosophiques soulevées par son œuvre. Comment et pourquoi cet écrivain est-il devenu un « rebelle aux

¹ Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 925. Dans la suite, toutes les références aux *Œuvres complètes* se rapporteront aux éditions Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade » et seront abrégées par le sigle OC. Les références aux *Dialogues* seront formulées ainsi : *Premier Dialogue*, *Deuxième Dialogue*, *Troisième Dialogue*, *Histoire du précédent écrit*.

² Rousseau, *Dictionnaire de musique*, OC, t. V, p. 841.

nouveaux oracles » à travers ses inclinations, ses désirs, son goût individuel ?

Rousseau, en désaccord avec l'hégémonie de la raison de son époque fonde les critères de l'authenticité sur la sensibilité. Pourtant, cette authenticité dans le domaine de l'esthétique est strictement soumise à l'idée d'imitation, dans l'esprit de la doctrine antique. Sous le prisme de l'analyse du goût, nous examinerons ici les registres de cette sensibilité dans le « dernier Rousseau³ » : sa conception ou théorie de l'authenticité appliquée à son autoportrait, au langage ou à un décor pictural (paysage). Ces trois genres de différente nature témoignent néanmoins d'une conception identique du critère d'authenticité. Rousseau fait l'éloge d'une démarche d'imitation qui laisse libre cours à la spontanéité originelle, et conserve avant tout le caractère vivant de la chose imitée.

Dans le « Troisième Dialogue » de *Rousseau, juge de Jean-Jacques*, « Rousseau » désigne « J. J. » comme un « rebelle aux nouveaux oracles⁴ » ; dans ce même « Troisième Dialogue », le « Français », pour accabler définitivement le prévenu, présente à « Rousseau » les livres de « J. J. », l'auteur « rebelle » inculpé pour ce qu'il pense, dit et écrit. Rebelle, il l'était devenu avant même la formulation du premier discours, en ce moment lumineux, à la fois salubre et fatal, où il comprit, par accident, l'enjeu de la question mise au concours par l'Académie de Dijon en 1749 : *Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs*. Or, dit l'accusé pour sa défense, cette

misérable question d'Académie m'agitait l'esprit malgré moi me jeta dans un métier pour lequel je n'étais point fait ; un succès inattendu m'y montra des attraits qui me séduisirent⁵.

En effet, sa réponse à la fameuse question sur la corrélation entre une éventuelle « épuration » morale de l'humanité et l'incontestable « rétablissement » des sciences et des arts l'avait transformé en auteur contre son gré et l'avait, « de dispute en

³ Jean-François Perrin, *Politique du renonçant. Le dernier Rousseau*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », 2021.

⁴ Rousseau, *Troisième Dialogue*, OC, t. I, p. 925.

⁵ Rousseau, *Lettre à Christophe de Beaumont*, OC, t. IV, p. 927.

dispute », poussé à la rébellion en l'engageant dans « la carrière » qu'il dit mépriser le plus, celle d'écrivain.

Pourtant, le saut dans l'écriture n'est sans doute pas aussi fatal que Rousseau le laisse entendre. Sa première conception philosophique, qu'il développera ensuite systématiquement, condamne, dans le domaine du goût, la violence de l'uniformisation qui se propage insidieusement sous le masque d'une bienveillante politesse.

Rousseau commence sa carrière de philosophe par une réflexion, fort provocatrice, sur le progrès des arts, l'*aisthesis* qui, à cette époque-là, n'est qu'une critique du goût, et une analyse comparative des différentes disciplines artistiques. Elisabeth Décultot rappelle à ce propos que Diderot a voulu introduire dans l'*Encyclopédie* le terme d'« esthétique », mais que « cela n'a pas pris⁶ ». Sur les principes du goût, il n'existe à cette époque en français que des ouvrages fragmentaires et une doctrine éclectique dont les principes ne sont pas énoncés de manière scientifique, on ne peut donc pas encore parler d'esthétique. Rousseau préféra sans doute s'abstenir de toute approche systématique dans le champ artistique, hormis, peut-être, dans celui de la musique où il intervient à titre de pédagogue et de théoricien, au point d'accepter la proposition de Diderot de se charger des articles relatifs à la musique dans l'*Encyclopédie*.

De plus, ce premier *Discours* (1750) échappe à toute tentative de réduction : il propose une histoire à lire, comme le souligne le début du texte : « L'Europe était retombée dans la barbarie des premiers âges⁷. » Déclaration fort radicale dont l'exergue donne la clé de déchiffrement : « *Decipimur specie recti*⁸ » ou « nous sommes abusés par l'apparence du bien ». L'apparence du bien remplace le *vrai* bien, l'étouffe et le rend abstrait, distant, artificiel. Cette apparence est un simulacre, une imitation corrompue. La réflexion sur les arts doit considérer, selon Rousseau, le bon usage de l'imitation. En termes rousseauistes, l'art doit imiter la nature et ne pas s'incliner devant les *diktats* du

⁶ Décultot, « Ästhetik/esthétique. Étapes d'une naturalisation (1750-1840) », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 2, n° 34, 2002, p. 14.

⁷ Rousseau, *Discours sur les Sciences et les Arts*, OC, t. III, p. 6.

⁸ Horace, *De Arte Poetica*, V, 25.

goût social, car celui-ci, symbole de la corruption des mœurs, renforce l'emprise de l'amour propre, propage l'orgueil et exalte le luxe.

L'homme ne fait rien de beau que par imitation. Tous les vrais modèles du goût sont dans la nature. Plus nous nous éloignons du maître, plus nos tableaux sont défigurés. C'est alors des objets que nous aimons que nous tenions nos modèles ; et le beau qui n'a de règle que nos fantaisies, sujet au caprice et à l'autorité, n'est plus rien que ce qu'il plaît à ceux qui nous guident⁹.

1. Rejet de la « vile et trompeuse uniformité »

Ceux qui nous guident ont un pouvoir considérable sur nos mœurs et sur nos goûts et pourtant : « [ils] sont les artistes, les grands, les riches ; et ce qui les guide eux-mêmes est leur vanité¹⁰ ». Qu'en est-il de notre vie à travers tous ces savoirs qui se donnent pour « progrès de la culture » ? Rien d'autre qu'un goût social tout puissant qui entretient le « voile uniforme et perfide de politesse » et nourrit l'empire du luxe qui fait aimer « ce qui est difficile et coûteux¹¹ ». « Politesse » devient synonyme de violence permanente, d'une apparence qui étouffe la spontanéité originelle, qui limite et piétine la dignité quand elle ne transforme pas la vie en un spectacle rigide, pavé de cérémonies vides de sens. Mais le pire effet de ces magnificences reste à décrire : nos plaisirs prennent racine « dans l'opinion d'autrui¹² ». Il s'agit d'un déficit incurable produit par cette culture même : vivre sans joie, de façon artificielle toujours sous le regard des autres. Pour s'opposer à l'omnipotence du préjugé, il importe de s'insurger contre le jargon ou la violence de la politesse ; il faut s'interdire de « flatter les sens » ; s'empresser de « jouir » de soi-même et découvrir l'enfant qui, au mépris de la raison, résiste encore au pouvoir de l'opinion.

Cette révolte intérieure dans laquelle le premier discours puisait son énergie trouve écho dans le court texte de Rousseau sur

⁹ Rousseau, *Sur le goût*, OC, t. V, p. 482.

¹⁰ *Ibid.*, p. 483.

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

l'Imitation théâtrale. Dans cet opuscule, Rousseau développe une approche de l'imitation héritée de la conception de Platon ; ce texte est constitué, dans sa totalité, par la traduction plus ou moins fidèle d'une partie du livre X de *La République* :

Pour imiter une chose, il faut en avoir l'idée. Cette idée est abstraite, absolue, unique et indépendante du nombre d'exemplaires de cette chose qui peuvent exister dans la nature¹³.

Ce traité utilise l'image d'un palais pour décrire cette conception de l'imitation. Au premier rang, il y a le modèle, qui existe dans l'entendement de l'architecte, « dans la nature ou tout au moins dans son auteur » ; en second lieu, le palais de l'architecte, qui est l'image de ce modèle, et enfin le palais du peintre, qui est l'image de celui de l'architecte. Une hiérarchie claire est établie : Dieu, l'architecte et le peintre sont « les auteurs de ces trois palais¹⁴ ». Le premier palais est l'idée originale, « existante par elle-même », le second en est l'image, le troisième est l'image de l'image. « Le poète est le peintre qui fait l'image, le philosophe est l'architecte qui lève le plan¹⁵. » Et le philosophe a plus de liberté et d'autorité que le poète dans sa démarche d'imitation parce qu'il « ne se donnera pas pour savoir la vérité : il la cherche ; il examine, il discute, il étend nos vues, il nous instruit même en se trompant, il propose ses doutes pour des doutes, ses conjectures pour des conjectures, et n'affirme que ce qu'il sait¹⁶ ». Le philosophe ne connaît pas la vérité, il est autorisé à la chercher constamment : son enquête vise à trouver le modèle de cette vérité, le modèle original commun à l'un (l'image) et à l'autre (l'image de l'image), et qui seul serait vrai. Dans le premier *Discours* déjà, Rousseau explique que l'image de l'image devenant toute puissante camoufle et même remplace l'idée de la chose.

Aujourd'hui que des recherches plus subtiles et un goût plus fin ont réduit l'art de plaire en principes, il règne dans nos mœurs une vile et trompeuse uniformité, et tous les esprits semblent avoir été jetés dans un même moule : sans cesse, la politesse

¹³ Rousseau, *De l'imitation théâtrale*, OC, t. V, p. 1196.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1197.

¹⁵ *Ibid.*, p. 1204.

¹⁶ *Ibid.*

exige, la bienséance ordonne ; sans cesse, on suit des usages, jamais son propre génie¹⁷.

[...] on n'ose plus paraître ce qu'on est et dans cette contrainte perpétuelle, les hommes qui forment ce troupeau qu'on appelle société feront tous les mêmes choses si des motifs plus puissants ne les en détournent¹⁸.

Pourtant, il n'y a pas de culpabilité ou de corruption originelles de l'homme. Selon la thèse bien connue de Rousseau, c'est la société qui produit le mal. Les lettres et les arts étouffent les sentiments de la liberté originelle de l'homme, car ils gouvernent et dictent les conditions de son être social, et remplacent les vraies valeurs de cette sociabilité par leur apparence : une forme rigide, sans contenu vrai, un jargon philosophique, et également, le phénomène déterminant de la « politesse » qui marque l'origine de la dégénérescence. Là où règne la politesse finit l'empire de la spontanéité, siège d'une parole vivante qui fait barrière au conventionnel¹⁹. Le propos de Rousseau dans le premier *Discours* reste à décrypter. L'homme se libère seul, en s'affranchissant du social pour chercher une liberté hors de l'opinion et hors du monde. Les *Dialogues* présentent cet homme indépendant du monde, « le peintre de la nature », l'auteur authentique et singulier. Or ce « rebelle aux nouveaux oracles » pour une dernière fois crée le portrait de l'homme naturel, l'homme qui n'est pas soumis au goût social et qui ose le remettre en question devant la société elle-même.

2. Un terrain inégal

Le champ d'observation peut néanmoins être rétréci. La parole la plus radicale contre « la vile et trompeuse uniformité²⁰ » ne se profère pas dans les discours politiques, ou explicitement philosophiques. Afin de maintenir vivace le goût de la liberté, elle doit être éprouvée comme une passion pour que nulle puissance

¹⁷ Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, OC, t. III, p. 8.

¹⁸ *Ibid.*, p. 54.

¹⁹ On peut concevoir la contamination de l'écriture dans cette perspective, voir Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

²⁰ Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, OC, t. III, p. 8.

ne prévale contre elle²¹. « Le désir de liberté [...] s'accompagne en l'homme qui ne s'est pas laissé corrompre, d'une joie qui est comme la confirmation sensible de son caractère impératif²². » La joie intérieure suscitée par la liberté est de même nature que la joie de la vertu, écrit Paul Hoffmann dans le chapitre intitulé « Le goût de la liberté » : le goût de la liberté apparaît dans la jouissance de cette liberté. « Perdre la liberté, c'est en perdre le goût²³ ».

La démonstration du goût de la liberté est bien présente dans le portrait de l'auteur, plus précisément, dans le « Deuxième Dialogue » de *Rousseau, juge de Jean-Jacques*. Voici un auteur (malgré lui) qui désobéit au discours de la violence dicté par la raison et qui « a fait des livres, mais jamais ne fu[t] un livrier²⁴ ». L'observateur ou visiteur « Rousseau » qui peint le portrait de « J. J. » à son interlocuteur « Français » dresse un portrait minutieux de son amphytrion et raconte son goût pour les choses ordinaires, matérielles et spirituelles. La façon d'être de ce personnage est « fantastique » selon l'opinion publique ; son choix de vie est extravagant aux yeux de « ces Messieurs », car il privilégie une existence tout ordinaire, presque plate, sans « convention et caprice²⁵ ».

Lui seul me parut montrer aux hommes la route du vrai bonheur en leur apprenant à distinguer la réalité de l'apparence, et l'homme de la nature de l'homme factice et fantastique que nos institutions et nos préjugés lui ont substitué ; [...] Je trouvais d'ailleurs sa vie et ses maximes si bien d'accord que je me confirmais dans les miennes et j'y prenais plus de confiance par l'exemple d'un penseur qui les médita si longtemps, d'un écrivain qui méprisant l'esprit de parti et ne voulant former ni suivre

²¹ Voir Paul Hoffmann, *Théories et modèles de la liberté au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1996, p. 262.

²² *Ibid.*, p. 263.

²³ *Ibid.*

²⁴ Rousseau, « Deuxième Dialogue », *op. cit.*, p. 840.

²⁵ Ernst Cassirer, *Le problème Jean-Jacques Rousseau*, trad. M. Buhot de Launay, Paris, Hachette, 1987, p. 26.

aucune secte, ne pouvait avoir dans ses recherches d'autre intérêt que l'intérêt public et celui de la vérité²⁶.

L'expression littéraire de ce riche portrait est également extraordinaire, parce que la découverte de la constitution d'un caractère dans sa plénitude exige une observation hors du commun, une approche rhétorique toute nouvelle. L'observateur élargit le champ d'observation d'une façon inouïe. Et pourtant, on dirait que ce « Deuxième Dialogue » n'est qu'une quête de l'homme naturel : un spectre qui est partout présent dans la philosophie de Rousseau et qui est surtout l'une des inventions philosophiques majeures de l'auteur. L'homme (à l'état) de nature semble purement virtuel, l'ombre que « projette derrière lui l'homme à son apparition²⁷ ». Cette notion hypothétique (à l'instar de « l'état de nature ») permet d'analyser l'être humain dans sa sombre et solennelle réalité, de le déconstruire et de déterminer ce qui est acquis ou inné dans sa constitution.

Mais où est-il, cet homme de la nature qui vit vraiment de la vie humaine, qui comptant pour rien l'opinion d'autrui, se conduit uniquement d'après ses penchants et sa raison, sans égard à ce que public, approuve ou blâme ? On le chercherait en vain parmi nous²⁸.

L'interlocuteur « Français » comprendra l'importance de cette description proposée par « Rousseau » :

Si vous ne m'eussiez dépeint votre J. J., j'aurais cru que l'homme naturel n'existait plus, mais le rapport frappant de celui que vous m'avez peint avec l'auteur dont j'ai lu les livres ne me laisserait pas douter que l'un ne fût l'autre, quand je n'aurais nulle autre raison de le croire. Ce rapport marqué me décide, et sans m'embarrasser du J. J. de nos Messieurs, plus monstrueux encore par son éloignement de la nature que le vôtre n'est singulier pour en être resté si près, j'adopte pleinement les idées que vous m'en avez données²⁹.

²⁶ Rousseau, « Premier Dialogue », *op. cit.*, p. 728.

²⁷ Michel Butor, « L'île au bout du monde », *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968, p. 64.

²⁸ Rousseau, *Troisième Dialogue*, *op. cit.*, p. 936.

²⁹ *Ibid.*

Le mot « naturel » désigne ici une proximité et une intentionnalité : il ne s'agit pas d'une abstraction philosophique. La mission de « Rousseau » visiteur est d'analyser la figure de « J. J. » avec le maximum de proximité et de précision³⁰. Distinguer dans son comportement ce qui fait partie de sa nature originelle de ce qui a été acquis ultérieurement. Cette approche subtile, précieuse et méthodique permet à « Rousseau » de saisir la vraie nature de son auteur. Il sculpte alors le corps d'un personnage qui porte les marques de l'homme naturel : il sait jouir de son autoappropriation, il sait comment désobéir à toute violence sociale, il reconnaît aisément tout ce qui lui appartient et tout ce qui lui échappe.

La cause des faux jugements portés sur J. J. est qu'on suppose toujours qu'il lui a fallu de grands efforts pour être autrement que les autres hommes, au lieu que, constitué comme il est, il lui en eût fallu de très grands pour être comme eux³¹.

Même sa conduite dérive de son goût :

Voulez-vous donc connaître à fond sa conduite et ses mœurs ? Étudiez bien ses inclinations et ses goûts ; cette connaissance vous donnera l'autre parfaitement ; car jamais homme ne se conduisit moins sur des principes et des règles, et ne suivit plus aveuglement ses penchants. Prudence, raison, précaution, prévoyance ; tout cela n'est pour lui que des mots sans effet³².

[...] Ses goûts sont sains, délicats même, mais non pas raffinés. Le bon vin et les bons mets lui plaisent fort, mais il aime par préférence ceux qui sont simples, communs, sans apprêt [...] ³³.

« Le Deuxième Dialogue » évoque les choses simples de sa vie, mais aussi ses pensées. La paresse intellectuelle a marqué de son empreinte la genèse et la formation de ses idées. Cette oisiveté institue le droit de penser avec lenteur, à son gré, suivant les parcours vagabonds de ses réflexions. Dans cette démarche aussi libre qu'autonome, les lacunes, résultats des zones d'ombres

³⁰ Voir à ce sujet Jacques Berchtold (dir.), *Rousseau visiteur – Rousseau visité (les dernières années)*, Actes du colloque de Genève des 21–22 juin 1996, dans *Annales Jean-Jacques Rousseau*, t. 42, Genève, Droz, 1999.

³¹ Rousseau, *Deuxième Dialogue*, *op. cit.*, p. 851.

³² *Ibid.*, p. 812.

³³ *Ibid.*, p. 808.

engendrées par son esprit errant, deviennent légitimes et appréciées ; cette méthode sans rigueur ni contrainte cristallise d'autres formes de connaissance :

J. J. est indolent, paresseux comme tous les contemplatifs : mais cette paresse n'est que dans sa tête. Il ne pense qu'avec effort, il se fatigue à penser, il s'effraye de tout ce qui l'y force à quelque faible degré que ce soit. [...] Voilà d'où vient sa passion pour la promenade ; il y est en mouvement sans être obligé de penser. Dans la rêverie, on n'est point actif³⁴.

[...] enfin l'homme de la nature, sans épuiser ses débiles forces à se construire ici-bas des tabernacles, des machines énormes de bonheur ou de plaisir, jouit de lui-même et de son existence, sans grand souci de ce qu'en pensent les hommes, et sans grand soin de l'avenir.

Tel j'ai vu l'indolent J. J. sans affectation, sans apprêt, livré par goût à ses douces rêveries, pensant profondément quelquefois, mais toujours avec plus de fatigue que de plaisir, et aimant mieux se laisser gouverner par une imagination riante, que de gouverner avec effort sa tête par la raison³⁵.

C'est ainsi que nous allons découvrir la topographie intime de la vie particulière de « J. J. », la complexité de ses désirs, loisirs et amusements, tout comme son attachement intellectuel au désœuvrement. Auteur de ses livres, auteur de sa vie :

Je reconnaissais dans ses écrits l'homme que je retrouvais en moi, et leur méditation m'apprenait à tirer de moi-même la jouissance et le bonheur que tous les autres vont chercher si loin d'eux³⁶.

« Rousseau » précise :

Je l'ai suivi dans sa plus constante manière d'être, dans ces petites inégalités, non moins inévitables non moins utiles peut-être dans le calme de la vie privée que les légères variations de l'air et du vent dans celui des beaux jours³⁷.

³⁴ *Ibid.*, p. 845.

³⁵ *Ibid.*, p. 865.

³⁶ Rousseau, *Premier Dialogue*, *op. cit.*, p. 728.

³⁷ Rousseau, *Deuxième Dialogue*, *op. cit.*, p. 795.

Manifester de la spontanéité est vital lorsqu'il s'agit d'exprimer un goût authentique et sa joie de vivre. Mais qu'est-ce que l'authenticité dans le domaine de l'esthétique et de la littérature ? Tout d'abord, concernant l'auteur et (auto) portraitiste, le témoignage authentique devrait résider dans l'acte de « tout dire » sans hésitation, sans masque, dans une nudité rhétoriquement justifiée³⁸. Contre les fausses démonstrations de la politesse ainsi que la violence de l'apparence, Rousseau propose un discours de résistance, le « tout dire » ; c'est-à-dire le courage de la vérité, qui peut être conçu comme *parrhèsia*.³⁹

Le tout s'entend littéralement pour l'auteur des *Confessions* : chaque mouvement de l'âme mérite d'être observé et enregistré, sans hésitation, sans scrupule, sans délai. La nudité désigne la façon naturelle et sans fard de l'expression. L'idée de naturel n'est pas un terme descriptif, son épistémè est soigneusement élaborée et exprime, avant tout, l'esthétique de la bigarrure ouvertement assumée dans le *Préambule de Neuchâtel*⁴⁰. *Mon Portrait*, *Préambule de Neuchâtel* et les *Ébauches des Réveries* mettent en œuvre l'écriture de soi. Tous ces textes s'organisent autour du thème du portrait littéraire. Il est bien difficile de déterminer la nature de ces passages, car il s'agit de manuscrits, de documents fragmentaires. Les éditions de la Pléiade, Marcel Raymond et Bernard Gagnebin [1959 ; 2007] les présentent à la fin du tome I. des *Œuvres Complètes*, sous le titre général de « Fragments autobiographiques ». Dans le *Préambule de Neuchâtel*, Rousseau dialogue avec Montaigne :

Je mets Montaigne à la tête de ces faux sincères qui veulent tromper en disant vrai. Il se montre avec des défauts, mais il ne s'en donne que d'aimables ; il n'y a point d'homme qui n'en ait d'odieux. Montaigne se peint ressemblant, mais de profil⁴¹.

