





# Métaphores des cinq sens dans l'imaginaire occidental

## Le Goût



**Corinna Coulmas**

**Métaphores des cinq sens dans l'imaginaire occidental**

Volume II

**Le Goût**

Les Éditions La Métamorphose

© 2012 Les Éditions La Métamorphose  
Indicatif éditeur : 978-2-9541706  
15, rue des cinq diamants, Paris, France  
[www.corinna-coulmas.eu](http://www.corinna-coulmas.eu)

ISBN : 978-2-9541706-1-9

*À Michel*

*aux dispositions heureuses de l'homme de goût*





*Manger n'est qu'un surcroît de vie. ... Le repas en commun est un acte symbolique d'union. Toute jouissance, toute appropriation ou assimilation est manger, ou plutôt, manger n'est rien d'autre qu'une appropriation. Chaque jouissance spirituelle peut ainsi être exprimée par l'acte de manger. ... L'incorporation physique est suffisamment mystérieuse pour être un beau symbole du sens spirituel - car enfin, pourquoi le sang et la chair seraient-ils quelque chose de si repoussant et vulgaire ? En vérité, il y a là plus que de l'or et du diamant, et les temps ne sont pas si loin où l'on aura une meilleure opinion du corps organique. Qui sait quel symbole élevé est le sang ? C'est justement le caractère répugnant des éléments organiques qui infère quelque chose de très élevé. Ils nous font frémir comme des fantômes, et avec un effroi puéril nous devinons dans ce mélange curieux un monde qui serait une vieille connaissance.*

*Novalis, Fragments de Teplitz*



## **CONCEPTS**



## Liminaire

*La femme vit que l'arbre était bon à manger et séduisant à voir, et qu'il était, cet arbre, désirable pour acquérir le discernement. Elle prit de son fruit et mangea. Elle en donna aussi à son mari, qui était avec elle, et il mangea. Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils surent qu'ils étaient nus ; ils cousirent des feuilles de figuier et se firent des pagnes.*

Genèse, III, 6 - 8

Le premier interdit formulé à l'endroit de l'homme - interdit aussitôt transgressé - se réfère à la nourriture. Se nourrir est le propre du vivant, qu'il soit végétal, animal ou humain. On a besoin de s'alimenter pour vivre, d'absorber à intervalles réguliers ce qui est nécessaire à l'organisme. C'est un acte à la fois simple et fondamental. Or, l'histoire du fruit défendu nous met en garde contre cette simplicité apparente. Non pas sous l'aspect de la lutte pour les vivres, qui sera une des constantes dans l'histoire de l'humanité. Il y a abondance de choix au jardin d'Éden, la faim ne viendra que plus tard. Au commencement, la nourriture, qui nous est présentée comme végétale (... *tu peux manger de tous les arbres du jardin...*<sup>1</sup>) ne pose pas problème. Le récit de la Genèse ne s'y intéresse pas en tant que telle. Il nous parle, en revanche, de désir et de plaisir, de jouissance et de connaissance, de sexualité et de culpabilité. Dans la

---

<sup>1</sup> Genèse, II, 16

condensation géniale propre à la Bible, tous les aspects du goût, notre sens à la fois le plus élémentaire et le plus complexe, se trouvent évoqués en trois versets. Avec eux, la nourriture quitte d'emblée le domaine purement physiologique et prend place à la charnière exacte entre la nature et la culture.

Ce double ancrage du goût est confirmé par l'étymologie : en latin, *sapere* signifie à la fois *avoir du goût* et *savoir, comprendre, s'y connaître en quelque chose*, et le mot *nourriture* désigne au départ aussi bien *l'allaitement* que *l'éducation*. Il semble bien que les deux aspects du goût restent toujours liés. C'est par l'acte de manger - cycle qui va de la faim, manque essentiel, à la satiété, à la digestion et au sommeil qui s'ensuit - que la nature réclame sur nous ses droits. À travers ce rappel permanent de notre matérialité, nous sentons à quel point la vie est rythmée par l'alternance du déclin et du renouveau corporels.

Faisant partie de la grande chaîne des vivants, nous puisons dans son réservoir pour nous nourrir. Omnivores, nous avons le choix de composer nous-mêmes notre menu : c'est une richesse et une difficulté, car nous définissons par notre sélection notre rapport au monde. Les religions ont toujours reconnu l'importance de ce que l'on incorpore et distinguent entre aliments licites et illicites. Les cultures font de leur choix un moyen de distinction et d'identification, selon des critères multiples dont le plaisir est le plus important.

Car c'est le passage du besoin au plaisir qui est sym-

bolisé par le fruit à la fois *bon à manger, séduisant à voir et désirable pour acquérir le discernement*. À côté du goût du fruit, il y a sa représentation, qui compte autant : la scène originelle devient mise en scène. Et c'est au moment où la représentation entre en jeu que le sens se charge de sens, donc de connaissance. *Le plaisir imaginé s'appelle désir*, dit Ricoeur. Il naît là où il ne s'agit plus seulement de ravitaillement, garanti par les autres arbres du jardin, mais où il y a à voir et à comprendre. Et, comme il est dans la nature du désir, celui qui vient de naître est *insatiable*, il se renouvelle sans cesse. Soudain, il y a un manque à combler, et nous devons y œuvrer à la sueur de notre front. La construction du monde, telle qu'elle est montrée dans le récit biblique, se fait à travers le goût. Le goût de quelque chose, connu ou inconnu ; le goût d'une personne ; le goût de vivre.

Cette construction universelle est à la fois sociale et esthétique : les deux piliers de la vie en commun sont aussi les deux éléments principaux du goût. D'où la complexité de ce sens : tout en étant le plus intime et le plus subjectif (selon le vieil adage *de gustibus et coloribus non est disputandum*<sup>2</sup>), c'est lui qui sert de paramètre pour le jugement. Ainsi, nous stipulons qu'il y a bon ou mauvais goût – *goût*, et non *vue*, dont l'objectivité paraît pourtant plus grande, ni *ouïe*, *toucher* ou *odorat*. Quant au discernement, qui nous est parvenu par la consommation du fruit défendu en même temps que la mort, l'amour et le travail, il ne paraît pas non plus avoir son ancrage logique dans notre deuxième sens.

---

<sup>2</sup> *Des goûts et des couleurs on ne dispute point.*

Le jugement serait-il affaire de goût ? Ce qui est certain, c'est que le goût est affaire de jugement, qu'il écrit à sa manière le « texte » d'une civilisation, en opérant une transposition entre la sensation et la pensée, entre la nature et le niveau symbolique.

Ce caractère double, ambigu du goût est la raison pour laquelle il est le sens social par excellence : lié au besoin le plus vital, il est présent dès le premier geste partagé. Le seul de nos sens directement associé à un vice - la *gula*, traduit assez improprement par « gourmandise », l'un des sept péchés capitaux et étroitement uni à la luxure - il l'est aussi à une vertu, l'hospitalité. Comme nous le verrons, tous les règlements et tous les dérèglements de la vie sociale passent par le goût ou peuvent se traduire en ses termes.



## Le goût - le sens social

### Du repas convivial au festin: la nourriture comme système de signes

Manger seul est une aberration moderne. Sénèque attribue à Épicure la sentence suivante: *Examine avec qui tu dois manger et boire avant de penser à ce que tu mangeras et boiras, car manger sa viande sans un ami, c'est une vie de lion ou de loup*<sup>3</sup>. Vie sauvage donc, loin de toute sociabilité civilisatrice. *Convivium*, le mot latin pour festin, signifie bien vivre ensemble : le goût est avant tout un lien. Entre les hommes, d'abord : si le *copain* est celui avec qui on partage son pain, la *compagne* est celle avec qui on partage la vie. L'étymologie est la même<sup>4</sup>, l'extension implicite, comme le montre d'ailleurs l'histoire de la Genèse.

Le partage du repas est ouverture et promesse de relation, même là où celle-ci n'est pas évidente. Ainsi, la célébration des repas funéraires dans l'Antiquité devait rétablir le lien entre les vivants et le défunt, que la mort avait paru rompre. Et les sacrifices - partage de nourriture entre les hommes et les dieux - assuraient un rapport permanent avec le divin.

Le partage implique une délimitation, l'établissement de règles entre les participants. C'est en ce sens-là que

---

<sup>3</sup> Sénèque, *Lettres à Lucilius*, XIX, 10

<sup>4</sup> Du latin populaire, *companio*, *-onis*

chaque repas est aussi un spectacle, une mise en scène : un jeu codifié, qui se déroule à plusieurs niveaux. Au niveau social tout d'abord. Il n'est pas, il n'a jamais été indifférent avec qui on mange, ni de quelle manière on sert la nourriture - pareille pour tout le monde, ou de façon hiérarchisée, selon l'importance qu'on accorde aux convives. Le choix et la présentation des mets, les plats et instruments de service, le cadre, les horaires, beaucoup plus fluctuants au cours des siècles qu'on ne les imagine, les propos tenus à table, tout a contribué à créer un système de signes à travers lesquels s'exprime l'énergie sociale. Partout, des modèles d'un *repas idéal* ont été élaborés, avec lequel une société donnée s'identifiait, dans lequel elle se reconnaissait, qu'elle cherchait à reproduire à maintes occasions. En Occident, certains d'entre eux sont devenus emblématiques. Il s'agit, d'un côté, du banquet antique, du *symposium* ; et de l'autre - héritage du Nouveau Testament -, des *Noces de Cana*, de *la dernière Cène*, et du *repas des apôtres à Emmaüs*.

Examinons-les d'un peu plus près. Tables, lits, cratères et vases à boire étaient les accessoires du banquet antique, signes d'un plaisir partagé, ritualisé et contrôlé. Le banquet grec était divisé en deux parties, le *deipnon* et le *symposion*. Le *deipnon* était un repas sans discours, lié à un sacrifice et à la consommation de la chair des victimes. Pas de festin sans l'évocation d'une présence surnaturelle. Manger est un acte qui implique la destruction, dans le cas de la viande la destruction d'un être vivant. Pour l'homme antique, cette irruption dans la nature demande une consécration pour être acceptable. Il fallait que les dieux y participent pour effacer la faute et rétablir l'équilibre universel.

Une fois le *deipnon* terminé, on introduisait les *deuteraï trapezai*, les « deuxièmes tables », on offrait une libation et on chantait le péan. Pendant le *symposion* on servait des boissons fermentées, enivrantes. Allongés sur des divans, les convives assistaient aux prestations de danseurs et de musiciens et s'adonnaient à la conversation. Le mélange de vin et d'eau, la quantité de boissons distribuées, les types de musique, les thèmes abordés étaient sujets à des règles précises. Dès ce premier modèle de repas idéal, le lien qui va des mets aux mots est confirmé. Musique, chant, poésie, spectacle : le festin n'est jamais consacré à la seule nourriture. Réglementés par l'étiquette, multiples sont ses plaisirs et leur degré de sublimation. Toujours, le facteur social implique l'accentuation du visuel, un transfert de sens dans la sphère du *visible*. La convivialité est un fait de culture. Ses signes doivent être lisibles. Les espaces où elle a lieu déterminent le type de sociabilité qui va s'y dérouler. Une conversation de lit à lit ne ressemble pas à celle menée sur des chaises. De même, la répartition des invités dans la salle a toujours revêtu la plus haute importance.

En effet, très tôt le *banquet* uniformisant, auquel préside l'idéal démocratique grec, a coexisté avec le *festin*, qui reflète la hiérarchie des personnes présentes. Dans la Grèce archaïque, l'agencement du banquet correspondait à la structure même de la cité. Il était d'apparence égalitaire, avec les mêmes exclus, les femmes, les esclaves, les étrangers, mais sans hiérarchie visible entre les convives. À Rome, en revanche, la répartition des invités sur les lits, plus ou moins près du souverain, reflétait bien leur rang.

Les aliments consommés jouaient à leur tour le rôle de marqueur social : on a toujours mangé selon sa condition. Le légendaire Lucullus possédait une maison où chaque salle, consacrée à une des divinités du Panthéon gréco-romain, comportait un prix spécial de repas, une installation et un service correspondants. Aux hôtes modestes il servait un dîner simple, aux hôtes de marque un repas digne de leur rang.

Sobriété et frugalité d'un côté, luxe et prodigalité de l'autre : souvent, plusieurs variantes du repas idéal ont coexisté. Les empereurs romains étaient censés afficher une certaine indifférence par rapport à la nourriture pour rappeler, par leur attitude, le bon vieux temps d'une République aux mœurs austères. Ce sont les qualités de simplicité et de sobriété qui sont mises en avant par les biographes d'Auguste, d'Antonin le Pieux et de Septime Sévère. En même temps, l'empereur recevait les notables à une table qui était riche, voire spectaculaire. Car il concentrait en sa personne le double rôle d'organisateur de spectacles et de pourvoyeur de denrées de première nécessité. Pour montrer à quel point il avait failli à son devoir, Suétone brosse de Néron le portrait doublement répréhensible du glouton qui ne nourrit pas ses sujets.

Au Moyen Âge, la table continue d'être un élément important de distinction sociale. Dans cette société où tout est signifié, où chaque chose est reliée symboliquement à une multitude d'autres, et qui se comprend elle-même comme un organisme, un grand corps vivant, l'inégalité de ses membres est considérée comme voulue par Dieu. Le régime alimentaire de chacun devait correspondre à son

état. Il convenait au prince, qui en était la tête, de ne manger que ce qui s'approche du ciel : de la volaille, mais pas de légumes, des pommes et des poires de préférence aux fraises. Les travailleurs, qui représentent les pieds du corps social, devaient se nourrir des produits de la terre. Il revenait par ailleurs au peuple d'alimenter le roi, qui percevait des biens fongibles et mangeait chez ses sujets. À son tour, il était responsable de leur alimentation. Cet échange de nourriture symbolisait la reconnaissance réciproque de leurs rôles.

À l'instar du banquet antique, le repas médiéval obéit donc à une mise en scène précise, mais le modèle n'est plus le même. Toute collation, y compris la plus simple, puise sa référence dans le Nouveau Testament. Chez les pauvres, on peut retracer aisément l'image égalitaire des repas pris en commun par les Apôtres, et cela jusqu'aux aliments choisis, le pain notamment, qui depuis la Méditerranée s'est étendu à toute l'Europe comme nourriture principale. Ce genre de repas reflète l'idéal de l'Église primitive où chacun mange selon ses besoins dans la fraternité de la soumission au Dieu unique.

Les princes et les nobles, en revanche, devaient marquer leur statut par l'abondance des mets et des dépenses volontairement excessives pour leurs festins. Ils étaient en haut de l'échelle sociale et ils devaient le montrer.

Comme pour l'Antiquité, nous pouvons déceler au Moyen Age plusieurs modèles parallèles de repas idéal, dont chacun tire son origine d'un autre système de signes. Ainsi, à côté de la symbolique du *corps humain* projetée

sur la société, où chacun mange ce qui correspond à sa place, nous trouvons celle, omniprésente, de la *dernière Cène*. Tout le récit de la *Table ronde* obéit à ce schéma. Saint Louis, qui reçoit treize pauvres à table, auxquels il lave lui-même les pieds, imite très consciemment le Christ. Il faut dire qu'il obéissait à une attente générale : nombreux sont les récits qui relatent des miracles opérés par les rois français ou anglais lors de leurs banquets. La distribution des restes après le festin renvoyait à la *multiplication des pains*<sup>5</sup>, où toute une foule a été nourrie avec cinq pains et deux poissons.

Or, non seulement les modes de sociabilité, les *ruptures* de la paix sociale ont également leur modèle biblique. L'exemple type d'une telle rupture est Judas, qui a *mis la main dans le plat*<sup>6</sup> avec Jésus. Cet acte est le symbole par excellence de la trahison, puisque manger et boire ensemble est le rituel qui vise précisément au maintien de la paix. Le geste de Judas se reflète dans les plats empoisonnés, devenus à la mode vers la fin de l'époque médiévale, et réservés aux grands. Les mets choisis de préférence pour y introduire le venin mortel avaient tous une forte connotation biblique : il s'agissait du vin et du pain, nourritures eucharistiques, et de la pomme, allusion au fruit défendu. C'était là une perversion consciente, insidieuse, du repas modèle.

---

<sup>5</sup> Matthieu, XIV, 13 - 21; Luc, IX, 10 - 17; Marc, VI, 31 - 44; Jean, VI, 1 - 13

<sup>6</sup> Marc, XIV, 20 ; Matthieu XXVI, 23

De façon plus apparente, la table pouvait être l'occasion de ruptures ouvertes de la paix. Ainsi, le geste universellement compris pour exprimer l'injure au Moyen Age est le verre que l'on froisse ou la nourriture qu'on refuse. Il entraîne automatiquement l'irruption d'une violence codée pouvant aller jusqu'à la mort des participants.

Inversement, le fait de partager le vin et le repas sont des éléments suffisants pour sceller la paix entre adversaires. Il permet aux deux parties d'effacer la querelle et, chose importante, de se souvenir qu'elles l'ont effacée. Il est d'ailleurs intéressant de noter le rôle actif des femmes, comme préposées à la cuisine *et* à la parole, dans l'établissement et le maintien de la paix au Moyen Age. Les tâches sont, à cette époque, nettement partagées, la violence appartient aux hommes, et un lien direct va des femmes à la nourriture et à la paix.

À partir du moment où le repas tient lieu de contrat et vaut comme rituel, les éléments théâtraux, *visuels*, de son déroulement deviennent primordiaux. Aux XIVe et XVe siècles, on peut assister à des « dîners de couleurs » où sont servis *des mets si étranges et si déguisés qu'on ne peut pas les décrire*<sup>7</sup>. Le jaune et le vert, le rouge, le blanc et le noir (mais pas le bleu, réservé, depuis le XIIIe siècle, au dais royal et au manteau de la Vierge) sont imprégnés aux aliments par une forte utilisation d'épices qui servent plus à

---

<sup>7</sup> Mireille Vincent-Cassy, « Des couleurs et des saveurs », in *La sociabilité à table, commensalité et convivialité à travers les âges*, PUF Rouen n° 178, 1990, p. 108

teindre un plat qu'à lui donner un goût spécifique. Les poudres d'or et d'argent sont utilisées pour changer l'apparence des animaux servis à table. La présentation prend une importance grandissante dans les livres de recettes, où deux couleurs font en général un plat : le blanc et le rouge, mariage de la pureté et de la violence, ou le vert et le jaune, pour rappeler le renouveau de la nature par la lumière. Cette symbolique, qui peut paraître artificielle aujourd'hui, était alors comprise par tout le monde, de même que l'idée qui y présidait : il fallait, en effet, servir un repas qui n'évoquait, par son apparence, rien d'organique, un repas d'idées, où le fait de manger et de boire devenait aussi accessoire que dans la dernière Cène. On se nourrit, certes, mais c'est d'une nourriture toute spirituelle, même si celle-ci est, et doit rester *bonne à manger*. La formation du goût coïncide ainsi avec le processus où la nourriture devient *séduisante à voir et désirable pour acquérir le discernement*. Des images s'associent aux fonctions physiques, elles s'y ajoutent et les déguisent.

Avec le temps, le mot *gusto* devient le paradigme pour tout ce que l'on peut exprimer par des images, où le jugement intervient entre ce qui est bon et mauvais, et où il y a une aspiration à la beauté. Les *natures mortes*, qui voient le jour à l'aube des temps modernes, montrent bien la double fonction du goût : truffées de références religieuses dont nous devons chercher aujourd'hui le lexique dans des ouvrages spécialisés, elles expriment un message spirituel véhiculé par des images qui étaient, à l'époque, parlantes. En même temps elles sont étalage de richesse de la part de leur commanditaire et invitent à la convoitise sur un plan simplement matériel.



Jusqu'à aujourd'hui, l'exercice du goût s'accomplit sur des plans parallèles, même si, à l'époque contemporaine, celui-ci a perdu beaucoup de sa force normative. C'est dans le domaine des références que le passage du temps se fait le plus sentir : les gestes, les rites vieillissent et, quand leur signification se perd, ils tombent en désuétude. Qu'est-il resté des modèles du repas idéal ? Ni le *symposion* ni la *Cène* ne semblent présider, même de loin, à nos réunions familiales ou officielles. Des jours gras et jours maigres, qui ont pendant des siècles déterminé le menu des pays chrétiens, il ne reste que le poisson servi les vendredis dans les cantines. Mais la mise en scène n'est pas pour autant absente de nos repas, et les bâtisseurs d'utopies, de Thomas More et Francis Bacon jusqu'à Fourier, ont tous insisté sur les rapports qui existent entre régimes politiques et régimes alimentaires. L'accentuation du visuel s'est peut-être encore accrue depuis le développement des grandes surfaces commerciales, où tout obéit à des codes, des slogans publicitaires jusqu'aux emballages. L'idée du repas-spectacle reste valable pour le bol de céréales en forme d'oursins comme pour le dîner de noces.

La convivialité prend certes des formes différentes, emprunte aux mœurs d'autres pays, et elle se diversifie selon les milieux sociaux. Mais elle reste toujours un agent de cohésion sociale, et traduit l'appartenance à un groupe. Comme jadis, elle marque le souvenir, que ce soit dans les repas funéraires, les pots d'adieu ou de départs en retraite. Elle obéit toujours à un rituel, même dans le cadre d'une sociabilité qui se veut « informelle ». Cependant, un de ses éléments essentiels a subi des mutations si profondes qu'il

vaut la peine de s'y arrêter : il s'agit de l'hospitalité.

## De l'hospitalité

*Voici le pain, prenez, tous deux, bon appétit !  
Une fois restaurés, vous direz qui vous êtes.*

Odyssee, chant IV, 60 - 62

*Et ne disaient-ils pas, les gens de ma tente,  
Trouve-t-on quelqu'un qu'il n'ait pas rassasié de viande?  
Jamais étranger ne coucha dehors, au voyageur ma porte  
restait ouverte.*

Job, XXXI, 31 - 32

L'hospitalité était à l'origine un geste de générosité à l'adresse de *l'étranger*, et à ce titre l'on peut dire sans exagérer qu'elle fut l'acte civilisateur par excellence. Dans un monde non pacifié, l'inconnu était forcément perçu comme inquiétant, voire dangereux. Il était le représentant d'un dehors hostile, témoin d'infortune, peut-être le messager d'un désastre imminent. C'est pourquoi le fait de le recevoir sans le questionner, de lui offrir nourriture et repos, était une prouesse.

Dans le monde antique, l'hospitalité était un devoir sacré. Les deux grands textes qui ont le plus profondément marqué la culture occidentale, les poèmes homériques et la Bible, abondent en exemples de cet élan devenu si étranger à nos mœurs qu'on peut se demander pourquoi nous continuons à désigner d'un même nom quelque chose dont on reconnaît à peine les origines.

Le chant III de l'Odyssee raconte comment le vieux Nestor, assis à la plage, reçoit Télémaque et la déesse

Athéna déguisée en Mentor. Après avoir partagé le repas avec les étrangers - le geste essentiel de l'hospitalité réside toujours dans ce partage - il dit: *S'il est bien un moment d'interroger des hôtes pour en savoir les noms, c'est quand ils ont joui des plaisirs de la table. Mes hôtes, votre nom ? D'où nous arrivez-vous sur les routes des ondes ? Faites-vous le commerce ? N'êtes-vous que pirates qui, follement, courez et croisez sur les flots et, risquant votre vie, vous en allez piller les côtes étrangères ?* Propos étonnants si l'on pense que Nestor était prêt à nourrir avec la même libéralité des pirates – des vagabonds, des hors-la-loi habitués à la violence – et des étrangers de noble extraction. C'est que ces différences tombaient à partir du moment où l'on prenait la route. En Grèce, l'étranger qui demandait asile fut toujours accueilli comme un envoyé des dieux (il inspirait, comme eux, la crainte), sinon comme une divinité même. *Car les dieux prennent les traits de lointains étrangers et, sous toutes les formes, s'en vont de ville en ville inspecter les vertus des humains et leurs crimes*<sup>8</sup>.

La vertu première consistait à traiter autrui avec égards, en ami, sur la seule présomption des peines endurées par lui pendant le voyage ; à reconnaître son humanité précisément dans cette souffrance liée au fait que son amour est ailleurs, et que ses rêves ne sont pas les nôtres. C'est la vie vécue devant laquelle on s'incline, humblement, et qui mérite respect avant d'en connaître les circonstances. Déjà, parce que tout voyage représente aussi une quête, une progression spirituelle, qui va de pair avec

---

<sup>8</sup> Homère, *Odyssée*, chant XVII, 483 suiv.

le dénuement physique. L'étranger est celui dont le vêtement ne fait pas l'homme, on ne peut deviner ce que cachent sa cape et son bâton. C'est pourquoi les anciens Grecs l'assimilaient à une puissance supérieure. Sans l'interroger sur son identité, sa langue, sa religion, ils étaient tenus de donner un repas à l'hôte, de le faire asseoir devant le foyer et de lui fournir une couche. Ce devoir valait pour tout le monde, y compris pour les plus démunis. Le porcher Eumée dit fièrement au vieux dans lequel il n'a pas encore reconnu son maître Ulysse : *Étranger, ma coutume est d'honorer les hôtes, quand même il m'en viendrait de plus piteux que toi ; étrangers, mendiants, tous nous viennent de Zeus*<sup>9</sup>. En la lisant de près, on s'aperçoit que toute l'Odyssée est une réflexion sur la condition d'étranger, plus encore, un éloge de celle-ci.

La Bible, d'essence si différente des poèmes d'Homère, traite pourtant le sujet de la même manière, avec une fréquence quasi-obsessionnelle, en y ajoutant le *leitmotiv* lancinant *Tu l'aimeras comme toi-même, car vous avez été étrangers au pays d'Égypte. Je suis le Seigneur votre Dieu*<sup>10</sup>. Tu aimeras l'étranger parce que Je suis le Seigneur. Protégé par personne, il est sous Ma protection. Et tu l'aimeras parce que Je t'inflige, à toi, mon peuple, la condition d'étranger, pour que tu la comprennes et que ta valeur en grandisse. Nombreuses sont les scènes bibliques où c'est par l'hospitalité que l'on reconnaît l'intégrité d'un

---

<sup>9</sup> Homère, Odyssée, chant XIV, 55 suiv.

<sup>10</sup> Lévitique, IX, 34

personnage. À Mamré, Abraham, à peine circoncis, souffrant et malade, se précipite au-devant de trois étrangers<sup>11</sup>. Ce sont des anges, mais il ne le sait pas, il ne pouvait le déduire de leur apparence. À Sodome, Loth en fait autant, et quand ses hôtes sont importunés par les habitants de la ville impie, il offre ses filles encore vierges aux voyous, pour que la loi sacrée de l'hospitalité ne soit pas violée<sup>12</sup>. Même les jeunes filles, éduquées pour la plus stricte réserve, devaient s'en défaire lorsqu'il s'agissait de secourir un étranger. Rébecca donne à boire au serviteur d'Abraham, Eliezer, en s'adressant librement à lui: *Bois, Monseigneur ; ... je vais puiser aussi pour tes chameaux ; ... Il y a, chez nous, de la paille et du fourrage en quantité, et de la place pour gîter*<sup>13</sup>. L'exemple contraire est Nabal, qualifié de *brutal et malfaisant*, qui bafoue les devoirs les plus élémentaires de l'homme en disant: *Prendrais-je de mon pain, de mon eau, de ma viande que j'ai abattue pour mes tondeurs, pour les donner à des gens dont je ne sais pas d'où ils sont*<sup>14</sup> ? Il paiera de sa vie ce sacrilège. Comme dans le monde grec, l'étranger n'était pas protégé par des lois civiles chez les Hébreux. Sa vie dépendait donc de la piété des gens qu'il rencontrait, de leur aptitude à percevoir sous ses accoutrements bizarres et ses comportements insolites, une créature du Dieu unique.

---

<sup>11</sup> Genèse, XVIII

<sup>12</sup> Genèse, IX

<sup>13</sup> Genèse, XIV

<sup>14</sup> I Samuel, XXV, 11

*Le souvenir de l'hôte d'une nuit*<sup>15</sup>, qui fut, en Occident, l'emblème de l'hospitalité, a longtemps obsédé les esprits. Son errance rappelait aux gens leurs propres angoisses, elle symbolisait la situation de l'homme sur terre. Pascal s'y réfère encore: *Quand je considère la petite durée de ma vie, absorbée dans l'éternité précédente et suivante, le petit espace que je remplis, et même que je vois, abîmé dans l'infinie immensité des espaces que j'ignore et qui m'ignorent, je m'effraie et m'étonne de me voir ici plutôt que là, car il n'y a point de raison pourquoi ici plutôt que là, pourquoi à présent plutôt que lors. Qui m'y a mis? Par l'ordre et la conduite de qui ce lieu et ce temps a-t-il été destiné à moi? Memoria hospitis unius diei praetereuntis*<sup>16</sup>.

Peines d'étranger, d'émigré, d'orphelin : la tradition judéo-chrétienne considère l'homme, fils d'Adam, chassé du Paradis, comme un exilé. Partager le repas avec l'inconnu, l'honorer comme un de ses proches, était une façon d'accepter cette condition, d'y reconnaître le sort commun à tous.

On voit qu'à l'origine l'hospitalité, loin d'être un simple synonyme de générosité, de bienveillance envers autrui et de bonne éducation, exprimait une conception globale de l'existence humaine. Cependant, assez rapide-

---

<sup>15</sup> Sagesse de Salomon, V, 15

<sup>16</sup> C'est-à-dire *Le souvenir de l'hôte d'une nuit*, Pascal, *Pensées*, 88, Gallimard, Ed. Pléiade, p. 1113

ment, et cela dès l'Antiquité, elle a été doublée par une autre attitude au nom identique, dont les ressorts ne furent pas du tout les mêmes et qui finit par la supplanter. En effet, à mesure que le droit public se développait, l'hospitalité entra dans les *lois* de la cité grecque. Dans le monde juif, on constate une évolution parallèle. Les rabbins prirent la Bible comme point de départ d'une vaste codification. Une des conséquences de cette codification fut la définition du statut de l'étranger, laquelle, au lieu de partir d'une présomption d'égalité, insistait sur les différences entre celui-ci et le citoyen. L'étranger n'est plus l'inconnu, l'envoyé de Dieu ou des dieux, mais le représentant d'un lieu autre, d'une ville, d'une communauté ou d'une puissance étrangères dont l'accueil est régi par des conventions. N'étant pas les égaux des résidents, et en plus différents les uns des autres, il y a désormais des catégories d'étrangers qui se distinguent par leur fortune. Le traitement qu'on leur réserve n'est plus le même pour tout le monde : on *reçoit* les riches, et on *assiste* les pauvres.

Pendant plus d'un millénaire, l'hospitalité occidentale oscillera entre ces deux fonctions, la religieuse et la sociale, avant de laisser tomber définitivement la première.

À Rome déjà, l'hospitalité revêt un caractère plus officiel et plus juridique qu'en Grèce, et s'apparente à un pacte qui entraîne des obligations pour les différents contractants.

Dans les pays chrétiens naissent ensuite les institutions destinées à *secourir* l'étranger, dont le statut est d'abord fluctuant, comme le révèle l'étymologie commune



des mots *hospice*, *hôpital*, *hôtel*, dont la distinction fut malaisée jusqu'à la fin du Moyen Age. L'origine de ces établissements est byzantine : en 325, le Concile de Nicée imposait aux évêques de disposer dans chaque ville d'un lieu appelé *xenodochion*, où les voyageurs, les malades et les pauvres étaient hébergés et soignés. À Édesse, à Antioche, à Byzance et à Césarée de Cappadoce, il y avait ces institutions qui comprenaient des pavillons pour les malades, des chambres pour les voyageurs, des léproseries, des églises et des ateliers de réinsertion professionnelle pour chômeurs. Leur administration était codifiée par une législation qui servit de modèle à l'Occident pendant des siècles.

Aux VIe et VIIe siècles ces fondations se multiplièrent dans les pays occidentaux. Les hospices, que le Moyen Age désignait par le nom d'« hôtel-Dieu » s'ils étaient placés sous l'autorité de l'évêque, correspondaient aux besoins des pèlerins, ce nouveau type d'étranger - l'étranger *chrétien*. Les autres étrangers, qui circulaient également sur les routes surchargées, n'étaient plus englobés dans le devoir d'hospitalité. Ils avaient leurs institutions propres : les communautés juives médiévales étaient très bien organisées pour accueillir leurs voyageurs, les musulmans aussi. Le monde médiéval était partagé entre *croissants* (ceux qui avaient la « vraie » foi) et *impies*, c'est-à-dire les membres d'une autre religion, et les hérétiques.

À la suite des croisades, l'Église avait imposé des lois de ségrégation : le IVe Concile du Latran (1215) interdit de manger et de boire du vin avec un « impie ». Cette interdiction est significative. Elle montre une compréhension pro-

fonde des ressorts de la commensalité, du caractère socialisant des plaisirs de la table. Pour l'Église aussi, le goût était le sens social. On perçoit la conscience aiguë du caractère particulier de notre deuxième sens jusque dans les paroles que Shakespeare attribue au Juif Shylock, dans *Le Marchand de Venise*: *I will buy with you, sell with you, talk with you, walk with you, and so following, but I will not eat with you, drink with you, nor pray with you.*

Les lieux d'hospitalité des institutions ecclésiastiques reflètent un profond changement des mentalités. Les hospices, hôpitaux et hôtels Dieu furent, en effet, innombrables. La plupart des grandes villes en avait des dizaines, les plus petites au moins un à l'intérieur et un ou plusieurs autres à l'extérieur des remparts, pour recevoir ceux qui arrivaient après la fermeture des portes. Sur les routes de pèlerinage, on en trouvait à chaque pont, croisement de route, col de montagne ou passage de rivière. L'architecture spécifique de ces endroits, *organisée en une trilogie parfaite, église - chemin - hôpital*<sup>17</sup> traduit les priorités de l'époque. *Placés en vis-à-vis, une chapelle et un bâtiment hospitalier sont unis par une voûte sous laquelle se glisse la route. Cette voûte, sorte d'arc-en-ciel qui relie la terre au ciel, le fini à l'infini, apparaît comme le symbole de l'union des soins au corps et à l'âme du pèlerin, directement issu du chemin*<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Notre Histoire n° 168, *Les chemins de Saint Jacques en France*, Denise Picard-Mea, « Un toit pour celui qui passe », p. 19 - 21

<sup>18</sup> Ibid.

L'association des voyageurs aux pauvres et aux malades devient de règle. Ils peuplaient indistinctement les hospices. Les soins qu'ils recevaient s'adressaient d'ailleurs plus à l'âme qu'au corps, d'où l'importance donnée à la confession, aux offices et à la communion. Ce n'est qu'au XIVe siècle qu'apparurent dans les grands hôpitaux des médecins attachés à demeure.

L'hospitalité, telle qu'elle se manifeste dans ces institutions était, dans la chrétienté médiévale, une affaire de charité. L'étranger qu'on y recevait était par définition un pauvre. Les voyageurs aisés se déplaçaient à cheval et descendaient chez leurs pairs.

Au lieu de partager son repas avec l'étranger, qui a vu le monde et avec qui on peut en deviser, l'hôte y donnait gratuitement à celui qui était dans le besoin. Peu importait ce qu'il avait vu – à cette époque l'inconnu et la nouveauté ne paraissaient plus désirables. La peur régnait partout : celle de l'Autre, d'abord, qui apporte peut-être l'épidémie mortelle avec l'air qui l'entoure ; qui empoisonne les puits ; qui vole et qui tue. Vers la fin du Moyen Age, la paupérisation était devenue telle qu'on ne distinguait plus le vrai pèlerin du faux. Plus tard, à la Renaissance et davantage encore à l'âge classique, on finit par assimiler toute la clientèle du réseau hospitalier aux mendiants. Si au Moyen Age, secoureurs et secourus se trouvaient liés dans l'économie du salut, le regard sur la pauvreté avait définitivement changé à l'aube des Temps Modernes : elle était devenue l'affaire de l'État.

En Occident, cette évolution coïncide avec la fin de l'hospitalité sous ses formes simples et directes, celle dont Jésus s'était fait le porte-parole: *Car j'ai eu faim et vous m'avez donné à manger. J'ai eu soif et vous m'avez donné à boire. J'étais étranger et vous m'avez accueilli. J'étais nu et vous m'avez vêtu. J'étais malade et vous m'avez visité*<sup>19</sup>.

Le point de rupture se situe à l'ère bourgeoise. La demeure aristocratique avait, tout comme l'Église, assumé aussi une fonction d'accueil, selon une double structure correspondant à deux conceptions distinctes de l'hospitalité : d'une part, elle s'ouvrait aux pauvres, admis à recueillir ce qui tombait de la table seigneuriale, et aux passants en général, notamment pour les grandes occasions, les banquets de noces et de baptême. Tous étaient nourris, mais ils ne pénétraient pas tous dans la maison, qui était réservée aux personnes du même rang. Le genre d'hospitalité que recevaient ces hôtes de marque traduisait l'image que le maître de maison voulait laisser de lui-même. Repas de luxe, beaux arrangements de table, divertissements théâtraux, chambres confortables, toute la gamme d'une sociabilité complète était déployée pour plaire et pour convaincre.

Dans le monde d'aujourd'hui, « être hospitalier » et « bien recevoir » sont devenus synonymes. Il ne s'agit plus d'un geste envers l'étranger, mais envers quelqu'un avec qui l'on entretient des relations sociales bien définies. De-

---

<sup>19</sup> Évangile selon saint Matthieu, XXV, 35 - 36

puis la Renaissance, l'homme ne se considère plus comme un étranger sur la terre, mais comme son dominateur. L'individualisme naissant commence alors à fermer les maisons au regard extérieur. Dans les réceptions, l'imprévu est exclu, les préparatifs restent secrets, le but étant d'éblouir. Le repas pris en commun n'est plus un partage qu'on propose, c'est un don qu'on dispense.

Dans les sociétés industrialisées, le mot hospitalité vaut toujours pour la table, mais n'implique plus la couche. Impensable, un étranger qui frapperait à la porte pour demander nourriture et abri. Les institutions sont là pour l'accueillir, aucun devoir n'incombe à l'individu. Si on continue à inviter, c'est pour « se faire plaisir », pour partager un bon moment. Ce qui fut une obligation sacrée est devenu un rite social. Toutefois, nous trouvons encore le souvenir de ce que fut l'hospitalité à son origine dans de nombreux gestes et à des instants privilégiés. On les rencontre plus facilement dans des milieux modestes que bourgeois, et plus souvent dans les pays qui sont fondés sur l'émigration, comme les États-Unis ou Israël, où on sait ce que c'est qu'être étranger. *Past dies hard.*



## **Goût et matérialité : rappel à la mortalité**

### **Le goût entre le manque et la satiété**

Seul parmi les cinq sens, le goût est lié à un cycle. Pour qu'il puisse s'épanouir, nous devons passer par un état de manque, transitoire certes, mais manque tout de même, qui est comme le rappel quotidien de notre matérialité. Nous avons faim, nous ne sommes point parfaits, mais dépendants d'un apport en vivres. C'est la marque de notre nature finie, de notre misère et de notre défaut constitutifs. Le cycle qui va de la faim à la satiété et à une nouvelle faim, de l'ingestion à la digestion et à l'évacuation, ne s'arrête qu'à la mort. Toute la dialectique du vide et du plein, de l'absent et du présent, du manque et de la réplétion est en jeu quand notre deuxième sens entre en scène. Le goût est le tout premier théâtre où se joue notre rapport délicat au désir.

