

Montesquieu et l'esthétique galante

C'est à M^{me} Du Deffand que Louis Vian attribue l'opinion citée par D'Alembert dans son supplément à l'éloge de Montesquieu à propos du *Temple de Gnide*. La célèbre salonnière aurait défini sans complaisance l'ouvrage comme «l'apocalypse de la galanterie»¹. Peut-être faut-il prendre au mot l'auteur de cette formule assassine et se demander en effet, à la lumière des travaux récents sur l'esthétique galante, si le «petit roman», comme le désigne Montesquieu lui-même, ne constitue pas, sinon l'épisode catastrophique, du moins le signe de la survivance contestée d'un ensemble de valeurs exalté au siècle précédent. Ces valeurs semblent se maintenir, non sans critiques, réserves et transformations, dans les premières décennies du XVIII^e siècle. La mièvrerie, l'afféterie et les clichés mythologiques du *Temple de Gnide* découragent les thuriféraires de l'auteur de *L'Esprit des lois* de beaucoup insister sur la valeur littéraire de cet ouvrage. On peut toutefois ne pas juger sans intérêt de s'interroger sur ce qui a engagé Montesquieu à le produire et chercher du côté des liens entre cet ouvrage et l'*Essai sur le goût*, en particulier, les raisons de considérer cette œuvre autrement que comme un péché de jeunesse.

La présence de certaines valeurs galantes apparaît comme l'indice d'une ambivalence qui traverse non seulement l'œuvre de Montesquieu mais plus largement le champ littéraire de cette première moitié du siècle.

1. Cette opinion ne figurait pas dans le texte de l'*Encyclopédie* paru en 1755 en tête du cinquième volume. Voir le texte du supplément dans D'Alembert, *Œuvres complètes* (Paris, 1821-1822), t. III, p. 460-463 ; sur l'attribution de la formule à M^{me} Du Deffand, voir Louis Vian, *Histoire de Montesquieu* (Paris, 1878), p. 79.

On peut en effet déceler, dans la relation ambiguë à la notion de galanterie, le signe de tensions: tensions entre le modèle de l'amateur distingué et polygraphe et celui de l'homme de lettres, valorisé progressivement aux dépens du bel esprit, entre le «rêve mignard» d'une littérature enjouée au service de l'intégration mondaine et le progrès, auprès d'un plus large public, d'une prose critique et polémique, entre la sociabilité aristocratique centrée sur l'art de plaire qui semblait assurer le règne des femmes, dont les grandes salonnières du siècle sont les héritières, et la consécration progressive d'un monde des lettres masculin, spécialisé et savant qui trouve dans les académies un espace institutionnel de reconnaissance et d'indépendance.

C'est à partir des acquis d'une recherche récente menée par des dix-septiémistes sur l'esthétique galante que j'adosserai mon argumentation, en soulignant comment Montesquieu accepte et transforme cet héritage.

Si, comme l'a souligné Noémi Hepp, le terme *galanterie* date du XVI^e siècle, tandis que l'adjectif *galant* apparaît deux siècles auparavant², et si la galanterie constitue une nébuleuse aux contours flous, l'esthétique galante désigne un ensemble de valeurs et de pratiques littéraires qui ont connu leur apogée entre 1640 et 1680, comme l'ont souligné les travaux de Jean-Michel Pelous, Alain Viala, Delphine Denis: citons *Les Lois de la galanterie* de Sorel (1644), les *Annales galantes* de M^{me} de Villedieu (1670), le journal *Le Mercure galant* fondé en 1672, plus tardivement les *Lettres galantes* de Fontenelle (1683)³.

Le Songe de Vaux de La Fontaine, *La Princesse d'Élide* et *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière peuvent être considérées, parmi d'autres, comme des œuvres galantes, ce que manifeste l'usage du terme par les auteurs eux-mêmes, dans des préfaces, sous-titres ou désignations indirectes⁴. La galanterie a eu ses théoriciens, surtout ceux qui s'efforcent de définir le style galant, comportement mais aussi manière d'écrire: Pellisson, Madeleine de Scudéry, et plus tardivement Bouhours. Cette signification à la fois large et floue de la galanterie se maintient plus longtemps là où se mêlent le merveilleux, la convention et le divertissement magnifique, c'est-à-dire dans l'opéra, comme en témoignent *L'Europe galante*⁵

2. Noémi Hepp, *Les Lieux de mémoire*, III Les France, 2. Traditions, Paris, Gallimard, 1992, p. 779, note 23.

3. Voir Alain Viala, «D'une politique des formes: la galanterie», *XVII^e siècle*, n° 183, 1994, p. 143-144.

4. Voir Alain Viala, «Les *Signes galants*: A Historical Reevaluation of *Galanterie*», *Yale French Studies*, «Exploring the Conversible World», n° 92, 1997, p. 11-12.

5. Opéra-ballet sur une musique de Campra, joué pour la première fois en 1697.

d'Houdar de la Motte, *Les Indes galantes* de Rameau et même *Les Muses galantes* de Rousseau, qui vitupère ailleurs les mœurs galantes de la nation française⁶.

Le courant galant offre une palette étendue de positions, depuis l'exaltation épurée d'un art de plaire mondain jusqu'aux frontières du libertinage, dans l'éloge de l'inconstance et la grivoiserie. Les œuvres galantes expriment un panérotisme, qui célèbre la toute-puissance de l'amour⁷, en particulier à travers l'allégorie mythologique. Ce culte fervent rendu à l'amour et aux plaisirs, cette recherche euphorisante du divertissement et de la fête trouvent leur achèvement dans le mélange de chant, de musique, de danse et de théâtre, dans la comédie-ballet et dans l'opéra. L'esthétique galante, à son apogée, ne se réduit pas à un ensemble de formes données à l'art de séduire et au discours amoureux. Alain Viala a souligné comment elle est aussi «sens de l'humour», «art des bonnes manières» et art d'écrire, c'est-à-dire à la fois éthique et esthétique, courant social et littéraire. Ses valeurs clefs sont le naturel ou naïf, la délicatesse, l'enjouement, la variété. Ses formes privilégiées le mélange des genres, de la prose et de la poésie, les pièces dites mineures ou bagatelles à fonction ludique⁸.