³⁸ Voir Yannick Séité, « “Puisque enfin je dois tout dire”. Rousseau et les métamorphoses du tout dire », dans *Lectures des Confessions, Livres I à VI*, éd. Jacques Berchtold, Élisabeth Lavezzi et Christophe Martin, Rennes, PUF, 2012, p. 65-81.

³⁹ Michel Foucault, *Le courage de la vérité*, Paris, Gallimard, 2009.

⁴⁰ Voir « Ébauches des Confessions », dans *Fragments autobiographiques et documents biographiques*, OC, t. I, p. 1148-1164. Il s'agit du préambule de Neuchâtel que Rousseau date (postérieurement) de 1764.

⁴¹ Préambule de Neuchâtel, OC, t. I, p. 1150.

Le dessin de profil selon Rousseau est une position artistique déterminée à l'avance, qui ne change ni ne varie plus. Montaigne écrit dans son essai intitulé *Du démentir* :

Moulant sur moi cette figure, il m'a fallu si souvent dresser et composer pour m'extraire, que le patron s'en est affermi et aucunement formé soi-même. Me peignant pour autrui, je me suis peint en moi de couleurs plus nettes que n'étaient les miennes premières⁴².

Pour Rousseau, au contraire, à travers le critère de l'authenticité, c'est bien le trou, le vide, l'oubli, la coupure dans la position du narrateur dont il est question. Rousseau affirme à plusieurs reprises qu'il prend soin d'enlever son masque⁴³ ; il se présente ainsi à travers l'allégorie d'un visage humain, là où il est essentiel d'exprimer de quelque façon sa personnalité. Il y a une relation immédiate entre les traits d'un visage et celui des passions, impulsions, sitôt que le signe de la colère s'efface sur le visage, elle est éteinte aussi dans son cœur – dit le portraitiste « Rousseau » sur « J. J » dans le « Deuxième Dialogue ». « Chaque mouvement qu'il éprouve se transmet à ses yeux et sur son visage : on voit quand et comment il s'agite ou se calme ; quand et comment il s'irrite ou s'attendrit, et sitôt que ce qu'il voit ou ce qu'il entend l'affecte, il lui est impossible d'en retenir ou dissimuler un moment l'impression.⁴⁴ » Les impulsions directes de la nature se manifestent dans les signes sensibles : « les âmes sensibles » s'affectent fortement et rapidement, tandis que « les esprits vifs » arrivent à dissimuler facilement leurs cœurs glacés. Pourtant, pour un auteur authentique à l'âme sensible, « la pesante succession du discours est insupportable⁴⁵ ». Un homme vivement ému, animé est nécessairement « distrait, étourdi, stupide⁴⁶ » et il est rarement preste à la riposte.

⁴² Michel de Montaigne, « Du démentir », *Les Essais*, Livre II, Paris, Gallimard, 2007. p. 703.

⁴³ Préambule de Neuchâtel, OC, t. I, p. 1150.

⁴⁴ Rousseau, *Deuxième Dialogue*, *op. cit.*, p. 860.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 862.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 863.

Ensuite, un auteur authentique se confond totalement avec sa pensée (*vitam impendere vero*), il est la représentation vivante de son portrait. Tout se passe comme s'il y avait une exigence pour une philosophie d'incarnation : la figure de l'auteur doit représenter et maintenir une image qui exprime et représente d'une manière plastique et physique les caractères principaux de ses œuvres (voir la longue méditation sur la question de ses portraits dans le « Premier Dialogue »). Sous le règne de la raison,

on n'exige pas même d'un auteur, surtout d'un moraliste, qu'il parle comme ses livres ni qu'il agisse comme il parle. Ses écrits, ses discours, sa conduite sont trois choses toutes différentes, qu'il n'est point obligé de concilier⁴⁷.

Ce n'est point le cas pour l'auteur Rousseau : non seulement celui-ci se confond avec ses écrits, mais son identité d'auteur reflète strictement son for intérieur.

En un mot, comme j'ai trouvé dans ses livres l'homme de la nature, j'ai trouvé dans lui l'homme de ses livres, sans avoir eu besoin de chercher expressément s'il était vrai qu'il en fût l'auteur⁴⁸.

L'idée (ou plutôt le désir impossible) de transparence⁴⁹ marque tous ses gestes ; en proie à ses passions ou à ses défauts, même sa physionomie reflète immédiatement ses pensées :

Ce même homme dont l'œil terne et la physionomie effacée semblent dans les entretiens indifférents n'annoncer que de la stupidité, change tout à coup d'air et de maintien, sitôt qu'une matière intéressante pour lui le tire de sa léthargie. On voit sa physionomie éteinte s'animer, se vivifier, devenir parlante expressive et promettre de l'esprit. À juger par l'éclat qu'ont encore alors ses yeux à son âge, dans sa jeunesse ils ont dû lancer des éclairs⁵⁰.

L'émotion le rend émouvant et l'anime :

⁴⁷ Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, OC, t. V, p. 235.

⁴⁸ Rousseau, *Deuxième Dialogue*, *op. cit.*, p. 866.

⁴⁹ Voir la thèse classique de Jean Starobinski, *La Transparence et l'obstacle*, (suivi de) *Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, 2008 [1957].

⁵⁰ *Deuxième Dialogue*, *op. cit.*, p. 801.

Alors cette émotion prolongée agissant avec plus de règles semblait agir avec plus de force et lui suggérait des expressions vigoureuses pleines du sentiment dont il était encore agité⁵¹.

3. Le goût de la bigarrure⁵²

Une autre forme démonstrative de sa désobéissance au discours dominant de l'époque est la nonchalance intellectuelle, conséquence naturelle d'une conduite inégale, une posture qui semble bien *a priori* s'éloigner d'une élaboration d'un discours sur le goût ; or, verrons-nous, elle permet de mettre en avant par la pratique comme par un effet de théorisation de cette pratique, une véritable science, au sens moderne d'un savoir issu d'une expérimentation.

Cependant, loin d'afficher cette dimension, Rousseau cultive au contraire une attitude qui pourrait sembler désinvolte. La paresse de vouloir, de raisonner et d'agir sont en effet des inventions philosophiques majeures du « Deuxième Dialogue ». Elles affirment le goût de la liberté intellectuelle, le courage de suivre son propre rythme de méditation, de s'abandonner à sa « mollesse » ou à sa « nullité » naturelles.

Quand il est tenté, il succombe ; quand il ne l'est pas, il reste dans sa langueur. Par là vous voyez que sa conduite doit être inégale et sautillante, quelques instants impétueuse, presque toujours molle ou nulle⁵³.

Des liens se sont noués entre l'âme de l'auteur, son choix de vie et sa philosophie. Mais ce qui est frappant, c'est que sa plume porte ces mêmes attributs. La spontanéité, issue d'un travail intellectuel vagabond, sporadique, mobile, domine son style d'écriture. Non

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Rousseau, *Préambule de Neuchâtel*, OC, t. I, p. 1154. Concernant la « bigarrure », voir aussi André Tournon, « D'une fantastique bigarrure ». *Le texte composite à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2000. L'emploi du mot « bigarrure » dans le préambule de Neuchâtel est d'autant plus intéressant que le mot est très rare chez Rousseau (au point qu'il s'agit là d'un hapax). De fait le terme renvoie à une tout autre esthétique, *a priori*, et dont on pourra trouver une application dans les romans de Mouhy, les récits hybrides de Tiphaigne de La Roche ou dans le portrait du personnage éponyme du *Neveu de Rameau* de Diderot.

⁵³ Rousseau, « Deuxième Dialogue », *op. cit.*, p. 812.

seulement l'évolution d'une personnalité, d'un être humain s'inscrit dans une histoire, mais le style d'un auteur se distingue également par une histoire qui lui est propre ; cette idée sera une thèse importante des *Confessions*. Le premier préambule des *Confessions* en témoigne :

[...] mon style inégal et naturel, tantôt rapide et tantôt diffus, tantôt sage et tantôt fou, tantôt grave et tantôt gai fera lui-même partie de mon histoire⁵⁴.

Il faudrait pour ce que j'ai à dire, inventer un langage aussi nouveau que mon projet : car quel ton, quel style prendre pour débrouiller ce chaos immense de sentiments si divers, si contradictoires, souvent si vils et quelquefois si sublimes dont je fus sans cesse agité⁵⁵ ?

C'est l'écriture authentique⁵⁶ qui reflète l'authenticité de l'auteur : le style dit « inégal et naturel » réside dans les reprises, détournements et réorientations de son propre procès, car l'invention du soi ne se fait jamais sur un chemin droit, régulier, calculé.

Maurice Blanchot, dans son essai sur Rousseau, observe que dans un siècle où il n'est presque personne qui ne soit grand écrivain, et qui n'écrive avec une maîtrise aisée, Rousseau est le premier à écrire avec ennui. Selon Blanchot, Rousseau inaugure ce genre d'écrivain, acharné à écrire contre l'écriture, l'homme de lettres plaidant contre les lettres⁵⁷. La nouveauté de l'entreprise littéraire de Rousseau dans le *Préambule* se trouve dans ce geste où il voudrait restituer tous les éléments de son intériorité. Une telle intention n'est pas sans risque au regard de la littérature :

Que de riens, que de misères ne faut-il point que j'expose, dans quels détails révoltants, indécents, puérils et souvent ridicules ne

⁵⁴ Rousseau, *Préambule de Neuchâtel*, OC, t. I, p. 1154.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 1153.

⁵⁶ Maurice Blanchot, « Rousseau », *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 59-68. Sur cette question voir Jean-François Perrin et Yves Citton (dir.), *Jean-Jacques Rousseau et l'exigence d'authenticité : une question pour notre temps*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2014.

⁵⁷ Blanchot, *op. cit.*, p. 64.

dois-je pas entrer pour suivre le fil de mes dispositions secrètes⁵⁸.

Ceux qui le dissimulent écrivent l'histoire, les « évènements » de leur vie. Ceux qui se montrent nus écrivent « moins l'histoire de ces événements en eux-mêmes que celle de l'état d'âme, à mesure qu'ils sont arrivés⁵⁹ ». Il y a donc un caractère irrégulier dans la narration, une fluctuation, oscillation permanente qui rend le langage et son histoire nécessairement inégaux. Cette qualité esthétique flottante peut être aussi définie par la « bigarrure » ; mot qui exprime l'énergie d'un texte, sa vivacité, son caractère authentique et non-mécanique. Le goût de la bigarrure s'annonce ainsi dans le style de l'autoportrait :

Je ne m'attacherai point à le rendre uniforme ; j'aurai toujours [le trait] qui me viendra, j'en changerai selon mon humeur sans scrupule, je dirai chaque chose comme je la sens, comme je la vois, sans recherche, sans gêne, sans m'embarrasser de la bigarrure. En me livrant à la fois au souvenir de l'impression reçue et au sentiment présent je peindrai doublement l'état de mon âme, savoir au moment où l'événement m'est arrivé et au moment où je l'ai décrit⁶⁰.

Ernst Cassirer souligne à propos du style de Rousseau que

[C]e style ne s'intègre ni ne se plie aux canons stricts édictés par le classicisme français qui les avait érigés en principes de l'art de l'écrire. Sans cesse, il s'écarte de la ligne rigoureuse de la réflexion, il ne contente pas de laisser la parole à la chose même, il veut aussi communiquer l'impression toute personnelle et individuelle que produit la chose⁶¹.

Non seulement sa démarche d'écrivain et son style empruntent des voies sinueuses et inégales, mais c'est l'attribut principal qui domine l'espace créé pour sa protagoniste préférée, Julie. Ce petit îlot⁶², l'Élysée, décrit dans la lettre de Saint Preux à Milord

⁵⁸ Rousseau, *Préambule de Neuchâtel*, OC, t. I, p. 1154.

⁵⁹ *Ibid.*, t. I, p. 1150.

⁶⁰ *Ibid.*, t. I, p. 1154.

⁶¹ Cassirer, *Le problème Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Hachette, 1987 [1932], p. 122.

⁶² Michel Butor, « L'île au bout du monde », *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968, p. 92-101.

Édouard, transmet comme un *ecphrasis* la philosophie de l'art de Rousseau. Il est la spatialisation d'une idée, le *sine qua non* de la création. Un terrain riche, diversifié, animé, spectaculaire, qui offre l'illusion absolue du non cultivé, sauvage et solitaire baigné d'une nonchalance séduisante⁶³. Cette mise en scène montre une étrange similitude entre la topographie du texte et la représentation pittoresque de la « nature », et met en lumière les points communs entre les traits d'un paysage et ceux d'un portrait. Les deux doivent exprimer l'épistémè de la nature vivante. Que le paysage ait un caractère et une nature qui reflètent l'idée de son créateur !

En entrant dans ce prétendu verger, je fus frappé d'une agréable sensation de fraîcheur que d'obscurs ombrages, une verdure animée et vive, des fleurs éparses de tous côtés, un gazouillement d'eau courante, et le chant de mille oiseaux, portèrent à mon imagination du moins autant qu'à mes sens ; mais en même temps je crus voir le lieu le plus sauvage, le plus solitaire de la nature, et il me semblait d'être le premier mortel qui jamais eût pénétré dans ce désert⁶⁴.

Le jardin de Julie offre un décor d'une surface inégale, peu organisée, dont la silhouette sinueuse laisse finement dans l'ombre quelques détails. Ce vocabulaire épistémique est déjà bien présent, d'une façon surprenante, dans l'essai de Marc-Antoine Laugier, contemporain de Rousseau. Paru en 1755, *l'Essai sur l'architecture* et son chapitre « De l'embellissement des jardins » traite explicitement du thème de la bigarrure :

Ce qui nous plaît dans la nature est l'ombrage, la verdure des gazons, le murmure des ruisseaux, les jolis points de vue, les paysages agréables, l'heureuse bizarrerie [...], ce beau négligé qui est loin d'être recherché⁶⁵.

Laugier suggère que ce qui plaît est un charme, une impression de plaisir qui n'a rien à voir avec la raison, le « je ne sais quoi » dans l'œuvre d'art ne s'adresse point à l'esprit, mais touche le cœur et

⁶³ Jacques Gubler, *Les jardins de Jean-Jacques*, Lausanne, 1997.

⁶⁴ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, *op. cit.*, p. 471.

⁶⁵ Marc-Antoine Laugier, « De l'embellissement des jardins », *Essai sur l'architecture*, Paris, Roy, 1753, p. 234.

devient, dès lors, indéfinissable⁶⁶. La régularité trop méthodique, le plus sérieux défaut de ces jardins français, cède le pas au paysage vivant et imprévisible. Le grand air de symétrie ne convient pas à la belle nature fondée sur « l'heureuse négligence et de la piquante bizarrerie⁶⁷ » dont parle Laugier. Il souligne qu'il est bien plus facile de « diversifier les choses » ou d'« étaler une naïve négligence sur un terrain inégal⁶⁸ ». Dans la concurrence, « l'homme de génie préférera toujours le terrain inégal au terrain uni⁶⁹ ». Le paysage idéal et le portrait idéal ne servent plus à copier la nature, mais à créer une autre nature qui ne fait plus illusion, car c'est de la magie : illusion par excellence. Un paysage inégal, l'aimable désordre, le jeu bizarre des différences, le plaisir de se perdre et de se retrouver qui fournissent les éléments d'authenticité du jardin pittoresque, rococo même. En 1764, dans le *Préambule de Neuchâtel*, Rousseau tente de créer justement ce « terrain inégal » lorsqu'il décrit son style « inégal et naturel, tantôt rapide et tantôt diffus, tantôt sage et tantôt fou ».

Reprenant l'exposé de Julie, quelques lignes plus loin, Saint-Preux sera bien étonné quand il comprendra l'idée de cette création : ces charmants désordres et négligences sont les fruits de soins laborieux. Julie comme critique d'art et philosophe donne l'explication de ce phénomène apparemment « sauvage » :

Vous savez que l'herbe y était assez aride, les arbres assez clairsemés, donnant assez peu d'ombre, et qu'il n'y avait point d'eau. Le voilà maintenant frais, vert, habillé, paré, fleuri, arrosé. Que pensez-vous qu'il m'en a coûté pour le mettre dans l'état où il est ? [...] Ma foi, lui dis-je, il ne vous en a coûté que de la négligence. Ce lieu est charmant, il est vrai, mais agreste et abandonné ; je n'y vois point de travail humain. Vous avez fermé la porte ; l'eau est venue je ne sais comment ; la nature seule a fait tout le reste ; et vous-même n'eussiez jamais su faire aussi

⁶⁶ Voir notamment Arsène Soreil, *Introduction à l'histoire de l'esthétique française*, Bruxelles, Palais des Académies, 1955, p. 74-76.

⁶⁷ Laugier, *op. cit.*, p. 235.

⁶⁸ Laugier, *op. cit.*, p. 242.

⁶⁹ *Ibid.*

bien qu'elle. – Il est vrai, dit-elle, que la nature a tout fait, mais sous ma direction, et il n'y a rien là que je n'aie ordonné⁷⁰.

Abondance, nonchalance, allégresse et obscurité ne sont point des produits accidentels et naturels, mais les effets d'actions mesurées. Comme si la composition de ce paysage n'était qu'un simulacre, simulacre du paradis. Et celui-ci a une dimension éthique ou morale que la nature « charmante et négligée » n'a point, lorsque le jardin de L'Élysée a été créé par « les mains de la vertu ». Saint-Preux comprend à la fin de sa visite, pourquoi et comment ce paradis artificiel apparemment délaissé dans un charmant désordre suscite tout autant l'amour que ces bocages négligés, les lieux du « premier baiser de l'amour ».

Je n'ai qu'un seul reproche à faire à votre Élysée, ajoutai-je en regardant Julie, mais qui vous paraîtra grave ; c'est d'être un amusement superflu. À quoi bon vous faire une nouvelle promenade, ayant de l'autre côté de la maison des bosquets si charmants et si négligés ? – Il est vrai, dit-elle un peu embarrassée ; mais j'aime mieux ceci. – Si vous aviez bien songé à votre question avant que de la faire, interrompt M. de Wolmar, elle serait plus qu'indiscrete. Jamais ma femme depuis son mariage n'a mis les pieds dans les bosquets dont vous parlez. J'en sais la raison quoiqu'elle me l'ait toujours tue. Vous qui ne l'ignorez pas, apprenez à respecter les lieux où vous êtes ; ils sont plantés par les mains de la vertu⁷¹.

Cet endroit « qui est proche de la maison, tellement caché par l'allée couverte qui l'en sépare qu'on ne l'aperçoit de nulle part⁷² » reste artificiel, malgré son apparence naturelle. L'Élysée est en dehors de l'espace social du mariage, et il est également isolé de l'espace de la jouissance (qui est lui qualifié de bocage, « lieu fatal »). Ce microcosme donne l'illusion du sauvage, et pourtant il en est seulement une représentation orchestrée, sous contrôle.

« Le peintre de la nature », même s'il ne cherche pas son bonheur dans l'apparence, c'est-à-dire dans l'image sur l'image comme il l'exprimait dans *L'imitation théâtrale*, et se soucie de la réalité, établit les critères d'un simulacre parfait. Il instaure

⁷⁰ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 472.

⁷¹ *Ibid.*, p. 485.

⁷² *Ibid.*, p. 471.

l'épistémè d'une représentation irrégulière qui mérite d'être vue et vécue en toute authenticité. Les traits sont faciles à reconnaître : que ce soit dans l'art du portrait, dans l'art de l'écriture ou dans celui du paysage, la même discipline s'exprime à travers une expressivité qui offre l'illusion de la fluctuation du vivant. Une plasticité picturale qui résiste à l'uniformisation de l'apparence. Dans le simulacre réussi, on ne trouve rien qui soit « aligné », « nivelé », « tiré au cordeau ».

Ce qui nous plaît dans la nature nous plaît également dans un tableau, et nous frappe dans le style d'un auteur. *L'Essai sur l'architecture* saisit ces attributs : cette « heureuse bizarrerie que la nature met dans ces assortiments, ce beau négligé qui bannit de sa parure tout air de recherche et d'affectation⁷³ », une disposition qui fait sentir « le contraste et l'accord, sans en effacer le naturel et les grâces⁷⁴ ». Les beautés riantes et naïves, l'air simple et champêtre, le refus de la symétrie, et surtout une méta-illusion qui peut effacer « la moindre trace de la culture⁷⁵ ». La régularité trop méthodique efface cette illusion et ôte la « piquante bizarrerie⁷⁶ » qui donne de la vie au tableau. Comme si ce goût pour la bigarrure dans le style narratif et dans la ligne d'un paysage n'était qu'une soigneuse simulation de la matière vivante, contre la mort que le scripturaire, la raison et son époque incarnent depuis toujours dans la pensée de Rousseau : « L'écriture, qui semble devoir fixer la langue, est précisément ce qui l'altère ; elle n'en change pas les mots, mais le génie ; elle substitue l'exactitude à l'expression⁷⁷. »

Précisément, le caractère vivant du simulacre doit dominer l'effet de celui-ci, la trace de la culture doit être effacée par cette culture même : ainsi l'écriture de l'homme « vif et sensible » devrait retrouver l'immédiateté originelle de la parole, gardée vivante par le sentiment. L'écrivain ne devrait jamais être un « livrier~ », le peintre de la nature devrait se dissiper dans la nature même, etc. Cette distinction structure toute la manière de penser l'imitation chez Rousseau. C'est ainsi que l'on peut comprendre la

⁷³ Laugier, *op. cit.*, p. 235.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, *op. cit.*, p. 478.

⁷⁶ Laugier, *op. cit.*, p. 240.

⁷⁷ Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, OC, t. XX, p. 79.

séparation méticuleuse entre parole et écriture, ainsi que la condamnation politique de l'écriture corrompue dans la pensée de Rousseau.

