

« Ed io anche son pittore » :
Poétique du regard et politique
dans L'Esprit des lois

Denis de Casabianca*

Le thème du regard peut éclairer à la fois les perspectives propres que Montesquieu veut mettre en place dans ses recherches sur les lois et la façon qu'il a d'utiliser ses diverses lectures. Ainsi, une étude précise des sources scientifiques de *L'Esprit des lois* montre comment les regards du naturaliste et du médecin permettent d'interroger le regard que Montesquieu porte sur la réalité sociale. Mais il faut aussi se tourner vers le regard artiste, car Montesquieu ne sépare pas les sciences et les lettres ; on peut y voir des domaines où se forme le regard, c'est-à-dire où il s'exerce. C'est justement parce que le regard est une capacité de l'esprit (un « sens de l'esprit ») qui met en œuvre une pensée relationnelle, une appréhension des rapports, que les concepts peuvent circuler d'un domaine à l'autre, des sciences aux arts, à la politique, cela d'une façon pertinente, c'est-à-dire sans pour autant confondre des problématiques propres.

On partira ici des dernières lignes de la préface de *L'Esprit des lois* : « *Et moi aussi je suis peintre – Ed io anche son pittore* –, ai-je dit avec le Corrège »¹. Ces quelques mots semblent anodins et ont été peu commentés. Il se pourrait pourtant que cette formulation ne soit pas innocente

* Marseille

1. *EL*, préface, p. 6. Nous distinguons les citations de Montesquieu en les faisant apparaître en italiques et entre guillemets.

et, qu'à travers l'analogie artistique, Montesquieu veuille nous révéler quelque chose de son « *dessein* »². On va voir, en effet, que le sens de cette analogie déborde la question, déjà complexe, de la composition de l'ouvrage (c'est d'abord à ce niveau-là qu'elle semble se situer), et qu'elle donne les moyens d'interroger la nature du savoir que Montesquieu entend constituer sur les lois positives lorsqu'il parle d'*esprit* des lois.

On peut donc partir de la fin de la préface, où se trouve la citation, du sens le plus immédiat, pour montrer qu'une lecture rétrospective de cette préface, à la lumière du miroir du peintre, permet de dégager deux autres analogies où prennent place le législateur et le lecteur. Dans le jeu de ces rapports que dessine la préface, se nouent des perspectives qui permettent d'éclairer à la fois le projet de l'ouvrage et sa forme.

Montesquieu et le Corrège : le génie et son œuvre

Une première lecture de la formule conduit à reprendre les quelques lignes qui la précèdent. Montesquieu vient de décrire la difficulté qu'il a eue à écrire son livre³, et il finit sa préface par une justification de la publication de son ouvrage, évoquant son succès possible :

Si cet ouvrage a du succès, je le devrai beaucoup à la majesté de son sujet ; cependant je ne crois pas avoir totalement manqué de génie. Quand j'ai vu ce que tant de grands hommes, en France, en Angleterre et en Allemagne, ont écrit avant moi, j'ai été dans l'admiration ; mais je n'ai point perdu le courage : *Et moi aussi, je suis peintre*, ai-je dit avec le Corrège⁴.

2. *EL*, préface, p. 5 et 6.

3. Cette difficulté vient essentiellement de la composition de l'ouvrage : poser *ensemble* les feuilles et les notes pour en faire *une* œuvre. C'est la saisie des « principes » qui permet d'ordonner l'ensemble : « J'ai mille fois envoyé aux vents les feuilles que j'avais écrites, je sentais tous les jours les mains paternelles tomber ; je suivais mon objet sans former de dessein ; je ne connaissais ni les règles ni les exceptions ; je ne trouvais la vérité que pour la perdre. Mais, quand j'ai découvert mes principes, tout ce que je cherchais est venu à moi ; et, dans le cours de vingt années, j'ai vu mon ouvrage commencer, croître, s'avancer et finir » (*EL*, préface, p. 6).

4. *EL*, préface, p. 6.

Montesquieu présenterait de cette façon la nouveauté de son propos qui justifierait la publication d'un ouvrage sur « les lois ». La formule indique l'originalité et l'unité du discours : *L'Esprit des lois* ne doit pas être considéré comme une compilation, un recueil de cas, d'observations, de maximes, mais comme *une* œuvre. Montesquieu n'est pas un simple copiste : l'analogie avec le peintre vise à le faire *auteur* d'une œuvre véritable, qui engage un dialogue avec ses illustres prédécesseurs. C'est le rapport aux « *grands hommes* » que vient souligner la citation : leurs discours sur les lois sont admirables, mais il ne faut pas se contenter de les reproduire. Si l'apprentissage suppose que l'on se fortifie dans le commerce des grands auteurs⁵, une vigueur nouvelle doit engager à éprouver par soi-même ce que l'on peut dire des lois. Montesquieu entend poser une perspective nouvelle qui s'écarte des voies anciennes.

La formule du Corrège met en scène une activité libre de l'esprit qui pense par lui-même ; elle peut en ce sens faire écho aux figures de Socrate et de Descartes présentes dans la préface. Le « *courage* »⁶ est la qualité première d'un penser authentique, et c'est bien celui-ci qui organise l'ouvrage⁷. À ce premier niveau de lecture, le renvoi au Corrège est cohérent, puisque celui-ci aurait énoncé ces paroles devenues proverbiales devant la *Sainte Cécile* de Raphaël⁸, maître

5. En rapportant ce passage à un brouillon (*Pensées*, n° 1863, p. 573), on peut penser à Grotius et Pufendorf, mais cela n'a rien d'exhaustif. On notera l'absence de l'Italie, qui peut masquer le rapport à Machiavel.

6. Voir aussi *Pensées*, n° 1872, p. 574.

7. Dans cette perspective de lecture, l'utilisation de la formule du Corrège est commune. Lorsqu'il s'agit de présenter le courage (le cœur) du penser par soi-même, elle est aussi utilisée par Diderot : « Longin conseille aux orateurs de se nourrir de pensées grandes et nobles. Je ne dédaigne pas ce conseil ; mais le lâche se bat inutilement les flancs pour être brave : il faut l'être d'abord, et se fortifier seulement avec le commerce de ceux qui le sont. Il faut reconnaître son cœur, quand on les lit ou qu'on les écoute ; en être étonné c'est s'avouer incapable de parler, de penser et d'agir comme eux. Heureux celui qui, parcourant la vie des grands hommes, les approuve et ne les admire point et dit : *son pittore anch'io !* » (*Pensées détachées sur la peinture*, dans *Ceuvres esthétiques*, Paris, Bordas, 1988, p. 768.) Sur le jugement que Montesquieu porte sur le Corrège, voir Jean Ehrard, *Montesquieu critique d'art*, Paris, PUF, 1965, p. 56, p. 91, p. 113-115 et p. 132.

