



PERSPECTIVE ET ANAMORPHOSE

dans les *Essais* de Montaigne

Nom : MOYET

Prénom : Fanny

UFR LLASIC

Mémoire de recherche pour le master 1 - 18 crédits

Spécialité ou Parcours : Littérature

Sous la direction de Bernard Roukhomovsky

Année universitaire 2011-2012



PERSPECTIVE ET ANAMORPHOSE

dans les *Essais* de Montaigne

Nom : MOYET

Prénom : Fanny

UFR LLASIC

Mémoire de recherche pour le master 1 - 18 crédits

Spécialité ou Parcours : Littérature

Sous la direction de Bernard Roukhomovsky

Année universitaire 2011-2012

Remerciements

Je remercie M. Roukhomovsky pour sa disponibilité et son investissement dans ce travail.

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : MOYET PRENOM : Fanny

DATE : 12 juin 2012 SIGNATURE



Table des matières

Remerciements	4
Table des matières	5
Introduction	6
I. L'héritage du pyrrhonisme	12
A. Une remise en cause du savoir	14
1. La loi du hasard	14
2. Entre neutralité et vérité inaccessible	18
3. Un monde mouvant	18
B. La relativité du jugement	21
1. L'illusion : la perception comme critère faillible	22
2. Dogme et coutume : un jugement contraint	29
II. Une anamorphose littéraire	35
A. Une écriture paradoxale	37
1. La pratique du « lustre inusité »	37
2. Une écriture de la variation du point de vue	41
B. La libération du jugement	48
1. Déformation et redressement : une écriture du dévoilement	48
2. Un regard en mouvement	51
III. La connaissance de soi comme horizon	55
A. L'étranger : le miroir de soi	57
1. Soi : une connaissance impossible ?	57
2. Anamorphose et connaissance de soi	58
B. La visée réflexive	60
1. La revendication d'une subjectivité	60
2. Un portrait emblématique	62
Conclusion	67
Bibliographie	69
Tables des illustrations	71

Introduction

« Montaigne joue à égarer son lecteur, à le manipuler, à le défier »¹ : ainsi s'exprime Alexandre Tarrête à propos du « goût immodéré de Montaigne pour le paradoxe »². D'une matière diverse, dissonante et sans cesse retouchée³, le livre des *Essais* se caractérise par son visage protéiforme et irrégulier. Aussi est-ce à raison qu'Alexandre Tarrête parle d' « écriture paradoxale » : cheminer à contresens, aller « au rebours du commun »⁴, ébranler l'avis général, mettre en doute, voilà les maîtres mots de Montaigne. Le projet de mise à l'essai du jugement est indéfectible d'une forme d'excentricité volontaire : pour essayer le jugement, il faut le mettre à l'épreuve, « le manipuler, [...] le défier », lui faire dire tout et son contraire, l'entraîner « à saisir [les sujets] par quelque lustre inusité »⁵, et l'observer enfin dans cet exercice mouvementé et discordant. Le paradoxe, l'antithèse, la contradiction, les énumérations chicanières, les interprétations plurielles, sont alors autant de pratiques qui confèrent aux *Essais* un aspect « inusité ». Les perspectives s'entremêlent, se contredisent, se distinguent, se décentrent, jusqu'à former une œuvre anamorphotique. Or, qu'entendre par « anamorphose » ? Pratique picturale, l'anamorphose consiste en une image déformée que seul l'adoption d'un point de vue particulier – le plus souvent oblique – permet de redresser. La présente définition n'est alors pas sans rappeler le goût que Montaigne manifeste pour la pratique du « lustre inusité ». Se tisse ainsi un rapport étroit entre l'exercice d'écriture et le modèle pictural, et incidemment entre le jugement et le regard.

Deux événements sont d'une influence incontestable dans l'œuvre des *Essais* – et en particulier en ce qui concerne le sujet de l'écriture par anamorphose : la redécouverte du pyrrhonisme antique et à la codification quasi concomitante de la perspective linéaire. La relecture humaniste des fragments de textes sceptiques se

¹ TARRETE, Alexandre, « « De la coutume... » et « Des Cannibales » : l'écriture paradoxale et ses enjeux », in. Roger-Vasselino Bruno, *Montaigne et l'intelligence du monde, Essais, livre I*, PUF, Paris, 2010, p. 110

² *Ibid.*

³ En 1580 sont publiés les volumes I et II. Huit ans plus tard, l'œuvre est augmentée d'un volume supplémentaire et d'ajouts divers. Jusqu'à sa mort en 1592, Montaigne continue d'agrémenter les *Essais* d'une multitude de notes dans l'intention de donner jour à une nouvelle édition. En 1595, Marie de Gournay se charge de la publication posthume du manuscrit retouché.

⁴ MONTAIGNE, Michel de, Du jeune Caton, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XXXVII, p. 429

⁵ *Ibid.*, De Democritus et Heraclitus, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. L, p. 526

conjugue au sentiment d'incertitude provoqué par les bouleversements de l'époque. C'est alors notamment à travers le scepticisme renaissant que s'exprime le doute à l'égard du progrès humain. Dans ce contexte dubitatif, l'œuvre des *Essais* fait figure d'emblème. Alors que les Guerres de religion divisent le pays, qu'un continent entier est récemment découvert, que Copernic remet en cause la cosmographie traditionnelle, Montaigne conseille de se « rendre au doute et [à l'] incertitude »¹. Cette lecture contextuelle n'est pas abusive : chacun de ces événements est évoqué par Montaigne dans l'intention de rendre compte de la faiblesse humaine. Or, l'un des enjeux de ce travail consiste à lire le scepticisme des *Essais* – aussi bien dans son aspect thématique que formel – en lien avec la découverte de la perspective linéaire. Autrement dit, à mesurer l'incidence de l'apparition de la « construction légitime » sur le fond et la forme des *Essais*. Auparavant, il importe de s'arrêter plus précisément sur la question de la perspective et de l'anamorphose, la dernière n'étant que la dérèglement de la première. L'œuvre que Carl Havelange consacre à l'« histoire du regard » s'intéresse notamment à la perspective, à sa genèse et aux conséquences épistémologiques d'une telle codification². Quant aux études de Jurgis Baltrusaitis, elles se présentent comme une référence en matière de recherche sur l'anamorphose³.

La codification de la perspective appartient à un ensemble de bouleversements qui se produisent dans le monde de la vision entre le XV^e et le XVII^e siècle. En 1475, soit près d'un siècle avant la naissance des *Essais*, Antonio Manetti déclare Filippo Brunelleschi comme l'inventeur de la perspective linéaire. C'est autour des années 1410 que l'artiste aurait réalisé la première représentation en perspective, un tableau du baptistère de San Giovanni à Florence. La représentation aujourd'hui disparue, rien n'atteste du rôle initiateur de Brunelleschi. Néanmoins, Manetti insiste sur l'existence de ce tableau dont la perspective serait née. Dès lors, un mythe tacite se crée autour de la figure de Brunelleschi, que chacun accepte de considérer comme l'inventeur de la pratique. En réalité, la technique est théorisée quelques décennies plus tard par Leon Battista Alberti. En 1435, ce dernier publie le traité *De pictura* et formule précisément chacune des règles de la « construction légitime ». L'auteur y rappelle la maîtrise nécessaire de la géométrie, sans laquelle aucune représentation ne peut plus être

¹ MONTAIGNE, Miche de, De Democritus et Heraclitus, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. L, p. 526

² HAVELANGE, Carl, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Fayard, 1998

³ BALTRUSAITIS Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus, les perspectives dépravées II*. Flammarion, Paris, 1996

envisagée. Une peinture mimétique, voilà l'objectif des premiers théoriciens de la perspective. Désormais, le peintre doit respecter un schéma géométrique et rationnel, établi selon les lois de la perception visuelle. Dans son ouvrage, Jurgis Baltrusaitis en donne une description :

La première ligne tracée est celle de l'horizon à hauteur de l'œil. Deux points y sont ensuite fixés : au milieu – le point principal, vers lequel convergent toutes les lignes droites parallèles qui s'éloignent en profondeur ; sur la même horizontale et à la même distance du point principal que l'œil, en face de la composition – le point de distance, vers lequel convergent les diagonales. Pour que l'effet soit complet, il faut que le spectateur se place à un point de vue déterminé.¹

Grâce à la géométrisation des représentations picturales, la peinture prétend à la transparence. L'œuvre se veut mimétique, c'est-à-dire conforme au visible. Comme le souligne Baltrusaitis, le spectateur est contraint d'adopter le même point de vue que le peintre. La perspective suppose alors le choix d'un point de vue unique et intransigeant. Elle oblige même à une vision monoculaire, la variation d'un œil à l'autre pouvant modifier l'effet escompté. Aussi la perspective est-elle une pratique relative : tout se construit en fonction de la position du peintre dans l'espace. En raison de sa prétention à mimer le visible, la perspective dévoile concomitamment les lois de la perception visuelle. Or, vision et savoir étant indéfectibles, c'est plus largement le monde de la connaissance que la perspective concerne et bouleverse.

Composé des mots grecs *ana* et *morphé*, le terme *anamorphose* désigne littéralement « un retour vers la forme ». L'anamorphose suppose ainsi une déformation suivie d'un redressement. Selon Jurgis Baltrusaitis, la première mention du terme apparaît en 1657 avec le mathématicien Gaspard Schott. En peinture, le procédé consiste à dérégler les lois de la perspective habituelle :

Le mécanisme [de la perspective] une fois trouvé, on a cherché à en accroître les effets en exagérant les proportions jusqu'à l'absurde, ce qui s'obtient par l'éloignement du point de vue principal et par le rapprochement simultané du point de distance ; les cases s'étirent alors violemment et décroissent avec précipitation. Leur succession est tellement contrastée qu'il ne reste plus aucune commune mesure entre elles, mais les carrés se restituent égaux lorsqu'on les mire du point de vue renversé.²

¹ BALTRUSAITIS Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus, les perspectives dépravées II*. Flammarion, Paris, 1996, p. 58

² *Ibid.*, p. 59

Alors que le XVI^e siècle manifeste un goût particulier pour les représentations étranges et les cabinets de curiosité, l'anamorphose picturale fait son apparition. Les principaux traités mentionnant ladite technique se déploient entre le milieu et la fin du XVI^e siècle, c'est-à-dire à la même époque et dans le même contexte que l'œuvre de Montaigne. Selon Baltrusaitis, la pratique est évoquée pour la première fois dans le traité de perspective de Vignole. Intitulé *Les deux règles de la perspective*, l'ouvrage est rédigé au milieu du siècle mais n'est publié qu'en 1583, soit trois ans après la première édition des *Essais*. En 1559, la technique est aussi enseignée dans l'ouvrage italien *Pratica della prospettiva* de Daniel Barbaro. L'auteur explique alors le principe de déformation et de redressement de l'image anamorphotique :

Si l'œil [...] n'est pas placé au point déterminé, il apparaît tout autre chose que ce qui est peint, mais, regardé ensuite de son point de vue, le sujet se révèle selon l'intention du peintre.¹

L'anamorphose naît ainsi du bouleversement des codes de la perspective. Si celle-ci suppose une certaine indulgence dans l'adoption du point de vue de l'œuvre, l'anamorphose se montre intransigente : le redressement de l'image déformée ne peut se faire qu'à condition d'en avoir préalablement découvert le point de vue. Toute notre étude se réfèrera alors régulièrement à l'exemple des *Ambassadeurs* de Hans Holbein et à l'analyse que Fernand Hallyn en fait². Exécutée en Angleterre en 1533, l'œuvre représente les ambassadeurs Jean de Dinteville et Georges de Selve. Richement vêtus, le regard tourné vers le spectateur, le bras accoudé sur une étagère garnie d'instruments divers – un luth, un globe, un livre, des instruments de mesure, etc. – les deux personnages affichent un visage solennel. La composition, triangulaire, marque une première anomalie : au lieu de fuir vers le fond de l'espace, les lignes du tableau convergent vers le spectateur. L'arrière-plan est fermé d'un rideau de velours vert, à peine tiré pour laisser entrevoir un crucifix dans l'angle droit de la toile. Sur le dallage apparaît une tâche blanche, étirée, que le point de vue facial ne permet pas d'identifier. Toutefois, l'image prend forme si le spectateur adopte un point de vue oblique et rasant : un crâne humain surgit, tandis que le reste de la toile se déforme.

¹ Cité par BALTRUSAITIS Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus, les perspectives dépravées* II. Flammarion, Paris, 1996, p. 48

² HALLYN, Fernand, *Le sens des formes : études sur la Renaissance*, Editions Droz, Genève, 1994

En ce qui concerne les *Essais*, serait-il possible de considérer la pratique du « lustre inusité » comme une anamorphose ? La découverte des lois de la perspective et de la perception visuelle aurait-elle une incidence sur le scepticisme de Montaigne et sur les dispositifs de l'écriture des *Essais* ? L'hypothèse d'un lien entre optique et scepticisme est déjà formulée par Emmanuel Naya dans son article sur « l'optique sceptique »¹ des *Essais*. Après avoir montré le rapport qui se noue entre la vue et la connaissance dans l'imaginaire des sociétés humaines et dans la philosophie sceptique, l'auteur aborde plus précisément le cas des *Essais* : il montre que la conscience d'une vision trompeuse nourrit la remise en cause que Montaigne entreprend des capacités du jugement. L'auteur souligne aussi le rôle du modèle optique dans la formulation de la relativité du jugement, tout comme il joint la pratique du « lustre inusité » à un idéal de connaissance du monde et de soi-même. Toutefois, Emmanuel Naya n'évoque pas le modèle de la perspective linéaire. De même en est-il dans l'article d'Alexandre Tarrête, consacré à l'écriture paradoxale des *Essais*. Si l'auteur relève les dispositifs textuels et paradoxaux par lesquels Montaigne multiplie les perspectives et libère le jugement, jamais il ne parle d'anamorphose. Seule Marie-Luce Demonet emploie le terme « anamorphose » pour désigner l'adoption de points de vue inhabituels². Aussi ce travail insistera-t-il sur le caractère proprement anamorphotique de l'écriture des *Essais*.

En étudiant la question de la perspective dans les *Essais*, on se proposera de comprendre comment l'œuvre de Montaigne pourrait être au savoir admis ce que l'anamorphose est à la perspective. Autrement dit, dans quelle mesure les *Essais* constituent-ils un cas d' « anamorphose littéraire », miroir où se reflète l'exercice emblématique d'un jugement affranchi et autonome ? Aussi sera-t-il question de l'origine, de la nature et de la fonction des dispositifs optiques mis en place par Montaigne au service de son projet central : la mise à l'essai du jugement.

Afin de mieux comprendre le rapport qui se tisse entre le recours au modèle optique dans l'écriture des *Essais* et le scepticisme, il s'agira d'abord de rattacher ce dernier aux bouleversements du XVI^e siècle. On se proposera alors de comprendre comment la codification de la perspective et la reconsidération de l'Homme au sein de l'Univers – autant de changements de regard – nourrissent le doute de l'essayiste et

¹ NAYA Emmanuel, « L'optique sceptique dans les *Essais* de Montaigne », in ROUKHOMOSKY B., *L'Optique des moralistes de Montaigne à Chamfort*, Paris : H. Champion, 2005

² DEMONET, Marie-Luce, *Michel de Montaigne, les « Essais »*, Paris : Presses universitaires de France, 1986, p. 79

imposent l'évidence d'un nouveau rapport de l'œil au monde. Aussi ce nouveau rapport sera-t-il l'objet du second temps de notre réflexion : il sera alors question d'étudier la nature des dispositifs optiques du moraliste, ainsi que le projet d'émancipation de l'esprit auquel ils sont voués. Cette dernière émancipation permettant la découverte de soi à travers le visage d'autrui, il sera alors ici question de la visée réflexive des *Essais*, c'est-à-dire du portrait que Montaigne fait de lui-même. Dans ce cadre, il s'agira de s'interroger sur la valeur emblématique de l'écriture par anamorphose, dans laquelle autrui devient le miroir de soi, et Montaigne, l'emblème de son discours sur le monde.

I. L'héritage du pyrrhonisme

Comme le signale Emmanuel Naya dans son article sur l'optique sceptique des *Essais*¹, le pyrrhonisme connaît un renouveau dès la Renaissance. Durant la période médiévale, le scepticisme n'est pas totalement entériné, bien qu'il occupe une place subsidiaire dans la sphère de la pensée. Au sein du monde chrétien, dominé par une conception dogmatique du savoir, le scepticisme ne fait pas bonne figure. Il est rapidement assimilé à une attitude de dénégation vis-à-vis des dogmes religieux, si bien que le courant est parfois taxé d'hérésie. Toutefois, le statut du scepticisme change dans les premières années du XV^e siècle. La redécouverte des textes ou des fragments de textes du scepticisme antique donne accès à un pyrrhonisme constitué de pensées philosophiques variées et constitue une source d'intérêt pour les Humanistes. Ainsi, le renouvellement du scepticisme s'explique d'abord par son visage protéiforme, miroir des philosophies antiques. Néanmoins, dès la fin du XV^e siècle, l'intérêt se concentre davantage sur les postulats sceptiques pour eux-mêmes. Quelques années avant la publication des deux premiers livres des *Essais* paraissent les traductions latines des *Hypotyposes pyrrhoniennes* et de l'*Adversus mathematicos*² de Sextus Empiricus. Par ailleurs, en 1531, Corneille Agrippa publie sa *Déclaration sur l'incertitude, vanité, et abus des Sciences et des Arts*, dont le titre éloquent annonce une méfiance vis-à-vis du savoir. Ainsi, le XVI^e siècle fait place à un regain d'intérêt pour les principes sceptiques. La crise intellectuelle de l'époque est propice à la résurgence d'une postulation pour la faiblesse de l'entendement humain.

Le doute touche alors toutes les sphères de la société, après s'être d'abord déclaré dans le domaine théologique. La Réforme, qui redéfinit les critères de la foi – rejet des saints, du Pape, des Indulgences – instille le choix et l'hésitation dans la sphère religieuse, domaine où régnaient jusqu'alors la certitude et l'autorité. Au-delà des conséquences politiques et morales qu'elles provoquent, les Guerres de religion ne font que creuser le fossé entre deux camps, deux partis prônant chacun sa vérité. Aussi la Réforme marque-t-elle le début d'une contamination générale du champ de la connaissance par le doute. Cette contamination est alors parachevée par les bouleversements concomitants qui se produisent entre la fin du XV^e siècle et jusqu'au XVII^e siècle. Les découvertes d'alors, si elles naissent du progrès humain, débouchent cependant sur la remise en cause de ce même progrès. L'homme voit apparaître de

¹ NAYA Emmanuel, « *L'optique sceptique dans les Essais de Montaigne* », in ROUKHOMOSKY B., *L'Optique des moralistes de Montaigne à Chamfort*, Paris : H. Champion, 2005

² Traductions de Henri Estienne (1562) et de Gentien Hervet (1569)

nouveaux espaces dans le ciel et sur la terre. Il se produit alors ce que Philippe Hamou désigne comme un phénomène de « mutation du visible »¹, qui marque le début d'une nouvelle conception du savoir humain.

La renaissance du scepticisme est également concomitante de la codification de la perspective. L'apparition simultanée de ces deux phénomènes n'est pas un hasard : la perspective, en tant que procédé mimétique du système visuel, induit l'idée d'une variation de la vision humaine en fonction du point de vue. Autrement dit, la perspective linéaire devient l'expression et l'illustration même de la règle de la relativité du scepticisme. Aussi les *Essais* cristallisent-ils ce sentiment d'instabilité et de variation. La postulation de la faiblesse du jugement constitue le fil rouge de l'œuvre : les trois livres sont marqués par une constante remise en cause du savoir, qui s'exprime dans le thème de l'instabilité du monde et dans la postulation de la dépendance du jugement.