Cet appétit de plaire et de jouir dans les limites d'un raffinement intégrateur, caractéristique de la génération qui entourait Fouquet, se trouve dévalué et censuré lors du retour à l'ordre moral qui caractérise la fin du règne de Louis XIV. Avec le déclin de la galanterie, c'est un pan de la culture française qui semble disparaître, comme le remarquent certains observateurs étrangers revenant à la cour de France⁹. Sans doute, comme l'a remarqué Noémi Hepp, la galanterie suscite-t-elle, dès le milieu du Grand Siècle, le sentiment d'une perte et la relation nostalgique à un idéal de comportement et de ton qui apparaît toujours appartenir à un passé révolu¹⁰. Si l'on considère cependant que les théoriciens de la galanterie ouvrirent la voie aux Modernes, il faut tenter d'apprécier le rôle joué par ces derniers dans une certaine réhabilitation de l'esthétique galante. Perrault, Fontenelle, M^{me} de Lambert, Marivaux ont dans une certaine mesure participé à ce mouvement qu'au lieu de nouvelle préciosité, on serait peut-être fondé à nommer *nouvelle galanterie*¹¹.

6. Voir la *Lettre à D'Alembert sur les spectacles* [1758], Paris, Garnier-Flammarion, 1967, éd. Michel Launay, p. 115-116; 178-179; 197; 199-202.

7. Voir Jean-Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant (1654-1675)*, Paris, Klincksieck, 1980.

8. «D'une politique des formes...», art. cité, p. 144-145.

9. Voir Jean-Michel Pelous, *Amour précieux...*, p. 468-469.

10. Noémi Hepp, ouvr. cité, p. 745.

11. Jean-Michel Pelous, ouvr. cité, p. 475-476.

Le goût de l'alliage, du mélange et de la conciliation des formes, le refus, donc, d'un strict respect des règles et des principes définis par les doctes, la liberté de création de bagatelles ingénieuses, les acquis de la civilisation mondaine, l'opinion, déjà présente chez Pellisson, que son siècle peut surpasser tous les précédents¹², accréditent l'idée que les Modernes héritent en quelque sorte d'un legs galant. Noémi Hepp rappelle que le mensuel mondain, *Le Mercure galant*, prit des positions très hostiles aux partisans des Anciens, surtout en 1715, année où culmine la querelle d'Homère¹³. Dans le *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Charles Perrault se fait explicitement le dépositaire et défenseur de ce legs en définissant la galanterie comme :

Ce qui distingue particulièrement le beau monde et les honnêtes gens d'avec le menu peuple ; ce que l'Élégance Grecque, et l'Urbanité Romaine ont commencé, et que la politesse des derniers temps a porté à un plus haut degré de perfection¹⁴.

La galanterie se trouve liée à l'idée d'un progrès de la civilisation, bientôt associée à celle d'un essor des arts et des sciences. Fontenelle intituler ses *Lettres diverses de M. le Chevalier d'Her****, *Lettres galantes*. Le recul de cet art de vivre et de ce style peut apparaître à certains comme une régression. M^{me} de Lambert déplore un changement des manières qui signale le bannissement de la galanterie. Hommes et femmes vivent séparés, les premiers perdant «la politesse, la douceur, et cette fine délicatesse qui ne s'acquiert» que par le commerce des dames. De là, la perte de l'envie de plaire et donc des agréments, de cette galanterie que la nation française avait le plus poussée mais aussi épurée¹⁵.

La rédaction du *Temple de Gnide* a lieu à une période de la vie de Montesquieu propice à l'exaltation de ces valeurs galantes. L'auteur fait son entrée à la Cour; sous le ministère du Duc de Bourbon, il fréquente la société frivole et libertine que M^{me} de Prie réunit à Bélébat, celle de Chantilly, cour dont M^{lle} de Clermont, sœur du Duc de Bourbon, fait les honneurs. On peut parler, à propos de l'ambiance qui y règne, d'une sociabilité mondaine à l'hédonisme tempéré, propice aux productions littéraires ludiques à dimension semi-privée, ou à valeur de requête ou de compliment s'adressant à des membres de ces petites sociétés¹⁶. C'est à

12. Voir Alain Viala, *L'Esthétique galante* (Paul Pellisson, *Discours sur les œuvres de Monsieur Sarasin* et autres textes), textes réunis et annotés sous la direction d'Alain Viala, Toulouse, Société des littératures classiques, 1989, p. 46.

13. Noémi Hepp, ouvr. cité, note 61, p. 780-781.

14. Cité d'après Jean-Michel Pelous, ouvr. cité, p. 475.

15. *Ibid.*, p. 469-470.

16. Louis Vian, *Histoire...*, p. 75; Robert Shackleton, *Montesquieu, une biographie critique*,

M^{lle} de Clermont que Montesquieu adresse en 1724 une lettre en vers et en prose dans le plus pur style galant. Il y raconte un songe: le dieu Amour, fils de Vénus, poursuit la destinataire de la lettre, qui le fuit. La fiction mythologique et la tradition anacréontique autorisent l'allusion licencieuse et il est tentant de rapprocher le ton et le style de cette lettre de celui du *Temple de Gnide*¹⁷. Le rôle joué par Chantilly et par la princesse dans la rédaction de l'ouvrage est mentionné par Guasco, qui rapporte que Montesquieu lui aurait appris que *Le Temple de Gnide* «étoit une idée à laquelle la société de M^{lle} de Clermont, princesse du sang, qu'il avoit l'honneur de fréquenter, avoit donné occasion, sans autre but que de faire une peinture poétique de la volupté»¹⁸.