8. « La renommée de Raphaël donna envie au Corrège de voir Rome ; il y considéra attentivement les Tableaux de ce grand Peintre ; & le long silence qu'il

incarnant l'équilibre des qualités du peintre⁹. C'est peut-être un bon mot prononcé lors du voyage du peintre à Rome en 1518 (voyage hypothétique car on en a aucune trace), voyage formateur, ou voyage d'un provincial, précurseur de la « manière moderne »¹⁰ en Lombardie, qui se confronte justement aux maîtres romains après avoir acquis une certaine notoriété¹¹.

Ce premier niveau de lecture est tout à fait cohérent. Il semble pourtant qu'une telle lecture n'épuise pas notre citation, et qu'on puisse aller plus loin dans son analyse si on la prend au sérieux, c'est-à-dire si on la considère autrement qu'une formule rhétorique visant à capter la bienveillance du lecteur. La prendre au sérieux, c'est considérer Montesquieu comme un peintre, puisqu'il le dit. Notre attention est attirée par le fait qu'il y a une mise en scène de la citation. Dans le texte de la préface, la citation du Corrège *devient* une citation de Montesquieu¹². La fin de la préface met en scène l'auteur dans son activité créatrice, son projet devient vivant sous les yeux du lecteur qui voit l'œuvre s'animer (« commencer, croître, s'avancer et finir »). Ce retour sur soi de l'auteur permet de lier le projet (« instruire les

avoit gardé en les voyant fut interrompu par ces mots, *Anchio son pittore. Encore suis-je Peintre*. Cependant tous les beaux Ouvrages qu'il avoit fait jusque là n'avoient pû le tirer de l'extrême misere où il se trouvoit, parce que le poids de sa famille étoit grand, & la récompense de ses travaux fort petite. » (Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, J. Estienne, 1715, p. 288.)

9. Voir Roger de Piles, *ouvr. cité*, p. 38.

10. « Il fut le premier, en Lombardie, à introduire la manière moderne, c'est pourquoi on peut penser que si le génie d'Antonio s'était épanoui à Rome plutôt qu'en Lombardie, il aurait fait des miracles, et il aurait mis dans l'embarras beaucoup d'artistes, considérés dans son temps comme les plus grands. » (Giorgio Vasari, *Delle vite de più eccellenti pittori, scultori et architetti*, Bologna, 1647, Parte terza, Primo volume, p. 23 [je traduis]).

11. À partir de 1514 le Corrège a une réputation suffisante pour obtenir de grands travaux.

12. Le redoublement du texte, en français et en italien, marque bien cette double origine de la citation. Ce redoublement et la mise en scène du « je », qui vient faire écho au « moi aussi » de la citation, doivent être interrogés, car la citation du Corrège aurait pu être convoquée plus simplement, comme c'est le cas dans le texte de Diderot, par exemple. N'y a-t-il pas aussi un jeu sur le texte italien ? La formulation de Diderot est plus proche de l'italien parlé, et de la formule rapportée par de Piles (« *son pittore anch'io* »), alors que celle de Montesquieu (« *Ed io anche son pittore* ») « favorise » sa traduction, qui met en évidence le « *et moi aussi* ».

hommes », trouver « la vérité ») et les vertus personnelles qui permettent de le réaliser (« cette vertu générale qui comprend l'amour de tous », « le courage »¹³). Il y a, dans la fin de la préface, une *sincérité* qui veut mettre à jour l'intention, l'esprit qui anime l'ouvrage. L'image du peintre trouve alors naturellement sa place dans ce retour sur soi¹⁴. À défaut de pouvoir donner le « *dessein* » de l'œuvre, inséparable de l'œuvre elle-même, à défaut de donner un *plan* de l'ouvrage, alors même qu'il demande au lecteur de lire le « *livre entier* »¹⁵, il reste à *esquisser une vue d'ensemble* : en la voyant, avec les yeux de son auteur, tout d'un coup commencer et finir, en la rapportant à l'état d'esprit qui a animé sa genèse. C'est pour donner à voir son œuvre *dans son unité* que Montesquieu doit se peindre peignant : la préface est un tableau de l'auteur au travail avec ses pinceaux (ses principes de recherche et de composition), face à sa toile, comme face à un miroir. Le Corrège dit qu'il est peintre et Montesquieu, qui dit ce qu'il fait, se fait peintre¹⁶. En rapportant à lui la citation, en jouant sur le « je » et en redoublant le texte italien d'une traduction, Montesquieu *imite* le Corrège, et son regard réfléchit sa propre situation. Il insiste d'ailleurs en cette fin de préface sur le fait qu'il est aussi un artiste, en utilisant le terme de *génie*¹⁷ couplé à la référence au Corrège : « je ne crois pas avoir totalement de génie »¹⁸.

13. Préface, p. 6, pour ces citations et la précédente. Sur le lien entre le courage et la recherche de la vérité chez le savant, voir par exemple *Discours prononcé le 15 novembre 1717 à la rentrée de l'académie*, OC, t. VIII, p. 112.

14. On la trouve également dans l'*Éloge de la sincérité*, OC, t. VIII, p. 137.

15. *EL*, préface, p. 5.

16. Le jeu du « je » dans l'usage de cette citation du Corrège illustre bien la formule qui sert de conclusion à Catherine Volpilhac-Auger lorsqu'elle étudie l'usage des citations par Montesquieu : « tout regard devient réflexion ». La citation ne relève pas seulement ici de la persuasion et de l'ornement. Voir « La référence antique dans les œuvres de jeunesse : de la rhétorique à l'histoire des idées », dans Catherine Volpilhac-Auger (dir.), *Montesquieu. Les années de formation (1689-1720)*, *Cahiers Montesquieu* n° 5, 1999, p. 79-87.

17. Montesquieu utilise aussi l'analogie avec le peintre et son génie pour qualifier l'auteur qui fait de « bons ouvrages » : « Les auteurs s'usent toujours ; ils ont trois manières, comme les peintres : celle de leur maître, qui est celle du collègue ; celle de leur génie, qui leur fait faire de bons ouvrages ; et celle de l'art, que l'on appelle dans les peintres manière », *Pensées*, n° 1124, p. 398.

18. *EL*, préface, p. 6.