A. Une remise en cause du savoir

1. La loi du hasard

Dans les *Essais*, le thème de l'instabilité et de l'ignorance humaine est indéfectible de la notion de hasard. Avec le chapitre *Par divers moyens on arrive à pareille fin*, Montaigne inaugure les *Essais* sur le principe de la contingence des événements. Portant sa réflexion sur les prisonniers de guerre, il établit une liste d'évènements contradictoires issus pourtant d'une même attitude. Tantôt le courage du vaincu suscite l'admiration de son bourreau, tantôt il exacerbe sa colère. La première conclusion à laquelle est amené le lecteur est celle du caractère hasardeux des événements : les choses peuvent être ou ne pas être, sans que l'homme n'en puisse rien prévoir. La même réflexion est menée dans le chapitre XXIV du premier livre, *Divers événements de même conseil*, dont le titre révèle également différentes issues d'un même comportement. L'essai est construit de la même façon que le précédent, puisqu'il s'agit de relever les conséquences contradictoires de la mansuétude d'un homme de pouvoir face à son conspirateur. Auguste, qui pardonne à Cinna, obtient en retour l'amitié de ce

¹ HAMOU, Philippe, *La Mutation du visible : essai sur la portée épistémologique des instruments d'optique au XVII^e siècle*. Editions Presses universitaires du Septentrion, 199-2001

dernier. Au contraire, la clémence de François de Guise le mène à son assassinat. Après ce renversement, la seconde partie développe l'une des postulations principales du scepticisme de Montaigne : celle du hasard comme règle transcendante du monde ; les comportements humains seraient gouvernés, non par l'homme lui-même et sa prudence, mais par la fortune. Dès lors, Montaigne montre le peu de part que les hommes ont dans leur propre destinée. Les événements, comme les arts, échappent à leur contrôle et ne sont régis que par le hasard :

Tant c'est chose vaine et frivole que l'humaine prudence : et au travers de tous nos projets, de nos conseils et précautions, la fortune maintient toujours la possession des événements. [...] Or je dis que non en la médecine, seulement : mais en plusieurs arts plus certaines la fortune y a bonne part. Les saillies poétiques, qui emportent et ravissent hors de soi, pourquoi ne les attribuerons-nous à son bonheur ? Puisqu'il confesse lui-même qu'elles surpassent sa suffisance et ses forces, et les reconnaît venir d'ailleurs que de soi [...]. Quant aux entreprises militaires, chacun voit comment la fortune y a bonne part : en nos conseils mêmes et en nos délibérations, il faut certes qu'il y ait du sort : car tout ce que notre sagesse peu, ce n'est pas grand-chose [...] ¹

Héritée de la morale d'Epicure – qui rapporte le monde au hasard – cette dernière règle constitue l'un des principaux arguments du scepticisme de Montaigne. Comme l'extrait en atteste, cette postulation induit la faiblesse de la sagesse humaine, c'est-à-dire de la capacité à connaître les choses par la raison et l'expérience. A ce titre, tout raisonnement humain apparaît comme vain, les événements n'obéissant qu'au hasard : l'issue d'une maladie, comme la beauté des ouvrages artistiques, sont moins l'œuvre des capacités humaines que de la fortune. Dans le chapitre *De la bataille de Dreux*, la même idée est implicite. A travers l'exemple de la bataille de Dreux, où se produit un renversement inopiné à l'avantage des catholiques jusqu'ici dominés, Montaigne illustre encore le caractère hasardeux des événements, qui échappent aux prévisions humaines. De même, l'exemple final du capitaine perspicace refusant l'occasion inattendue d'attaquer ses ennemis par l'arrière, puis s'y ralliant, promet une soumission de l'homme à la fortune. L'attitude spontanée triomphe alors de la sagesse, laquelle cherche à anticiper sur ce qui ne peut l'être. Aussi Montaigne minimise-t-il l'empire de la sagesse humaine. La fortune, qui régit le monde et les comportements humains, rend le jugement incertain et variable :

¹ MONTAIGNE, Michel de, Divers événements de même conseil, *Essais I*, Gallimard 2009, chap. XXIV, pp. 285, 286, 287

Ainsi nous avons bien accoutumé de dire avec raison, que les évènements et issues dépendent [...] pour la plupart, de la fortune, laquelle ne se veut pas ranger et assujettir à notre propre discours et prudence. [...] Mais à le bien prendre, il semble que nos conseils et délibérations, en dépendent bien autant, et que la fortune engage en son trouble et incertitude, aussi nos discours ¹

L'essai *De l'incertitude de notre jugement*, dont la citation est extraite, met particulièrement en exergue le caractère transcendantal des lois du monde, qui devient l'une des principales causes de l'instabilité du jugement. Autrement dit, Montaigne postule la contingence du jugement, qui subit la variabilité et la contradiction inhérentes du monde. Il s'agit alors d'humilier la présomption humaine en lui présentant le visage instable et imprévisible du monde. L'idée du mouvement fortuit de ce dernier, qui contredit et ébranle les certitudes de l'homme, Montaigne l'exprime dans le thème des mondes renversés. Les existences, soumises au bon vouloir du hasard, peuvent être tout et leur contraire, empêchant ainsi la stabilité du jugement. Le chapitre *Qu'il ne faut juger de notre heur, qu'après la mort* constitue une leçon d'humilité. A travers l'exemple de puissants personnages morts dans d'avalissantes conditions, Montaigne rappelle l'omnipotence et l'imprévisibilité de la fortune, qui a l'entière possession du monde. Il s'agit alors de se jouer des vanités humaines : celle de croire maîtriser et connaître les évènements du monde.

Pour l'incertitude et variété des choses humaines, qui d'un bien léger mouvement se changent en autre tout divers. [...] Car il semble que comme les orages et tempêtes se piquent contre l'orgueil et hautaineté de nos bâtiments, il y ait aussi là-haut quelques esprits envieux des grandeurs de çà-bas [...] Et semble que la fortune quelquefois guette à point nommé le dernier jour de notre vie, pour montrer sa puissance de renverser en un moment, ce qu'elle avait bâti en longues années ²

Aussi Montaigne suppose-t-il la transcendance des lois du monde : celles-ci ne sont pas offertes à la connaissance humaine. La vérité, qui est celle du hasard, n'est alors connue que de Dieu. Dès lors, Montaigne rappelle régulièrement cet ordre du monde, dans lequel Dieu seul aurait la connaissance et la maîtrise du monde, tandis que les hommes ne feraient que subir. Comme l'indique l'essai *C'est folie de rapporter le vrai et le faux à notre suffisance*, les valeurs objectives ne sont perceptibles par l'homme :

¹ MONTAIGNE, Michel de, *De l'incertitude de notre jugement*, chap. XLVII, p. 506

² *Ibid.*, *Qu'il ne faut juger de notre heur, qu'après la mort*, *Essais I*. Gallimard 2009, chap. XIX, p. 218

[...] la raison m'a instruit, que de condamner ainsi résolument une chose pour fausse, et impossible, c'est se donner l'avantage d'avoir dans la tête, les bornes et limites de la volonté de Dieu, et de la puissance de notre mère nature : Et qu'il n'y a point de plus notable folie au monde, que de les ramener à la mesure de notre capacité et suffisance¹

La connaissance apparaît ici comme un péché d'*hybris* : la science constitue une transgression de la frontière séparant le monde divin du monde humain. Quelques décennies avant que Montaigne n'écrive ses *Essais*, Corneille Agrippa exprime la même idée dans sa *Déclaration sur l'incertitude, vanité, et abus des Sciences et des Arts*. Annonçant que sa « délibération est de [...] blâmer [les sciences] »², il établit une même distinction fondamentale entre les hommes et le divin. Tout comme Montaigne, cette diatribe passe par une confrontation de la puissance divine et de la faiblesse humaine, dans laquelle le savoir est explicitement désigné comme un crime d'*hybris* :

Et c'est folie de s'amuser à mesurer la terre, car en la mesurant nous outrepassons mesure...³

Le terme « folie », employé par Montaigne comme par Corneille Agrippa, fait alors écho à l'*Eloge de la folie* d'Erasme, dans lequel le sage est assimilé à un fou. Publié pour la première fois en 1511, l'ouvrage postule aussi la vanité des hommes, dont la prétention à connaître les lois de l'univers est considérée comme une folie ridicule. Les conjectures du géomètre, celles de l'astrologue, toutes apparaissent comme vaines :

Quel plaisir pour eux lorsque, dans leur délire philosophique, [...] ils nous donnent la grandeur du soleil, de la lune, des étoiles, [...]. Mais cette nature infiniment au-dessus de toutes les idées de ces philosophes, se moque d'eux et de leur conjecture.⁴

En somme, comme Pascal près d'un demi siècle plus tard, Montaigne postule l'impénétrabilité du monde.

¹ MONTAIGNE, Michel de, C'est folie de rapporter le vrai et le faux à notre suffisance, *Essais I*, chap. XXVII, p. 360

² Cité par BALTRUSAITIS Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus, les perspectives dépravées II*. Flammarion, Paris, 1996, p. 136

³ *Ibid.*

⁴ Erasme, *Eloge de la folie*, Paris, Librairie Armand Colin, 1559, p. 92

2. Entre neutralité et vérité inaccessible

Ainsi, le scepticisme de Montaigne se construit sur l'idée selon laquelle « le cabinet de vérité est clos »¹, pour reprendre l'expression de Corneille Agrippa. Autrement dit, les capacités de l'homme sont trop faibles pour qu'il ne puisse jamais connaître la vérité du monde. Or, le chapitre *Que le goût des biens et des maux dépend en bonne partie de l'opinion que nous en avons* avance un autre principe, celui de l'indétermination inhérente du monde. En somme, la vérité n'est plus seulement cachée, elle est inexistante. Rappelant la relativité des réactions face aux maux, Montaigne postule la neutralité *a priori* du monde, qui ne se colore et n'est déterminé que dans l'opinion des hommes :

Si ce que nous appelons mal et tourment, n'est ni mal ni tourment de soi, mais seulement que notre fantaisie lui donne cette qualité, etc.²

D'ailleurs, cette idée se rapproche davantage du scepticisme de Pyrrhon d'Elis, dans lequel l'idée de l'indétermination du monde est centrale. Pourtant, bien que l'idée soit ici exprimée, Montaigne la nuance par l'inflexion marquée dans le titre même : « en bonne partie ». Il s'agit davantage d'établir la règle de la relativité que l'idée de la neutralité du monde ; l'homme détermine le monde selon soi et d'autres facteurs, non selon la nature intrinsèque de ce dernier :

Les choses à part elles ont peut-être leur poids et mesures et conditions, mais au-dedans en nous, elle [les] leur taille comme elle l'entend³

3. Un monde mouvant

Le scepticisme des *Essais* consiste alors à considérer l'homme dans un monde instable⁴ dont il ne peut rien savoir ni rien prévoir. Ce sentiment d'instabilité et de méconnaissance du monde débouche sur une conception dépréciative de la condition

¹ Dixit Corneille Agrippa, cité par BALTRUSAITIS Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus, les perspectives dépravées II*. Flammarion, Paris, 1996, p. 140

² MONTAIGNE, Michel de, *Que le goût des biens et des maux dépend en bonne partie de l'opinion que nous en avons*, *Essais I*. Gallimard 2009, Chap. XIV., p. 177

³ *Ibid.*, De Democritus et Heraclitus, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. L, p. 526

⁴ Alors que Montaigne écrit, le mouvement artistique baroque commence tout juste à se développer. Or, comme l'indique l'étymologie du mot (portugais *barroco* : pierre irrégulière), le baroque se caractérise par son aspect irrégulier, instable et mouvementé.

humaine. A l'écart d'un anthropocentrisme encore prégnant, Montaigne déloge l'homme de la place qu'il s'est lui-même octroyée au centre de la création. L'argument du savoir et de l'intelligence humaine, pilier de la conception anthropocentrique, est alors ruiné. Dessinant une nette frontière et un fort contraste entre le monde céleste et le monde terrestre, Montaigne insiste sur la misère de l'homme face à l'immensité et à l'impenétrabilité de l'univers. Si l'humiliation de l'espèce humaine se fait dans l'ensemble des trois livres, elle s'exprime particulièrement dans l'*Apologie de Raymond Sebond* :

Que nous prêche la vérité quand elle nous [...] inculque si souvent, que notre sagesse n'est que folie devant Dieu : que de toutes les vanités la plus vaine c'est l'homme : que l'homme qui présume de son savoir, ne sait pas encore que c'est que savoir : et que l'homme, qui n'est rien, s'il pense être quelque chose, se séduit soi-même et se trompe [...]. Qu'il me fasse entendre par l'effort de son discours, sur quels fondements il a bâti ces grands avantages, qu'il pense avoir sur les autres créatures. Qui lui a persuadé que ce branle admirable de la voûte céleste, la lumière éternelle de ces flambeaux roulant si fièrement sur sa tête, les mouvements épouvantables de cette mer infinie, soient établis [...] pour son service ? Est-il possible de rien imaginer si ridicule, que cette misérable et chétive créature, qui n'est pas seulement maîtresse de soi [...] se die maîtresse [...] de l'univers ? Duquel il n'est pas en sa puissance de connaître la moindre partie [...] Et ce privilège qu'il s'attribue d'être seul en ce grand bâtiment, qui ait la suffisance d'en reconnaître la beauté et les pièces [...] ? [...] A considérer la domination et puissance que ces corps-là ont, non seulement sur nos vies et conditions de fortune [...] mais sur nos inclinations même, nos discours, nos volontés : qu'il régissent, poussent et agitent à la merci de leurs influences, selon que notre raison nous l'apprend et le trouve [...] A voir que non un homme seul, non un Roi, mais les monarchies, les empires, et tout ce bas monde se meut, au branle des moindres mouvements célestes.¹

A travers une série d'interrogations, Montaigne donne la mesure de la disproportion entre les vanités humaines et l'incommensurabilité du monde. L'extrait ci-dessus témoigne d'une postulation forte en faveur de la vacuité de l'homme, lequel est « de toutes les vanités la plus vaine ». Soucieux de mettre à mal une vision anthropocentrique courante mais chancelante, Montaigne mesure et renverse les rapports de force entre l'homme et l'univers, afin de susciter un sentiment d'humilité : l'homme est une « misérable et chétive créature » face « au grand bâtiment » qu'est l'univers. Ce dernier n'est plus au service de l'homme, ni ne se prête à sa connaissance. Au contraire, l'homme lui est entièrement soumis et subit ses mouvements incessants. Il va sans dire que l'apparition des nouvelles théories astronomiques a une incidence dans le scepticisme et la philosophie ontologique de Montaigne. L'idée que l'homme puisse se

¹ MONTAIGNE, Michel de, *Apologie de Raymond Sebond*, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XII., pp. 175, 176, 177

méprendre si longtemps sur la nature du monde nourrit alors son sentiment d'incertitude et d'instabilité :

Le ciel et les étoiles ont branlé trois mille ans, tout le monde l'avait ainsi cru, jusques à ce que Cleanthes le Samien ou, [selon] Theophraste, Nicetas Siracusien, s'avisait de maintenir que c'était la terre qui se mouvait [...]. Et de notre temps Copernicus a si bien fondé cette doctrine qu'il s'en sert très réglément à toutes les conséquences astronomiques. Que prendrons-nous de là, sinon qu'il ne nous doit chaloir lequel ce soit des deux : Et qui sait qu'une tierce opinion d'ici à mille ans, ne renverse les deux précédentes [...]. Je ne puis avoir le jugement si flexible ¹

Il en est de même pour la découverte de l'Amérique, dont Montaigne rappelle lui-même qu'elle remonte seulement à la génération de son père. A ses yeux, le savoir se discrédite dans sa flexibilité et son caractère contradictoire. Les découvertes deviennent alors la preuve même l'ignorance et de l'aveuglement humain :

[...] voilà de notre siècle une grandeur infinie de terre ferme [...] qui vient d'être découverte. [...] Savoir mon [...] s'il n'est pas plus vraisemblable que ce grand corps que nous appelons le monde est chose bien autre que nous ne jugeons ²

Dès lors, le jugement apparaît faible, changeant, arbitraire, et contradictoire, incapable de connaître l'essence du monde. Le postulat de l'inconstance humaine est alors solidaire du scepticisme de Montaigne. A l'inégalité qui se « trouve d'homme à homme », laquelle fait la relativité et la diversité des opinions, Montaigne ajoute l'inégalité interne de l'homme. Il diagnostique la misère de l'homme d'après son inconstance. Son rapport insatiable au désir devient l'une des marques de sa faiblesse :

N'est-ce pas un singulier témoignage d'imperfection, ne pouvoir rasseoir notre contentement en aucune chose, et par désir même et imagination il soit hors de notre puissance de choisir ce qu'il nous faut ? ³

Comme l'exprime ici Montaigne, l'homme ne maîtrise pas même la connaissance de soi et de ses besoins véritables. Il dénonce leur inconstance intrinsèque, qu'il observe dans la propension que les hommes manifestent à vouloir posséder ce qu'ils n'ont pas. Montaigne désigne alors la connaissance du monde comme l'un des désirs insatiables par lesquels l'homme provoque sa misère :

¹ MONTAIGNE, Michel de, Apologie de Raymond Sebond, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XII., p. 349

² *Ibid.*, p. 352

³ *Ibid.*, D'un mot de Césaire, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. LIII, p. 536

[...] Quoi que ce soit qui tombe en notre connaissance et jouissance, nous sentons qu'il ne nous satisfait pas et allons béant après les choses à venir et inconnues, d'autant que les présentes ne nous saouent point : [...] nous les saisissons d'une prise malade et déréglée, [...] Notre appétit est irrésolu et incertain : il ne sait rien tenir, ni jouir en bonne façon. L'homme se remplit et se paît d'autres choses qu'il ne sait point, et qu'il ne connaît point¹

L'instabilité des hommes et de leurs opinions, Montaigne la dénonce jusque dans la politique et la justice. Aussi discrédite-t-il les lois, en tant qu'elles émanent d'inclinations et de jugements faillibles. De nouveau, la diversité des lois et des systèmes politiques, désignée comme la « mer flottante des opinions d'un peuple, ou d'un Prince »², apparaît comme le baromètre de l'incapacité du jugement à connaître le vrai, le bon, et le juste. L'instabilité, la variabilité, l'inconstance des opinions constituent alors les fondements du renoncement de Montaigne au savoir.

B. La relativité du jugement

Au cœur de la réflexion que Montaigne mène sur la faiblesse de l'entendement humain se loge l'une des postulations principales des *Essais* : celle de la dépendance du jugement. Dans les trois livres, le constat de l'inconstance et de la débilité humaine se double d'une interrogation sur les différents facteurs qui asservissent l'instance intellectuelle. Autrement dit, diverses chaînes entraveraient le jugement, le rendant ainsi partial et relatif. Ce dernier serait déterminé *a priori* et influencé dans son exercice. A ce titre, la dénonciation de la relativité et de l'assujettissement de l'instance intellectuelle constitue l'une des constantes des trois livres.

Or, la réflexion de Montaigne sur la relativité du jugement est induite par un contexte de codification de la perspective. Plus d'un siècle avant la naissance des *Essais*, le théoricien Leon Battista Alberti formule les règles géométriques de la perspective dans son traité *De Pictura*. Bien qu'elle ne soit pas immédiatement appliquée par tous les peintres, la représentation en perspective devient la règle d'or de la *mimesis*, c'est-à-dire d'un traitement géométrique conforme à la nature. Dans les premières années du XVI^e siècle, en raison du caractère mimétique qui lui est attribué, la perspective crée un élan d'enthousiasme dans les sphères artistiques. Considérée dans son analogie avec

¹ MONTAIGNE, Michel de, D'un mot de Caesar, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. LIII., pp. 537-538

² *Ibid.*, Apologie de Raimond Sebond, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XII, p. 363

l'expérience visuelle, la perspective accède au rang de la science. Le raccourci s'explique par la valeur généralement octroyée à la vision ; dans l'imaginaire collectif, celle-ci est l' « instrument de découverte et de démonstration »¹ du réel, le berceau de la connaissance humaine. En atteste alors la porosité sémantique de la vision et de la connaissance dans le vocabulaire visuel. Pour ne citer qu'un exemple, le latin *videre* désigne à la fois l'action de voir et l'observation intellectuelle.