L'ouvrage relèverait du compliment galant, de la requête amoureuse, d'une littérature encomiastique célébrant les charmes d'une grande Dame. Quoi qu'il en soit, l'ouvrage s'inscrit dans la tradition d'une littérature de circonstance, d'une poésie galante et mondaine, dont la liberté de ton, la célébration des plaisirs sont favorisées par de petites sociétés, lieux de rencontre et de divertissement. Il est rédigé dans un contexte qui rappelle celui des œuvres produites à l'apogée de la période galante. Durant la même période, Montesquieu entre en relation avec M^{me} de Lambert¹⁹, qui revendique, non sans nostalgie, l'héritage galant, comme on l'a souligné plus haut. Ces éléments exogènes ne suffisent pas à classer le *Temple de Gnide* dans les œuvres relevant de l'esthétique galante. Plus convaincant, me semble-t-il, est l'examen de l'ouvrage lui-même.

Ce que Montesquieu lui-même désignera par le mot *roman*²⁰ est un récit assez bref composé de sept chants, précédés par une préface et suivis de la pièce dans le goût anacréontique intitulée «Céphise et l'amour». Les thèmes choisis et le style exploitent un goût de la poésie amoureuse d'inspiration antique, goût dont témoignent les traductions d'Anacréon et de Sapho par Anne Dacier et Gacon²¹ et les poésies de Jean-Baptiste Rousseau et d'Houdar de la Motte²².

Grenoble, PUG, 1977, p. 48-51; François Gébelin, «La clef du *Temple de Gnide*», *Actes du congrès Montesquieu*, Bordeaux, Delmas, 1956, p. 88-97.

17. Montesquieu, *Correspondance I, Œuvres complètes*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1998, t.XVIII, éditée par Louis Desgraves et Edgar Mass, n° 75, p. 94.

18. Guasco, *Lettres familières* (1767), lettre VII (citée dans Montesquieu, *Correspondance*, éd. citée, p. 442).

19. Voir *ibid.*, lettre 83 et notes p. 104.

20. *Pensées, Œuvres complètes*, Paris, Nagel, édition André Masson, t.II, p. 417, n° 1438 (89); le second chiffre entre parenthèses renvoie à l'ancienne numérotation de Barckhausen.

21. Anne Dacier, *Les Poesies d'Anacreon & de Sapho, traduites de grec en françois* (Paris, 1681). Gacon, *Les Odes d'Anacréon en vers français* (Rotterdam, 1712).

22. Jean-Baptiste Rousseau, *Cantates* (Paris, Fasano, 1984), éd. Teresa di Scanno, XI et XVI; Houdar de La Motte, «Odes anacréontiques», *Œuvres complètes* (Paris 1754), t.I.

Le *Temple de Gnides* ouvre sur une préface qui est l'occasion de railler implicitement la critique²³. Usant du procédé éculé du «manuscrit trouvé», Montesquieu s'amuse aux dépens des érudits, et parmi eux des traducteurs, dont Anne Dacier, jamais nommée mais probablement visée, aurait été un chef de file (p. 567-568). L'enjeu est moins de reprendre le débat qui opposa Houdar de La Motte à la célèbre helléniste²⁴ que de placer l'ouvrage présenté sous le signe d'un enjouement ironique et mondain auquel le sérieux ridicule de l'érudition sert de faire-valoir. À défaut de désigner le public auquel il s'adresse, l'auteur entend faire savoir auquel il ne s'adresse pas: aux pédants qui cherchent l'exactitude documentaire aux dépens du plaisir donné par une antiquité de convention qui appartient au loisir mondain. Le morceau de préface ajouté à l'édition de Londres²⁵, accuse encore le trait en reprochant aux critiques de ne juger que d'après les règles un livre destiné aux jeunes gens, aux «têtes bien frisées et bien poudrées» et au «beau sexe». La préface désigne explicitement son public: lecteurs mondains, enjoués et frivoles, auxquels s'opposent les pédants. Les critiques de l'ouvrage qui paraissent l'année même de la première édition montrent que Montesquieu ne s'est pas trompé dans sa préface: le *Journal des sçavans*, sans beaucoup d'humour, déplore le manque d'érudition et d'exactitude de l'ouvrage et son «élégance un peu affectée»²⁶. M^{me} de Gomez, dans sa *Lettre critique sur le livre intitulé Le Temple de Gnide*, opposera au point de vue des «Savans inexorables», celui, très favorable, des femmes et des hommes du monde, qui apprécient une pièce qui parle du sentiment amoureux, et savent reconnaître derrière l'antiquité de convention et la pseudo-traduction, un poème en prose dans le «François le plus moderne, & dans le tour le plus nouveau»²⁷. La préface apparaît alors comme une sorte de revendication assumée d'une écriture frivole, enjouée et mondaine, d'une écriture galante par son thème et par son style, qui peint, selon la formule de d'Alembert dans son éloge, «l'ineptie des critiques et le pédantisme des traducteurs»²⁸.

23. La pagination du *Temple de Gnide* est celle de l'édition Masson, tome I.

24. Salvatore Rotta, «L'Homère de Montesquieu», dans *Homère en France après la Querelle (1715-1900)*, Actes du colloque de Grenoble, octobre 1995, éd. F. Létoublon et C. Volpihac-Augier (Paris, Champion, 1999), p. 141-148.

25. Voir ce morceau de préface manuscrit (Bordeaux, BM: ms. 1988, n° 1) et l'édition de Londres [Paris: Huart], [1742].

26. *Journal des sçavans* Amsterdam, septembre 1725, p. 339 et suiv.

27. Paris, Pierre Huet, 1725, p. 12.

28. *Encyclopédie*, tome V, 1758, p. xviiij; éloge reproduit dans l'édition Masson, t. I, p. xxxj-xxxij.

Le texte, assez bref, est marqué par une grande variété. Le *Temple de Gnide* raconte, dans le goût mythologique et pastoral, les amours du poète narrateur avec la belle et modeste Thémire et celles de son ami Aristhée pour la tendre Camille. Mais le récit, assez pauvre en événements, est l'occasion de déployer une gamme variée de procédés dans lesquels se mêlent une culture poétique et mythologique et les audaces du style moderne des beaux esprits habitués du salon de M^{me} de Lambert. Les parties descriptives et narratives alternent avec la confidence, la plainte, l'éloge de la femme aimée, les serments, les prières, les dialogues amoureux.