Le législateur et le peintre : le coup d'œil et le tout ensemble

La fin de la préface mettrait donc en place une analogie entre Montesquieu et son ouvrage (dont il vient de décrire la genèse), et l'artiste (le peintre) et son œuvre. Mais la situation se complique d'un nouveau rapport lorsqu'on y regarde de plus près, car le terme de « *génie* » est employé plus haut par Montesquieu, pour qualifier le législateur : « On tirera naturellement cette conséquence, qu'il n'appartient de proposer des changements qu'à ceux qui sont heureusement nés pour pénétrer d'un coup de génie toute la constitution d'un État »¹⁹. On trouve également l'expression dans le livre de *L'Esprit des lois* concernant le législateur : « Ceux qui ont un génie assez étendu pour pouvoir donner des lois à leur nation ou à une autre doivent faire de certaines attentions sur la manière de les former »²⁰. Le législateur semble avoir un *don* qui rend compte de son aptitude politique (ce que souligne aussi le caractère exceptionnel, heureux²¹, du bon législateur). Cette aptitude politique se caractérise par un certain type de regard qui embrasse et pénètre, qui est étendu, et qui saisit ensemble, d'un coup d'œil. En fait, c'est un regard qui est à la fois multiple et un : regard qui mobilise l'ensemble des rapports sans se disperser dans la multiplicité des points de vue, regard mobile qui sait rapporter ensemble tout ce qu'il a examiné.

La réalité politique et sociale se caractérise par l'extrême liaison de tout ce qui la compose et par la singularité de cette composition : la réalité politique est à la fois une et unique, et c'est la capacité à saisir cet « ensemble » qui caractérise le bon législateur. « On ne regarde les parties que pour juger du tout ensemble ; on examine toutes les causes pour voir tous les résultats »²². La phrase présente l'activité du regard du législateur : « *regarder* », « *examiner* » les parties et « *juger* »,

19. *EL*, préface, p. 5-6.

20. *EL*, XXIX, 16, p. 292.

21. L'expression de la préface renvoie à l'idée traditionnelle, concernant le génie, d'une « heureuse naissance » : Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, J. Estienne, 1715, p. 1.

22. *EL*, préface, p. 6.

« voir » le tout. Voir le tout, ce n'est pas regarder toutes les parties, ce n'est pas les avoir toutes examinées séparément, les unes après les autres, mais saisir ce qui les relie ; l'examen discursif du détail (une mobilité de la vision qui suppose un temps pour regarder, examiner) est suivi de la saisie intuitive de l'ensemble (l'acte de saisir qui rompt le temps de l'examen, l'instant de l'évaluation, du jugement qui interrompt la délibération). C'est cette intuition qui est le propre du bon législateur, ce *coup d'œil* (« *un coup de génie* »²³) qui permet d'accéder au sens de la situation (de « *pénétrer* ») et de prendre les décisions conséquentes.

Dans cette perspective l'usage du terme « génie » n'est pas une simple figure rhétorique, mais entend bien éclairer la nature d'un savoir que l'on peut rapprocher de l'art, puisqu'il s'agit d'un « savoir-faire » des lois. En cela, il s'agit aussi d'esquisser une formation possible à l'esprit des lois, comme l'artiste forme son regard en se frottant aux œuvres des maîtres, puis en arrive à dire qu'il est, lui aussi, peintre de génie.

Or justement l'expression « *tout ensemble* », que Montesquieu emploie ici dans un contexte politique, fait partie du vocabulaire esthétique commun au XVIII^e siècle. Elle désigne *l'harmonie* d'un tableau, ce qu'on appelle aussi la *machine*.

Le tout ensemble est

[le] résultat des parties qui composent un tableau, en sorte néanmoins que ce tout qui est une liaison de plusieurs objets ne soit point comme un nombre composé de plusieurs unités indépendantes et égales entre elles. [Il ressemblera à] un tout politique, où les grands ont besoin des petits [...] comme une machine dont les roues se prêtent un mutuel secours, comme un corps dont les membres dépendent l'un de l'autre, et enfin comme une économie harmonieuse qui arrête le spectateur²⁴.

23. *Ibid.*

24. Roger de Piles, *Cours de peinture*, Paris, J. Estienne, 1708, p. 101-105 et p. 113.

Montesquieu est familier de cette expression qu'il utilise pour commenter des œuvres d'art. Ainsi lorsqu'il décrit un tableau de Raphaël à Gênes : « Rien n'est si gracieux que le tout ensemble »²⁵ ; une statue de la galerie du Grand-Duc à Florence : « Sa tête est de Michel-Ange, et ses bras, aussi ; mais la statue en est devenue plus admirable aux connoisseurs, tant le moderne s'ajuste avec l'antique par la couleur du marbre, par l'air, par le tout ensemble et l'harmonie »²⁶. L'expression renvoie à l'idée d'une bonne composition, d'un ordre qui ordonne les rapports des parties au tout. En peinture, c'est ordinairement Raphaël qu'on considère comme le maître en composition. L'expression peut aussi être employée dans le domaine des lettres. On suivra, par exemple, la comparaison que Montesquieu fait du roman des *Amadis* et de l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Il conclut en disant : « C'est que, dans Homère, le merveilleux est dans le tout ensemble ; dans les *Amadis*, il n'est que dans les détails »²⁷. C'est parce que la variété, la rapidité des événements rapportés s'ordonnent dans le récit que l'œuvre a ce « beau feu ». Le récit des *Amadis* se perd dans des détails, il est long, pesant. Ce qui s'oppose à l'idée du « tout ensemble », c'est celle d'une « uniformité qui fait de la peine et donne du dégoût »²⁸.

La saisie du tout ensemble suppose une bonne disposition des éléments, il faut à la fois une variété et une certaine symétrie pour que le regard puisse appréhender les rapports et les tenir ensemble. Dans l'architecture « gothique », la variété excessive conduit à la confusion, le regard ne perçoit plus rien :

On voit de ces ornemens aux églises de Milan, Viene en Autriche, Cologne. Pour lors on ne peut pas voir le tout ensemble. Le trop de variété fait une uniformité en ce que rien ne se peut distinguer²⁹.

C'est pourquoi une certaine symétrie est essentielle en art, et le coup d'œil est le regard qui saisit le tout ensemble. On retrouve ainsi

25. *Lettre sur Gênes*, Gallimard, t. I, p. 920 ; voir aussi *Voyage de Gratz à La Haye*, *ibid.*, p. 623.

26. *Florence*, Gallimard, t. I, p. 944.

27. *Pensées*, n° 2179, p. 642.

28. *Ibid.*

29. *Spicilege*, n° 461, *OC*, t. XIII, p. 418.

dans *l'Essai sur le goût*, dans la partie consacrée aux « *plaisirs de la symétrie* », tout le système des termes que l'on a relevés dans la préface de *L'Esprit des lois*, et qui jouent ensemble dans un autre contexte : « Comme il faut que l'objet que l'on voit *d'un coup d'œil* soit simple, il faut qu'il soit unique, et que les parties *se rapportent toutes* à l'objet principal ; c'est pour cela encore qu'on aime la symétrie ; elle fait un *tout ensemble* »³⁰.