*Le désir s'engendre lui-même à nouveau dans sa propre satisfaction*<sup>20</sup>. Cycle problématique où l'équilibre ne paraît pas exister, où l'on passe directement du manque à la satiété - du vide, qui donne le vertige, au plein, qui donne la nausée. D'où l'inquiétude de notre corps dont parle Leibniz<sup>21</sup>, tel le balancier d'une horloge, *jamais par-*

---

<sup>20</sup> G. F. Hegel, *Encyclopaedie*, § 428

<sup>21</sup> G. W. Leibniz, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, II, 20

*faitement à son aise, soumis à un combat perpétuel pour se remettre dans le meilleur état qu'il se peut. Bien sûr, le désir vise une fin qui est le plaisir, mais il est indéfiniment reconduit dans le cas de la satisfaction sensible, il est à proprement parler insatiable : Celui qui boira de cette eau aura soif de nouveau...*<sup>22</sup>

Deux réactions contradictoires répondent à cet état de fait. Il y a ceux qui ressentent du dégoût vis-à-vis du désir qui nous enchaîne, et y répondent par la volonté ferme de le maîtriser en réduisant leurs besoins, en les canalisant et en les sublimant. C'est le cas de tous les ascètes, et d'un grand nombre de philosophes dans la mouvance de l'idée d'*ataraxie*. Deuxièmement, il y a ceux dont la peur est que le désir puisse prendre fin et nous ôter ce que nous avons de plus précieux: *Malheur à qui n'a plus rien à désirer ! Il perd pour ainsi dire tout ce qu'il possède*<sup>23</sup>. Crainte romantique qui sait que le désir nous garde en mouvement, nous procure un but et nous maintient en vie. Unité de l'appétit et de l'effort, toutes les théories positives du désir se rangent dans cette perspective. La troisième attitude possible vis-à-vis de notre condition, de loin la plus fréquente, consiste à y céder sans s'opposer, complaisamment et sans réfléchir. On a faim, on mange, il n'y a pas de quoi en faire un plat...

---

<sup>22</sup> Évangile selon saint Jean, IV, 13

<sup>23</sup> J.-J. Rousseau, *La nouvelle Héloïse*, GF-Flammarion, 1967, p. 527



Il n'empêche que, de tous les désirs, ceux du ventre ont toujours eu la plus mauvaise réputation. La Bible déjà constate que, parmi les *trois choses qui font trembler la terre et les quatre qu'elle ne peut porter* se trouve la *brute gorgée de nourriture*<sup>24</sup>. Il y a, dans l'acte répétitif de manger, un voisinage inquiétant avec l'animal le quel, croyons-nous savoir, ne vit que pour cela. Le désir est ici besoin, il est restreint à son origine corporelle, et l'horreur de la mort y est lovée en creux. Le goût est avide par nature, il consomme ce dont il jouit, il est *insatiable* comme *l'enfer et la perdition*...<sup>25</sup> Et pourtant, la tendance animale tant décriée est démentie par tous les dérèglements qui marquent l'alimentation humaine et soulignent, s'il en est besoin, son caractère moral et affectif. L'anorexie et la boulimie en sont les expressions les plus limpides, mais il en est bien d'autres qui sont toutes liées au *choix* que l'homme opère dans sa nourriture.

Un des problèmes jamais résolus de façon satisfaisante est de savoir où commence l'excès. Dans les cycles des cinq sens, en vogue dans les arts figuratifs du XVIe au XVIIIe siècle, les incarnations du goût sont souvent peu flatteuses. Si la vue est représentée par un philosophe qui contemple son image dans un miroir, le goût paraît toujours vulgaire, symbolisé par un personnage grassouillet levant le verre ou affalé devant des monceaux de nourriture. L'ivresse, la violence ou un sommeil lourd et sans

---

<sup>24</sup> Proverbes, XXX, 21

<sup>25</sup> Proverbes, XXVII, 28

grâce semblent le prolongement naturel de la scène. Comme pour souligner cet aspect, c'est le singe qui est associé au goût, cet animal qui a l'air d'un homme qui ressemble à un animal. Cupide et lascif, il est image d'indécence, de lubricité, d'insolence et de vanité : la satiété n'est pas belle.

Ainsi, les Proverbes, qui expriment, selon les traditions juive et chrétienne, la sagesse de Salomon, mettent en garde contre elle : *Si tu trouves du miel, n'en mange que ce qui te suffit, de peur que, rassasié, tu ne le vomisses. Dans la maison de ton prochain, fais-toi rare, de crainte que, saturé de toi, il ne te prenne en grippe*<sup>26</sup>. La racine *s-b-a* (שבע) qui couvre, dans la langue hébraïque, tout le champ sémantique du rassasiement, de la satiété et de la saturation, est employée dans ces deux versets dans sa signification physique et morale. En vérifiant toutes les applications verbales et nominales de la racine dans la Bible, on constate qu'elle se rencontre beaucoup plus souvent avec une connotation négative que positive. La plénitude existe, certes, mais seulement chez le juste<sup>27</sup>, et dans la mort. David, Job meurent au bon moment, *rassasiés de jours*<sup>28</sup>. Dans tous les autres emplois, il paraît impossible de trouver le point exact où l'on passe du *pas encore assez* au *trop*. À peine rassasié, on est repu.

---

<sup>26</sup> Proverbes, XXV, 16 - 17

<sup>27</sup> Cf. Prov. XIII, 25, *Le juste mange et se rassasie / le ventre des méchants crie famine*. Voir également Isaïe, LVIII, 11

<sup>28</sup> I Chroniques XXIII, 1 et Job XLII, 17

La langue latine, et avec elle les langues romanes, semblent fonctionner de la même manière. La satiété, du latin *satietas*, de *satis*, « assez », est définie par le Robert comme *un état d'indifférence, plus ou moins proche du dégoût, d'une personne dont un besoin, un désir est complètement satisfait*. Où se situe le plaisir qui est la visée suprême du goût ? Dans la zone infime, quasi introuvable entre le manque et la satiété ? Ou dans le vertige qu'engendre cette transformation inquiétante du plein en un nouveau vide ? Attirance du vertige, voisinage permanent du goût avec le dégoût.



## **Goût et dégoût**

Le dégoût n'est pas le contraire du goût. Aucune préférence pour un aliment, même pas la plus grande délectation d'un gourmet, ne correspond en force à la répulsion que peut provoquer une nourriture qu'on rejette. Le dégoût est un phénomène inquiétant, vertigineux, qui nous amène toujours à proximité du néant. En tant que tel, il est propre à l'espèce humaine. Il apparaît normalement chez l'enfant entre cinq et huit ans et résulte d'une coordination de plusieurs de nos sens, qui s'attachent à l'odeur, à l'apparence, à la consistance et au goût d'une substance. Généralement, nous sommes dé-goûtés avant d'avoir goûté. Le risque d'empoisonnement étant très réel chez les omnivores, ils y répondent par une néophobie prophylactique. On mange d'abord ce qu'on connaît.

Les objets du dégoût sont toujours d'origine organique : excréments et autres sécrétions corporelles, en premier lieu ; mais aussi beaucoup d'aliments qui pourraient être comestibles, notamment d'origine animale. Nous ne mangeons qu'une gamme très restreinte de produits. Tout ce qui évoque notre propre image, les yeux par exemple, est considéré comme répugnant. Néanmoins, ce sont justement ces parties-là qui, à cause de leur caractère insolite, sont tenues pour exquis dans certaines cuisines, comme les yeux de veau dans l'Antiquité romaine.

C'est le rôle de la cuisine de transformer le dégoût en goût. Tout son art consiste à surmonter l'angoisse pre-

mière, à s'aventurer le plus loin possible dans des régions dangereuses sans subir de dommage. C'est pourquoi on *apprend* à aimer certains saveurs qui sont associées a priori au toxique ou à l'incomestible, comme l'amer et le piquant, que les enfants récusent naturellement. Dans le fameux « triangle alimentaire » de C. Lévi-Strauss, le cru et le pourri constituent la base, le cuit le sommet. Le cru est ce qui appartient encore au règne du vivant, le pourri montre ce que deviennent, et combien rapidement, tous ces aliments délicieux. Et il montre ce que nous devenons nous-mêmes. Seul le cuit nous libère des associations douloureuses et angoissantes.

Ainsi, le goût doit-il toujours surmonter quelque chose. Plus que les autres sens, il est le creuset de la perversion. *Per-vertere*, détourner de son but premier est même inscrit au plus intime de son fonctionnement. Il doit dévorer du vivant pour rester vivant (car nous ne consomons que des substances organiques), il doit les transformer et trouver l'essence de son plaisir dans cette transformation. En même temps il est dépendant d'un cycle dont l'aboutissement - l'évacuation des excréments - est comme la dérision de ces heureuses métamorphoses. Le cuit devient pourriture, ce sont nos propres fonctions corporelles qui préfigurent, quotidiennement, la mort.

Le goût est lié au temps, le plus grand dévoreur. C'est ce que rappellent de nombreuses *Vanités*, où l'on voit, à côté du sablier qui s'écoule, ou de l'horloge, une table après un repas interrompu : le verre renversé, le pain gri-gnoté, une souris ou une mouche (deux alliées des puis-

sances infernales) se régaland des restes. Parfois, la pourriture commence déjà sur un beau fruit. Paradoxe du *memento mori* de chaque repas qui sert à vivre.

Le lyrisme de la putréfaction, la recherche de la beauté dans l'horreur, comme dans *La charogne* de Baudelaire, où *l'étrange musique* de la décomposition se révèle comme le rythme même de la nature, est le propre de la décadence. Sinon, le dégoût suscite la pudeur. C'est un signe de culture de vouloir cacher le voisinage du goût avec le sexe et la mort. Les plaisanteries grivoises montrent à leur manière que ce voisinage ne va jamais de soi. Notre nature ne nous paraît pas absolument « naturelle », nous ressentons un besoin permanent de la corriger, l'amender, la masquer. Il y a un accroissement, mais aussi une perte importante de nos forces vitales dans le cycle qui va de l'ingestion à la digestion. Dans beaucoup de civilisations dites primitives, les excréments symbolisent une puissance sacrée qui résiderait en l'homme et qui, évacuée, pourrait être récupérée. C'est pourquoi la signification de l'or et de l'excrément se rejoignent en maintes traditions.

On comprend désormais un peu mieux pourquoi c'est ce sens-là, et pas un autre, qui a servi à l'élaboration du concept du bon et du mauvais goût. La spiritualisation du goût, sa récupération est, dans l'histoire humaine, une entreprise urgente. Le déguisement des fonctions premières sert à éviter l'angoisse : celle des impulsions excessives qui nous rapprochent trop des animaux ; celle de la destruction de notre intégrité corporelle, qui nous rapproche de la mort. Comme le goût physique jouxte toujours l'excès, il faut

viser l'harmonie, qui est l'apanage du bon goût.



## **Le goût comme lien entre l'homme et la nature**

### **De l'importance de ce que l'on incorpore**

*Connaît-on les effets moraux des aliments ? Existe-t-il une philosophie de la nutrition<sup>29</sup> ?*

L'interrogation nietzschéenne est celle d'un homme moderne, occidental. Le ton provocant de la question (qui sous-entend : il n'y en a pas...) témoigne de l'éloignement de son époque par rapport à des connaissances qui furent, autrefois, un bien commun. Certes, ce n'est pas la philosophie qui a le plus contribué à élaborer une pensée de l'alimentation. Mais les effets moraux de la nourriture étaient connus de longue date par les religions, au point qu'on a pu parler de « bioéthique » pour certaines.

La sagesse populaire en avait, elle aussi, des intuitions précises en désignant tels plats comme aphrodisiaques, d'autres comme calmants. Ainsi, la viande fut-elle longtemps considérée comme « échauffante », et les banquets athéniens et romains débordaient de rôtis copieusement aromatisés et d'abats évocateurs : vulves de truies et testicules de bélier ou de taureau, lesquels devaient encore accompagner les orgies du marquis de Sade. Les épices - gingembre, girofle, poivre, cardamome, cannelle, noix de muscade et piment - importées à grands frais d'Orient, étaient reconnues pour avoir une telle influence sur

---

<sup>29</sup> F. W. Nietzsche, *Le gai savoir*, I, § 7

l'humeur du mangeur que l'adjectif *épicé* signifie encore aujourd'hui *qui contient des détails grivois*<sup>30</sup>. Pierre le Vénérable en interdit la consommation aux religieux de Cluny, de crainte que l'âme et la chair de ses moines n'en soient troublées. Suivant la même logique, un brahmane, soucieux de la pureté et de la sérénité de son esprit, doit renoncer à la consommation d'ail et d'oignons, jugée trop excitante.

Il y avait tout un lexique de la signification des plats, dont nous trouvons encore des traces aisément déchiffrables dans l'iconographie. Les natures mortes montrent les asperges à la forme suggestive face aux artichauts, de connotation féminine et symbole d'infidélité. Ailleurs, les poissons jouxtent les huîtres ; et la venaison, emblème de puissance et de sauvagerie, la volaille fine au caractère libidineux. Car la dinde *est une brune piquante*, écrit Grimod de la Reynière...

La croyance en ces rapprochements, répandus dans tous les milieux sociaux en Occident jusqu'à la modernité, et charriés encore par bien des expressions de notre langue, repose sur la conviction qu'il faut accorder de l'importance à ce que l'on incorpore. En mettant quelque chose dans sa bouche et en l'avalant, on l'absorbe, on l'intègre à soi. Ainsi, on adopte certaines propriétés de ce que l'on ingurgite, on assimile son caractère et sa force.

---

<sup>30</sup> Définition du Petit Robert

La médecine, elle aussi, plonge ses racines dans ces connaissances perdues. Le grand Hippocrate déjà réfléchissait aux rapports secrets qui lient les habitants d'un lieu donné à sa nature. Car la qualité de l'air et de l'eau déterminent les cultures et décident de la présence des animaux qui y prospèrent. Selon Hippocrate, la morphologie des gens s'en trouve influencée, tout comme leurs états pathologiques et jusqu'à leurs dispositions intellectuelles et leurs pratiques politiques<sup>31</sup>. Toute la théorie des quatre éléments et des tempéraments qui leur font pendant, déterminante pour la médecine et la typologie européennes jusqu'à l'âge classique, est basée sur ces considérations.

Il paraît donc primordial de savoir de quoi on se nourrit, pour quelles occasions on choisit quels mets, et à quelles conditions on a le droit d'y toucher. La cuisine est comme la signature des peuples. Les grandes aires culturelles se sont définies aussi par ce qu'on y mangeait. Il y a les civilisations du riz, vénéré en Asie orientale comme une plante d'origine divine, et lié à la lumière et à la connaissance. Comme la manne dans le désert, il poussait d'abord spontanément. Sa laborieuse culture, dit-on, est due à une rupture entre le ciel et la terre - variation orientale d'un mythe d'origine qui relate un bouleversement des rapports entre la nourriture et le travail à la fin de l'âge d'or. Dans les civilisations du blé ou du maïs, des légendes semblables soulignent un des aspects qui constituent, dans le subcons-

---

<sup>31</sup> Hippocrate, *Airs, eaux, lieux*, trad. Pierre Maréchaux, Rivages Poches, 1996

cient de l'humanité, la *moralité* de l'alimentation. Il s'agit de l'idée que la nourriture ne dépend pas essentiellement de nous. Notre travail contribue sans doute à nous en procurer, en quantité et en qualité variables, mais en premier lieu il faut la mériter. Toute nourriture est un don que la nature, que Dieu (ou les dieux) prodiguent à l'homme.

Or, la nature a changé depuis les temps où l'observait l'ancêtre des médecins, - non seulement dans son aspect, ce qui va de soi, mais aussi dans sa signification pour nous. Aujourd'hui, elle n'est plus l'esprit du lieu, qui détermine les nourritures et les réponses humaines à celles-ci. La nature n'est même plus du tout *esprit* à nos yeux de modernes, mais *servante*, et elle englobe désormais la terre entière.

Bien sûr, les aliments ont toujours voyagé, pas seulement les épices dont le commerce existait déjà à l'âge du bronze. Dès que la conjoncture dans un pays était bonne, son éventail culinaire s'élargissait. Rome s'est ainsi enrichi au double contact des mondes barbares au nord et de l'Orient au sud. Fromages et charcuteries gauloises se sont ajoutés à ses menus, parfums et épices, fruits et légumes venant d'Asie et d'Afrique. La présence d'esclaves et d'affranchis, originaires des confins de l'Empire, induisait par ailleurs une demande locale pour les produits importés.

Le haut Moyen Age se caractérise par un repli sur soi et un retour à l'autarcie. La cuisine s'appauvrit, devient lourde et fruste, avant de prendre un nouvel essor avec les croisades, le développement du commerce et les pèleri-

nages. À la Renaissance, les grandes conquêtes apportent à l'Europe les productions végétales des Amériques: la tomate et surtout le maïs et la pomme de terre, qui barrent peu à peu la route à la famine toujours menaçante.

Si, jusqu'au XIXe siècle, les aliments voyagent de l'espace dominé à la métropole, l'Occident inonde aujourd'hui la planète non seulement de sa technologie, mais aussi de ses excédents alimentaires. Les paysans du monde entier s'approvisionnent en semences hybrides sélectionnées, ce qui a considérablement restreint la variété génétique de l'agriculture mondiale. L'uniformisation du goût qui s'ensuit a son pendant dans la banalisation de l'exotisme culinaire : il n'est plus de supermarché où l'on ne trouve un kit pour tacos à côté de nouilles chinoises et d'épices thaïlandaises.

Cela ne veut pas dire que les cuisines n'existent plus. Elles se maintiennent d'autant mieux que la conjoncture est bonne, et le retour aux goûts du terroir montre que chaque évolution suscite une réponse qui fait balancier et finit par en infléchir le cours. Mais notre rapport à la nourriture est devenu médiat, son choix n'a plus rien d'existential. Quand nous sortons, nous optons pour telle ou telle cuisine - chinoise, indienne, italienne, japonaise, française ? Cela ne dépend que de notre humeur. Le lieu ne compte plus comme marque d'origine. Il n'y a, par définition, pas *d'enracinement* dans les villes. Manger est devenu d'abord un acte de culture.

Et pourtant, invariablement, le goût nous lie à la nature, quelle que soit l'idée que nous nous en faisons. L'obsession diététique, qui n'est plus aujourd'hui un moyen de garder la ligne, mais qui traduit un souci très réel de santé, est l'expression moderne de l'ancienne idée *d'incorporation*. Nous savons que nous « assimilons » quelque chose de l'aliment.

## L'homme, le végétal et l'animal

Depuis le début des temps historiques, l'homme entretient avec la nature des rapports ambigus. Il en fait partie et s'y oppose, il la transforme, s'en sert et la subit. Toujours, il est intervenu dans son fonctionnement : les grandes entreprises de la domestication des animaux, du défrichage et de la culture des terres ont transformé la face du monde. Les manipulations modernes de la nature, jusqu'au clonage, sont finalement dans la logique des premières greffes d'arbres qui ont donné les fruits que nous mangeons.

Cependant, quelque chose d'essentiel a changé. Il y avait un régulateur dans la conscience de l'homme, véhiculé par les religions, qui exigeait de lui du respect vis-à-vis du vivant. Pour l'Occident, le judaïsme et la pensée grecque ont, chacun à sa manière, élaboré des directives censées aider l'homme à trouver une attitude convenable face à la nature. Dans ce domaine comme dans d'autres que nous avons abordés dans notre partie sur le toucher<sup>32</sup>, le christianisme s'est frayé une voie à part, qui signifie une rupture avec ce qui a constitué un consensus dans le monde antique, et où l'on décèle les origines de la modernité.

\*

Le minéral, le végétal, l'animal : parmi les trois règnes de la nature, le premier semble lointain et foncièrement étranger à l'homme, le dernier dramatiquement proche.

---

<sup>32</sup> Voir le chapitre *Le pur et l'impur ou le propre et le sale*

Seul le végétal se trouve, pour ainsi dire, à bonne distance. Il constitue notre lien à la terre nourricière, dont il traduit le rythme que nous suivons, saison après saison. La métaphore parle d'un *enracinement* dans un lieu, et l'idée de fécondité se formule à partir du végétal : après un temps de repos, la terre produit, elle donne, et nous recevons. Notre rapport au végétal n'est pas conflictuel. La nourriture qui en provient est, pour nous, l'essentiel - à elle seule, elle peut nous faire vivre. De plus, contrairement à la nourriture carnée, elle ne pose pas de problèmes de conscience à l'homme, et une fois les espèces comestibles déterminées, peu d'interdits s'y attachent. Même le judaïsme, si pointilleux en matière de lois diététiques, accepte une consommation illimitée de fruits et légumes pour tous les types de nourriture, laitière ou carnée.

Le végétal consiste en une multitude d'espèces non comestibles ; en celles qu'on peut manger non apprêtées, herbes, plantes et racines servant aux salades et aux crudités, et en baies et fruits qu'il suffit de cueillir. Celles-ci sont offertes et n'impliquent pas d'engagement ni de contrepartie de la part de celui qui les consomme, elles sont comme un don du ciel. En revanche, les végétaux qui fournissent à l'homme sa nourriture de base demandent un travail préalable et un temps d'attente. En plus, ils ne se consomment pas tels quels, mais cuisinés. Les céréales sont l'exemple type de ce genre d'aliment. Leur (lente) conquête va de pair avec celle de l'élevage. C'est là, précisément, que le travail humain a son origine et se détache des hasards de la cueillette et de la chasse : désormais, on laboure, on sème et on récolte, et on élève des animaux pour



aider à la tâche. En désignant l'épi de grain du terme *bios* (vie), Hésiode montre l'intimité du lien qui existe entre la vitalité propre aux hommes et cette forme de nourriture. C'est parce qu'ils ne mangent pas de pain que les dieux sont immortels...<sup>33</sup>

Car le pain n'appartient qu'à l'homme, il est le signe d'une vie civilisée, à égale distance des bêtes qui se dévorent crues les unes les autres, et des dieux qui ignorent le froment et se nourrissent d'ambrosie. Le pain se gagne grâce à un effort pénible, à *la sueur de notre front*. Toutes les civilisations paraissent avoir la vision d'un paradis ou d'un âge d'or où la nourriture était disponible sans que l'homme ait à travailler. Le jardin d'Éden planté par Dieu (*paradisum voluptatis*, traduit la Vulgate), où Adam et Ève pouvaient se servir librement de tous les arbres sauf d'un, et le blé que Zeus n'avait pas encore caché sous terre, et que les hommes mangeaient en commensalité avec les dieux, sont les versions occidentales de ce mythe d'origine. Elles proviennent du récit de la Chute d'un côté, et du mythe de Prométhée de l'autre<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Voir, à ce sujet, Marcel Détiéne, *Les jardins d'Adonis*, Paris, Gallimard, 1972

<sup>34</sup> Genèse, chapitre III, et Hésiode, *Théogonies*, V, 535. Pour le versant grec de cette problématique, voir les analyses pénétrantes de Marcel Détiéne et Jean Pierre Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Gallimard 1979

La situation de départ décrit, dans les deux cas, un état d'équilibre parfait, qui devait pourtant s'avérer instable. La nature vivait alors sous le signe de la paix, aucune sorte de conflit n'avait encore fait son apparition. La nourriture était végétale, et l'homme ne connaissait pas le travail. Il n'avait pas non plus l'intelligence des choses qui en découle et qui devait l'instaurer, une fois l'Histoire commencée, comme maître de la nature. Sa proximité avec le divin était permanente, la mort lui était inconnue, comme le chagrin, la maladie et les autres peines. L'aiguillon du désir ne poussait encore l'homme ni vers l'ambition, ni vers la création (il y a un versant positif et un versant négatif pour chacun de ces aspects). Sa sexualité dormait. D'un côté, Adam et Ève déambulant dans le jardin de volupté, mangeant de l'abondance des fruits, nus et sans honte, en contemplation intemporelle de la gloire divine ; de l'autre, les hommes s'engendrant spontanément du sol comme des plantes, sans l'aide traîtresse des femmes, festoyant à la table des dieux et se servant du feu éternel de Zeus. Étonnant parallélisme de structure entre ces deux récits issus de deux imaginaires collectifs si différents et dont chacun éclaire à sa manière les rapports qu'il perçoit entre la nourriture, la mort, la sexualité et le travail.

La suite des mythes confirme la parenté structurelle des deux mythes d'origine. Dans les deux cas, l'homme commet une faute liée à la nourriture, qui se révélera lourde de conséquences. Ève et Adam suivent le conseil du serpent et mangent de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, perdant du coup le droit de se servir de l'arbre de vie. Prométhée vole le feu à Zeus pour l'apporter aux hu-

mains et instaure le sacrifice, qui repose sur une fraude : dans le partage d'un bœuf énorme entre Zeus et les mortels, les hommes reçoivent toutes les chairs comestibles, les dieux les os et les graisses qui montent en fumée avec les aromates jetés dans la flamme.

Dans les deux cas, la réponse divine ne se fait pas attendre : Dieu, dans sa malédiction, livre Ève au désir sexuel inassouvi, à la dépendance vis-à-vis de l'homme, et à l'enfantement douloureux ; Adam au travail pénible et à la mort, qui est comme le revers de l'alimentation périssable issue de ce travail. Si on consomme ce qui est sujet à putréfaction, on devient pourriture soi-même.

Le mythe grec arrive à la même conclusion : la « bonne part » du sacrifice, à savoir la viande comestible, dont se réjouissent d'abord les hommes, se révèle en vérité être la mauvaise, car elle les installe dans leur statut de mortels. Ils auront faim, mangeront, déféqueront et auront à nouveau faim, alors que les dieux, désormais séparés d'eux, se nourriront éternellement d'ambrosie et goûteront à la fumée toute immatérielle des offrandes.

Pour compléter le parallélisme entre les deux histoires, Adam, maintenant à *l'est d'Éden*, connaît (sexuellement) sa femme, qui conçoit, alors que dans le mythe grec apparaît Pandore, la première femme. Celle-ci lâche de sa fameuse boîte tous les maux dont l'humanité sera affligée. Les hommes mangeront le pain de leurs champs labourés et se reproduiront à l'aide des femmes. Il y a, dans l'Anthologie palatine, une remarque significative à ce su-

jet: *La femme, c'est la colère de Zeus. Elle nous fut donnée pour racheter le feu, don funeste, qui du feu est le contre-don...*<sup>35</sup> Même le feu civilisateur de Prométhée est un cadeau ambigu : contrairement au feu de Zeus, il est, lui, éphémère. Insatiable comme la femme, il s'éteint et demande à être rallumé. Il exige du travail pour servir au travail, le travail de l'homme toujours recommencé.

Ce sont les liens inextricables entre la nourriture et le travail, la sexualité et la mort comme trame de la vie humaine, leur dépendance réciproque et leur absence générale à l'état paradisiaque, qui sont rendus manifestes par ces deux récits d'origine mettant en scène l'instant précis où l'Histoire humaine commence. Adam et Ève sont chassés du Paradis, l'Age d'or prend fin. Désormais, l'homme se nourrit de choses périssables, travaille, aime et meurt. Débute alors une histoire conflictuelle entre lui et la nature, dans laquelle chaque gain est payé par une perte. Le sens du goût sert d'indicateur, il est mystérieusement présent à chaque étape significative ; il règle non seulement notre maintien en vie, il jalonne aussi notre trajectoire.

En premier lieu, il définit un idéal, qui ne convient pourtant pas à l'imperfection de notre condition. La conception d'une nourriture végétarienne est fortement valorisée par les traditions juive et grecque, puisque c'est elle qui correspond à l'état d'innocence initiale de l'humanité. En même temps elle est rejetée dans la préhistoire, ne semble

---

<sup>35</sup> Texte de Palladas d'Alexandrie, *Anthologie palatine*, n° 167

pas s'accorder à la réalité de la vie historique. Celle-ci est liée, en Occident, à la nourriture carnée, jugée pendant longtemps problématique et soumise, pour cette raison, à une réglementation rigoureuse.

Contrairement aux végétaux, les animaux sont considérés, dans notre civilisation, comme des êtres vivants exactement au même titre que l'homme. Appelés simplement חיה (hayot), *vivants* en hébreu, on mesure la portée de cette étymologie quand on sait qu'Ève est חַוָּה (Hava), *la mère de tous les vivants*<sup>36</sup>. De la même manière, le grec *empsychā* (ἐμψύχα), et le latin *animantes* tiennent compte du fait que les animaux ont une âme au même titre que l'homme, bien qu'ils soient privés de raison. La ligne de partage passe à l'intérieur de l'âme, entre ses facultés nutritive, désirante, sensitive, locomotrice et pensante. Mais une égale dignité ontologique lie tous les êtres, puisque toutes les âmes sont de la même espèce. À la fois proches et lointains, les animaux inspirent aux hommes des sentiments contradictoires : peur, admiration, prudence et méfiance, tendresse et cruauté. Cette gamme, très large, est presque identique à celle qui couvre les sentiments des hommes les uns envers les autres, et témoigne d'une parenté profonde entre nous et les bêtes. C'est pourquoi l'homme a longtemps (cependant, comme nous le verrons, pas toujours) éprouvé des remords à les tuer.

---

<sup>36</sup> Genèse, III, 20

La première forme de mise à mort a été la chasse, dont le but exclusif était la nourriture. Dans beaucoup de civilisations primitives, on croyait que le gibier ne se laisse pas prendre si on n'a pas, au préalable, procédé à des rites pré-expiatoires. Le chasseur n'avait pas le droit d'y toucher lui-même, la victime était réservée à l'alimentation de la communauté. Car très vite l'animal fut reconnu comme le paradigme de la victime, par définition innocente, et dans un même mouvement, la chasse fut assimilée à la chasse à l'homme. Déjà plus une nécessité vitale, elle était devenue, aux temps bibliques, un sport pour les puissants. Nous en trouvons les témoignages dans les bas-reliefs assyriens et dans l'art égyptien. La Bible s'oppose à ce genre de divertissements, et tout au long de son histoire, le judaïsme porte un jugement sévère sur les chasseurs. Le texte biblique n'en nomme que deux, l'un et l'autre de noble extraction, tous deux représentants d'un monde de *gentils*, aux antipodes du peuple juif.

Le premier fut Nemrod, *le premier potentat sur terre, ... un vaillant chasseur devant le Seigneur*<sup>37</sup>. Comme premier chasseur, il fut le premier à manger de la viande et à faire la guerre à d'autres peuples<sup>38</sup>. La relation est établie entre la chasse et le pouvoir, et son abus - c'est durant le règne de Nemrod, et à des fins d'idolâtrie, que fut cons-

---

<sup>37</sup> Genèse, X, 8 - 9.

<sup>38</sup> Cf. Midrache Aggadah sur Genèse 10, 8

truite la Tour de Babel<sup>39</sup>. Le deuxième chasseur mentionné dans l'Écriture est Ésaü, le fils impulsif d'Isaac qui, pour un plat de lentilles, se laissa ravir son droit d'aînesse, et dans lequel la tradition juive voit l'ancêtre des chrétiens. Pendant que Jacob, *un homme tranquille, étudiait dans la tente*, son frère jumeau Ésaü *devint un habile chasseur, courant dans la steppe*<sup>40</sup> : opposition éternelle entre le contemplatif et l'actif, et incompréhension mutuelle.

Ni dans la tradition juive, ni dans la tradition grecque on n'admet la consommation des produits de la chasse. Toute viande doit être rituellement abattue, ce qui l'insère dans un ordre *sacrificiel*, par lequel le goût de meurtre, propre au gibier, est effacé. La consommation de la viande, historiquement une concession dans le judaïsme, a été admise à deux conditions : il fallait qu'elle soit précédée d'un abattage rituel et que l'offrande du sang, où réside l'âme de la bête, soit faite à Dieu. Ce qui vient du Vivant doit y retourner.

Selon la Bible, la nourriture carnée a été accordée à l'homme après le déluge, à la suite du sacrifice spontané que fit Noé de toutes les espèces d'animaux purs. La distinction entre animaux purs et impurs est établie dès leur entrée dans l'arche. C'est une qualité qui ne vaut que par rapport à l'alimentation de l'homme : tous les animaux

---

<sup>39</sup> Cf. Talmud de Babylone, *Avoda Zarah* 53 b

<sup>40</sup> Genèse, XXV, 27

sont sauvés des eaux. Dieu établit avec eux une *alliance* comme avec l'homme : *avec vous... et avec tous les êtres animés qui sont avec vous : oiseaux, bestiaux, toutes bêtes sauvages avec vous, bref tout ce qui est sorti de l'arche, tous les animaux de la terre*<sup>41</sup>. Le fait d'être « pur » ne confère donc aucune supériorité à une bête, il définit simplement le rapport particulier qui la lie à l'homme et qui, selon la tradition juive, n'est pas rationnellement explicable<sup>42</sup>. Il n'y a pas de pourquoi des lois diététiques, seulement un comment, et un but recherché : celui de la sainteté, la « mise en réserve » pour Dieu de tout ce qui est pur.

C'est encore une fois l'idée *d'incorporation* qui préside à ces lois. L'impureté est contagieuse, nous l'avons vu pour le toucher, et cela vaut *a fortiori* pour l'absorption d'un aliment. Pour rester pur, on doit manger des aliments purs, comme on doit se purifier quotidiennement des souillures de la vie par des ablutions, notamment avant de manger. Dans le judaïsme, les animaux propres à la nourriture humaine correspondent à ceux qui conviennent au sacrifice. Ce sont les animaux domestiques, abattus rituellement, avec une hémorragie maximale pour évacuer le sang, et une douleur minimale infligée à la bête, qui doit être sans le moindre défaut organique<sup>43</sup>. *N'offre pas ceux qui*

---

<sup>41</sup> Genèse, IX, 9 - 10

<sup>42</sup> Voir à ce sujet, Talmud de Babylone, *Yoma* 67 b

<sup>43</sup> Cf. Lévitique, XXII, 17 - 25.



*persécutent, mais plutôt ceux qui sont persécutés*, indique le Midrash<sup>44</sup>.

Le sacrifice, dans la tradition hébraïque, est un « rapprochement »<sup>45</sup> entre l'homme et Dieu par la médiation d'une vie animale, qui tient lieu de celle de l'homme qui l'offre. Celui-ci pose sa main sur la tête de la bête pour montrer qu'il s'y identifie, et qu'il transfère ses fautes sur elle. Par la mort de l'animal, ses transgressions vont être effacées. *Le sang, je vous l'ai donné, Moi, pour faire sur l'autel le rite d'expiation pour vos vies*, précise le Lévitique<sup>46</sup>. Grâce à la victime, être animé voué à Dieu, le sacrifice établit une continuité entre le sacré et le profane, et fait circuler des forces entre les différents mondes.

Une chaîne symbolique extrêmement forte est révélée ici, qui cependant ne paraît pas aisément déchiffrable pour la mentalité contemporaine. Ayant grandi dans la familiarité des histoires bibliques et des mythes grecs, sans forcément les avoir réexaminés à l'aide de connaissances ultérieurement acquises, nous transportons avec nous des images d'Épinal sur des autels sanglants dans des temples au rituel obscur. Le sacrifice est jugé barbare ou pris au sens figuré. Quand on s'y intéresse, on s'interroge plus

---

<sup>44</sup> *Leviticus Raba* 27 : 5

<sup>45</sup> Le mot *korban*, קורבן « sacrifice », vient de la racine קרב (k-r-b), *rapprocher*

<sup>46</sup> Lévitique, XVII, 11

facilement sur le rapport à Dieu (ou aux dieux) qui y préside que sur celui aux bêtes. Pourtant, c'est dans la tension entre les deux que réside la vérité du geste.

En Occident, la fin du sacrifice coïncide avec la victoire du christianisme. Mais pendant toute l'Antiquité, il fut au cœur de la vie publique. Pour assurer ses deux services quotidiens, le Temple de Jérusalem n'employait, selon Josèphe, pas moins de vingt mille personnes, des prêtres, des chantres et toutes sortes de fonctionnaires préposés à l'administration. Le cérémonial, très impressionnant, se déroulait au son de flûtes et d'un gong qu'on pouvait entendre dans toute la ville, ponctué du chœur des lévites et de la plainte déchirante du *chofar*, cette corne de bélier qu'on sonne encore dans les synagogues le Jour du Grand Pardon. Le Temple était par ailleurs un lieu de rencontre, ses parvis extérieurs servaient à toutes sortes de réunions. Les chambres du trésor recevaient des dépôts précieux de la part de particuliers. Jusqu'à sa destruction par les Romains, le Temple fut le centre de la vie nationale et religieuse du peuple juif, et ses sacrifices - d'ailleurs ouverts aux gentils - étaient un facteur de cohésion politique et spirituel.

De façon semblable, dans le monde gréco-romain, toutes les activités publiques de quelque importance étaient inaugurées par un sacrifice suivi d'un repas : l'entrée en guerre ou sa fin, la conclusion d'un traité; mais aussi les travaux d'une commission temporaire, l'ouverture d'une assemblée ou la prise de fonction des magistrats. Dans la cité, le cuisinier - *mageiros* - était en même temps le bou-

cher et le sacrificateur. Toute viande vendue sur les étals du marché était rituellement abattue, chaque repas carné lié à un sacrifice. En revanche, la cuisine ne se confondait nullement avec la chasse. On n'offrait jamais d'animaux sauvages aux dieux, et il était inconcevable de manger sans passer par le *partage* de la nourriture, sans avoir établi cette communication pieuse avec le monde divin qui est le propre du sacrifice.

C'est dire à quel point la table était valorisée dans le monde antique, et de combien de précautions était entourée la nourriture carnée<sup>47</sup>. Tuer un animal paraissait aussi problématique que tuer un être humain, et le rituel grec s'efforçait d'obtenir, par un signe de tête, l'assentiment de la bête sacrifiée. Contrairement aux religions orientales, ce n'est pas la croyance en la métempsychose, pourtant répandue dans certains milieux pythagoriciens, qui fut à l'origine d'une telle attitude, mais un sentiment de proximité et de justice. Vouer à la mort des animaux domestiques qui avaient rendu service à l'homme, qui avaient partagé son mode de vie, n'était possible que grâce à une consécration. Le cas du bœuf de labour paraissait particulièrement délicat aux Grecs<sup>48</sup>, et une cérémonie expiatoire,

---

<sup>47</sup> Voir, pour toute cette problématique, l'admirable somme d'Élisabeth de Fontenay, *Le silence des bêtes - la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Fayard 1998

<sup>48</sup> Ovide encore s'exclame : *Quand vous donnerez en pâture à vos palais les membres des bœufs égorgés, sachez bien, comprenez que vous mangez vos cultivateurs!* Métamorphoses, XV, 142

les *bouphonies*, était destinée à effacer les conséquences de son abattage. Après un repas public où on partageait sa viande, l'animal était empaillé et conduit à travers la ville jusqu'à l'endroit où ses « meurtriers » étaient jugés. Chacun se déchargeant sur le suivant, le couteau, qui ne pouvait pas se défendre, était désigné comme le coupable, tandis que les hommes, soulagés, s'installaient confortablement dans l'ordre du régime carné. Comme cet ordre était l'ordre sacrificiel, la boucle était bouclée, les dieux, les hommes et les animaux ayant tous trouvé leur place dans une relation qui garantissait la paix à la Cité.