On y retrouve le panérotisme évoqué comme trait de la galanterie par Jean-Michel Pelous²⁹. Les trois premiers chants apparaissent comme un hymne à la Vénus gnidienne et à l'amour pudique, tendre et sincère. L'hommage au culte gnidien oppose allégoriquement l'amour luxurieux à celui des adeptes de la déesse honorée dans ce lieu. Des petites scènes à fonction moralisante illustrent des vices, coquetterie, vénalité, pour mettre en valeur le tendre amour des deux couples protagonistes. L'histoire du narrateur au quatrième chant, évoquant les voyages du *Télémaque* de Fénelon, dépeint les mœurs des Sybarites, peuple corrompu et lascif, loin duquel le héros narrateur cherche l'amour épuré qui lui convient. Les deux héros masculins traverseront l'épreuve de la jalousie, représenté comme un monstre tapi dans un antre et dont le cortège de Bacchus les délivrera. Au dernier chant, le poète entraîne Thémire dans un bois solitaire et cherche l'amour où sa maîtresse ne consentira pas à le lui faire trouver. Cet épilogue grivois achève de façon significative une fiction qui associe éloge de la pudeur et érotisme suggestif. L'ensemble est une sorte de parcours initiatique qui permet, à l'issue d'épreuves, d'atteindre l'amour exalté à Gnide, tendre, délicat et partagé. Ce parcours dans un espace allégorique rappelle la géographie galante de Madeleine de Scudéry, qui aurait, selon Ménage, «inventé l'Amour de Tendresse»³⁰.

Par son titre, le *Temple de Gnide* est comparé, selon une longue tradition qui remontent aux grands rhétoriciens, à un édifice élevé à la louange d'une abstraction ou d'un personnage que l'écrivain prétend ainsi immortaliser³¹. Le lieu évoqué, comme l'œuvre elle-même, est un monu-

29. Voir ci-dessus, note 7.

30. *Menagiana sive excerpta ex ore Aegidii Menagii*, Paris, P. et F. Delaulne, 1693, p. 398.

31. Dans la tradition italienne de l'exaltation des demeures seigneuriales, le parc du château de Chantilly, représenté comme un lieu enchanteur peuplé de divinités mythologiques, avait inspiré «La Maison de Sylvie», ensemble de dix odes de Théophile de Viau. Le château du marquis de Pussieux est célébré comme *locus amœnus*, ouvrage des Amours artisans, dans «La Maison

ment à la gloire de l'amour. La description de Gnide comme un *locus amoenus*, celle du temple de la déesse et l'*ekphrasis* représentant les tableaux ornant l'édifice illustrent le souci de la représentation picturale, le fameux *ut pictura poesis*, mais aussi la dimension métonymique et morale du lieu³². Œuvres typiquement galantes, le *Songe de Vaux* et les *Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine, inspirés par l'*Adone* de Marino et le *Songe de Poliphile* de Colonna, avaient remis à l'honneur les descriptions d'architectures, de jardins, de peintures, de sculptures et de tapisserie. Le décor allégorique constitue en lui-même un discours et marque, selon l'expression employée par Myriam Maître dans sa thèse sur les *Précieuses*, une «complicité entre les formes du discours» et les formes du décor³³.

Dans sa critique de l'ouvrage, le rédacteur du *Journal des sçavans* a raison de remarquer que «ce Temple de Gnide ressemble peu au Temple de Gnide qu'on voit dans le Dialogue de Lucien intitulé Les Amours, où il est parlé de la fameuse Venus de Praxitele»³⁴. Mais il a tort de n'avoir pas perçu que le texte de Lucien sous-tend l'allégorie qui semble donner son sens à l'ensemble.

En effet, en choisissant de rendre hommage à la déesse de Gnide, en décrivant la ville de Carie et son temple de Vénus, l'auteur pouvait songer à l'arrivée des deux voyageurs d'un dialogue des *Amours* de Lucien dans la cité dédiée au culte de Vénus. Lycinus décrit d'abord à son auditeur la ville et l'atmosphère voluptueuse qui y règne. Puis il s'attarde sur la statue de Vénus par Praxitèle, qui rendait l'endroit fameux³⁵. Cette statue dite de l'Aphrodite gnidienne, l'une des œuvres les plus célèbres de l'antiquité,

d'Astrée», ode en dizains de Tristan L'Hermite. Plus près de Montesquieu, La Fontaine, auteur du *Songe de Vaux*, composait une évocation allégorique à la gloire des merveilles du domaine de Fouquet et célébrait dans *Les Amours de Psyché et Cupidon* le parc de Versailles, décor enchanté peuplé de dieux et de prodiges. Ce récit mythologique, dédié à Marie-Anne Mancini, duchesse de Bouillon, participe à la célébration d'une grande dame. La dédicataire, nouvelle Vénus, est considérée comme incarnation d'une poétique et d'une esthétique de la grâce à l'œuvre dans le conte : voir La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon* (Paris, 1991), appendice de Stefan Schoettke, p. 258.

32. Myriam Maître, *Les Précieuses: contribution à la naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, thèse soutenue à Paris VII-Denis Diderot en 1998 (dir. Maurice Laugaa), vol. II, p. 389.

33. *Ibid.*, p. 388.

34. *Journal des sçavans* art. cité, p. 341.

35. «Nous entrâmes dans le Temple où brilloit au milieu la statuë de la Déesse, qui ouvroit à demy les lèvres, comme une personne qui sourit. Elle estoit nuë depuis les pieds jusqu'à la teste ; mais comme si elle eust oublié ce qu'elle estoit, elle cachoit d'une main ce qu'il semble que Venus ne devoit point cacher» (*Lucien, de la Traduction de N. Perrot, Sr D'Ablancourt. Avec des remarques sur la Traduction*, Paris, 1686, t. II, p. 243, *Catalogue de la bibliothèque de Montesquieu à La Brède, Cahiers Montesquieu* 4, Naples, Liguori, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, n° 1908).