Or ces éléments se retrouvent justement à la fin du livre premier de *L'Esprit des lois*, lorsque Montesquieu définit l'objet de son étude et le plan de son ouvrage. La fin du troisième chapitre expose le projet d'étude des lois positives en présentant le regard qu'il faut porter sur les législations humaines. C'est la bonne manière de considérer les lois pour saisir l'esprit des lois, ce qui peut s'entendre à la fois pour celui qui désire étudier les lois (ce que Montesquieu entreprend de faire) et pour celui qui essaie de les corriger (ce que Montesquieu ne prétend pas faire, comme il l'indique dans la préface). Montesquieu établit une longue liste de rapports (des lois avec la nature et le principe du gouvernement, avec le climat, le genre de vie du peuple, etc.) ; chacun est comme une « vue », un point de vue donc sur les lois, un angle d'attaque pour engager l'étude des lois. Mais ces études particulières doivent être tenues toutes à la fois pour discerner comment les rapports jouent ensemble dans chaque situation historique, car en réalité « *tout est extrêmement lié* »³¹. Le principe de totalité suppose ici une activité du regard, qui est mobile (pour *examiner* chaque rapport), et qui peut se dégager des vues particulières sans les perdre de vue pour autant, c'est-à-dire qui est capable de les tenir ensemble : « C'est dans *toutes ces vues* qu'il faut les considérer. C'est ce que j'entreprends de faire dans cet ouvrage. *J'examinerai tous ces rapports* : ils forment *tous ensemble* ce que l'on appelle l'ESPRIT DES LOIS »³².

Sans confondre les rôles, les places du savant et du législateur, il convient cependant de noter que Montesquieu entend souligner

30. *Essai sur le goût*, « Des plaisirs de la symétrie », Gallimard, t. II, p. 1247 (souligné par moi).

31. *EL*, XIX, 15, p. 337.

32. *EL*, I, 3, p. 13 (souligné par moi).

qu'elles participent d'une *situation* analogue dans la *manière* de considérer les lois. C'est le vocabulaire lié au regard artiste qui permet de faire ce rapprochement, sans pour autant confondre les positions. La figure de l'artiste, du génie, apparaît ainsi comme une médiation, un troisième terme, qui permet de préciser la nature du dessein de Montesquieu. Car si les fonctions de savant et de législateur peuvent être distinguées, il n'en reste pas moins que le bon législateur actualise un savoir dans les dispositions législatives qu'il prend, et que l'étude des lois engage en elle-même une évaluation de leur bonté. Mais l'analogie artistique de la préface trouve aussi une nouvelle application en indiquant qu'il y a bien un rapport essentiel entre l'objet de l'ouvrage (l'esprit des lois tel qu'il est défini) et son ordre (présenté en fin de chapitre). La composition, le tout ensemble de l'ouvrage, est lié à la nature même de ce qui est étudié. Il faut donc tenir Montesquieu pour un « *écrivain politique* »³³, non pas comme un homme de lettres qui veut aussi être savant des choses sociales, et qui présente son étude dans un style propre. Dans cette perspective *L'Esprit des lois* devient un objet littéraire ou un discours scientifique ; on pourrait multiplier ainsi les aspects de l'œuvre qui mériteraient une approche particulière, et qui multiplient les facettes de notre auteur (Montesquieu savant, écrivain, historien, juriste, critique de la société de son temps, etc.). Ce que nous apprend l'analogie avec l'artiste, c'est que la manière d'écrire, de composer l'ouvrage, est en elle-même éclairante pour celui qui regarde la réalité politique, c'est-à-dire, en premier lieu, pour le législateur.

On ne trouve pas une seule figure de législateur dans *L'Esprit des lois* ; l'ouvrage parle *des* législateurs pour restituer non seulement les conditions de leurs actions, mais aussi la logique qui y préside. On a parlé de Raphaël comme figure du génie artiste, pour la législation c'est Charlemagne qui est présenté avec ce coup d'œil propre au génie : « Son génie se répandit sur toutes les parties de l'empire. On voit, dans les lois de ce prince, un esprit de prévoyance qui comprend tout, et une certaine force qui entraîne tout »³⁴.

33. *DEL*, Seconde partie, « Idée générale », p. 431.

34. *EL*, XXXI, 18, p. 383.

Ces qualités du regard (étendue, mobilité, saisie) donnent une capacité de discernement indispensable lorsqu'on veut intervenir judicieusement dans une situation complexe dont on ne maîtrise pas tous les éléments. Dans le chapitre sur les idées d'uniformité (*EL*, XXIX, 18), où on retrouve Charlemagne, le savoir du législateur est présenté comme un savoir des règles et des exceptions, savoir des occasions : « La grandeur du génie ne consisteroit-elle pas mieux à savoir dans quel cas il faut l'uniformité, et dans quel cas il faut des différences »³⁵?

Il existe bien en art des « règles générales », sur le dessin ou sur l'ordonnance des couleurs, comme il en existe pour la législation. Montesquieu relève parfois dans son discours une « règle générale » ou une « maxime » à suivre dans la pratique des lois. Mais l'essentiel de l'art consiste dans la capacité à savoir comment *observer* ces règles, c'est-à-dire à les *appliquer*. Or ce savoir est un sens de la correction, un savoir de l'inflexion, irréductible à toute formalisation.

C'est précisément ce type de savoir que Montesquieu prête à Michel Ange, et qui est la caractéristique du génie :

Un architecte [...] m'a dit avoir mesuré tous les ouvrages de Michel-Ange à Florence, et qu'il n'avait jamais presque trouvé les exactes proportions des règles de l'architecture ; mais l'œil est satisfait. C'est qu'il avait le goût excellent et faisoit toujours, en chaque lieu et chaque occasion, ce qui devoit se faire pour plaire³⁶.

Cette remarque fait écho aux propos de Michel-Ange que rapporte Lomazzo : « tous les raisonnements de la géométrie et de l'arithmétique et toutes les preuves de la perspective n'ont aucune valeur sans *l'œil*, c'est-à-dire sans l'œil exercé qui sait voir, et qui dirige la main dans ce qu'elle fait »³⁷. Et Vasari lui attribue aussi ce propos : « il faut avoir le compas dans *l'œil*, non dans la main ; les mains travaillent,

35. *EL*, XXIX, 18, p. 298.

36. *Florence*, Gallimard, t. I, p. 954.