Ainsi, en énonçant les codes de la perspective linéaire, les théoriciens de la peinture ont cependant dévoilé les règles de la vision, et conséquemment celles de la connaissance. Dès lors, la perspective devient l'illustration du caractère trompeur et relatif de la vision, laquelle induit le jugement en erreur. Née de l'exagération des règles de la perspective, l'anamorphose se présente alors comme une caricature des lois visuelles. Or, les *Essais* sont concomitants de la diffusion des premiers traités sur l'anamorphose ; ils s'inscrivent alors dans un contexte où la représentation en perspective constitue l'illustration d'un monde perçu comme une vaste illusion. Ainsi, le scepticisme des *Essais* trouve sa meilleure expression dans la perspective linéaire. Bien qu'implicite, le texte témoigne d'un rapprochement entre les tropes sceptiques de la relativité et les règles de la perspective. Aussi Montaigne a-t-il à l'esprit ces dernières règles lorsqu'il postule l'illusion de la perception et l'assujettissement du jugement.

1. L'illusion : la perception comme critère faillible

Dans la réflexion ontologique des *Essais* se dégage le principe empirique et aristotélicien selon lequel la connaissance se fait par l'expérience des sens. Visible dans l'ensemble des trois livres, l'idée d'un lien de causalité entre les sens et la pensée est explicitée dans les dernières pages de l'*Apologie de Raymond Sebond* :

[...] toute notre connaissance s'achemine en nous par les sens [...]. Qu'on leur attribue le moins, qu'on pourra, toujours faudra-t-il leur donner cela, que par leur voie et entremise s'achemine toute notre instruction²

¹ HAVELANGE, Carl, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Fayard, 1998, p. 264

² MONTAIGNE, Michel de, *Apologie de Raymond Sebond, Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XII., pp. 374-375

A l'instar d'Aristote, qui met en exergue le rôle joué par la vue, Montaigne lie particulièrement le jugement à la vision. Or, le pyrrhonisme antique est indissociable de la question des cinq sens, et plus particulièrement de celle du regard. En témoigne alors l'étymologie du mot « scepticisme » : apparu avec la renaissance du pyrrhonisme au I^{er} siècle avant J.-C., le terme dérive du grec *skeptestai*, lequel désigne l'examen rendu possible par un regard affûté.

Aussi Montaigne rejoint-il encore le pyrrhonisme antique, la question de la vision étant indissociable de celle du jugement. Le lien privilégié entre la vue et l'opération du jugement, les *Essais* le manifestent dans l'importante terminologie optique qui s'y déploie. Dans le cadre de la réflexion sur les limites du jugement, la vue devient fréquemment la métonymie du jugement, comme l'essai *Apologie de Raymond Sebond* en offre l'exemple :

[...] la vérité est engouffrée dans de profonds abîmes, où la vue humaine ne peut pénétrer.¹

Il s'agit alors plus particulièrement d'une métalepse : en prenant la vue comme signifiant du jugement, Montaigne la désigne comme la cause de ce dernier. Le texte abonde alors en indices par lesquels la vue et le jugement apparaissent comme deux opérations contiguës, assimilables l'une à l'autre. Au début de l'essai *Des boiteux*, Montaigne parle aussi d'une « aperceance [...] grossière, obscure et obtuse »² pour signaler les limites de notre entendement. Dans ce cas, l'« aperceance » désigne aussi bien la vue que le jugement, Montaigne imbriquant les deux processus l'un dans l'autre. A ce titre, les métaphores telles que « les yeux internes »³ ou « la vue de notre jugement »⁴ marquent l'amalgame qui se produit entre l'expérience visuelle et celle du jugement.

Employées par Montaigne pour désigner la pensée humaine, les « métaphores de l'exercice visuel »⁵ s'inscrivent aussi dans le cadre de la remise en cause des connaissances. Les dernières pages de l'*Apologie de Raymond Sebond* en offre alors l'explication : après avoir désigné la sensation comme le berceau de l'« instruction »,

¹ MONTAIGNE, Michel de, *Apologie de Raymond Sebond, Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XII, p. 336

² *Ibid.*, *Des boiteux, Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XI., p. 347

³ *Ibid.*, *Des coutumes anciennes, Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XLIX., p. 519

⁴ *Ibid.*, *Apologie de Raymond Sebond, Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XII, p. 322

⁵ NAYA Emmanuel, « L'optique des moralistes de Montaigne à Chamfort », in ROUKHOMOSKY B., *L'Optique des moralistes de Montaigne à Chamfort*, Paris : H. Champion, 2005, p. 33

Montaigne lui impute la responsabilité de l'égarement humain. Postulant le caractère trompeur et relatif de la sensation, dont les idées humaines découleraient, Montaigne jette encore davantage le discrédit sur la connaissance. Aussi, la sensation induirait le jugement en erreur :

Ce propos m'a porté sur la considération des sens, auxquels gît le plus grand fondement et preuve de notre ignorance ¹

La conception aristotélicienne du savoir – les sens générant et validant les idées – est ici détournée au profit d'une défiance vis-à-vis de l'entendement humain. A l'inverse d'Epicure, qui la conçoit comme le seul critère de la vérité, la sensation est envisagée comme un phénomène trompeur et instable, qui emporte le jugement dans son incertitude.

Ainsi, dans la dernière partie de l'*Apologie de Raymond Sebond* émerge l'idée de la relativité de la perception. Ici, une précision s'impose : à la différence de la sensation, la perception est active puisqu'elle suppose l'interprétation de la sensation par la raison. Or, selon Montaigne, l'interprétation varie en fonction de la condition dans laquelle se trouve le juge et de la nature de ce qui est jugé. Il reprend alors les tropes sceptiques énumérés par le philosophe grec Sextus Empiricus. Figure de la seconde génération du pyrrhonisme antique, ce dernier utilise le postulat de la relativité de la perception afin de discréditer le dogme. Aussi inventorie-t-il les dix arguments de la relativité de la perception afin d'inciter à l'*epochè* sceptique :

Le premier se fait d'après la variété des animaux, le deuxième d'après la différence entre les humains, le troisième d'après les différentes constitutions des organes des sens, la quatrième d'après les circonstances extérieures, le cinquième d'après les positions, les distances et les lieux, le sixième d'après les mélanges, le septième d'après la quantité et la constitution des objets, le huitième d'après le relatif, le neuvième d'après le caractère continu ou rare des rencontres, le dixième d'après les modes de vies, les coutumes, les lois, les croyances aux mythes et les suppositions dogmatiques. [...] Au-dessus de ceux-ci, il y a trois modes : celui d'après ce qui juge, celui d'après ce qui est jugé, celui qui provient des deux. Sous [le premier] tombent les quatre premiers modes – car que qui juge est soit un animal, soit un humain, soit un sens, et il se trouve dans quelque circonstance déterminée –, [au second] se ramènent le septième et le dixième ; [au dernier] se ramènent le cinquième, le sixième, le huitième et le neuvième. Ces trois modes à leur tour se ramènent à celui du relatif, etc. ²

¹ MONTAIGNE, Michel de, *Apologie de Raymond Sebond, Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XII., p. 374

² Cité par LONG A.A., SEDLEY D.N., *Les philosophes hellénistiques III ; les Académiciens ; La renaissance du pyrrhonisme*. Flammarion, Paris 2001, pp. 71-72

En somme, la perception dépendrait de la condition, de la nature et des circonstances dans lesquelles se trouve celui qui juge et ce qui est jugé. De sorte que le jugement lui-même serait déterminé et soumis à la règle de la relativité. Bon nombre de ces arguments se retrouvent alors ça et là dans les trois livres des *Essais*, et particulièrement dans l'*Apologie*. A l'instar de Sextus Empiricus, Montaigne illustre de divers exemples la règle de la relativité qui régit la perception. A ce titre, les *Essais* constituent un inventaire des illusions et des variations de la perception :

Le vin semble amer au malade, gracieux aux sains, l'aviron tordu dans l'eau, et droit à ceux qui le voient hors de là [...] : et qu'il y avait au vin quelque amertume, qui se rapportait au goût du malade, l'aviron certain qualité courbe, se rapportant à celui qui le regarde dans l'eau¹

L'exemple du malade illustre alors le premier trope sextusien, tandis que l'aviron tordu correspond au sixième, l'eau étant le mélange par quoi la perception diffère. Montaigne illustre également les variations de la perception visuelle en fonction de la distance, reprenant ainsi le cinquième trope sceptique :

Notre vue représente ainsi souvent de loin, des images étranges, qui s'évanouissent en s'approchant²

Sont également soulignées les illusions plus insidieuses, telle que la rivière paraissant démesurée à qui ne l'a jamais vue. Ce cas correspond alors à l'argument du caractère rare de la chose perçue :

Celui qui n'avait jamais vu la rivière, à la première qu'il rencontra, il pensa que ce fut l'Océan³

Pour ébranler davantage la fiabilité de la sensation, Montaigne émet aussi l'hypothèse d'une inadéquation entre le monde et le nombre de sens dont l'homme est pourvu. Pour dire autrement, la remise en cause de la sensation comme critère de vérité est également alimentée de l'hypothèse du nombre limité des sens. Aussi la connaissance du monde

¹ MONTAIGNE, Michel De, *Apologie de Raymond Sebond, Essais II*. Gallimard 2009, Chap. XII., p. 371

² *Ibid.*, Des boîtes, *Essais III*, Gallimard 2009, Chap. XI., p. 352

³ *Ibid.*, Que c'est folie de rapporter le vrai et le faux à notre suffisance, *Essais I*. Gallimard 2009, Chap. XXVII., p. 361

serait-elle tronquée et limitée. L'exemple de l'aveugle-né, qui ne souffre pas de l'absence de la sensation visuelle, serait alors l'illustration de ce manque hypothétique :

Je mets en doute que l'homme soit pourvu de tous sens naturels. [...] Que sait-on si le genre humain [...] à faute de quelques sens, et que par ce défaut, la plupart du visage des choses nous soit caché ¹

En bref, la perception du monde serait déterminée par qui le juge. Pour reprendre la formule synthétique de Montaigne, « nous recevons les choses autres et autres que nous sommes, et qu'il nous semble »². De l'incertitude liée aux sens, Montaigne en conclue de nouveau la faiblesse du jugement :

Nous concluons [...] qu'il n'y a point de science. Quant à l'erreur et incertitude de l'opération des sens, chacun s'en peut fournir autant d'exemples qu'il lui plaira ³

Les illusions et les variations de la perception, sur lesquels l'*Apologie* se clôt, forment alors l'ultime argument contre la vanité du savoir. L'infinie variété des apparences empêcherait l'homme de se prononcer avec certitude sur la nature intrinsèque des choses. L'adéquation de la sensation au réel serait alors insaisissable :

[...] sont-ce nos sens qui façonnent de même, de diverses qualités ces sujets, ou s'ils sont tels ? Et sur ce doute, que pouvons-nous résoudre de leur véritable essence ? ⁴

Dès lors, Montaigne distingue le vrai du vraisemblable. Se rapportant moins à l'essence du monde qu'à l'homme percevant, l'apparence perdrait toute sa valeur de critère de vérité ; « par quoi, qui juge par les apparences, juge par autre chose que le sujet »⁵.

Le thème sceptique des illusions trompeuses se renouvelle dans le goût que le XVI^e siècle manifeste pour l'optique. Autour des années 1550, sous l'influence de la dissémination des verres concaves en Europe, se développe un intérêt pour les phénomènes optiques, dont la réfraction et les illusions visuelles. Dans ce contexte, Jean-Baptiste Porta publie sa *Magie naturelle* et aborde la question des mirages produits par une certaine utilisation des verres. Or, sur le thème des illusions, la

¹ MONTAIGNE, Michel De, *Apologie de Raymond Sebond, Essais II*. Gallimard 2009, Chap. XII., pp. 375-376

² *Ibid.*, p. 391

³ *Ibid.*, p. 381

⁴ *Ibid.*, p. 392

⁵ *Ibid.*, *Apologie de Raymond Sebond, Essais II*. Gallimard 2009, Chap. XII.,

réflexion de Montaigne anticipe celle de Descartes. A partir de 1637, près d'un demi-siècle après la rédaction des *Essais*, ce dernier distingue également le vrai du vraisemblable dans ses différents discours. Ayant recours à plusieurs expériences, dont celle du bâton tordu, il en conclue le caractère trompeur de la sensation :

Tout ce que j'ay reçu jusqu'à présent pour le plus vray [...], je l'ay appris des sens ou par les sens : or j'ay quelquefois éprouvé que ces sens estoient trompeurs, et il est de la prudence de ne se fier jamais entièrement à ceux qui nous ont une fois trompez.¹

Dans ce cadre, Descartes donne les représentations en perspective comme l'illustration d'un monde aux apparences trompeuses :

Et pour conclusion il faut remarquer que tous les moyens de connoistre la distance des objets sont incertains... [...] l'exemple des tableaux de perspective monstre assez combien il est facile de s'y tromper.²

Un siècle plus tôt, Corneille Agrippa utilise aussi l'exemple de la perspective à des fins identiques : montrer le caractère incertain des apparences. Par les règles de la « construction légitime », il indique par quels phénomènes la vue se laisse abuser et « enseigne la raison des fausses apparences qui se présentent à l'œil »³.

De même en est-il dans les *Essais*, où le postulat de la relativité de la perception – et conséquemment du jugement – s'exprime aussi dans d'implicites références aux lois de la perspective. En effet, Montaigne emploie divers synonymes de ce dernier mot. Les termes « biais » et « lustres » sont les plus fréquents. A ceux-là s'ajoutent encore des mots comme « considération », « gauche » et « dextre » qui, dans leur contexte, désignent le point de vue. Or, les termes interviennent toujours dans le cadre d'une remise en cause de la relativité du jugement. Ainsi en est-il dans le chapitre *Comme nous rions et pleurons d'une même chose*⁴, dont le titre évoque d'emblée le thème de la relativité. Abordant la question des changements d'humeurs – le mari tantôt aimant, tantôt fermé – Montaigne postule de nouveau la subordination du jugement aux conditions de perception. Pleurer la mort de son ennemi ne serait pas le fait d'un remord, mais d'une considération différente du problème. Dans la conclusion, les termes

¹ BALTRUSAITIS Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus, les perspectives dépravées II*. Flammarion, Paris, 1996, p. 96

² Cité par, *Ibid.*, 96

³ *Ibid.*, p. 137

⁴ *Ibid.*, Comme nous rions et pleurons d'une même chose, *Essais I*. Gallimard 2009, Chap. XXXVIII

« œil », « biais » et « lustres » dissimulent une référence au modèle de la perspective par lequel Montaigne explique les conditions de variation du jugement :

[...] Il n'y a rien de changé, mais notre âme regarde la chose d'un autre œil, et se la représente par un autre visage : car chaque chose a plusieurs biais et plusieurs lustres.¹

En somme, Montaigne transpose les lois de la perspective dans le domaine du jugement, qu'il conçoit comme le corollaire de la vision. Comme le fait Descartes quelques décennies plus tard, il explique les mutations du jugement de la même façon qu'il expliquerait le fonctionnement de la perspective linéaire. Le modèle est particulièrement présent dans les dernières pages de l'*Apologie* alors que Montaigne y postule justement la relativité de la perception : désignant tous deux le point de vue, deux occurrences des termes « biais » et « considération » y apparaissent. Aussi Montaigne parle-t-il notamment des « avocats et des juges [...] [qui] trouvent à toutes causes assez de biais pour les accommoder où bon leur semble »². Encore une fois, « la diversité d'opinions » est mise en cause à travers le recours au modèle de la perspective. Montaigne – comme Descartes et les perspecteurs de l'ordre des Minimes au XVII^e siècle³ – comprennent que les codes de la vision valent aussi pour la pensée ; et que le jugement, comme la vue, varie en fonction de la perspective adoptée :

Les sujets, ont divers lustres et diverses considérations : c'est de là que s'engendre principalement la diversité d'opinions. [...] Voilà comment la raison fournit d'apparence à divers effets : c'est à pot à deux anses, qu'on peut saisir à gauche et à droite.⁴

Concomitante de la codification de la perspective, l'anamorphose naît d'une exagération des règles de cette dernière. Pour les percepteurs de l'ordre des Minimes, elle est l'illustration d' « un monde instable, féérique, [...] où les visions se réincarnent

¹ MONTAIGNE, Michel De, Comme nous rions et pleurons d'une même chose, *Essais I*. Gallimard 2009, Chap. XXXVIII, p. 438

² *Ibid.*, Apologie de Raymond Sebond, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XII, p. 367

³ En 1652, le mathématicien et théologien Jean-François Nicéron publie son *Thaumaturgus opticus* : traité sur la perspective, l'auteur s'y penche notamment sur la pratique de l'anamorphose. L'ouvrage reproduit alors deux fresques anamorphotiques : la première, conçue par Nicéron lui-même, représente Saint Jean l'Évangéliste au milieu d'un paysage. Avant d'être réalisée au couvent parisien des Minimes, la fresque apparaît sur les murs du cloître romain de la Trinité-des-Monts, aux côtés de la seconde reproduction du *Thaumaturgus* : une anamorphose d'Emmanuel Maignan. Également perspecteur et membre de l'ordre des Minimes, ce dernier conçoit une fresque anamorphotique sur le même principe que l'œuvre de Nicéron : la figure de Saint François de Paule, fondateur de l'ordre, est représentée au milieu d'un paysage. L'œuvre, démesurément étirée, n'acquiert des dimensions vraisemblables que d'un point de vue rasant et oblique. Si la première fresque a été détruite, la seconde apparaît encore sur les murs du couvent.

⁴ *Ibid.*, p. 365, 366

et se résorbent dans d'autres visions »¹. Dès lors, lorsque Jean-François Nicéron peint par anamorphose son *Saint Jean l'Évangéliste* dans l'enceinte du couvent romain de la Trinité-des-Monts, il témoigne de l'instabilité du monde humain et invite à l'humilité. Or, dans l'essai *De la coutume*, Montaigne reprend la définition de l'anamorphose pour avancer le principe d'un relativisme culturel induit par la coutume. Comme l'anamorphose se déforme et se redresse en fonction du point de vue, la coutume de se moucher dans un tissu paraît normale à l'œil habitué, et curieuse à l'œil étranger :

Je trouvai qu'il ne parlait pas du tout sans raison : et m'avait la coutume ôtée l'apercevanche de cette étrangeté : laquelle pourtant nous trouvons si hideuse quand elle est récitée d'un autre pays.²

En somme, l'idée d'un relativisme culturel trouve aussi son illustration dans le modèle de l'anamorphose, laquelle constitue le corollaire de la perspective. Ainsi, le contexte de codification de cette dernière agit sur le scepticisme ambiant du XVI^e siècle. À l'instar des peintures anamorphotiques du couvent des Minimes, les références de Montaigne aux lois de la perspective et à l'anamorphose viennent illustrer la vacuité de l'Homme et de « toutes choses mortelles, [qui] vont coulant et roulant sans cesse »³.

2. Dogme et coutume : un jugement contraint

Parmi les tropes sceptiques de Sextus Empiricus figurent « les modes de vies, les coutumes, les lois, les croyances aux mythes et les suppositions dogmatiques ».⁴ Dans les trois livres des *Essais*, ce dernier argument y est omniprésent. En effet, Montaigne l'inscrit au cœur du réquisitoire qu'il entreprend contre la sujétion et la partialité *a priori* du jugement. Or, les facteurs organiques – les cinq sens – ne seraient pas les seuls en cause dans l'égarement de la raison. Justement désignés par Sextus Empiricus, les facteurs socioculturels s'ajouteraient à la chaîne dont le jugement serait entravé. Désireux de mettre à l'essai le jugement et d'« y [employer] toute sorte d'occasion »⁵, projet explicité dans le livre I, Montaigne s'oppose rigoureusement aux entraves

¹ BALTRUSAITIS Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus, les perspectives dépravées II*. Flammarion, Paris, 1996, p. 80

² MONTAIGNE, Michel de, *De la coutume et de ne changer aisément une loi reçue*, *Essais I*, Chap. XXIII, p. 262

³ *Ibid.*, Apologie de Raymond Sebond, *Essais II*, Chap. XII, p. 395

⁴ Cf. p. 12, note 1

⁵ *Ibid.*, De Democritus et Heraclitus, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. L, p. 525

invisibles qui orientent l'instance intellectuelle, et empêchent son exercice autonome. Il en relève deux principales, sur lesquelles se porte particulièrement son attention : le dogmatisme et la coutume. Ces deux contraintes peuvent alors être regroupées sous une même catégorie, qui serait celle des facteurs d'autorité : celle des Anciens, du nombre, du temps, de l'habitude, etc.