Cependant, même dans l'Antiquité cette imbrication du politique et du religieux n'était pas du goût de tout le monde. Des groupes marginaux marquaient leur refus de l'ordre sacrificiel par un régime alimentaire particulier qui était, à l'époque, un langage d'opposition articulé, une critique bien comprise de la théologie officielle. Ainsi, le végétarisme des cercles pythagoriciens et orphistes fut une tentative d'échapper à la condition humaine telle qu'elle était définie par cet ordre. En mangeant des nourritures parfaitement pures (le miel, les céréales), ils espéraient se débarrasser de leur « bestialité » et se rapprocher du monde divin. Ce fut, en somme, une entreprise de désensauvagement. Là aussi, l'idée d'incorporation, d'assimilation du caractère propre aux aliments, détermine l'attitude vis-à-vis de la nourriture.

On voit que c'était encore le cas à l'aube de l'ère chrétienne, quand Sénèque chercha à convaincre son ami Lucilius de s'abstenir de viande. Il utilisa les deux arguments

alors débattus dans les milieux philosophiques, celui de l'injustice et du crime envers la victime animale (argument dont il n'était pas totalement sûr), et celui des « effets moraux » de la nourriture (qui, pour lui, étaient une évidence) : *Diffère donc, si tu veux, ton jugement, mais en te réservant le bénéfice de l'une et de l'autre solution. La doctrine est-elle vraie ? L'abstinence de la viande sauve du crime. Fausse ? Elle rend sobre. Que perds-tu, dans le cas présent, à te montrer docile ? Ce sont les aliments des lions et des vautours que je t'arrache*<sup>49</sup>.

Près d'un siècle plus tard, Plutarque, unissant les influences des trois courants du végétarisme antique - orphique, pythagoricien et empédocléen -, donne cinq arguments contre la nourriture carnée : l'inhumanité, l'absence de nécessité, l'acte contre nature, le dommage causé au corps et à l'âme, l'obstacle à toute modestie dans les rapports des hommes entre eux<sup>50</sup>. *Car la parenté de la chair qu'on mange, et de la chair qui constitue la pesanteur d'un corps rebelle à l'âme, fait que le goût communique aux autres sens sa démesure honteuse...*<sup>51</sup>

Que cette démesure soit aussi une rébellion contre l'ordre sacrificiel, qui est, avant tout, un ordre liant organi-

---

<sup>49</sup> Sénèque, Lettres, CVIII, 17 - 22, in Élisabeth de Fontenay, *op. cit.* p. 109

<sup>50</sup> Cf. Élisabeth de Fontenay, *op. cit.* p. 177

<sup>51</sup> Ibid.

quement la nourriture au travail et à une sexualité maîtrisée visant la reproduction et non le plaisir exclusif des sens, les milieux dionysiaques l'avaient bien compris. Si le principal souci des pythagoriciens était la pureté, les adeptes de Dionysos cherchaient au contraire un ensauvagement conscient. Ils mangeaient en plein champ ou dans la forêt, loin des habitations humaines, la viande crue de bêtes déchiquetées, et s'entouraient de femmes sans lien familial et sans désir de mariage.

Ces variantes de comportement manquent à peu près totalement dans le judaïsme. Même dans les différentes sectes qui foisonnaient à la fin de la période du deuxième Temple, le végétarisme n'était pas une règle absolue. Tout excès répugne à cette pensée amoureuse de la Loi, pour laquelle la sobriété, mais pas l'ascétisme, est le paradigme de la vertu. Aucune valeur positive, et à plus forte raison spirituelle, n'est reconnue par les rabbins à l'ivresse, contrairement à la tradition grecque, où elle joue un rôle extatique et divinatoire. Et si après la destruction du Temple, la table de l'homme était censée remplacer l'autel, c'est qu'elle reflétait, aux yeux des rédacteurs du Talmud, l'ordre du monde. Il y a toujours eu une identification sans faille du peuple juif avec ses préceptes alimentaires, pour l'observation desquels il a encouru maints dangers tout au long de sa douloureuse histoire. Ses persécuteurs ne s'y trompaient pas, ils savaient bien à quoi on pouvait reconnaître un juif, de quelle manière forcer un aveu et démasquer un faux converti.

La *cacherout*<sup>52</sup> représente, pour la pensée juive, la prolongation de l'ordre sacrificiel, le moyen le plus sûr dont dispose l'homme pour établir un contact durable avec le divin. C'est grâce à une nourriture réglementée qu'on atteint à la pureté qui en est la condition *sine qua non*. Le Talmud décrit en détail les préceptes à observer pour un repas privé ou public. L'acte de manger est sanctifié par des bénédictions appropriées. Le sel doit être posé sur la table comme sur l'autel, en souvenir des souffrances endurées par le peuple juif<sup>53</sup>. Toute nourriture, mais spécialement le pain, doit être traitée avec respect<sup>54</sup>. Un repas doit se prendre assis, il faut lui accorder de l'attention. Une personne qui mange dans la rue est comparée à un chien<sup>55</sup>.

Le judaïsme orthodoxe est, en Occident, l'unique forme de pensée qui a évolué dans la modernité sans jamais avoir rejeté l'ordre sacrificiel. La reconstruction du Temple constitue pour lui un des signes des temps messianiques, et la liturgie juive rappelle jusqu'à ce jour matin et soir les services du Temple. L'idée de pureté rituelle, dont le but est de sanctifier la vie quotidienne, reste au cœur de sa doctrine.

---

<sup>52</sup> Cacherout : ensemble des préceptes diététiques juifs

<sup>53</sup> Talmud de Babylone, *Berakhot* 5 a

<sup>54</sup> Talmud de Babylone, *Berakhot* 50 b

<sup>55</sup> Ibid., *Kiddouchin* 40 b

C'est en gardant ces faits présents à l'esprit que l'on peut mesurer la révolution qu'a constituée l'approche chrétienne dans un monde qui, depuis une dizaine de siècles déjà, accordait à la nourriture de l'homme une fonction de lien entre le sacré et le profane. *Tout est pur pour les purs. Mais à ceux qui sont souillés et qui n'ont pas la foi, rien n'est pur*<sup>56</sup>. Ou : *Écoutez et comprenez. Ce n'est pas ce qui entre dans la bouche qui rend l'homme impur ; mais ce qui sort de sa bouche, voilà ce qui rend l'homme impur. [...] Ne comprenez-vous pas que tout ce qui pénètre dans la bouche passe dans le ventre, puis s'évacue aux lieux d'aisance, tandis que ce qui sort de la bouche procède du cœur, et c'est cela qui rend l'homme impur*<sup>57</sup>.

Ces affirmations, qui sont comme le résumé de la doctrine chrétienne en matière de nourriture, signifient l'annonce d'un monde nouveau. Le renversement des données est à peu près complet. Plus aucune propriété n'est attachée aux aliments eux-mêmes, tout dépend du mangeur. Si ses intentions sont bonnes, il peut se nourrir de vers de terre, il restera pur quand-même. Voilà qui représente non seulement une attitude radicalement nouvelle vis-à-vis du monde extérieur, mais aussi une révision totale du concept de pureté. Celle-ci n'est plus une qualité qui adhère aux choses, aux animaux, aux aliments, aux mélanges. Elle ne s'acquiert pas au moyen d'ablutions ou de

---

<sup>56</sup> Saint Paul, *Épître à Tite*, I, 15

<sup>57</sup> Évangile selon saint Matthieu, XV, 10 - 11; 20



préceptes à observer en matière de nourriture, de contact, de vie sexuelle ordonnée, et ne se perd pas par une souillure, aussi grave soit-elle. Rien qui ait de l'effet sur la pureté de l'intention. La pureté devient un attribut du cœur, une disposition intérieure de l'homme dont Dieu est le seul juge.

La rupture avec la civilisation ambiante, aussi bien juive que païenne, est entière. Pourtant, les problèmes de conscience à surmonter, pour se sentir à l'aise dans cette attitude nouvelle, furent considérables. Les premiers apôtres n'y étaient pas forcément prêts, comme le montre le désarroi de Pierre qui, pendant qu'on lui préparait à manger, eut la vision suivante: *Il voit le ciel ouvert et un objet, semblable à une grande nappe nouée aux quatre coins, en descendre vers la terre. Et dedans il y avait tous les quadrupèdes et les reptiles, et tous les oiseaux du ciel. Une voix lui dit alors : 'Allons, Pierre, immole et mange.'* Mais Pierre répondit : *'Oh non ! Seigneur, car je n'ai jamais rien mangé de souillé ni d'impur !'* De nouveau, une seconde fois, la voix lui parle : *'Ce que Dieu a purifié, toi, ne le dis pas souillé.'* Cela se répéta par trois fois, et aussitôt l'objet fut remonté au ciel. Tout perplexe, Pierre se demanda en lui-même ce que pouvait bien signifier la vision...<sup>58</sup> Dans son rêve, Pierre ne mange pas. L'horreur que lui inspirent ces animaux impurs, soudain déclarés permis à la consommation, est trop profonde, trop enracinée pour être détournée, par un coup de baguette, en plaisir de table.

---

<sup>58</sup> Actes des Apôtres, X, 11 - 17

Mais l'amorce d'un changement de conduite est faite, et le pas sera franchi par Paul dans la ferveur de sa foi récente, pour les besoins d'une mission qu'il savait ainsi plus facile auprès des païens.

On a souvent dit que le christianisme, dès son origine, se démarque à la fois du légalisme juif et du polythéisme gréco-romain. Dans l'imaginaire chrétien, qui nous a été légué en partie tel quel, cela correspond, d'un côté, à un Dieu sévère et des préceptes sans âme, de l'autre, à des dieux frivoles et un rituel barbare. Outre le fait que c'est méconnaître les ressorts et du judaïsme et de la religion grecque, on oublie ainsi facilement que ces deux systèmes de pensée contradictoires étaient liés dans un ordre, l'ordre sacrificiel, qui fut celui de l'Antiquité. Le triangle qui le caractérise avec, au sommet, le divin, et sur les côtés, l'humain et l'animal, auquel s'associe le végétal par les aromates et les offrandes d'huile et de farine, définissait la place que l'homme occupe au sein de la nature. Un régime alimentaire réglementé, et une certaine façon d'approcher, avec des égards, les règnes végétal et animal, en furent le reflet.

La rupture du christianisme ne consiste pas en une négation pure et simple de cet ordre, mais en un déplacement du réel vers le métaphorique. L'idée du sacrifice est toujours acceptée, mais il n'y en a plus qu'un seul, celui du Christ, l'agneau mystique, qui rend dérisoires les agneaux réels morts sur l'autel. Le sacrifice suprême du Fils de Dieu résume, remplace et abolit tous les autres. L'eucharistie rappelle cet événement « crucial », où chacun

communie, par *le saint sacrifice de la messe*, dans la chair et dans le sang du Christ. Celui-ci est à la fois Dieu, victime et Grand Prêtre, sacrificateur et sacrifice, offrande et celui à qui s'adresse l'offrande. Raccourci saisissant, qui change complètement la nature de l'acte sacrificiel. La célébration de la Cène redistribue les rôles, lesquels, dans la cérémonie du sacrement, sont maintenant partagés entre l'homme et Dieu, à l'exclusion de la nature. Le repas est toujours sacralisé par l'action de grâces, qui l'instaure au niveau communal. Mais le pain et le vin, les seuls aliments à être nommés et prescrits, ne sont justement plus ni pain ni vin, et aucune importance n'est attachée à la réalité de la nourriture. Sa provenance, sa préparation n'ont pas de signification, elle n'est plus qu'un support pour la remémoration. Il est ainsi dans la logique des choses que l'eucharistie, qui fut à l'origine un vrai repas, ait fini par se réduire au geste de la consécration du vin et du pain, lequel se dématérialise à son tour pour prendre avec l'hostie la forme que nous lui connaissons - un oblat qui ne rappelle, ni par sa forme, ni par sa consistance, les propriétés fondamentales de la nourriture ; qui, de nourriture, est devenu signe.

Déplacement métaphorique du contenu, spiritualisation du geste : les conséquences de ces deux opérations sont immenses. Soudain, le sacré n'est plus *matérialisable*, il appartient exclusivement à Dieu et à son Église. Il ne se trouve plus dans la nature, qui est devenue irrémédiablement profane et donnée à l'homme pour qu'il l'utilise et la transforme à sa guise. Elle n'a plus d'âme, même si, pour certains théologiens, elle remplit encore la fonction de mi-

roir de la Création. L'idée qu'elle soit à *notre service* s'installe, et se répand sans rencontrer d'obstacle sérieux.

Au cours des siècles suivants, la pensée occidentale prolonge la logique de ces présupposés en amplifiant pas à pas leurs implications. Comme la nourriture n'a plus de sens sacré, mais seulement social, communautaire et, bien sûr, vital, ceux qui la fournissent perdent leur dignité, sinon leur importance. Le monde animal, notamment, se trouve affecté par cette vision nouvelle. Beaucoup de témoignages existent sur ce point, même si des êtres généreux et libres, comme Montaigne, ont décrit l'expérience d'une proximité réelle et fraternelle avec les bêtes.

Cependant, ce ne fut pas la règle, et aucune autre civilisation n'a, et n'aurait pu, comme la nôtre en pleine époque classique, élaborer un concept tel que celui de *l'animal machine* ; proclamer non seulement la déraison des bêtes, mais encore leur incapacité de souffrir. *Ainsi, dans les animaux, il n'y a ni intelligence ni âme comme on l'entend ordinairement. Ils mangent sans plaisir, ils ne craignent rien, ils ne connaissent rien. Et s'ils agissent de manière qui marque l'intelligence, c'est que Dieu les ayant fait pour les conserver, il a formé leurs corps de telle façon qu'ils évitent machinalement et sans crainte tout ce qui est capable de les détruire*, écrit Malebranche<sup>59</sup>. Logique poussée à l'absurde, dont il n'est pas facile de mesurer la

---

<sup>59</sup> Nicolas Malebranche, *De la recherche de la vérité*, tome 2, p. 255, Paris, Vrin 1945, *cit. in* Élisabeth de Fontenay, *op. cit.* p. 295

part de bonne et de mauvaise foi. Mais que faire quand il s'agit de garder à l'homme la première place dans la Création, et de disculper Dieu de l'injustice d'innocentes souffrances...

Le malaise qu'on sent dans ces lignes ne fut pourtant pas général. Nombreux sont les auteurs qui ne ressentent pas le besoin de justifier les droits qu'ils s'arrogent sur la nature. Dans la *Nouvelle Atlantide*, Francis Bacon prévoit des expériences sur les animaux et la création d'espèces nouvelles, dont l'exploitation pourrait s'avérer utile : fantasmes biurgiques réalisés quelques siècles plus tard, et par lesquels l'homme s'égale à Dieu.

Car une fois commencé, le mouvement ne s'arrête plus et a tendance à se précipiter. Avec le temps, on ne s'embarrasse plus de tourments de conscience ni en théorie, ni en pratique. Dans ses *Leçons d'éthique*, Kant déclare sans ambages : *Les animaux n'ont pas conscience d'eux-mêmes et ne sont par conséquent que les moyens en vue d'une fin. Cette fin est l'homme. Aussi celui-ci n'a-t-il aucun devoir immédiat envers eux*<sup>60</sup>.

À la même époque, des habitudes culinaires étranges font leur apparition en Angleterre: croyant que le fait de torturer un animal en relève le goût, on se met à manger des oies écorchées vives, des veaux fouettés à mort, et à

---

<sup>60</sup> Immanuel Kant, *Leçons d'éthique*, Livres de Poche, 1997, p. 391

trancher des poissons encore vivants<sup>61</sup>. Ces excès, qui auraient sans doute répugné au philosophe, procèdent pourtant de la même insouciance envers la dignité de la nature que ses propres affirmations.

Aujourd'hui, les conséquences néfastes d'une telle attitude commencent à être connues et provoquent une forte opposition, notamment dans la jeunesse. Mais les manipulations génétiques modernes, dont le clonage n'est que la plus spectaculaire et la mieux connue, ou la politique de l'alimentation qui, pour un meilleur rendement, n'a pas hésité à nourrir des herbivores de farine animale, sont contenues *in nuce* dans la première rupture vitale de l'homme avec le monde qui l'entoure. Cela n'aurait pas pu se produire ailleurs, pas de la même manière, pas là où la vache est sacrée, ni là où les bêtes ont droit au repos sabbatique.

L'ironie de l'Histoire veut que ce soit la *spiritualisation* du geste sacrificiel, le transfert de la sanctification dans le cœur de l'homme, qui amorce la sécularisation. L'évolution sera, évidemment, très lente, et contrebalancée par des courants inverses. Tout le Moyen Age a vécu sur l'idée d'un *ordre cosmique* dans lequel l'homme est inséré. Mais cet ordre existait, justement, *en vue de l'homme*, qui n'aura pas de mal, le temps venu, à le bousculer.

---

<sup>61</sup> Cf. Diane Ackerman, *A natural History of the Senses*, New York, 1990, p. 147

À quelle logique obéit alors, et en quoi consiste ce lien que je viens d'établir entre la spiritualisation et la sécularisation? Il me semble que c'est toute la problématique, vaste et récurrente, de l'importance du geste - celle du geste accompli, réel, qui est autre chose, et qui n'est pas remplaçable (ou peut-être si, la discussion porte précisément sur ce point) par une quelconque disposition intérieure, aussi excellente, aussi sainte soit-elle.

Pendant toute son histoire, le judaïsme a affirmé la primauté de l'acte sur l'intention. Quand Dieu conclut l'Alliance avec le peuple d'Israël, celui-ci s'exclame : *Tout ce que le Seigneur a dit, nous le ferons* (d'abord, disent les rabbins) *et nous l'écouterons* (ensuite)<sup>62</sup>. En premier lieu vient l'observation des préceptes qui règlent la conduite – physique, réelle – de l'homme, son cœur suivra nécessairement. Le christianisme a fait le pari inverse. Pari généreux, qui table sur la force de l'impératif moral.

Il n'est pas question ici, et il n'est d'ailleurs pas possible, de comparer la légitimité et l'efficacité de l'une et de l'autre démarche. Mais il est intéressant de relever les implications de la spiritualisation, de l'intériorisation du geste dans différents domaines, et de montrer de quelle manière celle-ci est à l'origine de nombreux comportements qui font la spécificité de la civilisation occidentale.

---

<sup>62</sup> Exode, XXIV, 7.

En effet, le mouvement d'intériorisation paraît s'accompagner d'une sorte d'abstraction progressive, qui éloigne l'homme à la fois de son corps et du monde. Nous avons vu, dans nos réflexions sur le toucher, comment l'abandon de la pureté rituelle, de la contrainte d'ablutions régulières, a entraîné, en Europe, une désaffection envers l'idée de la propreté du corps humain. Pourquoi perdre du temps à le soigner, alors que l'essentiel était ailleurs, dans les soins qu'on prenait de son âme et auxquels ce corps était, croyait-on, un obstacle ? De manière semblable, une aliénation s'est produite entre l'homme et la nature à partir du moment où il ne considérait plus en faire partie au même titre que les plantes et les animaux. Seule sa partie périssable, et donc méprisable, en relevait. Ce qu'il avait de plus précieux, son âme, appartenait à un autre règne, infiniment supérieur. Contrairement à toutes les autres civilisations, l'homme n'était plus *dans* le cosmos, mais en face de lui.

Il est certain que cette prise de distance fut aussi, et peut-être d'abord, une émancipation. Nulle part ailleurs qu'en Occident on a su à ce point « se servir » de la nature, agir sur elle et en tirer profit, l'améliorer aussi à bien des égards. Mais nulle part ailleurs, non plus, a-t-on pu déclarer : *la fin justifie les moyens*. Car fin et moyens étaient toujours étroitement associés par la vérité, la justesse, du geste. Non pas que cette phrase maintes fois citée résume l'inspiration chrétienne. Mais elle est l'aboutissement d'une démarche qui privilégie l'intention par rapport à l'acte, et l'intériorité par rapport au geste.



Or, c'est peut-être cela que nous avons le plus perdu : la beauté, la dignité du geste. Le toucher et le goût, nos deux sens les plus matériels, nos sens de contact, en dépendent étroitement. Si nous les interrogeons avec attention, ils peuvent nous rappeler ce que le geste apporte et nous enseigne ; et quelle forme de connaissance il implique.



## **Le goût de la connaissance et la connaissance du goût**

### **Figures et symboles**

À l'entrée de chaque temple hindou, le voyageur découvre - hiéroglyphe de sa propre étrangeté - la statue de Ganesha, choyée et habillée avec des tissus colorés, entourée de fleurs et de bols contenant des dons alimentaires au goût exquis et à la présentation rare. Une foule joyeuse se presse devant ce dieu à la tête d'éléphant qui, malgré sa laideur, est le plus aimé de tous. Ce fils de Shiva et de Parvati, *dieu de la gourmandise et de la sagesse*, a la peau jaune, le corps court et trapu, le ventre proéminent. Il ne possède qu'une seule défense, et sa monture est un rat. Dans une main, il tient une conque, dans la seconde, un disque, dans la troisième une massue et dans la quatrième, un nénuphar. Le mythe le fait naître de la crasse du corps de Parvati. Il est appelé *celui qui enlève les obstacles*, car il garantit le succès des entreprises tant sur le plan matériel que sur le plan spirituel. C'est le dieu du commencement, sa collaboration est nécessaire à chaque mise à exécution d'un dessein, à chaque commerce, action, œuvre, travail et recherche.

Cette figure optimiste, à la matérialité accusée et emblème de la spiritualité la plus pure, n'a pas son pendant en Occident, où la gourmandise et la sagesse ne font pas bon ménage. L'idée que l'homme fait une offrande aux dieux chaque fois qu'il se sert de ses sens, qu'il voit, entend, res-

pire, touche ou mange quelque chose de bon, nous est étrangère.

Si, malgré la distance qui nous sépare de lui, j'évoque ici Ganesha, c'est pour montrer que le sens du goût engendre partout des métaphores. Toujours, celles-ci confirment la situation charnière de ce sens entre la nature et la culture, et l'échange fécond et permanent entre l'une et l'autre qui se produit, souvent à notre insu, à son niveau. Les symboliques dont sont issues ces métaphores suivent des logiques différentes, qui en disent long sur le caractère propre de chaque civilisation. L'entente harmonieuse, incarnée par Ganesha, qui règne dans l'hindouisme entre le plaisir physique et la connaissance, se retrouve, en effet, à maints échelons de cette religion vénérable. Le goût de la connaissance y a la saveur douce d'une friandise, comme le manifeste le dieu obèse à la tête d'éléphant, la sagesse est gourmande et la gourmandise spirituelle. Dans l'hindouisme, il n'y a pas de fruit défendu.

Regardons maintenant plus près de nous, du côté du judaïsme, pour voir de quelle manière celui-ci aborde le goût et quelles sont ses métaphores, outre celle, connue de tous, des arbres du Jardin d'Éden. שולחן ערוך, *Choulhan aroukh*, la *Table dressée* est le nom de la monumentale compilation de lois de Josef Karo, qui finit par s'imposer comme faisant foi en matière de הלכה (*halakha*) de législation religieuse. Publiée pour la première fois à Venise en 1564, l'œuvre fit l'objet de nombreux amendements et commentaires, dont le plus substantiel, de Moses Isserles, fut rédigé sous le titre significatif de *mapa*, מפה, *la nappe*.

C'est dire quelle importance l'on accordait à la métaphore. Le *choulhan aroukh* est composé de quatre parties, qui englobent la totalité de la vie quotidienne de l'homme, dans la mesure où elle est réglée par des lois. אורח חיים (*orakh hayyim*) traite des commandements à observer pendant les jours ouvrables, le *chabbat* et les jours de fête ; יורה דעה (*yoreh dea*) aborde les lois diététiques et des problèmes divers tels que le commerce d'argent ou les règles de pureté et de deuil ; אבן העזר (*even haezer*) parle du mariage et du divorce, et השן משפט (*hochen michpat*) compile la loi civile et criminelle. Tout cela se trouve symbolisé par l'image de la table dressée, elle-même issue de la הגדה, *Hagadah de Pessah*, de la liturgie pour Pâques, qui relate la libération du peuple juif de l'esclavage en Égypte, et ses errances successives.

Cette liturgie est comme le résumé de l'histoire juive. La *Hagadah* est divisée en seize phases. Vers le milieu de la cérémonie, on dresse la table, שלחן עורך (*choulkhan orekh*), d'où le titre de Karo. Premier centre de sociabilité, c'est bien à table que se développent les règles de la politesse et du savoir-vivre, qui est le propre du *derekh erets* (דרך ארץ), du *chemin de la terre*, comme le judaïsme désigne les règles de conduite relatives à la façon de s'exprimer, de marcher, de s'habiller, de manger et de boire, et de traiter son prochain.

On voit que ce n'est pas de gourmandise spirituelle qu'il s'agit ici, mais de respect envers autrui, et de l'équilibre d'une vie quotidienne réglée par la Loi.

Ganesha et le choulkhan aroukh, voilà des façons bien différentes de refléter la double nature, naturelle et culturelle, du goût, issues du génie de deux civilisations éloignées l'une de l'autre. On pourrait, bien sûr, multiplier les figures, aller plus loin dans la comparaison. Ces exemples suffisent néanmoins pour montrer que le goût exprime toujours plus qu'une fonction physiologique ; et que ce « plus », son comment et pourquoi, révèle quelque chose d'essentiel sur le contexte culturel dont il est issu.

Dans la civilisation occidentale, la métaphore la plus importante que le goût ait engendrée est celle du goût esthétique. Essayons de voir de quelle manière elle fonctionne, et ce qu'elle nous dit sur nous-mêmes. En quoi le goût alimentaire et le goût artistique s'éclairent-ils mutuellement, et quel est le sens qu'ils donnent à la vie de l'homme ?

## **Goût alimentaire et goût esthétique dans la pensée occidentale**

### **L'historicité du goût : définitions**

Le goût, dans la compréhension moderne du mot, est une invention récente. D'après Jean-Louis Flandrin<sup>63</sup>, il n'existait au début du XVIIe siècle ni dans le domaine alimentaire, ni dans le domaine artistique. Dans les traités culinaires du Moyen Age et jusqu'à la Renaissance, on employait le terme de *saveur*, jugé plus technique et donc plus précis que celui de *goût*. Au sens appréciatif général, le mot fait une première apparition furtive en 1564 (*Indice et recueil de tous les mots du livre de la Bible*), puis au sens esthétique en 1643, dans une lettre de Poussin à Madame de Chatelon. À partir du dernier quart du XVIIe siècle, suite à une évolution rapide, le terme « goût » était couramment utilisé et pour la gastronomie et pour l'esthétique.

C'est vers le milieu de ce siècle qu'il y a comme une focalisation soudaine des meilleurs esprits sur la (multiple...) question du goût. Les dictionnaires reflètent bien cette montée d'intérêt subite. Ceux de Nicot en 1607, et de Cotgrave en 1611, ne consacrent au goût que de petits articles. À partir de 1679, en revanche, Richelet, Furetière, l'Académie et le Dictionnaire de Trévoux publient des ar-

---

<sup>63</sup> *Histoire de la vie privée*, t. 3, éd. du Seuil, 2ème éd. 1999, Jean-Louis Flandrin, « La distinction par le goût », p. 295

ticles très étendus consacrés à la définition de ce terme, qui sont équitablement partagés entre le sens propre, physiologique, et le sens figuré, spirituel.

L'ambiguïté lexicale entre le concret et l'abstrait devient de règle à cette époque dans tous les domaines, et témoigne à sa façon d'une évolution des mentalités. Ainsi, dans les différentes langues européennes, les mots *écritoire*, *étude*, *cabinet* ou *bibliothèque* signifient un meuble. Mais avec le temps, ils désignent aussi la pièce où se trouvent ces meubles et finissent par s'identifier complètement au lieu. Dans un mouvement inverse, « le souvenir » existe selon son sens abstrait avant de se matérialiser dans des objets personnels qu'on appelle, du coup, du même nom. L'aimée n'est plus elle-même un souvenir pendant son absence, elle en laisse un à son amant en forme de mouchoir. Selon la même logique, *la cuisine* signifie d'abord l'endroit où les aliments sont cuits et ensuite les aliments apprêtés tout court.

Ce va-et-vient entre un sens concret et un autre, abstrait, cette confusion et profusion de sens révèlent un nouveau rapport à soi-même, aux lieux à travers lesquels on définit sa vie, et aux objets qui leur confèrent leur caractère. Dans l'Europe qui passe à l'âge classique, le *sujet* - pensant et sentant - naît avec le *cogito* de Descartes. L'essor de l'individualisme provoque un véritable renversement des valeurs, un déplacement de l'intérêt général du monde, comme Création, vers l'homme, comme personne. Au cours de cette évolution, par ailleurs bien connue, l'attention se dirige pour la première fois sur un très large



éventail d'objets quotidiens, qu'on apprécie dans leur matérialité, et dont on évalue le prix.

*Et en effet, qu'est-ce avoir du goût ? C'est donner le véritable prix aux choses, être touché des bonnes, être blessé des mauvaises, et n'être point ébloui par de faux brillants, et malgré tout ce qui peut tromper et séduire, juger sainement : le goût et le jugement sont donc la même chose.* Cette définition du Dictionnaire de Trévoux - fruit d'un demi-siècle de discussions sur le sujet - est remarquable à plus d'un titre. D'abord, parce qu'elle garde un équilibre parfait entre le sens propre et le sens figuré du goût : on peut l'employer telle quelle pour les deux, pour la cuisine, notamment celle de l'époque, comme pour les arts. Puis, parce que le jugement, selon des critères de *santé*, santé à la fois mentale et physique, devient ici l'apanage du sens du goût. ... *L'on peut dire que le goût est le jugement de la nature, et que le jugement est le goût de la raison,* poursuit le texte. Cette association toute nouvelle entre le goût et le jugement fera fortune. Dans son sillage se trouvent quelques notions corrélatives, nouvelles elles aussi, qui nous occuperont tout au long de ce chapitre : le bon et le mauvais goût, la norme du goût, l'homme de goût.

S'il est certain que l'emploi du sens figuratif du mot *goût* se répandit d'abord dans la morale - c'est dans les écrits de La Rochefoucauld qu'on trouve pour la première fois l'équivalence entre le goût et le jugement -, il ne semble pas possible de déterminer clairement si l'idée d'un bon et d'un mauvais goût s'est d'abord développée dans le domaine alimentaire ou dans le domaine artistique. Il se

peut qu'au moment de la naissance du concept, la distinction ne parut pas pertinente, parce que le bon goût s'exerçait dans une sphère si vaste qu'il couvrait aisément les deux. C'est du moins ce que suggère la suite de l'article du Dictionnaire de Trévoux : *Ne pourrait-on pas encore se faire une autre idée & se dire que le goût n'est autre chose qu'un certain rapport qui se trouve entre l'esprit et les objets qu'on lui présente ? Une droite raison ne peut pas n'être point émue & touchée des choses qui lui sont conformes, et blessée de celles qui lui sont contraires. Il y a entre les choses raisonnables et la droite raison une espèce de sympathie, qui les unit aussitôt qu'elles se rencontrent.*

Jamais auparavant on n'avait réclamé avec tant de conviction un juste rapport entre l'homme et les choses, celles-ci étant comprises dans le sens le plus large possible, allant des meubles aux jardins, des vêtements à la cuisine et aux objets artistiques à proprement parler. Ce rapport témoigne d'un nouveau style de vie, d'une manière moderne de voir le monde, qui se manifeste à travers l'éclosion spectaculaire d'un certain nombre de phénomènes : c'est entre les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles que l'on assiste à la naissance et à l'épanouissement d'une *sphère privée*.

Cette sphère a comme condition *sine qua non* des espaces à l'abri du regard d'autrui où l'intimité puisse prendre racine et se développer. A la promiscuité du Moyen Age s'oppose le besoin de plus en plus ressenti de se retrouver à deux ou à trois, voire seul. La conscience nouvelle de soi comme individu engendre de nouvelles formes

de sociabilité. À cette époque, la *civilité* remplace la courtoisie médiévale tout en la développant, et commande des attitudes nouvelles envers le corps. Avec Érasme, qui avait publié, en 1570 à Bâle, son manuel d'éducation *De civilitate morum puerilium*, on s'accorde désormais à penser que les manifestations du corps, ses gestes, attitudes et mimiques, sont des expressions lisibles de l'homme intérieur.

Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, les valeurs de la civilité s'imposent en France à travers la codification de nouvelles manières de table, qui séparent nettement le monde médiéval des Temps modernes. Le plat en commun, le verre qui fait le tour des convives, disparaissent au profit d'ustensiles de plus en plus nombreux - assiettes personnelles, verres, couteaux, cuillères individuels et, lentement, les fourchettes. Le partage à table devient *médiat*. Il n'est plus de « bon goût » d'incommoder son prochain par des manifestations corporelles trop apparentes. Un minimum de distance vis-à-vis de son voisin est exigé de chacun. Tout ce qui évoque l'animalité, la brutalité, est proscrit. On prend maintenant des précautions pour cracher, roter, et pour se moucher en public.

Les règles d'une civilité alimentaire s'étendent de l'aristocratie vers les autres couches aisées et éclairées. C'est à table que s'effectue l'apprentissage du savoir-vivre. La politesse - qui est la qualité à la mode - consiste dans la simultanéité du maintien corporel et de l'élégance du discours. Le repas constitue ainsi une sorte de ballet où l'ordre des gestes est réglé comme celui des sujets abordés, et où la table devient le centre *d'une sociabilité visible qui est sa*

*véritable fin*<sup>64</sup>. À sa chorégraphie préside un souci architectural où la symétrie marque le bon goût qui, à l'époque, est une prérogative française.

Avec le raffinement des manières de table, les objets qui servent à la dresser deviennent également plus précieux. Ils expriment non seulement la richesse, mais aussi le goût propre de l'hôte. Loin d'être de simples ustensiles, ils véhiculent un style, une manière de voir et de se donner à voir. C'est le passage du goût dans la sphère *visible* : pour la première fois, on donne en représentation des objets de la vie quotidienne. Ce processus est loin d'être simple. Il est fait à la fois d'abstraction et de concrétisation. Ce sont les objets qui aident le goût à s'émanciper, en les transposant sur un plan abstrait. Au *goût physique*, comme on disait à l'époque, s'ajoute ce qu'on appelait, dans les premiers traités sur le sujet, tout comme dans les livres de cuisine, le *goût spirituel*.

En même temps que les manières de table, se développe une nouvelle cuisine qui achève de marquer la suprématie française en matière de goût en Europe. La qualité des mets évoque la gloire de Versailles au même titre que ses jeux d'eau, ses spectacles et la beauté de ses femmes. La science des cuisiniers est nourrie de livres de cuisine dont la diffusion se multiplie, et qui inaugurent une véritable mutation gastronomique. Avec la publication, en

---

<sup>64</sup> Jacques Revel, « Les usages de la civilité », *Histoire de la vie privée*, t. 3, p. 186

1651, du *Cuisinier françois* de la Varenne, et du *Jardinier françois* de Nicolas de Bonnefons, *la cuisine se met en ordre*, comme le dit joliment Anthony Rowley<sup>65</sup>, *les proportions et les temps de cuisson se précisent, le texte même des recettes gagne en clarté*. Finie, l'époque où l'on colorait les aliments à l'aide d'épices d'Orient choisies pour leurs teintes. Si l'œil continue de manger (il est suffisamment gâté par les décors de table), c'est indubitablement le goût qui prime à l'âge classique. Or, c'est du goût propre des aliments qu'il s'agit dans la nouvelle cuisine : on méprise désormais le mélange des ingrédients, les cuissons longues, les assaisonnements trop forts. L'excellence d'un repas s'exprime dans la qualité des morceaux choisis et la fraîcheur des fruits et des légumes, qui envahissent les tables des milieux aisés.

Rien d'étonnant alors que dans les arts, une peinture des choses terrestres fasse son apparition, laquelle se concentre, justement, sur la cuisine. Sur le *marché* d'abord, où l'on représente volontiers les vendeuses de fleurs et de fruits et puis, après la disparition des derniers personnages, dans les tableaux hollandais autour de 1600, sur la *table* - la table dressée, qui devient ici l'emblème d'une sociabilité où l'individu se met en scène à travers les objets et les aliments de son choix. Le faste officiel des Cours n'est plus le centre d'intérêt unique de la peinture non religieuse, la sphère privée est valorisée tout autant. L'intimité, la com-

---

<sup>65</sup> Anthony Rowley, *À table! La fête gastronomique*, Paris, Gallimard 1994, p. 33

modité d'un intérieur résultent de l'aménagement du quotidien, qui devient l'expression privilégiée d'une sensibilité qu'on expose maintenant volontiers au regard des autres. La *délicatesse* est le but recherché du goût. Cette délicatesse s'avère matérielle autant que spirituelle, correspondant à la double nature de notre deuxième sens. C'est une qualité qui, selon Jean-Louis Flandrin, relève de *l'être* autant que de *l'avoir*, et se manifeste simultanément sur plusieurs plans. C'est pourquoi chaque Nature Morte de l'époque peut être regardée selon son sens propre - la représentation d'un intérieur, d'une table notamment, avec ses objets et aliments - et selon un sens figuré, qui relève de la sphère religieuse et exprime soit une promesse (le salut), soit un avertissement (la finitude de la vie humaine), souvent les deux.

La naissance parallèle du goût alimentaire et du goût esthétique dans la conscience occidentale est encore lisible dans les définitions du XVIII<sup>e</sup> siècle. Voltaire, dans l'article sur le goût de l'Encyclopédie, poursuit la comparaison point par point : *Le goût, 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. C'est un discernement prompt comme celui de la langue et du palais et qui prévient comme lui la réflexion ; il est, comme lui, sensible et voluptueux à l'égard du bon ; il rejette, comme lui, le mauvais avec soulèvement. Il est souvent, comme lui, incertain et égaré..., ayant quelque fois besoin, comme lui, d'habitude pour se faire. Il ne suffit pas pour le goût de voir, de connaître la beauté d'un ouvrage ; il faut la sentir,*

*en être touché.*

Sentir, être touché : c'est désormais le but recherché de chaque œuvre d'art. La *sensibilité* est, en effet, à l'ordre du jour. *L'art et la poésie ne sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger*<sup>66</sup>, déclare l'abbé Du Bos. Selon lui, c'est le *sentiment* qui nous informe de la valeur d'une œuvre d'art. Vers la fin du XVIIe siècle, à l'âge de la Raison précisément, on commence à considérer que celle-ci n'est pas la source unique de la connaissance, qu'il y a, à côté des choses vérifiables, qui sont l'objet de la science, un *je ne sais quoi* de raffiné reflété par la beauté, que seul le sentiment est capable de saisir. Un demi-siècle plus tard, le sentiment a sa place assignée dans le processus du discernement, et les passions de l'âme sont étudiées dans leur complexité. Même l'idée de plaisir est devenue acceptable, plus, elle est admise comme critère d'évaluation dans un jugement : *Le goût n'est autre chose que l'avantage de découvrir avec finesse et avec promptitude la mesure du plaisir que chaque chose doit donner aux hommes*, écrit Montesquieu dans son *Essai sur le goût*. Plaisir du palais ou plaisir de l'œil, qu'importe, s'il est partagé.