Dans ses premiers écrits (les *Discours*), Rousseau esquisse certes les linéaments de ce qui pourrait constituer une science du goût, notamment en ce que sa théorisation de la notion d'imitation peut avoir de général. Mais c'est le dernier Rousseau qui, sans en faire un « discours », dans ses écrits les plus personnels, donne à lire une conception du goût plus achevée, quoique paradoxalement fondée sur une forme de solipsisme : il part de la nature et de sa perception, il parle de son style. Or, au sein de genres très hétérogènes, ces textes témoignent d'une conception identique du critère d'authenticité. Rousseau fait l'éloge d'une démarche d'imitation qui laisse libre cours à la spontanéité originelle, et conserve avant tout le naturel et le caractère vivant de la chose imitée.

Alba Carballeira
Fundación Artes Escénicas España

La Princesse des Ursins: Taste at the service of power

Faire admirer aux Espagnols la grandeur du Roi jusque dans les plus petites choses¹.

LA PRINCESSE DES URSINS, 25TH MAY 1701

Until a few decades ago, very little focus had been given to the sense of taste in historiography. Approaches to the eighteenth century from a philosophical perspective concerning aesthetics or a sociological one have been much more frequent. As a result, the inclusion of the sense of taste and style in art history is extraordinarily recent. The bibliography to this article suggests the domination of this historiographical approach and connects the sense of taste to monarchy; a way to identify their reign. Yet studies on how women have adopted taste as an embodiment of power have been scarce until recently. The first notorious interior designers and fashion stylists in eighteenth-century France were men, but for a long period of time it was the women of the Château de Versailles who served as the official arbiters of taste². It becomes particularly interesting to understand the significance of taste in the context of the long eighteenth century, where appearances played a fundamental role in the power-play dynamics of the Royal Court. Therefore, one should

¹ Mathieu Auguste Geffroy, *Lettres inédites de la princesse des Ursins*, Didier et cie, Paris, 1859, p. 104.

² Natalia Torija-Nieto, "Distinctions of Taste in Eighteenth Century France", *Pratt Journal of Art and Design History*, 2015, p. 24.

note that furnishings contain social significance³. Beds, tables, chairs and other decorative objects facilitated and emphasized the rank of society for the owner. Besides that, the aesthetic apparatus encompassed not only clothes, hairstyles, jewelry, furniture, perfumes, interiors but every detail. These cannot be dissociated, since the common denominator of all these concepts is the sense of taste. The creation of a certain image and identity in the context of Court society is crucial to understanding the scope of it. More generally, the sense of taste allows insight into how beauty is a social construct. The aim of this article is to explore the different layers that comprise the formation and use of taste in a specific context. During the eighteenth century, the dominance of material culture was extraordinarily strong in Western society.

Little research has been committed to identifying the different aspects of how some women used their sense of taste, not only for aesthetic purposes but also for other, much deeper meanings that recent historiography has begun to codify. This is a flourishing field, but one in which much remains to be written. To view taste as a kind of political tool and heighten its importance in the historiographical sphere, is one of the key aims of this article. Paris was well-known as the European capital of luxury in the eighteenth century and thus used by art historians as an indicator of taste for the wealthy classes; taste also acts as a window into other underlying issues such as the trade industry in luxury goods⁴. The French eighteenth century was the most flourishing period of the modern era in terms of becoming trend-setters, and also interesting because of the monarchs' regulations on certain manufactures. This article seeks to explore how a particular female figure in Louis XIV's Court used taste to export the French style to the countries where she lived.

1. The Princesse des Ursins, agent of Louis XIV

Well known as the Princesse des Ursins, née Marie Anne de la Trémoille, the life of the future Princesse began in a noble

³ Mimi Hellman, "Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in Eighteenth-Century France", *Eighteenth-Century Studies*, vol. 32, 1999, p. 416.

⁴ Natacha Coquery, *Tenir boutique à Paris au XVIII^e siècle*, CTHS Histoire, Paris, 2011, p. 24.

family, belonging to the French region of Poitou. Marie-Anne de la Trémouille, daughter of the Duke of Noirmuntier (1612-1666), was born there in 1642 but passed away in Rome in 1722 (**Fig. 1**). She left the convent to marry the Count of Chalais Talleyrand-Périgord and, thanks to this union, her family was able to unite two ancestral lineages and thus gain a higher degree of power⁵. Throughout her first marriage, the social sphere emerged as an arena for the imitation of cultural practices; in Paris she learned to emulate what was happening in the domains of social and political influence. The importance of the Salon or Foyer in the XVIIth and XVIIIth centuries is crucial, as they were the spaces for socialising and where the art of conversation and cultural exchange was cultivated in interiors that exhibited all the aesthetic *repertoire* of the time.

Upon the fateful death of the Count de Chalais, Marie-Anne entered a convent until 1675, when she remarried Flavio degli Orsini, Duke of Bracciano (1620-1696). Thanks to this marriage, with which she joined an ancestral dynasty in Rome, she received a large number of noble titles. Thanks to this marriage, she gained the favour of Louis XIV (1638-1715) and became an influential figure at the French court in Rome. The people of the Palazzo Orsini, in Piazza Navona, witnessed her influence in the Roman circle. It was in the Hall of Mirrors of the Palazzo Orsini where she celebrated her meetings⁶ and succeeded in establishing her own Salon in Rome as a symbol of French culture, following in the footsteps of what she had learned in the Parisian salons⁷. The Salon of the Princesse des Ursins was perceived in Rome as a place for “vivere alla francese”⁸. As Duchess of Bracciano, Marie-

⁵ Madeleine Saint-René Taillandier, *La Princesse Des Ursins, Une Grand Dame Française à la Cour D'Espagne sous Louis XIV*, Paris, Hachette, 1926, p. 32.

⁶ Roberto Valeriani, “La Princesse des Ursins e l’eredità Orsini”, in *Antologia di belle art*, Rome, 2000, p. 6.

⁷ Anne-Madeleine Goulet, “Le cercle de la princesse des Ursins à Rome (1675–1701): un foyer de culture française”, *Seventeenth century french studies*, vol. 33, n° 2, 2011, p. 60-71.

⁸ *Ibid.*, p. 60.

Anne's lifestyle was characterised by the aristocratic magnificence prevalent in both Rome and Versailles of the time⁹.



Figure 1: Portrait of the Princesse des Ursins. French school, unknown artist. C. late 17th century. Courtesy of Brunk Auctions.

Although she was not a Roman by birth, she seemed to know where to look for decoration suppliers and here she emerged

⁹ Anne-Madeleine Goulet, "Power and Private Finance in the Seventeenth Century: Flavio Orsini and Marie-Anne de la Trémoille, between Rome and Paris (1675-1686)", *Magnificence in the Seventeenth Century: Performing Splendor in Catholic and Protestant Contexts*, Leiden, 2020, p. 113.

a connoisseur of the prevailing trends. In some of her letters collected by Geffroy, Marie-Anne gave various recommendations to her sister, who had already settled in Rome, about workshops or people to whom to entrust decorative commissions. This is a great piece of insight, because although she had a great knowledge of Italian manufacturers, for predominantly public areas, she continued to turn to French aesthetics. At the same time, certain private spaces in her household were clearly Italian in taste. Roberto Valeriani wrote about this Roman residence and discusses in detail the number of Italian-made objects and furniture that the family owned¹⁰. This is a deliberate game of representation and assimilation where the prevailing style is the one, she represents (France), but in a symbolic way she glances to the Italian culture, a strategy that she later replicated at the Spanish court. It is also relevant to mention her inventive approach to decorative matters, due to the scarce economic solvency she had in those years, which she would later put into practice in her Spanish mission. The knowledge that she acquired throughout her eventful life enabled Marie-Anne to apply political strategies upon her forced arrival at the Italian court.

Following becoming widowed for the second time, and due to her background, Marie-Anne left Rome for Spain. She was considered the most suitable candidate for the mission, which has been set in motion from Versailles; the task being to accompany the marriage of Philip V (1683-1746) to Marie-Louise Gabrielle (1688-1714). At the same time, a new dynasty had ascended the Spanish throne, resulting in Marie-Anne holding the rank of Camarera Mayor at the Spanish Court. She would later become one of the most powerful camareras in the modern history of Spain¹¹. Her role put a friendship in motion between Versailles and Madrid. She dealt with practically all matters relating to the government, the family, the remodelling of the Royal Sites, the rearrangement of the royal residences, which included commissions of furniture, as well as the careful selections of

¹⁰ Roberto Valeriani, "La Princesse des Ursins e l'eredità Orsini", in *Antologia di belle art*, Rome, 2000, p. 17.

¹¹ Marianne Cermakian, *La Princesse des Ursins, sa vie, ses lettres*, Paris, Didier, 1969.

clothing and textiles¹². As an arbiter of taste in a number of royal courts across Europe, Marie-Anne had become a creator of taste, and this is where her artistic agency was highly prevalent. Her material culture legacy is extremely broad, and had a great impact in economic and political events. Disseminating trends or gradually imposing fashions was a way for Marie-Anne to create an imposing self-image in these political spaces. Self-fashion, a term introduced by Stephen Greenblatt, describes the process of constructing one's own identity and public persona according to a set of socially acceptable guidelines that gain prominence. Thus, in the context of absolutism, it was a way of exercising power on the margins of a patriarchal society. It can also be understood as a political tool.

In relation to this, Petra María Perez Alonso-Geta introduces the basic lines of the educational discourse in the field of aesthetics. She discusses how taste education is progressive, but arguably, historians should push this idea further and peel back the layers of taste¹³. Based on an essay published in 1759, the author projects their sense of taste and in turn receives authority and influence¹⁴. Such an idea about taste education in the mid eighteenth century had much to do with the formation of the taste of Ursins. Presumably because she was born to a noble family, allowed her to gain a broad aesthetic knowledge. However, the most important factor was the cultural transmission that her mother exercised over her. As such, her education of taste was also a matter of transference. Her later aesthetic education was accomplished during the time of her first marriage in Paris and later throughout her time in Italy. As she moved from place to place, she migrated her approach to curating material culture; she emulated the behavior of her mother. In the same way Ursins, who never had any descendants, left her cultural mark through the courts she travelled to across both Italy and Spain. These types of cosmopolitan women brought a great wealth in terms of material

¹² Each of these tasks is extensively documented in the correspondence she exchanged with Madame de Maintenon during the years she stayed in Madrid (1701-1714).

¹³ Petra Ma Pérez Alonso-Geta, "El gusto estético. La educación del (buen) gusto", *Estudios Sobre Educación*, vol. 14, 2008, p. 11-30.

¹⁴ Alexander Gerard, *An essay on taste*, London, Bell, Creech and Cadell, 1780.

culture¹⁵. The sociologist Pierre Bourdieu, in his book about distinction, stated that taste restricts our preferences, and this is due to the conditions in which we have acquired our cultural capital¹⁶. The different sorts of capital determine belonging to a class whose status determines relationship with power, which would lead to distinction, thus to the emulation of the dominant culture by other social classes. Therefore, taste would serve to distinguish some individuals from others, as well as to achieve social distinction. Taste emerged as a great tool of power.

2. Taste and Style, their uses under the Reign of Louis XIV

Indeed, we could not discuss taste without looking at the definition of style in any period, but especially during the *ancien régime*. Political regimes attempted to manipulate style and taste and harness the power they held over the wealthy elite. The process by which objects served to represent and create identity for their consumers through style. As Leora Auslander argued, taste and style were the crystallization of the complex dynamics of makers, sellers, buyers and arbiters.

Objects played a distinctive role in the representation and maintenance of power under absolutism. The Crown showed its strength through its possessions and control of those who sold and bought within the market. An absolute monarchy would have only one style in domestic objects, and the state would determine it. That style would have variations to represent different positions in the political hierarchy. The appearance of even the most domestic possessions of its Francophile subjects would be of concern to an absolute monarchy, because considering the powerful family metaphor underpinning the power of the father-king, the dwelling was a constitutive part of the polity¹⁷. The highest demonstration of power lay in the rights of patronage: the

¹⁵ Giulia Calvi, *Moving Elites: Women and Cultural Transfers in the European Court System*, Florence, 2010.

¹⁶ Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988.

¹⁷ Leora Auslander, *Taste and Power: Furnishing Modern France*, University of California Press, 1996, p. 29.

King gave, and the King took away. France competed in the strategic world economy and polity through its aesthetic prowess¹⁸.

It was not through the institutions of production and distribution alone that the King's power was displayed, but through the structures devised to assure the creation and transmission of knowledge. Courtiers were crucial as agents who mirrored the King. In the consumption of goods of style, the King had a delicate line to trace between preserving the uniqueness of his self-representation through objects and his need to demonstrate power by allowing certain privileged members of his court to have things that resembled his own; therein lay the power of objects.

The Crown could not quite control or monopolise style; the slippage between the date of reigns and the dates of the styles named for those reigns demonstrates how the King struggled to determine his own style under absolutism. These styles (Louis XIV, Louis XV) were named retrospectively during the second half of the nineteenth century¹⁹.

This was in part an effect of the construction of political power through things: "Objects of style then had a political meaning as they placed their possessor in a certain relation to the state²⁰." The style of each period was not strictly set by the monarch, as stated above. There were many agents, and this was a powerful and useful frame for women to exploit their aesthetic knowledge avoiding the patriarchal restrictions. These practices were not only related to the commissions and decoration of the dwelling but also to small luxury gifts involved in the non-official diplomatic gifts.

Research on Marie-Anne's mission at the Spanish court never attracted attention beyond the political mission, but her tasks went further, encompassing practically all aesthetic-related uses. The responsibility of the Princesse des Ursins was to be the catalyst between Versailles and Madrid, not only watching over political affairs but also the upbringing of the young couple and executing all the reforms and commissions related to the Palatine interiors. Strategies of delegitimization and discredit were used

¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹⁹ *Ibid.*, p. 38.

²⁰ *Ibid.*, p. 38.

against her, on more than one occasion resulted in the temporary loss of the favor of Louis XIV, which she later recovered with great effort and skill. Versailles was informed of everything that happened in the Spanish court on a weekly basis and thanks to that immense correspondence we know many details of the economic difficulties suffered by the Spanish Crown. Probably thanks to her experience solving problems of struggle, the Princesse des Ursins managed to overcome the economic obstacle. In 1706 the Crown obtained funds for war by selling silver and some jewelry: among them, one of the famous pilgrim pearls that they would later recover²¹. The *Camarera Mayor* was responsible for the renovation of the palatine interiors that she carried out with great skills despite the economic difficulties that the Succession war had caused on the coffers of the Crown²². Spain had lost economic power after overseas trade had weakened, and this, added to the costs of a war, which led to the creation of new taxes and laws to restore the economy. Neither of these two Palaces, El Alcázar and El Buen Retiro, have survived. The first disappeared in a fire on Christmas Eve in 1734 and Robert de Cotte's (1656-1735) projects for the Palacio del Buen Retiro never came to reality²³. The *Camarera Mayor* strived to redecorate the palatine interiors, embellishing them in the French way. She increased the number of paintings, instead of using tapestries over the walls and modified the distribution according to the new ceremony. Every commission was addressed to the most important French masters in the field.

3. Princesse des Ursins, Patron of Taste at the Spanish Court

Due to the extensive collection of letters that have survived to the present day, many issues are reflected. Particularly noteworthy among these volumes are what Marie-Anne exchanged with Madame de Maintenon during the approximately 15 years she resided in Spain. In these valuable sources, the allusion to the sense of taste is a constant in her epistles. In some

²¹ Madeleine Saint-René Taillandier, *La Princesse Des Ursins, Une Grand Dame Française à la Cour D'Espagne sous Louis XIV*, Paris, Hachette, 1926, p. 125.

²² Henry Kamen, *The War of Succession in Spain, 1700-15*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1969, p. 74.

²³ Fernando Checa Cremades, *El Real Alcazar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Madrid, Nerea, 1994, p. 261.

letters, she refers to it as a distinctive asset linked to the individual and as a way to identify distinction and prestige. We can deduct this from the following excerpt written in 1701:

Le P. Rolet m'apporta hier les bardes que monsieur le cardinal doime à M. Albane; tout est magnifique et du meilleur goût du monde. Ce présent agréera infiniment²⁴.

In the following excerpt, it becomes clear that the choices Anne-Marie made in matters of taste were not only restricted to the King's entourage. Her commissions and instructions were taken into account in other matters concerning other members of the royal family.

Je suis très-obligée à madame la présidente Orry de la peine qu'elle a la bonté de prendre pour choisir les habits d'été dont j'ai chargé la bonne Emilie en lui recommandant qu'ils eussent l'approbation de madame votre femme, ne doutant pas que dans la modestie que je les ai souhaités, ils ne soient d'un fort bon goût²⁵.

After her arrival in Madrid, accompanying King Philip V and occupying the most important position in the King's household, the correspondence with Versailles became more and more regular. She reported, consulted and discussed everything that was happening in Spain. On many occasions it is necessary to read between the lines of her extensive correspondence, in which a spontaneous woman shows signs of the strategy she wishes to formulate as an agent of Louis XIV in her Spanish mission.

Hors quelques François que j'ai et dont je suis fort contente, tous mes domestiques seront Italiens. Je m'en trouve mieux servie, ils sont plus sages, et s'ils font quelque impertinence malgré mes soins, cela ne retombera point sur notre nation, que je veux faire estimer en Espagne. Faites -moi l'honneur, je vous supplie encore une fois, madame, de me dire vos sentiments là-dessus en entrant le plus que vous le pouvez dans tous les détails; car la cour me donnera bien des instructions très-amples sur les devoirs de ma commission, mais elle ne pensera pas sans doute à ordonner mon train et à régler le nombre de mes domestiques. J'ai été très-contente du présent de M. le cardinal de Noailles,

²⁴ Mathieu Auguste Geffroy, *Lettres inédites de la princesse des Ursins*, Paris, Didier et cie, 1859, p. 103.

²⁵ *Ibid.*, p. 438.

dont j'ai admiré le bon goût autant que la magnificence. Je laisse au P. Rolet le soin d'écrire à Son Éminence tout ce qui s'est passé là -dessus. La politesse de certains princes fait bien admirer la grandeur des autres, ou, pour mieux dire, ceux qui ne sont point nés tels ont bien de la peine à en avoir les manières²⁶.

This paragraph was written in 1701, the time of her arrival in Madrid. The depth of the content provides a unique insight into her ambition to make the French nation appreciate Spain, thus justifying her decision to choose Italian servants opposed to French. But what she clearly states in the final passage of the paragraph, after having received a magnificent gift, is that it is difficult for a person to have that level of cultural knowledge if he or she has not been born into that social position. A notion that fits in with what has been said above in relation to the sense of taste, partly acquired by family cultural transfers.

As she guessed, her role within the Spanish Court encompassed more tasks than those of any other chambermaid in previous reigns. Her duties in the field of commissions covered practically all the spectrums of the House of the Queen. Not only her experience but also her ability to economise on valuable commissions for luxury goods was key at a fateful moment in Spanish history. Making the Queen shine not only through diamonds but through her inventiveness in re-purposing pieces of jewelry is what is distilled from the following paragraph:

[...] pour faire faire à la Reine ce dont elle a le plus besoin, c'est des boucles et des pendants d'oreilles à trois pendeloques, pour mettre dans des fêtes de cérémonie, et quatre attaches pour tenir la jupe de dessus; ces attaches n'ont que faire d'être de diamants brillants; mais pour les pendants et les boucles, il faudroit qu'ils le fussent, et s'accommoder pour cela avec M. de Montaric, qui est homme de bien et traitable. Nous aurions grand besoin aussi d'un beau diamant avec une belle pendeloque pour poinçon; il se mettroit au milieu des cheveux, avec deux autres que la Reine a pour ses oreilles, il y a de grosses pendeloques, les pierres en sont grandes, mais point agréables. Peut-être, madame, que vous trouverez de l'impossibilité à faire tout cela de la pierrerie; je ne sais point ce qu'elle vaut, mais, autant qu'il m'en peut souvenir, c'est un grand placard où il m'a paru plusieurs dihmants assez

²⁶ *Ibid.*, p. 105.

gros; il fout encore que j'ajoute que votre industrie doit aller jusqu'à faire en sorte que nous ne payions pas un sol de façon: c'est-à-dire que l'orfèvre se paye sur quelques diamants qu'il retiendra. Les pendants sont les plus nécessaires et ensuite le poinçon et la pendeloque. Je doute, à vous dire la vérité, que votre habileté puisse aller jusqu'à multiplier si fort ces pierreries. Quoi qu'il en soit, faites-nous faire, s'il vous plaît, ce qui sera possible. Quand nous serons plus riches il faudra bien autre chose pour rendre la parure de la Reine comme elle devoit être²⁷.

However, only these women had the knowledge and connections required to gain access to the networks and agents of the luxury trade. Furthermore, because of their backgrounds, they were aware of the aesthetic criteria that would be most appropriate for a queen. Their commissions, which were not arbitrary, also had a direct impact on the trade in this field. The figure to be emulated in court society is that of the Queen. The consumption of imported goods functioned as a signifier of female respectability in the visual and material culture of the eighteenth century. Therefore, in economic terms, the impact of the Queen's image was capital for the export of goods and the creation of an image. The sense of taste by itself is useless if it is not applied and for that it is necessary to have an extraordinary knowledge to know where to turn in terms of commissions. Again, Ursins knows the perfect figure to make a commission that looks like a new set of jewelry at no cost. Much remains to be studied about certain individuals at the service of the French court, but she was certainly aware of who were the best candidates to carry out the most complicated and exquisite commissions.

Allant jusqu'à Madrid, je crois devoir y paroître avec quelque magnificence pour faire plus d'honneur à mon emploi, qui, sans doute, ne m'assujettit point aux ordonnances du pays contre le luxe. Je m'imagine aussi que ce que fit M. la princesse d'Harcourt lorsqu'elle accompagna la reine Louise jusqu'à Burgos ne sauroit me servir de règle, puisque la fonction était bien plus limitée que la mienne, et qu'on n'avoit peut être pas pour lors les mêmes raisons de faire admirer aux Espagnols la grandeur du Roi jusque dans les plus petites choses²⁸.

²⁷ *Ibid.*, p. 335.

²⁸ *Ibid.*, p. 104.