Si le dogmatisme apparaît à Montaigne comme un égarement, une foi exacerbée et inappropriée dans les capacités humaines, il constituerait parallèlement l'une des principales chaînes du jugement. Bien que présente dans l'ensemble des trois livres, l'idée est particulièrement développée dans deux chapitres connexes du livre I : *Du pédantisme*¹ et *De l'institution des enfants*². En ce qu'il est un savoir d'emprunt, le savoir dogmatique constitue la cible de ces deux essais. Or, le pédant en est la figure emblématique : il jouit et s'enorgueillit du savoir d'autrui sans que son jugement ne s'en trouve enrichi. Dans ce cadre, Montaigne fait intervenir une métaphore filée de la digestion : les faux savants s'apparentent aux « oiseaux [qui] vont [...] à la quête du grain, et le portent au bec sans le tâter »³, ou encore à celui qui a « la panse pleine [d'une] viande »⁴ qu'il n'assimile pas. Ce rapprochement s'établit sur la base d'une distinction marquée entre la raison et la mémoire. Le savoir dogmatique ne serait guère davantage que l'apprentissage et la récitation de théories et de préceptes formulés par autrui – laissant alors « l'entendement et la conscience vides »⁵. Aussi Montaigne s'en prend-il au dogmatisme en ce qu'il empêche le jugement de se développer par soi-même. Encore une fois, l'entendement ne serait plus autonome, mais relatif puisqu'il s'agit de penser en fonction d'autrui :

Nous savons dire, Cicero dit ainsi, voilà les mœurs de Platon, ce sont les mêmes mots d'Aristote : mais nous que disons-nous nous-mêmes ? Que jugeons nous, que faisons-nous ? Autant en dirait bien un perroquet. [...] Nous prenons en garde les opinions et le savoir d'autrui, et puis c'est tout. [...] Nous semblons proprement celui, qui ayant besoin de feu, en irait quérir chez son voisin, et y en ayant trouvé un beau et grand, s'arrêterait là à se chauffer, sans plus se souvenir d'en rapporter chez soi. Que nous sert-il d'avoir la panse pleine de viande, si elle ne se digère ? si elle ne se transforme ? Si elle ne nous augmente et fortifie ? [...] Nous nous laissons si fort aller sur les bras d'autrui, que nous anéantissons nos forces. [...] Je n'aime point cette suffisance relative et mendrée.⁶

¹ MONTAIGNE, Michel De, *Du pédantisme*, *Essais I*. Gallimard 2009, Chap. XXV

² *Ibid.*, *De l'institution des enfants*, *Essais I*. Gallimard 2009, Chap. XXVI

³ *Ibid.*, *Du pédantisme*, *Essais I*. Gallimard 2009, Chap. XXV, p. 299

⁴ *Ibid.*, p. 301

⁵ *Ibid.*, p. 298

⁶ *Ibid.*, p. 301

Le réquisitoire contre le savoir de substitution – lequel entrave et atrophie le développement personnel de l’entendement – se double d’une remise en cause du statut d’autorité conféré aux Anciens. D’une manière symptomatique, Montaigne désigne Aristote comme le « monarque de la doctrine moderne »¹. Soucieux de mettre en exergue l’autorité dogmatique, les doctrines auxquelles les gens adhèrent aveuglement sont régulièrement comparées à des dogmes religieux. En effet, Montaigne met en cause cette posture révérencieuse et adoratrice dans l’inhibition du jugement humain. Ainsi, « recueillant [les] sentences, et [...] discours comme des oracles, et avec [...] révérence et [...] religion », le jugement aurait « moins de loi d’en juger »². Autrement dit, les dogmes – et l’aura dont ils sont entourés – laisseraient le jugement passif, voire inactif. Aussi les Anciens et leurs théories n’auraient-ils d’autre valeur que celle acquise au cours du temps. Séculairement admis et fortifiés dans leur autorité, les dogmes ne seraient plus soumis à la critique de l’entendement humain :

Les opinions des hommes sont reçues à la suite des créances anciennes, par autorité et à crédit, comme si c’était religion et loi. On reçoit comme un jargon, ce qui en est communément reçu : on reçoit cette vérité, avec tout son bâtiment et attelage d’arguments et de preuves, comme un corps ferme et solide, qu’on ébranle plus. Au contraire, chacun fait à qui mieux mieux, va plâtrant et confortant cette créance reçue, de tout ce que peut sa raison, qui est un outil souple, contournable, et accommodable à toute figure. Ainsi se remplit le monde [...] en fadaise et mensonge.³

En somme, les *Essais* désignent le dogmatisme comme une entrave à l’exercice du jugement. Montaigne réalise alors un dévoilement puisqu’il s’agit de montrer l’opération insidieuse de l’autorité des savoirs sur l’entendement. En conséquence, ce dernier apparaît bridé, relatif aux idées communément admises.

Ainsi que l’exprime Montaigne dans l’extrait ci-dessus, l’autorité dogmatique se construit dans le temps. Or, la coutume apparaît ici comme la principale entrave à l’exercice autonome du jugement. A ce titre, elle se constitue en thématique – et cible – centrale des *Essais*. Au sein du premier livre, trois chapitres aux titres éloquentes y sont particulièrement consacrés : *De la coutume et de ne changer aisément une loi reçue*⁴, *Des coutumes anciennes*⁵ et *De l’usage de se vêtir*¹. Dans l’ouverture de ce dernier chapitre, Montaigne assimile la coutume à une force opprimant le jugement :

¹ MONTAIGNE, Michel de, De l’institution des enfants, *Essais I*. Gallimard 2009, Chap. XXVI, p. 312

² *Ibid.*, Apologie de Raymond Sebond, *Essais II*. Gallimard 2009, Chap. XII, p. 159

³ *Ibid.*, p. 303

⁴ *Ibid.*, De la coutume et de ne changer aisément une loi reçue, *Essais I*. Gallimard 2009, Chap. XXIII

⁵ *Ibid.*, Des coutumes anciennes, *Essais I*. Gallimard 2009, Chap. XLIX

Où que je veuille donner, il me faut forcer quelque barrière de la coutume, tant elle a soigneusement bridé toutes nos avenues.²

La raison de cette défiance, Montaigne la développe dans les premières pages du vingt-troisième essai. En effet, il désigne la coutume comme un phénomène insidieux qui aveugle l'esprit comme il « hébète [les] sens »³. Evoquant d'abord l'accoutumance du corps – l'oreille s'habituant aux sons de l'église ou l'odeur qui s'étiole – Montaigne glisse enfin vers celle de l'esprit. Dans les deux cas, l'habitude se substituerait aux lois naturelles, qu'elles soient biologiques ou morales. Dès lors, les opinions, les valeurs et les rituels seraient moins le fait de lois naturelles et rationnelles que d'habitudes imperceptiblement ancrées dans l'esprit à force de temps :

Car c'est à la vérité une violente et traîtresse maîtresse d'école, que la coutume. Elle établit en nous, peu à peu, à la dérobée, le pied de son autorité : mais par ce doux et humble commencement, l'ayant rassis et planté avec l'aide du temps, elle nous découvre tantôt un furieux et tyrannique visage, contre lequel nous n'avons plus la liberté de hausser seulement les yeux. Nous lui voyons forcer tous les coups les règles de la nature. [...] Mais on découvre bien mieux ses effets aux étranges impressions, qu'elle fait en nos âmes, où elle ne trouve pas tant de résistance. Que ne peut-elle en nos opinions et [...] créances ? Y a-t-il opinion si bizarre [...] qu'elle n'ait planté et établi par lois ès régions que bon lui a semblé.⁴

A ce titre, le jugement serait influencé sans même que celui-ci ne puisse s'en rendre compte. En cela, la coutume apparaît à Montaigne comme une entrave à l'exercice libre et autonome du jugement. Ainsi s'explique alors le relativisme culturel des *Essais* : lorsque Montaigne énonce que « tous hommes [ont] leur visée et leur arrêt, sur le train, auquel ils sont nés »⁵, il postule le principe selon lequel le jugement est relatif aux coutumes d'un pays, d'un groupe ou d'un individu. D'ailleurs, la coutume ne diviserait pas seulement les Hommes, mais plus spécifiquement l'Homme avec soi. Au même titre, le jugement que l'Homme se fait de lui-même serait altéré par la constante variation des usages. Aussi la mode est-elle mise en cause dans l'essai *Des coutumes anciennes*. Pour Montaigne, il ne s'agit pas ici de fustiger le monde du paraître, mais de donner la mesure de l'autorité de la coutume sur le jugement. L'assujettissement de ce

¹ MONTAIGNE, Michel de, De l'usage de se vêtir, *Essais I*. Gallimard 2009, Chap. XXXVI

² *Ibid.*, p. 426

³ *Ibid.*, De la coutume et de ne changer aisément une loi reçue. *Essais I*. Chap. XXIII, p. 259

⁴ *Ibid.*, p. 258-261

⁵ *Ibid.*, Des coutumes anciennes, *Essais I*. Chap. XLIX, p. 519

dernier à l'usage est tel qu'un homme « juge diversement de soi-même » en fonction des variations de la mode :

Je me plains de sa particulière indiscretion, de se laisser si fort piper et aveugler à l'autorité de l'usage présent, qu'il soit capable de changer d'opinion et d'avis tous les mois, s'il plaît à la coutume : et qu'il juge si diversement de soi-même. [...] La façon de se vêtir présente, lui fait incontinent condamner l'ancienne, d'une résolution si grande, et d'un consentement si universel, que vous diriez que c'est une espèce de manie, qui lui tourneboule ainsi l'entendement.¹

De manière générale, l'autorité de la coutume se manifeste par une propension à l'autoréférence, c'est-à-dire à juger des autres selon soi. Quelque soit son échelle – particulière avec l'égoïsme, ethnique avec l'ethnocentrisme, humaine avec l'anthropocentrisme et terrestre avec le géocentrisme – les *Essais* dénoncent la corruption de la raison engendrée par cette posture autoréférentielle. Ainsi, l'Homme juge des animaux selon l'Homme, des autres sociétés selon la sienne, et de Dieu selon soi. Autrement dit, « tout ce qui n'est pas comme nous sommes, n'est rien qui vaille »². A ce titre, dès l'ouverture de l'essai *Du jeune Caton*, Montaigne affirme emblématiquement n'avoir « point cette erreur commune, de juger d'un autre selon [soi] »³.

En somme, le jugement humain est contraint, relatif et déterminé *a priori*. Dès lors, les opinions sont encore davantage discréditées. L'autonomie intellectuelle ne serait qu'un leurre ; chaque prise de position exprimerait l'asservissement du jugement. Ainsi que Montaigne l'exprime, les hommes « [seraient] portés, ou par la coutume de leur pays, ou par l'institution des parents, ou par rencontre, [...] sans jugement et sans choix, [...] à telle ou telle opinion [...] à laquelle ils se trouvent hypothéqués, asservis et collés, comme à une prise qu'ils ne peuvent démordre »⁴. Par conséquent, tout « savant [...] est préoccupé »⁵, c'est-à-dire inconsciemment orienté par des préjugés. Dans ce cadre, les métaphores optiques soulignent plusieurs fois l'aveuglement du jugement : aussi est-il question de « l'assuétude [qui] endort la vue [du] jugement »⁶ ou des « yeux humains qui ne peuvent apercevoir les choses, que par les formes de leur

¹ MONTAIGNE, Michel de, Des coutumes anciennes, *Essais I*. Gallimard 2009, Chap. XLIX, p. 518-519

² *Ibid.*, Apologie de Raymond Sebond, *Essais II*. Gallimard 2009, Chap. XII, p. 229

³ *Ibid.*, Du jeune Caton, *Essais I*. Gallimard 2009, Chap. XXXVII, p. 427

⁴ *Ibid.*, Apologie de Raymond Sebond, *Essais II*. Gallimard 2009, Chap. XII, p. 255

⁵ *Ibid.*, p. 256

⁶ *Ibid.*, Des coutumes anciennes, *Essais I*. Gallimard 2009, Chap. XLIX, p. 253

connaissance »¹. Encore une fois, le raisonnement sceptique de Montaigne laisse apparaître le modèle de la perspective et de son corollaire. En quelques sortes, les mirages produits par l'influence de la coutume sur le jugement deviennent des anamorphoses ; pour l'un comme pour l'autre, il suffit de considérer les choses d'un point de vue nouveau pour que l'image se redresse ou se déforme².

Ainsi, le visage incertain et protéiforme de la connaissance empêche Montaigne de privilégier un point de vue unique, et le mène à l'*epochè* sceptique. Ne sachant quelle perspective adopter face à cette pluralité d'opinions, il préfère suspendre son jugement plutôt que « de s'infrasquer en tant d'erreurs que l'humaine fantaisie a produites »³ et « se tenir hors de cette mêlée »⁴. Néanmoins, l'acte d'irrésolution de Montaigne consiste moins à vouloir faire cesser le jugement qu'à le soumettre à la variation et à l'enquête, « non pour établir la vérité, mais pour la chercher »⁵. A ce titre, le scepticisme de Montaigne constitue une inflexion du pyrrhonisme antique, l'*epochè* immuable des pyrrhoniens étant supplantée par l'irrésolution investigatrice de l'essayiste. Dans cette logique s'inscrit alors la pratique d'une écriture de l'anamorphose.

¹ MONTAIGNE, Michel de, Apologie de Raymond Sebond, *Essais II*. Gallimard 2009, Chap. XII, p. 297

² Cf. p. 16, note 1

³ MONTAIGNE, Michel de, Apologie de Raymond Sebond, *Essais II*. Gallimard 2009, Chap. XII, p. 255

⁴ *Ibid.*, p. 256

⁵ *Ibid.*, Des prières, *Essais I*. Gallimard 2009, Chap. LVI, p. 546

II. Une anamorphose littéraire

Le postulat d'un jugement entravé et bridé constitue le pilier du scepticisme des *Essais*. Alors que son projet est d' « emplo[yer] [son jugement à] toute sorte d'occasion »¹ – ainsi qu'il le manifeste dans l'introduction de *Democritus et Heraclitus* – Montaigne déclare l'entendement contraint par les opinions, les croyances et les valeurs communément reçues. Dans ce cadre entrent alors les références implicites aux règles de la perspective : elles signifient que l'œil du juge est relatif aux préjugés comme la vision dépend de la perspective. Or, dans l'ouvrage qu'il consacre à la perspective², Erwin Panofsky souligne le caractère arbitraire et contradictoire de cette dernière pratique, laquelle suppose une objectivation du subjectif. En d'autres termes, en tant que représentation relative au seul peintre – à sa taille, à sa position dans l'espace et à sa perception personnelle – l'image en perspective impose un point de vue subjectif au spectateur. Ainsi, l'idée latente des *Essais* est aussi celle d'une objectivation du subjectif, d'opinions et de valeurs personnelles progressivement imposées comme opinions et valeurs universelles. Par conséquent, lorsque Montaigne dit « haïr les choses vraisemblables, quand on [les lui] plante pour infaillibles »³, il s'oppose à ce processus d'objectivation du subjectif.

L'enjeu des *Essais* touche alors à la libération du jugement. Pour ce faire, Montaigne met en place une écriture de l'anamorphose – ce que d'autres appellent aussi l'écriture du paradoxe. Or, anamorphose et paradoxe vont de pair puisque l'un et l'autre supposent le renversement des points de vue habituels et la cohabitation de perspectives opposées. Autrement dit, Montaigne s'inspire du modèle de la perspective pour mettre en place une écriture de l'anamorphose – ou du paradoxe – destinée à « résoudre [le] jugement contre les opinions communes »⁴ dont celui-ci est asservi « comme à une prise qu'[il] ne peut démordre »⁵. Par des jeux de points de vue, il s'agit alors de pallier aux idées reçues et à la vision monosémique du monde, provoquant ainsi une « révolution du regard »⁶.

¹ MONTAIGNE, Michel de, De Democritus et Heraclitus, *Essais I*. Gallimard 2009, Chap. L, p. 525

² PANOFSKY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Editions minuit, Paris, 1975

³ MONTAIGNE, Michel de, Des boiteux, *Essais III*. Gallimard 2009, Chap. XI, p. 354

⁴ *Ibid.*, p. 351

⁵ *Ibid.*, Apologie de Raymond Sebond, *Essais II*. Gallimard 2009, Chap. XII, p. 255

⁶ TARRETE, Alexandre, « « De la coutume... » et « Des Cannibales » : l'écriture paradoxale et ses enjeux », in. Roger-Vasselín Bruno, *Montaigne et l'intelligence du monde, Essais, livre I*, PUF, Paris, 2010, p. 107

A. Une écriture paradoxale

1. La pratique du « lustre inusité »

Comme le résume Alexandre Tarrête, le paradoxe « est une figure de style qui consiste simplement à prendre le contre-pied du sens commun »¹. En somme, tout ce qui est paradoxal s'oppose à la *doxa*, c'est-à-dire à l'opinion communément admise. A ce titre, le paradoxe est l'équivalent littéraire de l'anamorphose, laquelle consiste à créer une image déformée à partir d'un point de vue oblique et inhabituel. Pour les deux pratiques, il s'agit alors de contrarier la perspective commune. Or, Montaigne fait lui-même l'aveu de pratiquer l'écriture du paradoxe. En préambule de l'essai métatextuel et programmatique de *Democritus et Heraclitus*, il confesse aimer à saisir les sujets « par quelque lustre inusité »². Dérivé du latin *lustrare*, ce dernier terme désigne un éclairage ou une lumière. Comme dans l'emploi que Montaigne en fait, il peut devenir le synonyme du mot « perspective ». En somme, l'écriture des *Essais* donne un éclairage singulier aux sujets abordés. Bien que « paradoxe » et « anamorphose » soient deux équivalents, parler d'écriture par anamorphose est plus approprié – Montaigne se référant lui-même au modèle optique pour parler de son écriture. D'ailleurs, il ne faut pas oublier que les *Essais* sont concomitants de la naissance et de la diffusion des premiers traités sur l'anamorphose picturale.