37. *Trattato dell'arte de la pittura*, livre V, chap. VII, Roma, Saverio del Monte, 1844, p. 36 (je traduis).

l'œil *juge* »³⁸. Le regard est bien ici le sens qui actualise les règles de l'art dans ce qu'il convient de faire en l'occurrence. Mais ce savoir est inséparable de son actualisation, d'où la nécessité d'un *exercice*.

Car il ne suffit pas de connaître les règles générales, il faut aussi savoir comment les actualiser en tenant compte de l'ordre particulier à réaliser (l'édifice, le tableau, la statue). Les justes proportions, comme rapports con-venants, *viennent avec* l'ordre en question, en même temps qu'ils le constituent. Montesquieu relève que l'impératif de convenance est toujours circonstancié. Le législateur, comme l'artiste, doit adapter les lois aux situations³⁹ : c'est un savoir des occasions qui conditionnent et limitent l'action législative. C'est un savoir-modifier la règle pour que tout s'accorde en situation ; le savoir véritable des règles est le savoir des exceptions aux règles⁴⁰. Aussi le génie qui se joue des règles en les infléchissant, se règle en fait sur cette liberté qu'il prend. S'il est au-dessus des règles, c'est parce qu'il mesure lui-même ce qu'il doit faire : il n'ignore les règles communes que pour produire, en chaque occasion, une règle à propos⁴¹. On peut dire que le génie suit l'esprit des règles communes, et non la lettre, car son ingéniosité lui permet de saisir le sens de ces règles dans leur origine, en produisant les œuvres qui les incarnent. Aussi ce savoir est-il, chez le génie, inséparable de sa mise en œuvre. Son ingéniosité n'est pas une capacité d'analyse exprimable, mais une perspicacité pratique, qui relève de l'invention et qui discerne en silence. Dans *L'Essai sur le goût*, c'est justement une analogie avec les lois qui ouvre la question des règles en art :

38. *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, André Chastel (trad.), Paris, Berger-Levrault, 1985, t. IX, p. 303.

39. « Elles doivent être *tellement propres* au peuple pour lequel elles sont faites, que c'est un très grand hasard si celles d'une nation *peuvent convenir* à une autre » (*EL*, I, 3, p. 12, souligné par moi).

40. Ainsi Montesquieu demande : « Mais cela est-il toujours à propos sans exception ? » (*EL*, XXIX, 18, p. 298.)

41. Les licences « font contre les Règles à prendre les choses à la lettre, mais à les prendre selon l'esprit, les licences servent de Règles quand elles sont prises bien à propos. [...] Mais il n'est pas donné à tout Peintre de les employer utilement. Il n'y a que les grands Génies qui soient au-dessus des Règles, & qui sachent se servir ingénieusement des licences. », Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, J. Estienne, 1715, p. 54.

Mais comme les lois sont toujours justes dans leur être général, mais presque toujours injustes dans l'application ; de même les règles, toujours vraies dans la théorie, peuvent devenir fausses dans l'hypothèse. Les peintres et les sculpteurs ont établi les proportions qu'il faut donner au corps humain, et ont pris pour mesure commune la longueur de la face ; mais *il faut qu'ils violent à chaque instant les proportions*, à cause des différentes attitudes dans lesquelles il faut qu'ils mettent les corps : par exemple, un bras tendu est bien plus long que celui qui ne l'est pas⁴².

Le savoir des exceptions est un savoir des effets (sur le spectateur, ou dans la société) et des circonstances qui permet d'évaluer comment il faut disposer les parties (les parties de l'œuvre, les puissances sociales). Chaque situation est une *occasion* :

Quoique chaque effet dépende d'une cause générale, il s'y mêle tant d'autres causes particulières, que chaque effet a, en quelque façon, une cause à part. *Ainsi l'art donne les règles, et le goût les exceptions* ; le goût nous découvre en quelles occasions l'art doit soumettre, et en quelles occasions il doit être soumis⁴³.

Aussi les règles véritables, celles que suit effectivement le génie, sont-elles variables. Non pas inexistantes, mais inséparables de sa pratique même ; non pas indéfinissables, mais énoncées par l'acte même qui les met en œuvre. C'est pourquoi Montesquieu dit qu'il semble que Michel-Ange « eût un *art à part* pour chaque ouvrage »⁴⁴, car l'art, qui donne les règles, donne à chaque fois des règles particulières qui conviennent. Aussi n'est-ce pas une pure rhétorique que

42. *Essai sur le goût*, « Des règles », Gallimard, t. II, p. 1260.

43. *Essai sur le goût*, « Des règles », Gallimard, t. II, p. 1260.

44. Le texte reprend l'exemple des mesures des proportions en architecture : « Il y a peu de ses ouvrages d'architecture où les proportions soient exactement gardées ; mais, avec une connoissance exacte de tout ce qui peut faire plaisir, il sembloit qu'il eût un art à part pour chaque ouvrage », *Essai sur le goût*, « Des règles », Gallimard, t. II, p. 1260. Notons que c'est le savoir du « tout » qui permet d'élaborer des règles en situation, de même que seul l'esprit des lois, comme capacité à saisir l'ensemble des rapports, permet de bien s'appliquer dans la pratique des lois.

de présenter l'ordre des lois qui encadre un équilibre des pouvoirs comme un « *chef-d'œuvre de législation* »⁴⁵. Il s'agit bien de pointer les difficultés propres auxquelles est confronté le législateur et de préciser la nature de son activité. À défaut de réformer, on peut former à l'art du législateur, c'est-à-dire exercer ce « talent » du génie qui sait appliquer les règles « à propos », en donnant les lumières nécessaires sur cette activité. Éclairer le législateur, c'est donc l'élever à la conscience claire de lui-même en lui tendant comme un miroir : « C'est dans un siècle de lumières que les hommes d'État acquièrent le grand talent de faire à propos de bonnes choses. Tout le monde peut chercher à jeter quelques traits de cette lumière, sans avoir l'orgueil de devenir réformateur »⁴⁶.

Le miroir consiste dans l'examen des législations sous tous les rapports : il faut restituer la logique propre des chefs-d'œuvre de législation, non pour les imiter mais pour en garder l'esprit et saisir les différences⁴⁷. *L'Esprit des lois* n'entend donc pas donner les règles des législations passées (les canons antiques en matière de législation), il ne veut pas non plus donner des règles générales (comme dans un traité) sans le savoir qui permet de les appliquer. Pour transmettre ce discernement, il faut exposer l'exemplarité des lois à tous les regards, c'est-à-dire présenter une manière de voir qui permet à la fois de comprendre chaque loi dans la singularité de sa situation, et de les comprendre toutes. Cela suppose autant de dégager la rationalité propre des législations que d'exercer le regard capable de la comprendre. Il faut donc en même temps faire une œuvre propre qui *fasse voir* : « Quand Michel-Ange vit pour la première fois le Panthéon, il dit qu'il le mettrait en l'air. J'imiterai, en quelque sorte et à ma manière, ce grand homme. Ces lois antiques, qui gisent à terre, je les exposerai à tous les regards »⁴⁸.