This is evidence of the Ursine Princess's knowledge of the politics of luxury in Spain. She tactfully planned her arrival by trying to project an image in accordance with her position, knowing well what other Court figures had previously staged. And she is aware of the importance of the role she is about to play for the Court. We should not overlook the concept of magnificence, which alludes to sumptuousness and luxury, notion in vogue in that period of modern history.

In this epistolary extract, the last sentence delicately synthesises one of the purposes of this great lady of the French court; in a sort of metonymy, she identified the greatness of the king in the small things. The title of this article could be to make people admire the greatness of the King in the little things, for that is what the construction of the King's image is all about. And in this beautiful and intelligent phrase, the Princess of the Ursins effectively sums up her mission at the Spanish Court in the service of Versailles. She implies that until then no other agent had ever held a position that transcended practically all boundaries. Even the smallest purchases for daily life at the Palacio de Madrid were imported from France. On December 10, 1702, porcelain and jam are sent, this exemplifies the prestige of Parisian goods²⁹.

Supervision was established with Versailles in matters of commissions and in decorative matters, which was highly complex and highly proven thanks to the correspondence of the time. Despite having a profound aesthetic capital and the expertise of a decorator, she decided to seek the advice of the arbiter of taste in Versailles in order to renovate Philip V's main palace, the Alcazar in Madrid. This strategy can be interpreted in different ways: on one hand, she was turning to the arbiter of Louis XIV, thus seeking the approval of Versailles and demonstrating financial support for some of the pieces.

Je me donne l'honneur de vous envoyer, madame, une lettre et un mémoire pour M. de Langlée; vous verrez de quoi il s'agit. J'ai laissé son goût à la mode encore, lorsque je suis partie de France; peut-être, à l'heure qu'il est, n'est-il plus approuvé, puisque tout y change. Si vous jugez madame, que quelque autre personne soit plus propre que lui à faire la commission que je

²⁹ Madame de Maintenon, *Princesse des Ursins, Lettres Inédites de Mme de Maintenon et de la Princesse des Ursins*, Tome 2, Londres/Paris, Bossange frères, 1826, p. 254.

demande pour la reine, vous aurez la bonté de l'en charger, et de déchirer ma lettre pour M. de Langlée. Je vous supplie très-humblement de me faire savoir au plus tôt votre sentiment[...]³⁰.

The Minister of Fêtes had great influence, thus Langlée was an important figure at the court of Louis XIV. He was present at all the parties, he participated in the travels, was often invited to Marly and was intimate with all the King's mistresses³¹. He had become a Master of fashion and festivities, to the point that even the Princes of the blood did not give a single party without his guidance, and no house was bought, built, furnished or ornamented without consulting his taste³². There are frequent references to Langlée in the epistolary over a certain period, in connection with the most important commissions for the Spanish Court:

Je donnerai votre lettre à M. de Langlée, dès que nous serons à Marly; je veux lui parler pour l'exhorter à ne pas faire une trop grande dépense; c'est ce que je crains de lui; car pour son goût, il est toujours à la mode, mais il en coûte cher, et un aussi grand meuble ne peut être à bon marché³³.

Arguably, she was trying to gain the favour of one of the most influential figures in the French court who could provide direct access to different networks of suppliers.

L'Anglée m'a fait voir la dernière lettre que vous lui avez écrite, toute propre à contenter sa vanité sur le bon goût. Je suis bien aise que madame la duchesse de Beauvilliers soit chargée de toutes vos commissions, surtout depuis qu'elle m'a fait espérer d'y faire peu de dépense³⁴.

The guidance on decorative matters and commissions was continuous throughout the fourteen years that the Princesse des Ursins was in Spain. Not only Langlée but also other Versailles

³⁰ *Ibid.*, p. 396.

³¹ The figure of Langlée also emerges in the epistolary of Mme de Sévigné, alluding to a passage that took place at the Palace of Versailles where even the King and Madame de Montespan praised the good taste of this character.

³² The Duke of Saint-Simon, *The Memoirs of Louis XIV, His Court and The Regency*, Paris, Tome II.

³³ Madame de Maintenon, *Princesse des Ursins*, *op. cit.*, p. 93.

³⁴ *Ibid.*, p. 112.

agents were involved in these furniture commissions. Certainly, they reached one of the milestones of the Spanish monarchy: the birth of the Prince of Asturias in 1707.

Je vis hier madame la duchesse de Beauvilliers qui commence à respirer sur le danger ou a été monsieur son mari; elle m'a paru très-convaincue qu'il ne fallait pas faire de dépense inutile; elle me dit que vous la chargiez du meuble du prince des Asturies, et qu'elle se trouvait un peu embarrassée parce qu'elle sait que l'Anglée en a commande un: nous conclûmes qu'elle l'enverrait chercher, afin que ce meuble soit avec un simple bordé d'or³⁵.

We do not know the precise details, although it could be that the Cradle of the Future King of Spain was not only supplied but purchased by the French Crown (**Fig.2**). Therefore, it is possible that the guiding strategies in terms of furnishings were also a move to avoid some expenses.

Je suis ravie que vous soyez contente de la layette et du meuble du prince; nous serons dans de grandes impatiences sur sa naissance quand nous aurons passé le 15 d'août.³⁶

According to the correspondence exchanged with Madame de Maintenon, other names emerge that must have acted as buying agents in Versailles for the Princesse des Ursins. As stated, many of these amateur agents were women. In a letter dated 1707, the Princess praised the Duchesse de Beauvilliers for her excellent acquisition and for having managed to reduce the final price considerably³⁷.

The renovation of the interiors of the main Palaces of Philip V in Madrid began during this period and was carried out under the baton of Ursins. On her arrival in Spain, the decorative campaign that the Princess of the Ursins set in motion was remarkable. A combination of inventiveness, design, and a clear ability to replicate an aesthetic vocabulary to establish a canon that attempted to reflect the taste of the French nation. Over the first five years upon her arrival, due to the difficult economic situation in which the Spanish Crown found itself, she had to employ her inventiveness to the best of her ability to make good repairs with

³⁵ *Ibid.*, p.104.

³⁶ *Ibid.*, t. I, p. 152.

³⁷ *Ibid.*, t. 4, p. 6.



Figure 2: Upper detail of an Almanac used in France in 1707 to promote the birth in Spain of the Prince of Asturias. This detail depicts an idealized cradle that demonstrates the symbolism of the commissioning of this piece of furniture to France. Bibliothèque Nationale de France, Paris

scarce resources. She devoted the first years of his stay in Spain to refurbishing the royal residences. Undoubtedly, her life experience endowed her with a high degree of knowledge to successfully resolve these decorative obstacles. During the 23 years she spent in Rome, she had to maintain the splendor and magnificence of her residence with scarce resources. Her strategy in imposing a distinctly French style was not only implemented as a representation of an image for the French monarchy but as a symbol of transition from the representation of the previous reigning House of Austria. While taking account of Spain's delicate economic situation, she employed Spanish architects to execute the works. A decade later, when the financial situation of the Spanish nation improved, she managed to plan major renovations patronizing Louis XIV architect and cabinetmaker. Louis XIV's first architect, Robert de Cotte, his disciple Carlier and the famed cabinetmaker Andrée Charles Boulle (1642-1732) were involved in the refurbishing of the Spanish Palaces. Although these projects were never fully accomplished due to the fall from grace of the Princesse des Ursins. Despite having extensive knowledge of Italian furniture, as can be seen from the inventory of her possessions that Roberto Valeriani magnificently recorded, and despite having an extraordinary network of craftsmen, architects and manufacturers in Spain, it is more than evident that she intended to replicate the image of the French Crown in every stylistic detail that encompassed the aesthetic panoply of Louis XIV. The figure of Ursins hence seems to consider everything: the timings, the meditated choices, the restricted use of money, the search for advice, consensus and approval in Versailles.

In terms of furniture, one of the most notable commissions made during the reign of Philip V to the extraordinary cabinetmaker Andre Charles Boulle was a Bureau Plat, which has not survived to the present day but of which a design on paper is known to be preserved in the Bibliothèque Nationale de France (**Fig. 3**). According to a chapter written by the renowned historian Jose Luis Sancho, the Princesse des Ursins commissioned some pieces of furniture for her apartments in the Alcázar of Madrid from the first cabinetmaker of Louis XIV via

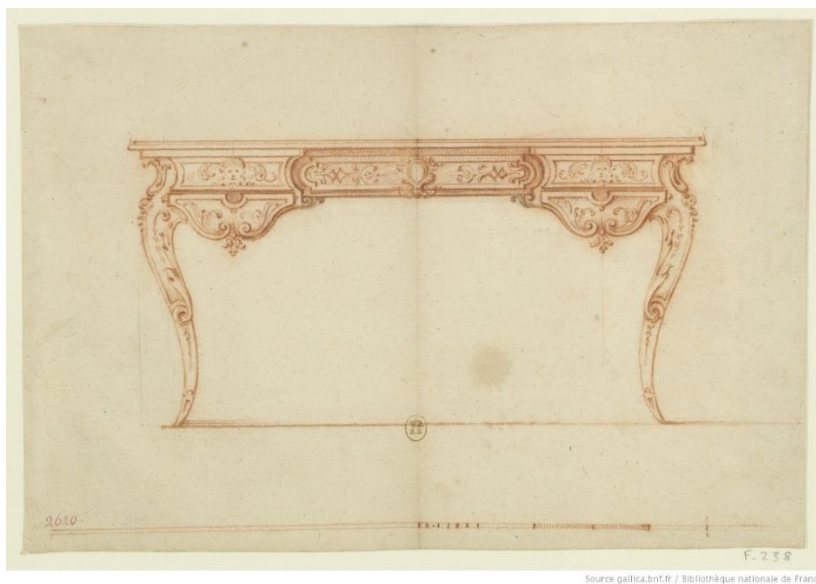


Figure 3: Design for a Bureau Plat via Robert de Cotte, attributed to Boulle circa 1710. Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Figure 4: Bureau Plat attributed to Boulle, c. 1710. This piece of furniture made in the French cabinetmaker's workshop illustrates the aesthetic vocabulary of materials, lines and colours used by the cabinetmaker. It is similar in design to figure number three, designed in his workshop. Getty Museum Collection.

Robert de Cotte, which was a table and chests of drawers³⁸. Therefore, it could be that the surviving drawing corresponds to the commission Ursins made for herself. Boulle was best known because of his techniques in veneering furniture with marquetry of tortoiseshell, pewter, and brass³⁹. Potentially, it looks like a wooden bureau plat with metal mounts with a mask in the centre of each of the side drawers. Curiously enough, under each top drawer there is apparently a second drawer with metal decoration. Had the commission been made for her flats, it could be deduced that she sought to distinguish herself through the furniture commissioned from Louis XIV's first cabinetmaker.

In any case, the choice is not fortuitous, nor is the use of the same decorative repertoire as Louis XIV. Replicating the same stylistic forms and acting as patron of the great figures of French production in Spain was a clear strategy of propaganda.

The princesse was forced to leave Spain in 1714 with only the dress she was wearing. As she was exiled in Rome, very little furniture came from Spain to her Italian residence, but what does stand out is a dressing table set. This is not described in the Spanish sources but is noted in the Italian inventory. The set, in gilt silver with the arms of the Queen of Spain, contained numerous pieces, all adorned with the coats of arms of Bourbon and Savoy, and the inventory explicitly mentions the "workmanship of Lonett in Paris", referring to its maker. The name, transcribed phonetically, refers to the great Parisian silversmith Nicolas Delaunay (1646-1727)⁴⁰. He became one of the main suppliers to the French crown. He was particularly involved in the manufacture of gold tableware and silver furniture commissioned by Louis XIV.

The most notable commissions were being placed to the entourage of artists and craftsmen of Louis XIV for different reasons. The main reason was to echo the Sun King, to gain access to the best creators in the luxury trade, to distinguish oneself with

³⁸ José Luis Sancho, "El interior del Alcázar de Madrid durante el reinado de Felipe V", in *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*, Madrid, Nerea, 1994, p. 105.

³⁹ Alexandre Pradère, *Les ébénistes français de Louis XIV à la Révolution*, Paris, Chêne, 1989.

⁴⁰ Roberto Valeriani, "La Princesse des Ursins e l'eredità Orsini", in *Antologia di belle art*, Rome, 2000, p. 10.

the uniqueness of these commissions and to make an economic impact on the luxury goods trade.

The complex roles that women like Marie-Anne performed turned them into symbols of the Court of Versailles. Historiography has never delved into other facets of their missions that were not officially stipulated, but which were necessary for them to be carried out successfully. The representation of the image that Louis XIV sought to export beyond his territories remained on the backs of a few women like her.

Cultural embassies⁴¹ undoubtedly included an aesthetic repertoire. The Princess of the Ursins migrated from court to court an entourage of cultural and visual material that promoted the creation of the image of the French Crown in Italy and Spain. The cultural significance of this aesthetic embassy has been underrated in recent history. The social and cultural journey of these women was crucial in order to implement successfully the setting up of an image à la française in the courts in which they lived.

The aesthetic repertoire of Versailles spread through her stylistic vocabulary, which she deployed from the smallest detail to the large grandeur of the royal sites. Despite having a profound knowledge of the fashions of Italy or Spain, she cleverly promoted French artists to create an image of the new French dynasty that had recently arrived in Spain. Yet she decisively did this to ensure a patronage system and a revitalization of the luxury trade. Besides strengthening her own image through the material resources at her disposal, she was able to show her knowledge in matters of taste, which gave her a certain amount of power of her own.

The game of representation was bi-directional. Her aesthetic sense promoted the style of Louis XIV but also placed her in a distinctive rank within the Court, generating a legacy with an identity of her own, an extraordinarily precious political tool. This stylistic propaganda could only have been set in motion by an *ambassadrice du goût* who placed all her knowledge at the service of the Crown.

⁴¹ Cultural embassy is a term coined by Anne-Madeleine Goulet.

Laurence Sienzac
Lycée Michel de Montaigne (Bordeaux)
Plurielles (Université de Bordeaux-Montaigne)

**La brochure, le miroir et le papillon.
La sémiologie du goût dans
Angola, histoire indienne (1746)
de La Morlière**

Jacques Rochette, chevalier de La Morlière, ressemble peu à la compagnie du *bel air* qu'il met en scène dans son roman *Angola, histoire indienne*¹, si l'on en croit les témoignages des contemporains dont celui de Diderot dans *Le Neveu de Rameau*² et les rapports de police. Né à Grenoble le 22 avril 1719, ce fils de magistrat, conseiller à la Cour des Comptes, était destiné au barreau. Mais il échappe à sa famille et le voici impétrant dans le corps des mousquetaires à Paris. Ayant dilapidé le patrimoine maternel, il vit d'expédients et se lance dans l'écriture de romans³,

¹ Charles Jacques Rochette de la Morlière, *Angola, histoire indienne. Ouvrage sans vraisemblance*, éd. Jean-Paul Sermain, Paris, Desjonquères, 1991. Abrégé en *Ang. Éditions anciennes : Angola, histoire indienne. Ouvrage sans vraisemblance*, À Agra, [s.l.], 1746, BNF, cote Y2 9234. *Angola, histoire indienne. Ouvrage sans vraisemblance*, Nouvelle édition revue et corrigée, À Agra, avec privilège du Grand-Mogol, [s.l.], 1747.

² « Ce chevalier de La Morlière qui retape son chapeau sur son oreille qui porte la tête au vent, qui vous regarde en passant par-dessus l'épaule, qui fait battre une longue épée sur sa cuisse ; qui a l'insulte toute prête pour celui qui n'en porte point, et qui semble adresser un défi à tout venant, que fait-il ? tout ce qu'il peut pour se persuader qu'il est un homme de cœur ; mais il est lâche » (Diderot, *Le Neveu de Rameau*, dans *Œuvres*, éd. André Billy, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », p. 426).

³ *Le Siège de Tournay* (1745), *Milord Stanley ou le criminel vertueux* (1747), *Les Campagnes de l'abbé de T* (1747), *Mirza Nadir ou mémoires et aventures du marquis de saint T***, où se trouve l'histoire des dernières expéditions de Thomas-Koulikan* (1749).

de manière anonyme. Si *Angola histoire indienne* remporte un franc succès⁴ en 1746, les *Campagnes de l'abbé T****, satire d'inspiration pornographique lui valent l'obligation de quitter la capitale. Retiré à Rouen, il mène une vie de débauche qui alimente la chronique scandaleuse. À son retour à Paris, il ne se rachète pas une conduite. Mouche, joueur de tripot, proxénète, trafiquant de faux diamants, il est écroué au Petit Châtelet en 1748. Notre ruffian, ayant quelques facilités de plume, se croit autorisé à pénétrer les cénacles littéraires. Folliculaire et pamphlétaire, il se déchaîne contre ses confrères, se croyant en mesure de prononcer des arrêts⁵ en matière de goût littéraire. Mieux, il exerce une sorte de régime de terreur sur les théâtres : chef de claque, il monnaye ses applaudissements ou ses huées. Pour achever le tableau, il a le tort vaniteux de vouloir se faire dramaturge. Il s'ensuit plusieurs échecs : *Le Gouverneur* en 1751, *La Créole* en 1754, *L'Amant déguisé* en 1758 (une seule représentation). Finalement il est expulsé du Théâtre Français et sa famille, lassée de ses frasques, obtient son incarcération à Saint-Lazare en 1762. Le sieur la Morlière meurt dans la déchéance le 17 février 1785.

Représentant de la bohème littéraire étudiée par Robert Darnton⁶, Jacques Rochette de La Morlière a donc louvoyé toute sa vie aux limites de la délinquance et de la crapulerie⁷. Or la légende noire de ce chevalier déclassé apparaît comme le négatif de l'univers mondain de son conte libertin *Angola, histoire indienne*. L'ouvrage galant, parodique des contes de fées et du courant orientaliste, s'inscrit dans le sillage de l'œuvre de Crébillon fils⁸. *Angola* est aussi un tableau satirique de la Cour de Louis XV,

⁴ L'ouvrage connu deux éditions en 1746 et treize autres jusqu'en 1786.

⁵ Il commet une série d'opuscules critiques sur *Denis le tyran* de Marmontel, *Électre* de Crébillon, *Oreste* et *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire.

⁶ Robert Darnton, *Bohème littéraire et Révolution. Le monde des livres au XVIII^e siècle*, trad. Éric de Grolier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010.

⁷ Voir l'introduction de Raymond Trousson, *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 357-371. Voir la préface de Jean-Paul Sermain, *Ang*, p. 7-19.

⁸ La Morlière est d'ailleurs accusé de plagiat par l'abbé Raynal qui ne trouve dans *Angola* « qu'un brigandage éternel ; on y rencontre surtout beaucoup de romans de Crébillon qu'il n'a déguisés qu'autant qu'il le fallait pour le défigurer » (*Nouvelles littéraires*, 19 août 1754, dans *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, t. II, Paris, 1877-1882, p. 174).

temple du goût. La Marquise de Pompadour est alors officiellement la maîtresse du roi. Les souvenirs du Bal masqué (dit des Ifs) à l'Hôtel de Ville de Paris qui consacra leur idylle et celui du mariage du dauphin avec Marie-Thérèse de Bourbon, leur atmosphère de luxe et de magnificence, l'éclat de la civilisation de Cour apparaissent en arrière-plan du conte galant. Frappé par la fée Mutine d'une malédiction qui lui prédit de souffrir en amour, son héros, Angola « qui signifie *Sémillant*⁹ » (*Ang.*, p. 46) est pris en main par sa marraine Lumineuse, double fictif de la marquise de Pompadour. Avec zèle, Lumineuse l'aide à conjurer le mauvais sort en l'invitant à fréquenter sa cour, sa propre alcôve et celles des petites-maîtresses Zobéide, Améis, Clénire. Ce Mentor au féminin est secondé par le petit-maître Almaïr, prodigue en bons conseils ès mondanités. Or le destin rattrape le néophyte libertin qui tombe fou amoureux de la charmante Luzéide. Après plusieurs vicissitudes dont une nuit de noces compromise par une fâcheuse hypersomnie, occasionnée par son rival le génie Makis, Angola, revigoré grâce au breuvage du génie Moka, peut goûter à la félicité du mariage.

La Morlière ressuscite tout un petit monde versaillais et parisien, avec ses rites mondains et sa fureur de la distinction. L'excellente compagnie y cultive un code commun et partage la même anxiété à ne pas être confondue avec le bourgeois ou le provincial, incarnations du mauvais goût et la même volonté de respecter les bienséances et les rites de classe. Ainsi pourra-t-on être digne du cénacle du bel air et recevoir son brevet du bon goût. Mais peut-on parler de science du goût ? Est-elle spécifique à l'œuvre de La Morlière ? Le questionnement subsume un paradoxe. En effet, dans la société écrin d'*Angola*, le goût est natif et inné. Il est la signature d'une caste. C'est un label de qualité. Il ne peut donc relever d'une science dont il suffirait d'élaborer, d'apprendre puis d'appliquer les règles. Ceci relèverait de l'imposture, voire du crime de lèse-majesté. Pourtant ces axiomes existent puisqu'Almaïr, épistémologue du goût, enseigne au néophyte Angola un *vade me cum* mondain et libertin. Notamment, il lui apprend les lexies du jargon, sésame du gotha versaillais et parisien. Ce petit monde du langage, reconnaissable à son italique compulsif, constitue autant de mots de passe qu'il convient

⁹ Toutes les expressions citées en italique sont surlignées dans le texte original de La Morlière.

d'assimiler afin de survivre en milieu urbain sinon le couperet du ridicule frapperait de sa mort sociale le malandrin. Il est des fautes de goût que toute une vie ne peut effacer. Entre innée et acquise, la science du goût dans *Angola*, ne serait-elle pas une sémiologie, un ensemble de signes truqués et surfaciques ? Sa rationalisation ostensible ne l'éviderait-elle pas ? Les initiés, croyant détenir la clef maçonnique du bon goût posent en grands seigneurs arpentant la scène de leur théâtre de poche. Or, leur ridiculité n'échappe pas à l'ironie de la Morlière dont la posture auctoriale est ambiguë. Le satiriste déconstruit en effet le château de cartes qu'il a édifié en sapant les règles de la science du goût. Cet Olympe du goût, médaillon révélant son envers, le dégoût, ne serait-il pas un mirage pour le chevalier déclassé, amer et nostalgique ? Un mythe « personnel et obsédant¹⁰ » ?