A l'instar de l'anamorphose, l'écriture des *Essais* adopte des points de vue obliques et « inusité[s] » qui créent des images étranges ou les redressent. Tel est le cas du chapitre *Des Cannibales*³, consacrés aux Tupinambas du Brésil. Dès le milieu du XVI^e siècle, les coutumes de cette dernière tribu sont révélées à l'Europe par le biais de récits de voyage. L'anthropophagie guerrière, le mariage polygame et la nudité des Indiens « heurt[ent] de plein fouet les tabous de la société européenne »⁴ et chrétienne. Les Tupinambas passent alors pour un peuple monstrueux et belliqueux, si bien que les récits de voyage les assimilent communément à de sauvages. De son côté, Montaigne prend le chemin inverse. Le peuple anthropophage donne ici lieu à un éloge paradoxal puisqu'il s'agit d'exalter les vertus d'une tribu dans laquelle l'opinion commune ne voit

¹TARRETE, Alexandre, « « De la coutume... » et « Des Cannibales » : l'écriture paradoxale et ses enjeux », in Roger-Vasselín Bruno, *Montaigne et l'intelligence du monde, Essais, livre I*, PUF, Paris, 2010, pp. 98-99

²MONTAIGNE, Michel de, *De Democritus et Heraclitus, Essais I*, Gallimard 2009, Chap. L, p. 526

³*Ibid.*, *Des Cannibales, Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XXXI

⁴TARRETE, Alexandre, « Notes », in MONTAIGNE, Michel de, *Essais I*, Gallimard 2009, p. 657

que monstruosité. L'essai est d'autant plus paradoxal que le titre annonce une description dans la veine des récits de voyage. Au contraire, le lecteur se heurte à un portrait exalté et élogieux qui assimile la vie des Tupinambas à un âge d'or : la nudité, l'absence de science et d'artifice, l'innocence des hommes, le climat tempéré, l'abondance de nourriture, sont autant d'arguments par lesquels Montaigne reconstruit le mythe :

[...] il me semble que ce que nous voyons par expérience en ces nations-là, surpasse non seulement toutes les peintures de quoi la poésie a embelli l'âge doré, et toutes ses inventions à feindre une heureuse condition d'hommes [...]. Ils n'ont pu imaginer une naïveté si pure et simple [...]. C'est une nation, dirais-je à Platon, en laquelle il n'y a aucune espèce de trafic, nulle connaissance de lettres, nulle science de nombres, nul nom de magistrat, ni de supériorité politique, nul usage de service, de richesse, ou de pauvreté, nul contrat, nul succession, nul partage, nul occupations qu'oisives, nul respect de parenté que commun, nuls vêtements, nulle agriculture, nul métal, nul usage de vin ou de blé. Les paroles mêmes, qui signifient le mensonge, la trahison, la dissimulation, l'avarice, l'envie, la détraction, le pardon [...]. Combien trouverait-il la république qu'il a imaginée éloignée de cette perfection [...]. Au demeurant, ils vivent en une contrée de pays très plaisante, et bien tempérée.¹

Aussi Montaigne met-il ici en pratique ce qu'il indique en préambule de l'essai *De Democritus et Heraclitus* : il conçoit le sujet des Tupinambas et de leurs coutumes « par quelque lustre inusité » et le « regarde par un visage »² autre. Chacune des coutumes qui nuisent à la réputation des Indiens en Europe – la nudité, l'absence de science et d'artifice, la polygamie, la guerre et l'anthropophagie – sont envisagées de telle sorte qu'elles deviennent les arguments de leur perfection. La guerre n'est plus la preuve d'un caractère belliqueux et cruel, mais d'une grande bravoure, « car de routes et d'effroi, il ne savent que c'est »³. De même, la polygamie témoigne de « l'amitié et bienveillance »⁴ des Indiennes, soucieuse de l'honneur du mari. Toutefois, le renversement le plus fort est celui que Montaigne fait subir à l'argument de l'anthropophagie. Encore une fois, il s'agit de concevoir la présente coutume sous une lumière nouvelle, qui ne soit plus celle de l'horreur. Envisagé tel que Montaigne l'envisage, le rite anthropophage est un geste de fierté guerrière – aussi bien pour les assaillants que pour la victime refusant de s'admettre vaincue :

¹ MONTAIGNE, Michel de, Des Cannibales, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XXXI, p. 398-399

² *Ibid.*, Apologie de Raymond Sebond, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XII, p. 365

³ *Ibid.*, Des Cannibales, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XXXI, p. 402

⁴ *Ibid.*, p. 408

Ce n'est pas comme en pense pour s'en nourrir [...] : c'est pour représenter une extrême vengeance. [...] Ils ne demandent à leurs prisonniers, autre rançon que la confession, et reconnaissance d'être vaincus : mais il ne s'en trouve pas un en tout un siècle, qui n'aime mieux la mort, que de relâcher, ni par contenance, ni de parole, un seul point d'une grandeur de courage invincible, [...] qui n'aime mieux être tué et mangé, que de requérir seulement de ne l'être pas.¹

Ainsi, l'essai *Des Cannibales* est l'une des illustrations les plus probantes de l'écriture par anamorphose. Les Tupinambas correspondent à l'image monstrueuse et déformée, tandis que la conception de Montaigne constitue le point de vue inhabituel et redresseur.

Or, dans la plupart des représentations par anamorphose, l'image monstrueuse est insérée dans une composition classique. *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein en est l'un des exemples : une première représentation donne à voir deux ambassadeurs entourés d'instruments scientifiques divers. Au milieu du dallage apparaît une tâche oblongue, laquelle constitue la représentation par anamorphose : seul l'un des points de vue obliques – que le spectateur adopte en se déplaçant dans la salle – permet de rétablir l'image d'un crâne humain. Toutefois, cependant que l'image monstrueuse se redresse, la composition classique s'évanouit. En somme, l'anamorphose suppose une permutation entre deux images : quand l'une apparaît et se normalise, l'autre se brouille. Dans l'essai *Des Cannibales*, le même mouvement de redressement et d'évanouissement se produit entre l'image des Tupinambas et celle de la société européenne. Tandis que Montaigne fait perdre à la première son étrangeté par le déplacement du point de vue, la seconde s'altère et se déforme. Aussi, si la coutume anthropophage est désormais rationalisée, la barbarie se renverse sur les Européens. A supposer que cette dernière constitue l'image classique, l'essai lui fait subir une déformation. Regardant l'attitude des Européens « par quelque lustre inusité » – les meurtres perpétrés par les Colons et les massacres engendrés par les Guerre de Religion –, Montaigne y découvre davantage de barbarie qu'il n'en trouve chez les Tupinambas. Il se produit ainsi la permutation caractéristique de l'anamorphose : quittant le point de vue des Européens, Montaigne adopte la perspective des Indiens ; il fait ainsi basculer l'étrangeté et la monstruosité de ces derniers sur les premiers. D'ailleurs, l'épisode final de l'essai en est caractéristique : Montaigne y relate la venue de quelques Tupinambas à la cour de Charles IX et rend compte de leurs impressions successives. Par le renversement de perspective, les Indiens prennent la place des spectateurs tandis que l'Europe devient un objet de curiosité. La concentration du pouvoir autour d'un enfant – Charles IX a dix ans à son accession au

¹ MONTAIGNE, Michel de, *Des Cannibales, Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XXXI, pp. 402-405

pouvoir – et l'inégalité entre les hommes paraissent alors « fort étrange[s] » aux yeux des trois Indiens :

Trois d'entre eux [...] furent à Roüan, du temps que le feu Roi Charles neuvième y était : le Roi parla à eux longtemps, on leur fit voir notre façon, notre pompe, la forme d'une belle ville : après cela, quelqu'un demanda leur avis [...]. Ils dirent qu'ils trouvaient en premier lieu fort étrange, que tant de grands hommes portant barbe, forts et armés, qui étaient autour du Roi [...] se soumissent à obéir à un enfant, et qu'on ne choisissait plutôt quelqu'un d'entre eux pour commander : secondement [...] qu'ils avaient aperçu qu'il y avait parmi nous des hommes pleins et gorgés, de toutes sortes de commodités, et que leurs moitiés étaient mendiants à leurs portes, décharnés de faim et de pauvreté, et trouvaient étrange comme ces moitiés ici nécessaires pouvaient souffrir une telle injustice [...].¹

Deux occurrences du mot « étrange » ponctuent le discours que Montaigne rapporte des Tupinambas. Leur regard – qui correspond au « lustre inusité – déforme l'image droite, classique et canonique que constitue l'Europe. Aussi est-il possible de parler d'écriture par anamorphose : comme cette dernière, les *Essais* adoptent des points de vue inhabituels et paradoxaux par lesquels se produit une permutation entre les coutumes, les valeurs et les idées jugées anormales, et celles communément admises.

Si Montaigne opère ici un renversement à l'échelle ethnique, l'*Apologie de Raymond Sebond* accueille un renversement qui se joue à l'échelle animale. Alors qu'il s'agit de contester l'ethnocentrisme européen pour le premier, le second concerne la conception anthropocentrique de la création animale. Le XVI^e siècle hérite encore de la hiérarchisation aristotélicienne du vivant – établie sur une distinction entre trois types d'âme : l'âme végétative, l'âme sensitive et l'âme intellectuelle. De l'ensemble du vivant, seul l'homme posséderait la dernière des trois âmes, laquelle se rapporte à la capacité de raisonner. En somme, l'homme s'octroie la place au centre de la création. Puisque la religion le dit à l'image de Dieu, l'homme est conçu comme un être à mi-chemin de l'état animal et de l'état divin : il est le miroir du macrocosme, « une récapitulation sommaire de toutes choses, et un abrégé du monde »². Or, Montaigne prend le contre-pied de cette conception. De nouveau, il adopte un « lustre inusité » et paradoxal – l'anthropocentrisme étant encore une vision courante – par lequel l'image de l'homme est si bien déformée que ce dernier n'est plus qu'une créature « calamiteuse » :

¹ MONTAIGNE, Michel de, *Des Cannibales, Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XXXI, p. 409-410

² Cité par HAVELANGE, Carl, *De l'œil et du monde : une histoire du regard au seuil de la modernité*, Fayard, 1998, p. 87

La plus calamiteuse et frêle des créatures, c'est l'homme, et quant et quant la plus orgueilleuse. Elle se sent et se voit logée ici parmi la bourbe et le fient du monde, attachée et clouée à la pire, plus morte et croupie de l'univers, au dernier étage du logis, et le plus éloigné de la voûte céleste, avec les animaux de la pire condition des trois [...].¹

Comme pour les Européens et les Tupinambas, la présente conception des hommes est concomitante d'un redressement de l'image des animaux. Encore une fois, l'écriture par anamorphose engendre une permutation : l'animal supplante – voire dépasse – la place de l'homme, lequel est ramené au plus bas échelon de la hiérarchie du vivant. Aussi l'animal est-il une créature douée d'intelligence, comme les hirondelles cherchant « de mille places, celle qui leur est la plus commode à se loger »². La foi, la raison, le langage, l'amour – autant d'arguments de la suprématie humaine – se trouvent ici dans le plaidoyer des animaux. Le défaut de communication est renversé sur l'homme, qui ne comprend pas davantage l'animal que celui-ci ne le comprend :

Ce défaut qui empêche la communication d'entre elles et nous, pourquoi n'est-il aussi bien à nous qu'à elles ? C'est à deviner à qui la faute de ne nous entendre point, car nous ne les entendons pas plus qu'elles nous.³

La permutation des places de l'homme et de l'animal est particulièrement visible dans ce transfert de responsabilité. Adoptant la perspective de l'animal, la hiérarchie communément admise est renversée en faveur de ce dernier. En somme, comme le redressement de l'image par anamorphose se fait au détriment de l'image droite et classique, l'écriture des *Essais* opère toujours une permutation des rapports de force : de sorte que les opinions communes et les opinions excentrées – et leurs dépositaires – échangent simultanément et temporairement leurs places.

2. Une écriture de la variation du point de vue

Ainsi que Fabienne Pomel l'indique, l'anamorphose « requier[t] l'exercice d'une double vue »⁴. L'image monstrueuse est généralement intégrée à une composition classique : la représentation d'un paysage pour le *Saint Jean-Baptiste* de Nicéron et celle

¹ MONTAIGNE, Michel de, Apologie de Raymond Sebond, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XII, p. 179

² *Ibid.*, p. 182

³ *Ibid.*, p. 180

⁴ POMEL, Fabienne, Allégorie et anamorphose : l'exercice d'une double vue, in GALLY M. et JOURDE M., *L'inscription du regard : Moyen Age, Renaissance*, Editions Fontenay Saint-Cloud, 1995

d'un espace intérieur pour *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein. A l'instar du paradoxe, qui « consiste [aussi] à affirmer simultanément deux propositions [...] incompatibles »¹, la représentation anamorphotique fait cohabiter deux perspectives opposées : la perspective perpendiculaire et sa déformation oblique. Aussi le spectateur est-il face à l'enchâssement de deux compositions dissemblables, toutes deux régies par des lois antinomiques. A ce titre, la représentation est scindée en deux parties d'une nature différente. L'observateur ne peut appréhender l'ensemble d'une manière simultanée ; il est contraint de faire osciller son regard entre deux compositions étrangères, ainsi que Fernand Hallyn le souligne :

[...] Le regard du spectateur est dédoublé d'un dédoublement asymétrique par rapport au premier [...] empêchant la complétude de la vision, la saisie totale du tableau en un regard totalisateur. La mise en œuvre simultanée de deux perspectives distinctes entraîne la dissociation du centre de vision en deux foyers [...].²

Dans les *Essais*, le même dédoublement se produit. L'ouvrage est l'équivalent littéraire d'une représentation anamorphotique en ce sens qu'il fait régulièrement cohabiter des perspectives distinctes et opposées. Autrement dit, il contraint le lecteur à dédoubler son regard et à faire varier les perspectives. Or, Montaigne y parvient par plusieurs moyens tels que la liste, l'antithèse, les renversements inattendus, la contradiction, etc. Chaque fois, il s'agit de faire cohabiter les perspectives, de passer de l'une à l'autre comme le regard du spectateur bascule continuellement du point de vue perpendiculaire au point de vue oblique.

Dans ce cadre, Montaigne recourt couramment à la pratique de la liste. A maintes reprises, il fait l'énumération de coutumes et d'opinions diverses, disparates, et antithétiques, parfois étendues sur plusieurs pages. La preuve et la raison de cet usage, Montaigne les donnent dans l'*Apologie de Raymond Sebond* :

Qui fagoterait suffisamment un amas des âneries de l'humaine prudence, il dirait merveilles. J'en assemble volontiers : comme une montre.³

¹ TARRETE, Alexandre, « « De la coutume... » et « Des Cannibales » : l'écriture paradoxale et ses enjeux », in. Roger-Vasselino Bruno, *Montaigne et l'intelligence du monde, Essais, livre I*, PUF, Paris, 2010, p. 107

² HALLYN, Fernand, *Le sens des formes : études sur la Renaissance*, Editions Droz, Genève, 1994, p. 113

³ MONTAIGNE, Michel de, *Apologie de Raymond Sebond*, Essais II. Gallimard 2009, p. 312

En d'autres termes, son dessein est de dresser une montre, c'est-à-dire une vitrine qui exposerait les « âneries de l'humaine prudence » au regard du spectateur. De nouveau, Montaigne témoigne des affinités que son écriture entretient avec la vue. La liste répond ainsi au désir de donner à voir, de rendre visuellement perceptible la « variété et instabilité [des] opinions »¹ et des moeurs. En somme, il s'agit d'un procédé rhétorique par lequel Montaigne témoigne de ce qu'il postule par ailleurs dans les *Essais*, à savoir l'immense diversité des points de vue autour d'un même sujet. Les listes produisent alors une cacophonie d'opinions disparates, une dissonance visuelle à l'image de l'anamorphose : les opinions listées sont autant de perspectives qui s'affrontent, s'opposent, se distinguent et se contredisent. Plusieurs essais en fournissent l'exemple. Le chapitre *Apologie de Raymond Sebond* est l'un d'eux. Désireux de montrer l'incapacité humaine à connaître le monde, Montaigne établit une liste de théories énoncées à propos de la nature de l'âme :

Or voyons ce que l'humaine raison nous a appris de soi et de l'âme [...] : de celle qui nous appartient, que nous devons mieux connaître. [...] A Crates et Dicærchus, qu'il n'y en avait du tout point, mais que le corps s'ébranlait ainsi d'un mouvement naturel : à Platon que c'était une substance se mouvant soi-même : à Thalès une nature sans repos : à Asclepiades une exercitation des sens : à Hesiodus et Anaximander, chose composée de terre et d'eau : à Parmenidas, de terre et de feu : à Empedocles de sang. [...] à Possidonius, Cleantes et Galen, une chaleur ou complexion chaude, [...] à Hypocrates un esprit étendu par le corps : à Varro un air reçu par la bouche, échauffé au poumon, attempé au corps, et épandu par tout le corps : à Zeno la quintessence des quatre éléments : à Heraclides Ponticus la lumière : à Xenocrates, et aux Egyptiens un nombre mobile : aux Chaldéens, une vertu sans forme déterminée [...]. Et après tout ce dénombrement d'opinions : *Harum sententiarum quæ vera sit [deus] aliquis viderit*,² dit Cicero.³

Avant qu'il ne commence ce qu'il désigne comme un « dénombrement », Montaigne propose de regarder le fruit protéiforme « que l'humaine prudence » a produit. La liste répond ainsi au besoin de manifester visuellement la diversité des opinions, la multiplication et l'asymétrie des perspectives autour d'un même sujet – d'ailleurs renforcées par l'usage de l'anaphore. Comme le regard du spectateur devant l'anamorphose, le jugement du lecteur bascule invariablement de point de vue en point de vue.

¹ MONTAIGNE, Michel de, *Apologie de Raymond Sebond*, Essais II. Gallimard 2009, p. 313

² *Ibid.*, p. 309, note f. : « Quelle est la vraie de toutes ces opinions, quelque dieu pourrait le voir »

³ *Ibid.*, pp. 308-309

Généralement, les listes établies par Montaigne sont de nature antithétique. Dans ses *Esquisses pyrrhoniennes*, Sextus Empiricus indique que la suspension du jugement « se produit [...] du fait de la mise en opposition des choses »¹. D'ailleurs, Montaigne rappelle lui-même la pratique sceptique de l'antithèse par les pyrrhoniens :

Ils mettent en avant leurs propositions, que pour combattre celles qu'ils pensent, que nous ayons en notre créance. Si vous tenez la leur, ils prendront aussi volontiers la contraire à soutenir : tout leur est un : ils n'y ont aucun choix. Si vous établissez que la neige soit noire, ils argumentent au rebours, qu'elle est blanche. Si vous dites qu'elle n'est ni l'un, ni l'autre, c'est à eux à maintenir qu'elle est tous les deux.²

Implicitement, l'auteur évoque le fonctionnement de sa propre écriture. Les listes ne sont pas construites de manière hasardeuse, mais de façon à rapprocher et à peser des assertions antinomiques. Ainsi, alors qu'il réunit diverses théories à propos de la nature de Dieu, Montaigne rapproche et oppose Xenophane et Ariston : le premier « fait Dieu rond, voyant, oyant, non respirant, [...] [tandis qu'] Ariston [...] le prive de sens »³. Aussi confronte-t-il deux théories antonymes dans un même espace. Sans transition, l'écriture passe d'une allégation à son opposée, créant ainsi un renversement de perspective.

L'antithèse fonctionne aussi indépendamment de la liste. De la même manière, deux théories contraires se font face autour d'une même question. Dans l'essai *Des boiteux*, Montaigne rapporte l'attribution d'effets contraires à une même cause : l'équitation. Alors que l'un lui impute l'amaigrissement des jambes, l'autre en déduit leur gonflement :

Torquado Tasso en la comparaison qu'il fait de la France à l'Italie, dit avoir remarqué cela : que nous avons les jambes plus grêles, que les gentilshommes italiens, Et en attribue la cause à ce que nous sommes continuellement à cheval : qui est celle même de laquelle Suetone, tire une toute contraire conclusion : Car il dit au rebours, que Germanicus avait grossi les siennes, par continuation de ce même exercice. Il n'est rien si double que notre entendement : C'est le soulier de Theramenez : bons à tous pieds.⁴

¹ Cité par LONG A.A., SEDLEY D.N., *Les philosophes hellénistiques III ; les Académiciens ; La renaissance du pyrrhonisme*. Flammarion, Paris 2001, p. 70

² MONTAIGNE, Michel de, Apologie de Raymond Sebond, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XII, p. 254

³ *Ibid.*, p. 271

⁴ *Ibid.*, *Des boiteux*, *Essais III*, Gallimard 2009, Chap. XI, p.360-361

Or, l'antithèse n'est autre qu'une forme de paradoxe – entendu dans le sens technique relevé par Alexandre Tarrête¹. Parce qu'elle fait coexister deux perspectives contraires, cette pratique participe au caractère anamorphotique de l'écriture des *Essais*, laquelle bascule incessamment d'un point de vue à son antagoniste.

L'essai *De l'incertitude de notre jugement* est symptomatique de ce goût pour le renversement des perspectives. Engageant sa réflexion sur le thème de la guerre, Montaigne rapporte et confronte diverses interprétations de mêmes faits. Renoncer à poursuivre la bataille lorsque l'avantage se présente constitue le premier sujet autour duquel Montaigne réunit deux interprétations opposées :

*Vinse Hannibal et non seppe usar' poi / Ben la victoriosa sua ventura*², qui voudra être de ce parti, [...] il pourra dire cette faute partir d'une âme enivrée de sa bonne fortune [...] lequel plein et gorgé de ce commencement de bonheur, perd le goût de l'accroître [...] : car quel profit en sent-il, si néanmoins il donne à son ennemi moyen de se remettre sus ? [...] Mais pourquoi ne dira-l'on aussi au contraire, que c'est l'effet d'un esprit précipiteux et insatiable, de ne savoir mettre fin à sa convoitise : que c'est abuser des faveurs de Dieu, de leur vouloir faire perdre la mesure qu'il leur a prescrite.³

Pour le premier parti, le renoncement est le signe d'un contentement lâche : l'« âme enivrée » se refuse de risquer à perdre son présent avantage. Au contraire, le second y voit la preuve d'une sagesse capable de « mettre fin à sa convoitise ». De nouveau, l'écriture rapproche deux perspectives asymétriques et fait basculer le lecteur de l'une à l'autre. La suite de l'essai poursuit sur un autre débat, concernant l'armement du soldat : doit-il être d'apparat ou ne répondre qu'au seul besoin ? Encore une fois, l'écriture passe d'une interprétation à son contraire, lesquelles enfantent chacune d'arguments multiples. L'un des partis se rallie à la première solution, l'apparat exaltant l'honneur du soldat et le soucie de « sauver ses armes »⁴. A l'inverse, d'autres considèrent que le luxe exalte moins le soldat que son ennemi, l'un craignant pour des richesses que l'autre lui envie. Dès lors, l'écriture subit une série de renversements explicites, clairement manifestés par des mots de liaisons tels que « mais », « au contraire », etc.