Le caractère à la fois intime et social du goût que nous avons mis en évidence auparavant est bien confirmé par ces définitions. Le goût reflète la manière dont quelqu'un

---

<sup>66</sup> Cité par Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Gallimard 1997, p. 97 - 98

*matérialise* son monde, à travers sa maison, les mets qu'il sert à ses invités, les objets d'art qu'il choisit de montrer. Il est ce qu'il offre en partage de sa personne, c'est une présentation de soi.

Le bon goût devient au XVIIe siècle le nouveau critère de distinction sociale, qui réussit avec le temps à faire reculer celui, jusqu'alors unique, de la naissance. À cette époque, le bon goût n'appartient encore qu'à un petit nombre d'individus. En cuisine, seuls les riches peuvent satisfaire à ses exigences, et cela vaut également pour les domaines vestimentaires et artistiques. C'est pourtant lui qui va aider à abolir les barrières qui séparaient jusqu'alors le monde aristocratique de la bourgeoisie montante. Une communauté de manières et de goûts en matière de littérature, de musique, de peinture, d'architecture et de cuisine finit par réunir autour des tables de festin ou dans les salons des personnes très différentes de naissance, de fortune et de profession. Le goût garantit la communication du plaisir.



## L'homme de goût

La société des salons du siècle des Lumières invente l'art de la conversation, et l'amène très vite à son apogée. Le sujet favori abordé dans ces temples de la culture est *l'art*, notion nouvelle d'une chose fort ancienne, ou plutôt, de plusieurs choses. Car jusqu'au XVIIIe siècle, le mot *art* n'existait pas au singulier, et on n'avait pas l'habitude d'identifier « les arts » aux *beaux-arts*. Traduction latine du mot grec τέχνη (*techné*), le terme *ars* désignait, de façon invariable depuis Aristote, tout procédé de fabrication obéissant à des règles, et aboutissant à une production soit matérielle, soit intellectuelle<sup>67</sup>. Les objets matériels appartenaient au domaine des *arts mécaniques*. Ceux-ci englobaient la peinture, l'architecture et la sculpture, mais également l'agriculture ou la confection de vêtements. Les *arts libéraux*, qui leur faisaient face, comprenaient depuis le Moyen Age le *trivium* (la grammaire, la rhétorique et la dialectique) et le *quadrivium* (la géométrie, l'arithmétique, l'astronomie et la musique). Deux millénaires de valorisation de l'intellect, au détriment du sensible, faisaient qu'au XVIIe siècle en Occident, le sentiment de la différence *qualitative* entre la poésie, l'éloquence et la musique d'une part, et l'architecture, la peinture et la sculpture de l'autre, l'emportait encore largement sur celui de leur possible identité. Comment des objets palpables pouvaient-ils égaler un poème ou un discours ? La parole possédait encore, à cette époque, un prestige qui mettait ses œuvres au-dessus de toute autre production.

---

<sup>67</sup> Cf. Aristote, *Éthique de Nicomaque*, VI, 4

Cependant, dans ce domaine aussi, les mentalités étaient en train de changer, et vers la fin du siècle, l'éloquence, la poésie, la musique, la peinture, la sculpture et l'architecture se trouvaient déjà communément regroupées sous l'appellation *les beaux-arts*. Dès 1746, Charles Batteux avait publié un article *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Ce principe était la *mimesis*, l'imitation de la nature. Ses thèses avaient connu un retentissement bien au-delà des frontières françaises. Les frères Schlegel, Kant et Hegel s'y réfèrent de manière élogieuse. Mais il fallut attendre l'année 1793 pour assister à l'ouverture d'une École des Beaux-Arts, du moins sous ce nom, et 1816 pour celle de l'Académie.

Les raisons de cette résistance, de la survivance extraordinaire des conceptions aristotéliennes sont profondes. Nous avons tellement l'habitude d'utiliser (avec d'ailleurs de moins en moins d'assurance quant à son contenu) le terme *art*, que nous en oublions de nous poser la question de son *objet*. Vers quoi tendent toutes les disciplines mentionnées, qu'est-ce qui les unit au point de les confondre sous un terme unique ? Serait-ce la *beauté* ?

C'est du moins ce qu'on pensait à l'époque où, pour la première fois, on utilisait le mot *art* au singulier. Mais qu'est-ce au juste, la beauté ? Omniprésente et insaisissable, elle a toujours obsédé l'esprit humain à cause de sa gratuité. Sa définition est cependant loin d'avoir fait l'unanimité, et a subi des changements considérables au fil du temps.

Dans la philosophie grecque, le *beau* est associé au *bien* et au *vrai*. Il exprime la plénitude de l'être, qui fait défaut au monde matériel caractérisé précisément par un manque d'être. La beauté est donc un attribut du monde des Idées. Dans le christianisme, elle est une prérogative divine. Dieu concentre en Lui toute la beauté possible, et tout ce qui est beau sur terre renvoie à Lui. Jusqu'au siècle des Lumières, la pensée occidentale ne conçoit jamais autrement la beauté du monde terrestre que comme le reflet, dans l'ordre du sensible, de la Beauté véritable.

Le sensible est la marque par excellence de la condition humaine, de sa finitude. Il est ce qui distingue l'homme, avec son corps périssable et sa conscience limitée, de Dieu, omniscient et immatériel. L'intérêt dont témoignent les penseurs des XVIIe et XVIIIe siècles pour la sphère du sensible, et l'autonomie que celle-ci finit par acquérir, constitue donc une véritable révolution dans la pensée occidentale. Le purement humain se trouve, soudain, au centre de la réflexion philosophique. Comme le fait remarquer Luc Ferry, *l'affirmation de l'autonomie du sensible ne signifie rien de moins, dans ce contexte, que la séparation radicale, peut-être définitive, de l'humain et du divin. Plus encore : elle implique qu'une sphère existe, celle du proprement humain, qui échappe à toute législation divine et qui, pour autant, n'est pas une simple imperfection, un défaut ou un manque par rapport à la divinité*<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Luc Ferry, *Homo Aestheticus, L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset 1990

C'est dans cette sphère qu'évoluera désormais la beauté. Celle-ci se déplace donc, dans un processus lent et, semble-t-il, irréversible, qui va de Descartes à Kant, de l'objet, auquel seul elle semblait appartenir, au sujet qui l'éprouve. La beauté devient une affaire de goût.

En effet, les hommes du siècle des Lumières étaient vivement frappés par l'expérience de la diversité des goûts, et ils en ont beaucoup discuté. Dans cette société de la conversation, l'art constituait un facteur important de cohésion, et son but, la beauté, était ce que les personnes venant d'horizons différents partageaient le plus facilement. Elle était aussi ce qui pouvait les séparer de façon irréductible, si les jugements s'opposaient.

Pour la première fois dans l'histoire occidentale, on éprouve la nécessité d'un tel jugement. Non seulement pour alimenter les conversations, mais pour départager les avis sur le tout nouveau marché de l'art. Depuis que les membres de la bourgeoisie avaient commencé à parer leurs maisons de peintures, de sculptures et de toutes sortes d'objets élaborés, il existait une profusion d'œuvres auxquelles on devait pouvoir attribuer un prix. Celui-ci variait d'un objet à l'autre, et pas seulement en fonction de la finesse des matériaux employés. Comment faire alors pour évaluer ces œuvres d'art, si le jugement dépendait du goût de chacun ?

C'est le philosophe empiriste écossais David Hume qui a formulé avec précision le dilemme ressenti par nombre d'esprits éclairés. Car au premier abord, la subjec-

tivité du goût paraissait irréductible : *La beauté n'est pas une qualité inhérente aux choses elles-mêmes, elle existe seulement dans l'esprit qui la contemple, et chaque esprit perçoit une beauté différente. Une personne peut même percevoir de la difformité là où une autre perçoit de la beauté, et tout individu devrait être d'accord avec son propre sentiment, sans prétendre régler ceux des autres. Chercher la beauté réelle ou la réelle difformité est une vaine enquête, comme prétendre reconnaître ce qui est réellement doux ou ce qui est réellement amer. Selon la disposition des organes, le même objet peut être à la fois doux et amer ; et le proverbe a justement déterminé qu'il est vain de discuter des goûts. Il est très naturel, et tout à fait nécessaire, d'étendre cet axiome au goût mental, aussi bien qu'au goût physique*<sup>69</sup>.

Comme Voltaire, Hume est encore pleinement conscient de la double nature, physique et mentale, du goût. Comme lui, il fait preuve d'une attitude moderne en soulignant que la beauté relève du goût de celui qui la contemple, et non de l'objet qui la véhicule. Dépouillée de son objectivité, la question de la beauté n'est ainsi plus celle de son adéquation avec un objet, mais celle de sa correspondance avec nos sensations. Si quelque chose, par sa pure présence, me procure du plaisir ou, au contraire, du déplaisir, qu'en est-il des autres ? Sont-ils susceptibles de réagir de la même manière que moi, et sinon, comment puis-je les

---

<sup>69</sup> David Hume, *Essais esthétiques*, t. 2, p. 83, « De la norme du goût », trad. Renée Bouvresse, Paris, Vrin, 1973

convaincre du bien-fondé de mon opinion ? Y a-t-il, ou non, des *critères du goût* ?

Tout en prônant la tolérance envers l'opinion des autres, Hume est un des premiers à s'interroger sur *la norme du goût*. L'expérience esthétique - qui, à l'époque, ne porte pas encore ce nom - est, certes, subjective. Néanmoins, elle est accessible à autrui dans *un partage que rien, semble-t-il, ne vient a priori garantir*<sup>70</sup>.

Il y a un paradoxe, défini philosophiquement comme *le problème de l'antinomie du goût*, qui a donné bien du fil à retordre aux penseurs du XVIIIe siècle. Qu'est-ce qui garantit le passage du plan subjectif, auquel appartiennent les jugements du goût, à un plan objectif, qui devrait être celui de sa communication ? Ou plutôt, en quoi peut consister cette objectivité, qui ne serait qu'une sorte d'intersubjectivité, s'il n'y avait aucun *fundamentum in re* ? On s'accordait généralement sur le fait que le goût relève des passions et est donc, comme elles, à la fois confus et fort - alors que les pensées étaient considérées comme claires, mais faibles. La question du goût était devenue celle de sa communicabilité.

Hume répond à cette question en empiriste. Pour lui, la seule réponse valable doit se situer entre les deux pôles, également inadmissibles, de la récusation et de l'acceptation totale de la subjectivité. Comme un certain

---

<sup>70</sup> Luc Ferry, *op. cit.* p. 54

nombre d'autres philosophes des Lumières, Hume pense que le goût s'éduque, de la même manière que tous nos sens. Le jugement sur l'art est ainsi indissociable d'un apprentissage du corps, de la mémoire et de l'imagination. Pareil à l'artiste, le critique ou celui qui, simplement, cherche à évaluer une œuvre d'art, doit se soumettre à des conditions d'apprentissage qui incluent l'expérience, la comparaison et l'intervention des points de vue d'autrui.

Car s'il est vrai que les jugements du goût sont subjectifs, cela ne veut pas dire que tous les jugements se valent. Certaines personnes, grâce à leurs qualités intrinsèques et à leur expérience, sont plus qualifiées que d'autres pour les émettre et pour être écoutées. L'anecdote du *Don Quichotte* de Cervantès, que cite le philosophe pour appuyer sa thèse, est éclairante à plusieurs égards. Je la résume :

On fit goûter du vin à deux parents de Sancho Pansa, qui passaient pour être des experts en la matière. 'Il serait bon, dit l'un, s'il n'y avait pas ce léger goût de cuir.' Et l'autre: 'Il serait bon, s'il n'y avait pas ce goût de fer.' Tout le monde se moqua d'eux. Mais quand le tonneau fut vidé, on trouva au fond une clef attachée à une lanière de cuir.

De façon significative pour l'époque, Hume se réfère au goût culinaire afin de développer sa pensée en matière de goût artistique. L'anecdote prouve deux choses. Premièrement, qu'il existe des experts, des *hommes de goût*, dont le jugement est plus sûr que celui du commun des mortels. Leur jugement se fonde sur l'expérience et intervient spontanément, sans qu'on puisse forcément expliquer

ses tenants et aboutissants. Deuxièmement, ce jugement peut varier d'un expert à l'autre, et ne pas être faux pour autant. Il y a une certaine objectivité dans chacune de leurs approches, qui vient de la *délicatesse* dont ils font preuve, finesse analogue à celle des sens lorsqu'ils sont assez déliés pour percevoir tout ingrédient dans la composition d'un mets. La délicatesse est à la fois un savoir vivre et une perspicacité, elle est l'aptitude à percevoir toutes les composantes importantes d'un objet d'art. De manière analogue, *l'homme de bonne éducation*, le *fine gentleman* décrit par Shaftesbury, dont la qualité principale est la *politeness*, associe l'expérience esthétique à la grâce et à la bienséance, à l'élégance de sa vie. Une *norme du goût* s'élabore ainsi à travers des échanges sociaux variés.

Car, après avoir exposé la difficulté, Hume se ravise : en fin de compte, il n'est pas rare que les gens se mettent d'accord en matière de goût. On peut même être surpris par l'étendue de ces accords. Le philosophe avance alors l'idée qu'il existe certains universels anthropologiques. Il y a, selon lui, des choses qui plaisent partout et à toute époque. Cette certitude, tout en respectant l'individualité de chacun, sauve du scepticisme absolu. Une heureuse disposition rend les gens aptes à vivre en société et à s'entendre. Il en va des goûts comme de tous nos sentiments qui, jusqu'aux plus intimes, ont continuellement à s'ajuster, et s'ajustent.



## La naissance d'une discipline

Des artistes, un public spécifique de provenance sociale diversifiée, et des critiques devenus des professionnels : ce triptyque détermine la vie culturelle de l'Europe des Lumières. Le mécénat n'est plus l'unique ressource de l'art, qui possède maintenant son marché propre. Le XVIIIe siècle a reconnu à chacun l'aptitude à juger et le droit d'exprimer son jugement, pourvu qu'il en ait les capacités.

L'élargissement du public au XVIIe et surtout au XVIIIe siècle provoque une vague de questions concernant l'art, dont le poids, au sein de la société, avait considérablement augmenté. D'un divertissement pour les puissants, l'art était devenu un lien social compris comme lien de civilisation, permettant, ainsi que le pensait Shaftesbury, d'élaborer des valeurs en vue d'une civilité harmonieuse, consensuelle. Celle-ci reposait sur l'idée d'une communication universelle dont le véhicule est le sensible, sur la circulation des passions mêlée au travail de la compréhension. La critique devient ainsi une des formes de l'humanisme. Bel équilibre d'une approche correspondant à un moment favorable de l'Histoire : nous verrons que la notion de *goût* étendue à la sphère esthétique ne convient nullement à toutes les époques. Elle suppose une certaine sérénité, une confiance dans un accord possible entre les gens et les choses, entre les sens et l'esprit. Le goût incorpore, il est sur le qui-vive : pour être associé, comme il le fut au siècle des Lumières, à l'élégance et à la délicatesse, au point de créer ce qu'on a pu nommer une *civilisation du*

goût, il faut certaines conditions qui sont rarement réunies.

L'histoire de *l'esthétique* prouve cela clairement. Si la réflexion sur l'art a été l'une des constantes de la philosophie depuis Platon, l'esthétique comme discipline autonome ne voit le jour qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. La publication, en 1750, de la monumentale *Aesthetica* de Baumgarten en fixe une fois pour toutes le terme, pourtant contesté, en liant le beau au sensible<sup>71</sup>. *L'esthétique (théorie des arts libéraux, doctrine de la connaissance inférieure, art de la belle pensée, art de l'analogie de la raison) est la science de la connaissance sensible*, postule le paragraphe 1 de l'œuvre. Et le paragraphe 14 : *Le but de l'esthétique est d'atteindre la perfection de la connaissance sensible en tant que telle - celle-ci étant la beauté - et d'éviter l'imperfection de la connaissance sensible en tant que telle - celle-ci étant la laideur*<sup>72</sup>.

La beauté constitue ici le but incontesté de toute entreprise esthétique. Elle est même *la perfection de la connaissance sensible* et l'alliée naturelle du goût, dans le sens où l'on considèrerait à cette époque qu'il existe un bon et un mauvais goût, dont les définitions ont la même valeur pour tout le monde. Nous verrons que dès que le concept du *sublime* concurrencera celui du *beau*, la civilisation du goût touchera à son terme. La toute jeune esthétique continuera

---

<sup>71</sup> « Esthétique » vient du grec αἰσθάνεσθαι (aisthanestai), *sentir*

<sup>72</sup> Cité dans la traduction de l'Annexe II de Luc Ferry, *op. cit.*

pourtant à évoluer, en empruntant des voies qu'il était impossible de prévoir à sa naissance.

Le projet de Baumgarten est ambitieux : tout en considérant que le domaine de l'esthétique n'est pas la vérité objective, mais l'individuel sensible, il postule qu'une science du sensible est possible, *eine schöne Wissenschaft*, la « belle science » dont il cherche à délimiter le terrain. Car à cette époque, la beauté n'est plus le reflet du divin. Elle relève des sens et est *confuse* comme eux. En même temps, elle se rapproche des vérités métaphysiques dans la mesure où elle figure comme *liaison de représentations* entre les hommes. Baumgarten part de l'idée que l'homme possède une faculté, ou un ensemble de facultés qu'il nomme *analogon rationis*, l'analogue de la raison, qui est le pendant, dans le monde sensible, de la raison dans le monde intelligible. Cependant, si la raison et son analogue fonctionnent de la même façon, ils ne poursuivent pas le même but : ... *la vérité, en tant qu'elle est intellectuelle, n'est jamais directement visée par l'esthéticien ; si de façon indirecte une telle vérité advient, issue de plusieurs vérités esthétiques, ou si elle coïncide avec le vrai esthétique, l'esthéticien qui pense de façon rationnelle s'en félicite, mais ce n'est pas ce qui était recherché au premier chef*<sup>73</sup>.

La distance qui nous sépare de Baumgarten ne permet pas aisément de voir le courage d'une telle affirmation.

---

<sup>73</sup> Baumgarten, *Aesthetica*, § 428, cit. Luc Ferry, *op. cit.* p. 404

Jamais auparavant on n'avait valorisé à ce point l'individuel, le subjectif, ce qui échappe au concept. L'imagination, l'intuition, la passion, voire la sensualité sont ici examinées comme sources de *connaissance*, et une autonomie est reconnue à la sphère artistique, où la beauté, privée de son fondement ontologique, avait trouvé refuge. L'esthétique devient ainsi la pensée qui réfléchit sur l'émotion, qui se croit capable, tout en restant *science*, de prendre en charge le domaine de la subjectivité.

Dans les premières définitions de cette discipline jusqu'à Kant inclus, nous nous situons toujours dans le domaine du goût. Sa double nature, physique et mentale, renvoie à la problématique des correspondances - et divergences - entre la sphère du sensible et celle de l'intelligible. C'est en ce sens-là que Kant a pu nommer sa troisième critique, la *Critique de la faculté de juger*, une « critique du goût ». Mais dès Hegel, l'esthétique emprunte des voies qui l'éloignent de ce concept. L'art devenu autonome évoluera dans une sphère où l'analogie alimentaire n'a plus sa place. Le renouveau d'intérêt pour la problématique du goût dont fait preuve la pensée post-moderne n'y change rien. Nous verrons que malgré les références explicites à Hume ou à Kant, la métaphore « ne fonctionne plus » comme avant, qu'elle ne couvre désormais qu'une partie de ce concept si riche à l'origine.

## Kant, le sublime et le génie

Avec la parution, en 1790, de la *Critique de la faculté de juger*, l'histoire de l'esthétique atteint un tournant. L'œuvre toute entière est consacrée au jugement du goût, dont Kant cherche à définir la spécificité. Refusant de se laisser enfermer dans l'alternative jusqu'alors irréductible entre un fondement objectif du goût et sa nature purement subjective et individuelle, le philosophe élabore une pensée du caractère universellement communicable du plaisir, le goût étant défini comme le discernement de ce qui plaît - ou devrait plaire - à tous. *Penser en se mettant à la place de tout autre* est la gageure de l'œuvre.

*Les facultés de l'âme*, écrit Kant à un ami en 1790, sont au nombre de trois : la faculté de connaître, le sentiment de plaisir et de peine, et la faculté de désirer. Chacune de ces facultés possède son domaine et ses principes *a priori* propres. La première se réfère à la connaissance et est analysée par Kant dans la *Critique de la raison pure*. La dernière, dont il traite dans la *Critique de la raison pratique*, relève de la morale. La deuxième critique est consacrée au *sentiment de plaisir et de peine*, qui est le propre du jugement du goût.

Dans cette œuvre, le philosophe procède à une comparaison minutieuse du jugement du goût avec les deux autres facultés de l'âme, la faculté de connaître et la faculté de désirer. Il constate tout d'abord que le goût ne se confond pas avec le jugement de la connaissance. Il est d'une autre nature, parce qu'il n'obéit à aucun concept et ne relève pas

de l'intelligence, mais de l'imagination. En même temps il s'apparente au jugement de la connaissance par son universalité, par le fait qu'on peut le communiquer.

Deuxième point important : le jugement du goût n'est pas non plus réductible à une espèce de désir, bien qu'il relève, comme celui-ci, du sentiment et qu'il s'exprime par la satisfaction ou la répulsion, qui sont les caractéristiques de la faculté de désirer. Cependant, il n'y a en lui aucun intérêt et pas de représentation d'une fin.

Le goût est, par conséquent, une faculté de l'esprit à part entière qui s'exprime au moyen de l'intuition. Il porte sur *la communicabilité des sentiments qui sont liés à une représentation*<sup>74</sup>. Son domaine privilégié est l'esthétique. Kant donne ainsi, pour la première fois dans la philosophie occidentale, une place à l'art qui lui soit propre. Il le comprend comme un genre en soi, séparé des autres facultés par sa visée unique, la beauté gratuite, qui est, selon le philosophe, son objectif naturel. Dans son effort d'en cerner les caractéristiques, Kant arrive à la formulation des quatre célèbres paradoxes qui définissent, dans sa pensée, le jugement du goût. Il les trouve en se posant la question suivante : à quelles conditions peut-on dire que quelque chose est beau?

- Du point de vue de la qualité, explique-t-il, est beau ce qui est *l'objet d'un plaisir désintéressé* ;

---

<sup>74</sup> Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 40

- du point de vue de la quantité, est beau *ce qui plaît universellement sans concept* ;

- du point de vue de la relation, *la beauté est la forme de la finalité d'un objet en tant qu'elle est perçue en celui-ci sans représentation d'une fin* ;

- et du point de vue de la modalité, *est beau ce qui est reconnu sans concept comme objet d'une satisfaction nécessaire*.

Plaisir désintéressé, universel sans concept, finalité sans fin, satisfaction nécessaire : de la complexité de la pensée kantienne, je ne retiens ici que les points qui nous aident à comprendre l'enjeu qu'elle constitue pour notre argumentation. En effet, la *Critique de la faculté de juger* constitue le sommet, et en même temps la charnière où elle bascule en son contraire, d'une - peut être impossible - civilisation du goût. Avec Kant, le goût devient le *moyen d'une connaissance spécifique* qui ne se fonde pas sur des concepts, ni des règles déterminés, et cela à travers le *jeu*.

Ce jeu est une opération à la fois intellectuelle et sensible. En toute liberté, le jugement du goût fait intervenir les idées esthétiques comme des intuitions de l'imagination. Le goût, pour Kant, n'est pas une espèce inférieure du savoir. Car l'idée esthétique échappe par excès de signification, et non par pauvreté, à l'emprise tyrannique du concept. Le jugement du goût devient ainsi quelque chose de fondamentalement autre que la connaissance et la morale, et le plaisir qu'il communique est aussi bien subjectif

qu'objectif. L'objet beau possède une légitimité propre qui est différente de la vérité de la connaissance et de la bonté de la loi morale. Par sa pure présence, il éveille en nous une idée nécessaire de la raison qui est *commune* à l'humanité. L'esthétique kantienne tout entière repose sur l'existence d'un *sens commun*. En voici la définition :

*Sous cette expression de sensus communis, on doit comprendre l'idée d'un sens commun à tous, c'est-à-dire d'une faculté de juger qui, dans sa réflexion, tient compte en pensant du mode de représentation de tout autre homme afin de rattacher pour ainsi dire son jugement à la raison humaine tout entière et échapper, ce faisant, à l'illusion résultant des conditions subjectives et particulières<sup>75</sup>.*

L'universalité qui s'unit, dans le jugement du goût, à la singularité, ne résulte pas chez Kant de l'élitisme de quelques-uns, qui imposent, pour de bonnes ou pour de mauvaises raisons, leurs opinions aux autres. Il n'a rien d'arbitraire. L'accord rendu possible par le « sens commun » a encore, chez le philosophe de Königsberg, un ancrage stable qui traduit la confiance de l'homme du XVIIIe siècle dans un agencement raisonnable du monde. Il porte sur le beau, qui a la force de faire converger naturellement les points de vue et de faire taire les dissidences.

*Le libre assentiment* qu'il provoque implique cependant toujours un jugement individuel, capable de s'opposer

---

<sup>75</sup> Ibid.



à l'opinion dominante *en affirmant contre elle une universalité de droit*. En ce sens-là, la philosophie kantienne du goût est une pensée de la liberté. Sa grâce est que cette liberté s'incline, d'elle-même, devant le beau.

Le beau chez Kant inclut l'idée d'un ordre et d'une mesure. Le plaisir qu'il procure est sans mélange. Il peut aussi bien être naturel qu'artistique, l'art et la nature étant les deux versants d'une même harmonie. C'est cette harmonie que vise le jugement du goût, c'est à son idéal qu'il est lié. Quand elle disparaîtra de la recherche artistique, le goût cessera d'être une métaphore valable pour le domaine esthétique.

Une illustration parfaite de la *civilisation du goût*, à laquelle la pensée kantienne se réfère encore de façon prépondérante, se trouve dans l'art des jardins du XVIIIe siècle. C'est vers 1760 que les parcs anglais font leur apparition et se répandent rapidement sur le continent. La nature y est art et l'art embellit la nature, non seulement par les sculptures et les œuvres architecturales dont ils sont parsemés, mais par leur forme même, qui a imprimé dans la matière vivante une succession de tableaux que les promeneurs peuvent admirer et les peintres fixer sur leurs toiles. L'accord qu'il figure entre l'homme et le monde, entre la nature et l'art, est le sommet du *bon goût*. Il est beau.

Il n'est pas *sublime*. Or, c'est la distinction, dans l'œuvre de Kant, entre le beau et le sublime qui va sceller le sort du goût. Depuis la traduction du *Traité du sublime*

de Longin par Boileau en 1674<sup>76</sup>, tout le siècle des Lumières s'était interrogé sur l'importance et la portée de ce concept. Dans sa période précritique déjà, en 1764, Kant avait publié ses *Observations sur le beau et le sublime*. Et après avoir analysé le beau, il introduit de façon séparée une *Analytique du sublime* dans sa *Critique de la faculté de juger*.

Les deux concepts s'opposent et se complètent. Alors que le beau stimule et harmonise les facultés de l'imagination et de l'entendement, le sublime est défini comme ce qui résiste à la représentation. Contrairement au beau, qui est ordre et mesure, il évoque le chaos, la démesure, l'illimité. Si le beau suscite un plaisir sans partage, *l'objet est saisi comme sublime avec une joie qui n'est possible que par la médiation d'une peine*<sup>77</sup>.

La douleur n'est donc plus, comme chez Hume, liée à la laideur, dans une symétrie parfaite avec la joie que cause la beauté. Il y a, chez Kant, une sorte de douleur plaisante qui est l'expression du respect que nous ressentons devant la condition humaine. Elle nous parle de ce qui est grand et incompréhensible. Car le sublime est ce qui met l'imagination en échec, il témoigne du fait qu'il y a un irrépresen-

---

<sup>76</sup> En fait, Pseudo-Longin, auteur romain inconnu du Ier siècle de notre ère. Son traité *De sublimitate* a été faussement attribué au rhéteur et philosophe d'Athènes et de Palmyre, Cassius Longinus (213 - 273).

<sup>77</sup> I. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 27

table. C'est l'expérience effrayante du néant que nous sommes face à l'infini que nous concevons sans pouvoir nous le représenter.

Le sublime peut être considéré comme le premier facteur qui sépare le beau du vrai : il y a, en effet, un excès de vérité par rapport à la beauté, et cet excès est le sublime. La connaissance, la science n'y ont pas accès. Il cause « l'élévation de l'âme », comme l'écrit déjà Longin, et l'homme y répond dans le registre passionnel, oscillant entre l'enthousiasme et l'angoisse. L'obscurité, le vide et le vaste évoquent le sublime.

Kant ne consacre aucun développement au sublime dans l'art qui, à ses yeux, ne sert que la beauté. Ce qui fait tressaillir et remplit d'un respect révérenciel le philosophe, ce sont des phénomènes de la nature, d'une part, et l'existence de l'éthique, de l'autre : *Deux choses me remplissent le cœur d'une admiration et d'une vénération, toujours nouvelles et toujours croissantes, à mesure que la réflexion s'y attache et s'y applique : le ciel étoilé au-dessus de moi et la loi morale en moi.[...]*<sup>78</sup>. Kant admet néanmoins qu'il y a des êtres d'exception, des génies, qui sont aptes à rendre *universellement communicable ce qu'il y a d'indicible dans l'état d'esprit associé à une certaine représentation*<sup>79</sup>. Leur terrain d'expression est l'art: *Le*

---

<sup>78</sup> Kant: *Critique de la raison pratique*, V, 77

<sup>79</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger* § 49

*génie est la disposition innée de l'esprit (ingenium) par l'intermédiaire de laquelle la nature donne à l'art ses règles*<sup>80</sup>.

Nous nous trouvons ici à la charnière exacte où la notion du goût et celle de l'esthétique vont se séparer. Avec le génie comme porte-parole du sublime, Kant met en place le dispositif qui sonnera le glas de la conception de la beauté comme finalité de l'art et, avec elle, du goût. Le génie porte en lui sa propre loi, il se refuse à être jugé. Dans ce conflit, le philosophe - et il sera, en cela, le dernier - tranche cependant en faveur du goût : *Le goût est, comme la faculté de juger en général, la discipline (ou le dressage) du génie ; il lui rogne durement les ailes et le civilise ou le polit ; mais, en même temps, il lui donne une direction qui lui indique en quel sens et jusqu'où il doit s'étendre pour demeurer conforme à une fin ; et en introduisant de la clarté et de l'ordre dans les pensées dont l'esprit est rempli, il donne une consistance aux Idées et les rend capables d'obtenir un assentiment durable, mais aussi, en même temps, universel.*

Nous verrons que c'est de cet assentiment - durable et universel - que l'art moderne a appris à se passer. Kant s'incline humblement devant la mesure du goût comme paramètre régulateur. Il poursuit : *Si, par conséquent, en cas de conflit entre ces deux sortes de qualité, quelque chose dans une production artistique doit être sacrifié, ce*

---

<sup>80</sup> Ibid. § 46

*sacrifice devrait plutôt intervenir du côté du génie ; et la faculté de juger, qui tranche, dans le domaine des beaux-arts, à partir de ses propres principes, permettra plutôt qu'il soit porté quelque préjudice à la liberté et à la richesse de l'imagination qu'à l'entendement*<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> Ibid. § 50

## Perspectives modernes: le goût du laid

Dans les décennies suivant la *Critique de la faculté de juger*, ce seront pourtant *la liberté et la richesse de l'imagination* qui l'emporteront nettement sur l'entendement. L'ascétisme de la pensée kantienne, qui, pour des raisons de probité intellectuelle, se refuse à jamais la possibilité d'une connaissance du suprasensible, n'était pas fait pour influencer durablement les esprits exaltés du romantisme naissant. Et le génie qui y prenait son envol n'était pas prêt à se laisser rogner les ailes. Jugé seul parmi les hommes capable d'absolu, il occupa, au XIXe siècle, le sommet de la hiérarchie des valeurs. Sa gloire ne fut égalée que de sa solitude : il n'y avait personne pour l'accompagner, et aucune loi pour le guider. Ce fut à lui d'imposer ses règles à l'art, et non d'en suivre. *L'artiste ne relève que de lui-même. Il ne promet aux siècles à venir que ses propres œuvres. Il ne cautionne que lui-même. Il meurt sans enfants. Il a été son roi, son prêtre et son Dieu*<sup>82</sup>, s'exclame Baudelaire.

Baudelaire parle pour lui-même. Glorieux et fragile, exalté et abject, le génie - qui n'est autre que l'artiste romantique - est seul dans son royaume imaginaire. Il s'y réfugie pour fuir ce monde qui n'est, à ses yeux, que laid et vulgarité. *L'homme de goût* des Lumières avait aimé le monde qui l'entourait, et avait considéré comme un

---

<sup>82</sup> Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Exposition universelle de 1855

devoir de l'embellir encore, de le façonner comme une œuvre d'art. Et l'artiste classique, avec lequel souvent il se confondait ou qui était son pendant au niveau de la réalisation, s'était efforcé, au moyen de la *mimesis*, du grand principe de l'imitation de la nature, de rendre visible la beauté qui en était l'essence.

Pendant l'époque où le goût régnait en esthétique, c'était l'œuvre qui importait, et non l'artiste. Avec le romantisme, qui inaugure la modernité dans le domaine de l'art, un certain nombre de déplacements ont lieu, qui changent les données. L'œuvre d'art n'y est plus un miroir du monde ; ce n'est pas ce dernier qu'elle reflète ou interprète, dans son essence ou dans son apparence. Elle est, au contraire, l'expression exclusive du génie, dont elle dit la force et la faiblesse. Dans un singulier décalage, l'artiste créateur devient l'essentiel de l'art. C'est l'homme nouveau, le surhomme de Nietzsche, qui est la véritable œuvre, et les productions artistiques n'en sont que le reflet. L'espoir qu'il guide l'humanité vers des horizons nouveaux devait contrebalancer une vision particulièrement pessimiste de la vie.

Car entre temps, une disjonction complète s'était opérée entre les idées de beauté et celle de la vérité. La réalité, considérée justement comme « vérité », paraissait maintenant laide, rébarbative et menaçante, au mieux étrange ou bizarre. L'ennui, le *spleen* étaient les mots à la mode. La *mort de Dieu* avait entraîné, aux yeux de l'avant-garde du XIXe siècle, une précarité, voire une inconsistance du monde, où le mal et le bien paraissaient inextricablement

mêlés.

Le XIXe siècle se caractérise par une dévalorisation radicale du vivant. Le *sensible* scruté et choyé du XVIIIe devient « sac de pourriture », un objet de *dégoût*. L'optimisme des Lumières, la foi en une réconciliation du sensible et de l'intelligible se sont envolés. La beauté n'est pas de ce monde, elle appartient au rêve, à l'imaginaire, et ne s'exprime que dans l'art. En affirmant la supériorité du beau artistique sur le beau naturel, Hegel annonce la fin de l'harmonie qui régnait entre l'homme et la nature. Car si l'Esprit ne s'exprime que dans le beau artistique, la nature se limite pour l'homme à ses apports matériels. Elle ne parle plus ni à son esprit, ni à son âme.

Chez Kant, l'art et la nature se faisaient face d'égal à égale, chacun inspirant l'autre dans un rapport fécond. La *mimesis* n'était pas, dans sa pensée, une imitation au sens de copie, mais un jeu subtil d'influences réciproques. Le jugement du goût portait indistinctement sur les deux, montrant ainsi que, dans la perception que le sujet avait du monde, une même loi liait l'art et la nature. La preuve en était la communicabilité du jugement de beauté. Le romantisme affirme l'identité du beau avec l'art, et aboutit à la définition de l'esthétique comme théorie de l'art, alors que celle-ci visait, à son origine, toute la connaissance sensible. Après l'éclatement du monde en une réalité banale, laide et décevante et un idéal que l'on ne peut trouver qu'en dehors d'elle, l'art devient une affaire de salut, et la beauté artistique la manifestation suprême de la vérité absolue.



L'appréhension artistique du monde est ainsi, pour la pensée romantique, le type même de la connaissance supérieure. Expression d'un moi brisé, elle va de pair avec une dévalorisation cinglante du public, considéré comme grossier, indigne, bête et méchant - en un mot irrécupérable et sans rapport possible avec l'aigle parmi les passereaux qu'est l'artiste. Plus aucun *homme de goût* ne s'attelait à son éducation, pour lui transmettre les connaissances qu'il avait le privilège d'avoir eues en premier. En face des ignorants, il n'y avait plus que l'esthète, le *dandy* - une nouvelle espèce d'homme pétri de contradictions, dont le mépris de la réalité allait de pair avec une recherche fébrile de sensations nouvelles et un amour passionné pour l'art. Ce sont l'ironie, l'angoisse, l'impuissance, le sentiment d'échec provenant d'un narcissisme extrême et un sens exacerbé de la beauté qui le caractérisaient. Cet homme avait certes du goût, mais ce n'était pas le goût de la vie.

Or, il devait s'avérer rapidement que le goût a besoin d'un ancrage dans le réel, sinon il se retourne contre celui qui affirme être son apôtre. L'existence précaire du dandy-esthète le prouve. En effet, c'est parce que la *phosphorescence de la pourriture* l'attire, qu'il se considère comme raffiné et morbide. Le commerce avec les autres hommes lui est pénible, à l'instar de des Esseintes, le héros d'*À rebours* de Huysmans, qui se construit un univers entièrement artificiel, fait de livres et de beaux objets baignant dans des couleurs choisies. S'entourant de fleurs rares et troublantes, s'abreuvant de musique enivrante, des Esseintes n'y trouve pourtant pas ce qu'il est incapable de réclamer à la vie elle-même. Si l'art offre du repos, il n'y a

pas en lui de guérison véritable. Pour vivre, il ne suffit pas d'avoir du goût.

Car la valeur que l'on reconnaît au concept du goût correspond toujours à celle qu'on attribue à la société, à laquelle notre deuxième sens, notre *sens social*, se réfère en permanence. Il ne peut exister sans elle, il se déploie à travers l'ouverture que les hommes se témoignent les uns aux autres, dans le partage d'un bien - matériel ou spirituel - qu'ils apprécient en commun.