1. Une œuvre miroir

Angola est une œuvre destinée à une certaine classe sociale, à une compagnie du bon goût qui se reconnaît dans la société de distinction et de spectacle qui miroite à la Cour de la fée Lumineuse. La mise en abyme, diffractée sur plusieurs niveaux diégétiques, favorise le processus de reconnaissance.

Le conte ne commence pas *ex abrupto* mais conformément aux conventions narratives de l'époque, il est retardé par plusieurs seuils péritextuels : une épigraphe empruntée à Perse¹¹, une citation d'Horace¹², une préface et une dédicace aux petites-maîtresses. La préface dialoguée met en scène un marquis et une

¹⁰ L'expression est empruntée à Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Paris, José Corti, 1989.

¹¹ « Non, si quid turbida Roma. / Eleve, accedas : examenne improbum in illa / Castiges trutina » Perse, *Sat.* 1 [Tu ne vas point, si Rome dans son désarroi juge une œuvre de peu de poids, l'approuver ou redresser l'aiguille faussée de cette balance] » (*Ang.*, p. 25).

¹² Dans cette citation des *Saturnales*, il est dit : « Quid rides ? mutato nomine, de te Fabula narratur » Horace, *Sat.* I, Lib I. Ce qui, traduit, donne : « Pourquoi ris-tu ? Change le nom, cette fable est ton histoire ». La visée identificatoire et spéculaire de l'œuvre, son effet-miroir, est annoncée (*Ang.*, p. 27).

comtesse à l'heure de la deuxième toilette¹³. Les deux personnages liminaires sont comme deux allégories à l'entrée du conte. Ils emblématisent l'éthos des gens du bel air, leur posture et leur parlure. Leur discussion qui passe du coq à l'âne est un exemple de persiflage¹⁴, une conversation décousue, prisee par la bonne compagnie. Les deux interlocuteurs rivalisent de mots d'esprit, passent sans transition d'un sujet à un autre, outrent en des hyperboles boursouflées des réalités insignifiantes. C'est une parade de non-sens. Eux-mêmes ont du mal à se comprendre : « Oh ! *vous me parlez heureux*, interrompit la comtesse, et vous avez un langage si *entortillé*, que je ne me crois point du tout faite pour vous deviner » (*Ang.*, p. 29). Dans le deuxième mouvement de la scène, en un procédé de métalepse, le marquis découvre une brochure : « Mais que vois-je ? Une brochure : *Angola, histoire indienne*. Ah ! vraiment, *voilà du neuf ! je n'ai pas l'honneur de la connaître* ». (*Ang.*, p. 30). Le terme de *brochure*¹⁵ désignait un ouvrage de petit format, maniable, non relié. Le marquis feuillette la brochure et résume par anticipation *Angola* en une mise en abyme proleptique. À cette saynète succède la dédicace aux petites-maîtresses. La Morlière fait patienter ou même s'impatienter son lecteur jusqu'à ce qu'enfin débute et se déploie le récit, articulé en deux parties, respectivement composées de douze chapitres. Enfin, le conte s'achève sur un épilogue revenant au marquis et à la comtesse, ulcérée contre les auteurs de brochures. En un formidable déni, elle refuse qu'on lui accorde la légèreté de mœurs dont sont condamnables les petites-maîtresses du récit. Le marquis tente un rapprochement infortuné auprès de la comtesse. Mais l'entretien est interrompu. L'éditeur regrette de ne pas pouvoir donner la suite de cet excellent ouvrage.

Le dispositif en abyme s'étage donc sur plusieurs niveaux diégétiques : au premier niveau extradiégétique, les lecteurs réels et au deuxième niveau, les petites-maîtresses dédicataires de la

¹³ Laurence Sieuzac, « La Toilette de la coquette : une scénographie de l'intime », *Revue Dix-huitième siècle*, n° 49, juin 2017 (*Une Société de spectacle*, dir. Martial Poirson et G. Spielmann), p. 233-245.

¹⁴ Voir Élisabeth Bourguinat, *Le Siècle du persiflage 1734-1789*, Paris, PUF, 1998.

¹⁵ Voir Jean Alexandre Perras « Du papillotage : Modes et brochures au XVIII^e », dans *Sociopoétique du textile à l'âge classique- Du vêtement et de sa représentation à la poétique du texte*, dir. Carine Barbaferi et Alain Montandon, Paris, Hermann, 2015, p. 99-125.

brochure ; au premier niveau intradiégétique, la comtesse et le marquis de la préface et au deuxième niveau, les personnages du conte dont Angola et la fée Lumineuse lisant aussi une brochure libertine (*Ang.*, p. 98-99). L'entre-soi, « entre gens *d'un certain monde* » (*Ang.*, p. 108), est conforté par cette mise en perspective qui joue de la spécularité entre les personnages, les lecteurs intra et extradiégétiques et leurs modèles référentiels. Le marquis et la comtesse de la préface, les petites-mâitresses de l'épître, les personnages d'*Angola* relèvent du même univers comme des personnages d'un même jeu de cartes, une même compagnie du bon goût. *Angola* est ainsi une œuvre-miroir¹⁶, mais plutôt un miroir sans tain qui permet aux lecteurs, à l'auteur et à son narrateur d'observer la Cour de Lumineuse sans être vus.

La Cour de Lumineuse allégorise la société du bel air¹⁷, le bel air étant un avant-goût de la distinction bourdieusienne avec comme repoussoir l'anti-valeur, le mauvais goût, bourgeois ou provincial, celui du génie Makis ou de Luzéide, arrivant à la Cour de Lumineuse, « habillée d'un très mauvais goût » (*Ang.*, p. 143-144). Les rites et cérémonies de l'excellente compagnie relèvent d'une société de spectacle qu'il s'agisse des sorties à l'Opéra ou à la Comédie, de la promenade aux Tuileries, de la toilette de la fée ou du bal masqué du génie Makis. En public ou même dans l'intimité, les personnages surjouent. Ils sont constamment en représentation. Ainsi, à la promenade des Tuileries, Angola et son guide Almaïr croisent une « foule innombrable de désœuvrés » (*Ang.*, p. 105) qui papillonnent¹⁸ :

¹⁶ « N'agitant que des questions frivoles, liées à une activité littéraire et mondaine au faite de ses prestiges, *Angola* est d'abord le parfait miroir, l'image de la vie des courtisans petits-mâitres, de leurs occupations, de leurs loisirs : jeux de chasse, fréquentations des salles de théâtre, plaisirs d'alcôve » (Roman Wald Lasowski, Notice à *Angola, histoire indienne. Ouvrage sans vraisemblance*, dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, t. 1, éd. Patrick Wald Lasowski, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2000, p. 1230).

¹⁷ « On dit les gens du *bel air*, les gens du *grand air*, et cela ne se dit ordinairement qu'en raillerie, en parlant de ceux qu'on prétend qui se veulent distinguer des autres par des manières plus recherchées, plus polies, ou même plus libres, dans leurs habits et dans leurs façons de faire » (*Dictionnaire de l'Académie*, vol.1, 1694).

¹⁸ « Poudrés, chamarrés, déguisés de brocart et de soie, les gandins y mènent un ballet de bulles de savon ». Raymond Trousson, Introduction à *Angola, histoire*

Cette foule diversifiée de personnes des deux sexes, les habillements du goût le plus riche et les différentes sortes de parures formaient une perspective charmante. D'un côté, c'était des petites-maîtresses mises du dernier éclat, chargées d'aigrettes, de girandoles et de *rivières de diamants* : le rouge n'y était point oublié. (*Ang.*, p. 104-105)

D'un autre côté défile « une seconde espèce de femmes qui v[ie]nnent promener leur nonchalance ou leur mauvaise santé » (*Ang.*, p. 105) et de cette autre allée apparaissent des « *antivestales*, trophées ambulants de la lubricité des financiers, qui v[ie]nnent faire étalage de leurs *appas décrépits* » (*idem*). Le spectacle est réglé comme un ballet et verse par la surenchère de détails coquets dans le mauvais goût. Dans cette revue de la distinction figure aussi la parade des petits-mâtres. Le maître de danse et de musique, « jou[an]t l'affairé » (*Ang.* 48), passe ainsi le temps de sa leçon « à sortir successivement tous ses bijoux de sa poche, ou à se mirer avec fadeur dans tous les trumeaux des appartements » (*idem*). À l'Opéra ou à la Comédie, le numéro des petits-mâtres est à son apogée :

Couchés immodestement plutôt qu'appuyés sur le théâtre, ils étalaient leurs charmes séducteurs, *braquaient* continuellement leur lorgnette, *caressaient leurs jabots*, badinaient avec un bouquet, sifflaient un air nouveau, faisaient un signe d'intelligence aux actrices, qui souvent ne les connaissaient pas, et enfin après avoir épuisé tous les lieux communs d'une coquetterie qui aurait paru décente dans les femmes les plus décidées, ils attendaient le moment de l'endroit le plus intéressant pour traverser le théâtre en regardant leur montre, dérangeaient les acteurs, sortaient d'un air étourdi et affairé, se précipitaient dans leurs équipages, et allaient se montrer dans tous les autres spectacles et commettre les mêmes indécences et les mêmes étourderies. (*Ang.*, p. 120)

Le spectacle des grossiers petits-mâtres, dans le jeté de leur arrogance et de leur inélégance, contredit fâcheusement leur éthos de distinction.

indienne, dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 365.

2. La science du goût

Peut-on parler de science du goût dans l'univers mondain d'*Angola* ? Certes, les définitions anciennes¹⁹ de « science » peuvent s'appliquer aux mœurs et coutumes de la Cour exemplaire de Lumineuse. La fée a « la Cour la plus magnifique et la plus galante de ce temps-là. Les modes du pays donn[ent] le ton dans toutes les Cours voisines : quant aux manières et à l'éducation, elles y [so]nt du *premier bon* [...] », (*Ang.*, p. 38). Les parents y envoient leurs enfants « faire leur académie » et « y acquérir l'air du monde et de l'*extrêmement* bonne compagnie » (*idem*). Lumineuse et Almaïr, arbitres du goût, herméneutes et épistémologues à leur façon, sont convaincus de détenir la « science du monde²⁰ ». Pédagogues à leur manière, ils estiment avoir les compétences en matière de savoir, de savoir-faire et de savoir-être. Ils sont tout aussi persuadés de l'évidence et du sérieux de cette science et du bien-fondé des règles du bon goût dont ils sont les garants. Certes, les notions de règles et d'axiomes, termes employés²¹ dans le cours du récit, peuvent s'appliquer à la « science du monde » à la nuance près que la science du goût, cultivée à la Cour de Lumineuse, n'est valable que pour ses élus et n'est validée que par les inclus de l'excellente compagnie. La notion de goût est relative et clivante.

Aussi, les provinciaux ou les néophytes tels Angola et Luzéide, doivent-ils rapidement se former au goût, grâce à leurs mentors. Lorsqu'Angola paraît à la Cour, sa personne est « une esquisse merveilleuse de toutes les perfections, auxquelles il ne manqu[e] que cet *air du grand monde* » (*Ang.*, p. 53). Troublé par les

¹⁹ « Science. En philosophie. Connaissance certaine et évidente, et fondée sur une démonstration. En partic. Application qu'on a eue à approfondir la connaissance d'une matière, de la réduire en règle et en méthode pour la perfectionner. Se dit aussi en morale. Ce qui sert à la conduite de la vie. Cet homme a la science du monde. La civilité est la science du monde » (Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, éd. revue et augmentée par H. Basnage de Beauval et JB Brutel de la Rivière, vol. 4, 1727).

²⁰ « Almaïr donna encore au prince des préceptes qui ne servirent pas peu à l'instruire dans la science du monde et à l'affermir dans son nouveau système » (*Ang.*, p. 104).

²¹ « [...] c'est un axiome rebattu qui ne trouve plus créance dans ce qu'on appelle *grand monde* » (*Ang.*, p. 52).

charmes de Lumineuse, il s'impose de « ne regarder la fée que comme un guide éclairé, dont il se f[ai]t une loi de suivre aveuglément tous les avis » (*idem*). Le topos du récit de formation est parodié. La métaphore pédagogique est détournée au profit des règles du goût et des codes du libertinage mêlés. Apprendre la science du monde, c'est se former aussi à l'école du libertinage. Le goût dans le système libertin désigne un engouement passager²² et la théorie du goût ou du moment préconise au prosélyte de ne manquer aucune occasion, par exemple un feint évanouissement (*Ang.*, p. 87) ou une promenade avec une jolie femme, dans un équipage, seul à seul (*Ang.*, p. 124). La plus grande faute de goût commise par Angola est de tomber amoureux. Almaïr ne lui pardonne pas de ne pas avoir suivi son enseignement et d'avoir enfreint les codes du bon ton. La sanction est terrible : le ridicule²³.

Auprès des deux épistémologues, Angola apprend vite les axiomes et les théorèmes du goût qu'il s'agisse de la posture, de la parure ou de la parlure. On pourrait même établir un décalogue du bon goût dont les axiomes seraient quasi des impératifs catégoriques. Ce décalogue comprend d'abord des principes généraux qu'il convient absolument d'appliquer. Ce sont des vérités, évidentes, absolues et indémontrables. Premièrement, l'homme de goût se fera un devoir inaliénable de respecter les rites, les coutumes et les bienséances de sa caste. Il ne sera pas confondu avec le bourgeois. Ensuite, il sera à la pointe de la mode ou même la devancera, mieux il en sera le créateur et l'instigateur. Il saura se ménager les suffrages du Public et être au fait des milles médisances de la bonne compagnie. Quelques règles sont ensuite à respecter scrupuleusement. Premièrement, les femmes et hommes de goût qui viennent à l'Opéra y vont pour être vus et pour voir les autres gens du bel air, et non bien sûr, pour apprécier le spectacle. Angola, encore candide, étonné par l'absence d'attention d'Almaïr, lui dit :

Je croyais qu'on venait au spectacle pour l'entendre ; mais apparemment que ce n'est pas à la mode, car vous êtes d'une

²² Angola « connut la différence de l'amour qu'il ressentait avec ce *goût du passage* qu'il l'avait livré jusqu'alors avec toutes les femmes *qu'il avait trouvées sous sa main* » (*Ang.*, p. 132).

²³ « Vous détruisez mon ouvrage *dans la minute* [...] vous allez revenir la fable de la Cour, et une conduite aussi ridicule vous fera *railler sans miséricorde* » (*Ang.*, p. 134).

distraction qui ne vous permet pas sûrement d'en remarquer les beautés et les défauts.

Fi donc ! Vous moquez-vous ? reprit Almaïr. On a sa réputation à garder, et rien n'est si maussade que d'écouter une pièce comme le *marchand de coin* ou comme un provincial qui débarque [...] On vient ici pour voir les femmes, pour en être vu : en entend tout au plus deux ou trois morceaux consacrés à la mode, et à la fin, on loue à l'excès, où l'on blâme hardiment toute la pièce » (*Ang.*, p. 68-69).

Toujours à l'Opéra, Almaïr lui déconseille de prendre des lorgnettes. Quelle « furieuse *incongruité* » (*Ang.*, p. 67), lui dit-il. « Il n'y avait rien de si *bourgeois* et de si plat que d'avoir la vue bonne : tous les gens d'une certaine façon *clignotaient* et ne voyaient pas à quatre pas, et sans cela, il n'y aurait pas eu moyen d'y tenir, il aurait fallu saluer tout le genre humain », explique le narrateur (*idem*). Troisièmement, le bon goût exige de « ne pas voir une pièce en entier ». La très petite faction de réels amateurs de théâtre ou d'opéra attendent patiemment et en toute discrétion l'ouverture de la tragédie quand ceux « qu'on appelle les gens du *bel air* » « s'embarrass[ent] fort peu de la pièce, et il leur arriv[e] souvent de demander au cinquième acte ce qu'on [a] joué » (*Ang.*, p. 120). Almaïr, « sévère observateur des bienséances » (*Ang.*, p. 72), signale ainsi à Angola et aux petites-maîtresses, Aménis et Zobéide, que la pièce en est au cinquième acte, et « comme il n'y a rien de si *indécent* que d'attendre la fin d'une pièce » (*Ang.*, p. 73), il leur faut partir. Quatrièmement, comme il est de règle chez les femmes du bon ton, les deux petites-maîtresses jouent à la petite santé. Zobéide, « malade à mourir » (*Ang.*, p. 71) est venue à l'Opéra « pour dissiper des vapeurs qui [l']*excèdent* » (*idem*). Aménis est accablée par « une migraine qui [la] tue » (*Ang.*, p. 73). Il est du meilleur goût d'être vaporeuse « car dans ce temps-là rien n'était si ignoble que d'avoir une bonne santé » (*Ang.*, p. 40). Cinquièmement, une femme du bel air aura peu d'appétit. Si Angola « qui n'[est] pas encore défait absolument de l'éducation unie et grossière de son pays, mang[e] *comme un vrai Académiste*, de tout, et beaucoup. Pour Zobéide, elle v[ît] plus décemment ; elle laiss[e] les bonnes choses, *ne mang[e] que des drogues, des têtes et des pattes, des petits-pieds et un léger morceau d'entremets [...]* » (*Ang.*, p. 79). Sixièmement, « il n'y a rien de si *misérable* que de danser au bal, et rien de si *absurde* que d'y venir à cette intention » (*Ang.*, p. 166). Almaïr et Angola arrivent au bal du génie Makis « *pour la décence*, à

deux heures après minuit » (*idem*) comme ils se rendent à la promenade des Tuileries seulement au crépuscule du soir. L'axiome du bon goût prescrit en effet la règle selon laquelle, « quoique la promenade [soi]t belle deux heures auparavant, il n'[es]t pas de la *décence* d'y venir plus tôt » (*Ang.*, p. 104). À la promenade, « les hommes et les femmes du bon ton ne p[eu]vent y avoir de conversation suivie ; à peine l'aurait-on passé à un bourgeois qui se serait promené avec sa femme. Les gens de qualité ne se parl[ent] que par monosyllabes [...] » (*Ang.*, p. 106). Enfin, dernières règles, il est du plus mauvais goût d'être amoureux de sa femme, de lui être fidèle²⁴ (voir le topos du préjugé vaincu). Moka prescrit à Angola de ne pas concrétiser avec Luzéide : « [...] rien n'était *si misérable* que de coucher ensemble », « cela était du *dernier bourgeois* » (*Ang.*, p. 190).

La clef maçonnique de cet Olympe de la mondanité est le jargon. Disséminé en italique tout au long du conte, avec des effets de saturation quand il émane de petit-maître Almaïr ou pire, du Marquis et de la Comtesse dans la préface, ce jargon apparaît comme un « document lexicographique de la mondanité galante du milieu du siècle²⁵ » mais aussi comme une boursouflure tant le lexique, la syntaxe et la rhétorique sont gouvernés par la surenchère, enfin comme une dénaturation du langage qui verse dans la bouffonnerie. Le lexique de la coterie du grand air, du cénacle du bon goût se reconnaît par ses mots de passe qui signalent l'appartenance des initiés à un même microcosme de privilégiés. Parmi les lexies les plus fréquentes, citons « goût », « grand monde », « excès », « décence », « bon ton », « fureur », « divin », « brillant », « jouer à » « ridicule ». Le narrateur et ses personnages privilégient les figures rhétoriques de l'insistance, les tours superlatifs (emploi de l'intensif « si ») et hyperboliques²⁶. L'idiolecte mondain recourt à des oxymores (« plaisir barbare » *Ang.*, p. 191) ou à des impropriétés, proches du non-sens (« Je suis furieuse de vous refuser [...] » *Ang.*, p. 73), des périphrases alambiquées (« [...] je suis outrée d'être obligée de vous quitter ! »

²⁴ Almaïr qualifie la fidélité de « ridicule et proscrite parmi les gens d'une certaine façon » (*Ang.*, p. 162).

²⁵ Roman Wald Lasowski, « Notice » à *Angola, histoire indienne*, *op. cit.*, p. 1228.

²⁶ « *Angola* épingle ainsi le lexique et la syntaxe de la surenchère (« funeste », « déplorable », « cruellement », « abhorrer », etc.), expression d'une civilisation affadie exténuée » écrit Roman Wald Lasowski, *op. cit.*, p. 1229.

idem), des néologismes (« *faquinisme*²⁷ » *Ang.*, p. 48). Il détourne abusivement les registres épique et tragique (« [...] dussé-je être réduit l'état le plus *déplorable*, je vais remplir ma destinée » *Ang.*, p. 32). Dès la préface, la Comtesse et le Marquis rivalisent d'expressions outrées : « *perfidie horrible* » (*Ang.*, p. 27), « tour le *plus sanglant* » (*idem*) ; « noirceur abominable » (*Ang.*, p. 28) ; « beauté *miraculeuse* » (*Ang.*, p. 29) ; « un goût divin » (*idem*) ; « le bourreau d'auteur » (*Ang.*, p. 31). À cette scène d'ouverture fait écho celle du quadrille Almaïr, Angola, Aménis et Zobéide à l'Opéra (*Ang.*, p. 71-75). Dans les deux scènes règne l'amphigouri²⁸.

La Morlière puise dans un lexique de tics de langage connus. Il invente aussi et affecte l'italique de façon aléatoire. Il s'adonne à un festival de fantaisie langagière. Le jargon apparaît comme un texte dans le texte, un microcosme de langage et un miroir de poche. Le texte se prend lui-même comme objet, en un procédé réflexif, lorsque le narrateur définit le jargon en s'appuyant sur l'exemple d'un petit-mâitre :

L'un, chargé de l'instruire dans la morale, au lieu de lui en rendre la conception aisée par une diction et une tournure de mots pure et naturelle, *s'alambiguait* l'esprit pour l'accabler d'un torrent de phrases élégamment obscures, d'une foule de mots barbares *échafaudés* l'un sur l'autre et qui ne renfermaient aucun sens (*Ang.*, p. 47-48).