La confrontation et la variation du point de vue, Montaigne les pratique aussi dans son travail de contradiction des Anciens. De façon à créer une cacophonie de sens, il se

¹ TARRETE, Alexandre, « « De la coutume... » et « Des Cannibales » : l'écriture paradoxale et ses enjeux », in. Roger-Vasselín Bruno, *Montaigne et l'intelligence du monde, Essais, livre I*, PUF, Paris, 2010, p. 107

² MONTAIGNE, Michel de, *De l'incertitude de notre jugement, Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XLVII, p. 498, note c. : « Hannibal vainquit, mais ne sut pas par la suite faire bon usage de son sort victorieux »

³ *Ibid.*, p. 498-499

⁴ *Ibid.*, *De l'incertitude du jugement, Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XLVII, p. 500

contente parfois de mettre un auteur face à ses propres contradictions. Ainsi, la pensée de ledit auteur apparaît asymétrique, dissonante, double, comme « un pot à deux anses »¹ :

Ce même Platon, qui définit l'homme comme une poule, il dit ailleurs après Socrate, qu'il ne sait à la vérité que c'est que l'homme, et que c'est l'une des pièces du monde d'autant difficile connaissance.²

Si la dissymétrie n'est pas originelle, Montaigne la crée lui-même en réinterprétant « telle maxime [...] [pour] la réfutation de la doctrine qui l'inspire »³. André Tournon cite alors l'exemple de l'essai I, 10 : la sentence « Que philosopher, c'est apprendre à mourir » est détournée de sa doctrine ascétique – la philosophie détache l'âme du corps – au profit de l'interprétation inverse : philosopher permet de rattacher l'âme au corps, de « tendre en somme à nous faire bien vivre »⁴. En d'autres termes, la maxime est employée à la doctrine opposée de celle qui l'a vu naître. Or, il s'agit moins de soutenir la philosophie épicurienne que de faire basculer la sentence d'une perspective à une autre. En somme, de lui conférer un sens double et contradictoire. L'image de l'anamorphose est particulièrement pertinente, la présente sentence abritant deux sens antinomiques : bien qu'elle soit une, son visage est double.

Il arrive que Montaigne retourne sa pratique de la contradiction contre soi-même. Aussi n'est-il pas rare qu'il fasse basculer sa propre pensée d'une idée à son contraire. Comme le signale Alexandre Tarrête, l'essai *Des Cannibales* abrite une série de ruptures et de renversements dans le raisonnement de Montaigne. Ces basculements se jouent dans l'emploi polysémique et contradictoire des termes « barbare » et « sauvage ». Autrement dit, « Montaigne fait subrepticement varier le contenu sémantique et axiologique des mots-clés d'une page à l'autre »⁵, de sorte que le raisonnement se renverse incessamment. Au début, les mots « barbare » et « sauvages » sont employés comme synonymes de « différent » ou d' « étranger ». L'argument est donc celui d'un relativisme : les Tupinambas ne sont pas cruels, ils sont seulement étrangers aux mœurs européennes. Plus loin, Montaigne concède qu'ils soient barbares et sauvages, les mots

¹ MONTAIGNE, Michel, Apologie de Raymond Sebond, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XII, p. 366

² *Ibid.*, p. 306

³ TOURNON, André, *Montaigne en toutes lettres*, Bordas, Paris, 1989, p.66

⁴ MONTAIGNE, Michel de, Que philosopher, c'est apprendre à mourir, *Essais I*, Chap. XX, p. 221

⁵ TARRETE, Alexandre, « « De la coutume... » et « Des Cannibales » : l'écriture paradoxale et ses enjeux », in. Roger-Vasselino Bruno, *Montaigne et l'intelligence du monde, Essais, livre I*, PUF, Paris, 2010, p. 102-103

étant utilisés comme synonymes de « naturel ». En l'espace de quelques lignes, Montaigne semble alors affirmer deux idées contradictoires :

[...] il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation, à ce qu'on m'en a rapporté : sinon que chacun appelle barbarie, ce qui n'est pas de son usage. [...] Ils sont sauvages de même que nous appelons sauvages les fruits, que nature de soi et de son progrès a produits [...].¹

L'argument n'est plus celui d'un relativisme, mais d'un état originel et naïf. L'Indien est barbare et sauvage « pour avoir reçu fort peu de façon, de l'esprit humain »². Lorsque la coutume anthropophage est évoquée, le mot « barbare » bascule encore pour signifier la cruauté, mais de nouveau en faveur d'un relativisme : l'Indien est barbare comme l'Européen peut l'être. L'ultime renversement se produit en fin d'essai, lorsque Montaigne postule la supériorité de l'Indien. De nouveau, le relativisme bascule au profit des Tupinambas, supérieurs en vertu, en vaillance et en poésie :

Sans mentir, au prix de nous, voilà des hommes bien sauvages : car il faut ou qu'ils le soient à bon escient, ou que nous le soyons : il y a une merveilleuse distance entre leur forme et la nôtre [...]. Outre celui que je viens de réciter de l'une de leurs chansons guerrières, j'en ai une autre, amoureuse [...] : or j'ai assez de commerce avec la poésie pour juger ceci, qu['] il n'y a rien de barbarie en cette imagination [...].³

Ainsi, le discours bascule incessamment de la théorie relativiste à celle de la supériorité. La perspective varie en fonction des différents sens dont les termes « barbare » et « sauvage » sont revêtus. L'essai *De la modération*⁴ fournit un autre exemple de renversement contradictoire du discours. Toute la première partie du chapitre constitue une exhortation à la tempérance. Pourtant, le discours se retourne sur soi-même lorsque Montaigne prend le contre-pied de cette première lecture. Dès lors, le lecteur passe inopinément du plaidoyer au réquisitoire de l'ascétisme :

Il n'est en somme aucune si juste volupté, en laquelle l'excès et l'intempérance ne nous soit reprochable. Mais à parler en bon escient, est-ce pas un misérable animal que l'homme ? A peine est-il en son pouvoir par sa condition naturelle, de goûter un seul plaisir entier et pur, encore se met-il en peine de le retrancher par discours : il n'est pas assez chétif, si par art et par étude il n'augmente sa misère [...]. La sagesse humaine fait

¹ MONTAIGNE, Michel de, *Des Cannibales, Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XXXI, p. 396-397

² *Ibid.*, p. 397-398

³ *Ibid.*, p. 408-409

⁴ *Ibid.*, *De la modération, Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XXX

bien sottement [l']ingénieuse de s'exercer [à] rabattre le nombre et la douceur des voluptés qui nous appartiennent [...].¹

Pour désigner ce renversement du discours, Alexandre Tarrête parle d'une « réflexion réversible » basculant de la « vertu de la modération [à] la modération de la vertu »². Or, cette désignation est valable pour l'ensemble des trois essais. De manière générale, l'écriture de Montaigne est effectivement réversible et anamorphotique. S'affranchissant des règles de la cohérence, elle peut concomitamment employer une perspective et son contraire. Aussi Montaigne met-il en pratique ses postulations relativistes et métaphoriques, donnant aux « sujets [...] divers lustres et diverses considérations »³. Les métaphores visuelles se conjuguent alors à la pratique du discours paradoxal. A ce titre, l'expression « écriture par anamorphose » est pertinente puisqu'elle désigne la conjonction qui s'opère entre l'emploi du modèle optique et la pratique du paradoxe.

B. La libération du jugement

1. Déformation et redressement : une écriture du dévoilement

Le discours sceptique et relativiste va de pair avec la pratique du paradoxe. L'un constate pendant que l'autre remédie. Alors que Montaigne n'a de cesse de postuler la sujétion du jugement, l'écriture qu'il met en place est justement destinée à y pallier. Ainsi, la pratique de l'anamorphose – du « lustre inusité » et de la variation du point de vue – est vouée à combattre les « principes présupposés, par où le jugement humain est bridé de toutes parts »⁴. Tout comme l'anamorphose picturale s'émancipe des lois de la perspective linéaire, l'écriture de Montaigne libère le jugement des règles qui régissent la pensée.

L'anamorphose est liée à une esthétique du dévoilement. Lorsque le spectateur observe *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein, le crâne échappe un temps à son regard. Il n'aperçoit que la représentation de deux ambassadeurs. L'image du crâne surgit et se

¹ MONTAIGNE, Michel de, De la modération, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XXX, p. 389

² TARRETE, Alexandre, « Notes », in MONTAIGNE, Michel de, *Essais I*, Gallimard 2009, p. 654

³ MONTAIGNE, Michel de, Apologie de Raymond Sebond, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XII, p. 365

⁴ *Ibid.*, p. 306

dévoile à l'instant où le spectateur se déplace et adopte le point de vue oblique. En ce sens, les représentations par anamorphose supposent toujours le surgissement d'une image cachée – comme la toile du théologien Emmanuel Maignan fait surgir la figure de saint François de Paule au milieu d'un paysage. Or, l'écriture de Montaigne répond à une même esthétique du dévoilement. Abordant les sujets par « quelque lustre inusité », son souci est de remédier à l'aveuglement du jugement et aux présupposés qui « ébloui[sent] tant les yeux internes que les externes insensiblement »¹.

La pratique de l'anamorphose intervient alors contre le caractère relatif du jugement, bridé par l'autorité de la coutume et du dogme. Dans l'essai I, 23, Montaigne dévoile le principe même de la permutation du point de vue. Evoquant l'habitude de se moucher dans un tissu, il s'aperçoit soudainement de l'étrangeté du geste quand l'homme qui « se mouche toujours dans sa main »² la lui révèle :

Il me demanda quel privilège avait ce sale excrément que nous allussions lui apprêtant [un] beau linge délicat à le recevoir et puis qui plus est, à l'empaqueter et serrer soigneusement sur nous. Je trouvai qu'il ne parlait pas du tout sans raison : et m'avait la coutume ôté l'aperceance de cette étrangeté : laquelle pourtant nous trouvons si hideuse quand elle est récitée d'un autre pays.³

Aussi l'écriture de Montaigne fonctionne-t-elle de cette façon, par l'emploi de perspectives nouvelles qui révèlent soudainement l'étrangeté d'une pratique jugée normale ou la rationalité d'une pratique jugée anormale. Plus largement, l'écriture par anamorphose « contribu[e] [...] à déstabiliser les fausses certitudes du lecteur »⁴. L'homme n'ayant autre « patron et règle de perfection, que ses propres mœurs et usances »⁵, Montaigne emploie des perspectives neuves, étrangères, débarrassées du moindre présupposé. Délaisant le regard européen pour celui des Tupinambas, le rite anthropophage perd toute sa monstruosité, comme le crâne des *Ambassadeurs* se rationalise vu de biais. A l'inverse, le regard oblique dévoile les bizarreries de la cour de France – de même qu'il déforme la représentation principale de la toile de Hans Holbein.

¹ MONTAIGNE, Michel de, Des coutumes anciennes, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XLIX, p. 519

² *Ibid.*, De la coutume et de ne changer aisément une loi reçue, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XXIII, p. 262

³ *Ibid.*

⁴ TARRETE, Alexandre, « « De la coutume... » et « Des Cannibales » : l'écriture paradoxale et ses enjeux », in. Roger-Vasselin Bruno, *Montaigne et l'intelligence du monde, Essais, livre I*, PUF, Paris, 2010, p. 107

⁵ MONTAIGNE, Michel de, Des coutumes anciennes, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XLIX, p. 518

En plus de manifester ainsi la relativité des opinions, l'objectif est d'émanciper le jugement de l'autorité insidieuse que l'habitude y exerce. En somme, il s'agit de lui rendre son autonomie perdue. A chaque fois, Montaigne renverse l'opinion commune pour rétablir l'équilibre et l'impartialité de la pensée. Dans l'essai II, 12, l'allégation de la supériorité des animaux est suivie d'un commentaire par lequel Montaigne explique sa démarche paradoxale :

J'ai dit tout ceci pour maintenir cette ressemblance, qu'il y a aux choses humaines, et pour nous ramener et joindre au nombre. Nous ne sommes, ni au-dessus, ni au-dessous du reste : tout ce qui est sous le Ciel [...] court une loi et fortune pareilles [...]. Il y a quelque différence, il y a des ordres et des degrés : mais c'est sous le visage d'une même nature.¹

Autrement dit, la permutation de la perspective a moins pour objectif de faire l'éloge de l'animal au dépend de l'homme, que de dévoiler la juste place de ce dernier dans la nature. De même pour l'essai I, 31 : le discours paradoxal sur la supériorité des Indiens ne vise qu'à rétablir un équilibre entre l'Europe et le nouveau continent. En somme, la permutation du point de vue entre aussi dans le cadre d'une remise en cause de « l'erreur commune, de juger d'un autre selon [soi] »². L'adoption d'un nouveau regard doit annihiler toute vanité plaçant l'homme – l'individu ou l'espèce humaine – au-dessus d'autrui. Or, l'anamorphose picturale a toujours avoir avec le thème de la vanité. L'analyse du tableau de Hans Holbein par Fernand Hallyn met particulièrement ce caractère en exergue. Ce dernier remarque que la découverte du crâne – qui constitue en soi une vanité – suppose l'évanouissement de la représentation des ambassadeurs entourés de leurs divers instruments. Ainsi, tandis que la mort apparaît, la scène du faste et de l'érudition disparaît. Comme le déclare Fernand Hallyn, le message délivré n'est autre que la relativité de la grandeur humaine :

Que signifie l'anamorphose, dans sa déviation et la déchirure qu'elle inflige, sinon que la dignité et la connaissance sont des effets de perspective, et rien d'autre ?³

En d'autres termes, le jeu de perspective par lequel les ambassadeurs apparaissent et disparaissent signifie que l'homme n'a d'excellence que celle qu'il s'invente ; qu'il n'a de valeur que selon son point de vue. L'idée est aussi présente chez Montaigne, pour qui

¹ MONTAIGNE, Michel de, Apologie de Raymond Sebond, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XII, p.

² *Ibid.*, Du jeune Caton, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XXXVII, p. 429

³ HALLYN, Fernand, *Le sens des formes : études sur la Renaissance*, Editions Droz, Genève, 1994, p. 123

« l'homme n'a rien proprement sien, que l'usage de ses opinions »¹. Reprenant à son compte la formule d'Épictète, il indique ce que Hans Holbein laisse entendre par sa toile : la connaissance dont l'homme tire sa gloire et sa supériorité sur autrui n'est qu'un « effet[...] de perspective ». En somme, la pratique de l'anamorphose dans les *Essais* est sous-tendue par un même principe : il s'agit de montrer que la supériorité de l'Européen sur l'Indien – ou de l'homme sur l'animal – n'est vraie que selon le point de vue de ce premier ; et que ce point de vue basculant, la prétendue supériorité vacille. La pratique de la permutation du point de vue est ainsi mise au service de l'examen sceptique. Renversant les perspectives habituelles avec « les fausses certitudes » du jugement, elle permet le regard acribique indispensable à la *skepsis*.

2. Un regard en mouvement

L'anamorphose picturale entraîne un dédoublement du regard, partagé entre deux perspectives asymétriques. L'œil bascule alors incessamment d'une composition à une autre. De même en est-il dans les *Essais*, où cohabitent régulièrement des assertions antinomiques. Or, comme Alexandre Tarrête le souligne, la pratique de la contradiction « incit[e] le lecteur à trouver une forme de pensée nouvelle »² régie par le doute.

Dans l'essai I, 49, Montaigne explicite le principe des listes à caractère antithétique. S'il s'agit d'illustrer la relativité des opinions, l'objectif est surtout d'inviter à l'humilité et au doute face au spectacle de la variété du monde :

Je veux ici entasser aucunes façons anciennes, que j'ai en mémoire : les unes de même les nôtres, les autres différentes : afin qu'ayant en l'imagination cette continuelle variation des choses humaines, nous en ayons le jugement plus éclairci et plus ferme.³

Ni le procédé – ni même l'effet auquel il est voué – ne sont nouveaux. Les pyrrhoniens pratiquent déjà l'étalage de théories diverses afin de mener à l'*epochè* sceptique. Toutefois, la pratique de la liste possède son pendant pictural : les natures mortes composées d'instruments scientifiques. La tradition remonte au XV^e siècle. A l'origine, lesdites représentations ne sont destinées qu'à l'apologie des sciences. Réalisée au palais

¹ MONTAIGNE, Michel de, Apologie de Raymond Sebond, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XII, p. 233

² TARRÊTE, Alexandre, « « De la coutume... » et « Des Cannibales » : l'écriture paradoxale et ses enjeux », in. Roger-Vasselín Bruno, *Montaigne et l'intelligence du monde, Essais, livre I*, PUF, Paris, 2010, p. 99

³ MONTAIGNE, Michel de, Des coutumes anciennes, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XLIX, p. 519

d'Urbino près d'un siècle avant l'écriture des *Essais*, la marqueterie du *studiolo* de Frédéric III de Montefeltro est l'une d'elles. Plusieurs instruments – de musiques ou de mesures – apparaissent dans des niches en trompe-l'œil, venant ainsi glorifier le savoir humain. Pourtant, les natures mortes passent progressivement d'un éloge du savoir à la représentation des vanités. Abîmés et accompagnés d'un crâne ou d'une bougie, les instruments donnent alors à voir l'orgueil humain. Encore une fois, la toile de Hans Holbein est l'illustration de cette tradition. La présence du luth à la corde cassée, du globe, des livres, et des instruments de mesures – compas, sablier, etc. – correspond à un étalage de l'orgueil humain au même titre que les listes de Montaigne.

Dans les deux cas, la cohabitation de perspectives opposées consiste à mettre le jugement en doute. Selon Fernand Hallyn, la représentation par anamorphose ébranle « le pouvoir du sujet regardant, sa capacité de se maintenir en instance qui scrute et reconnaît le visible, l'énonce et l'affirme »¹. Autrement dit, elle met en cause la confiance que le spectateur éprouve dans sa capacité de connaître le monde. Si la remarque est valable pour le tableau de Hans Holbein – et généralement pour toute anamorphose – elle l'est aussi pour l'écriture de Montaigne. Le jeu de la variation du point de vue – la liste, l'antithèse, la contradiction, etc. – est destiné à faire vaciller les prétentions à la connaissance. Il entraîne l'irrésolution sceptique, l'annihilation des sens et la suspension du jugement. L'attitude de Montaigne avec son lecteur est celle qu'il préconise au précepteur vis-à-vis de son élève : sans parti pris, « propos[er] cette diversité de jugements » pour qu'il « en demeur[e] en doute »². Encore une fois, la pratique de la variation du point de vue consiste à rétablir un équilibre. Passant invariablement d'une assertion à son contraire, Montaigne instaure entre les deux un rapport d'équivalence. Il souhaite ainsi montrer que « toute énonciation a autant d'autorité que l'autre » et libérer le jugement des présupposés dont il est « bridé de toutes parts »³.