45. *EL*, V, 14, p. 71.

46. *Pensées*, n° 1873, p. 574.

47. « Quand j'ai été rappelé à l'Antiquité, j'ai cherché à en prendre *l'esprit*, pour ne pas *regarder* comme semblables des cas réellement différents, et ne pas manquer les différences de ceux qui paraissent semblables. » (*EL*, préface, p. 5, souligné par moi).

48. *Pensées*, n° 1938, p. 589.

Ce n'est pas un hasard non plus si cette question des « règles et des exceptions » se trouve déjà dans la préface. Elle vient qualifier les difficultés rencontrées par Montesquieu dans ses recherches : « Je suivais mon objet sans former de dessein ; je ne connaissais ni les règles ni les exceptions ; je ne trouvais la vérité que pour la perdre. Mais, quand j'ai découvert mes principes, tout ce que je cherchais est venu à moi »⁴⁹.

C'est donc ce savoir-former un dessein, ce qu'il faut comprendre comme un art de la composition, du tenir ensemble, qui faisait défaut à Montesquieu. La découverte des principes entraîne *tout*, et permet de dénouer les difficultés. Les principes peuvent donc aussi bien s'entendre comme ceux qui sont nécessaires à l'intelligibilité des sociétés humaines, que ceux qui assurent la composition de l'ouvrage. Le fait que ces deux aspects soient ainsi liés a deux conséquences importantes. On ne peut interpréter les « principes » d'intelligibilité sur le simple modèle du savoir scientifique, car s'il s'agit bien d'un savoir général (des règles) c'est *en même temps* un savoir des inflexions (des exceptions) qui permet justement de tenir ensemble la vérité de situations historiques différentes. Par exemple, ce sont bien les mêmes principes qui permettent d'expliquer la diversité des effets d'une même loi selon les occasions. Enfin, cela conforte l'idée qu'il y a bien un rapport entre la forme de l'ouvrage et l'objet même de la recherche : c'est en composant *L'Esprit des lois* qu'il a pu l'accomplir, et c'est donc dans le « dessin » de l'ouvrage (si on pose que l'art de la composition est essentiellement un art du dessin) que l'on peut espérer trouver son « dessein »⁵⁰.

Si la citation du Corrège pose *in fine* l'analogie avec le peintre, force est de constater que les éléments qui caractérisent le regard en art sont déjà bien présents dans le texte. La citation qui clôt la préface jouerait alors le rôle de révélateur, dans la mesure où elle éclaire

49. *EL*, préface, p. 6.

50. Le texte peut jouer sur les deux sens, si différents, du mot « dessein » ; la graphie « dessin » n'apparaît que vers 1760 ; sur ce point voir les remarques d'Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814* (1984), Paris, Albin Michel, 1994, p. 67.

ces termes rétrospectivement. La figure du peintre, comme miroir de l'activité de l'auteur, déborde par échos les derniers paragraphes de la préface, elle n'éclaire pas seulement la genèse de l'œuvre. Comme la question du regard parcourt l'ensemble de la préface, l'analogie finale impose un retour sur le texte, comme un retour sur soi du regard.

La composition de l'ouvrage et la conversion du regard

L'évaluation esthétique n'est pas séparée, chez l'artiste, de l'activité de composition. On peut même penser que la vision n'est pas chez Montesquieu une contemplation passive mais, en tant qu'elle engage une activité du regard dans la saisie des rapports, elle est aussi un exercice à la composition. Pourtant notre questionnement ne se situe pas au niveau du *style*, de ce qu'on a pu appeler, dans un article important, une « poétique de l'*Esprit des lois* »⁵¹. Cela ne signifie pas que ce niveau ne soit pas pertinent pour interroger certains aspects de l'analogie relevée entre l'artiste, le législateur et Montesquieu lui-même, par exemple lorsque Montesquieu examine justement le « *style des lois* » dans le chapitre sur les « choses à observer dans la composition des lois »⁵². Mais la confrontation que Jacques Proust fait de l'*Essai sur le goût* et de *L'Esprit des lois* pour dégager les éléments de cette poétique conduit à une analyse stylistique détaillée à partir de la question des « plaisirs » de l'âme, qui structure l'interrogation de Montesquieu sur le goût. Il n'est donc pas question d'esthétique ici, si l'on entend par là ce qui traite de l'ensemble des questions liées au jugement de goût, au beau et aux plaisirs de l'âme lorsqu'elle est confrontée aux œuvres ; il n'est pas question de poétique non plus, dans le sens d'un questionnement sur le style, sur la manière de produire ces plaisirs. On pourrait utiliser cependant le terme d'esthétique dans la mesure où notre propos renvoie à l'activité perceptive du

51. Jacques Proust, « Poétique de l'*Esprit des lois* », *Spicilegio moderno*, 1978, n° 9, p. 3-17.

52. *EL*, XXIX, 16, p. 292.

regard, en soulignant que cette activité est liée, pour Montesquieu, à celle de la pensée, le regard étant le « sens de l'esprit ». Si je reprends plutôt le terme « poétique », c'est pour insister sur une dimension pratique (de l'écriture, de la composition, de l'ordonnement) et le savoir que suppose cette pratique. Autrement dit, s'il peut y avoir une circulation des concepts qui interrogent l'art et la politique, ce n'est pas tant par le biais du jugement esthétique que Montesquieu engage cette circulation, mais autour des concepts d'œuvre et de regard, du côté donc de la pratique de l'artiste, et c'est ce que nous signale le « *ed io anche son pittore* » de la préface. Bien entendu ces points sont liés, puisque le savoir-composer de l'art se constitue dans l'activité même du regard : l'amateur d'art qui comprend l'œuvre, qui saisit ensemble les rapports que l'artiste a composés (qu'il a posés ensemble), actualise le regard qui présidait à la composition de l'œuvre. C'est justement par cet exercice qu'il peut se former. Les peintres font voir, et regarder les peintures, c'est *devenir* peintre. Comment le dessein de Montesquieu nous fait-il voir ? Faut-il alors dire que lire *L'Esprit des lois* c'est *devenir* législateur ?