Dans l'éphémère *civilisation du goût*, ce bien fut la beauté. Beauté au sens large, touchant à tous les domaines de la vie, dans l'équilibre harmonieux qui régnait entre l'art et la nature. L'évacuation de la beauté hors de la réalité n'a pas seulement eu des conséquences néfastes pour l'idée qu'on se faisait de la réalité. Elle a également conduit à une redéfinition complète du concept de beauté. Depuis que le vrai n'était pas bon, la beauté n'était plus vraie, et si elle l'était, c'était dans un sens qui en exclut toute idée de perfection. *J'ai trouvé la définition du Beau*, écrit Baudelaire, *de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture. [...] Je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé ?) un type de beauté où il n'y ait du malheur*<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> Charles Baudelaire, *Journaux intimes*, Fusées, XVI, Paris Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 1195 - 1196

On est loin de la clarté lumineuse d'une beauté au statut ontologique, à travers laquelle nous découvrons la gloire de la Création. L'heure est au malheur de la laideur du monde, et au malheur corrélatif de la beauté de l'art. Ce n'est plus par le *plaisir* que l'on y répond, du moins pas le genre de plaisir qui fut à l'origine de l'expérience esthétique. Dans l'exaltation moderne de l'art, il n'y a pas de place pour le *partage*, qui en fut la quintessence.

L'abandon de l'idée d'un goût commun, régulateur et universellement communicable, d'un goût civilisateur capable d'améliorer la vie en société, est dans la logique de cette évolution. Et comme le goût est toujours le goût du beau, l'idée de beauté est abandonnée à son tour. Pendant plus d'un siècle et demi, le plaisir esthétique devient suspect. L'art, en Occident, ne doit exprimer que la vérité – triste et laide.

## **La situation post-moderne : le retour du beau? Interrogations récentes sur une nouvelle *civilisation du goût***

Cent cinquante ans durant, les thèmes du déclin, de la décadence et de la crise ne devaient plus quitter l'esthétique, dont le goût parut évincé à jamais. Il avait entre-temps subi un lent processus d'abstraction, qui avait débuté chez Kant : le *sens commun* ne permettait aucun renvoi à son origine physiologique, aucun ressourcement. Dans sa *Théorie esthétique*, Adorno considère que le mérite du philosophe de Königsberg est d'avoir *arraché l'art à l'ignorance vorace qui ne cesse de le palper et de le goûter*<sup>84</sup>. Reste à savoir si, de notre point de vue d'hommes du XXI<sup>e</sup> siècle, on ne devrait pas plutôt inverser le propos. Comme nous le verrons, ce qui semblait, dans ce domaine, être une force au XX<sup>e</sup> siècle, commence à paraître comme une faiblesse.

Le naturel avec lequel, dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), l'abbé du Bos avait comparé l'œuvre d'art à un ragoût, et l'attitude du gourmet devant ce dernier à celle du lecteur ou du spectateur devant un livre ou un tableau, n'était déjà plus accepté vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Un demi-siècle plus tard, une telle approche passait pour incongrue, voire méprisable – comme le témoignage d'une époque frivole qui n'avait pas

---

<sup>84</sup> Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 28

compris le sérieux de la tâche artistique. Celle-ci ne consistait plus à *faire goûter* à la vie qui, elle, se déroulait ailleurs, loin de l'art, mais à refléter une conscience, la plupart du temps douloureuse.

L'artiste avait dorénavant comme cadre assigné l'œuvre elle-même, réduite aux limites de sa facture : à la toile, au bronze, à l'argile. L'œuvre d'art du XXe siècle était d'emblée destinée aux galeries et musées, ou aux collectionneurs qui transformaient leurs maisons en musées. Elle ne faisait pas partie d'un environnement, d'un *tout* qu'elle était censée embellir.

À l'époque où le goût englobait toute la vie, l'activité artistique se référait à l'ensemble du domaine sensible. Tout ce qui pouvait être considéré comme embellissement de la vie quotidienne était de son ressort – l'architecture, l'ameublement, les vêtements, les jardins et la cuisine au même titre que la peinture, la sculpture ou la musique. Le savoir-vivre n'était autre chose que l'aisance permettant de passer, avec un bonheur égal, de l'une à l'autre de ces expressions. À cette époque, l'art n'était pas une alternative à la vie. Il était la vie même, là où elle pouvait se montrer raffinée.

L'abandon du concept du *goût* dans l'esthétique du XXe siècle a provoqué une remise en question complète de la finalité de l'art. La nouvelle finalité n'est ni le beau, ni même l'œuvre, elle est l'acte qui devient, avec le temps, « événement ». L'exposition, en 1917, d'un urinoir appelé *Fountain* par Marcel Duchamp consomme la rupture avec

l'esthétique du passé. Le traumatisme profond qu'a laissé ce geste n'a pas fini d'engendrer des conséquences. Elles se traduisent, dans le domaine artistique, par la répétition de gestes semblables, qui ne sont la plupart du temps ni drôles, ni novateurs et, au niveau de la réception, par le désarroi ou la lassitude chez les uns, des prises de position idéologiques chez les autres. L'humour de ce *génial canular*, comme l'a finement appelé Alain Séguy-Duclot<sup>85</sup>, a à peine été remarqué. On y vit du beau malgré la laideur, on y vit une œuvre, on y vit de l'art, et les interprétations éloquentes ne manquèrent pas pour en expliquer les raisons. C'était pourtant contredire l'intention affichée de Duchamp, pour lequel c'étaient justement ces notions qui n'avaient plus de sens : *Ma fontaine-pissotière partait de l'idée de jouer un exercice sur la question du goût<sup>86</sup> : choisir l'objet qui ait le moins de chance d'être aimé. Une pissotière, il y a très peu de gens qui trouvent cela merveilleux. Car le danger, c'est la délectation artistique. Mais on peut faire avaler n'importe quoi aux gens ; c'est ce qui est arrivé<sup>87</sup>.*

Duchamp avait déclaré que *le goût est l'ennemi de l'art*, ce qui reste à prouver. Il paraît en revanche certain

---

<sup>85</sup> Alain Séguy-Duclot, *Définir l'art*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998

<sup>86</sup> Souligné par moi

<sup>87</sup> Cité in Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 423

que son art, depuis les *ready made*, est l'ennemi du goût. Selon l'explication qu'il en donne, sa pissotière est même comme le manifeste négatif de ce concept. Si le goût aspire à la beauté et tend à procurer du plaisir, Duchamp recherche une *réaction d'indifférence visuelle, [...] d'anesthésie totale*<sup>88</sup>. Il ne communique pas avec le public à travers une œuvre. C'est justement la notion d'œuvre qu'il combat, parce qu'elle est, pour lui, vide de sens. Duchamp n'accepte pas l'existence de normes esthétiques, et sa référence n'est pas le sensible : elle est clairement intellectuelle.

L'héritage de Duchamp pèse lourdement sur l'art du XXe siècle. La table rase est à peu près complète : plus de goût, plus de beauté, plus d'œuvre. Or, que gagne-t-on (et qui gagne?) par des affirmations telles que celles d'un Roy Lichtenstein qui cherche à *obtenir une peinture si méprisable que personne n'aurait envie de la pendre à son mur*<sup>89</sup>? Cette peinture ne serait bonne alors que pour les musées ? Et par quelle magie y deviendrait-elle moins méprisable ? Il n'est pas étonnant qu'après la n-ième répétition du geste de Duchamp, des voix se fassent entendre pour proclamer la mort de l'art lui-même<sup>90</sup>.

---

<sup>88</sup> Cité par A. Danto, « Schönheit statt Asche », dans le catalogue de l'exposition *Beauty Now*, Munich 2000

<sup>89</sup> E. Lucy-Smith, *L'art aujourd'hui*, Booking International, 1996, p. 205

<sup>90</sup> Par exemple dans le livre très remarqué de Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, 1983, trad. française *L'histoire de*

S'il faut certainement être prudent avant de déclarer « mort » un phénomène aussi capital de l'histoire humaine, on peut à bon droit parler de sa dématérialisation – que nous avons déjà pu observer dans d'autres domaines. Ainsi, dans les arts plastiques, l'œuvre s'évanouit souvent derrière le geste qui l'a fait naître. Elle se dissout au point que Robert Rauschenberg a pu prétendre faire de l'art en gommant totalement un dessin qu'il avait acquis de son confrère de Kooning. Son *Erased de Kooning drawing* de 1953, un cadre doré entourant du papier blanc sale, est encore exposé aujourd'hui. Le « danger du plaisir esthétique » ne menace en effet guère un tel travail.

Dématérialisation aussi dans la provocation tenant lieu d'œuvre de Piero Manzoni, qui, en 1961, réussit à vendre des boîtes contenant ses excréments sous le nom de *Merda d'artista*, le prix variant en fonction du poids. Or, tout n'est pas matière qui s'en donne l'apparence. Le sensible est, en fin de compte, une qualité complexe, qui doit exister *selon sa nature* pour être qualifié comme tel. La merde de Manzoni n'a pas d'existence matérielle. Elle n'est qu'un signe.

Signe répété maintes fois depuis le premier *ready made* de Duchamp en 1913, compris et fêté chaque fois comme un manifeste de la dés-esthétisation de l'art. *Statement of Aesthetic withdrawal* est le titre program-matique d'un document acheté par le *Museum of Modern Art* de New York. En 1963, Robert Morris affirme *retirer à ladite*

---

*l'art est-elle fini?*, 1989, éd. Jacqueline Chambon



*construction toute valeur esthétique.*

Cet iconoclasme version XXe siècle eut de très nombreux adeptes, parmi lesquels on trouve autant de véritables artistes que de charlatans - l'histoire fera le tri. L'important, pour notre propos, est la remise à zéro de la question du goût à travers ces manifestations, et la redistribution des données après quelques décennies d'hésitations et de recherches.

\*

Le retour du balancier ne s'est en effet pas fait attendre. Dès les années '50, le critique d'art new yorkais Clement Greenberg demande la redéfinition de normes esthétiques capables de guider le jugement à travers la production artistique protéiforme de la modernité. Depuis lors, deux grandes tendances se font face, dont chacune possède ses artistes et ses penseurs.

La première, majoritaire jusqu'aux années '90, continue, fidèle à l'héritage de Duchamp, à poursuivre ses objectifs anti-esthétiques. Elle se veut « provocante », « sans compromis », « difficile » et « révoltée » ; sa conscience lui interdit tout recours à la beauté, l'essentiel étant *l'intention* de l'artiste. L'art ici est devenu à tel point *cosa mentale* que bien souvent, ses productions peuvent se passer d'une technique élaborée. Elles ont, en revanche, besoin d'un lieu - musée, galerie, exposition - pour leur conférer un quelconque intérêt. Les fameuses boîtes de soupe de tomate Campbell, qu'Andy Warhol avait choisi de sortir

de l'anonymat, figurent dans un supermarché comme nourriture. Qu'elles soient devenues signes, elles, et pas la marque à côté, dépend d'une décision arbitraire (l'arbitraire étant, selon Warhol, un élément spécifique de cette décision), que seul le XXe siècle aura qualifiée d'artistique.

Ces manifestations incarnent l'anti-goût point par point. Vérifions:

La recherche de la banalité y a remplacé celle de la beauté ; le sensible est dématérialisé, dépouillé de sa fonction première, et figure comme signe, mais en creux : il ne renvoie qu'à lui-même, selon le célèbre adage de Frank Stella, *you see what you see* ; il ne transfigure rien, car il n'y a plus d'œuvre à travers laquelle une telle transfiguration pourrait avoir lieu ; l'objet exposé ne demande pas à l'exposant la maîtrise d'une technique - d'où l'affirmation d'Andy Warhol que *l'art est facile à faire et plus facile encore à comprendre* ; aucune tâche éducative n'est liée à sa représentation, et la communication avec le public est tournée en dérision ; il n'a pas de prétention à l'universalité, faute de normes, qui sont le contraire de la décision arbitraire ; le sujet, l'individualité qui s'exprimaient librement dans l'esthétique traditionnelle, sont gommés ; il n'y a pas de partage et surtout pas de plaisir.

Une telle conception de l'art, qui repose sur la négation de tout ce qui l'avait constitué auparavant, ne pouvait manquer de susciter des réponses. Un examen attentif montre que chacune de ces réponses réhabilite une ou plu-

sieurs composantes du goût, même si aucune ne s'y réfère dans sa totalité.

Un tel examen montre aussi que l'art occidental ne peut pas totalement se passer du goût. L'existence de cette métaphore n'est pas fortuite, elle est très profondément enracinée dans notre culture. Voyons quels éléments paraissent indispensables pour qu'on puisse parler d'art, et de quelle façon ils refont surface dans l'ère post-moderne.

\*

*En peinture, il ne faut avoir aucun mépris pour le terme de 'vie', car celui-ci implique à lui seul tous les aspects de l'existence. La province de l'art se doit de l'héberger, non de chercher à l'esquiver. La peinture devra traiter plus pleinement et moins obliquement de la vie et des phénomènes de la nature pour retrouver sa grandeur passée<sup>91</sup>.*

Ces mots d'Edward Hopper peuvent paraître prophétiques. En 1953, quand ils furent prononcés, ils n'eurent que peu d'écho. C'était l'époque où l'on assurait fréquemment qu'il « ne pouvait rien y avoir d'autre après la peinture abstraite », qu'on était arrivé à un point de non-retour. L'art moderne ne pouvait certes pas prétendre *héberger* la vie. Se comprenant comme un monde à lui tout seul, il ne

---

<sup>91</sup> Edward Hopper, "Art and Life", *Reality*, 1953.

*goûtait* pas à celui qui lui faisait face. Les phénomènes de la nature ne rencontrèrent que peu d'intérêt auprès des artistes, et s'ils étaient abordés, ils le furent, comme l'observe justement Hopper, de façon *oblique*.

Cependant, même au temps du plus grand éloignement entre la vie et l'art, la rupture ne fut pas complète. Ainsi, l'idée de *représentation* au sens large n'avait jamais été totalement évacuée. Pendant toute l'époque moderne, elle a continué à être considérée, par nombre d'artistes, comme l'essence même de l'art. Or, la représentation est tributaire de la vie, elle est un dialogue permanent et fécond avec la nature.

La reprise de ce dialogue, d'abord timide et hésitante, s'est accentuée à l'époque post-moderne. L'ancienne idée de la *mimesis*, jamais abandonnée par la réflexion esthétique, a trouvé différentes réinterprétations. Ainsi, depuis les années '80, le figuratif revient en force dans la peinture. La troisième dimension, délaissée par le courant abstrait au profit d'une surface plane, purement « optique », y est réintroduite et apporte des qualités « tactiles » aux tableaux. En même temps, les techniques traditionnelles sont réexplo- rées, les artistes des années '80, explique Barbara Rose<sup>92</sup>, *savent à nouveau dessiner et peindre*.

Parmi les composantes du goût qui reviennent depuis

---

<sup>92</sup> Barbara Rose, *La peinture américaine*, « Le XXe siècle », Genève, Skira 1995.

quelques décennies, il y a donc le savoir-faire, l'apprentissage et la maîtrise d'une technique. En réaction à la dématérialisation, on décèle un retour au sensible, qui intéresse pour lui-même, et non comme signe. Et à côté de *performances* de toutes sortes, qui relèvent de l'acte, du spectacle, et sont, toujours dans le prolongement du geste de Duchamp, l'héritage des happenings des années '60, on crée à nouveau des œuvres destinées à durer.

Un dialogue avec la nature d'un genre nouveau, qui remet en piste l'idée de communication et de partage - également des qualités propres du goût - est illustré par les travaux de Michael Heizer, Nils Udo, Denis Oppenheim, James Turrell, Cristo ou Robert Smithson. Ces artistes interviennent directement sur l'environnement naturel, dans une démarche semblable à celle qui présidait à la culture des parcs de la *civilisation du goût* du XVIIIe. Ils cherchent à créer un milieu à la fois naturel et humain dans lequel les différences entre la nature et l'art s'estompent.

*L'artiste doit sortir de l'isolation des musées et galeries et développer une conscience de la réalité telle qu'elle est. Il ne doit pas offrir que des utopies ou des abstractions. L'artiste doit accepter les problèmes de son époque, s'y mêler et tenir tête à la fois aux écologues et aux industriels*<sup>93</sup>. Pour Robert Smithson, *l'art pour l'art* n'est plus à l'ordre du jour. Dans *Proposal*, il développe une théorie de

---

<sup>93</sup> Nancy Holt éd., *The writings of Robert Smithson*, New York, 1979, p. 22

la collaboration étroite entre l'art, l'industrie et l'écologie. Il demande à procéder en commun, pour sauvegarder *la valeur visuelle du paysage* malgré les défis de la vie contemporaine. Ces idées, même si elles sont empreintes d'idéalisme, ne relèvent pas de l'utopie. Elles révèlent la volonté d'un certain nombre d'artistes de redéfinir leur place au sein de la société, leur souhait d'y intervenir activement, en ramenant l'art à la vie, en communiquant avec un public capable de les entendre.

L'esthétique contemporaine aussi réexamine deux composantes importantes du goût, à savoir l'idée de communication avec le public et, de façon corrélative, celle du plaisir dans l'art. L'époque post-moderne se caractérise, en philosophie, par un certain apaisement vis-à-vis des nouvelles formes d'industrie culturelle, violemment combattues jusqu'aux années '80 à la fois par les artistes et les esthéticiens. Herbert Marcuse élabore, dans *Éros et culture*, le projet d'une culture non répressive permettant aux hommes de renouer avec l'idée bien comprise de *bonheur*. L'herméneutique contemporaine souligne, de son côté, l'importance de la jouissance esthétique. En opposition à Adorno, Hans Robert Jauss considère que cette jouissance ne perd rien à être communiquée à un vaste public. D'après lui, il conviendrait de *restaurer la fonction communicative de l'art et même jusqu'à lui rendre sa fonction créatrice de normes*<sup>94</sup>. La référence à Kant est ici explicite. La *raison*

---

<sup>94</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978

*communicationnelle* de Habermas va, elle aussi, dans le sens d'un désenclavement de l'art. Et l'esthétique expérimentale prend pour point de départ ce qui plaît ou déplaît dans l'expérience. Ainsi, Fechner considère que c'est précisément l'hédonisme esthétique qui doit servir de base à une recherche empirique et expérimentale. L'intérêt pour la philosophie du XVIIIe siècle, notamment celle de Hume, se manifeste dans des travaux aussi bien français qu'anglo-saxons. Le sujet des *normes esthétiques* paraît plus brûlant que jamais.

Néanmoins, c'est dans ce domaine que l'on observe les changements les plus profonds concernant la question du goût. Plus personne ne s'aventure à définir des normes esthétiques à prétention universelle. Dans son livre *Critères esthétiques et jugement du goût*<sup>95</sup>, Yves Michaud souligne que le pluralisme de notre époque restera *très certainement durable*. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a plus de critères esthétiques. Mais ceux-ci ne valent que pour le groupe qui les définit. D'un groupe à l'autre, il peut y avoir des critères diamétralement opposés. Ainsi, il n'existe plus d'échelle générale de jugement, mais des critères à l'intérieur de chaque système de valeur.

Le jugement du goût devient, selon cette interprétation, une sorte de convenance sociale, ce qui ne correspond pas à la complexité du concept initial. Sur ce plan, il y a

---

<sup>95</sup> Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement du goût*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1999

donc une déperdition de sens par rapport à l'idée initiale du goût esthétique, l'abandon peut-être définitif d'un de ses éléments essentiels. N'étant plus universel, le goût n'a plus de fonction régulatrice ou éducative. Il est devenu le goût commun du nombre défini de personnes qui forment un groupe. Il leur sert de facteur de cohésion. Mais au niveau de la société globale, il n'a pas d'existence.

Reste l'idée de beauté, dans laquelle nous avons décelé l'âme du goût. C'est dans le courant des années '90 qu'on assiste à ce qu'on appelle une « renaissance de la beauté dans l'art ». Quelques publications phares en indiquent les tendances. Dans *Le beau et le sublime aujourd'hui* (1996), le peintre et critique d'art Jeremy Gilbert-Rolfé fait un plaidoyer vibrant pour la redécouverte de la beauté. En Allemagne, c'est Beat Wyss qui considère celle-ci comme incontournable, tout comme Dave Hickey, dont le livre *The Invisible Dragon : Four Essays on Beauty* (1993) avait ouvert la discussion aux Etats-Unis. Bill Beckley souligne dans *Uncontrollable Beauty : Toward a New Aesthetics* (1998) le rapport entre la beauté et la générosité dans l'art d'aujourd'hui. Selon lui, beaucoup d'artistes contemporains souhaitent *démystifier* l'art, être facilement compréhensibles afin de communiquer avec le public et lui procurer la satisfaction qui lui est due.

Dans ce domaine, le post-modernisme prend en effet le contre-pied exact de la modernité. L'époque où un René Leibovitz, par exemple, fustigeait<sup>96</sup> les musiciens *qui se*

---

<sup>96</sup> Dans son *Introduction à la musique des douze sons*, cité par



*complaisent dans un hédonisme souvent odieux* paraît lointaine. L'intransigeance teintée d'idéologie des artistes a cédé le pas à une ouverture sans complexes au plaisir. Que ce soit la beauté qui soit la mieux placée pour donner naissance au plaisir, paraît aujourd'hui tout à fait naturel.

L'esthétisation de l'environnement dans tous les domaines, qui caractérise l'ère post-moderne, montre que ces changements de mentalité ont déjà trouvé leur terrain d'expression pratique. L'art sert à nouveau à embellir la vie. S'agit-il, cependant, de beauté au sens traditionnel du mot ? Certaines productions pourraient le faire croire. Les installations florales de Jim Hodges sont belles, et le *Rode Crator*, un cratère volcanique en Arizona que James Turrell a acheté pour y faire des aménagements grandioses, correspond bien à l'ancienne notion de sublime. L'œuvre de ces deux artistes montre une revalorisation du sensible en tant que tel. D'autres productions vont, cependant, dans le sens opposé, et prolongent les tendances anti-esthétiques du XXe siècle.

La grande exposition *Beauty Now*, organisée en l'an 2000 conjointement par le *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden*, la *Smithonian Institution* de Washington D.C. et le *Haus der Kunst* de Munich, fut consacrée précisément à cette problématique. Les organisateurs soutenaient qu'après cent cinquante ans de domination de l'esthétique romantique, le post-modernisme se dirigeait vers

une nouvelle civilisation du goût qui ressemble structurellement à celle du XVIIIe siècle, où l'idéal de beauté occupe une place centrale<sup>97</sup>. Comme l'avait fait remarquer Peter Schjeldahl dans *Village Voice* (New York), l'esthétique du laid toucherait à sa fin. Les responsables de l'exposition *Beauty Now* citent de leur côté la revalorisation du sensualisme, et un nouvel hédonisme en Occident ; l'esthétisation de la vie quotidienne, à laquelle l'art contribue de façon décisive ; et le fait que la légèreté, la gaîté, la joie sont à nouveau des composantes de l'art contemporain. Le décoratif, l'ornemental, que l'avant-garde du XXe siècle avait, sous l'influence du *Bauhaus*, considéré comme « immoral », a été réintroduit dans l'architecture. Après un siècle et demi de repli sur l'individu, l'art aurait retrouvé sa place au sein de la société : c'est du moins ce que les œuvres exposées dans *Beauty Now* étaient censées démontrer.

Or, la visite de l'exposition ne confirmait guère ces thèses. Sa première partie était consacrée à la beauté dite *objective*, reflétée notamment dans le corps humain. On y trouvait toutes sortes de représentations où l'ambiguïté domine. À côté d'images franchement laides, voire monstrueuses (Lucian Freud), il y avait les autoportraits déguisés de Cindy Sherman, qui tiennent autant de l'obsession que du narcissisme ; les Mona Lisa et les Marilyn Monroe en série d'Andy Warhol, dont le but n'est pas non plus la

---

<sup>97</sup> Hubertus Gassner, „Zu schön, um wahr zu sein. Die Wiederentdeckung der Schönheit“, dans le *Catalogue de l'exposition "Beauty Now"*, Munich 2000, p. 229 - 240

séduction ; beaucoup de photos qui respirent le malaise vis-à-vis d'un corps visiblement sans relation avec ce qui l'entoure. À côté de cela on trouve la beauté trafiquée des médias (visages symétriques arrangés par ordinateur), et celle, glaciale, des modèles : pour son œuvre *Fall '91*, un mannequin en tailleur rouge au visage mortellement ennuyé, Charles Ray déclare avoir pris soin de faire en sorte que son modèle ne regarde pas le spectateur et ne sourie surtout pas. *Ces standards me parurent correspondre à l'idéal grec de beauté.* Le spectateur reste perplexe. Beauté, où es-tu ? Certainement pas dans cette partie de l'exposition.

La deuxième partie, appelée *La beauté insaisissable*, s'intéressait plus particulièrement au sentiment de beauté que suscitent la contemplation de la grandeur d'un paysage, les *qualités transcendantales d'un pigment* (Anish Kapoor), la pureté d'une forme abstraite. Cette partie se réfère à la notion du sublime. Les installations, photos et tableaux qu'on y trouve, représentent une nature où l'homme est absent. Serions-nous condamnés à choisir aujourd'hui entre les surfaces lisses de corps sans âme et la grandeur insaisissable d'une nature qui nous exclut ? N'y aurait-il réellement rien à taille humaine ? À l'aspiration légitime de ce *je ne sais quoi* qui indique qu'il y a pour nous un ailleurs, notre époque ne laisserait-elle le choix, dans toute la gamme des attitudes possibles, qu'entre l'immense, le grotesque et le vulgaire ?

Les réponses aux questions qu'elle avait le mérite de soulever ne se trouvaient pas dans l'exposition *Beauty*

*Now*. Se trouvaient-elles à Avignon où - fait significatif en soi – également en 2000, plus de 80 artistes avaient investi une douzaine de sites de la ville médiévale pour exprimer leurs idées concernant la beauté ? Il est permis d'en douter. *Le concept de beauté a volé en éclats*, explique Jean de Loisy, commissaire général de l'exposition qui s'intitulait pourtant, précisément, *La Beauté*. C'est en effet ce qui ressortait de la visite de l'exposition avignonnaise. Le premier de ses trois volets, *La Beauté in fabula*, fut le type même de l'exposition programmatique. La beauté, plus désirée que présente, y était présentée sous la forme de la quête amoureuse. Or, sans le texte du programme, il aurait été impossible de voir le lien entre les pièces exposées, allant de la vidéo au rouleau chinois et à l'ivoire sculpté du Ghana.

La deuxième partie de l'exposition était consacrée à *La nature à l'œuvre*. Papillons, minéraux et marbres, coquillages, plumes, nacrés et feuilles qui provenaient des muséums d'histoire naturelle les plus remarquables du monde. L'esthétisation de la présentation était à son comble. La beauté était certes présente, mais elle n'était plus naturelle, et pas humaine pour autant.

Dans *Transfo*, troisième volet de l'exposition au clos des Trams, ancien terrain EDF, le rapport déjà tenu avec l'idée de la beauté semblait s'évanouir définitivement. L'inquiétude, l'ironie et le dégoût y côtoyaient un narcissisme omniprésent dans les (souvent désastreuses) transformations du corps humain. Méli-mélo « d'expériences », cultures techno, hip-hop et gay, vidéos fracassantes, ate-

liers de maquillage ou prothèse Xitron : Optez-vous pour un écarteur de bouche ? Ou plutôt pour un kit de transformation génitale ? Comme dans l'exposition *Beauty now*, le rapport au corps humain s'avère tourmenté. Notre retour au sensible dans l'art ne se fait visiblement pas sans difficultés.

L'intérêt principal de ces deux expositions prestigieuses, largement couvertes par les médias, résidait donc plus dans les questions qu'elles soulevaient que dans les réponses qu'elles fournissaient. Il y a aussi un enseignement à tirer de ce qu'elles n'offraient pas : la peinture, par exemple, curieusement absente et à Munich et à Avignon. Ce n'est certes pas un hasard. Car si toutes les formes artistiques contribuent à définir la sensibilité d'une époque, il y en a toujours certaines qui la caractérisent plus que les autres. La peinture et la musique, les deux arts liés à nos sens « supérieurs », nos sens de distance, ont été les deux arts phares de la modernité pour exprimer les idées de rupture et de table rase dans lesquelles celle-ci se reconnaissait. Il est normal que le passage vers la sensibilité post-moderne s'y fasse avec plus de difficulté. Toutes les deux avaient expressément, et avec conviction, renoncé à l'idée du plaisir dans l'art. Or, ce n'était pas le cas de toutes les formes d'expression artistique. La danse, par exemple, nous a de tout temps réconciliés avec l'idée de corps *beaux*, créateurs d'espaces heureux où le monde paraît animé, habitable. La poésie de beaucoup de spectacles d'un genre nouveau, où la musique et la pantomime, les jeux de lumière et la parole, le sérieux et le rire s'accordent, montre également que le retour du beau n'est pas une illu-

sion.

Ainsi, pendant la période du festival de l'an 2000, on pouvait voir dans la même ville d'Avignon le spectacle de *Zingaro* « *Triptyk* ». La beauté y était une évidence, elle était présente sans quête ni question, et ressentie, vécue avec reconnaissance par le millier de spectateurs qui écoutaient tous les soirs, dans un silence religieux, la musique de Stravinsky et de Boulez, alors que s'ouvrait devant eux un espace poétique, plein d'émotion et de sens – tangible, sinon verbalisable. Ce genre de spectacles est *au goût* de notre temps. Le mot est employé sciemment : il y eut plaisir, et il y eut échange. Le goût, quand il fait surface, est toujours goût de la vie.







# **PHÉNOMÈNES**



## **La bouche, la langue et le ventre**

### **Organes physiques et représentation mentale**

Nous avons l'habitude d'associer chacun de nos sens à un organe. Cette habitude, si elle se justifie pour les sens « supérieurs », la vue et l'ouïe, est réductrice, voire fautive, pour les deux sens de contact, le toucher et le goût, qui impliquent d'emblée la participation de plusieurs organes. Le toucher, notre premier sens, engage le corps entier par la peau qui l'enveloppe, avec les cheveux et les poils comme excroissances, et possède, comme principe actif, la main, notre organe créateur par excellence. Le goût, quant à lui, lie la bouche, cette ouverture par où passent la parole, la nourriture et le souffle, au « sac (ou à la caverne) du ventre » avec, à son extrémité, l'ouverture de l'anus, associée dans notre imaginaire à celle du sexe. Nous verrons que tout ce qui a trait à la génération, que ce soit celle de la bouche par la parole ou celle du ventre par le sexe a, dans la représentation mentale, un rapport étroit avec le sens du goût. Il existe apparemment une parenté des ouvertures, que nous chercherons à comprendre plus intimement dans ce chapitre.

Le côté fluide et expansif du goût, qui liquéfie ce qu'il absorbe et répand, de façon pas toujours prévisible, énergie ou fatigue à son passage, annule nos conceptions trop rigides du corps. Comme tous nos sens, il invite à la création d'espaces imaginaires qui ont leur origine à l'intérieur de nous pour dépasser, doubler ou tripler notre organisme. À

côté du corps anatomique, dont la représentation repose sur un savoir que nous croyons à peu près complet, notre civilisation a en effet élaboré une gamme très riche de représentations symboliques pour chacun de nos membres et organes. Ces représentations sont toujours polysémiques. Tout en incluant les fonctions organiques, elles y associent d'autres qui n'en font pas partie. Bien que ces représentations soient souvent très anciennes - nous découvrirons leurs traces notamment chez Hésiode et dans la Bible - il serait erroné de croire qu'elles sont d'un intérêt purement historique. Ce sont des systèmes de pensée qui poursuivent une idée dont le corps est porteur, et qui tiennent compte du fait que nos organes réagissent toujours au-delà de la fonction répertoriée par la physiologie. Ils existent parallèlement les uns aux autres et se recoupent souvent dans une association libre. L'important, en ce qui les concerne, n'est ainsi pas qu'à une certaine époque on voyait le corps de telle ou telle façon, mais le fait de considérer qu'il peut être, même aujourd'hui, *tout cela*.

Car notre façon de percevoir, de construire mentalement l'espace, d'une part, et la société, de l'autre, dépend de celle dont nous considérons notre corps. Les réflexions de ce chapitre se placent ainsi sous le signe des correspondances, des analogies. Corps-temple ou sac de pourriture, corps machine ou corps animé ? Toutes ces conceptions ont imprimé leurs marques sur nos mentalités. Dans la partie sur le toucher<sup>98</sup>, nous avons vu qu'à l'idée d'un corps-

---

<sup>98</sup> Voir *Le Toucher*, « Toucher et connaissance : l'étrangeté des choses et la dialectique de la surface et de la profondeur »

temple correspond l'image d'un monde ordonné, dont les structures sont précisément celles d'un organisme. La phrase déjà citée de Grégoire le Grand, *Homo quodammodo omnia, l'homme est en quelque sorte tout*, se réfère à l'idée que celui-ci porte en lui les différents ordres de la nature. Six siècles plus tard, Alain de Lille reprend ce thème devenu un des *leitmotiv* de la pensée médiévale<sup>99</sup> : comme l'univers consiste en quatre éléments, l'homme est fait des quatre humeurs qui leur correspondent ; il partage avec les minéraux la qualité d'être ; avec les végétaux celle de vivre ; avec les animaux celle de sentir et avec les anges celle de raisonner. Grâce à ces analogies, le raisonnement passe d'un plan à l'autre, tout ce qui concerne l'homme s'applique à l'univers et vice versa. D'où la prolifération des bestiaires et des lapidaires au Moyen Age, qui reposent sur la parenté des différents règnes de la nature. D'où aussi une médecine qui était basée, et cela jusqu'à la Renaissance incluse, sur l'influence des humeurs et qui privilégiait un traitement global de l'organisme. L'attention qui préside à une telle vision n'est pas dirigée vers la bonne marche de certaines fonctions corporelles ou organiques

---

<sup>99</sup> Voici l'original latin du texte d'Alain de Lille que j'ai traduit. Il se trouve à l'entrée « *Mundus* » de son *Dictiones theologiarum dictionum*, Migne 210, 866 sq.: *Et sicut mundus constat ex quattuor elementis, sic homo ex quattuor humoribus, elementorum proprietatibus consonis...* Et un peu plus loin: *Homo etiam habet similitudinem cum omnia creatura, cum lapidibus in essendo, cum arboribus in vivendo, cum brutis animalibus in sentiendo, cum angelis in discernendo.*

isolables, mais vers l'harmonie (ou la rupture d'harmonie) de l'ensemble.

Les rapports entre un corps humain animé et l'univers sont plus complexes que ceux qui découlent de l'image d'un corps-machine. Car, nous l'avons déjà observé dans d'autres contextes, c'est cette idée du corps qui, depuis Descartes, s'est imposée en Occident. Contrairement à celle d'un corps-temple ouvert sur le cosmos, il s'agit d'un système clos tournant en autarcie. Les matières premières qui composent l'organisme humain n'ont pas de correspondances, et sa forme ne se rencontre dans aucune structure parallèle, qui mêlerait, comme auparavant, dans une destinée commune les minéraux, les plantes, les animaux, l'homme et le monde invisible. C'est un des signes de la modernité que le bien-être physique de l'homme est celui de son *mécanisme corporel* et dépend du bon fonctionnement de celui-ci. À la place de l'anthropologie biblique, où chacun *est* son corps et où - dialectique subtile - la matière est une émanation de la parole, un modèle s'est imposé qui fonctionne selon la modalité de la possession. On *a* maintenant un corps, qui s'avère d'ailleurs une propriété bien capricieuse, souvent encombrante quand il ne correspond pas aux exigences de plus en plus nombreuses que lui adresse la modernité. Non seulement il doit être sain, mais jeune, beau, de préférence bronzé et en forme : la déception du miroir est devenue de règle dans la vie quotidienne.

Pourtant, l'image du corps aux Temps Modernes semble d'abord avoir gagné en transparence. À chacun de ses organes la science a associé une fonction précise.

Comme pour les machines, on dispose pour le corps humain d'un certain nombre de « pièces détachées », qu'il suffit de changer pour réparer le dommage. L'usure paraît, dans cette vision des choses, également commune au corps et à la machine. À un certain point, la dégradation devient générale, il n'y a plus rien à faire. Mais jusqu'à ce moment, on travaille sur le détail, on s'intéresse à tout ce qui peut être amélioré. La médecine occidentale repose sur la connaissance de la maladie comme faille objectivable. *La technique et la science contemporaines s'inscrivent dans le droit fil de cette quête qui ne s'est depuis lors jamais démentie : comment faire de ce brouillon qu'est le corps un objet fiable, digne des procédures techniques et scientifiques...*<sup>100</sup>, ironise David Le Breton.

Malgré les réserves que nous pouvons ressentir à son endroit, il serait absurde de vouloir nier l'intérêt d'une telle vision de l'organisme humain, amplement prouvé par l'essor immense qu'a pris la médecine occidentale depuis son adoption. Néanmoins, sa domination a été si complète que nous avons tendance à oublier qu'il ne s'agit que d'une figure, d'un schéma destiné à aider à la représentation, et nullement d'une réalité. À côté de ce modèle, il y en a d'autres qui n'ont pas cessé de coexister avec lui, parfois secrètement, parfois de façon plus visible. Un des traits de la civilisation post-moderne est de chercher à redéfinir les modalités d'une telle coexistence et à évaluer la perti-

---

<sup>100</sup> David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990, p. 80.

nence des différentes conceptions pour la sensibilité d'aujourd'hui.

Dans son livre *Anthropologie du corps et modernité*, David Le Breton dresse un réquisitoire impitoyable du désarroi qui caractérise les représentations actuelles du corps humain. Selon lui, celui-ci n'est plus qu'un « reste » depuis la désacralisation de la nature, la désymbolisation de nos relations au monde et l'atrophie des fonctions corporelles dans le déroulement de la vie quotidienne. *La définition moderne de l'homme implique que l'homme soit coupé du cosmos, coupé des autres, coupé de lui-même. Le corps est le résidu de ces trois retraits*<sup>101</sup>. Parce que son évidence anatomique et physiologique ne répond pas à ce que l'homme peut ressentir en lui de complexité, le corps est supposé recéler un mystère. Notre époque se caractérise ainsi par l'engouement pour les théories du corps, des emprunts souvent incompris à la pensée orientale, simplifiés et réduits à des procédés techniques coupés du contexte culturel qui leur conférait un sens ; par le recours indifférencié à l'ésotérisme, à l'astrologie et à la diététique (voisines dans nos librairies), à l'homéopathie et à l'acupuncture, voire à la chirurgie esthétique. La simultanéité d'idées et de représentations en rivalité les unes avec les autres, le recours fréquemment parallèle à des médecines dont les présupposés se contredisent, témoignent d'une image morcelée du corps humain qui fait penser à celle d'un schizophrène.

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 46.