était considérée comme la représentation parfaite de la déesse. La Fontaine y faisait allusion dans la description du temple de Vénus des *Amours de Psyché et de Cupidon*³⁶. Elle aurait inspiré le type de la Vénus pudique, qu'évoque la description de Lucien :

Elle estoit nuë depuis les pieds jusqu'à la teste; mais comme si elle eust oublié ce qu'elle estoit, elle cachoit d'une main ce qu'il semble que Venus ne devoit point cacher³⁷.

Ce geste pudique de la Vénus de Gnide est à rapprocher du culte épuré exigé par la déesse de l'Amour, évoqué dans l'ouvrage :

Le culte qu'on lui rend presque par toute la terre, est plutost une profanation, qu'une Religion. [...] Mais elle a voulu que le Peuple de Gnide eût un culte plus pur, & lui rendit des honneurs plus dignes d'elle. Là, les sacrifices sont des soupirs, & les offrandes un cœur tendre (p. 576).

La Déesse inspire aux filles de la modestie, & les fait estimer au prix que l'imagination toujours prodigue y sçait mettre (p. 577).

Ce n'était pas à la ville de Gnide qu'était associée la représentation d'un amour pudique, mais à la célèbre statue de Praxitèle qui s'y trouvait, celle-là même décrite par Lucien. Le culte épuré imaginé par Montesquieu proviendrait, selon toute vraisemblance, d'une interprétation allégorique de la posture de la Vénus du fameux sculpteur grec. L'amour exalté dans le *Temple de Gnide* est aussi opposé au sentiment désespéré et platonique qu'au libertinage des sens. La délicatesse de l'amour, les charmes de la pudeur étaient des questions agitées dans le salon de M^{me} de Lambert, qui imagine une «Fable de la pudeur» dans son *Avis d'une mère à sa fille*³⁸. La modestie, la pudeur, la naïveté, la sincérité et la réciprocité des sentiments ne sont pas dissociables d'un art de plaire qui caractérisait les œuvres galantes. Sans doute s'agit-il, selon un lieu commun de la sociabilité mondaine, de distinguer la belle galanterie de la galanterie dévoyée, comme le faisait déjà Herminius, un personnage de la *Clélie* de Madeleine de Scudéry :

L'amour ne s'apprend point dans les livres. La nature l'enseigne à tous les hommes, et dans tous les pays où j'ai voyagé, j'y ai trouvé l'amour. Mais je l'ai trouvé plus grossier, plus brutal et plus criminel parmi les gens qui n'ont aucune politesse et qui sont tout à fait ignorants de la belle galanterie que parmi les honnête gens³⁹.

36. Éd. citée, p. 183.

37. *Lucien, de la Traduction...*, éd. citée, t.II, p. 243.

38. Roger Marchal, *M^{me} de Lambert et son milieu*, Studies on Voltaire and the eighteenth century, vol. 289 (1991), p. 160.

39. Madeleine de Scudéry, *Clélie*, t. X, livre VI, Paris, Courbé, 1660; sur ce passage et sur Herminius, masque de Pellisson, voir Alain Viala, «D'une politique des formes...», art. cité, p. 147-148.

Herminius est le masque d'un théoricien de l'esthétique galante déjà évoqué, Pellisson. Le culte de l'amour tendre et pudique ne saurait être dissocié d'une esthétique de la grâce propre aux auteurs galants. Selon Vaugelas, le *je ne sais quoi*, la *bonne grâce* sont des éléments essentiels de la définition de l'homme *galant*⁴⁰. Pellisson, définissant, dans son *Discours sur les œuvres de M. Sarasin*, la manière galante, associe le *je ne sais quoi* et les *grâces* à cet «agrément érigé en art», selon la formule d'Alain Viala⁴¹. Or l'exaltation de la pudeur, dans *Le Temple de Gnide*, est liée au *je ne sais quoi*. Le théoricien de la notion, Dominique Bouhours, soulignait, dans ses *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, le rapport entre *je ne sais quoi* et désir :

On verra que le je ne sais quoi est à le bien prendre l'objet de la plupart de nos passions. Outre l'amour et la haine qui donnent le branle à tous les mouvements du cœur, le désir et l'espérance qui occupent la vie des hommes n'ont d'autre fondement. Car enfin nous désirons et nous espérons toujours, parce qu'il y a toujours au-delà du but que nous nous sommes proposé, je ne sais quoi où nous aspirons sans cesse, et où nous ne parvenons jamais, et de là vient que nous ne sommes jamais contents dans la jouissance des choses que nous avons souhaitées le plus ardemment⁴².

Le *je ne sais quoi* est le moteur indéfinissable du désir, qui en assure la renaissance continuelle; il multiplie les plaisirs que Montesquieu associe à la surprise. Il évite la satiété. L'évocation des Sybarites, peuple amolli et corrompu, au quatrième chant du *Temple de Gnide* rappelle sans doute celle des Chypriotes du *Télémaque* de Fénelon. Mais c'est moins la corruption et la paresse qui dominent, dans le peuple imaginé par Montesquieu, que la perte du désir, le dégoût qui provient de cette ignorance d'un art d'aimer qui multiplie les plaisirs par l'imagination :

Les faveurs n'y ont que leur réalité propre; & toutes ces circonstances qui les accompagnent si bien, tous ces riens qui sont d'un si grand prix, ces engagements qui paroissent toujours plus grands, ces petites choses qui valent tant, tout ce qui prépare un heureux moment, tant de conquêtes au lieu d'une, tant de jouissances avant la dernière; tout cela est inconnu à Cibaris (p. 587).

L'*Essai sur le goût*, conçu pour l'essentiel avant 1728, associe explicitement ce charme invisible appelé *je ne sais quoi*, caractéristique de l'esthétique galante, à la pudeur des femmes, source infinie de plaisirs par le retardement de la jouissance. Dans le chapitre consacré au *je ne sais quoi*, Montesquieu écrit :

La loi des deux sexes a établi parmi les nations policées et sauvages, que les hommes demanderoient, et que les femmes ne feroient qu'accorder: de-là il arrive que les graces sont plus particulièrement attachées aux femmes. Comme elles ont tout à défendre, elles ont tout à cacher; la

40. *Remarques sur la langue française* (1647), Paris, Th. Jolly, 1664, p. 349.