Il y a donc un dernier aspect à envisager, car le système des analogies soulève un rapport qui permet d'interroger la forme même de l'ouvrage : celui du lecteur qui se trouve face à l'ouvrage dans une situation analogue à celle du peintre (face à la nature), du législateur (face à la réalité sociale), de Montesquieu (face à la réalité historique étudiée). On peut dès lors se demander si le lecteur ne doit pas mettre en œuvre un même type de regard pour comprendre l'ouvrage : il faudrait voir le « *tout ensemble* » de *L'Esprit des lois*, sa « machine »⁵³. En demandant à son lecteur de « *juger* » « le livre *entier* »⁵⁴, Montesquieu l'engage à un exercice du regard qui s'accorde avec l'objet même qu'il entend étudier, l'esprit des lois. Si Montesquieu a du « génie », c'est que son ouvrage est harmonieusement composé, et que son unité ne

53. Sur l'exercice de lecture que cela suppose, voir, *Pensées*, n° 2092, p. 633.

54. « Je demande une grâce que je crains qu'on ne m'accorde pas : c'est de ne pas juger, par la lecture d'un moment, d'un travail de vingt années ; d'approuver ou de condamner le livre entier, et non pas quelques phrases. Si on veut chercher le dessein de l'auteur, on ne le peut bien découvrir que dans le dessein de l'ouvrage. », *EL*, préface, p. 5.

peut être saisie d'un simple point de vue discursif (table des matières, des livres). L'ordonnance de l'ensemble est telle que toute lecture supposera un travail de liaison, un exercice du regard pour le lecteur : « Ici bien des vérités ne se feront sentir qu'après qu'on aura vu la chaîne qui les lie à d'autres »⁵⁵.

La manière d'examiner les lois présentée en I, 3 suppose un certain regard. Ce n'est pas seulement le regard que Montesquieu savant, ou étudiant les lois positives a porté, c'est le regard que l'on *doit* porter pour saisir l'esprit des lois. Cet impératif engage donc nécessairement la pratique du législateur, de celui qui par nature veille aux lois. Si l'objet de l'ouvrage est lié à sa forme, c'est ce même regard qui commande la composition de l'ouvrage, le savoir-écrire *L'Esprit des lois*. Aussi cet impératif engage-t-il aussi la pratique du lecteur, de celui qui cherche un ordre pour comprendre le « dessein » de l'auteur. Si la métaphore artistique permet de tisser ces analogies entre l'auteur, le lecteur et le législateur, on peut formuler l'hypothèse que la forme de l'ouvrage, qui actualise le regard sur les lois, doit permettre la formation du regard du lecteur dans l'exercice d'une lecture active. Sa composition obéit donc à des principes qui sont comme des règles de convenance : accord de la forme de l'ouvrage à la matière à traiter (si tout est lié dans la réalité étudiée, il devra en être de même dans l'ouvrage, chaque livre renvoyant aussi à tous les autres) ; accord de la forme avec l'effet visé (tout dans l'ouvrage est à lier dans une visée formatrice). Par ce biais, c'est bien un savoir des lois qui est appréhendé, mais dans sa dimension pratique (où la compréhension de la situation est inséparable d'une évaluation de la bonté des lois à instituer). Par ce biais, on se forme à l'esprit des lois, on s'exerce au génie en matière de lois, on s'élève à la vision qui serait celle d'un législateur artiste.

Ce jeu, dans la préface, de regards qui se réfléchissent conduit à s'interroger sur le miroir que Montesquieu tend. Après tout ce qu'on a dit de cette figure du peintre, on est tenté de faire le rapprochement avec la dédicace à Laurent le Magnifique, dans le *Prince*, où Machiavel, qui n'a pas la présomption de donner ses règles d'action au prince,

55. *EL*, préface, p. 5.

justifie quand même son discours en faisant une analogie avec le peintre de paysage⁵⁶. Il ne s'agit en aucun cas de rabattre Montesquieu sur Machiavel, car il propose bien une autre voie, ou une autre école de peinture. Mais ce rapprochement peut nous permettre d'interroger l'analogie avec le peintre, qui dit bien quelque chose de la destination de l'œuvre en nous révélant quelque chose de son auteur-peintre.

On sait comment Machiavel reprend et transforme le genre du « miroir des princes »⁵⁷. La préface de *L'Esprit des lois* présenterait quelque chose comme un nouveau miroir : un miroir qui ne s'adresse pas au prince en vue de le corriger, ni à une figure moderne ou mythique qui serait celle du législateur. Celui-ci est peut-être moins un point de vue (un endroit bien situé, qui légitimerait finalement une autorité), qu'une manière de regarder les lois. En ce sens, il n'est pas contradictoire d'invoquer le législateur en s'adressant à tous, et d'écrire pour « tous les hommes »⁵⁸. Si l'ouvrage peut avoir une véritable *utilité* pour les princes⁵⁹, c'est qu'il donne des principes qui permettent à tous les lecteurs d'accéder à l'esprit des lois. En multipliant les points de vue sur les lois (« les rapports »), les vues qui traversent tous les lieux et les temps (« les histoires de toutes les nations »), en multipliant les législateurs et les expériences passées, examinées comme autant de pensées agissantes, Montesquieu nous tend bien un miroir, dans le sens où son propos vise à une *conversion du regard*. Si le savoir des lois ne se réduit pas à un art de gouverner, il y a bien, comme chez Machiavel,

56. « Comme ceux qui dessinent les paysages se placent en bas dans la plaine pour considérer la nature des montagnes et des lieux élevés, et, pour considérer celles des lieux bas, se placent en haut sur les montagnes, de même, pour bien connaître la nature du peuple, il faut être prince, et, pour bien connaître celle des princes, il faut être peuple. », *Le Prince*, dans *Œuvres*, trad. Christian Bec, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, p. 110.

57. Voir Robert Damien, « Machiavel et le miroir brisé du conseil », dans *Machiavel, le Prince ou le nouvel art politique*, T. Ménissier et Y. C. Zarka (dir.), Paris, PUF, 2001, p. 169-208.

58. *Pensées*, n° 1865, p. 573.

59. « Cet ouvrage ne serait pas inutile à l'éducation des jeunes princes et leur vaudrait peut-être mieux que des exhortations vagues à bien gouverner, à être de grands princes, à rendre leurs sujets heureux ; ce qui est la même chose que si l'on exhortait à résoudre de beaux problèmes de géométrie un homme qui ne connaîtrait pas les premières propositions d'Euclide » (*Pensées*, n° 1864, p. 573).

l'idée que la nouveauté du discours est liée à une autre manière de voir. Il y a une mobilité du regard sur la réalité qui s'oppose, ou qui interroge les préjugés d'une tradition.