Le corps comme reste, donc, ou comme nouveau terrain d'investissement affectif ? Il y a, aujourd'hui, certainement des deux. Depuis plus d'un demi-siècle déjà, aucun sujet n'a autant de succès que celui de l'épanouissement corporel. Qui n'est pas « à l'écoute de son corps ? » Interlocuteur privilégié, il reste pourtant dans la position de double, d'*alter ego*, d'étranger en somme, dans laquelle l'a confiné la culture occidentale.

L'accélération sans précédent des processus sociaux n'a pas de pendant sur le plan culturel. Notre capacité d'intégration symbolique ne suit pas le rythme du renouveau d'un imaginaire qui est devenu hasardeux, disparate et mal ancré dans l'histoire. Examinons les organes du goût. La bouche avec la langue et le ventre, que sont-ils donc pour nous aujourd'hui, et qu'est-ce qu'ils ont été ?

## **Les organes : la bouche, la langue et le ventre**

La bouche : c'est d'abord une béance sans fond, un lieu d'obscurité et de secret. Lieu d'ambivalence, qui réunit en un seul organe les lèvres accueillantes, associées au baiser, les dents à la symbolique agressive et violente, et la langue, dont la forme et la mobilité évoquent la flamme, et qui distille la parole apparentée à l'eau. Les trois états - le solide avec la nourriture, le liquide avec la boisson et le gazeux à travers le souffle - se mêlent en elle. Lieu de passage et de transformations où le solide devient liquide et le liquide souffle, bouche nourricière ou gueule dévorante, langue de feu qui crée ou détruit : l'organe du goût est équivoque comme tout ce qui est voué à la médiation.

Car la médiation est bien sa fonction essentielle. Médiation entre l'homme et la nature, en transmutant l'apport de nourriture en énergie. Et médiation par la parole entre l'homme et son prochain. Pour les pensées juive et grecque, la bouche est le symbole de la puissance créatrice et le lieu de passage de l'âme. Bien que la Bible<sup>102</sup> parle du nez et non de la bouche, l'iconographie chrétienne montre la scène de la création d'Adam de telle façon que l'on voit l'esprit divin, matérialisé généralement par des rayons émanant d'une colombe, entrer dans l'homme par la bouche. La bouche est associée à une porte, à l'instar des quatre portes que l'on assignait aux quatre points cardinaux

---

<sup>102</sup> *Genèse II, 7.*

pour le passage des étoiles et des vents. Ces portes constituaient la liaison entre le monde visible et le monde invisible, les vents n'étant rien d'autre que le souffle de Dieu sur la création pour l'animer.

Même mot (bouche) et même fonction (médiation) pour l'autre porte, celle de l'abîme de la Genèse, qui plonge dans les « eaux d'en bas » sur la Montagne du Temple de Jérusalem. Un autre exemple de passage entre deux mondes, resté plus vivant dans l'imaginaire occidental, est celui de la porte de l'enfer, décrite par Dante et peinte et sculptée maintes fois sous la forme d'une immense gueule béante.

Unissant les quatre éléments et les trois états physiques, considérée à la fois comme organe de la parole et celui de l'alimentation, la bouche symbolise, dans sa version positive, un degré élevé de conscience et de pouvoir. C'est au moment où Adam nomme les animaux qu'il s'érige en maître de la nature. Par ailleurs, le « don des langues » confère un pouvoir d'origine divine aux prophètes, dont certains, comme Moïse ou Jérémie, n'étaient guère doués pour le discours. L'idée d'une langue primordiale commune à toutes les créatures, aux humains aussi bien qu'aux animaux et aux plantes, existe dans les contes populaires des civilisations les plus diverses. Cette parole perdue de la Révélation première hante les mystiques.

L'art roman témoigne de la familiarité avec ces thèmes. Sur les chapiteaux de l'abbaye de Marignac, on voit des oiseaux mettre leur bec dans la bouche des

hommes : ils les nourrissent de leur chant ascensionnel. Un autre motif récurrent est celui d'un feuillage abondant sortant de la bouche ouverte d'un être humain. C'est l'arbre cosmique symbolisant la vie physique et spirituelle, ou l'axe du monde - une figure de médiation semblable à celle de l'échelle de Jacob. L'image de l'œuf primordial dont la bouche dessine les deux courbes, celle qui correspond au monde d'en haut avec la partie supérieure du palais, et celle qui correspond au monde d'en bas avec la mâchoire inférieure, appartient également à l'imaginaire médiéval.

Dans toutes ces représentations, la bouche est le point de convergence de directions inverses et renvoie à l'origine des contraires, à cette ambiguïté qui est peut-être la caractéristique la plus marquante du sens du goût. C'est pourquoi, dans les images d'exorcisme, on voit de noires figures infernales sortir de la bouche du possédé, tandis que des fils d'or reliés au ciel sortent de la bouche de ceux qui prient.

Car à chaque moment, la langue peut devenir mauvaise, et la bouche une gueule dévorante. *Beaucoup sont tombés sous le tranchant de l'épée, mais moins que ceux qui sont tombés à cause de la langue*<sup>103</sup>.

Quand les textes anciens mentionnent la langue sans qualificatif, il s'agit toujours d'une langue mauvaise. La tradition rabbinique la considère comme un des quatre

---

<sup>103</sup> *Ecclésiaste XXVIII, 18*

fléaux qui causent la perversion du monde, avec la violence, l'impudicité et l'idolâtrie. Vingt-trois juges étaient nécessaires pour juger un calomniateur, parce que la calomnie détruit à elle seule trois personnes : celle qui la profère, celle qui l'écoute et celle qu'elle vise. Les dangers liés à *la langue* étaient ainsi considérés comme immenses : les représentations du Jugement dernier montrent souvent un glaive sortant de la bouche du Juge suprême *pour en frapper les nations*.

La bouche devenue gueule est celle de l'ombre, qui dévore chaque soir le soleil pour laisser place au règne des ténèbres. Elle est un symbole universel de passage entre le jour et la nuit, la vie et la mort, le début et la fin des initiations, traditionnellement considérées comme des *digestions*. On dit fréquemment de l'initié caché dans sa retraite qu'il a été *dévoré* par un monstre. L'art roman, toujours proche des traditions populaires, montre souvent des êtres divins ou humains naître de la gueule d'un monstre, car dans beaucoup de récits, le thème de la *dévoration* est lié à celui de la *génération*. En alchimie, l'œuvre au rouge, qui renvoie à la digestion, signifie le mûrissement, la génération et la régénération. C'est pourquoi la bouche est souvent en rapport avec le symbole du sein nourricier, et avec la vulve, fréquemment désignée par le même mot. L'image du « vagin denté » hante l'imagination masculine à des époques et des endroits très divers. Des expressions comme « bouche maternelle » pour l'ouverture de l'utérus et les « lèvres » du vagin montrent une façon de percevoir le corps, où les fonctions de l'alimentation et de la génération, spirituelle par la parole, ou physique par le sexe, sont

liées.

Ces représentations, qui se réfèrent au physique de l'homme, ont à l'origine des connotations cosmogoniques. Quelle est, effet, cette béance de la bouche, ou de la gueule ? Vers quel abîme mène-t-elle ? Une double étymologie indique la piste. En grec, le mot pour béance est *chaos* (χάος)<sup>104</sup>, en hébreu, *bohous* (בוהו), le *bohous* du *tohu bohu* (תהו ובהו) de la Genèse. Dans les deux cas, il s'agit d'un lieu de confusion et de vertige – un abîme aveugle et nocturne, vide, illimité et sans directions – ouverture d'une gueule immense.

Selon Hésiode<sup>105</sup>, *Gaïa*, la terre, surgit de cette béance originare en opposant sa stabilité à l'indistinction de Chaos. La terre est un grand *ventre* qui donne et reprend, qui fait vivre les êtres qu'elle porte, et accueille en son sein ce qui a fini de vivre et qui retourne en elle. Le ventre est refuge, mais aussi dévorateur, un lieu de transformations, avec une ouverture en haut et une ouverture en bas, dont les fonctions peuvent facilement s'inverser. Le ventre prend et donne, avale la vitalité et rejette la vie. Son attraction est chargée de mystère, car comme la Terre dans ses profondeurs, il demeure semblable à Béance, et garde un aspect chaotique originel. Siège des appétits et de la vora-

---

<sup>104</sup> Littéralement « faille, béance », du verbe *καίνω* / *kainô*, « béer, être grand ouvert »

<sup>105</sup> Hésiode, *Théogonie*, 116 sq.

cité, immense réceptacle d'énergie, le ventre est ambigu comme la bouche. *Au-dessous du diaphragme se trouve le ventre insatiable dont parle le mendiant d'Homère ; et nous le nommerons hydre, non point au hasard, mais afin de rappeler les mille têtes de la fable et les innombrables désirs qui sont comme couchés et repliés les uns sur les autres, dans les rares moments où tout le ventre dort. Et ce qui habite ici au fond du sac, ce n'est point richesse, c'est pauvreté ; c'est cette autre partie de l'amour qui est désir et manque. Ici, c'est la partie rampante et peureuse*<sup>106</sup>.

Souvenir de la *Théogonie* d'H siod , ou intuition semblable ? L'hydre à mille têtes qu'évoque ce beau texte d'Alain est, en effet, la descendance directe de Chaos. Car *Béance*, qui est *désir et manque*, enfante * r be*, le noir complet, et *Nux*, la nuit. Dans le sillage de celle-ci apparaissent toutes les forces du mal : la mort, la faim, la fatigue, la lutte, la vieillesse, la tromperie, l'angoisse et *philot s* (φιλότης), l'union amoureuse. L'appétit de nourriture et l'appétit sexuel gardent, dans cette vision des choses, un caractère nocturne et menaçant. La mythologie grecque insiste sur le lien entre l'alimentation et la sexualité, entre la dévoration et la génération, dont le lieu de convergence est le ventre. Toute la *Théogonie* est fondée sur ce rapprochement.

Gaïa, la Terre, enfante de son côté, par parthénogénèse, Ouranos, le Ciel, son opposé et son pendant, et Pon-

---

<sup>106</sup> Alain, *Idées*, 85

tos, l'abîme marin. Ouranos s'unit à elle dans un coït ininterrompu. Ciel et Terre n'étant pas séparés, le monde est en proie à l'obscurité, et les enfants conçus de cette union restent bloqués dans le ventre de Gaïa, *dans les replis de la terre*. Gaïa, impatiente d'accoucher, fabrique une serpe qu'elle passe à son fils cadet, *Cronos aux pensées fourbes*. Du ventre de sa mère, celui-ci castre son père Ouranos, qui se sépare de son épouse avec un cri de douleur. L'espace est enfin ouvert, et le temps débloqué. Il y a suite de générations, et il y a alternance de jour et de nuit. Le membre d'Ouranos jeté dans la mer se mêle à l'écume et engendre Aphrodite, suivie d'Éros et de Himéros, Amour et Désir.

À l'instar de son père, Cronos va empêcher ses enfants de naître. Comme Gaïa lui a prédit qu'un de ses fils le détrônera, il avale toute sa progéniture, l'un après l'autre, dès l'instant où sa femme Rhéa accouche. Cronos se fait *ogre*, mot qui se rapporte étymologiquement à *orcus*, le pendant latin du grec *tartare*, le règne d'Hadès et de Perséphone, les dieux de la mort. Les enfants dans le ventre de Cronos sont donc comme dans le monde souterrain. En les dévorant, celui-ci a procédé à une double inversion : le premier né est devenu le dernier (thème fréquent aussi dans la Bible), et son ventre mâle est devenu utérus. C'est à nouveau la femme, ici Rhéa, qui fait avancer l'histoire. Au moment où son cadet, Zeus, doit naître, elle disparaît de la vue de Cronos, accouche seule et confie son fils à la garde de la chèvre Althéia. À son mari elle présente une pierre emmaillotée, que celui-ci avale en hâte. Quand Zeus a grandi, Rhéa lui donne un *pharmakon*, un vomitif. Il



l'administre à son père qui recrache aussitôt ses enfants. Le monde est remis à l'endroit.

Dans la génération suivante, le motif de la dévoration liée à la génération apparaît à nouveau. Quand Métis, la *ruse*, première femme de Zeus, est enceinte d'Athéna, celui-ci lui demande de faire une démonstration de l'art de la métamorphose dont elle était experte. Après s'être transformée en lionne, Métis, sur l'insistance de son époux, se fait goutte d'eau. Zeus l'avale aussitôt pour la garder dans son ventre et s'incorporer ainsi ses qualités de prévoyance et de sage calcul. Athéna croît dans le ventre de son père comme dans un utérus, et au moment de naître, Zeus hurle des douleurs de l'accouchement - sauf que celui-ci a lieu par la tête.

Or, non seulement la tête de Zeus, sa cuisse aussi a pu, à l'occasion, devenir utérine : quand Sémélé, la mère de Dionysos, meurt foudroyée par la vision de sa gloire divine, Zeus sort le fœtus du ventre maternel et le porte à terme dans sa propre cuisse.

Tous ces mythes traduisent une vision du corps où le principe générateur, vu à la fois sous l'angle de l'alimentation (ingestion, digestion, déjection) et de la génération (conception, gestation, naissance) investit parallèlement plusieurs organes, qui sont, principalement, les organes du goût. Ce principe générateur circule dans le corps entier et s'exprime autant sur le plan du langage que sur le plan physique. La semence - et cela est vrai aussi pour la Bible - est censée se trouver tantôt dans la tête, tantôt dans la

cuisse, dans la moelle ou dans le sexe. Masculin et féminin y ont pareillement part et souvent leurs rôles sont inversés. En même temps que la semence (mais en fait, c'est elle sous un autre aspect), *l'esprit* circule, la sagesse prophétique est *absorbée* comme une nourriture, le *ventre* est son lieu propre. La Pythie en était *enceinte* comme d'un enfant. Mêmes images pour la bénédiction, dont on disait qu'elle était déversée comme un liquide, comme l'eau sur la terre : quel que soit l'angle sous lequel on examine ces représentations, *physis* et *cosmos* ne font qu'un. Le corps humain y est indéterminé, mais riche. L'appauvrissement du corps moderne tient en grande partie à sa surdétermination, qui n'admet que les fonctions organiques répertoriées. Ce qui relève de l'expression symbolique est relégué dans le règne des fantasmes, et privé de la dignité du réel.

Paradoxalement, c'est là où le corps humain est aujourd'hui le plus « déconstruit », dans l'art, que l'on retrouve une richesse de sens analogue à celle des représentations anciennes. *J'ai toujours espéré peindre la bouche comme Monet peint les couchers de soleil*<sup>107</sup>, déclare Francis Bacon. Quand on contemple les béances qui dominent ses tableaux, ces bouches-anus ou anus-bouches d'où émanent des cris silencieux, on voit qu'il soutient la gageure. Corps flous, indétermination des organes : la *logique de la sensation*<sup>108</sup> se déploie à partir d'une réalité qui

---

<sup>107</sup> Christophe Domino, *Bacon, monstre de peinture*, Découvertes Gallimard, Paris 1996, p. 93

<sup>108</sup> Titre d'un essai de Gilles Deleuze sur Francis Bacon

traduit notre difficulté à percevoir notre corps. Ce que je sens ne correspond pas à ce que je vois. Ou plutôt, ce que je vois est bien plus que ne montre le miroir ou la photo. Ce qui est bouche sur un certain plan, devient anus sur un autre. Dans la perception fragmentaire de la modernité, la bouche et le ventre deviennent métonymies et synecdoques : le corps en forme de tropes.

Dans l'indifférence symbolique où se situe l'art d'aujourd'hui, il faut cependant le génie d'un Bacon pour parvenir à une telle pertinence d'images. Le recours à des notions de base de la psychanalyse, comme l'oralité, l'érotique anale, etc., paraît réducteur dans beaucoup d'œuvres d'art contemporaines, l'intention est trop affichée pour qu'une symbolique vivante puisse en découler. Ainsi, *l'abject art* utilise des excréments, des cheveux et des poils, du sang et des ordures. Exprime-t-il pour autant quelque chose de profond de notre réalité sensorielle ? Quand, avec du chocolat et de la graisse grignotés et recrachés, Janine Antoni construit deux grands cubes, *Chocolate Gnaw* et *Lord Gnaw* (1992), complétés d'un *Lipstick Display*, pour montrer le corps (le sien) « sacrifié » dans le cycle boulimique typiquement féminin de grignotage obsessionnel et de vomi, l'objet qu'elle présente au spectateur n'est pas particulièrement évocateur. Sans explications, ce ne sont que des cubes pas très ragoûtants et un amas de rouges à lèvres.

Si beaucoup d'œuvres d'art souffrent aujourd'hui d'un manque d'impact immédiat, elles traduisent cependant la recherche d'une nouvelle topographie, à la fois corporelle

et spirituelle, dans laquelle s'épanouiraient les vieilles notions d'alimentation et de génération. Leur rapprochement, nous l'avons vu, est fort ancien. L'Église y a contribué à sa façon en mettant *gula et luxuria*, la gourmandise et la luxure, côte à côte dans le catalogue des péchés capitaux.

## **Le goût, la sexualité et la spiritualité**

### **Gula et luxuria au-delà de la gourmandise et de la luxure : les sept péchés capitaux**

Il en va des sept péchés capitaux, et des vertus qui leur font face, comme des sept muses : quand on cherche à les énumérer, il en manque toujours deux ou trois. Leur évocation ne s'impose pas à nous comme une évidence, ces péchés et vertus ne semblent pas pouvoir servir de repères moraux à l'homme moderne. C'est à peine si nous arrivons à imaginer l'immense emprise qu'ils eurent, pendant des siècles, sur la conscience occidentale.

Le problème de leur compréhension commence dès la traduction des termes latins, dont chacun est riche de connotations et renvoie à des passages de la littérature antique, puis ecclésiastique, qui furent le bien commun de tous les hommes de culture jusqu'à la modernité. Durant les siècles où il y eut un consensus autour d'eux, ces termes étaient *lus*, et non traduits, on les comprenait à partir de leurs contextes changeants, et on les insérait automatiquement dans un système de références que nous avons perdu en même temps que l'usage de la langue latine. D'où l'impression de platitude quand nous rendons *prudencia* par prudence, *temperantia* par tempérance, *fortitudo* par force et *luxuria* par luxure. Les langues romanes ont choisi une seule acception, la plus évidente, parmi tout un faisceau de significations, et dans les autres langues européennes on s'en est tenu à la traduction de celle-ci, avec comme résultat, un

appauvrissement sémantique allant jusqu'à la caricature.

Une deuxième difficulté pour l'évaluation de cette problématique subtile et complexe consiste dans le fait que le terme *péché*, purement religieux, a été banni du vocabulaire de la morale et ne concerne plus que la seule théologie. Même les vices et les vertus, qui constituaient autrefois un terrain de rencontre entre la philosophie et la religion, mettent l'homme moderne mal à l'aise. Loin d'y voir des modèles valables pour sa conduite, il ne peut même plus attester leur existence avec certitude. Ses actes ne s'y mesurent pas, ses repères sont devenus autres. La gourmandise, un vice ? Pire, un péché, de surcroît capital ? Et la sensualité, fustigée sous le nom, devenu savant, de luxure ? On a vite fait de taxer la morale chrétienne de rabat-joie et d'hypocrite. Essayons d'y pénétrer un peu plus profondément, en prenant Dante pour guide, comme lui-même prit pour guide Virgile.

\*

*La Divine Comédie* se situe à la charnière de deux âges. Sa construction grandiose fait partie des réalisations éminentes de la scholastique, au même titre que les sommes et les cathédrales. Mais sa quête est personnelle, elle annonce l'individualisme de la Renaissance. Dante est le premier en Occident, dont le *je* prétend à l'universalité, et qui fait de sa bien-aimée Béatrice non seulement un idéal, comme tout le *fin'amour* médiéval, mais un guide spirituel. L'histoire du poète, dont l'âme a été rachetée de la mauvaise disposition après avoir parcouru les différents

cercles de l'enfer, admise à la purification du purgatoire, et enfin à la gloire du paradis, est celle de l'humanité rachetée du péché originel, elle incarne toute l'histoire du salut. Le poème de Dante a l'ambition de rendre compte de la totalité des expériences. Tout le savoir de son époque y est intégré, le présent avec ses litiges politiques, le passé à travers la prodigieuse familiarité de l'auteur avec la Bible et l'Antiquité gréco-romaine, et l'avenir selon une perspective chrétienne de rédemption. Qu'il ait fait des sept péchés capitaux son principe de composition, montre l'importance qu'il convient de leur accorder.

En effet, l'*Enfer* et le *Purgatoire* sont organisés selon l'ordre traditionnel des péchés capitaux - croissant en gravité dans le cas de l'*Enfer*, décroissant au *Purgatoire*. Un lieu et une peine sont assignés à chaque péché. L'enfer se présente en entonnoir avec des cercles de plus en plus resserrés, qui se terminent dans la glace éternelle du Cocyte où l'Ange déchu se trouve enfermé. Le purgatoire est peint comme une montagne escarpée en forme de pain de sucre, qui compte sept terrasses séparées les unes des autres, servant chacune à purger un des péchés, avec, à son sommet, le paradis terrestre. En enfer, les peines sont distribuées selon la loi du talion, en faisant subir aux âmes ce que celles-ci ont fait subir à d'autres. Au purgatoire, les sanctions servent au contraire à améliorer les défunts, pour éradiquer d'eux la disposition au mal et préparer ainsi leur l'ascension au paradis.

La *luxure* et la *gourmandise*, « glotonnie » ou « gloutonnerie », correspondent respectivement au premier et au

deuxième des péchés capitaux. Ils se trouvent à la charnière de deux mondes. Dans l'enfer, ils occupent les deux cercles immédiatement situés après les limbes, et au purgatoire ils précèdent le paradis terrestre. La luxure et la gourmandise correspondent ainsi à ce qui est tout juste péché, à ce qui, avec un peu d'effort, aurait pu conduire à la connaissance et à la spiritualité, mais, ayant mal tourné, ouvre la porte à toutes les autres transgressions. Pour bien comprendre leur signification, nous devons les examiner dans le contexte des autres péchés capitaux, qui les éclairent et les complètent, et remonter à leur cause commune, le péché originel.

Nous partirons des termes latins, de leur sens dans la littérature classique, puis de leur emploi en théologie. Pour mesurer la distance parcourue entre la compréhension première et celle d'aujourd'hui, nous nous arrêterons, pour chaque péché capital, à la définition du *Dictionnaire de Trévoux*, dans son édition de 1721, qui est comme un pont entre deux âges : déjà reflet de l'esprit des Lumières, éclairé, ouvert et tolérant, il témoigne cependant encore de l'unité de la civilisation chrétienne, et ne met jamais en doute ses présupposés (Création, Incarnation, Résurrection). L'ordre des péchés que j'ai adopté est celui du Purgatoire de Dante, plus simple que celui de l'Enfer. Il correspond à l'ordre traditionnel depuis la scholastique.

*Luxuria* : en latin classique, ce mot désignait l'exubérance, la surabondance dans la végétation, que nous retrouvons dans le français 'luxuriance' ; l'excès d'ardeur, la fougue, et l'intempérance dans l'exercice du pouvoir ; et



la profusion, le luxe et la volupté. Devenue le péché de la chair par excellence, « *le vice* » même, et traînant dans son sillage l'impureté, la lasciveté, la lubricité et la débauche (selon la définition du Grand Robert), la luxure n'a pourtant jamais totalement perdu le souvenir de sa signification première. Pour le christianisme, la chair n'est pas condamnable *en soi*. C'est seulement l'usage qu'on en fait qui pose problème. Sa situation dans le premier cercle de l'enfer et le dernier du purgatoire est ainsi le reflet d'une approche différenciée de la question du désir.

Néanmoins, au fil des siècles, la luxure est considérée, par les directeurs de conscience, avec de plus en plus de sévérité. Depuis l'aube des Temps Modernes, les positions officielles de l'Église dans ce domaine paraissent embarrassées, contradictoires. Si la sexualité en dehors du mariage a toujours été condamnée sans réserve, elle finit par paraître problématique à l'intérieur même de cet état, considéré par une longue lignée de penseurs depuis saint Paul comme un pis-aller lourd de dangers moraux. D'où une dévalorisation permanente du mariage dans un certain discours ecclésiastique, bien qu'il ait été érigé en sacrement, et proclamé indissoluble. Un amour « exagéré » entre époux était jugé répréhensible. La sexualité ne devait servir qu'à la reproduction.

Une telle pastorale était incapable de prendre en charge la vie des gens ordinaires. L'écart se creusa entre un idéal ascétique diffusé à l'usage des masses pour lesquelles il n'avait pas été conçu, et une conception laïque de la sexualité. Le *Dictionnaire de Trévoux* précise : [*La luxure*]

*est un des sept péchés capitaux, qui comprend sous lui tout ce qui concerne l'incontinence et l'impudicité. Impudicitia, impar et libidinus. Le bouc est le symbole de la luxure. Ce qui damne le plus de monde est le péché de luxure. Ce mot n'a guère d'usage dans le discours ordinaire.*

La gourmandise, *gula*, se situe, sur la liste des péchés capitaux, juste après la luxure. Depuis l'histoire du fruit défendu, les deux paraissent intimement liées. *La lascivité et la luxure sont les dépendances de la gourmandise*, constate Tertullien au III<sup>e</sup> siècle. Elles sont interdépendantes, car il s'agit de deux expressions d'un même désir sensuel. La *gula* est le seul des sept péchés capitaux dont l'étymologie renvoie à un organe : le mot désigne la bouche, le palais, l'œsophage en latin et correspond bien à la *béance* chez Hésiode. Dans la *Divine Comédie*, elle est symbolisée par Cerbère, monstre à trois têtes, qui incarne la voracité et la discorde. La *gula* a donc d'abord aussi peu à voir avec la gourmandise d'un enfant friand de chocolat, que la *luxuria* avec le plaisir des ébats amoureux. C'est l'érosion du temps qui a mené à une telle simplification. Au XVIII<sup>e</sup> siècle déjà, on ne saisissait plus les implications de la classification ancienne, comme le prouve l'article du Dictionnaire de Trévoux : *Gourmandise : avidité ; intempérance au manger et au boire. Gula. La gourmandise n'est pas vice des honnêtes gens.*

*Avaritia* : en latin classique vif désir, convoitise, avidité. Virgile, dans les *Géorgiques*, appelle l'Achéron (*Ἀχέρων*) ainsi, *avarus*, l'avidé Achéron. Cette avidité, au départ sans objet déterminé, prend avec le temps un carac-

tère purement matériel, voire pécuniaire. Elle devient cupidité à l'époque de l'écllosion des marchés, notamment de celui, tout nouveau, de l'argent. Quelques siècles plus tard, le *Dictionnaire de Trévoux* définit l'avarice comme *passion d'amasser des richesses. Vice contraire à la libéralité ; trop grand attachement au bien. Avaritia. L'avarice contient en soi tous les vices, comme la justice toutes les vertus. Entre toutes les passions, celle qui est le plus ignorée de ceux qui en sont possédez, c'est l'avarice. L'avarice est un effet de l'amour-propre, qui nous fait envisager toutes sortes d'avantages dans la possession des richesses, nous les fait désirer ardemment.* Cette définition est peut-être un peu plus fouillée que celle qu'on en donnerait aujourd'hui, mais elle va dans le même sens. Dans le catalogue des vices, l'avarice ne fait pas partie de ceux qui posent problème.

Ce n'est pas le cas du quatrième péché capital, *acedia*, très improprement rendue par  *paresse*. Il s'agit d'une humeur saturnale, qui correspond à la mélancolie. En latin classique, le mot signifie dégoût, indifférence. C'est l'incapacité de se défendre contre le mal, qu'il vienne de nous-mêmes ou des autres ; un manque de confiance et d'appétit de la vie, dont on pense ne pas pouvoir infléchir le cours vers le bien, même s'il est reconnu. La vertu opposée de *l'acedia* est la *fortitudo* qui, plus que la simple force, signifie le courage, la vaillance, la grandeur d'âme et la constance. Dans sa *Somme théologique*, saint Thomas remplace le terme *acedia* par celui de *tristitia*, tristesse, et ne fait aucune allusion à quelque chose qui ressemblerait,

même de loin, à la paresse<sup>109</sup>. *Acedia* ou *tristitia* - cette attitude destructrice, pessimiste et malheureuse a d'abord été répertoriée, et aussitôt critiquée, chez les moines ascètes sous la forme d'un *dé-goût* du monde et de Dieu, d'un épuisement des forces physiques et morales. Elle était donc liée à une élite en quête de spiritualité. Quelques siècles plus tard, elle est considérée comme une sorte de mal général. Toute une époque, allant de la fin du XVe au milieu du XVIIe siècle, de Ficin à Robert Burton, s'est penchée sur ses causes et effets. On se souvient de la mystérieuse gravure d'Albrecht Dürer, *Melencolia I*, de 1514, qui en capte si bien l'humeur. *La Renaissance est l'âge d'or de la mélancolie*, constate Starobinsky, prenant ainsi à contre-pied l'image simplificatrice d'un optimisme renaissant tous azimuts. Ficin et Pic de la Mirandole avaient contribué à la valorisation de la mélancolie en déclarant que le génie est saturnien et mélancolique. L'*acedia* était l'apanage des beaux esprits.

La *paresse* ne fait son apparition qu'avec l'avènement de l'ère marchande et concerne le commun des mortels. Le mot avait en effet été peu employé au Moyen Age, lequel lui préférait celui d'oisiveté, empreinte des connotations encore positives du latin *otium*. C'est au moment où le temps devient précieux, pour et avec la bourgeoisie montante, et le travail une valeur en soi, que l'idée d'un engourdissement spirituel cède peu à peu la place à celles

---

<sup>109</sup> Saint Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, « Le péché », question 84, article 4

d'un manque de courage à la tâche professionnelle, de lenteur et de commodité. Ainsi, c'est le monde laïc qui a entraîné l'Église de la condamnation de l'*acedia* à celle de la paresse, comme on peut le voir à travers l'iconographie, où les deux concepts ont coexisté pendant longtemps. Au terme de cette évolution, l'*acedia* finit par disparaître des mémoires et des dictionnaires. Ainsi, pour le Dictionnaire de Trévoux, il n'y a déjà plus que la *paresse*. *C'est un des sept péchés capitaux, qui est la cause des péchés d'omission que commet un chrétien. (...) La paresse est aussi un vice moral et signifie nonchalance, mollesse, lenteur, fainéantise, délicatesse qui empêche de faire son devoir, ou de vaquer à ses affaires. Acedia, desidia, ignavia, pigritia etc. La paresse est le vice des honnêtes gens, ou plutôt des voluptueux, elle tient un peu à toutes les vertus paisibles. La paresse assoupit l'âme et l'endort. L'acedia, fille de Saturne, est ici transformée en amour du confort et en lassitude bien excusables. Plus qu'une évolution, c'est un véritable déplacement de sens qui a eu lieu par rapport à ce péché.*

La colère, *ira*, compte parmi ceux des sept péchés capitaux dont le sens primitif correspond encore à peu près au nôtre, même si on peut constater une sorte d'allègement dans son jugement au fil des siècles. Être en colère paraît aujourd'hui naturel, et tant que celle-ci ne dégénère pas en violence physique, peu critiquable. C'est toute l'idée du contrôle des passions, fondement de la morale occidentale pendant deux millénaires, qui est passée au second plan. Il n'en subsiste plus que le versant utilitaire - se comporter de telle manière que la vie en société ne soit pas entravée.

Cette évolution a été lente et a véritablement pris son essor avec l'individualisme moderne. Chez Dante, la colère mène encore nécessairement à l'injustice et est, de ce fait, condamnable. Au XVIIIe siècle, au contraire, on la considère avec indulgence: *Colère : Émotion de l'âme, fougue, impétuosité des animaux, qui les fait agir et s'emporter contre ce qui les offense. Ira. La colère est une passion mixte, composée de la douleur que l'on souffre pour l'injure reçue, et la hardiesse que l'on a pour la repousser. La colère use d'un ton fier et piquant...*<sup>110</sup>

Pire que la colère a paru, à toutes les époques, l'envie, *invidia*, le chagrin qu'on a de voir les bonnes qualités, ou la prospérité de quelqu'un. ... *L'envie, cette sombre rivale du mérite, ne cherche qu'à l'abaisser, quand elle ne peut pas s'élever jusqu'à lui. ... L'anguille, selon quelques-uns, et le serpent sont les symboles de l'envie*<sup>111</sup>. Thomas d'Aquin montre que Lucifer et les démons ne commettent que deux péchés, l'envie et l'orgueil. Si, avant le XIIIe siècle, l'envie a souvent été confondue avec la jalousie amoureuse, on observe un alourdissement progressif du contenu de ce péché au fil des siècles. Ainsi, les textes la caractérisent au XIIIe siècle par la médisance, au XIVE, par la convoitise et au XVE, par la haine<sup>112</sup>.

---

<sup>110</sup> Dictionnaire de Trévoux, 1721, article *colère*

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> Voir Jean Delumeau, *Le péché et la peur*, Paris, Fayard, 1983, p. 236 sq.

Reste l'orgueil, *superbia*, que le christianisme a toujours considéré comme le péché le plus grave. Le jugement qu'on porte sur lui aujourd'hui a plus changé que sa signification, comme pour la colère dans le sens d'un allègement. Fierté, orgueil, amour-propre ne paraissent pas répréhensibles à la mentalité moderne, de la superbe on retient souvent davantage le côté « magnifique » (qui fait partie de sa définition) que la présomption pure et simple. *Orgueil : fierté, arrogance, vanité, faste, ostentation, sottise, gloire, présomption. Superbia, arrogantia, elatio, fastus, praesumptio, ferocitas. ... L'orgueil est une enflure du cœur par laquelle l'homme se grossit lui-même et rehausse son idée. ... L'orgueil est une enflure, parce qu'on s'imagine occuper plus de place que l'on en occupe en effet. Les mauvais Anges eurent l'orgueil de se comparer à Dieu, et Dieu rabaissa, rabattit l'orgueil, en les précipitant dans les enfers... 'Ne cessons point de combattre l'orgueil, à qui tout, jusqu'à l'humilité même, sert de pâture et d'aliment'...* La pénétration de cette remarque de Bossuet, citée par le Trévoux, témoigne d'une sorte de travail sur soi qui nous est devenue peu familière. Si nous le comparons au travail psychanalytique, le seul qui soit, aujourd'hui, comparable en intensité à la « conversion » d'un esprit, et si nous essayons de déterminer la différence des enjeux, nous devinons l'immensité de la trajectoire parcourue par rapport à la mentalité de ces siècles encore assez proches.

En résumé, nous constatons à l'examen des sept péchés capitaux une banalisation, un appauvrissement de leur sens originel qui aboutit à l'incompréhension du caractère véritable de trois d'entre eux, à savoir *luxuria, gula* et

*acedia*. Dans leur évaluation, le blâme qu'on leur porte a généralement diminué au cours des siècles, non pas dans le discours ecclésiastique, mais dans l'esprit des gens, pour laisser place à une sorte d'indulgence désabusée, comme quoi, à tout bien considérer, ces péchés, qui ne sont plus aujourd'hui ni des vices, ni des transgressions, mais simplement des attitudes, sont certes déplaisants, mais pas vraiment graves.

Les raisons d'un tel changement d'appréciation tiennent d'une part à l'évolution des mœurs et des mentalités, de l'autre à la spécificité de l'histoire ecclésiastique. Il y a eu une pratique et une théorie des péchés, qui n'ont pas toujours coïncidé. Si, depuis saint Augustin, les réflexions sur la nature du péché humain, la grâce divine et la possibilité du salut ont occupé les meilleurs esprits, beaucoup de la subtilité de l'argumentation s'est perdue lors de sa diffusion. Du monachisme d'Orient, où Evagre le Pontique dressa vers 365 une première liste de huit vices à l'intention de ses moines, l'idée de péchés issus du péché originel a été transmise en Occident par Cassien. Au VI<sup>e</sup> siècle, Grégoire le Grand donna dans ses *Morales sur Job* une définition de sept péchés découlant de l'orgueil, qui finit par faire autorité dans l'Église. Ces péchés sont appelés capitaux à partir de 1270, parce qu'ils sont censés engendrer d'autres qui en dépendent comme les membres de la tête<sup>113</sup>.

---

<sup>113</sup> Cf. Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, « Le péché », question 84, article 3, 1



Pendant des siècles, l'enseignement moral s'est effectué par homélie ou traité. Rédigé en latin, destiné à ceux qui possédaient cette langue, il est resté savant et intellectuellement exigeant. Cela n'a changé qu'au XIIIe siècle, quand le quatrième Concile du Latran obligea les fidèles des deux sexes à se soumettre, au moins une fois par an, à la pratique de la confession orale. L'aveu des péchés devait s'obtenir par un interrogatoire basé sur la liste des vices dressée par saint Grégoire. Des manuels de confession définissant les comportements fautifs furent alors conçus à l'usage des prêtres. L'interrogatoire avait lieu en langue vernaculaire et était adapté au niveau culturel des ouailles. La réflexion céda la place à l'exhortation.

A la même époque, les ordres mendiants, fondés eux aussi au XIIIe siècle, envoyèrent sur les routes européennes des moines itinérants qui s'adressaient à la foule. Leur tâche était de convaincre le peuple encore mal christianisé de la nécessité d'obéir aux préceptes religieux. La crainte de la réprobation divine, la peur de l'enfer et des peines éternelles, jouaient un rôle prépondérant dans leur discours, qui représente un jalon dans le processus de simplification du difficile problème du péché. Les moines mendiants furent prédicateurs et inquisiteurs, et bientôt autorisés à confesser. Leur pastorale se fondait sur l'intimidation. Dans *Le péché et la peur*, Jean Delumeau a magistralement décrit l'immense entreprise de culpabilisation dont l'Église a été l'instigatrice (et, en fin de compte, la victime) entre le XIVe et le XVIIIe siècle. L'insistance obsessionnelle sur les péchés, dont le nombre et la gravité grossissaient avec le temps, les aveux sur les sujets les plus intimes arrachés à

une population réticente, un discours empreint de la haine du corps, caractérisent une évolution qui a abouti à un éloignement irréparable entre les gens et leur religion, et qui a été une raison importante de la déchristianisation progressive de l'Occident.

Ces pratiques ne furent cependant qu'une facette d'un phénomène complexe, tissé d'éléments contradictoires. Car les réflexions sur les fondements du péché se poursuivirent, et cela à l'intérieur même des ordres mendiants. Elles aussi eurent leur influence et leur postérité. Dans sa *Somme théologique*, saint Thomas donne une approche générale, à la fois systématique et profonde, du problème, dont nous retrouvons l'écho dans la *Divine Comédie*. Depuis lors, la divergence entre les deux discours, l'érudit et le populaire, n'a cessé de s'accroître. L'incompréhension croissante concernant le caractère réel des péchés capitaux, et l'indifférence à leur égard, s'expliquent en grande partie par l'usage qui en a été fait au confessionnal. Cela n'a pas empêché la réflexion morale d'exister de son côté, et de porter des fruits. Par des voies diverses, elle est entrée dans la philosophie et dans la littérature. L'art en a fait son miroir. Ainsi a-t-elle déterminé la sensibilité et le comportement des gens tout autant que le discours de base du prêtre moyen. C'est ce qui explique la longévité de la morale chrétienne et, comme je tenterai de le montrer, sa survivance souterraine dans bien des comportements encore aujourd'hui.