Les moins affectés par cette maladie du langage sont Angola et Luzéide. Luzéide parle un « langage uni, proscrit à la Cour » car il détonne scandaleusement dans ce pays-ci « où un *langage entortillé* et un certain nombre d'expressions bizarres t[ienne]nt la plupart du temps lieu de raisonnement et de justesse » (*Ang.*, p. 146). Dès qu'Angola est amoureux, il cesse toute affectation du langage mais devient dès lors fade et ennuyeux comme une page de roman précieux.

²⁷ Substantivation à partir de l'adjectif « faquin ».

²⁸ L'amphigouri, d'origine étymologique obscure, désignait d'abord une petite parodie lyrique, de registre burlesque dont le comique résidait dans l'assemblage d'idées et de mots sans suite. Puis confondu avec le persiflage, il se caractérise par les principes de renversement et de mélange, une généralisation de l'oxymore et un coq-à-l'âne perpétuel qui vident le discours de toute signification. Voir É. Bourguignat, *op. cit.*, p. 24-26 et p. 48.

L'apprentissage d'Angola, double fictif peut-être du chevalier La Morlière, consiste à décrypter ce jargon puis à le manier avec habileté. Le devenir mondain est un devenir herméneute. La fée Lumineuse met d'ailleurs en garde Angola contre les marques abusives de politesse des courtisans : « ce sera à vous de discerner les vraies d'avec les fausses, car c'est ici le pays *des protestations et des grimaces* » (*Ang.*, p. 55). Selon Jean-Paul Sermain, La Morlière se fait l'échotier de l'univers décrit. Son emploi apporte un plaisir de reconnaissance au lecteur de l'époque. Quant au lecteur moderne, il dispose d'un témoignage pittoresque sur les tics de langage mondain. Ces expressions sont des extraits de dialogues saisis au vol, des fragments d'énoncés. Le conte *Angola*, chambre d'échos et caisse de résonance, bruisse de ces paroles qui fredonnent l'air du temps en un effet de dialogisme nécromancien.

3. Le carrousel des signes

En réalité, la science du goût dans *Angola* est plutôt une sémiologie du goût, un ensemble de signes, surfaciques. La science du goût y a un vernis de vérité absolue, de parole révélée, de prescription morale. Or l'objet et le contenu de ses axiomes comme l'intransigeance et l'absence d'esprit critique de ses adeptes la décrédibilisent. Pseudo-science, elle se résume en un miroitement de signifiants. Seuls les membres de la coterie du bon goût jugent ses règles comme évidentes, non discutables, non démontrables. Sous couvert d'initier²⁹ Angola et Luzéide aux petits et grands mystères du Goût, il s'agit de leur faire prendre pour vérité ce qui est de l'ordre de la contre-vérité, du faux-semblant et du non-sens. La science du goût dans *Angola* devance les mythologies barthésiennes et La Morlière précède Roland Barthes dans son décryptage de la mythologie de la mondanité curiale et urbaine³⁰. Le jargon n'est que facticité comme l'attestent ces

²⁹ Pour Luzéide : « Quand elle aura respiré l'air de la Cour, elle en adoptera sûrement le système » (*Ang.*, p. 134). Pour Angola : « Peu à peu il s'accoutuma au brillant et aux manières évaporées qui triomphaient pour lors » (*Ang.*, p. 66).

³⁰ Voir Antoine Lilti, « Distinction et réputation », *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 2005, p. 159-162. Elena Russo, « Le microcosme de la cour », *La Cour et la ville de la littérature classique aux Lumières*, Paris, PUF, 2002, p. 23-39.

expressions le définissant : « cet *air de Cour*, cette aisance dans le jargon qui a pris la place du véritable esprit » (*Ang.*, p. 57) ; « ces *riens de Cour*, qui brillent souvent en dépit du bon sens » (*Ang.*, p. 58). Le langage est dévitalisé sémantiquement comme dans l'expression hyperbolique « applaudir à *tout rompre*³¹ » (*Ang.*, p. 121).

La Cour de Lumineuse est un univers de trompe-l'œil, d'outrance et de faux-semblant où « le vrai et le faux sont difficiles à distinguer » (*Ang.*, p. 51). Il n'est pas étonnant que le ton de fausset³² soit à la mode vu le faux-monnayage des signes. Le strass³³ métaphorise la perversion sémiotique et la dénaturation sémantique. Le strass est l'adjectif employé par les rivales de Luzéide métamorphosée en reine du bal et en petite-maîtresse. Celle qui déparait à son arrivée à la Cour par son mauvais goût, a été confiée par Lumineuse à des coiffeuses et des couturières puis menée chez des marchandes de mode « choisir les dentelles et les *petites oies les plus élégantes* » (*Ang.*, p. 144). Elle s'est ensuite rendue « *au chagrin de Turquie* » où elle a fait emplette « d'aigrettes, de girandoles, de boucles d'oreilles, d'esclavages et rivières de diamants ». Luzéide est parée, orfévrée, artificialisée en une châsse clinquante à l'éclat faux. Une de ses rivales trouve « que ses diamants [so]nt mal montés, *n'[o]nt point de jeu, qu'ils n[e so]nt pas d'une belle eau*, qu'ils ressembl[ent] à *du strass* » (*Ang.*, p. 145). Le strass est bien l'emblème de cette Cour où « le clinquant imit[e] si bien l'or » (*Ang.*, p. 138). « Dans l'univers d'*Angola*, tout est faux et truqué, même le désir » écrit Robert Mauzi dans *L'Idée de bonheur au XVIII^e siècle*³⁴. Lorsqu'un sentiment vrai, l'amour d'*Angola* pour Luzéide, perçoit, dans ce monde rococo en trompe-l'œil, il est immédiatement ridiculisé, relégué à l'univers romanesque

³¹ Le *Dictionnaire comique, satyrique, burlesque, libre et proverbial* de Le Roux (1750) précise que l'expression signifie aussi « tout au plus », c'est-à-dire le contraire de « à tout rompre ». Voir R. Wald Lasowski, *op. cit.*, note 4, p. 1229.

³² *Angola* débite à une petite-maîtresse qu'il prend pour Luzéide « beaucoup de *fadaïses* dans « cet aimable *fausset* qui était consacré pour le bal » (*Ang.*, p. 166).

³³ Verre que l'on peut colorer à l'aide d'oxydes métalliques pour imiter les pierres précieuses.

³⁴ Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994 [1979], p. 422.

précieux³⁵ ou refoulé, interdit de scène. Émanation littéraire et satirique de la Cour de Louis XV, la Cour de Lumineuse est un univers de carton-pâte, une cour fantasmée relevant d'un « mythe personnel et obsédant » pour le chevalier La Morlière, exclu de la fête de la distinction et du bon goût dont il pointe le strass, le clinquant et le vide. Comme l'écrit Roman Wald Lasowski, « l'originalité du roman procède en effet de ce regard critique et railleur, mais fasciné, du narrateur devant une courtoisane devenue inaccessible- mythe fabuleux qui lui échappe comme il échappe au peuple³⁶ [...] », exclu de la fête. L'originalité tonale de ce roman est de mêler l'enjouement de la narration avec la pointe féroce de la satire³⁷, ce que l'on pourrait qualifier de gaieté noire.

Derrière le miroir paraissent en effet comme une ombre portée le désœuvrement et la lassitude. Angola s'ennuie. Il s'est consommé « dans *le faux* de la Cour » (*Ang.*, p. 113) mais « peu à peu, il se v[oi]t dans cet état d'indolence d'un homme qui, rassasié de faveurs, sent ressentir sa vivacité. Il trouv[e] un vide dans lui-même étonnant et déjà il cherch[e] un remède à sa langueur » (*Ang.*, p. 114). Il avoue à Almaïr : « je suis *d'un ennui à périr* ; la Cour m'excède, les promenades m'impatientent. En vain, je cours tous les spectacles, j'y porte l'ennui qui me dévore » (*idem*). Almaïr lui propose le remède suivant : « une partie de campagne charmante », en compagnie de « jolies femmes, *et pas l'ombre d'un mari* ». La frivolité et la légèreté servent d'antidotes à la conscience d'une existence vide : « [...] on ne respirait dans cette heureuse Cour que la magnificence et les plaisirs, qui seules peuvent nous étourdir sur les misères de notre condition » (*Ang.*, p. 56). La pointe satirique de La Morlière s'exerce comme ici dans l'art de la clausule ironique qui succède à une protase méliorative, tel un coup de griffe. La mondanité, la science du goût relèvent du divertissement pascalien. Il faut multiplier les plaisirs de la fête, faire se succéder les instants

³⁵ Almaïr se moque d'Angola qui s'apprête à « jouer *un fort sot personnage* », à « *faire le gladiateur* » ; le moins qui puisse lui arriver serait « d'être enchanté pendant mille ans, jusqu'à ce que quelque chevalier errant *né dans le cerveau de quelque romancier* » vînt le délivrer. (*Ang.*, p. 163).

³⁶ R. Wald Lasowski, *op. cit.*, p. 1232.

³⁷ « Épopée joyeuse d'un libertin qui a l'inconséquence d'un jeu, représentation fantasmée de la Cour de Louis XV, *Angola* est l'illustration littéraire d'une culture ludique qui a installé le sarcasme au cœur de ses réflexions sur lui-même » (*Ibid.*, p. 1233).

pour donner le change et le leurre d'une continuité heureuse et pleine comme l'a démontré Jean Starobinski³⁸.

Mais cet ennui peut être aussi une posture, celle à la mode des blasés ou dégoûtés qui s'efforcent de mimer les signes du contentement et de l'amusement. La compagnie s'est octroyé une partie de campagne, chez Aménis, à proximité de la capitale. Mais à cette campagne, l'on traîne le même dégoût qu'à la ville. Il est temps de revenir à la Ville, conclut Almaïr : « En vérité, c'est trop longtemps s'*enterrer* ; la retraite commence à m'*excéder*, on ne fait ici rien de rien. Quand nous retournerons à la ville, on nous prendra pour des gens de l'*autre monde* ; nous ne connaissons plus personne, nous serons habillés à la vieille mode [...] » (*Ang.*, p. 127). Ils auront sombré dans le mauvais goût. Les mondains fuient donc la campagne où ils s'ennuient « à jouer jusqu'à s'*excéder*, à passer les nuits sans nécessité, en se protestant qu'on ne s'[est] jamais si bien amusé » (*Ang.*, p. 128). Par glissement, le pronom indéfini « on » englobe le narrateur, les personnages, les lecteurs intra et extradiégétiques : « On se sépara en apparence avec un regret mortel, et, dans le fond, ennuyés les uns des autres » (*Ang.*, p. 129). Dans son article « Le Paradis artificiel de la légèreté dans les arts libertins : l'exemple d'*Angola*, La Morlière³⁹ », Marine Ganofsky souligne combien la légèreté est un rempart fragile et artificiel contre le mal du siècle, contre la peur du vide et l'angoisse de l'ennui. Plus qu'un divertissement, les gens du bel air cherchent un étourdissement. Ce n'est qu'une écume de plaisir. Le divertissement comme la science du *goût* sont vains et ne font que renforcer la conscience de notre malheur. En réalité, le conte de La Morlière est d'une tristesse diffuse.

Des fissures apparaissent en effet, des craquelures dans le vernis de son tableau rococo. Lors du bal masqué du Génie Makis, des signes de désordre propitiatoires alertent d'un effondrement du mirage. Les équipages ont du mal à arriver, les gardes sont ivres, on refuse les honnêtes gens, on fait entrer la valetaille et les gens de distinction manquent de tout. Le retour désolant de la fête au

³⁸ Jean Starobinski, « La fête et son lendemain », *L'Invention de la liberté*, Paris, Skira, 1994, p. 85-87.

³⁹ Marine Ganofsky, « Le Paradis artificiel de la légèreté dans les arts libertins : l'exemple d'*Angola*, La Morlière », dans *Le Siècle de la légèreté - Émergences d'un paradigme du dix-huitième siècle français*, dir. Marine Ganofsky et Jean-Alexandre Perras, Oxford, SVEC, 2019, p. 36-53.

crépuscule du matin confirme ces signes avant-coureurs : « [...] tout le monde était démasqué, le blanc et le rouge coulaient à *grands flots* sur les visage *recrepés* et laissaient voir des peaux *livides, flasques et couperosées*, qui offraient aux yeux le spectacle dégoûtant d'une *coquetterie délabrée* » (*Ang.*, p. 171-172). En une anamorphose qui a la couleur morale d'une *vanité*, les gens de goût, de dégoûtés sont devenus dégoûtants. Tout ce qu'ils ont voulu fuir dans le divertissement revient de plein fouet au petit matin. La laideur, la lassitude, la morsure du temps, la vieillesse, la décomposition, la condition humaine, la mort. Quel dégoût.

Pour conclure, la sémiologie du goût dans *Angola* de La Morlière est une parade de signes creux, un carrousel sémiotique où les signifiants et leurs signifiés tournent dans le vide. La science du goût, s'il y en eût une, parée d'axiomes et de théorèmes clinquants, se déconstruit, sapée de l'intérieur par le non-sens de ses règles et de ses fautes de goût. Dans « le *faux* de la Cour » (*Ang.*, p. 113), dans ce palais des glaces, baigné d'illusion sémantique, règnent l'amphigouri et l'adynaton, bouffon de la raison. Pour être du meilleur goût, la règle est finalement de contrevenir à la logique. En un tourniquet ironique, la distinction, le goût versent en absurdie, ridiculité et dégoût. La science du goût à la Cour de Lumineuse est une antiscience. Extensible au courant libertin, elle est dans *Angola* l'objet d'une rationalisation excessive et ironique. La volonté de lisibilité et de décodage des postures et parlures mondaines renforce le processus d'évidement de cette « science du monde » ridiculisée.

Mais revenons à notre écornifleur de La Morlière. Trois excursus laissent entrevoir le visage du pamphlétaire et chef de cabale, arbitre du bon goût, dispensant ses avis en termes de goût artistique lors de séquences à l'Opéra, à la Comédie et dans une bibliothèque, se répandant en louanges à l'égard de Rameau, Voltaire, Marivaux, Prévost, Crébillon et en critiques acerbes envers Boyer d'Argens et l'abbé Desfontaines. La Morlière est finalement comparable à un papillon, terme à la mode pour désigner les petits-maîtres ou ces « *insectes du Parnasse* » (*Ang.*, p. 138) qu'étaient les auteurs de brochures. En effet, le chevalier polygraphe papillonne en dehors et en dedans⁴⁰ du château de

⁴⁰ Sa posture narratoriale et auctoriale est équivoque, « ludique et complice, ironique et complaisante », comme l'écrit Jean-Paul Sermain, dans sa préface à *Angola*, *op. cit.*, p. 19.

cartes qu'il a édifié et qu'il balaie d'un revers de la plume, dégoûté mais encore émerveillé.

Guilhem Armand
Université de La Réunion

La gastronomie comme savoir : fondation et remise en question chez Joseph Berchoux

La gastronomie est-elle une science ? La question paraît d'autant plus insoluble que les spécialistes actuels peinent encore à définir le mot lui-même. Julia Csergo¹ et Francis Chevrier² rappellent le long périple qui précéda l'inscription au Patrimoine Universel de L'UNESCO du « repas gastronomique des Français », du fait en particulier de la difficulté de déterminer en quoi consiste cette gastronomie et ce qu'il convient d'inscrire dans sa définition : est-ce une histoire des pratiques culinaires, scandée par la renommée de grands cuisiniers, par l'apparition de lieux dévolus aux plaisirs de la table, monétisés et ritualisés, ou une histoire des discours et des normes, par le biais des traités ? Dans tous les cas, où faire commencer cette histoire ? à Vatel ou à Taillevent ? Au traité isolé de Guillaume Tirel ou à l'engouement pour les ouvrages culinaires qui naît aux XVII^e et XVIII^e siècles³ ?

¹ Julia Csergo, *La Gastronomie est-elle une marchandise culturelle comme une autre ? – La Gastronomie française à l'UNESCO : histoire et enjeux*, Paris, Menu Fretin, 2016. Voir notamment son préambule : « J'ignore, et personne ne le saura jamais, si j'ai donné un nom à une chose qui existait et qui n'en avait pas, ou si nommer une chose qui n'existait pas l'a fait exister » (p. 17).

² Francis Chevrier, *Notre Gastronomie est une culture*, Paris, François Bourin Éditeur, 2011.

³ De 1650 à 1700, soixante-quinze manuels culinaires paraissent en France. De 1700 à la Révolution, on en compte cent cinquante-cinq. Voir notamment : Béatrice Fink, *Les Liaisons savoureuses. Réflexions et pratiques culinaires au dix-huitième siècle*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire le Dix-huitième siècle », 1995, p. 8.

Aux restaurants des dernières décennies du XVIII^e siècle⁴ ou à leur multiplication au début du XIX^e siècle, qui transforma l'espace urbain ? Où et comment en fixer la naissance ? Pascal Ory, pour sa part, postule que « la gastronomie est née en France, à la fin du XVIII^e siècle, ou plus exactement, à l'extrême début du XIX^e siècle [...] de l'œuvre de Balthasar Laurent Grimod de La Reynière⁵ ». Finalement, la seule date certaine demeure celle de la publication du poème de Joseph Berchoux, *La Gastronomie ou l'Homme des champs à table, poème didactique en quatre chants*, en 1801 : la naissance d'un mot, dont le suffixe en *-nomie* semble assumer une portée scientifique. Si le texte, bien qu'il appartienne au genre de la poésie didactique (mais d'une tonalité parodique), n'en donne pas une vraie définition, il va néanmoins permettre à la gastronomie d'exister et a le mérite de donner une date stable à la naissance de ce qui pourrait être, du moins de ce qui deviendra dans les mœurs, une science.

Car c'est bien Berchoux qui – le reprenant d'un poète grec oublié – *invente* en français le mot et concourt ainsi non seulement à ennoblir la gastronomie mais aussi à l'instituer comme un domaine du savoir, à mi-chemin entre les sciences et les arts. Jusqu'alors, étaient utilisés divers termes ou expressions, tels que la « gastrolâtrie » proposée par Rabelais, la « science de la gueule » selon Montaigne, la « gastrologie » selon La Motte Le Vayer ; plus tard, Fourier allait tenter d'imposer la « gastrosophie⁶ ». Chacune

⁴ On évoque souvent l'apparition des premiers restaurants parisiens, mais lequel choisir : celui de Lamy, au Palais Royal, fondé en 1770, celui de Boulanger en 1765, ou plutôt La Grande Taverne de Londres de Beauvilliers, en 1782. L'établissement de Boulanger était surtout un bouillon (il affichait sur sa devanture une enseigne en latin parodique : *Venile ad me, omnes qui stomacho laboratis et ego restaurabo vos*). La plupart des historiens préfèrent celui de Beauvilliers, ancien officier de bouche du comte de Provence, dont l'établissement rend enfin accessible la grande cuisine aristocratique aux bourgeois. Sur ce point, voir notamment Patrick Rambourg, « Des métiers de bouche à la naissance du restaurant : l'affirmation de Paris comme capitale gastronomique (XVI^e-XVIII^e siècle) », dans *Les Histoires de Paris (XVI^e-XVIII^e siècle)*, t. II, dir. Thierry Belleguic et Laurent Turcot, Paris, Hermann, 2013, p. 185-197 ; Antoine de Baecque, *La France gastronome. Comment le restaurant est entré dans notre histoire*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. « Histoire », 2019.

⁵ Pascal Ory, *Le Discours gastronomique français, des origines à nos jours*, Paris, Gallimard/Julliard, coll. « Archives », 1998, p. 15.

⁶ La *gastrosophie* de François-Marie-Charles Fourier (dans sa *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales : prospectus et annonce de la découverte*, en 1808)

de ces expressions renvoie à l'idée d'un savoir, mais derrière le flottement lexical (*nomos, logos, sophia*), se cache une errance sémantique. Et le poème de Berchoux n'est pas en reste puisque son titre, *La Gastronomie ou l'homme des champs à table, Poème didactique en quatre chants*, cultive l'ambivalence en signalant à la fois une suite parodique de *L'Homme des champs* de Delille, un hommage à ce dernier, et un véritable poème didactique complété d'un imposant appareil de notes érudites. Celles-ci – quoique de seconde main – ont fait l'objet d'un travail régulier de l'auteur tout au long des rééditions du texte : devenu une référence tout au long de la première moitié du XIX^e siècle, le poème de Berchoux a été abondamment cité comme autorité savante – au détriment de ses sources⁷. Ce n'est pas le seul paradoxe qui caractérise le poète qui a dû à plusieurs reprises avouer qu'il n'était pas si gourmand ni si gourmet que le succès de son premier livre avait pu le faire accroire. Un second paradoxe réside dans le fait que ce livre qui doit tant à une vogue venue des Lumières, est rédigé par un royaliste réactionnaire très amer qui ne supporte ni les Lumières ni le romantisme naissant qu'il considère comme leur héritage en droite ligne – ce dont vont se ressentir chaque fois un peu plus ses œuvres suivantes. Le choix du mot *gastronomie* relève d'une position passéiste, nostalgique d'un âge d'or ; ce terme érudit est en partie inventé contre les Lumières et sera pourtant rendu célèbre par des auteurs tels que Brillat-Savarin, tenant d'une science gastronomique redevable des apports des Lumières⁸. Aussi verra-t-on que si Berchoux développe bien un *savoir* sur ce qu'il convient désormais de nommer la *gastronomie*, il n'en fait pas pour autant une *science* au sens que ce mot commence à prendre au crépuscule des

n'aura guère de succès non plus, quoiqu'elle ait été récemment reprise par Michel Onfray et Kilien Stengel (voir notamment, de ce dernier : *Gastronomie-Gastrosophie-Gastronomisme*, Paris, L'Harmattan, 2011).

⁷ Sources que le poète a parfois allègrement plagiées.

⁸ Brillat-Savarin se pose plus particulièrement en héritier de Condillac. Et si sa *Physiologie du goût* relève en partie de la veine héroïcomique, manifestant un goût certain pour la parodie, elle y associe toutefois une véritable volonté de considérer la question gastronomique comme des plus sérieuses. Ainsi il propose dans sa troisième méditation une définition du terme où il explique que « la gastronomie tient à l'histoire naturelle [...] ; à la physique [...] ; à la chimie [...] ; à la cuisine [...] ; au commerce [...] ; enfin à l'économie politique » (Jean Anthelme Brillat-Savarin, *La Physiologie du goût*, éd. Jean-François Revel, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1982, p. 62).