Il est remarquable que les qualités du regard que l'on a évoquées se retrouvent chez l'homme d'action machiavélien. Coup d'œil, vue étendue, mobilité des points de vue, etc., l'analogie du peintre sert au Florentin à présenter l'intelligence du politique. Ainsi l'appréhension des situations où doit se jouer l'action guerrière nécessite la médiation d'une peinture, d'une carte, qui donne à voir l'ensemble du lieu pour penser sa singularité propre. Dans l'art de la guerre l'analogie avec la peinture *de paysage* permet d'exposer une manière de voir⁶⁰. La familiarité au lieu exerce une capacité à saisir la réalité de chaque lieu, d'aiguiser un sens des situations indispensable à la prise de décision : « Qui possède cette pratique sait d'un seul coup d'œil comment s'étend une plaine, s'élève une montagne, où arrive une vallée et toutes les autres choses semblables, dont il a acquis une solide connaissance »⁶¹.

Il ne faut pas comprendre cette analogie en la restreignant à sa dimension géographique et au champ de l'action guerrière. Elle donne au contraire la forme du savoir politique en tant que celui-ci suppose une pensée locale dans laquelle l'action prend sens. Ainsi les capacités du regard supposées par cette vision des lieux doivent être étendues à la lecture des histoires. Au chapitre XIV du *Prince*, les deux *exercices* sont présentés ensemble⁶². La peinture historique complète ici la peinture de paysage. Du même coup, il faut comprendre que Machiavel, comme le peintre, sont des médiateurs qui font voir. La mise en scène des histoires n'a pas simplement une valeur illustrative ou édifiante, elle participe d'un exercice du prince par la lecture, lecture que Machiavel pratique lui-même dans sa bibliothèque. Dans la confrontation des textes et la saisie des contextes se forme un regard critique, capable d'actualiser la décision selon la *virtù*. Dans cette constitution

60. *L'Art de la guerre*, livre V, chap. VIII, p. 567.

61. *Discours sur la première décade de Tite-Live*, livre III, chap. XXXIX, p. 451.

62. *Le Prince*, chap. XIV, p. 147.

du savoir du prince dans les expériences passées et présentes, se joue également la question de sa transmission⁶³. Elle est rendue possible par une implication même du lecteur, et donc par un jeu des regards, puisque le regard n'est pas tant la contemplation passive d'une vérité éternelle que la saisie toujours renouvelée de la *verità effettuale delle cose*, par l'activité de comparaison des situations, des expériences, des textes. Il y a aussi la volonté de former un savoir pratique et de le condenser dans un *abrégé* (toutes ces choses examinées réduites dans un « *piccolo volume* »⁶⁴), comme Montesquieu qui entend donner un « esprit » des lois. Le recueil de ce savoir est lié, chez Montesquieu comme chez Machiavel, à sa transmission ; et la forme de l'ouvrage, où se constitue le savoir, est essentiellement formatrice.

Anche noi siamo pittori

Une dernière remarque peut nous être soufflée par la citation du Corrège, qui suppose un rapport à Raphaël. Si c'est ce « maître » qui est présupposé plutôt que Michel-Ange, dont on a vu pourtant qu'il incarnait admirablement toutes les qualités du regard artiste que mobilise Montesquieu, c'est peut-être parce que, dans la tradition des commentaires sur la vie des artistes de la Renaissance, Raphaël, par opposition à Michel-Ange justement, est le peintre qui « ne tenait pas son talent de la nature, mais d'un long travail »⁶⁵. C'est cette étude

63. Machiavel dit ne pouvoir faire de plus grand don « que de vous donner la faculté de pouvoir en très peu de temps comprendre tout ce que j'ai, pour ma part, en tant d'années, avec tant de tourments et de périls, appris et compris. » (*Le Prince*, p. 129). Encore faut-il, pour que l'exercice soit effectif, prévenir le lecteur : « S'il est par vous diligemment considéré et lu, vous y apercevrez l'extrême désir que j'éprouve, que vous parveniez à cette grandeur que la fortune et vos autres qualités vous promettent » (*ibid.*, p. 130). Par-delà les formules convenues, c'est une manière de dire que la lecture doit permettre une réelle instruction, l'élévation à une manière de voir.

64. « Les ayant [les connaissances acquises par Machiavel] longuement et avec grande diligence pensées et examinées et réduites à présent en un petit volume, je les adresse à Votre Magnificence » (*Le Prince*, p. 109).

65. Condivi, *Vie de Michel-Ange*, LXVII, Bernard Faguet trad., Paris, Éditions climats, 1997, p. 138.

modeste et appliquée que l'on retrouve chez le Corrège, et qui permet de *devenir* génie en se frottant aux maîtres et d'affirmer son originalité malgré tout ce que l'on doit aux autres. C'est cette longue étude⁶⁶ que Montesquieu met en scène dans sa préface. Invoquer la figure du génie en matière de lois, ce n'est pas renouveler le mythe du législateur « heureux ». Le savoir des lois est pour les hommes une chose trop importante : il ne doit pas être abandonné au hasard de la naissance, il doit être réfléchi dans l'expérience des hommes, car il intéresse tous les hommes, et chacun peut se former à ce savoir en se frottant à l'œuvre de Montesquieu.

Que l'homme soit éclairé, voilà ce qui serait heureux et qui comblerait Montesquieu. Mais cela n'est pas le fait du hasard : cela suppose la bienveillance éclairée d'un guide et la persévérance attentive d'un lecteur (deux choses sur lesquelles ne cesse d'insister la préface). En ce sens, on peut parler de Montesquieu comme d'un accoucheur d'esprit. C'est aussi dans la lignée d'un Socrate que se place Montesquieu⁶⁷ : « Je me croirois le plus heureux des mortels, si je pouvois faire que les hommes pussent guérir de leur préjugés. J'appelle ici préjugés, non pas ce qui fait qu'on ignore certaines choses, mais ce qui fait qu'on s'ignore soi-même »⁶⁸.

Montesquieu en appelle à une connaissance de soi (par soi-même) : se libérer des préjugés pour s'éclairer et penser par soi-même, et pouvoir dire avec Montesquieu « *et moi aussi, je suis peintre* ». Car avons-nous d'autres yeux que lui ? Le jeu de Montesquieu sur cette citation qu'il reprend engage le lecteur à la reprendre à son compte. Tel est aussi le sens de cette citation : elle présente l'ouvrage comme une œuvre ouverte, qui ne cherche pas à transmettre un savoir constitué, mais qui cherche à faire accéder chacun de ses lecteurs, par une conversion du regard, à un penser authentique.

66. « Le cours de vingt années », *EL*, préface, p. 6. Dans une première version de ce passage Montesquieu parle d'un « travail immense » (*Pensées*, n° 1868, p. 573).

67. « Platon remercioit le ciel de ce qu'il étoit né du temps de Socrate [...] » (*EL*, préface, p. 5).

68. *EL*, préface, p. 6.