



HAL
open science

Modèle optique et mélancolie dans les Essais de Montaigne

Fanny Moyet

► **To cite this version:**

Fanny Moyet. Modèle optique et mélancolie dans les Essais de Montaigne. Littératures. 2014. dumas-01073032

HAL Id: dumas-01073032

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01073032>

Submitted on 8 Oct 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Modèle optique et mélancolie
dans les *Essais* de Montaigne

Fanny MOYET

Université Stendhal, Grenoble 3
UFR LLASIC

Mémoire Master 2 – 30 crédits
Parcours Recherche Littératures
Sous la direction de M. Bernard ROUKHOMOVSKY

Année universitaire 2013 -2014



Modèle optique et mélancolie
dans les *Essais* de Montaigne

Fanny MOYET

Université Stendhal, Grenoble 3
UFR LLASIC

Mémoire Master 2 – 30 crédits
Parcours Recherche Littératures
Sous la direction de M. Bernard ROUKHOMOVSKY

Année universitaire 2013 -2014




Déclaration anti-plagiat
Document **à scanner** après signature
et **à intégrer** au mémoire électronique

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 : NOYET PRENOM : Fanny

DATE : 11.09.14 SIGNATURE : 

Remerciements

Je tiens encore une fois à remercier M. Bernard Roukhomovsky, pour sa patience, sa disponibilité et son soutien tout au long de ces trois années.

Table des matières

Introduction.....	8
1. Réflexivité et mélancolie : l'essai face à la mort	11
1.1. « Se retir[er] dans le sein des doctes vierges »	12
1.1.1. Solitude et mélancolie.....	12
1.1.2. Le temps de la vieillesse et la perspective de la mort.....	17
1.2. Etienne de La Boétie : « hetero autos » et ami miroir	20
1.2.1. L'ami comme double	20
1.2.2. Amitié, vertu et dépossession de soi.....	23
1.2.3. « Nous étions à moitié de tout » : deuil et mutilation.....	25
1.3. « La mélancolie au miroir » ou le dédoublement réflexif.....	26
1.3.1. Les <i>Essais</i> comme intériorisation du regard.....	26
1.3.2. <i>Dokimasie</i> et <i>Phantasia</i> : la mélancolie face à son propre reflet.....	27
1.3.3. La <i>parrhesia</i> ou le souci de vérité	29
2. Le paradigme optique et ses différentes modalités.....	32
2.1. L' « œil du jugement » ou l'indissociabilité du « voir » et du « connaître »..	33
2.1.1. Articulation vue / jugement : simple rapport métaphorique ?	35
Un rapport d'analogie	35
Un rapport de contiguïté	36
2.1.2. La prégnance d'un lexique de la vision	38
Voir et observer	38
La lumière	39
2.2. Le modèle du tableau perspectif	41
2.2.1. Thématiques et lexiques perspectifs	45
« Point de vue » et synonymes.....	45
Mesure(s), dimension(s), distance(s), etc. : divers thèmes perspectifs.....	48
2.2.2. Le thème implicite des « perspectives curieuses »	51
2.2.3. Les avatars du paradigme perspectif.....	58
Le modèle pictural	58

Le modèle anatomique.....	61
3. La pratique anamorphotique du discours et sa portée philosophique.....	70
3.1. Le discours réflexif : subjectivité et anthropologie	72
3.1.1. Vacuité de l'homme et nihilisme ontologique.....	75
L'effondrement de l' « être ».....	75
3.1.2. Le scepticisme épistémologique	78
3.2. L'écriture par anamorphose : une pratique libératrice du discours	90
3.2.1. L'œil de la mélancolie	90
Un regard oblique : ce qui se cache dans nos « angles morts ».....	90
Un regard dynamique.....	95
3.2.2. Rendre sa liberté à l'esprit humain	101
Conclusion	104
Bibliographie	106