Lumières ; au contraire, intimement liée à des questions de bon goût, la naissance du mot s'inscrit dans une visée anti-théorique.

En prenant comme fil directeur la question de l'apparition de ce mot savant, de son succès et de sa définition, il s'agira d'analyser la dimension paradoxale d'une œuvre qui prétend fonder un nouveau domaine, non des sciences mais des belles lettres, sur la notion de bon goût mais dans une veine parodique, et sur celle de gourmandise héritée des Lumières mais en s'opposant à cet héritage.

1. Fondation et Restauration

Dès sa parution en 1801, l'œuvre de Berchoux connaît le succès. Aussi dans la seconde édition de *La Gastronomie*, en 1803, Joseph Berchoux, sentant la gloire poindre, choisit-il de quitter son anonymat. Les éditions se succèdent jusqu'à sa mort en 1838, et même au-delà⁹ ; les traductions se multiplient, d'abord en anglais (1810), puis en espagnol (1820), en italien (1826), en allemand (1839) et en portugais (1842). Il demeure une référence durant toute la première moitié du XIX^e siècle. De son vivant, Berchoux voit certains de ses vers intégrer les ouvrages sur le style et les manuels scolaires, notamment les plus prestigieux comme celui de Noël et Delaplace. Ce n'est donc pas simplement la vogue gastronomique qui a assuré sa fortune, mais aussi la qualité de son vers et de sa prose¹⁰. Cependant, il est incontestable que Berchoux a profité d'un effet d'aubaine. *La Gastronomie* arrive à point nommé, au cœur de la grande faveur que connaissent les arts culinaires et les questions de bouche : après les privations terribles de la période révolutionnaire, après la naissance des premiers restaurants, une place était à prendre ; Berchoux et son éditeur ont eu le nez creux. Berchoux profite alors d'une vogue que les Lumières ont contribué à instaurer, et que des héritiers de ce même mouvement vont fortement participer à étendre, Grimod de La

⁹ En 1839, par exemple, le libraire Charpentier décide de la publier dans le même volume que *La Physiologie du goût* de Brillat-Savarin.

¹⁰ Les manuels donnent aussi des extraits de certaines anecdotes savoureuses rédigées dans les notes de fin.

Reynière qui publie son *Almanach des gourmands* à partir de 1803, Cadet de Gassicourt et surtout Brillat-Savarin.

Si Berchoux demeure présent dans quelques anthologies littéraires jusque dans le deuxième tiers du XX^e siècle¹¹, ce sont désormais non plus des manuels scolaires mais des recueils thématiques autour de la gastronomie qui citent des extraits de son poème¹², attaché pour toujours à ce mot dont la paternité lui est reconnue très officiellement par le *Littré* de 1873 : « L'art de faire bonne chère. Berchoux a donné en 1801 un poème de la *Gastronomie*, qui lui a fait une réputation méritée¹³ ». L'apparition du mot sous la plume du poète – et sa fortune dans le lexique français – couronne en fait un siècle et demi de débats autour de la cuisine et des arts de la table français. Les ouvrages de Grimod de La Reynière, comme ceux de Brillat-Savarin, sont certes datés du début du XIX^e siècle, mais ils sont aussi les produits d'une pensée d'hommes du XVIII^e siècle, tributaires de dix lustres de Lumières (et d'anti-Lumières)¹⁴.

Le mot essaime les dérivés. Dès 1802, un codicille du règlement de l'Académie des Gourmands de Grimod de La

¹¹ On peut mentionner Rémy de Gourmont qui le cite dans ses *Promenades littéraires* (1-7, vol. 6, Paris, Mercure de France, 1926, p. 48), ou encore *Les Écrivains célèbres*, une anthologie dirigée par Raymond Queneau (t. 3, « Le XIX^e siècle », Paris, Mazenod, 1951).

¹² Mentionnons, parmi les plus récentes : Kilien Stengel (éd.), *Les Poètes de la bonne chère, anthologie de poésie gastronomique*, éditions de la Table ronde, coll. « Petite Vermillon », 2008 ; Maguy Ly et Corinne Masson (éd.), *Festins et ripailles*, Paris, Au Chêne, coll. « Esprit XVIII^e », 2011 ; Philippe Di Folco (éd.), *Les Plus belles pages de la littérature gourmande. De François Rabelais à Marcel Proust*, Paris, Eyrolles, 2012.

¹³ Cette définition consacre certes l'entrée du mot (et de son inventeur) dans le *Littré*, mais il était déjà recensé dans la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie*, en 1835 (sans référence à Berchoux, cependant).

¹⁴ Grimod de La Reynière est né en 1758 et a connu l'expérience des salons et des dîners aristocratiques ; Brillat-Savarin est né en 1755 et fut un lecteur de Condillac (le *Traité des sensations*). D'ailleurs, Pascal Ory le rappelle : « Ce n'est pas un hasard si les deux premiers législateurs en la matière, Grimod de La Reynière et Cadet de Gassicourt, adoptent explicitement la même démarche : celle de détenteur du savoir culinaire ancien, chargé d'initier les parvenus à des plaisirs longtemps réservés. » (Pascal Ory, *Le Discours gastronomique français, des origines à nos jours*, Paris, Gallimard/Julliard, coll. « Archives », 1998, p. 44)

Reynière utilise le substantif « gastronome¹⁵ ». Mais le terme est encore confidentiel. Dans sa dédicace à la marquise d'Arcy, dans l'édition de 1803, Berchoux introduit le terme « gastronomiste ». La même année, Croze-Magnan, dans son épître parodique en réponse à Berchoux, emploie à son tour le mot « gastronome¹⁶ » pour désigner « l'amateur des plaisirs de la table, celui qui maîtrise l'art de bien manger », en référence au poète qui s'est déjà bâti une réputation. Trois ans plus tard, Jean-Baptiste Gouriet propose au public une *Anti-Gastronomie, ou l'Homme de ville sortant de table*¹⁷, qui contribue à fixer le mot dans l'usage – au moins des lettrés. Ces deux textes attaquent plaisamment Berchoux et, ce faisant, confirment et renforcent le succès de sa *Gastronomie*. En 1807, on remarque un *Chansonnier du gastronome*¹⁸ qui réunit la verve héroïcomique et la légèreté anacréontique à l'hommage au premier « gastronome » en poésie du siècle, de même, en 1815, *Le Dessert du gastronome*, encore un chansonnier. En tant qu'auteur, Grimod de La Reynière attend la cinquième année de son *Almanach* pour utiliser les termes « gastronome » et « gastronomie ». En 1809, Cadet de Gassicourt consacre l'adjectif dans son *Cours gastronomique*¹⁹. Mais c'est Brillat-Savarin qui va en fixer durablement et internationalement l'usage avec *La Physiologie du goût*, parue en décembre 1825. Durant le premier quart du XIX^e siècle, la fixation progressive du mot (et de/par ses dérivés) tient ainsi à la fois du succès éditorial d'un poème qui suscite des vocations de la part d'écrivains mineurs comme Croze-Magnan voulant profiter de l'effet de mode de ce nouveau thème, et d'un intérêt plus savant, celui de spécialistes de la chose culinaire comme Cadet de Gassicourt ou Brillat-Savarin.

¹⁵ Voir Antoine de Baecque, *La France gastronome. Comment le restaurant est entré dans notre histoire*, Paris, éditions Payot et rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot – Histoire », 2020, p. 64.

¹⁶ Il demeure difficile de savoir s'il l'a inventé par dérivation ou repris en écho à Grimod de La Reynière.

¹⁷ J.-B. Gouriet, *Anti-Gastronomie, ou l'Homme de ville sortant de table, poème en quatre chants ; manuscrit trouvé dans un pâté, et augmenté de remarques importantes*, Paris, Hubert et comp., in-18, 1806.

¹⁸ *Le Chansonnier du gastronome*, Paris, chez les principaux restaurateurs, 1807.

¹⁹ Charles-Louis Cadet de Gassicourt, *Cours gastronomique, ou les Dîners de Manantville. Ouvrage anecdotique, philosophique et littéraire*, Paris, Capelle et Renand, 1809.

Or, le sujet de son poème et l'invention même du mot-titre participent pour le royaliste Berchoux d'une réaction politique qui consiste à chanter un regret des temps passés, sur l'air connu du « c'était mieux avant ». La poésie de Berchoux qui stigmatise la « mélancolie » des romantiques (et notamment de Mme de Staël) est marquée par une nostalgie assez floue. Ses autres poèmes (notamment son *Voltaire*) confirment qu'il s'agit d'une nostalgie de l'Ancien Régime. Mais *La Gastronomie* fait davantage référence à l'Antiquité (à laquelle est consacré tout le premier chant), avec quelques allusions à la première moitié du XVII^e siècle. Se mêlent alors les regrets d'une période mythique de héros aux « estomacs » vigoureux et l'évocation d'une époque moins lointaine où se pratiquait encore une culture de sociabilité. Cependant cette historiographie, qui s'inscrit dans la peinture d'un âge d'or aux contours flous, est bien donnée comme fantasmée. Le poète se peint en châtelain, ayant à son service un cuisinier choisi et toute une équipe de marmitons, et se donne en modèle à son lecteur :

Voulez-vous réussir dans l'art que je professe,
 Ayez un bon château dans l'Auvergne ou la Bresse ;
 [...]
 En formant la maison dont vous avez besoin,
 Au choix d'un cuisinier mettez tout votre soin.
 Voilà l'homme important, l'homme vraiment utile,
 Qui fera fréquenter et chérir votre asile,
 Et par qui vous verrez votre nom respecté,
 Voler de bouche en bouche, à l'envi répété²⁰ !

Cependant, nombre de ses lecteurs y verront – mais c'est aussi dans le texte – un acte de fondation : faire, enfin, de la gastronomie un sujet digne de la poésie, un art et une science honorables. Ainsi, voulant revenir en arrière, Berchoux est-il paradoxalement perçu comme le créateur d'un élan nouveau qui est aussi celui de ce début du XIX^e siècle. Le poète *invente* bel et bien au sens étymologique (*invenio*, « trouver ») ce terme qu'il emprunte à Archestrates, un poète grec du IV^e siècle avant Jésus-Christ, connu

²⁰ Berchoux, *La Gastronomie, ou l'Homme des champs à table, Poème didactique en quatre chants pour servir de suite à l'Homme des champs*, Paris, de l'imprimerie de Guiguet et Cie., 1801, p. 28. Dès la première édition, Berchoux place en tête de l'ouvrage une (fausse) « Lettre écrite à l'auteur de *La Gastronomie*, ou de *L'Homme des champs à table* » d'un lecteur se plaignant de ne pas avoir de château – à l'instar de Berchoux lui-même.

par quelques fragments de son œuvre disséminés dans le *Banquet des Sophistes* d'Athénée. Le mot avait jusqu'alors toujours paru en référence à l'ouvrage perdu d'Archestrate²¹. Le choix de ce mot correspond à un double désir de restauration (revenir au goût des Anciens) et de fondation (trouver un mot et donc un titre qui ne soit pas galvaudé). Avec *gastronomie*, Berchoux semble rêver de devenir le nouvel Archestrate – à l'instar de ceux, nombreux, qui ont été nommés le nouveau Tibulle ou le nouveau Properce²². On en sent le rêve affleurer dans ces vers du chant I :

Plusieurs, à ce sujet, ont écrit des volumes ;
[...]
Archestrate surtout, poète cuisinier,
Qui fut dans son pays ceint d'un double laurier...
Je chante, comme lui, la cuisine, la table.
Hélas ! il s'est acquis une gloire durable...
Et moi... puis-je compter sur nos derniers neveux,
Refuge accoutumé des auteurs malheureux²³ ?

La Gastronomie s'inscrit ainsi dans le courant néo-classique ; le novateur Berchoux se revendique tel un Ancien contre les Modernes, ravivant l'ancienne Querelle. C'est en ce sens qu'il se pose en épigone de Delille, cependant, il se dira aussi « petit neveu de Scarron²⁴ » et son poème didactique relève aussi de la veine héroïcomique²⁵, d'où un paradoxe fondamental de ce fondateur :

²¹ Même l'ouvrage d'Athénée demeure peu consulté ; on le connaît alors principalement grâce à l'étude de Meursius, qu'il est peu probable que Berchoux ait eue dans les mains, même dans sa traduction par Lefebvre de Villebrune (1789-1791).

²² Surnoms donnés à divers poètes des siècles précédents et, peu de temps auparavant, respectivement à Évariste Parny et à Antoine de Bertin.

²³ Berchoux, *La Gastronomie*, *op. cit.*, p. 17.

²⁴ Il se désigne ainsi dans son dernier ouvrage, *La Liberté, poème en quatre chants, par un petit neveu de Scarron* (Paris, Dentu, 1833, in-8°), une acerbe satire contre l'histoire des révolutions et des idées de 1789 à 1830.

²⁵ Sur le succès de Berchoux et ses imitateurs allant de plus en plus loin dans la parodie et la veine héroïcomique, voir : Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris, Seuil, 2013, p. 433-449. Berchoux fait aussi de nombreuses allusions au « Souper ridicule » de Boileau ; sur ce point, voir notre édition à paraître (Honoré Champion, 2024), ainsi que nos articles : « [La Gastronomie de Berchoux : une naissance critique](#) », *Littérature des saveurs, saveurs de la littérature*, dir. G. Armand et A. Chamayou, *TrOPICS*, n° 13, 2023, consulté le 28/03/2025 ; et « [Comment devenir un](#)

la gastronomie est certes un savoir qu'il s'agit d'instituer et de diffuser, mais en aucun cas une science telle que les Lumières entendent ce mot. Il s'agit bien davantage d'une entreprise de restauration, au sens politique.

2. Héritage, érudition et déni

Le paradoxe de cette restauration est qu'elle se fonde en partie sur l'héritage des Lumières qui ont réhabilité la gourmandise, réfléchi sur le goût (au sens physique), produit et diffusé des connaissances sur l'histoire des arts de la table – dont Berchoux est tributaire – et surtout travaillé à sortir l'art culinaire des cuisines pour en faire l'objet d'un discours savant, donc digne des belles lettres, autorisant en quelque sorte Berchoux à produire son effet de nouveauté en choisissant d'être le premier à lui consacrer un ouvrage entier de poésie didactique. Nul n'avait, avant lui, en France, consacré un plein ouvrage de poésie à ce qui est devenu un art nouveau, une lacune qu'il se propose explicitement, au début du chant I, de combler :

Je vais dans mon ardeur poétique et divine,
Mettre au rang des beaux-arts celui de la cuisine²⁶.

Cependant, ce geste fondateur tend à éclipser sa dette envers tout un siècle de discours et de débats qui autorisèrent la naissance de *La Gastronomie*, comme thème central d'un poème et comme objet de savoir. En ce sens l'écriture de Berchoux oscille entre déni et entreprise d'effacement.

Nombre d'historiens ont souligné combien le fait que la naissance du mot et sa première fortune relèvent du domaine de la littérature n'était pas anodin. Mais il convient de relativiser la nouveauté que constitue le poème de Berchoux. Certes, la gastronomie, ou plus largement les arts de la table et les questions sur la bonne chère (comme de la mauvaise), constituent, durant le grand âge classique, une maigre matière littéraire. Les genres nobles, comme la tragédie ou l'épopée, font en effet peu, voire pas

[auteur mineur ? Les recettes de l'inventeur de la gastronomie, Joseph Berchoux](#) », *Oubliés, retrouvés : les mineurs*, dir. G. Armand et A. Deschamps, *TrOPICS*, n° 14, 2023, consulté le 28/03/2025.

²⁶ *La Gastronomie*, *op. cit.*, p. 13.

de cas des repas qui, toujours marqués du sceau du péché, sont relégués aux genres bas de la farce, de la comédie, de la satire et du roman, du moins de ceux qui poursuivent la tradition rabelaisienne, ainsi que le rappelle Aurélia Gaillard²⁷. Mais l'essor du roman au XVIII^e siècle, du *Pharsamon* de Marivaux à *Jacques le fataliste* de Diderot, contribue à donner progressivement ses lettres de noblesse à la gourmandise. Voltaire se sert régulièrement des motifs culinaires pour *incarner* en quelque sorte ses idées philosophiques, par exemple dans les *Dialogues et entretiens philosophiques* (1763) où il met en scène un Indien et un Japonais évoquant les querelles culinaires entre leurs deux nations²⁸. À partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, les personnages se mettent de plus en plus à table, fût-ce fort modestement, comme les héros de la petite utopie de Clarens chez Rousseau, où la fête des vendanges est l'occasion de renouer avec l'imaginaire de la pastorale dans un cadre réaliste qui fleurit la bonne santé²⁹. Et l'on connaît l'influence de ce romancier et philosophe sur Delille. L'idéal de raffinement, en revanche, se trouve plutôt dans la poésie de cour : la veine anacréontique en vogue dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle³⁰ réunit cet imaginaire pluriel de la gastronomie française alors naissante, associant les plaisirs de la chair à ceux de la chèrè. la gastronomie, de plus en plus fondée sur un plaisir assumé de la sociabilité, investit non seulement l'espace littéraire, mais aussi l'espace public, les salons, la cour, les galeries d'art – que l'on pense, en peinture, à Chardin – et des sociétés se forment autour de l'épicurisme et font

²⁷ Aurélia Gaillard, « La Gourmandise des Lumières : un art de la bouche », *Lumières* n° 11, 1^{er} semestre 2008 (*La Gourmandise entre péché et plaisir*, dir. Philippe Mezies), p. 29 : « [...] du point de vue des représentations, elle demeure associée aux “petits” genres et souvent à la bassesse sociale, du moins à la roture, en peinture, à la nature morte ou aux scènes de genre, en littérature, au roman comique, seul genre où l'on boit et mange. »

²⁸ Voltaire réutilise régulièrement ce motif du souper (voir, par exemple *Zadig*) pour évoquer les querelles religieuses et inviter au relativisme et à la tolérance ; sur ce point, nous renvoyons notamment aux travaux de Christiane Mervaud.

²⁹ Rousseau, Julie ou *La Nouvelle Héloïse*, V^e partie, lettre 7.

³⁰ Voir par exemple les élégies d'Antoine de Bertin (Antoine de Bertin, *Œuvres complètes*, éd. G. Armand, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XVIII^e siècle », 2016). Sur la veine anacréontique, voir Stéphanie Loubère, *La Muse légère. Approches de la poésie élégiaque et anacréontique des Lumières*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », 2023.

écho à ces préoccupations : de la Société du Caveau à l'ordre de la Caserne, toutes ont le bien manger à cœur. La réflexion déborde des manuels de spécialistes et nourrit alors un imaginaire qui s'exprime dans les arts qui, en retour, participent à la légitimation de ce que Berchoux appellera bientôt la gastronomie.

Chantant à son tour les mérites d'un bon cuisinier, Berchoux s'inscrit aussi dans la lignée d'un Voltaire, celui du *Mondain* qui associe les progrès des plaisirs de bouche à ceux de la civilisation en général :

Allons souper ! Que ces brillants services,
Que ces ragoûts ont pour moi de délices !
Qu'un cuisinier est un mortel divin³¹ !

Mais cela, le poète de 1801 ne peut l'admettre, lui qui fustige les Lumières et plus encore Voltaire auquel il consacre un violent poème en 1814³². Quand il ne critique pas les Lumières (nous y reviendrons), Berchoux élude les références et donc sa dette à leur siècle, quand il ne la nie pas. S'il prétend, dans sa préface à l'édition de 1804, donner à son lecteur un « cours complet de gastronomie » qui remonte à l'Antiquité, il efface de sa frise historique cette période qui aurait conduit à la Révolution et à la Terreur. Juriste de profession, il peut paraître vouloir régler (*nomos*) ce domaine du bien manger. Ce faisant, il s'inscrit encore une fois dans un héritage des Lumières et de leurs efforts de théorisation notamment de la notion de goût. Foncemagne, préfacier de *La Science du maître d'hôtel cuisinier* (1749) tentait de conférer ses lettres de noblesses à la cuisine en poursuivant le parallèle entre les arts, à la façon d'un Batteux, renversant l'analogie logiquement établie entre le goût au sens esthétique et au sens physique. La réflexion sur cette quasi-homonymie parcourt la réflexion esthétique du XVIII^e siècle, on la trouve notamment chez l'abbé du Bos :

Raisonne-t-on pour savoir si le ragoût est bon ou s'il est mauvais, et s'avise-t-on jamais, après avoir posé des principes

³¹ Voltaire, *Le Mondain*, dans : *Mélanges*, éd. Jacques Van Den Heuvel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1961, p. 205.

³² *Voltaire ou le Triomphe de la philosophie moderne*, en 1814 (l'avertissement en tête de l'ouvrage précise que l'ouvrage a été composé en 1811) est un poème en huit chants et en décasyllabes, caractérisé par une aigreur, pour ne pas dire un fiel que le poète répand sur les Encyclopédistes et ce qu'il perçoit comme les conséquences néfastes de leur philosophie.

géométriques sur la saveur, et défini les qualités de chaque ingrédient [...], de discuter la proportion gardée dans leur mélange, pour décider si le ragoût est bon ? On n'en fait rien. Il est en nous un sens pour connaître si le cuisinier a opéré en suivant les règles de son art. On goûte le ragoût, et même sans savoir ces règles, on connaît s'il est bon³³.