La pratique de l'anamorphose permet ainsi la « surséance du jugement »⁴ : lorsque Montaigne réinterprète les Anciens, qu'il soumet un sujet à plusieurs lectures ou s'ingénie à contredire son propre discours, il dévoile chaque fois un sens nouveau. Dès lors, ce dernier apparaît flexible, variable, infini. Or, l'interprétation en mouvement est

¹ HALLYN, Fernand, *Le sens des formes : études sur la Renaissance*, Editions Droz, Genève, 1994, p. 128

² MONTAIGNE, Michel de, *De l'institution des enfants, à Madame Diane de Foix*, Comtesse de Gurson, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XXVI, p. 313

³ *Ibid.*, Apologie de Raymond Sebond, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XII, p. 306

⁴ *Ibid.*, p. 254

un trait caractéristique de l'anamorphose, qu'elle soit picturale ou littéraire. Fabienne Pomel cite notamment l'exemple des *Carmina figurata* de l'abbé Raban Maur. Le douzième poème¹ du *Liber de laudibus Sanctae Crucis* propose plusieurs perspectives de lectures, dont la première est celle du poème. La seconde se fait de biais : plusieurs lettres du corps de texte forment une phrase verticale : « Il convient que les poèmes au Christ soient saints par leur maître et leur art »². Enfin, quatre lettres de cette dernière phrase fournissent la lecture du mot « Adam », qui forme lui-même la figure d'une croix. Si les perspectives forment un ensemble asymétrique, elles entretiennent entre elles un rapport de complémentarité : la lecture successive des différents signes permet de considérer Adam comme la figure antinomique du Christ. A chaque fois, la découverte d'une nouvelle perspective est garante d'un sens nouveau, qui surenchérit sur le précédent. Le même phénomène est relevé par Fernand Hallyn : la toile de Hans Holbein instaure aussi un rapport de complémentarité entre les deux compositions, entre la représentation du faste et celle du crâne. De nouveau, chaque changement de point de vue délivre un sens nouveau et complémentaire. Comme toute anamorphose, l'interprétation du tableau est protéiforme : elle se construit à partir d'une lecture vacillant entre les deux compositions.

Ainsi, la variation du point de vue dans les *Essais* est sous-tendue par un même dessein : concevoir un sens nouveau et infini à chaque renversement de perspective afin de « croi[re] et con[cevoir] milles contraires façons de vie »³. Montaigne oblige alors le lecteur à un regard multiple. Or, au début du XIV^e siècle, Guillaume de Digulleville parle de l' « œil de bon entendement »⁴ pour désigner le regard percevant à la fois les trois couleurs irisées du paon. Derrière l'image de l'animal – à laquelle le poète compare aussi l'anamorphose littéraire – se cache la métaphore de la Trinité : un Dieu unique à la fois Père, Fils et Saint-Esprit. Aussi l' « œil de bon entendement » est-il l'esprit capable de concevoir l'unité dans la pluralité. Pour Fabienne Pomel, les représentations anamorphotiques répondraient alors au besoin d'adapter le regard au visage protéiforme du monde. Elles exprimeraient le refus d'une conception monosémique et restrictive de ce dernier :

¹ *De nomine Adam protoplasti, quomodo secundum Adam significet, et eius passione demonstrat*

² Traduit par PERRIN, Michel, *Louanges de la Sainte Croix de Raban Maur*, Paris-Amiens, Berg International-Les trois cailloux, 1988, p. 120

³ MONTAIGNE, Michel de, *Du jeune Caton, Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XXXVII, p. 429

⁴ Cité par POMEL, Fabienne, *Allégorie et anamorphose : l'exercice d'une double vue*.

[...] méfiantes par rapport au signe, [elles] parient néanmoins sur lui et rêvent d'un signe volumineux, plein, contre un signe plat et l'enfermement dans un code unique. Au contraire, elles proposent des signes-protées, cryptés, tramés selon plusieurs codes imbriqués pour mieux rendre compte d'un réel perçu lui-même comme multiple ou insaisissable. Elles mettent en œuvre et appellent une dynamique du sens, convaincues que le signe est toujours inadéquat, imparfait, instable, que tout procès de signification est asymptotique, que tout sens est toujours au-delà du signe.¹

Ainsi, l'écriture des *Essais* naît de cette même volonté : multiplier les perspectives pour adapter le regard à un « monde [qui] n'est que variété et dissemblance »². Pour Montaigne, toute interprétation monosémique est inexécutable et insuffisante. Chaque chose ayant « diverses considérations »³, il est impossible de les « rapiécer et mettre à même lustre »⁴. En somme, l'écriture par anamorphose s'adapte à la variabilité du monde : elle propose une raison en mouvement pour une réalité en mouvement. Elle oblige le jugement à une lecture polysémique de ce dernier, et conséquemment à « croi[re] et con[cevoir] mille contraires »⁵ à la fois, sans prédilection. L'écriture des *Essais* « propos[e] incessamment la diversité [...] d'autres vies, fantaisies et usances et [...] fait goûter une [...] perpétuelle variété de formes de notre nature »⁶. En ce sens, si l'anamorphose s'inscrit dans le cadre de l'irrésolution investigatrice des *Essais*, elle ouvre la voie à la tolérance nécessaire à l'exercice autonome du jugement : l'adoption de perspectives diverses et étrangères incite à « recevoir plus facilement la différence »⁷ et à juger des autres sans recourir à soi.

¹ POMEL, Fabienne, *Allégorie et anamorphose : l'exercice d'une double vue*, in GALLY M. et JOURDE M., *L'inscription du regard : Moyen Age, Renaissance*, Editions Fontenay Saint-Cloud, 1995, p. 265

² MONTAIGNE, Michel de, *De l'ivrognerie*, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. II, p. 21

³ *Ibid.*, Apologie de Raymond Sebond, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XII, p. 365

⁴ *Ibid.*, *De l'inconstance de nos actions*, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. I, p. 13

⁵ *Ibid.*, *Du jeune Caton*, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XXXVII, p. 429

⁶ *Ibid.*, *De la vanité*, *Essais III*, Gallimard 2009, Chap. 9, p. 275

⁷ *Ibid.*, *Du jeune Caton*, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XXXVII, p. 429

III. La connaissance de soi comme horizon

A l'échelle générale des *Essais* se produit une tension entre un mouvement centrifuge et un mouvement centripète. En ce qu'il offre un regard sur l'Autre, Montaigne est d'abord un spectateur du monde : de l'Europe, des civilisations outre-Atlantique, des sociétés du passé, des animaux, etc. Parallèlement à ce travail d'observateur érudit se dessine un discours égocentré dans lequel Montaigne se « présent[e] à [soi]-même, comme argument et sujet »¹. Par conséquent, les *Essais* se partagent entre deux perspectives contraires : entre un regard sur le monde et un regard sur soi-même. Alexandre Tarrête parle alors « d'un mouvement de balancier entre le discours des autres et le discours du sujet sur lui-même »². A ce titre, l'œuvre des *Essais* peut-être considérée dans son ensemble comme une anamorphose. Or, comme pour toute pratique anamorphotique, les deux visées contraires sont constitutives l'une de l'autre : alors que connaître autrui ouvre la voie à la connaissance de soi, celle-ci permet une plus juste connaissance d'autrui. Ainsi, l'écriture des *Essais* présente autrui comme le miroir de soi cependant que le portrait particulier de Montaigne devient l'emblème silencieux de « l'humaine condition »³ – et conséquemment du scepticisme.

L'écriture par anamorphose concourt à lutter contre ce que Montaigne fustige en préambule de l'essai I, 37, c'est-à-dire contre « l'erreur commune [de] juger d'un autre selon [soi] »⁴. La pratique de la permutation, qui consiste en un échange de place et de perspective, oblige à se projeter dans la peau d'autrui et à s'« insinu[er] par imagination fort bien en leur place »⁵. De ce renversement de perspective, le résultat escompté est une juste connaissance de ce qui n'est pas soi : qu'il s'agisse d'un individu aux opinions excentriques, d'un homme singulièrement vertueux⁶, d'un étranger aux mœurs inconnues, voire d'un animal. Or, la découverte de l'autre constitue le pendant d'un idéal de connaissance de soi qui s'exprime à travers les *Essais*. En d'autres termes, l'étranger y devient le miroir de soi.

¹ MONTAIGNE, Michel de, De l'affection des pères aux enfants, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. VIII, p. 85

² TARRÊTE, Alexandre, *Les Essais de Montaigne*, Gallimard 2007, p. 34

³ MONTAIGNE, Michel de, Du repentir, *Essais III*, Gallimard 2009, Chap. II, p. 35

⁴ *Ibid.*, Du jeune Caton, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XXXVII, p. 429

⁵ *Ibid.*

⁶ Cf. chapitre ci-dessus

A. L'étranger : le miroir de soi

1. Soi : une connaissance impossible ?

Bien que Montaigne exprime régulièrement le vœu que « nous [...] emploissions [le temps] à nous sonder nous-mêmes »¹, la connaissance de soi lui apparaît comme l'un des savoirs les plus difficilement accessibles. Dans l'essai II, 6, l'esprit humain est désigné comme un sujet d'étude opaque, mystérieux, d'autant moins saisissable qu'il apparaît imprévisible et mouvementé. Au départ, la connaissance de soi est alors entravée par la nature inconstante et impénétrable de l'âme humaine :

C'est une épineuse entreprise, et plus qu'il ne semble : de suivre une allure si vagabonde que celle de notre esprit : De pénétrer les profondeurs opaques de ses replis internes : De choisir et arrêter tant de menus airs de ses agitations.²

A cette raison s'ajoute l'idée d'un décentrement causé par la science, qui projetterait l'homme hors de soi-même. Comme Montaigne l'exprime dans l'essai I, LIII, le seul savoir nécessaire serait supplanté par l'attention portée à la connaissance du monde et aux « autres sciences sans comparaison moins utiles »³. L'idée rejoint celle de Corneille Agrippa, lequel s'étonne que « les astrologues recherchent les astres [...] mais ne se donnent pas garde de ce qui est près d'eux et leur est présent chaque jour »⁴. En définitive, « chacun regarde devant soi »⁵, jamais au-dedans de soi :

Si nous nous amusons parfois à nous considérer, et le temps que nous mettons à contrerôler autrui, à connaître les choses qui sont hors de nous, que nous l'emploissions à nous sonder nous-mêmes, nous sentirions aisément combien toute cette notre contexture est bâtie de pièces faibles et défailantes.⁶

Comme dans toute connaissance, et particulièrement en celle-ci, le jugement se montre partial. Montaigne souligne régulièrement la propension humaine à s'estimer au-dessus

¹ MONTAIGNE, Michel de, D'un mot de Césaire, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. LIII, p. 537

² *Ibid.*, De l'exercitation, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. VI, p. 75

³ *Ibid.*, p. 76

⁴ BALTRUSAITIS Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus, les perspectives dépravées II*. Flammarion, Paris, 1996, p. 139

⁵ MONTAIGNE, Miche de, De la présomption, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XVII, p. 475

⁶ *Ibid.*, D'un mot de Césaire, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. LIII, p. 537

des autres, chacun n'ayant « autre patron et règle de perfection, que ses mœurs et usances »¹. Ainsi qu'il l'exprime dans l'essai II, 7, consacré à la présomption, l'homme se méprend sur lui-même et se gonfle d'une valeur qu'il n'a pas :

Il y a une sorte de gloire, qui est une trop bonne opinion, que nous concevons de notre valeur. C'est une affection inconsidérée, de quoi nous nous chérissons, et qui nous présente à nous-mêmes, autres que nous sommes. [...] Il me semble que la mère nourrice des plus fausses opinions, et publiques et particulières, c'est la trop bonne opinion que l'homme a de soi.²

Encore une fois, il s'agit d'un défaut de perspective par lequel l'homme se considère « autre et plus parfait qu'il n'est »³ ; d'un amour pour soi-même qui provoque un « jugement trouble et altéré »⁴. Or, l'amour de soi a pour pendant le mépris d'autrui. Pour Montaigne, l'un et l'autre sont constitutifs puisque la méconnaissance de soi suppose la méconnaissance de l'autre, et vice versa :

Il y a deux parties en cette gloire : Savoir est, de s'estimer trop, et n'estimer pas assez autrui.⁵

2. Anamorphose et connaissance de soi

Aussi Montaigne renverse-t-il la logique : dans les *Essais*, la connaissance de soi se fait de manière indirecte, par la découverte d'autrui. L'autre devient le miroir dans lequel chacun observe son propre reflet. Dans ce cadre intervient alors la pratique d'une écriture anamorphotique. Lorsqu'il adopte une perspective étrangère ou qu'il fait coexister des points de vue antinomiques, Montaigne crée une tension entre l'unité et la diversité, entre l'identité et l'altérité. Pour Fabienne Pomel, ce conflit – caractéristique de l'anamorphose – aurait pour effet d'« ouvr[ir] un espace de sens autre, [...] de type analogique »⁶. Autrement dit, les jeux de perspective obligent le regard à établir les analogies « entre identité et différence, unité et multiplicité »⁷. De même que le mystère de la Trinité incite le fidèle à trouver une unité dans la pluralité, les *Essais* amènent le

¹ MONTAIGNE, Michel de, Des coutumes anciennes, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XLIX., p. 518

² *Ibid.*, De la présomption, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. VII, p. 438-442

³ *Ibid.*, p. 438

⁴ *Ibid.*, De la présomption, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. VII, p. 438-442

⁵ *Ibid.*, p. 441

⁶ POMEL, Fabienne, Allégorie et anamorphose : l'exercice d'une double vue, in GALLY M. et JOURDE M., *L'inscription du regard : Moyen Age, Renaissance*, Editions Fontenay Saint-Cloud, 1995, p. 261

⁷ *Ibid.*

lecteur à reconnaître sa propre identité dans la figure de l'altérité. Par exemple, l'évocation de la coutume anthropophage cède progressivement sa place à la question de la cruauté des Colons. Inopinément, le regard glisse de l'étranger à l'observateur, établissant entre les deux un rapport d'analogie :

Ils le rôtiennent, et en mangent en commun, et en envoient des lopins à ceux de leurs amis, qui sont absents. Ce n'est pas comme on pense pour s'en nourrir, ainsi que faisaient anciennement les Scythes : c'est pour représenter une extrême vengeance. Et qu'il soit ainsi, ayant aperçu que les Portugais, qui s'étaient ralliés à leurs adversaires, usaient d'une autre sorte de mort contre eux, quand ils les prenaient, qui était de les enterrer jusques à la ceinture, et tirer au demeurant du corps force coups de trait, et les pendre après [...] Je ne suis pas marri, que nous remarquons avec horreur barbaresque, qu'il y a en une telle action, mais oui de quoi jugeants bien de leurs fautes nous soyons si aveuglés aux nôtres.¹

Dans ce cas, l'étranger devient le miroir de soi. Le détour par autrui permet alors d'appréhender des fautes que l'habitude occulte. Comme la découverte du crâne invite le spectateur à reconsidérer l'image des ambassadeurs d'un œil averti, celle de l'étranger oblige à se sonder soi-même d'un jugement éclairci. Dans l'essai I, 23, Montaigne verbalise lui-même le mouvement constitutif qui se crée entre la découverte de l'autre et la connaissance de soi :

Les barbares ne nous sont de rien plus merveilleux que nous sommes à eux, ni avec plus d'occasion : comme chacun avouerait, si chacun savait après s'être promené [par] ces nouveaux exemples, se coucher sur les propres, et [les] conférer sagement.²

L'épisode du mouchoir relève aussi de ce procédé. Le texte bascule brusquement du roi étranger dont les excréments sont ramassés dans du linge, au conte du gentilhomme français refusant toujours de se moucher dans un tissu. Aimant à faire basculer la perspective de l'étranger à soi, l'écriture oblige alors à s'examiner avec étonnement. En définitive, autrui constitue un prisme révélateur. Comme l'exprime Alexandre Tarrête, l'écriture de Montaigne oblige le lecteur à « regarder sa propre société à travers les yeux d'un observateur étranger, afin d'en découvrir d'un œil neuf les défauts et les vices »³. L'épisode final de l'essai I, 31, en est emblématique. Jusqu'ici observés pour leur exotisme, les Indiens deviennent soudainement les spectateurs ébahis de la cour de

¹ MONTAIGNE, Michel de, *Des Cannibales*, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XXXI, p. 403-403

² *Ibid.*, De la coutume et de ne changer aisément une loi reçue, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XXIII, p. 263

³ TARRÊTE, Alexandre, « « De la coutume... » et « Des Cannibales » : l'écriture paradoxale et ses enjeux », in. Roger-Vasselino Bruno, *Montaigne et l'intelligence du monde*, *Essais, livre I*, PUF, Paris, 2010, p. 107

France – étonnés des habillements, des disparités de richesse, de la domination d'un enfant, etc. Aussi est-ce toujours au détour de l'étranger que surgit soudainement la figure du lecteur, désormais aussi étrange. La permutation du point de vue oblige alors à se regarder avec l'étonnement jadis éprouvé pour les sociétés indiennes.

Comme pour toute anamorphose, le point de vue étranger est révélateur : sa découverte permet de reconsidérer l'image droite – l'homme européen – d'un œil averti et désenchanté. Quand Alexandre Tarrête parle « des dispositifs textuels » qui « [...] donne à voir [...] un usage européen tout proche de l'usage exotique qui [...] semblait aberrant »¹, il n'évoque pas autre chose que la pratique littéraire de l'anamorphose. Le soudain basculement de l'étranger à soi établit entre les deux un rapport d'équivalence : l'Indien est aussi barbare que l'Européen, de même que se moucher dans un tissu n'est guère moins sale qu'entourer ses excréments d'un linge propre. Ainsi, l'idée selon laquelle l'anamorphose oblige le regard à saisir l'identité dans l'altérité est ici particulièrement visible.

B. La visée réflexive

1. La revendication d'une subjectivité

Les fréquents conflits qui s'opèrent entre la figure de l'étranger et la figure de soi se retrouvent à l'échelle générale des *Essais* : l'ensemble des trois livres se partage entre un point de vue habituel – Montaigne observateur du monde – et un point de vue plus inhabituel – Montaigne observateur de soi-même. A la fois discours subjectif et autoportrait, l'écriture des *Essais* est de nature spéculaire. A plusieurs reprises, Montaigne s'y désigne lui-même comme garant et « matière de [son] livre »². A ce titre, puisque deux perspectives de sens contraires cohabitent ensemble, le discours de Montaigne constitue à lui seul une anamorphose. Or, celle-ci oppose toujours des perspectives qui, bien qu'antinomiques, participent ensemble d'un même sens. Autrement dit, le discours sur le monde et la visée réflexive seraient constitutifs. L'écriture de soi est effectivement investie d'une valeur emblématique qui ne prend sens

¹ TARRETE, Alexandre, « « De la coutume... » et « Des Cannibales » : l'écriture paradoxale et ses enjeux », in. Roger-Vasselín Bruno, *Montaigne et l'intelligence du monde, Essais, livre I*, PUF, Paris, 2010, p. 108

² MONTAIGNE, Michel de, *Au lecteur, Essais I*, Gallimard 2009, p. 117

qu'à la lumière des réflexions que Montaigne formule sur l'homme, la connaissance et le monde.