Introduction

« La propagation de la mélancolie moderne [est] parallèle à l'expérience de la perspective¹ ». Par cet énoncé, Laszlo F. Földenyi relève à raison la manière dont, dès son invention, la *perspectiva artificialis* fait l'objet d'une pensée mélancolique du monde. Sur les quelques pages qu'il consacre à la question, l'auteur explique que la vision perspective pose « le problème éternel du point de vue », précisément parce qu'elle propose chaque fois un point de vue unique et subjectif, « une manière de voir occasionnelle, dont la principale limite est qu'on ne peut jamais voir et ressentir en une fois la complexité infinie des choses² ». En un mot, elle consiste en une appréhension subjective, déterminée et relative du monde. En cela elle oppose le relatif à l'absolu et pose l'épineuse question du *référentiel*, celle qu'un auteur comme Pascal ne cesse de méditer : la perspective assigne à l'œil un point de vue, mais « dans la vérité et dans la morale, qui l'assignera ?³ ». Le problème perspectif ne se limite nullement à la géométrie, mais il en déborde largement les cadres et se transfère, en quelque sorte, vers la philosophie. Il engage, comme le note Michel Serres à propos de la question plus vaste du *point fixe*, « la vision globale du monde et le destin de l'homme⁴ » ainsi que « tout le siècle classique⁵ ». Montaigne, quant à lui, se tient à la lisière de ce siècle, où l'on s'interroge moins sur « l'hypothèse solaire ou terrestre⁶ », comme nous serions aujourd'hui portés à le croire, que sur la question du centre :

Ce siècle, on le sait maintenant, a été un champ de bataille bien plutôt qu'il n'a connu la royauté absolue d'un ordre rationnel : le Soleil de Louis XIV nous éblouit et cache ces luttes formidables au cours desquelles tout a été contredit et repliqué [*sic.*] sur le fini et l'infini, le relatif et l'absolu, la raison et la foi, l'homme et Dieu. [...] Or, dans cette lutte, ce qui est en jeu est plus profond que la thèse sur l'héliocentrisme ou l'idée de l'attraction universelle, qui ne sont, à tout prendre, que des applications et des qualifications de ce problème plus général de savoir si le monde est centré ou décentré, fini ou infini, organisé ou hasardeux, et si, selon les décisions, l'homme a ou n'a pas un lieu naturel⁷.

¹ Laszlo F. Földenyi, *Mélancolie, essai sur l'âme occidentale*, Actes Sud, 2012, p. 126

² *Ibid.*

³ Pascal, *Pensées*, Librairie Générale Française, 2000, p. 60

⁴ Michel Serres, *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Presses universitaires de France, 1968, p. 651

⁵ *Ibid.*

⁶ Michel Serres, *op. cit.*, p. 650

⁷ *Ibid.*, p. 651

L'hypothèse héliocentrique, l'observation par Galilée du relief de la lune et la découverte des satellites de Jupiter (1610), la formulation par Johannes Képler des lois sur le mouvement elliptique – et non circulaire – des planètes (1609), ainsi que l'ensemble des découvertes « portant sur la configuration, le mouvement et l'équilibre cosmiques, c'est-à-dire toutes les décisions portant sur les concepts géométriques, mécaniques et astronomiques⁸ », soulèvent une même question : celle de l'absence ou non de point central, « que ce dernier soit la terre (Ptolémée, Tycho), le soleil (Copernic), ou l'un ou l'autre indifféremment (premiers travaux de Képler)⁹ ». Pour Pascal, l'homme habite « un recoin de l'univers¹⁰ », non un monde centré, et à ce titre, l'auteur est rempli d'effroi face à l'idée que « tout ce monde visible [ne soit] qu'un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature¹¹ ». Et si l'homme est perdu entre deux infinis – l'infiniment grand et l'infiniment petit –, de même sa pensée oscille-t-elle toujours misérablement entre deux extrêmes, incapable de trouver le « point indivisible qui soit le véritable lieu¹² ». Bien que, à l'inverse de Pascal, Montaigne ne soit pas tout à fait l'enfant de cette révolution, il connaît néanmoins l'hypothèse héliocentrique de Copernic. Et quand bien même il n'en aurait pas connaissance, sa lecture de Lucrèce et du *De Rerum Natura* le rend sensible à l'idée d'une pluralité des mondes dans un univers infini. En outre, et ceci constitue le point sur lequel nous allons faire porter notre étude, Montaigne écrit *après* la découverte de la perspective artificielle, celle dont Pascal élabore, près d'un demi siècle plus tard, un modèle philosophique destiné à rendre compte du rapport de l'homme à la vérité.