41. *L'Esthétique galante...*, p. 34.

42. Le P. Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1671, V, p. 253-254.

moindre parole, le moindre geste, tout ce qui sans choquer le premier devoir se montre en elles, tout ce qui se met en liberté, devient une grâce, et telle est la sagesse de la nature, que ce qui ne seroit rien sans la loi de la pudeur, devient d'un prix infini depuis cette heureuse loi, qui fait le bonheur de l'univers⁴³.

La pudeur des femmes multiplie les grâces, qui proviennent de l'inattendu, de la révélation soudaine de ce qui était resté caché. Dans *Le Temple de Gnide*, le «charme secret»⁴⁴ de la seconde des Grâces, qui apparaît en songe au fils d'Antiloque, relève de cette esthétique de la grâce et du «je ne sais quoi»⁴⁵:

Un charme secret étoit répandu sur toute sa personne: elle n'étoit point belle comme Venus, mais elle étoit ravissante comme elle: tous ses traits n'étoient point réguliers, mais ils enchantèrent tous ensemble: vous n'y trouviez point ce qu'on admire, mais ce qui pique: ses cheveux tombaient négligemment sur ses épaules, mais cette négligence étoit heureuse: sa taille étoit charmante, elle avoit cet air que la nature donne seule, & dont elle cache le secret aux Peintres mêmes (p. 590).

En entrant dans le temple de Vénus, ou en présence d'un Gnidien, on sent aussi «un charme secret qu'il est impossible d'exprimer»⁴⁶. La grâce est attrait, elle plaît, tandis que la beauté régulière éloigne. Dans l'*Essai sur le goût*, Montesquieu illustre la même idée en soulignant qu'une femme laide peut plaire davantage qu'une beauté qui ne surprend pas⁴⁷. Il évoque la ceinture de Vénus, «pouvoir invisible» d'une grâce ingénue, magie de l'art de plaire opposée à la gravité et à la majesté de Junon, à la fierté de Pallas⁴⁸.

Montesquieu associe le *je ne sais quoi* à une réflexion sur le rapport du désir avec la promesse de plaisir contenue dans ce qui est voilé. L'épisode grivois sur lequel se termine *Le Temple de Gnide* acquiert une dimension emblématique. Le plaisir est suscité par l'objet suggéré et dérobé par le geste pudique:

Où croyez-vous que je trouvai l'amour? Je le trouvai sur les levres de Themire; je le trouvai ensuite sur son sein; il s'étoit sauvé à ses pieds, je l'y trouvai encore; il se cacha sous ses genoux, je le suivis; & je l'aurois toujours suivi, si Thémire toute en pleurs, Thémire irritée ne m'eût arrêté (p. 603).

43. *Essai sur le goût*, édition Charles-Jacques Beyer, Genève, Droz, 1967, p. 89.

44. Voir ci-dessous, p. 00 et note 46.

45. Voir ci-dessous, p. 00. Sur l'esthétique de la grâce chez La Fontaine et ses contemporains, voir Jean Lafond, «La Beauté et la Grâce. L'esthétique «platonicienne» des *Amours de Psyché*», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 69 (1969), p. 475-490.

46. «Venus met dans le cœur, en la présence d'un habitant de Gnide, le *charme secret* que trouvent deux amis...» (p. 586).

47. Éd. citée, p. 88.

48. *Ibid.*, p. 90.

Ainsi l'amour sincère et pudique n'est pas seulement, dans *Le Temple de Gnide*, un thème moral assez convenu; il correspond aussi à une conception du plaisir et du bonheur qui rend compte à la fois du sentiment amoureux et du sentiment esthétique. Le *je ne sais quoi*, cet obscur et fuyant objet du désir, est ce qui en assure le renouvellement perpétuel, source de vie et de bonheur, tandis que le prévu, l'attendu, l'artificiel et la satisfaction provoquent l'ennui, la satiété et le dégoût.

Au *je ne sais quoi* il convient d'associer la délicatesse, à laquelle Montesquieu consacre un chapitre de son *Essai sur le goût*. Il définit la délicatesse comme la capacité à multiplier les sensations et il est significatif qu'il illustre son propos par une référence au raffinement amoureux: Les gens délicats dans l'amour se composent la plupart des plaisirs de l'amour⁴⁹. La délicatesse est une valeur essentielle de l'esthétique galante, comme en témoignent les efforts de définition du Père Bouhours dans *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*⁵⁰. La délicatesse apparaît comme un objet fuyant, que le personnage d'Eudoxe cherche à cerner par les idées d'imperceptible, de caché, ou de «petit mystère». L'image du voile cachant la beauté féminine permet d'opposer la délicatesse, objet qui se dérobe à la vue, à ces pensées seulement «nobles ou jolies» ressemblant à des «bergères de Roman qui n'ont sur le visage ni masque ni cresse; toute leur beauté saute aux yeux dès qu'elles se présentent»⁵¹. La définition de Bouhours et la comparaison qu'il utilise éclairent la dimension allégorique de la Vénus pudique dans l'ouvrage de Montesquieu. La délicatesse, comme le *je ne sais quoi*, est la source d'une infinité de plaisirs, procurés par ce qui se laisse deviner sans se donner complètement à voir ou à saisir. L'alliance inattendue du plaisir et de la mélancolie relève aussi de la délicatesse. La citation de Catulle que Montesquieu avait songé à placer en tête de son ouvrage et qui figure dans les *Pensées* en éclaire la tonalité, faite de cette douceur de la tristesse amoureuse:

Neque enim Dea nescia nostri/Quae dulcem curis miscet amaritiam.

(Je ne suis pas un inconnu pour la déesse/Qui mêle aux soins amoureux une douce amertume)⁵².

Aristhée, personnage du *Temple de Gnide*, répond à Camille, qui constate la mélancolie de son amant que «la tristesse des amants est délicieuse» (p. 593). Le «plaisir des larmes» a été analysé par Jean Rousset

49. *Ibid.*, p. 87.

50. 1687, éd. Suzanne Guellouz, Toulouse, Société des littératures classiques, 1988, p. 158-159.

51. *Ibid.*, p. 160.