Parler de « visée réflexive » désigne le dessein que Montaigne revendique à plusieurs reprises : celui de se peindre. Comme il en fait l'aveu, il se donne pour sujet même de son discours. Dans ce cadre, le même « mouvement de balancier » se produit entre la figure d'autrui et la figure de soi : tout ce que Montaigne observe du monde ne sert qu'à la connaissance de lui-même et de son jugement. Les *Essais* se partagent alors en deux temps distincts : un premier durant lequel Montaigne essaie son jugement « à tous sujets »¹ ; un second temps où, renversant la perspective, l'auteur ne regarde plus que son jugement à l'essai. Autrement dit, l'enquête qu'il mène sur le monde lui renvoie l'image de son propre esprit :

Il y a plusieurs années que je n'ai que moi pour visée à mes pensées : que je ne contrerôle et étudie que moi : Et si j'étudie autre choses, c'est pour soudain le coucher sur moi ou en moi, pour mieux dire.²

En définitive, Montaigne marque le caractère subsidiaire de son discours sur le monde. En se donnant pour ultime sujet de l'œuvre, il évacue toute prétention à la connaissance du monde. Secondaires, ses diverses enquêtes n'ont aucune valeur scientifique et ne sont que le support à la découverte de soi-même. Aussi Montaigne insiste-t-il sur la subjectivité de son œuvre, relative à sa seule individualité :

Me trouvant entièrement dépourvu et vide de toute autre matière, je me suis présenté moi-même à moi, pour argument et pour sujet. C'est le seul livre au monde de son espèce, d'un dessein farouche et extravagant. Il n'y a rien aussi en cette besogne digne d'être remarqué que cette bizarrerie.³

Comme l'indique Alexandre Tarrête, Montaigne pratique ainsi « la limitation de l'autorité à laquelle [le discours] peut prétendre »⁴. Rappelant régulièrement qu'il constitue soi-même la matière de son livre, il empêche toute lecture savante et dogmatique de son discours. En d'autres termes, il amoindrit les prétentions de son œuvre qui, en toute logique avec son scepticisme, n'aspire aucunement à l'objectivité. Tel qu'il le déclare en préambule de l'essai II, 10, Montaigne « ne tâche point à donner à

¹ MONTAIGNE, Michel de, De Democritus et Heraclitus, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. L, p. 525

² *Ibid.*, De l'exercitation, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. VI, p. 76

³ *Ibid.*, De l'affection des pères aux enfants, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. VIII, p. 85

⁴ TARRETE, Alexandre, *Les Essais de Montaigne*, Gallimard 2007, p. 35

connaître les choses, mais [soi] »¹. Ainsi, il présente moins ses réflexions comme le reflet du monde que comme celui de son esprit :

Qui mettrait mes rêveries en compte, au préjudice de la plus chétive loi de son village, ou opinion, ou coutume, il se ferait grand tort, et encore autant à moi. Car en ce que je dis, [je] ne pleuvis autre certitude, sinon, que c'est ce que lors, j'en avais en ma pensée, pensée tumultuaire et vacillante. C'est par manière de devis que je parle de tout, et de rien par manière d'avis.²

Si la subjectivité des *Essais* se fait sous forme d'aveux explicites, elle s'exprime plus implicitement sous forme d'indices linguistiques. Très peu répandu au XVI^e siècle, le discours à la première personne du singulier et du pluriel est employé de manière régulière, manifestant ainsi l'expression d'une singularité. Un autre moyen consiste aussi à ponctuer le discours de locutions telles que « ce me semble »³ ou « pour moi »⁴, autant de mots « qui amollissent et modèrent la témérité [des] propositions »⁵. En somme, son discours ne vise qu'à rendre compte de sa propre pensée et de sa seule subjectivité. Par conséquent, la visée réflexive s'inscrit dans la logique des postulations que Montaigne formule sur la faiblesse du jugement humain. Limitant le discours à son individualité, Montaigne illustre l'idée selon laquelle toute assertion est relative au seul énonciateur.

2. Un portrait emblématique

Rendant compte de soi, Montaigne peint son propre portrait. Comme il l'annonce dès l'avis au lecteur, sa volonté est de se donner à voir « de bonne foi [...] en [sa] façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice »⁶. Fidèle à son idéal de connaissance de soi, il souhaite se présenter au lecteur tel que. Dans l'essai III, 6, Montaigne compare la visée réflexive de son œuvre à un *skeleton*, c'est-à-dire à une planche d'anatomie d'une grande précision. Or, les XV^e et XVI^e siècles voient naître la science anatomique telle qu'André Vésale la pratique. Basée sur la dissection des cadavres, elle suppose dorénavant une observation d'une grande minutie. Aussi

¹ MONTAIGNE, Michel de, Des livres, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. X, p. 118

² *Ibid.*, Des boiteux, *Essais III*, Gallimard 2009, Chap. XI, p. 358

³ Cf. *Ibid.*, A demain les affaires, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. IV, p. 54

⁴ Cf. *Ibid.*, De la force de l'imagination, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XXI, p. 252

⁵ *Ibid.*, Des boiteux, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XI, p. 354

⁶ *Ibid.*, Au lecteur, *Essais I*, Gallimard 2009, p. 117

l'anatomie et le scalpel deviennent-ils rapidement les symboles d'un regard acribique. La métaphore du *skeletons* désigne alors la fidélité avec laquelle Montaigne veut témoigner de lui-même, sans omission ni amplification :

Je m'étale entier. C'est un *skeletons* où d'une vue les veines, les muscles, les tendons paraissent, chaque pièce en [son] siège. L'effet de la toux en produisait une partie, l'effet de la pâleur ou battement de cœur une autre, et douteusement. Ce ne sont mes gestes que j'écris, c'est moi, c'est [mon] essence. Je tiens qu'il faut être prudent à estimer de soi et pareillement consciencieux à témoigner, soit bas, soit haut, indifféremment.¹

Montaigne offre alors un portrait intime et prétendument réaliste de lui-même. Il y livre ainsi ses principaux traits de caractère : son absence de mémoire, son goût modéré pour les sciences, son incapacité à gérer un domaine, sa propension à se dévaluer, son peu d'ambition, etc. En d'autres termes, il se peint en homme médiocre, imparfait et insignifiant :

Mais pour venir à mon particulier, il est bien difficile, ce me semble, que aucun autre s'estime moins, voire que aucun autre m'estime moins, que ce que je m'estime. Je me tiens à la commune sorte, sauf en ce que je m'en tiens : Coupables des défauts plus basses et populaires [...]. Car, à la vérité, quant aux effets de l'esprit, en quelque façon que ce soit, il n'est jamais rien parti de moi chose qui me remplit.²

Parfois, le portrait devient difforme. Lorsque Montaigne observe son propre jugement, il y voit un objet étrange, contrefait, insaisissable, qui « enfant[e] de tant de chimères et de monstres fantasques les uns sur les autres »³. En soi, le reflet du jugement de Montaigne constitue une sorte d'anamorphose. Toutefois, la visée réflexive – qui correspond à une perspective inhabituelle – ne suffit pas à redresser l'image difforme. En quelque sorte, il s'agit d'une anamorphose sans issue, irrésoluble, d'une étrangeté impénétrable :

Jusques à cette heure tous ces miracles et événements étranges, se cachent devant moi. Je n'ai vu monstre et miracle au monde, plus exprès que moi-même. On s'appivoise à toute étrangeté par l'usage et le temps. Mais plus je me hante et me connais, plus ma difformité m'étonne. Moins je m'entends en moi.⁴

Une première hypothèse peut alors se dessiner : la codification de la perspective n'est pas étrangère au caractère spéculaire de l'écriture des *Essais*. En soi, cette dernière

¹ MONTAIGNE, Michel de, De l'exercitation, *Essais II*, Gallimard 2009,

² *Ibid.*, De la présomption, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XVII, p. 443

³ *Ibid.*, De l'oisiveté, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. VIII, p. 154

⁴ *Ibid.*, Des boiteux, *Essais III*, Gallimard 2009, Chap. XI, pp. 352-353

technique est de nature réflexive : si elle est proposée un système de représentation visuel, elle interroge concomitamment les conditions de ladite représentation. Or, le caractère spéculaire de la perspective tient au fait qu'elle est une technique relative. Autrement dit, la représentation en perspective renvoie inéluctablement au regard qui la fait naître. La remarque vaut également pour les *Essais*. Puisque Montaigne ne rapporte son discours qu'à sa seule individualité, l'ouvrage se construit sur la même règle de la relativité. En ce sens, si Montaigne propose une représentation du monde, celle-ci renvoie invariablement à lui-même. Dans les deux cas, la représentation amène à un regard tourné vers soi. Selon Antonio Manetti, Brunelleschi aurait utilisé un système réflexif pour vérifier la légitimité de sa représentation en perspective du baptistère de Florence. Carl Havelange en donne alors la description avant de souligner lui-même la nature réflexive du dispositif:

Une petite planche de bois peinte le plus artistement et percée en son cœur d'un trou [...]. L'observateur se tient là exactement, à l'entrée de la cathédrale, d'où le peintre est censé avoir peint le baptistère. D'une main, il tient le tableau, face peinte tournée vers l'extérieur. Il pose son œil là, au revers du panneau, où le trou a été percé. De l'autre main, il tient un miroir qu'il oppose à une bonne distance au tableau et dans le reflet duquel il découvre la peinture. Ainsi peut-il mesurer l'exacte coïncidence de ce qu'il voit dans le tableau et de ce que le peintre a vu en le peignant, l'exacte coïncidence de l'objet et de sa représentation. [...] [On remarque] le caractère éminemment réflexif de l'expérience, la représentation qui se pense dans le miroir et, grâce à ce dispositif, le regard qui se voit, qui se devine, dans la représentation.¹

La description de Carl Havelange pourrait correspondre au texte des *Essais*. Comme Brunelleschi avec son système visuel, Montaigne cherche à se deviner dans le miroir que lui tend son discours, à y saisir le fonctionnement de son propre jugement. Aussi annonce-t-il vouloir « mettre en rôle » les chimères de son esprit – les cristalliser dans un discours – afin d'« en contempler [...] l'ineptie et l'étrangeté »².

La seconde hypothèse, intimement liée à la première, consiste à considérer le portrait de Montaigne comme l'emblème du discours. En effet, si le discours sur le monde est le miroir de Montaigne, celui-ci renferme l'image réduite de la condition humaine. Dans *l'Apologie de Raymond Sebond*, Montaigne rappelle que le scepticisme ne peut s'exprimer à travers le langage humain sans se contredire :

¹ HAVELANGE, Carl, *De l'œil et du monde : une histoire du regard au seuil de la modernité*, Fayard, 1998, pp. 248-249

² MONTAIGNE, Michel de, *De l'oisiveté*, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. VIII, p. 154

Je vois les philosophes Pyrrhoniens qui ne peuvent exprimer leur générale conception en aucune manière de parler : car il leur faudrait un nouveau langage. Le nôtre est tout formé de propositions affirmatives qui leur sont du tout ennemies : de façon que quand ils disent, je doute, on les tient incontinent à la gorge, pour leur faire avouer qu'au moins assurent et savent-il cela, qu'ils doutent.¹

De même que les pyrrhoniens, Montaigne ne pourrait exprimer ses idées de manière explicite sans risquer de se contredire. Toutefois, la visée réflexive apporte une résolution au présent problème. Pour le comprendre, il faut d'abord évoquer l'hypothèse de Fernand Hallyn, qui rapproche l'anamorphose de l'emblème. Ce dernier correspond à une forme de langage symbolique, qui confronte ensemble une image et une légende. En fonction de son contexte, la représentation d'une balance peut devenir l'emblème de la Justice. Quoi qu'il en soit, l'image et sa légende – ou du moins son contexte – sont complémentaires : le sens de l'emblème ne peut se dégager que dans la lecture simultanée de ses deux constituants. Il en est de même pour l'anamorphose : les deux perspectives contraires sont néanmoins complémentaires et participent ensemble d'un même sens.

Dans les *Essais* se crée justement la même complémentarité entre le discours et la visée réflexive : alors que Montaigne se reconnaît dans sa peinture bigarrée du monde, il se présente implicitement comme un aperçu de l'humanité. Puisque « chaque homme porte la forme entière, de l'humaine condition »², son portrait est destiné à rendre compte du monde. Autrement dit, les deux perspectives contraires – regard sur le monde, regard sur soi – sont constitutives : l'image que Montaigne donne à voir de soi ne vise qu'à asseoir silencieusement son scepticisme. Il résout ainsi le risque de se contredire en illustrant son discours par ce qui n'est, au demeurant, qu'un autoportrait. Ainsi, lorsque Montaigne peint ses faiblesses, il peint celles de l'homme ; lorsqu'il parle de la « continuelle agitation et mutation de [ses] pensées »³, il évoque l'inconstance humaine ; lorsqu'il juge son portrait bigarré, il rend compte de la diversité du monde ; lorsqu'il dit ne jamais « juger d'un autre selon [soi] »⁴, il s'attaque implicitement au pouvoir aveuglant de la coutume ; lorsqu'il prétend aimer les sciences sans les adorer⁵, il conteste l'autorité dogmatique ; lorsqu'il « accuse [sa] fainéance »⁶ et dit se préférer

¹ MONTAIGNE, Michel de., De l'apologie de Raymond Sebond, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XII, p. 287

² *Ibid.*, Du démentir, *Essais III*, Gallimard 2009, Chap. II, p. 35

³ *Ibid.*, De la vanité, *Essais III*, Gallimard 2009, Chap. IX, p. 235

⁴ *Ibid.*, Du jeune Caton, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XXXVII, p. 429

⁵ *Ibid.*, Apologie de Raymond Sebond, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XII, p. 160

⁶ *Ibid.*, De la vanité, *Essais III*, Gallimard 2009, Chap. IX, p. 243

« bon écuyer, que bon logicien », il prône l'humilité ; lorsqu'il avoue « regard[er] chez [soi] exactement à la nécessité »¹, il promet une existence sage et modérée, détachée de toute vanité. Enfin, en peignant de soi un portrait dans lequel s'y lisent ses faiblesses, il exhorte à l'autonomie du jugement, lequel puisse « partout maintenir son droit »². En apparence antinomiques, le regard sur le monde et la visée réflexive sont constitutifs : alors que le premier invite Montaigne à un retour sur soi, le portrait de l'auteur – fantasque, étrange, bigarré – se donne voir à comme l'emblème du discours et du branle humain.

¹ MONTAIGNE, Michel de, De la vanité, *Essais III*, Gallimard 2009, Chap. IX, p. 248

² *Ibid.*, De la présomption, *Essais II*, Gallimard 2009, Chap. XVII, p. 439

Conclusion

Si la perspective linéaire exalte la capacité de l'homme à rationaliser sa perception du réel, l'anamorphose infuse le doute. Dans un monde conçu comme une immense représentation baroque – irrégulière et chancelante – elle rappelle la faiblesse du sujet observant et la relativité du visible. Parallèlement, elle oblige à un regard pluriel, adapté au visage polymorphe du monde.

Bien que le mot n'apparaisse jamais dans les *Essais*, le modèle de l'anamorphose transparait dans plusieurs expressions, sur lesquelles il convient de revenir :

Je trouvai qu'il ne parlait pas du tout sans raison : et m'avait la coutume ôtée l'aperceance [de] cette étrangeté : laquelle pourtant nous trouvons si hideuse, quand elle est récitée d'un autre pays.¹

Dans l'extrait ci-dessus, Montaigne ne décrit pas autre chose qu'une anamorphose. Tout comme cette dernière, la phrase se construit en deux temps distincts : d'abord, l'image est droite ; l'habitude en occulte l'étrangeté. Enfin, l'image se déforme, devient « hideuse » lorsqu'elle est observée « d'un autre pays », c'est-à-dire d'un point de vue étranger. Le modèle de l'anamorphose est alors incontestable. Comme Descartes plusieurs décennies plus tard, Montaigne se sert du fonctionnement des représentations anamorphotiques pour exprimer la relativité de la perception, et incidemment du jugement.

Deux autres expressions indiquent encore la prégnance du modèle de l'anamorphose dans la réflexion de Montaigne :

Et aime plus souvent à [...] saisir [les sujets] par quelque lustre inusité.²

La conjugaison des termes « lustre » et « inusité » définit l'anamorphose : littéralement, « lustre inusité » signifie « point de vue inhabituel ». Encore une fois, Montaigne utilise le modèle de l'anamorphose pour évoquer sa pratique d'une écriture du paradoxe et du

¹ MONTAIGNE, Michel de, De la coutume et de ne changer aisément une loi reçue, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. XXIII, p. 262

² *Ibid.*, De Democritus et Heraclitus, *Essais I*, Gallimard 2009, Chap. L, p. 526

renversement des perspectives habituelles. Dans l'essai III, 2, apparaît la même formulation :

Je pourrai tantôt changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention : C'est un contrerôle de divers et muables accidents, et d'imaginations irrésolues. Et quand il y échoit, contraires : Soit que je sois autre moi-même : Soit que je saisisse les sujets, par autres circonstances, et autres considérations.¹

De nouveau, l'image de l'anamorphose se dessine derrière le vœu de saisir « les sujets, par autres circonstances, et autres considérations ». Ici, Montaigne lie l'écriture de l'anamorphose à la visée réflexive : si la dernière donne à voir un visage polymorphe, c'est que Montaigne s'est efforcé de peindre la diversité et l'instabilité du monde.

Les *Essais* constituent donc un cas d'anamorphose littéraire par lequel le jugement s'exerce et se libère. Postulant la relativité de toute assertion et l'aveuglement du jugement – enchaîné à l'autorité du dogme et de la coutume – Montaigne met en place des dispositifs d'écriture, à la fois inspirés du pyrrhonisme et de l'anamorphose : adoptant et confrontant des perspectives étrangères et distinctes, le lecteur est incité à concevoir le monde d'un œil nouveau et libéré. Tantôt il se familiarise à l'inhabituel, tantôt il s'étonne de ce qui lui est coutumier – comme le spectateur s'habitue à l'image du crâne jusqu'alors incomprise.

Aussi l'anamorphose est-elle destinée à désenchanter le jugement, à ébranler toute lecture monosémique et restrictive du monde. L'*époque* sceptique se conjugue alors au modèle de l'anamorphose : Montaigne doute, mais moins pour suspendre définitivement son jugement que pour le mettre à l'épreuve de la diversité. Comme l'« œil de bon entendement » sait concevoir l'unité de Dieu dans la Trinité, l'écriture anamorphotique des *Essais* saisit l'unité et l'identité du monde dans la pluralité et l'altérité. Et tandis que l'auteur retrouve son propre visage dans cette peinture protéiforme du monde, son portrait en devient l'emblème silencieux.

¹ MONTAIGNE, Michel de, Du repentir, *Essais III*, Gallimard 2009, Chap. II, pp. 34-35

Bibliographie

SOURCES :

Michel de Montaigne :

MONTAIGNE, Michel de, *Essais : Tome I*, Paris : Editions Gallimard 2009, 709 p.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais : Tome II*, Paris : Editions Gallimard 2009, 818 p.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais : Tome III*, Paris : Editions Gallimard 2009, 654 p.

Autre(s) :

ERASME, *Eloge de la folie*, Paris : Editions A. Colin, 1959, 165 p.

TRAVAUX/PUBLICATIONS :

Sur Montaigne :

BOUDOU, Bénédicte, *Le Dictionnaire des « Essais » de Montaigne*, Paris : L. Scheer, 2011, 718 p.

DEMONET, Marie-Luce, *L'écriture du scepticisme chez Montaigne*, Genève : Editions Droz, 2004, 347 p.

DEMONET, Marie-Luce, *Michel de Montaigne, les « Essais »*, Paris : Presses universitaires de France, 1986, 126 p.

SELLEVOLD, Kirsti : *J'aime ces mots... : expressions linguistiques du doute dans les Essais de Montaigne*, Paris : H. Champion, 2004, 318 p.

TARRÊTE, Alexandre, *Les Essais de Montaigne*, Editions Gallimard 2007, 252 p.

TARRÊTE, Alexandre, « « De la coutume... » (I, 23) et « Des Cannibales » (I, 31) : l'écriture paradoxale et ses enjeux », in ROGER-VASSELIN, Bruno, *Montaigne et l'intelligence du monde, Essais, livre I*, Presses universitaires de France, 2010, 238 p.

TOURNON, André, *Montaigne en toutes lettres*, Paris : Editions Bordas, 1989, 191 p.

Le regard, la perspective et l'anamorphose :

BALTRUSAITIS, Jurgis, *Anamorphoses, les perspectives dépravées : Tome II*, Paris : Flammarion, 1996, 313 p.

BALTRUSAITIS, Jurgis, *Réveils et prodiges*, Paris : Flammarion, 1988, 367 p.

DAMISH, Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris : Flammarion, 1993, 474 p.

HALLYN, Fernand, *Le sens des formes : Etudes sur la Renaissance*, Genève : Librairie Droz S.A., 1994, 129 p.

HAVELANGE, Carl, *De l'œil et du monde : Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Fayard, 1998, 427 p.

POMEL, Françoise, « Allégorie et anamorphose : l'exercice d'une double vue », in GALLY M. et JOURDE M., *L'inscription du regard*, Fontenay/Saint-Cloud : ENS Editions, 1995, 364 p.

Le scepticisme :

LONG et SEDLEY, *Les philosophes hellénistiques : Tome I, Pyrrhon – L'épicurisme*, Paris : Flammarion, 2001, traduction française, 312 p.

LONG et SEDLEY, *Les philosophes hellénistiques : Tome III, Les Académiciens – Le renaissance du pyrrhonisme*, Paris : Flammarion, 2001, traduction française, 253 p.

Tables des illustrations

Afin de respecter le droit d'auteur, les illustrations ont été retirées de la version électronique du présent mémoire.