Ce que nous nous proposerons ici de travailler, c'est la manière et les raisons pour lesquelles Montaigne devance Pascal dans ce domaine. Tout comme dans le discours de celui-ci, la perspective devient à la fois la métaphore et le modèle de la pensée humaine. Aussi se transfère-t-elle dans le discours et l'informe-t-elle, tant d'un point de vue formel que thématique. Néanmoins, à la différence des *Pensées*, il est préférable de parler de paradigme latent, dont la présence dans le texte reste implicite et dont il n'est pas possible de dire si Montaigne en fait un usage conscient. Disons plutôt que Montaigne s'essaie à un modèle qui, au siècle suivant, sera utilisé en toute « conscience

⁸ Michel Serres, *op. cit.*, p. 650

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Pascal, *op. cit.*, p. 160

¹¹ *Ibid.*, p. 162

¹² *Ibid.*, p. 60

de ses implications théoriques¹³ ». Or, dans les *Essais*, ce paradigme perspectif s'articule à une écriture placée sous le signe de la mélancolie, c'est-à-dire de la mort, de la réflexivité, du paradoxal et du monstrueux. Aussi ne nous attacherons-nous pas seulement à l'optique du discours des *Essais*, mais plus précisément au *régime mélancolique du regard* tel qu'il s'inscrit et se matérialise dans le texte de Montaigne. Non seulement il sera question de relever l'ensemble des indices qui manifestent la présence d'un modèle optique, mais aussi de montrer que celui-ci s'insère dans un discours anthropologique sceptique dont les stratégies d'écritures sont paradoxales et inusitées, pour reprendre le terme employé par Montaigne.

Il s'agira tour à tour de savoir quelles sont les origines, les manifestations textuelles et la portée philosophique de ce regard mélancolique, de ce « regard de côté¹⁴ », dirait Maxime Préaud, dont Montaigne fait une transposition littéraire. Il importera tout d'abord d'analyser les causes de la mélancolie de l'auteur, mélancolie accidentelle qui, en grande partie, impulse l'écriture et en détermine la nature réflexive. Or, cette attitude réflexive, par laquelle Montaigne observe son jugement à travers le prisme de l'écriture, se matérialise dans l'emploi d'un modèle optique dont le paradigme perspectif est l'une des modalités. A chaque fois, le modèle intervient comme « technique de réflexion et d'expression¹⁵ » : nous verrons en effet qu'il s'agit d'une façon de penser l'opération de la pensée¹⁶ » et d'exprimer, dans des termes et à travers des métaphores empruntés à l'optique, des problèmes qui concernent la manière dont l'homme appréhende le monde. Or, dans les *Essais*, cette problématique fait certes l'objet d'un discours théorique mais Montaigne la développe et y répond bien davantage dans la pratique même de son discours, dont les stratégies d'écriture paradoxales et anamorphotiques sont autant d'incitations à libérer la pensée de ce qui fait l'objet même des remises en cause théoriques de l'auteur : toute forme de dogmatisme ou d'opinion souveraine donnée comme allant de soi. Aussi s'agira-t-il, en somme, de montrer que ce régime mélancolique du regard a tout à voir avec la portée libératrice que les *Essais* se donnent à l'égard de la pensée.

¹³ Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Flammarion, 2012, p. 77

¹⁴ Maxime Préaud, « Un œil noir qui ne te regarde pas », *Le Magazine littéraire*, juillet-août 1987, n° 244 consacré à « Littérature et mélancolie », p. 23

¹⁵ Nous reprenons ici ce que Jean Mesnard déclare à propos du modèle perspectif tel qu'il s'applique dans les *Pensées* de Pascal. « Point de vue et perspective dans les *Pensées* de Pascal », *Courrier du Centre International Blaise Pascal*, n°16, 1994, p. 3

¹⁶ Bernard Roukhomovsky, « La Leçon de perspective : La Rochefoucauld et le paradigme pictural », in *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*, Actes du colloque de Grenoble (12-13 mai 2000), textes recueillis par Jean Serroy, Grenoble, Musée de Grenoble/Ellug, 2003, p. 155

1. Réflexivité et mélancolie : l'essai face à la mort

« Je peux rester assis devant un feu dans la pièce la moins exposée de toutes au danger et sentir soudain la mort me cerner. Elle se trouve dans le feu, dans tous les objets pointus qui m'entourent, dans le poids du toit et dans la masse des murs, elle se trouve dans l'eau, dans la neige, dans la chaleur et dans mon sang. Que devient alors le sentiment humain de sécurité si ce n'est une consolation pour le fait que la mort est ce qu'il y a de plus proche de la vie – et quelle misérable consolation, qui ne fait que nous rappeler ce qu'elle veut nous faire oublier. »

STIG DAGERMAN,
*Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*¹⁷.