\*

*Le péché est privé d'ordre en ce qui concerne l'éloignement des vrais biens : c'est par là en effet qu'il est essentiellement un mal ; or, selon saint Augustin, le mal est une privation de mesure, d'ordre et de beauté...<sup>114</sup> Dans la pensée chrétienne, le péché est vu comme un dérèglement des sens. Celui-ci est la conséquence directe de la transgression première d'Adam et d'Ève. Le christianisme la désigne par le terme de 'concupiscence'. Mais ce qui constitue ce désordre des autres facultés, c'est surtout qu'elles sont tournées outre mesure vers les biens périssables. Et c'est le désordre auquel on peut donner le nom général de concupiscence. De sorte que le péché originel est matériellement la concupiscence, mais formellement l'absence de justice originelle<sup>115</sup>.*

Deux présupposés sous-tendent cette pensée de Thomas d'Aquin. Le premier est la conviction que tous les désirs ne se valent pas, qu'il y a une hiérarchie à respecter. Cependant, et bien que notre bonheur en dépende, depuis la Chute, cette hiérarchie ne nous est pas donnée naturellement, car l'homme déchu se préfère spontanément à Dieu, et préfère les biens périssables au Bien infini : c'est sa déchéance même. Il a oublié comment il faut aimer Dieu, mais avec l'aide divine, il peut le réapprendre. Dans

---

<sup>114</sup> Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, "Le péché", question 84, article 3, 2

<sup>115</sup> *Ibid.*, question 82, article 3, conclusion.

cet apprentissage, l'homme doit fournir un effort, il se doit d'évoluer, de s'améliorer pour pouvoir être heureux.

Le deuxième présupposé de saint Thomas concerne la nature de l'effort demandé à l'homme. Comme nous le verrons plus précisément à l'examen des deux péchés de *gula* et de *luxuria* dans la *Divine Comédie*, le but visé n'est pas un simple mouvement ascensionnel allant du matériel vers le spirituel. Ce que propose le christianisme - et en cela il reste plus proche de la pensée juive que de la philosophie grecque -, est bien la spiritualisation de la chair. Le corps (qui est tout l'homme) en devenir : voilà à quoi correspond le difficile projet d'une vie chrétienne. La notion de concupiscence constitue la clé pour la compréhension de ce qui, depuis le péché originel, donc depuis le début de l'histoire humaine, dérègle cette interpénétration du matériel et du spirituel.

*Car tout ce qui est dans le monde - la convoitise de la chair, la convoitise des yeux et l'orgueil de la richesse - vient non pas du Père, mais du monde. Or le monde passe avec ses convoitises ; mais celui qui fait la volonté de Dieu demeure éternellement*<sup>116</sup>.

*Libido sentiendi, libido sciendi, libido dominandi* sont pour le christianisme, depuis l'Épître de saint Jean, les trois concupiscences qui gouvernent la vie de l'homme. Ce sont celle de la chair et des sens, celle des yeux et de la curiosi-

---

<sup>116</sup> Première épître de saint Jean, II, 16 - 17

*té, et enfin celle de l'orgueil*, explique Bossuet<sup>117</sup>. Aucune d'elle n'est mauvaise en soi, tant qu'elle reste contrôlée et ne se trompe d'objet, où ne s'en fixe même pas, mais prend « tout ce qui s'offre en pâture ». C'est précisément de ce genre de dérive - le détournement de nos visées vers des fins indignes, le gaspillage de nos forces - que parlent les sept péchés capitaux. La *luxuria* et la *gula*, dans la mesure où elles engagent notre sensualité immédiate, sont les premiers auxquels l'homme succombe par faiblesse ou par inadvertance. Elles représentent ensemble la *libido sentiendi*, la convoitise de la chair.

Vues ainsi, la *luxuria* et la *gula* semblent déjà moins étrangères à la mentalité moderne. Dans le langage de la psychanalyse, elles correspondent en effet à la *libido* tout court, terme par lequel Freud définit l'ensemble des pulsions qui se manifestent dans la vie humaine par la sexualité et par l'agressivité. Le sentiment de culpabilité qui trouble et, le cas échéant, détruit notre psychisme naît, selon cette perspective, de l'inévitable conflit entre nos pulsions ( le « ça ») et le sur-moi représenté par la Loi.

Néanmoins, le rapprochement entre les concepts de la concupiscence et la *libido* freudienne ne va pas au-delà de cette constatation. Car si l'analyse des forces contradictoires auxquelles nous sommes soumis garde, en fin de compte, une étonnante continuité à travers les siècles, il

---

<sup>117</sup> Bossuet, *Traité de la concupiscence*, Bloud & Cie, 1908, p. 73

n'en va pas de même de l'image de l'homme sous-jacente à l'une et l'autre représentation, ni du but qui en découle pour lui. Nous sommes aujourd'hui habitués à l'idée qu'il faut savoir accepter nos pulsions, les vivre sans honte, et ne les canaliser que dans la mesure où elles pourraient faire du mal à d'autres ou à nous-mêmes. Autrefois, on avait la conviction qu'il était de notre devoir de les transformer, et de les diriger vers la seule fin réellement digne d'effort, qui englobe toutes les autres fins valables. Que celle-ci s'appelle le Bien, comme en philosophie depuis le *Banquet* de Platon, ou Dieu, dans une vision religieuse, ne fait pas de différence par rapport à l'attitude que nous sommes censés adopter. Dans cette perspective, l'homme doit *tendre* vers quelque chose, car il est le seul être qui aspire à se dépasser. Le premier but à viser est la maîtrise de ses pulsions sexuelles et agressives.

Car c'est le manque de maîtrise de ces pulsions qui mène les luxurieux et les gloutons à la perte : Dante le montre à travers les peines qu'ils subissent. Ces peines s'abattent sur eux sous la forme d'un déchaînement naturel, cosmique. Consterné, le poète observe les luxurieux secoués par l'éternel tempête (de leurs désirs..), qui ne leur permettra jamais de trouver le repos. Le jugement lui paraît dur :

*Hélas, que de désirs, combien de doux pensées  
les ont menés jusqu'au pas douloureux !*

Et voici ce qu'il voit :

*J'arrivai dans un lieu sourd à toute lumière  
qui mugissait comme fait la tempête,  
quand la mer s'ébat entre les vents contraires.*

*L'infernal ouragan, qui jamais ne s'arrête  
dans sa rafale emporte les esprits,  
les roule, les secoue, les heurte, les moleste.*

...

*Il les brasse de ça, de là, en bas, en haut ;  
et nul espoir jamais ne les conforte,  
non de repos, mais de peine moins grande<sup>118</sup>.*

Au Purgatoire, où se trouvent les âmes dont les péchés ont été remis, mais qui conservent encore l'inclination au mal, les luxurieux marchent dans un mur de flammes, tout en évoquant par la parole (laquelle, comme en psychanalyse, accomplit le gros du travail) alternativement des exemples de chasteté et de débauche. Élément purificateur par excellence, le feu remplace ici la tempête qui tourmente les âmes en enfer. En même temps, il symbolise le feu qui, de leur vivant, avait dévoré les luxurieux, et celui, meilleur, vers lequel ils tendent maintenant.

Le châtement des pécheurs de la gueule (*gula*), qui se sont rendus indignes de la condition humaine par un mauvais usage de la bouche, soit à cause de leur voracité, qui

---

<sup>118</sup> Dante, *La Divine Comédie*, L'enfer, chant V, trad. Henri Longnon, éd. Garnier, Paris 1966, p. 32

les a fait ressembler aux animaux, soit par un exercice im-  
propre de la parole, se présente également comme un dé-  
chaînement de la nature. Depuis Grégoire le Grand, les  
auteurs ecclésiastiques n'avaient cessé de souligner les  
effets de *gula* sur l'esprit : la parole rendue muette par  
l'hébétude due à la lourdeur du ventre, ou bavarde, voire  
idiote par l'ébriété, qui était considérée comme l'une des  
expressions les plus pernicieuses de ce péché, parce qu'elle  
est source de disputes et de violences. La *gula*, loin d'être,  
comme elle le devint plus tard sous le nom de gourman-  
dise, l'amour de la bonne chère, apparaît dans la *Divine  
Comédie* sous son aspect premier de béance chaotique, de  
gueule impure qui dévore tout ce qu'elle trouve sur son  
passage et provoque la querelle par un usage mal ciblé de  
la parole. C'est à cause du voisinage avec la pourriture,  
avec les déchets de la matière et de l'esprit, que Dante ac-  
cable les *golosi* de tous les excès de l'élément humide, et  
les incommode d'odeurs infectes :

*Je suis au cercle tiers, dans celui de la pluie  
froide, maudite, éternelle et pesante,  
dont jamais ne varie règle ni qualité.*

*Grêlons épais, eaux noirâtres et neiges  
se déversaient parmi l'air ténébreux ;  
la terre pue qui en est inondée.*

*Fauve cruel et monstrueux, Cerbère  
de trois gosiers aboie comme un chien  
contre les gens qui sont là, submergés.*



*Il a l'œil rouge et barbe grasse et noire,  
le ventre large et mains d'ongles armées :  
les esprits, il les griffe, écorche et écartèle...*<sup>119</sup>

Cerbère, le monstre à trois têtes couvertes de serpents et dont la queue est aussi celle d'un serpent est placé, par Virgile et Ovide, à la porte de l'Averne. Si Dante en fait le gardien du troisième cercle de l'enfer, c'est pour souligner la gravité du détournement, qui a eu lieu au niveau de la bouche humaine devenue gueule : celui de la nourriture, don à la fois matériel et spirituel de Dieu, vers la bouffe ; et celui de la parole, dont la tâche est de lier et de construire, vers la discorde et la rupture. On comprend pourquoi les litiges politiques de Florence, ville natale du poète, sont évoqués dans ce chant. Par la description de ses échecs, Dante confirme le caractère social du goût, sa fonction de médiateur.

Le sentiment du caractère double du péché de *gula* est resté longtemps vivant dans la culture occidentale. Le *Ménagier de Paris*, rédigé vers 1392 par un bourgeois anonyme à l'intention de sa jeune épouse, précise : *Le péché de glotonnie est reparti en deux manières : l'une est quand l'on prend des viandes trop abondamment, et l'autre lorsqu'on parle trop gouliardieusement et outrageusement...*

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, chant VI

Deux siècles plus tard, on voit le glouton de Jérôme Bosch maintenu à table par un démon pour avaler un lézard, un crapaud et un serpent, tous trois animaux diaboliques. Or, le crapaud vengeur, qui apparaît avec insistance dans les sermons des ordres mendiants, torturait aussi les mauvais avocats, ces autres pécheurs de la langue, de même que ceux qui s'étaient montrés avides d'argent, de pouvoir et de sexe. La cohérence du système de pensée, qui est à la base de la représentation des sept péchés capitaux, se dévoile ainsi progressivement. La triple concupiscence est contenue toute entière dans le péché de *gula*, cette béance qui constitue l'ouverture à tous les vices. Le gourmand devient *l'intempérant type*, celui qui, faute d'avoir su maîtriser ses pulsions, a manqué à la finalité humaine.

La *Divine Comédie* fournit sans doute l'illustration la plus majestueuse qui soit de l'approche que je viens d'esquisser. Pour des raisons à la fois littéraires et doctrinales, Dante, dans sa composition des neuf cercles de l'enfer, a mélangé deux sortes de classification. À celle des sept péchés capitaux, qui se suivent du plus léger (*luxuria*) au plus grave (*superbia*), il ajoute en effet l'ordre adopté par saint Thomas dans la *Somme théologique*. Saint Thomas divise les péchés en trois catégories : les fautes commises par *incontinence*, les fautes commises par *violence bestiale* et celles commises par *méchanceté intentionnelle*. Les incontinents se trouvent, chez Dante, dans les quatre cercles venant directement après les limbes, et comprennent les luxurieux, les gourmands, les avarés et prodiges, les déprimés (les *accidiosi*, ceux qui ont péché par *acedia*) et les coléreux. Au-dessous de la Cité de Dité, l'ange mau-

vais, gisent les âmes qui ont été damnées pour violence bestiale (contre le prochain, contre eux-mêmes et contre Dieu), puis les fraudeurs de toutes sortes et les traîtres. Les trompeurs se divisent en deux groupes : l'un rassemble ceux qui ont péché envers des personnes qui ne font pas confiance a priori, l'autre ceux qui ont trompé celles qui font confiance.

Contrairement au système auquel nous sommes habitués par la justice courante, ce ne sont pas les actes qui sont jugés en premier ici, mais l'intention qui y préside. Si l'on juge l'acte, la personne qui en est l'auteur passe au second plan, c'est la réparation de la faute commise qui importe. La sanction doit clore l'événement pour les deux parties. Justice est faite, le reste est l'affaire privée des personnes concernées. Les mobiles qui ont conduit l'accusé au délit ou au crime n'intéressent les juges que dans la mesure où ils permettent de déterminer la mesure de la peine requise. Car l'objectif n'est pas d'améliorer les personnes qui ont pu commettre de tels actes, mais d'empêcher que ceux-ci se reproduisent. Le but visé est le bon fonctionnement de la société, non la réalisation d'un projet d'homme.

La doctrine des sept péchés capitaux se trouve à l'opposé de cette approche. Son but est aussi différent de cette dernière que sa méthode. Visant à améliorer l'humanité dans son ensemble, elle s'intéresse d'abord à la genèse du péché, et aux chances qu'a le pécheur d'y échapper en opposant aux sept péchés les sept *vertus*.

En effet, la manière dont le mal apparaît et progresse chez les hommes est insidieuse. Selon Thomas d'Aquin, on y glisse par inadvertance et incontinence. Ce qui ne semble pas trop grave au prime abord engendre une dynamique fatale. Une fois le premier frein enlevé, on se contrôle de moins en moins, jusqu'à succomber à la violence. Or, dès que nous avons pris l'habitude de ses excès, et que nous nous accommodons des malheurs qu'elle cause, le pas à franchir vers la méchanceté intentionnelle paraît petit - cette méchanceté qui nous fait oublier tous nos liens, jusqu'à ceux qui nous attachent à nos bienfaiteurs. Le classement de Dante montre comment, de la *luxuria* et de la *gula*, qui sont au départ des tendances laxistes par rapport aux choses corporelles, on arrive, sur la pente glissante d'un contrôle de plus en plus affaibli, à l'orgueil, ce péché considéré comme le plus grave parce que, en laissant le regard tourné vers nous-mêmes, il nous empêche totalement d'aller vers le bon objet.

On voit que le mal, dans cette perspective, a un caractère sournois et dynamique, qui nous oblige à parer aux premières transgressions, celles qui, humaines trop humaines, ne paraissent pas laides d'emblée comme celles qu'elles engendrent, mais compréhensibles, excusables, voire sympathiques. Selon la pensée chrétienne, les interdictions ne suffisent pas à combattre le péché. Elles sont négatives et restent sur la défensive, alors qu'il faut des forces positives pour aider l'homme à s'opposer à la tentation. Ces forces sont les vertus. Dans la pensée des docteurs de la scholastique, l'incontinence se trouve contrée par la tempérance, vertu cardinale qui n'est pas la représ-

sion brutale des désirs, mais leur modération, un emploi intelligent de nos appétits.

Les écrits de Thomas d'Aquin sur les vertus complètent ses réflexions sur le péché. Ils comptent parmi les plus novateurs du docteur angélique et donnent une orientation originale à la morale chrétienne. *Le rôle d'une vertu n'est pas de faire que les facultés, soumises à la raison, cessent, de ce fait, d'exercer leurs actes propres, mais que, par l'exercice de leurs actes propres, elles exécutent les ordres de la raison. De là résulte donc que, comme la vertu dispose les membres du corps aux actes extérieurs qu'il faut faire, de même elle dispose l'appétit sensitif à accomplir ses actes propres, mais ordonnés*<sup>120</sup>. Ainsi, les sens ne sont pas réprimés, mais dirigés et canalisés. La vertu permet à l'homme de choisir le juste milieu, en tenant compte de sa double nature, matérielle et spirituelle. Elle rend la nature à elle-même en restituant à l'homme sa destination première, qui est celle d'un être rationnel et libre.

Si, pour saint Thomas, chacun de nous possède l'aptitude naturelle à la vertu, il n'est pourtant pas facile de trouver quelqu'un capable de l'appliquer. Les quatre vertus morales, dites cardinales, qui correspondent aux vertus politiques des Anciens, sont censées nous montrer la voie. Contrairement aux trois vertus théologiques *foi, charité et espérance*, considérées comme des dons de Dieu, les vertus

---

<sup>120</sup> Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Seconde partie, question 59, art. 5.

morales sont accessibles à l'homme par son seul vouloir. La *tempérance* est traditionnellement regardée comme la sœur de la *force* et de la *justice*, la *prudence* étant à part, la première, la plus éminente des quatre. Celle-ci n'a rien à voir avec l'attitude de repli méfiant et frileux que nous désignons aujourd'hui par ce nom. Dans la cathédrale de Nantes, sur le tombeau du dernier duc de Bretagne, Michel Colombe a sculpté Prudence avec deux visages : l'un représente un homme et l'autre une femme, le premier est vieux, la seconde jeune, lui méditatif et elle ouverte aux audaces. Cette vertu consiste en effet en des traits si divers qu'un seul visage ne peut l'exprimer. *La prudence comporte plusieurs éléments : la mémoire des expériences acquises, le sens intérieur d'une fin particulière, la docilité à l'égard des sages et des aînés, la prompte attention aux conjonctures, l'investigation rationnelle, progressive, la prévision des contingences futures, la circonspection des opportunités, la précaution dans les complexités. À partir de quoi entrent comme composantes : le bon conseil dans sa rectitude, le jugement droit sur les actions particulières, le discernement des conditions exceptionnelles*<sup>121</sup>.

Saint Bonaventure, le docteur séraphique, qui est aux Franciscains ce que saint Thomas est aux Dominicains, explique l'action réparatrice des vertus sur l'âme humaine de la façon suivante : *Parce que la rectitude parfaite de l'âme requiert qu'elle se rectifie selon sa double face, à savoir la supérieure et l'inférieure ; ainsi est-il nécessaire*

---

<sup>121</sup> Ibid., question 48, 49, 51

*que d'abord l'âme, quant à sa face supérieure par laquelle elle est l'image de la Trinité éternelle, soit rectifiée par les trois vertus théologiques. (...) Il est nécessaire aussi, quant à sa face inférieure, que l'âme se rectifie par les quatre vertus cardinales. Car la prudence rectifie l'appétit rationnel ; la force, l'irascible ; la tempérance, le concupiscible ; et la justice rectifie les trois tendances dans leur rapport à autrui*<sup>122</sup>.

Nous voyons maintenant pour quelles raisons, dans ce système de pensée, la luxure et la gourmandise, *luxuria* et *gula*, se trouvent encadrées et équilibrées par la tempérance. Une sensualité non pas bridée, mais ordonnée, est le début d'une vie conforme aux exigences de l'idéal chrétien de cette époque. Cet idéal se définit par un seul mot, que saint Bonaventure nous a livré dans la concision de son interprétation : *l'Image*. Toute la morale chrétienne vise à aider l'homme à redevenir ce pour quoi et comme quoi il a été créé - *imago Dei*, l'Image de Dieu.

Cela nous renvoie à notre point de départ, au *jardin de volupté*, le jardin d'Éden où, par le péché d'Adam et d'Ève, notre ressemblance à cette image a été perdue. La doctrine morale qui reflète l'aventure humaine, est désormais esquissée de façon à peu près complète. Aux deux extrémités, le péché originel et l'image divine entachée au début, et le salut et l'image retrouvée à la fin de l'histoire humaine. Entre les deux, la voie, ou plutôt les voies qui

---

<sup>122</sup> Saint Bonaventure, *Breviloquium*, p. 5, c.4, Trad. P. Val.-M. Breton

s'offrent au libre arbitre de l'homme pendant sa vie terrestre : les sept péchés capitaux d'un côté, les sept vertus de l'autre. Ce sont ces dernières qui doivent rendre à l'homme son vrai visage. En effet, c'est par le péché que nous dissemblons de Dieu, que nous défigurons en nous son image au point que, quoique toujours présente, elle ne puisse plus être manifestée. Le péché nous rend dissemblables à nous-mêmes, car nous n'avons d'autre identité que celle de l'image. Toute la théologie chrétienne vise sa restitution au cœur de l'homme.

Dans cette approche, la matière reçoit une double justification. D'une part, elle porte en elle la trace de la puissance du Créateur, qui l'a appelée à l'être. Ces traces ou 'vestiges', selon la terminologie de saint Thomas, se retrouvent jusqu'à la plus infime parcelle de tout ce qui existe. *La matière est l'œuvre de Dieu, dit Jean Damascène, et elle est bonne ; mais toi, si tu dis qu'elle est mauvaise, soit tu nies qu'elle provienne de Dieu, soit tu rends Dieu responsables des maux*<sup>123</sup>. D'autre part, la matière est sanctifiée par l'Incarnation et la résurrection du Christ. Elle est donc digne du meilleur, mais vulnérable, car c'est en elle aussi que la ressemblance à Dieu se perd. Rétablir l'image signifie la réinscrire dans la matière : d'où le grand soin que nous devons attacher à nos comportements corporels. Au paradis chrétien, après la Résurrection, on ne trouve pas d'âmes, mais des corps glorieux. Dans le dernier chapitre de la *Cité de Dieu*, saint Augustin décrit ces corps

---

<sup>123</sup> Jean Damascène, *Discours II*, 13



délivrés de toutes les souillures du péché originel. Toute grâce et harmonie, la chair y est spiritualisée, *en restant chair pourtant, sans devenir esprit.*

Pour comprendre de quelle façon tout se tient, examinons la sixième corniche du Purgatoire de Dante. C'est là, à l'endroit même où la lumière du Paradis terrestre commence à poindre, que les *golosi*, les gourmands, purgent leur peine. Comme au jardin d'Éden, on y trouve deux arbres, qui sont appelés « arbres de la tentation » par le poète. Une odeur envoûtante de fleurs et de fruits émane d'eux, mais contrairement à l'arbre de la connaissance du bien et du mal, dont les fruits ont été accessibles à l'homme avec les conséquences que l'on sait, ceux-ci retiennent les leurs. Les branches des arbres de la tentation ne s'élargissent pas vers le bas, mais vers le haut. Dès que les ombres affamées tendent leurs mains, ils retirent leur ramure. On ne cueille pas deux fois le même fruit...

*L'arbre est plus haut, qui fut mordu par Ève  
et cette plante en est un rejeton...*<sup>124</sup>

Répliques des deux arbres du Paradis, les deux arbres du Purgatoire indiquent à quel niveau exactement se situe la première transgression. Péché de la bouche et péché du sexe, *gula* et *luxuria* montrent que c'est bien par et avec notre corps que nous nous engageons sur la voie de la transgression. Alimentation et génération constituent ainsi

---

<sup>124</sup> Dante, *La Divine Comédie*, Purgatoire, chants XXII et XXIV.

ensemble le terrain où se décide l'orientation vers le meilleur ou vers le pire.

Cependant, si le scénario au jardin d'Éden et au Purgatoire est le même chez Dante, les événements ne s'y déroulent pas de manière identique. Au Purgatoire on évoque, on rejoue en quelque sorte l'ancien échec pour le tourner en réussite. La voix du serpent sortant de l'arbre pour inciter à la consommation du fruit défendu est remplacée ici par les voix mystérieuses d'êtres invisibles citant des exemples de tempérance et de modération. Et l'ange qui chasse Adam et Ève du Paradis cède la place à l'ange de la tempérance, qui efface sur le front du poète le « P » correspondant au péché de *gula* - l'avant dernier des sept « P » qui y avaient été gravés avant son ascension pour témoigner de son implication possible dans chacun des péchés capitaux. Les âmes purgeant le péché de *gula* chantent *Domine labia mea...*, le verset 17 du *Miserere, Seigneur, ouvre mes lèvres, et ma bouche chantera ta louange*. Dante l'applique aux gourmands dans son sens spirituel, et parallèlement, pour le début du verset, dans son sens matériel. Les lèvres, la langue, la bouche sont ainsi restituées, rendues à la dignité originelle de leur double nature dans ce qui, en s'élevant de cercle en cercle, redevient le vrai visage de l'homme.

Cet idéal est-il trop difficile ? Sans doute. Le Grand Inquisiteur aura eu raison, une fois de plus. La réalité de la vie chrétienne ne s'y est conformée que très rarement. Mais cela, après tout, est normal. L'existence même d'un projet d'homme implique qu'on y tende, qu'on ne le réalise

jamais complètement. Pour le comportement, la sensibilité des gens et le sens qu'ils donnent à leur vie, il n'est cependant pas indifférent de savoir s'il existe, ou non, un tel projet, s'il désigne un but, sert de guide et de réconfort.

Or, le système exigeant qu'on vient d'analyser n'a rapidement plus été compris dans sa finalité. Redevenir semblable à l'image selon laquelle nous avons été créés ; tenir compte dans chaque acte et chaque pensée de la double nature, matérielle et spirituelle de l'homme, qui est celle de l'Image, et non celle, purement spirituelle, des anges : voilà ce qui n'était pas facile à enseigner. Dans une société de plus en plus portée sur des biens terrestres, très vite un ascétisme hystérique, une méfiance crispée et exagérée vis-à-vis de tout ce qui touche à la sensualité a pris la place de cet idéal d'équilibre. La distance entre la vie réelle des gens et celle qu'on leur présentait comme étant conforme à leur religion a nécessairement engendré une duplicité dans le discours, cette hypocrisie qui a éloigné tant de personnes sincères d'une approche dont elles ne reconnaissaient plus la beauté.

L'exemple des péchés et vertus chrétiens montre comment, au cours de l'Histoire, de grands projets tombent en désuétude, ne sont plus compris, deviennent des clichés. Cela ne veut pas dire que les préoccupations qui les animaient sont devenues complètement étrangères à l'homme moderne. Moins que leur contenu, c'est leur formulation qui a changé. La conformité à *l'Imago dei* ne constitue certes plus un objectif pour l'homme d'aujourd'hui. Les vices et les vertus ne lui indiquent plus ses choix. Néan-

moins, les expériences et les pensées qui ont alimenté ces représentations, et qui sont entrées dans la littérature ou dans l'art, ne se sont pas totalement perdues. L'inquiète recherche du visage de l'homme a été, et reste, une des constantes de notre civilisation. Depuis qu'il n'y a plus de certitude sur le modèle, ce visage a été souvent grimaçant, ou flou, ou décomposé. L'art témoigne de toutes ces étapes. La littérature aussi. La philosophie du visage d'un Emmanuel Levinas se lit comme une variante contemporaine de l'effort permanent de la pensée de « faire le point » sur ce sujet.

Car qu'est-ce que le visage sinon l'expression la plus complète, et la plus complexe aussi, de notre identité ? La résurgence du visage humain dans l'art, la polarisation sur la question de ses transformations possibles, montrent l'angoisse qu'éprouve l'homme moderne concernant sa fiabilité. Pendant des siècles, la confiance dans l'identité de la personne a constitué un des traits marquants de la civilisation occidentale, un de ceux qui la distinguent nettement des grandes civilisations asiatiques, par exemple. Cette identité reposait sur l'idée d'un corps *moral*, dont les conduites servent de repères. L'abandon de ce concept difficile a d'abord été salué comme une libération. Aujourd'hui, on commence à voir ce qu'il a pu apporter de positif, et de structurant.





# **PASSERELLES**





## Le goût sous le signe de la métamorphose

*Si j'ai du goût, ce n'est guère  
Que pour la terre et les pierres*  
Arthur Rimbaud

Le rêve de la métamorphose est l'une des constantes de l'imaginaire humain. C'est un rêve du *changement de forme, de nature ou de structure, si considérable que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable*<sup>125</sup>. Ce changement a lieu dans la matière, c'est ce qui le rend si étrange, et fait son attrait. Le dieu devient cygne ou taureau, la grenouille se transforme en prince, la petite sœur en biche, la jeune femme en laurier, le vieux couple en arbres jumeaux : jeu des formes incertaines et des identités croisées, jeu aussi des punitions et des récompenses, des désirs et des refoulements, avec des dénouements là où l'on ne s'y attend pas. Les transformations sont alchimiques plus que chimiques (la pierre philosophale est obtenue par une succession de métamorphoses), elles passent par la dénaturation d'un être à sa maturation, en le faisant traverser des états adverses.

Le sens du goût évolue tout entier selon le modèle de la métamorphose. Le mécanisme de l'absorption, de l'ingestion et de la digestion suppose la transformation en énergie (humaine), donc en vie, de ce qui a été un autre

---

<sup>125</sup> Définition du *Grand Robert*

vivant (animal ou végétal). Comme dans les mythes des métamorphoses, la trajectoire va de la vie à la mort, et de la mort à la renaissance sous une nouvelle forme. Cela vaut autant pour le fonctionnement organique du goût que pour ses produits.

Le goût ne se déploie en effet dans toute son amplitude qu'à partir du moment où l'aliment a été apprêté, donc transformé, *métamorphosé*. Cette transformation s'obtient par l'art culinaire - l'art tout court, qui intervient au cours du repas. Changeant le corps de souffrance en corps de jouissance, le goût passe par les mets pour arriver aux mots. Il évolue pourtant sur un terrain particulièrement délicat, celui de la faim, dont le spectre a hanté nos consciences jusqu'à un passé récent même en Europe, et y a laissé des traces indélébiles.

## La faim

Depuis les débuts de son histoire, l'homme n'a jamais su maîtriser la faim. Aujourd'hui encore, à l'époque des excédents alimentaires, elle menace une partie importante de la population de notre planète. La production mondiale est théoriquement suffisante pour nourrir tous les habitants de la terre. Pourtant même dans les pays riches, qui ne subissent plus la famine, la malnutrition existe. Cette dernière atteint non seulement des individus isolés, mais souvent des quartiers entiers où nombre d'enfants souffrent d'insuffisance alimentaire permanente. Dans le tiers-monde, on estime que la faim touche, sous la forme de maladies ou de carences, de 500 à 600 millions d'enfants. L'équilibre paraît impossible à atteindre, les organisations internationales ne font que parer au pire, elles sont impuissantes face à un phénomène où les aspects économiques et politiques sont inextricablement liés.

Or, sur ce plan, les choses ne paraissent pas avoir fondamentalement changé depuis les temps bibliques. Les causes de la famine se répartissent toujours en deux catégories bien distinctes. La première comprend les phénomènes naturels dévastateurs, qui détruisent les cultures et anéantissent les cheptels : sécheresses, inondations, invasions d'insectes (une des dix plaies d'Égypte), maladies épidémiques des plantes ou des animaux. La seconde vient des hommes et va des guerres aux boycotts économiques. Dès la Genèse, ces causes sont répertoriées, et tout le cortège des malheurs liés à la faim y est évoqué. L'histoire de Joseph, *l'homme aux songes*, peut se lire comme une illustra-

tion parfaite du phénomène : la longue famine causée par de mauvaises récoltes dues à la sécheresse (ce sont les sept vaches maigres qui dévorent les sept vaches grasses) ; l'exode de populations (la descente des enfants d'Israël au pays de Gochen) avec transfert de souveraineté (à la suite de ces événements, les Hébreux subiront quatre cents ans d'esclavage) ; et l'enrichissement de quelques-uns au détriment de tous les autres : la politique agraire de Joseph consiste en effet à prendre aux gens, en échange du grain devenu rare, d'abord leur argent, puis leurs troupeaux, leurs terres et, à la fin, leur force de travail et leur liberté, pour tout concentrer entre les mains du seul Pharaon<sup>126</sup>.

La disette est considérée, par la Bible, comme une réponse divine aux transgressions humaines. La triade traditionnelle des catastrophes majeures pouvant toucher les hommes est constituée de *la peste, l'épée et la famine*<sup>127</sup>. David, mis devant le choix, opte pour la peste qu'il considère comme le moindre mal<sup>128</sup>. L'ordre étant croissant, la famine était donc considérée comme le pire des fléaux. Les souffrances qui y sont liées sont si effroyables qu'elles se refusent à la formulation, elles sont comme la mémoire honteuse de l'humanité. Les textes n'en parlent que par allusion, la littérature reste presque entièrement muette à son sujet. L'art, qui a peint les guerres, ne représente pas la

---

<sup>126</sup> Cf. *Genèse* 47:13 - 26.

<sup>127</sup> Cf. *Jérémie*, 14 : 12; 21 : 7 et 9; 24 : 10; *Ézéchiel* 6 : 11.

<sup>128</sup> Cf. *II Samuel*, 24 : 14 sq.

famine. Nous la devinons en creux à travers les danses macabres, qui ont leur apogée à l'époque où les grandes épidémies se sont abattues sur l'Europe. La connaissance que nous pouvons avoir de sa réalité vécue vient de documents et de chroniques qui sont épluchées par les historiens, mais qui ne font pas partie du fond commun de nos *lectures*.

Ces témoignages existent cependant. Dans le Talmud<sup>129</sup>, Rabbi Yohanan donne une description de la famine de sept ans prédite par Élisée, qui correspond point pour point aux témoignages que nous possédons des grandes crises alimentaires en Europe. Ainsi, l'auteur prévoit que dans la quatrième année, les gens seront réduits à manger les animaux impurs, dans la cinquième les reptiles et les insectes, dans la sixième leurs enfants et dans la septième leur propre chair. Or, dans un document sur la guerre de Trente Ans<sup>130</sup>, nous lisons que *les hommes mangent de la terre et des écorces et 'ce que nous n'oserions dire si nous ne l'avions vu et qui fait horreur, ils se mangent les bras et les mains et meurent dans le désespoir.'* Dans les récits bibliques des deux faits de guerre qui ont causé une famine importante - le siège de Samarie par Ben Hadad et celui de Jérusalem par Nabuchodonosor - des cas de cannibalisme sont mentionnés ; de même dans le livre de Flavius Josèphe sur la guerre juive<sup>131</sup>. Mais ces sujets font honte. Si

---

<sup>129</sup> *Traité Ta'anit* 5 a.

<sup>130</sup> Cité par Jean Delumeau, *La peur en Occident*, Paris, Edition Fayard 1978, p. 216.

<sup>131</sup> Josèphe, *La guerre juive*, 6 : 201 - 213.

l'on définit l'art et la littérature comme la mémoire active de l'humanité, on constate qu'ils en ont été refoulés pendant des siècles, enfermés sous le sceau de la pudeur.

Nous savons cependant que ces choses se sont passées réellement, même si nous n'avons que peu d'informations sur la manière dont elles ont été *vécues*. Les historiens estiment à environ 400 le nombre des très grandes famines de l'Histoire. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, elles se sont régulièrement abattues sur l'Europe. En France, le XVIIe siècle en compte encore onze, le XVIe treize. Celle de 1769 a tué une personne sur vingt. Les famines étaient accompagnées de séditions et d'émeutes *fréquentes et banales*<sup>132</sup>, notamment à l'occasion des transports de céréales hors des villages. Souvent, les boulangers et les meuniers ont été les boucs émissaires des foules en colère. Les femmes, incapables de nourrir leurs enfants, avaient un rôle actif dans ces sursauts de révolte vite étouffés.

C'est sur cette toile de fond de désespoir et de nécessité absolue qu'évoluent les métamorphoses du goût. Elles n'en sont que plus étonnantes. Car lors de ces métamorphoses, le besoin se transforme en plaisir, la nécessité devient création et jeu, comme pour nous prouver que nous avons la liberté de choix jusque dans nos appétits, que ceux-ci sont plus que la satisfaction de nos besoins vitaux.

---

<sup>132</sup> Jean Delumeau, *op. cit.*

## **Les métamorphoses du goût : repas et cuisine en spectacle**

C'est en nous obligeant à un douloureux face à face avec notre condition finie que le goût nous amène à la dépasser, et cela quotidiennement. Quand l'acte de manger, naturellement égoïste, tourné vers soi-même, devient un repas partagé, il se transforme en échange. Quelque chose s'ajoute à la réalité qui est de l'ordre de la *liberté*. Liberté de transformer les données de base, de les métamorphoser au point qu'une situation change de nature.

*Manger n'est qu'un surcroît de vie... Toute jouissance, toute appropriation ou assimilation est manger, ou plutôt, manger n'est rien d'autre qu'une appropriation. Chaque jouissance spirituelle peut ainsi être exprimée par l'acte de manger...* Le goût comme appropriation, comme surcroît de vie : la définition de Novalis, citée en exergue de cette partie de notre recherche, reste une clé valable pour toutes les interprétations de ce sens. Le fait que ce surcroît se produise par le mécanisme de la métamorphose ajoute un élément inattendu à l'analyse, qui est de l'ordre de *l'humour*. Il y a, en effet, quelque chose de ludique et de profondément humoristique dans les métamorphoses - ces jeux de la matière où se rejoignent toujours la vérité et le mensonge. On est l'un et l'autre et en même temps ni l'un, ni l'autre, dans la connivence du sourire. Qu'est-ce que l'humour ?

Concept relativement récent d'une chose fort ancienne, l'humour a longtemps été considéré, en Europe,

comme une prérogative britannique. Le mot vient effectivement de l'anglais *humour*, que l'on rencontre pour la première fois en Angleterre en 1682, lui-même un emprunt au français *humeur*, dérivé du latin *humor*. Car l'idée de l'humour a d'abord été liée à la théorie des quatre humeurs, ces fluides qui, dans la physiologie ancienne, déterminaient l'équilibre des tempéraments. L'humour y correspond à la bonne mesure d'humidité, aux « liquides sains » qui sont pour l'homme la cause de la sérénité et de la stabilité de l'âme. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, l'humour a été considéré comme un remède à la mélancolie, une antidote à la tristesse. C'est une force de l'âme, le moyen le plus sûr de parer aux adversités.

L'essai de Lord Shaftesbury *Sensus communis : An essay on the freedom of wit and humour* (1709) est l'un des premiers écrits où le mot *humour* apparaît dans son acception moderne, détachée de la théorie physiologique. Il est significatif que ce soit le même Shaftesbury qui a développé une théorie politique où le goût esthétique tient le rôle de régulateur social, et pour les affaires publiques et pour l'épanouissement personnel des individus. C'est donc au moment où le concept du goût atteint son apogée en Europe que l'humour lui est associé.

L'humour est une manière de vaincre, par la force du rire, l'impuissance humaine face à un univers incompréhensible et hostile. En procédant à un renversement des valeurs, il *métamorphose* une situation. Vue sous cette perspective, la cuisine a constitué, de tout temps, une réponse à la faim en enlevant à la nourriture le goût amer de



l'ananké (ανάγκη), la nécessité. Pour que la satisfaction soit complète, il faut que la bouche soit remplie de rire au même titre que d'aliments. Un repas sans rire n'est pas un repas, il n'accomplit pas sa fonction d'échange et de communication paisibles.