52. *Pensées*, n° 1519 (109): Catulle, 68, v. 17-18; trad. G. Lafaye, Paris, 1974.

dans les *Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine, œuvre caractéristique de l'esthétique galante⁵³.

La variété et l'hétérogénéité des genres et des tons, avaient été proclamées et pratiquées par Pellisson et par l'auteur des *Amours de Psyché et de Cupidon*, ouvrage placé sous le signe de la diversité. Esthétique de la grâce et vers mêlés à la prose relèvent d'une même critique implicite de la régularité, de la codification et d'une conception architectonique de la Beauté ; c'est ce qu'enseigne l'apologue de Myrtis et de Mégano, des *Aventures de Psyché*⁵⁴, opposant la froide beauté aux charmes de la grâce irrégulière. La Fontaine, dans cette œuvre, choisit d'utiliser le prosimètre, mélange de vers et de prose, comme d'autres auteurs galants. Pellisson va plus loin en composant des *Vers en prose* et de la *Prose en vers*⁵⁵ qui font de lui, selon Alain Viala, «un précurseur de la poésie en prose». Les débats sur la traduction et la crise de la versification vont conduire Fénelon à la composition d'une prose poétique dont Montesquieu s'est inspiré dans *Le Temple de Gnide*⁵⁶. Il paraît important de souligner qu'avant Fénelon, les auteurs galants, et d'abord Pellisson, avaient ouvert la voie à l'idée d'une prose poétique, en privilégiant le mélange ludique, indissociable d'une manière d'écrire fondée sur l'art de plaire.

Dans *Le Temple de Gnide*, Montesquieu emprunte aux auteurs galants une conception de la pratique littéraire, fondée sur le privilège des genres mineurs, le mélange des genres et celui de la poésie et de la prose.

Comme le *je ne sais quoi*, l'esthétique du mélange relève du plaisir de la variété et s'oppose à l'uniformité qui suscite le dégoût. L'*Essai sur le goût* développe cette idée dans le chapitre consacré aux plaisirs de la variété :

Il faut faire voir à l'âme des choses qu'elle n'a pas vûes; il faut que le sentiment qu'on lui donne soit différent de celui qu'elle vient d'avoir. [...] Une longue uniformité rend tout insupportable; [...] les mêmes nombres et les mêmes chûtes mettent de l'ennui dans un long poëme⁵⁷.

Mais la recherche des filiations et des similitudes ne doit pas gommer les transformations des valeurs de l'esthétique galante dans un contexte qui n'est plus le règne du jeune Louis XIV. La *grâce* et le *je ne sais quoi* relèvent, à l'apogée de l'esthétique galante, d'une éthique et d'une esthétique fondées sur l'art de plaire et sur une sociabilité qui privilégie la présentation de soi, *l'ethos*, à des fins de distinction et d'intégration mondaine,

53. *L'Intérieur et l'Extérieur*, Paris, José Corti, 1968, p. 115-124

54. *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, éd. citée, p. 178-181.

55. Alain Viala, *L'Esthétique galante* (éd. citée ci-dessus, note 12), p. 11.

56. Albert Chérel, *Fénelon au XVIII^e siècle en France (1715-1820), son prestige, son influence*, Paris, 1917.

57. *Essai sur le goût*, éd. citée, p. 72.

voire de quête de prestige et de confirmation de son appartenance aux groupes valorisés⁵⁸. D'une certaine façon, la naïveté galante et la grâce sont héritières de la *sprezzatura*, cette élégante désinvolture qui spécifie l'idéal du courtisan défini par Castiglione⁵⁹, et qui devient l'air galant, signe de reconnaissance d'une communauté de personnes de qualité fondée sur la cooptation. «Ce je ne sais quoi de galant qui est répandu en toute la personne qui le possède, en son esprit, en ses paroles, en ses actions, est ce qui achève les honnêtes gens, ce qui les rend aimable et ce qui les fait aimer», déclare Madeleine de Scudéry⁶⁰. Piquant, spontanéité, naturel et négligence caractérisent l'esthétique de la grâce. Dans l'*Essai sur le goût*, la révélation inattendue du caché suppose aussi le naturel, la naïveté, maître mot de l'esthétique galante :

Lorsque vous dites des choses qui vous ont coûté, vous pouvez bien faire voir que vous avez de l'esprit, et non pas des grâces dans l'esprit. Pour le faire voir, il faut que vous ne le voyiez pas vous-même, et que les autres, à qui d'ailleurs quelque chose de naïf et de simple en vous ne promettrait rien de cela, soient doucement surpris de s'en apercevoir.

Ainsi les grâces ne s'acquièrent point; pour en avoir, il faut être naïf. Mais comment peut-on travailler à être naïf⁶¹?

Qu'elle désigne une manière d'être, des écrits ou un style de conversation, la naïveté et l'air galant sont, chez les théoriciens de l'âge d'or de la galanterie, des qualités indéfinissables, qui permettent d'être reconnu et intégré⁶².

Montesquieu, lui, analyse *je ne sais quoi* et *naïveté* selon une perspective psychologique qui les associe au sentiment provoqué par la surprise. Il fonde son esthétique sur une théorie des plaisirs qui n'est pas dissociable d'une quête du bonheur. À la présentation de soi modelée par les impératifs de la Cour, se substitue la recherche d'une activité de l'âme qui mette à l'abri de la lassitude et de l'anéantissement: «Tout nous fatigue à la longue, et surtout les grands plaisirs [...]. Il faut en prendre d'autre plus propre à nous servir, et distribuer pour ainsi dire le travail⁶³». Il s'agit moins de paraître et de plaire pour être intégré et augmenter son prestige sur la scène mondaine que de créer les conditions de la permanence du

58. Sur l'*ethos* galant, voir Alain Viala, «L'éloquence galante, une problématique», dans *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, Ruth Amossy dir., Lausanne, Paris, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 179-195.

59. Baldassar Castiglione, *Le Livre du courtisan*, Paris, éd. G. Lebovici, 1987, présentation et traduction par Alain Pons (1^{re} éd. 1528), p. 54-55.