La dette inavouée de Berchoux à Voltaire est certainement encore plus importante. Rédigeant l'article « Goût (Gram. Lettres et phil.) » pour l'*Encyclopédie*, le philosophe rappelle l'universalité du vocable pour désigner « le sentiment des beautés et des défauts dans tous les arts », ce « discernement prompt », pour aussitôt en nuancer la notion de spontanéité, ce sens « ayant besoin [...] d'habitude pour se former³⁴ ». Et Voltaire en revient à cette notion de civilisation qui lui est chère. « C'est parce qu'elle est maîtrisée [...] que la gourmandise se décline sous les traits du *bon goût* », résume Aurélia Gaillard³⁵. Or, c'est là tout le fondement implicite de *La Gastronomie* dans sa dimension didactique : Berchoux pose en châtelain (qu'il n'est pas) et énonce des principes de gestion du personnel, d'ordonnancement des repas, de maintien à table et d'art de la conversation qui relèvent clairement d'un *habitus* nobiliaire ancestral – lequel serait selon lui en voie de disparition. Ainsi, dans le chant troisième, il indique avec humour ce dont il faut parler à cet instant du repas (le deuxième service), c'est-à-dire d'anecdotes gastronomiques :

Le moment est venu de parler davantage.
Partant, faites briller vos convives charmés

³³ Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, t. 2, Genève, Slatkine Reprints, 1967 [Paris, 1770], p. 341. Voir aussi Emmanuel Kant et la *Critique de la faculté de juger* ou bien son *Anthropologie d'un point de vue pragmatique* (trad. Alain Renaut, Paris, Garnier-Flammarion, 1999, p. 202) : « Comment a-t-il bien pu arriver que les langues modernes en particulier aient désigné la faculté de juger esthétique par une expression (*gustus, sapor*) qui fait référence uniquement à un certain organe des sens (l'intérieur de la bouche) et à la capacité aussi bien de différencier que de choisir par cet organe des produits que l'on peut consommer ? »

³⁴ *Encyclopédie*, art. « Goût (Gram. Lettres et phil.) » de Voltaire. Christiane Mervaud, à partir de ce même article, fait d'ailleurs un parallèle éclairant avec la préface des *Dons* qui souligne aussi des « ressemblances entre goût sensuel et goût spirituel » : « La Gourmandise contrariée de Voltaire », *Lumières*, n° 11, *op. cit.*, p. 78.

³⁵ Aurélia Gaillard, *op. cit.*, p. 34.

Par de petits propos adroitement semés,
 Qui fassent ressortir les phrases les plus sottes.
 La cuisine fournit d'heureuses anecdotes.
 Ajoutez quelques traits à ceux que j'ai tracés
 Sur les progrès de l'art dans les siècles passés.
 Citez des faits heureux, recherchez dans l'histoire
 Des Grecs et des Romains d'éternelle mémoire.
 [...]

 Puisez dans Martial, dans Pétrone et Plutarque ;
 Ils présentent des faits bien dignes de remarque.
 Surtout si vous voulez charmer vos auditeurs,
 Racontez les exploits de quelques gros mangeurs³⁶.

On connaît l'importance de ce lien entre parler et manger³⁷, et surtout du fait de parler de gastronomie en mangeant, puisque cette pratique fait partie de la définition du « Repas gastronomique des Français » inscrit au patrimoine immatériel de l'humanité.

3. Une érudition anti-encyclopédique

La plupart des exemples de conversation évoqués ou suggérés par Berchoux – dans son poème ou dans ses notes – sont tirés de l'Antiquité, dans la continuité de l'ouverture du poème par un premier chant portant sur le grand appétit des Anciens³⁸. En remontant – d'une façon certes tout à fait traditionnelle – à l'Antiquité, Berchoux réactive à sa manière la querelle des Anciens et des Modernes, ces derniers étant les Lumières révolutionnaires et leurs héritiers romantiques. Chantant un âge d'or, celui des héros d'Homère, il cherche surtout à critiquer les goûts nouveaux :

³⁶ *La Gastronomie*, *op. cit.*, p. 41. Suit le récit en vers de la mort de Vatel par Mme de Sévigné – souvent cité dans les manuels scolaires comme une poésie. D'autres conseils soulignent encore davantage la dimension parodique de l'ouvrage, comme celui qui consiste à tolérer magnaniment un parasite à sa table (en référence à Pierre de Montmaur), le parasite étant un faire-valoir du bon goût de l'hôte.

³⁷ Voir notamment Johann Goeken, Bertrand Marquer et Enrica Zanin (dir.), *Parler en mangeant. La Tradition littéraire des propos de table de l'Antiquité à nos jours*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Configurations littéraires », 2023.

³⁸ « Chant Premier, Contenant l'histoire abrégée de la cuisine des anciens ».

Ces robustes héros, ces guerriers valeureux,
 Dont nous savons par cœur les gestes merveilleux,
 Qui commandaient la Grèce au gré de leurs caprices,
 N'auraient point estimé nos *coulis d'écrevisses*³⁹.

Derrière ces goûts, c'est une conception de l'Homme et de la société qui se fait jour. L'opposition entre l'Antiquité et la période contemporaine se fait bien sous le signe de l'« estomac », du *gaster*, et l'historiographie mythifiante de Berchoux signale une perte :

Hélas ! nous n'avons plus l'estomac de nos pères.
 Il en faut convenir : les progrès des lumières
Et de la vérité, la hauteur des esprits,
 Semblent avoir changé nos premiers appétits⁴⁰...

La mutation physiologique met en accusation les Lumières et leur prétention au « progrès » et à la « vérité » (soulignés dans le texte) assimilés à de tristes jours sous l'influence des philosophes. Leur pensée se trouve dès lors systématiquement assimilée à la diète, à la privation des plaisirs, d'où l'opinion qui y verra la cause de la « mélancolie » de ce début de siècle, état à la mode dont la pire représentante serait Mme de Staël :

Une femme nous dit et nous prouve en effet,
 Qu'avant quelques mille ans l'homme sera parfait ;
 Qu'il devra cet état à la *mélancolie*⁴¹.

L'attaque du siècle des Lumières et des philosophes constitue un leitmotiv de l'œuvre et des sujets de conversation de table auxquels invite le gastronome (bien que, dit-il, il ne faille surtout pas parler de politique). Elle relève d'une certaine mauvaise foi. Ainsi, l'un des plus célèbres manuels culinaires du XVIII^e siècle, *Les Dons de Comus*⁴², se trouve ramené au rang de « catéchisme ordinaire / De

³⁹ *La Gastronomie, op. cit.*, p. 14 (nous soulignons).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁴¹ *Ibid.*, p. 61.

⁴² *Les Dons de Comus* de François Marin, Maître d'Hôtel du Maréchal de Rohan-Soubise, parut en 1739, puis connut une importante augmentation et, à partir de 1742, comptait trois tomes. Non seulement il s'agit d'un des plus importants succès de librairie au XVIII^e siècle dans ce genre, mais surtout, il marque une nouvelle étape dans l'histoire de la gastronomie (étape qui va bien au-delà du progrès technique, comme le remplacement des grands fonds par des jus plus légers. Comme d'autres après lui, François Marin confie la préface de son manuel à deux spécialistes de l'écriture, les jésuites Brumoy et Bougeant qui

l'artiste grossier, du valet mercenaire, / Qui pense avoir atteint le secret de son art, Quand il sait apprêter une omelette au lard⁴³ ! » Méprisant ces manuels Berchoux leur emprunte toutefois – et à maintes reprises – le terme de « chimie » et, ce faisant, il participe d'une conception fort moderne de la cuisine qui fit débat dans les années 1740⁴⁴. Cette science est ici posée comme un héritage des Athéniens qui « Surent à la cuisine appliquer la chimie⁴⁵ ». L'auteur revient à cette idée dans ses notes où, à l'instar de Brumoy et Bougeant, il explique que « la cuisine qui est la chimie par excellence, devrait cependant être cultivée avec plus de succès, dans un siècle où les chimistes ont fait tant de progrès⁴⁶ ». Valorisant la chimie – désormais science à part entière et non plus art occulte – Berchoux s'inscrit *a priori* dans cet esprit que résume Anne Chamayou : « De même que le “Génie de la littérature” se voyait renvoyé par Brumoy à l'esprit des mathématiques, de même la cuisine nouvelle passait de la pratique du goût au goût de la théorie, des techniques du plaisir au plaisir de la réflexion et de l'invention conceptuelle⁴⁷ ». Cependant, en reprenant ce terme

confèrent une dimension savante, voire philosophique au discours sur l'art culinaire. Il s'agit en premier lieu de participer à la réhabilitation de la gourmandise dans un siècle fort catholique, ensuite de donner les principes du goût et du bon goût, enfin de défendre la cuisine comme une science et un art tout à la fois.

⁴³ *La Gastronomie, op. cit.*, p. 33.

⁴⁴ Au cœur de ce que Béatrice Fink a nommé « la Querelle des Bouffes » (opposant les tenants de la tradition et ceux de la « nouvelle cuisine »), Bougeant et Brumoy s'évertuaient à démontrer la scientificité de cette dernière : « La cuisine moderne, établie sur les fondements de l'ancienne, avec moins d'embarras, moins d'appareil, et avec autant de variété, est plus simple, plus propre, et peut-être encore plus savante. L'ancienne cuisine était fort compliquée, et d'un détail extraordinaire. La cuisine moderne est une espèce de chimie. La science du cuisinier consiste aujourd'hui à décomposer, à faire digérer et à quintessencier des viandes, à tirer des sucs nourrissants et légers, à les mêler et les confondre ensemble, de façon que rien ne domine et que tout se fasse sentir [...] » (Préface des *Dons de Comus ou les délices de la table* (anonyme, mais attribué à Marin), Paris, Prault, 1739, p. iii-xxxix, texte édité par Béatrice Fink, *Les liaisons savoureuses, op. cit.*, p. 31)

⁴⁵ *La Gastronomie, op. cit.*, p. 16.

⁴⁶ *Ibid.*, note 28 de l'édition de 1803 (supprimée en 1804).

⁴⁷ Anne Chamayou, « La révolution de 1739 : les intellectuels au fourneaux », *TrOPICS*, n° 13 (dir. G. Armand et A. Chamayou), juillet 2023.

savant, Berchoux esquive la théorisation du savoir dont il traite : le poète s'oppose en fait à tout un courant des Lumières. Chez lui, la « chimie » devient simplement synonyme de l'art du cuisinier qui apprête les mets de façon savante, mais sans que le châtelain n'ait à s'en préoccuper. Cet art est la preuve d'un raffinement visant à ravir les sens, ce que condamne tout un courant diététicien des Lumières. Dans l'*Encyclopédie*, la « Gourmandise », traitée par Jaucourt, est en effet dénoncée comme « un amour raffiné et désordonné de la bonne chère⁴⁸ ». « Plus ce désir du manger est violent, plus la jouissance de ce plaisir est délicieuse ; plus le goût est flatté, et plus aussi les organes font aisément les frais de cette jouissance⁴⁹ » écrit aussi Jaucourt à l'article « Goût ». Il se montre encore plus sévère à l'article « Cuisine » où il note :

Ainsi la cuisine *simple dans les premiers âges* du monde, devenue *plus composée et plus raffinée* de siècle en siècle, tantôt dans un lieu, tantôt dans l'autre, est actuellement *une étude, une science* des plus pénibles, sur laquelle nous voyons paraître sans cesse de nouveaux traités sous les noms de *Cuisinier français, Cuisinier royal, Cuisinier moderne, Dons de Comus, École des officiers de bouche*, et beaucoup d'autres qui changeant perpétuellement de méthode, prouvent assez qu'il est impossible de réduire à un ordre fixe, ce que le *caprice* des hommes et le *dérèglement de leur goût*, recherchent, inventent, imaginent pour masquer les aliments⁵⁰.

C'est la position la plus paradoxale : afin de contrer les préceptes diététiques des Encyclopédistes, Berchoux se voit contraint d'adopter le langage des *Dons de Comus* que par ailleurs il affecte de

⁴⁸ Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-1780, Chevalier de Jaucourt, article « Gourmandise ». Voir l'article sur ENCCRE : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/article/v7-1321-0/?query=Gourmandise>

⁴⁹ *Encyclopédie*, art. « Goût ».

⁵⁰ *Encyclopédie*, art. « Cuisine » (nous soulignons). Notons que cette attaque en règle des dangereuses séductions de l'art culinaire n'est pas le seul fait des Encyclopédistes (dont nombre, par ailleurs, se livraient à des excès dans le domaine, voir, dans les lettres de Diderot à Sophie Volland, sa narration des festins chez les D'Holbach). Ainsi, Les *Mémoires* de Trévoux font écho à cette attaque (en visant ici la préface de Foncemagne au *Maître d'Hôtel cuisinier*) : « L'auteur prétend que ces malheurs [la surcharge digestive] n'arrivent qu'aux personnes qui ne savent pas se modérer ; mais cette modération est-elle donc si aisée ; lorsqu'un assassin cache un poison subtil sous une sensation agréable ? » (Trévoux, *Mémoires*, 1749, t. 49, p. 1991).

mépriser⁵¹. Car il n'est pires compagnons pour le gastronome que ces gêneurs qui conspuent le plaisir⁵², les valétudinaires toujours à la diète :

N'associez jamais aux plaisirs d'un banquet
Ces êtres délicats et valétudinaires,
Qui, du dieu d'Épidaure esclaves volontaires,
Sont toujours à la diète, et toujours trop prudents,
N'osent pas se livrer à des goûts innocents.
Le bien de leur santé les occupe sans cesse ;
Ils calculent l'effet des mets qu'on leur adresse.
Ce gibier est trop lourd, et cet autre malsain ;
Telle chose convient, ou nuit au corps humain
Ils savent, sur ce point, s'appuyer de sophismes,
Et du docteur de Cos citer les aphorismes.
En se privant de tout, ils pensent se guérir,
Et se donnent la mort par la peur de mourir⁵³.

Le docteur de Cos, autrement dit Hippocrate, désigne tout discours médical, et en particulier celui des philosophes associés aux médecins qui prônèrent une diététique rigoureuse comme ces « mille autres » apôtres du végétarisme⁵⁴ :

Je sais que Pythagore et Plutarque, et mille autres,
De mes goûts, sur ce point, ne sont pas les apôtres ;
Et que, s'intéressant au sort des animaux,
Ils voudraient nous réduire aux simples végétaux.

⁵¹ Il y a d'autres raisons à cela : notamment, qu'un seigneur n'a pas à se préoccuper de recettes et de questions basement pratiques.

⁵² Là encore, Berchoux qui reproche au philosophe éponyme de son *Triomphe de Voltaire* d'avoir sapé les fondements de l'Église, oublie ou fait mine d'oublier que la réhabilitation de la gourmandise – péché capital – est en grande partie le fait des Lumières. Sur cette question, voir notre article : « Science culinaire et patrimoine national au XVIII^e siècle », dans *Le Patrimoine en bouche. Nouveaux appétits, nouvelles mythologies*, dir. Sylvie Brodziak et Sylvie Catellin, L'Harmattan, coll. « Questions alimentaires et gastronomiques », 2016, p. 21-44.

⁵³ *La Gastronomie*, op. cit., p. 36.

⁵⁴ Sur le végétarisme au XVIII^e siècle, voir les travaux de Renan Larue (« Le végétarisme dans l'œuvre de Voltaire (1762-1778) », *Dix-huitième siècle*, vol. 42, n° 1, 2010, p. 19-34 ; ainsi que sa thèse sous la dir. de C. Duflo : *Le végétarisme des Lumières. L'abstinence de viande dans la France du XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », 2019) et ceux de Christiane Mervaud qu'ils contribuent à renouveler (*Voltaire à table, plaisirs du corps, plaisirs de l'esprit*, Paris, Desjonquères, coll. « Bon sens », 1998).

Laissons-les s'attendrir sur la brebis bêlante
 Qui livre au coutelas sa tête caressante ;
 Laissons-les d'un agneau déplorer le trépas :
 Leur fausse humanité ne m'en impose pas⁵⁵.

C'est certainement Rousseau, bien plus que Voltaire, qui est ici visé. Berchoux ne regarde la nature ni de l'œil d'un encyclopédiste, ni de celui de l'auteur des *Rêveries* – ni même de celui de Delille. Point de désir de science chez lui, son regard est celui d'un propriétaire qui parcourt ses guérets et ses vignes. Pour lui la terre est avant tout un terroir à même de fournir des ingrédients à son cuisinier, et il s'agit simplement de *savoir* ce qu'il possède, ce qui peut lui servir et ce qui lui sera servi à table :

Admirez la nature, habile, ingénieuse,
 À varier ses dons, d'une main généreuse ;
 Qui, du nord au midi, prodiguant ses trésors,
 Nourrit des végétaux, organise des corps
 Que l'homme fait servir au soutien de sa vie.
 De ces êtres nombreux connaissez la patrie.
 Sachez tout ce qui peut nous servir d'aliment.
 Soyez naturaliste en ce point seulement.
 Fuyez la botanique et sa nomenclature.
 N'allez pas dans vos champs, épluchant la verdure,
 Sur une herbe inutile exercer votre esprit,
 Vous transir dans un pré pour faire l'érudit,
 Feuilletter Tournefort, Adanson ou Linné,
 Et sur un *Aconit* pâlir une journée.
 [...]
 Du sol périgourdin la truffe vous est chère ;
 À l'immonde animal elle doit la lumière ;
 Elle aime à végéter paisible et sans orgueil
 Aux pieds d'un chêne blanc, d'un charme ou d'un tilleul⁵⁶...

Les herborisations de Jean-Jacques se trouvent ridiculisées au profit d'une connaissance pratique du comestible, et même du luxe. Le poète se complaît dans des énumérations de gourmands (chant I) d'aliments (chant III) et de vins luxueux (chant IV), en totale opposition à la frugalité d'un Rousseau ou du dernier

⁵⁵ *La Gastronomie, op. cit.*, p. 35 (voir aussi la note 21, p. 95-97, où Berchoux commente cette « fausse humanité » des protecteurs des animaux, ces philosophes capables d'approuver des massacres de concitoyens).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 46.

Voltaire. Mais c'est aussi tout le savoir encyclopédique qui se voit ramené à d'inutiles connaissances, comme le montre le parallèle comique entre la lecture champêtre des botanistes (qui peut viser Delille) et l'admiration, durant toute « une journée », d'un aconit (qui peut évoquer les héptaphyllos, cyclamen et *Laserpitium* des promenades du *Rêveur solitaire*). Dans ce cours de savoir-vivre, la mondanité érudite du poète est loin de celle d'un Fontenelle ennoblissant l'astronomie pour en faire un sujet de conversation. Il est au contraire mu par le rejet de toute théorisation et par le désir de limiter la curiosité à ce qui touche l'homme, ou plus précisément son estomac, dans une perspective – certes un peu parodique – quasiment physico-théologique d'un abbé Pluche, dont l'anthropocentrisme ramène les frontières de la connaissance à l'utile.

Au moment de son invention, le mot *gastronomie* désigne certes une forme de savoir mais certainement pas une science, une véritable connaissance théorique, au sens où les Lumières l'entendraient : c'est au fond davantage un art de vivre. Quoiqu'il soit malgré lui l'héritier des grands débats du siècle qui s'achève, Berchoux préfère oublier leurs apports tant sur le plan des connaissances scientifiques, lesquelles sont pour lui associées à la médecine, autrement dit à la diététique, que sur la question de l'ennoblissement de ce domaine désormais digne d'un poème en quatre chants. S'il évoque régulièrement les progrès de la chimie, c'est paradoxalement pour vanter les anciens Grecs et Romains, et non dans la perspective d'une théorisation du discours sur l'art culinaire ou sur le goût. Finalement, dans *La Gastronomie ou l'Homme des champs à table*, il apparaît clairement que le choix du titre ne doit pas grand-chose à son étymologie, laquelle séduira certainement les gastronomes du XIX^e siècle qui essaieront, eux, d'en faire une science. Florent Quellier souligne en effet que « littéralement règle (*nomos*) de l'estomac (*gastros*), "gastronomie" trouve sa parfaite définition dans ce qu'entend Grimod par vraie gourmandise. Le terme permet de conforter l'idée de la bonne chère comme un art et un savoir-vivre tout en contournant l'ambiguïté religieuse de gourmand/gourmandise⁵⁷ ». Mais cette idée de règles, qu'on la prenne au sens médical

⁵⁷ Florent Quellier, *Gourmandise. Histoire d'un péché capital*, Paris, Armand Colin, 2013 [2010], p. 144.

(diététique) ou juridique (à l'instar de Michel Onfray⁵⁸) est n'est guère présente dans le poème de Berchoux, contrairement à ce qu'ont pu avancer un certain nombre de commentateurs, glosant ce que pouvait bien désigner ce *nomos* : les règles de l'estomac, est-ce à dire de la façon de le sustenter, de le remplir ? la diététique ? Et pourquoi de l'estomac plutôt que du palais ? Ces règles portent-elles sur la façon de préparer les aliments, de les choisir ? sur les arts de la cuisine ou de la table ? sur les bonnes manières ? la façon de passer un bon moment ? les conversations au souper, dont parle Berchoux ? Sur cette question, nous rejoignons Julia Csergo : « De façon commode et inefficace, la tendance consiste à se référer à l'étymologie grecque du terme [...]. Ce qui ne nous éclaire pas réellement sur la signification à donner à cette mise en règle (ou en loi) de l'estomac (ou du ventre), peu importe au fond⁵⁹ ». En effet, rappelle-t-elle, nous ne pouvons guère savoir ce qu'Archestrate lui-même entendait par là.

Finalement, à la fin du XVIII^e siècle, la *gastronomie* n'est encore qu'une idée complexe – un tissu d'idées – née de pratiques, certes, mais surtout de débats qui ne pouvaient naître que dans la France des Lumières. En voulant esquiver toute référence à ces auteurs, Berchoux – qui est lui aussi un homme du XVIII^e siècle, à l'instar de Grimod de La Reynière et de Brillat-Savarin, mais d'avant la Révolution, et qui aurait voulu y demeurer – a néanmoins réussi paradoxalement à *nommer* cette idée, à trouver un mot qui, bientôt, et pas seulement en français, allait résumer toutes les définitions, toutes les querelles passées et à venir, et donc tout un savoir en construction, voire en expansion. L'inventeur du mot y voyait une manifestation du bon goût des « temps passés » dont la *restauration* s'opposerait aux dérives des Lumières, de la Révolution et du romantisme naissant. Mais, ayant pris soin de ne pas clairement le définir, il a permis à d'autres de le reprendre à leur compte et de l'investir de la portée scientifique qu'au fond il lui refusait.

⁵⁸ Si Berchoux et Brillat-Savarin ont été hommes de loi, il n'est pas sûr que leur « gastronomie » en tire une dimension juridique, contrairement à la lecture qu'en propose Michel Onfray. Cette dimension est absente du poème de Berchoux.

⁵⁹ Julia Csergo, *op. cit.*, p. 43.