Nous avons vu que le repas est dans son essence spectacle, dont la cuisine est un des déguisements, sans doute le plus important. C'est d'ailleurs cette caractéristique qui a lui a attiré les foudres de certains penseurs. Platon, dans le *Gorgias*, qualifie la cuisine d'art de mensonge, et la compare à la rhétorique. Comme celle-ci, elle déguiserait la réalité des choses, en altérant les denrées naturelles, et en flattant les sens, qui réagissent alors au-delà et contre les besoins du corps. Si ce jugement paraît, justement, manquer un peu d'humour, la comparaison avec la rhétorique est pertinente. Art de la composition comme la cuisine, elle ordonne les mots comme l'autre les mets, et dans les deux cas on peut parler d'une *technique de la mise en œuvre des moyens d'expression*<sup>133</sup>. Le mot *gastronomie* indique à sa manière la parenté qui existe entre la parole et le goût. Composé de *gaster* (estomac) et de *nomos* (règle, loi, coutume), il confirme une visée à la fois hédoniste et conceptuelle, méritant de ce fait le nom d'art qu'on lui attribue.

Art de la composition et du mélange, la gastronomie déploie des trésors d'imagination pour transformer l'aliment de base ou le mettre en relief de façon inattendue.

---

<sup>133</sup> Définition de la rhétorique du *Petit Robert*

Il y a toujours quelque idée qui s'y attache, comme celle de la pureté, celle du raffinement, de la santé, de la force ou de la finesse. Toute cuisine vise à nous faire oublier que nous mangeons par nécessité et non par plaisir. D'où l'intérêt des humanistes pour la gourmandise, dans laquelle ils percevaient l'une des puissances humaines.

Selon eux, le goût serait un leurre qui en réalité est un bienfait, parce qu'il laisse libre jeu à l'imagination. Examinons, dans ce contexte, deux figures imaginaires du goût qui ont connu un retentissement considérable. Il s'agit du mythe de l'abondance, telle qu'elle règne dans le pays de Cocagne, et de celui de la nourriture parfaite, qu'évoque l'histoire de la manne.

## Le pays de Cocagne

*Sing first that green remote Cockaigne  
where whiskey-rivers run,  
and every gorgeous number may  
be laid by anyone.  
For medicine and rhetoric  
lie mouldering on shelves,  
while sad young dogs and stomach-aches  
love no one but themselves*<sup>134</sup>. H.W. Auden

Les rêves d'abondance et d'oisiveté ont existé partout où la faim et le labeur régnaient en maîtres. Rêves d'un festin perpétuel, généralement présentés sous le signe d'une atemporalité bienheureuse (âge d'or, certaines versions du paradis) et d'une *u*-topie, d'un non-lieu où a lieu l'incroyable, ces visions fonctionnent sous le signe de l'inversion. Dans le pays de Cocagne, qui est la version occidentale la plus connue de ce genre d'utopies, la paresse est la vertu première, et l'ardeur au travail le vice le plus répugnant. Déjà dans l'Antiquité tardive, nous rencontrons, chez Lucain, un pays merveilleux du nom de *Cucania*, que des voyageurs auraient découvert aux extrémités du monde connu, et où tout existe en surabondance. Le Moyen Age s'est emparé de ce récit, y a ajouté quelques éléments bibliques (comme l'existence de fleuves de lait et de miel) et d'autres issus de l'imagination populaire (les barrières des

---

<sup>134</sup> W. H. Auden, *The Sea and the Mirror*, in *Selected Poems*, London & Boston, Faber and Faber, 1979, p. 133

maisons faites de saucisses; les pigeons rôtis qui volent droit dans la bouche de celui qui sait attendre en se reposant étendu de tout son long par terre). Nous reconnaissons ici les images de Breughel et de Bosch, qui montrent à quel point ces idées étaient répandues en Europe vers la fin du Moyen Age et à la Renaissance.

Dans son livre *La Nef des Fous*, paru en 1494, qui a été le plus grand succès de la littérature germanophone jusqu'au *Werther* de Goethe, Sebastian Brant accorde au mythe de Cocagne une place centrale. *La Nef des Fous* consiste en 112 chants, illustrés de lithographies magnifiques qu'on attribue au jeune Dürer. Celles-ci ont été reprises dans toutes les rééditions et ont beaucoup contribué au succès du livre. Une édition latine de l'œuvre parut dès 1497, à laquelle Brant collabora personnellement, et qui lui ouvrit les portes des cercles humanistes de toute l'Europe. Des traductions en français, en anglais et en hollandais suivirent rapidement. Dans les critiques de *La Nef des Fous*, la comparaison avec la *Divine Comédie* est fréquente, ce qui peut surprendre aujourd'hui, car sur le plan de la qualité littéraire, il n'y a pas de commune mesure entre les deux œuvres. Leur visée est cependant semblable : les deux auteurs cherchent à tendre un miroir à l'humanité, et à la faire progresser vers la sagesse par la connaissance de ses égarements, de ses erreurs et ses vices.

En lisant *La Nef des Fous*, on voit que, depuis Dante, les temps ont changé. Ce qui était péché à l'époque de la scolastique, devient chez Brant folie. L'idée de l'imperfection constitutive de la vie humaine, de son ina-

déqualification fondamentale et risible, prend chez lui le pas sur celle de la faute. Brant se qualifie lui-même de fou – un fou en quête de sagesse. La nef des fous qui traverse la mer des erreurs en direction de *Narragonia* (le pays de la folie) est une allégorie de la vie humaine. A l’instar de la *Divine Comédie*, la construction du livre suit le catalogue des sept péchés capitaux avec leurs ramifications, qui sont abordées une par une et représentées dans les lithographies.

*Cucania* tient dans cette œuvre une place centrale. Il ne s’agit pas ici du *pays* de Cocagne, mais du *bateau* de Cocagne (*Schlaraffenschiff* : le terme allemand vient de *slûr* - paresseux, et de *affe* - singe, fou). C’est le bateau qui traverse les mers en quête de *Narragonia*, où toutes les catégories de fous ont trouvé leur place. La description de la traversée, telle qu’elle est donnée au chant 108, est calquée sur *l’Odyssée*, ce qui lui confère de l’importance et révèle une prétention de quête, même si c’est sous le signe de la dérision. Le bateau sombrera, entraînant à sa perte presque tous ses passagers. Le rêve d’abondance matérielle mène à la catastrophe. Seul celui qui saura s’en détourner à temps arrivera au but. Il se sauvera nu, à la nage, mais il atteindra la plage.

## La manne

L'histoire, telle qu'elle est relatée dans l'Exode<sup>135</sup>, de la distribution miraculeuse de la manne aux enfants d'Israël dans le désert, est malgré ses apparences l'opposé du mythe du pays de Cocagne. Ce n'est pas d'abondance et d'oisiveté qu'il s'agit ici, mais de mesure et de concentration sur l'essentiel. Certes, la manne est tombée du ciel sans que les Hébreux aient à travailler pour leur nourriture. Mais il n'en tomba pas plus qu'il ne leur fallait pour la journée, et ceux qui cherchèrent à en économiser un peu, à cause de l'incertitude de la situation, eurent la mauvaise surprise de la retrouver le lendemain puante et grouillante de vers. Ce fut un régime sans économies ni gaspillage, chaque Israélite recevant exactement la quantité qu'il était capable de manger. Pour le sabbat seulement, un ordre spécial de ramassage fut instauré. Pour ne pas profaner le jour du Seigneur par une quelconque activité, la manne tomba le vendredi en double quantité. Contrairement aux jours ouvrables, la deuxième portion ne se gâtait pas, mais restait intacte jusqu'à la fin du sabbat. Pendant quarante ans, les Israélites en mangèrent, *jusqu'à ce qu'ils arrivent en pays habité*<sup>136</sup>. À cause de la très grande sainteté de cette nourriture, la mesure d'un *omer* de manne fut placée dans un vase et posée sur l'autel du Tabernacle. Le Talmud assure qu'au moment de la destruction du Temple de Jérusalem, la manne fut cachée avec l'arche d'Alliance et l'huile

---

<sup>135</sup> Exode 16 : 1 - 36.

<sup>136</sup> Ibid, verset 35.

d'onction. Ces trois choses seront restituées aux Juifs aux temps messianiques par le prophète Elie<sup>137</sup>.

*Man hou* (מן הוּא) littéralement: *Qu'est-ce que c'est?* est la question que les enfants d'Israël se posèrent les uns aux autres la première fois que la manne fut tombée du ciel. Le nom même de la manne indique ainsi qu'elle est plus qu'un aliment, qu'elle est ouverture sur une question, une mise en mouvement de l'esprit qui doit accompagner celle du corps. En effet, tant que les Israélites étaient assis auprès des marmites de viande égyptiennes, leur esprit était engourdi, ils étaient esclaves. Ils travaillaient pour leur nourriture, qu'ils recevaient des Égyptiens pour continuer à travailler : cercle vicieux. Il fallait un Moïse, et l'intervention divine, pour le rompre. Il s'avéra cependant après la sortie d'Égypte, que les habitudes d'une vie subalterne, mais assurée et sans surprises, sans *questionnement*, étaient profondément installées chez la plupart des gens. Les exigences du Dieu unique et invisible concernant un nouveau mode de vie, où chacun était amené à prendre ses responsabilités, leur paraissaient trop difficiles. Rapidement, des murmures de protestation s'élevèrent contre Moïse et Aaron. Les enfants d'Israël n'étaient pas prêts pour le rôle qu'ils avaient à jouer. Pour accéder au niveau qui leur était destiné, ils devaient se départir de leurs certitudes, oser le saut dans le vide : le désert fut, pour les Hébreux, le difficile apprentissage de la liberté. Il n'a pas fal-

---

<sup>137</sup> Talmud de Babylone, *Traité Yoma* 75 a.

lu moins de quarante ans pour qu'ils soient dignes d'accéder à la terre promise.

La nourriture fut ici un moyen d'apprentissage. Sur le plan social, la manne impliquait l'égalité : tout le monde mangeait la même chose, et exactement selon ses besoins. Nourriture simple, au *goût de galette de miel*<sup>138</sup>, la manne fut surtout un apport de force, *un surcroît de vie*, comme aurait dit Novalis. Selon la tradition juive, elle rendait fort comme les anges<sup>139</sup>, c'est pourquoi elle fut appelée le *pain des forts*.

*... Il ouvrit les battants des cieux ;  
pour les nourrir, il fit pleuvoir la manne,  
il leur donna le froment des cieux ;  
du pain des Forts<sup>140</sup> l'homme se nourrit,  
il leur envoya des vivres à satiété<sup>141</sup>.*

S'appuyant sur ces versets, la tradition chrétienne a pris la manne comme la figure de l'Eucharistie, qui représente la nourriture spirituelle de l'Église pendant son exode terrestre. C'est en cela que la manne peut être considérée comme la nourriture idéale : chacun est libre d'y apporter

---

<sup>138</sup> Exode 16 : 31.

<sup>139</sup> Midrache Tanhouma B. Ex. 67.

<sup>140</sup> Les anges étaient appelés ainsi.

<sup>141</sup> Psaume 78 : 23 - 25.



son interprétation personnelle. Cette nourriture-questionnement demande à ceux qui y goûtent d'ajouter quelque chose pour la parfaire, et chaque tradition y a travaillé dans le sens de sa propre édification. Monotone a priori, car toujours pareille, la manne indique que c'est à nous de lui conférer son caractère. Une légende talmudique explique qu'elle assumait la saveur de n'importe quel plat, pourvu qu'il fût suffisamment désiré<sup>142</sup>. La manne fut une des dix choses créées au crépuscule du sixième jour, juste avant l'entrée du sabbat<sup>143</sup>, elle oscille entre deux mondes et fait partie des deux, correspondant en cela à l'essence même de notre sens du goût.

Ses présupposés sont que l'homme est appelé à transformer, par son imagination, la faim en questionnement et en discours. Cela vaut aussi pour la soif, qui demande l'apport, l'utilisation et la transformation des liquides.

---

<sup>142</sup> Talmud de Babylone, *Traité Yoma* 75 a.

<sup>143</sup> Michna, *Pirké Avot* 5 : 6, les autres étant: *La bouche de la terre* (qui engloutit les révoltés de Korah), *la bouche du puits* (qui recueillit Joseph), *la bouche de l'âne* (de Bilaam), *l'arc en ciel* (signe de l'alliance entre Dieu et les hommes après le déluge), *le bâton* (de Moïse), *le chamir* (la pierre pour tailler l'autel du Temple qui n'admet aucun métal), *l'alphabet*, *l'écriture*, *les tables de la Loi* ; *il y en a qui disent aussi les nuisibles* ; *et la tombe de Moïse* ; *et le bélier d'Abraham*, *notre père*. *Et il y en a qui disent : aussi la première pince fabriquée par une pince*.

## De la fluidité et de l'ivresse

*...L'univers tout entier concentré dans ce vin  
qui contenait les mers les animaux les plantes  
les cités les destins et les astres qui chantent  
les hommes à genoux sur la rive du ciel...*

Apollinaire, Vendémiaire

Boire pour se désaltérer ou boire pour s'enivrer ? Dans les deux cas, la soif *altère*, elle rend autre, physiquement et psychiquement. Elle provoque une modification de l'être dans le sens d'une détérioration. La soif est un désir impératif, passionné, impatient, ce qui se traduit jusque dans ses métaphores - on parle de la soif de l'or, de la soif de Dieu. Boire est notre première action, elle précède et remplace celle de manger, et le souvenir de cette satisfaction complète, qui s'achève dans la détente du sommeil, ne nous quitte jamais. Boire est aussi ce que nous pouvons faire en dernier, quand le corps refuse déjà toute nourriture solide.

Si la gamme des boissons est presque aussi étendue que celle des mets, elle n'a cependant pas la même signification. Contrairement à la cuisine, la boisson existe sous deux formes seulement, bien que celles-ci se présentent avec d'infinies variations. Il y a la boisson qui désaltère et il y a celle qui enivre, et à part le lait, qui est un aliment et occupe une place à part, tous les liquides absorbables entrent dans l'une des deux catégories. C'est pourquoi le symbolisme des boissons, dans la civilisation occidentale, se résume à deux d'entre elles : l'eau et du vin.

L'eau, avant d'être boisson, représente l'infinité des possibles. Elle apparaît dès le début de la Genèse. *La terre était vide et vague, les ténèbres couvraient l'abîme et un vent de Dieu agitait la surface des eaux*<sup>144</sup>. Ces eaux primordiales, non encore séparées en eaux supérieures et eaux inférieures, contiennent les germes de toute chose. L'eau est à la fois garantie de développement et menace de dissolution. Sur son versant clair, elle est le symbole de la fécondité, le signe de la bénédiction, qui rend les bienfaits de la Création disponibles pour l'homme. Sur son versant sombre, elle symbolise les énergies inconscientes, les puissances informes de l'âme, ses motivations inconnues et secrètes.

Notre réponse à la liquidité, à la fluidité, est ambivalente comme celle-ci. En premier lieu, nous l'associons à la parole. ... *Organiquement le langage humain a une liquidité, un débit dans l'ensemble, une eau dans les consonnes. Nous montrerons que cette liquidité donne une excitation psychique spéciale, une excitation qui déjà appelle les images de l'eau*<sup>145</sup>. La parole a la générosité de l'éphémère, elle coule, se dépasse, s'étend, et disparaît quand elle s'arrête. Mais son passage laisse des traces, elle transforme ce qu'elle a touché. Par extension, l'eau devient l'image de la sagesse.

---

<sup>144</sup> Genèse 1 : 2.

<sup>145</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 22.

Ainsi, dans le domaine du liquide comme dans celui du solide, le goût nous conduit à la parole. C'est ce que prouve aussi la représentation de l'autre boisson à la résonance symbolique forte, le vin.

Comme l'eau, le vin est associé à la parole et à la sagesse. Comme elle, il a un caractère sacré : l'eau du baptême et le vin de l'Eucharistie sont les deux expressions matérielles d'un engagement humain sur la voie de la spiritualité chrétienne. Cependant, si la qualité première de l'eau est la transparence, si elle est vivifiante et purifiante, le vin, par sa couleur et sa lourdeur, rappelle le sang. Il en a aussi le caractère essentiel. La parole qu'il évoque n'est pas celle de l'eau, et la sagesse qu'il représente est également d'un autre ordre. Depuis le célèbre verset du Cantique des Cantiques, *Il m'a menée au cellier / et la bannière qu'il dresse sur moi, c'est l'amour*<sup>146</sup>, les mystiques ont exalté le vin comme symbole de l'union avec le divin. C'est en effet dans l'ivresse, et par l'ivresse, qu'on atteint l'unité de l'amant, de l'aimé et de l'amour : la connaissance de cette identité signifie la sagesse suprême.

Néanmoins, ce genre de connaissance évoque aussi un scandale : l'ivresse transcende toutes les normes en cherchant, à travers l'*excessus mentis*, à accéder à une autre dimension. Bien sûr, une ivresse bien contrôlée telle que la visait le *Symposion*, n'a d'autre but que de disposer les esprits à la rêverie, de délier les langues et conduire les

---

<sup>146</sup> *Cantique des Cantiques* 2 : 4.

convives, à travers une conversations intime et inspirée, au Vrai, au Beau et au Bien. Cependant, comme le prouve la comédie attique<sup>147</sup>, même dans l'Antiquité grecque, la seule civilisation où le vin était systématiquement coupé d'eau, l'idéal platonicien n'a pas souvent correspondu à la réalité vécue. *In vino veritas* ? Sans doute, mais il se pourrait que la vérité fût triste...

*Le vin est défendu, car tout dépend de qui le boit,  
et aussi de sa qualité et de la compagnie du buveur.  
Les trois conditions réalisées, tu peux dire :  
qui donc boit du vin, si ce n'est le sage<sup>148</sup> ?*

En matière de sagesse comme d'ivresse, Omar Khayyâm a tenu son pari. Depuis neuf cents ans, ses quatrains nous parlent de l'amour et de la mort ; du passage du temps et de la fragilité de l'homme ; de l'extase et du blasphème. Car l'ivresse a une tête d'hydre : nulle part, la métamorphose n'est plus complète, nulle part la vérité et le mensonge ne se mêlent de façon aussi intime qu'ici, où l'imagination règne en maîtresse. L'esprit qui possède (ou croit posséder) une forme supérieure de lucidité est lié au corps grotesque de l'ivrogne, et très vite, l'esprit se trouve

---

<sup>147</sup> Voir, pour toute cette problématique, le livre très bien documenté de James N. Davidson, *Courtesans and Fishcakes. The Consuming Passions of Classical Athens*, London, 1997, Harper Collins Publishers.

<sup>148</sup> Omar Khayyâm, *Quatrains*, traduits par Charles Grolleau, 1922.

aux enfers, lui aussi. ... *toi au moins souviens-toi / Hadès et Dionysos, même chose*, écrit Seféris deux millénaires et demi après Platon<sup>149</sup>. Le buveur a beau être démiurge, il n'est pas Dieu. Il s'invente son monde, certes, il en est le roi, le prêtre et le prophète, il défriche des contrées et bâtit des empires, mais invariablement, son monde s'écroule, et il ne reste qu'un corps en peine. De plus, l'imagination, même si elle est débordante, n'est pas toujours belle : à la place du rêve bienfaisant surgissent parfois la folie, le délire, la fièvre, et la conscience aigüe de la déchéance. L'ivresse enfante des figures fantastiques, des monstres de l'esprit que le buveur ne contrôle plus. Les aveux d'expériences désastreuses ne manquent pas, l'ivresse étant le vice des poètes - et leur vertu. Elle a été chantée dans toutes les civilisations, elle nous est connue à travers la parole, qui se fait volubile pour l'occasion, liquide et coulante : il y a un rapport entre l'inflation des mots, la jubilation de la formulation, et le goût pour la bouteille. Contrairement à la faim, l'ivresse n'a jamais inspiré la pudeur. Sa déchéance ne porte pas le sceau de la fatalité, elle est acceptée et voulue. On y reconnaît cette sorte de dérision qui est la réponse humaine aux offenses de la vie, au silence de Dieu.

C'est pourquoi, même s'il y a approché sa propre perte, le buveur recommencera, l'ivresse étant l'ultime refuge de sa liberté. La figure du saint ivrogne symbolise

---

<sup>149</sup> Giorgos Seféris, *Poèmes*, « Mémoire II, Éphèse », Paris, Gallimard Poésie, p. 28.

cet amour démesuré et subversif de la liberté. Il incarne la volonté de vivre dans un univers où les différences entre les gens sont abolies, où l'échange fraternel unit tout le monde, et les actes ne portent pas à conséquence. Pour cette raison, Baudelaire nous conseille de ne pas juger trop sévèrement ce qui nous enivre :

*Le vin est semblable à l'homme : on ne saura jamais jusqu'à quel point on peut l'estimer et le mépriser, l'aimer et le haïr, ni de combien d'actions sublimes ou de forfaits monstrueux il est capable. Ne soyons donc pas plus cruels envers lui qu'envers nous-mêmes, et traitons-le comme notre égal<sup>150</sup>.*

Ici l'ivrogne devient l'emblème de l'homme tout court. Comme dans la Nef des fous, l'ambiguïté est le maître mot. Le rire du buveur chasse l'ange noir de la mélancolie, qui est à l'origine de ses excès. Omar Khayyâm, Li Po ou Gargantua se donnent la main pour l'éternelle leçon : *Mon esprit aime mieux l'ivresse et ses mensonges / que la voûte des cieux, fond du crâne du monde*, dit le premier, et Gargantua : *Je mouille, je humecte, je boy, et tout de peur de mourir. - Beuvez toujours, vous ne mourrez jamais. - Si je ne boy, je suys à sec, me voylà mort. Mon ame s'en fuyra en quelque grenoillere. En sec, jamais l'ame ne habite. - Somelliers, ô créateures de nouvelles formes, rendez-moi de non beuvant beuvant<sup>151</sup> !*

---

<sup>150</sup> Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, chap. II.

<sup>151</sup> Rabelais, *Gargantua*, in: *Œuvres complètes*, Paris, Éditions

Entre la quête et la farce : à l'instar de Sébastien Brant, Rabelais nous tend un miroir où nous découvrons l'image du monde. Monde bien étrange, fait de corps et de mots, de mots qui prennent corps et de corps qui s'évanouissent, se transforment, se métamorphosent. Le sens du voyage de la flotte pantagruélique vers le mot suprême *bois*, caché au fond de la dive bouteille, est la métamorphose du monde compris comme langage. À partir des réalités corporelles décrites avec des *propos bien ivres*, où se bousculent les exclamations, apostrophes, mots d'ordre, jurons et invocations qui ne reculent devant aucune exploration de la matière, fécale comprise, la langue devient elle-même un monde qui s'invente, se crée et se renouvelle avec chaque phrase. Dans ce *nouveau monde* à la Rabelais, Pantagruel, le géant de la soif, suit un chemin initiatique calqué sur la théologie transformante des néo-platoniciens florentins, Pic de la Mirandole et Ficin. À son sommet se trouve le passage de la sagesse à la prophétie - don que recevront les voyageurs au Cinquième Livre, quand ils auront atteint l'extase bachique.

Or, si la quête arrive à son terme, la farce continue. L'univers du buveur est un univers des parenthèses, devant lesquelles les signes « positif » et « négatif » peuvent changer à volonté et dont la signification est toujours à refaire. L'idéal humaniste incarné par l'Abbaye de Thélème, l'œuvre de Gargantua, le père de Pantagruel, ce paradis de savante innocence et de liberté corporelle, est at-

---

du Seuil, 1973.



teint par un massacre universel, un chaos absolu. Mais curieusement, ce chaos n'est pas néfaste. Pareillement ambiguë, la Sagesse acquise par les voyageurs en fin de périple auprès de la dive bouteille, qui se résume par le seul mot *bois!*, est à la fois cocasse et prometteuse, car elle contient en germe toutes les possibilités.

*Cette insigne fable et tragique comédie*<sup>152</sup> se situe dans le non-lieu de l'utopie. La langue devenue gigantesque prend la place des corps et des choses, elle en *tient lieu*. Telle est la logique de l'alcool : on boit pour défaire les liens entre les mots et les choses, pour se projeter dans un monde de mots où les choses ne heurtent pas, et où les corps flottent comme un bateau en haute mer. C'est à travers les visions d'ivrogne que le goût - sens de contact comme le toucher - s'allie de façon inattendue avec le sens de distance par excellence, la vue. Les visions sont tributaires des mots, elles sont créées par ceux-ci et en engendrent à leur tour. À tous les niveaux, le goût est producteur de discours.

Terminons ces réflexions par l'évocation d'un personnage qui, mieux que tout autre, incarne les différentes tendances du goût, car il fut à la fois grand buveur, gros mangeur et beau parleur. Il s'agit de Falstaff, héros de théâtre et d'opéra. W. H. Auden indique avec finesse un de ses traits marquants: *For Falstaff, time does not exist, since he belongs to the opera buffo world of play and mock action*

---

<sup>152</sup> Rabelais, *Prologue du Tiers Livre*, *ibid.*

*governed not by will or desire, but by innocent wish, a world where no one can suffer because everything he says and does is only a pretence*<sup>153</sup>.

C'est cette attitude qui fait de Falstaff un personnage emblématique. L'abolition de la dictature du temps qu'il incarne se répète en effet à chaque repas qui accomplit pleinement sa fonction de repos de l'âme et du corps. Il est une parenthèse par rapport aux soucis de la vie, comme l'est aussi chaque beuverie, parenthèse où le mot « responsabilité » n'existe pas, où chacun est en état d'apesanteur, et s'il joue un rôle, celui-ci ne l'engage en rien. Or, normalement, ce temps aboli a un temps impartit – il dure la longueur d'une collation, d'un festin, d'une ivresse, mais pas au-delà. Ce qui singularise Falstaff, c'est qu'il n'en sort pas. Sa vie est une fête continue, qui se termine au moment où les convives se dispersent. Quand le don gratuit de sa personne, qui était sa raison de vivre, n'est plus demandé, il meurt.

Falstaff apparaît dans trois pièces de Shakespeare, dont aucune ne porte son nom, bien qu'il en soit le protagoniste rayonnant : il s'agit de *Henry IV*, première partie ; *Henry IV* deuxième partie ; et des *Joyeuses Commères de Windsor*. La triste mort de Falstaff est racontée au début d'*Henry V*. Par ailleurs, il est le héros en titre du dernier

---

<sup>153</sup> W. H. Auden, *The Shakespearian City, chap. The Prince's Dog*, in *The Dyer's Hand and other essays*, Random House, New York, 1962, p. 183 - 184.

opéra de Verdi. Personnage singulier que ce *pancione*, ce gros-ventre, vieux et laid, ivrogne et poltron, lâche, voleur et menteur, enfantin et égotiste, et pourtant éminemment sympathique. Tout au long des trois pièces, Falstaff *subit* l'action. Il se trompe dans ses jugements, sur la réalité du monde qui l'entoure, sur l'opinion des autres à son sujet, et se trouve en permanence dans des situations ridicules, voire déshonorantes : jeté dans la Tamise avec une corbeille de linge sale ; incommodé, torturé et pincé par les femmes auxquelles il avait fait la cour lors d'un bal masqué et à la fin duquel il est démasqué pour devenir la risée de tout le monde ; pris en flagrant délit de mensonge, d'escroquerie, de vol, et échouant lamentablement chaque fois qu'il doit faire preuve de courage physique. Or, miracle : en toute circonstance, il sait retourner la situation en sa faveur, et cela grâce à la *parole qui engendre le rire*. Ce rire n'est pas moqueur, il est tendre. Nous ne rions pas de Falstaff, parce qu'il lui arrive telle ou telle chose ; nous rions avec lui, et du fait qu'il existe. Comme il est insensible à toutes les insultes, il paraît invulnérable. Nous admirons sa disponibilité totale pour les autres, sa volonté de les faire rire pour annuler leurs tracas, ne fût-ce qu'un moment. Il y a une grande pudeur à cacher tant de bonté sous le manteau de la laideur et de la débauche.

Malgré les situations calamiteuses dans lesquelles il se met, la dignité de Falstaff paraît ainsi toujours conservée. Cet anti-héro semble appartenir à un monde d'innocence qui nous inspire la nostalgie. L'humiliation n'existe pas dans l'univers des *fairy tales* dont il fait partie. L'échec n'est pas ressenti comme un désastre, nous le considérons

avec indulgence, sachant qu'il n'est pas celui du seul héros, mais celui de l'homme en tant que tel. En regardant de plus près, le soupçon se fait jour que, quelque part, nous sommes tous des Falstaff. Nous reconnaissons en lui nos tentatives avortées, nos demi vérités, notre incohérence et notre lâcheté, et nous savons que le seul pouvoir qu'il possède, celui de la *subversion*, est aussi celui qui nous sauve. Son refus d'accepter la réalité telle quelle nous oblige à la considérer autrement : avec imagination. *C'est moi qui vous rend astucieux...; c'est mon esprit qui fait l'esprit des autres*, dit Falstaff à juste titre. Il nous permet de dire non, de nous libérer des contraintes de la société en lui opposant notre rire.

Saint Falstaff, l'ivrogne, *il pancione*, le vantard ? Métamorphose, là aussi : l'excès corporel mène au repos de l'esprit, et les revers de la vie sont récupérés par la parole qui, par l'imperturbable logique du buveur, les retourne en victoires. À tous les niveaux, le goût, notre sens social, transforme. Là où il s'épanouit sans entraves, dans l'échange des mets et des mots, dans l'écoulement des liquides enivrants ou désaltérants et dans celui de la parole, il nous apprend sa leçon. Si le toucher nous permet de sentir que nous sommes, et qui nous sommes, en nous ouvrant au monde et aux autres, le goût nous aide à y subsister. La fin de l'opéra de Verdi vaut pour nous tous :

*Tutto nel mondo è burla.  
L'uomo è nato burbone,  
nel suo cervello ciurla  
sempre la sua ragione.*

*Tutti gabbàti ! Irride  
l'un l'altro ogni mortal.  
Ma ride ben chi ride  
la risata final.*

C'est à dire:

*Tout dans le monde est farce.  
L'homme est né farceur.  
Dans son cerveau vacille  
toujours la raison.  
Tous dupés ! Chaque mortel  
se moque de l'autre.  
Mais rira bien  
qui rira le dernier.*

## BILIOGRAPHIE SELECTIVE

### Aspects historiques et sociologiques du goût

ACTES DU COLLOQUE à la Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, *Geschmacksache*, Göttingen, 1996

APFELDORFER, GERARD: *Je mange, donc je suis, surpoids et troubles du comportement alimentaire*, Paris, Edition Payot et Rivages, 1991, 1993

ARIES, P. et DUBY, G. : *Histoire de la vie privée, t. 1 – 3*, Paris, Le Seuil, 1985

ARNOTT, M. : *Gastronomy : the Anthropology of Food Habits*, La Haye, Mouton, 1976

AUTREMENT (COLLECTIF) : *La gourmandise*, Paris, Autrement, 1990

AUTREMENT (COLLECTIF) : *Le mangeur*, Paris, Autrement, 1993

BAHR, H.-D. : *Die Sprache des Gastes*, Leipzig, 1994

BRAUN, C. v. : *Nicht ich – ich nicht. Logik, Lüge, Libido*, Frankfurt/M., 1985

BRILLAT-SAVARIN : *Physiologie du goût*, Paris, Flammarion, 1982

BRILLAT-SAVARIN, A. : *Physiologie du goût*, avec une lecture de Roland Barthes, Paris, Hermann, 1975

BRUCH, H. : *Les yeux et le ventre*, Paris, Payot, 1994

BURKERT, W. *Anthropologie des religiösen Opfers*,

München, 1987

CALVINO, I. : *Sous le soleil jaguar*, Paris, Le Seuil, 1990

CHÂTELET, N. : *Le corps à corps culinaire*

DANTE : *La Divine Comédie*, trad. Henri Longnon, Paris, Garnier, 1966

DERRIDA, J.: *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997

DICTIONNAIRE PRATIQUE DE LA NUTRITION (collectif), Paris, Masson, 1981

EINLADUNG ZUM ESSEN, éd. Claudia Schmölders, Francfort, Insel Verlag, 1989

FARB, P. et ARMELAGOS, G.: *Anthropologie des coutumes alimentaires*, Paris, Denoël, 1980

FELD, H.: *Das Verständnis des Abendmahls*, Darmstadt, 1976

FLANDRIN, JEAN-LOUIS et COBBI, JANE éd. : *Tables d'hier, tables d'ailleurs*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1999

GILLET, P. : *Le goût et les mots*, Paris, Payot, 1993

HARRIS, M.: *Good to eat: riddles of food and culture*, New York, 1985

HARRUS-REVIDI, *Psychanalyse de la gourmandise*, Paris, Payot, 1994

LEVI-STRAUSS, CLAUDE: *L'origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968

LOGUE, A. W. : *Die Psychologie des Essens und Trin-*

- kens, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994
- MATTENKLOTT, G.: *Der übersinnliche Leib: Beiträge zur Metaphysik des Körpers*, Reinbek, 1983
- MOULIN, L. : *L'Europe à table*, Paris, Elsevier Séquoia, 1975
- MURCOTT, A; (éd.): *The sociology of food and eating: essays on the sociological significance of food*, Aldershot, 1983
- ONFRAY, MICHEL : *La raison gourmande*, Paris, Éditions Grasset, 1995
- PASINI, WILLY: *Nourriture & Amour*, Paris, Payot, 1994
- PASSINI, WILLY : *Nourriture et amour*, Paris, Payot, 1994
- PLESSNER, H.: *Anthropologie der Sinne*, Frankfurt/M., 1970
- RABELAIS : *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1973
- REVEL, J.-F. : *Un festin en paroles : histoire littéraire de la sensibilité gastronomique de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Pauvert, 1979
- ROWLEY, ANTHONY : *À table ! La fête gastronomique*, Paris, Gallimard découvertes, 1994
- TANNAHILL, R. : *Food in History*, London, Eyre Methuen, 1973
- TEUTEBERG, H.J.: *European food history: a research review*, Leicester, 1992



TOUSSAINT-SAMAT, MAGUELONNE : *Histoire naturelle et morale de la nourriture*, Paris, Larousse-Bordas, 1997

WALCHER, D. et KRECHTMER, N.: *Food, nutrition and evolution: food as an environmental factor in the genesis of human variability*, New York, 1981

### **Le goût esthétique**

ADORNO, T.W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M., 1973; en français: *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1996

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996

BATTEUX, CHARLES : *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Dunan, 1946

BAUMGARTEN, A.G. : *Esthétique*, trad. J.-Y ; Pranchère, Paris, Éditions de L'Herne, 1988

BOUVRESSE, RENÉE : *L'expérience esthétique*, Paris, Armand Colin, 1998

BURKE, E. : *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Lagentie de Lavaisse, Paris, Vrin, 1973

CASSIRER, E. : *La Philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1983

CONDILLAC, E.B. de: *Traité des sensations*, Paris, Fayard, 1984

CROCE, B. : *Essais d'esthétique*, trad. G. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1991

DANTO, A. : *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1989

DANTO, ANTO : *Après la fin de l'art*, Paris, Le Seuil, 1996

DERRIDA, J. : *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978

DU BOS, ABBÉ J.B. : *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, réédition, Paris, ENSBA, 1993

DUCHAMP, M. : *Duchamp du signe*, écrits présentés par M. Sanouillet, Paris, Flammarion, 1975

DUFRENNE, M. : *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 2 vol.

FERRY, LUC : *Homo Aestheticus*, Paris, Grasset, 1990

FRACKOWIAK, U. : *Der gute Geschmack : Studien zur Entwicklung des Geschmacksbegriffs*, München, 1994

FRANCASTEL, P. : *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au cubisme*, Paris, Gallimard, 1965

GOODMAN, N. : *langages de l'art*, trad. J. Morizot, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1992

GREENBERG, C. : *Art et culture. Essais critiques*, Paris, Macula, 1988

HEGEL, G.F.: *Vorlesungen über Ästhetik*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt/M. 1970

HUME, DAVID : *Enquête sur l'entendement humain*, Paris, GF Flammarion, 1983

HUME, DAVID : *Essais esthétiques*, Paris, GF Flammarion, 2000

JAUSS, H.R. : *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Maillard, Paris, Gallimard, 1978

JIMENEZ, MARC : *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris, Gallimard, 1997

KANT, I. : *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, trad. R. Kempf, Paris, Vrin 1992

KANT, I.: *Kritik der Urteilkraft*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt/M., 1974; en français *Critique de la faculté de juger*, Paris, Folio Essais, 1988

LYOTARD, J.-F. : *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979

MICHAUD, Y. : *L'art à l'état gazeux*, Paris, Éditions Stock, 2003

SEEL, M. : *L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, A. Colin, 1993

SEGUY-DUCLOT, ALAIN : *Définir l'art*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998

SHERRINGHAM, MARC : *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Payot, 1993

SLOTERDIJK, P.: *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt/M., 1983

WÖLFFLIN, H. : *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, trad. C. et M. Raymond, Paris, Gallimard 1952

## TABLE DES MATIÈRES

<b>CONCEPTS</b>	1
Liminaire	5
Le goût - le sens social	9
Du repas convivial au festin: la nourriture comme système de signes	9
De l'hospitalité	19
Goût et matérialité : rappel à la mortalité	31
Le goût entre le manque et la satiété	31
Goût et dégoût	37
Le goût comme lien entre l'homme et la nature	41
De l'importance de ce que l'on incorpore	41
L'homme, le végétal et l'animal	47
Le goût de la connaissance et la connaissance du goût	
Figures et symboles	75
Goût alimentaire et goût esthétique dans la pensée occidentale	79
L'historicité du goût : définitions	79
L'homme de goût	89
La naissance d'une discipline	97
Kant, le sublime et le génie	101
Perspectives modernes: le goût du laid	110
La situation post-moderne : le retour du beau?	
Interrogations récentes sur une nouvelle « civilisation	

du goût »	116
<b>PHÉNOMÈNES</b>	137
La bouche, la langue et le ventre	139
Organes physiques et représentation mentale	139
Les organes : la bouche, la langue et le ventre	146
Le goût, la sexualité et la spiritualité	157
Gula et luxuria au-delà de la gourmandise et de la luxure : les sept péchés capitaux	157
<b>PASSERELLES</b>	191
Le goût sous le signe de la métamorphose	193
La faim	195
Les métamorphoses du goût : repas et cuisine en spectacle	199
Le pays de Cognac	203
La manne	206
De la fluidité et de l'ivresse	210
<b>BILIOGRAPHIE SELECTIVE</b>	222
<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	229



ISBN : 978-2-9541706-1-9

Tout droit de reproduction, de traduction et d'adaptation  
réservés pour tous pays

Dépôt légal : avril 2012

**COPYMÉDIA**  **IMPRIM'VERT®**

Achevé d'imprimer en avril 2012  
par [www.copy-media.net](http://www.copy-media.net)

CS 20023 - 33693 MÉRIGNAC CEDEX