60. *De l'air galant et autres conversations*, éd. Delphine Denis, Paris, Champion, 1998, p. 53.

61. Ed. citée, p. 90.

62. Alain Viala, «L'éloquence galante», art. cité, p. 177-210.

63. *Essai sur le goût*, éd. citée, p. 79.

désir. Le *je ne sais quoi* et les raffinements de l'esthétique galante sont des promesses de jouissance, qui constituent des plaisirs, multipliés grâce aux obstacles dressés par le détour et par la pudeur. L'attendu, le prévisible, ce qui vaut promesse provoquent la lassitude et la déception. Le plaisir surgit de ce qui se donne comme supplément imprévisible, source cachée et soudain révélée d'une satisfaction qu'on ne prévoyait pas. Voilà pourquoi l'art d'écrire qui ménage la suggestion charme davantage qu'une trop grande clarté, pourquoi, comme le soulignent les *Pensées*, une œuvre érotique en latin comme l'*Aloisia*, plaît davantage que sa traduction française, pourquoi la débauche provoque le dégoût tandis que l'amour multiplie les plaisirs⁶⁴.

Réinterprétée dans le sens d'un subjectivisme hédoniste, l'esthétique galante à l'œuvre dans *Le Temple de Gnide* et dans *l'Essai sur le goût* ne saurait faire oublier les critiques de Montesquieu à l'égard de la sphère mondaine et de son influence sur le goût et sur la vie intellectuelle de son temps. Ses poésies et ses œuvres mineures semblent accréditer l'idée d'une adhésion au modèle de l'écrivain polygraphe et de l'amateur distingué. Toutefois la lettre à Jean-Jacques Bel du 29 septembre 1726 témoigne de ce que Montesquieu fait peu de cas du jugement esthétique des gens du monde et accorde la supériorité aux gens de métier⁶⁵. Ailleurs il déplorera, comme avant lui Shaftesbury, l'influence du commerce des femmes sur le goût, qui empêche d'apprécier ce qui exige de l'esprit⁶⁶. Or l'esthétique galante supposait l'influence positive des dames sur la formation du goût et sur le façonnement des conduites. Le moment du *Temple de Gnide* et de *l'Essai sur le goût* correspond à une adhésion partielle à l'esthétique galante et à sa transformation dans le cadre d'une pensée sensualiste et subjectiviste.

Le modèle galant à prétention universelle connaîtra cependant une réduction et une relativisation. La galanterie se présente comme une spécificité française, composante des mœurs qui correspondent à l'esprit de la nation. Montesquieu situe au Moyen Âge et dans la période du «système merveilleux de la chevalerie» la naissance de la galanterie, désir de plaire associé à la force protectrice mise au service de la «vertu jointe à la beauté

64. *Pensées*, n° 203 (958) et 1383 (993).

65. Montesquieu, *Correspondance I*, éd. citée, n° 236.

66. *Pensées*, n° 1062 (860); voir aussi Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc.*, Londres, Grants Richards, 1900, t. II, p. 5-6, «Les Moralistes, une rhapsodie philosophique», Part I, Section I. Philocles à Palemon, d'après David Hume, *Essais moraux, politiques et littéraires*, Paris, Éditions Alive, 1999, notes de Jean-Pierre Jackson, note 146, p. 177.

et à la faiblesse »⁶⁷. Dès les *Lettres persanes*, la galanterie était liée à la question de la liberté des femmes et à la place respective des sexes⁶⁸, dans une comparaison entre Orient et Occident.

La pensée politique de Montesquieu opérera une réinterprétation des valeurs galantes dénuées de toute dimension idéale et absolue. La galanterie désigne alors un ensemble de normes observables dans les relations entre hommes et femmes des élites françaises, dont on peut apprécier les avantages et les inconvénients. Elle apparaît liée aux monarchies civilisées, à la corruption des mœurs qui y règne, au développement du commerce favorisé par le luxe. Les bons législateurs des régimes républicains ont « banni jusqu'à ce commerce de galanterie qui produit l'oisiveté, qui fait que les femmes corrompent avant même d'être corrompues, qui donne un prix à tous les riens, et rabaisse ce qui est important, et qui fait qu'on ne se conduit plus que sur les maximes du ridicule, que les femmes s'entendent si bien à établir »⁶⁹. Cette mise à distance du modèle galant, relativisé par sa localisation dans le temps et dans l'espace, signale qu'il est devenu objet d'observation et non plus idéal esthétique et éthique appelant adhésion et cooptation. On peut y voir, en dépit de réactions nostalgiques récurrentes, le signe d'une dévaluation inéluctable. C'est probablement dans le procès rousseauiste contre les sciences et les arts et les mœurs de la France monarchique que cette dévaluation trouvera sa consécration théorique.

Mais pour l'auteur de *L'Esprit des lois*, c'est « au législateur à suivre l'esprit de la nation ». La sociabilité, l'enjouement, le goût et la liberté des femmes, « source des richesses de la nation », la politesse « qui attire chez elle les étrangers » ne gagnent pas à être changés⁷⁰. Le règne des femmes et la galanterie, mirage de la sociabilité idéale définie par Madeleine de Scudéry ou Pellisson, apparaît alors comme la fiction nécessaire à une harmonie sociale caractéristique des monarchies modernes et comme une composante essentielle des mœurs françaises⁷¹. Cette vision politique du mirage galant n'efface pas pour autant le lien essentiel établi par Montesquieu entre l'esthétique galante du *je ne sais quoi* et de la *grâce*, et sa conception du bonheur. Le détour, le voilé, le naïf, le délicat et le varié sont les conditions pour « former toujours de nouveaux désirs », source

67. *L'Esprit des lois*, XXVIII, 22.

68. Voir lettre 38.

69. *L'Esprit des lois*, VII, 8.

70. *Ibid.*, XIX, 5.

71. Voir David Hume, *Essais moraux...*, « De la naissance et du progrès des arts et des sciences », p. 176-180.

inépuisable de vie qui protège de la lassitude et écarte l'idée de notre futur anéantissement ⁷².

Carole DORNIER
Université de Caen

72. *Pensées*, 69 (997).