« Je ne mérite aucune pitié. Mais, Bengt ! est-il nécessaire d'avoir peur pour celui que l'on a aimé ? Car je l'aimais vraiment. Oui. Mais je n'ai pas peur. Elle me manque, c'est tout. Au début, c'était différent. Car on ne désire pas ce qui n'existe pas. Mais je sais qu'elle existe. [...] Elle est en moi, et c'est là que je veux qu'elle demeure. »

STIG DAGERMAN
*L'Enfant brûlé*¹⁸.

¹⁷ Stig Dagerman, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, Actes sud, 1955, 1981, p. 14

¹⁸ *Ibid.*, *L'Enfant brûlé*, Editions Gallimard, 1981, pp. 55, 56

Les *Essais* s'écrivent et s'inscrivent dans la perspective de la mort. Non dans la crainte ni dans l'anticipation inquiète de celle-ci, puisque ce serait là contraire à la philosophie de Montaigne. Il s'agit proprement d'une écriture qui pense, apprivoise et se familiarise à l'idée de la mort. Rien de macabre dans une telle posture. S'il est nécessaire au bien vivre de n'être pas dans l'expectative ou dans l'attente d'un bonheur à venir, il faut mesurer toute la proximité de la vie et du néant qui la cerne. Or, la solitude, les deuils successifs, la vieillesse et la maladie participent à cet éveil d'une pensée de la mort. Il est intéressant de noter que chacune des raisons alléguées par Montaigne pour justifier l'acte d'écrire relèvent de ces sujets. Le décès imminent de l'auteur, la solitude et la place de choix offerte à la mémoire de l'ami perdu, tour à tour invoqués dans les *Essais*, constituent autant de causes réductibles à une seule : la mélancolie. Aussi est-elle, pour une part, l'initiatrice des *Essais*. Il ne s'agit guère moins que de mettre son esprit fantasque à l'essai, et de l'observer sur le papier. Le texte, comme anciennement Etienne de La Boétie, se fait miroir de son auteur. En définitive, il « rempli[t] à titre substitutif l'office de l'ami perdu¹⁹ » : c'est désormais dans son œuvre que Montaigne trouve, de manière partielle et imparfaite, « le regard que La Boétie dirigeait vers lui²⁰ ». Ainsi, et avant toute autre considération sur l'optique des *Essais*, il apparaît nécessaire d'établir au préalable la nature proprement mélancolique de la visée réflexive du texte.

1.1. « *Se retir[er] dans le sein des doctes vierges* »

1.1.1. Solitude et mélancolie

Dès 1571, l'investissement de Montaigne dans la vie publique s'amointrit quelque peu. Après avoir assumé entre autres charges celles de magistrat au Parlement de Bordeaux, il passe désormais le plus clair de son temps dans le château de ses ancêtres et le déclare solennellement sur les murs de sa bibliothèque :

L'an du Christ 1571, âgé de trente-huit ans, la veille des calendes de Mars, anniversaire de naissance, Michel de Montaigne, las depuis longtemps déjà de sa servitude au

¹⁹ Jean Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Gallimard, 1983, p. 107

²⁰ *Ibid.*

Parlement et des charges publiques, en pleines forces encore se retira dans le sein des doctes vierges, où en repos et sécurité, il passera les jours qui lui restent à vivre. Puisse le destin lui permettre de parfaire cette habitation des douces retraites des ses ancêtres qu'il a consacrées à sa liberté, à sa tranquillité, à ses loisirs.²¹

Notons qu'il s'agit là d'un isolement relatif qui, bien que pensé sur le modèle de l'*otium* antique, ne signifie en aucun cas l'abandon définitif de toute occupation officielle et publique. La retraite de Montaigne n'a rien d'absolu ni d'exclusif puisqu'elle alterne avec des charges telles que maire de Bordeaux, certes acceptée à contrecœur, ou gentilhomme à la chambre du roi. Pourquoi dès lors évoquer la solitude de Montaigne ? Pour un homme en relation si étroite avec la cour, n'est-ce pas là inapproprié ? Il est vrai que Montaigne ne fuit jamais radicalement la société des hommes et que son repli n'est pas le symptôme d'une aversion à l'égard du genre humain. Dans l'inscription peinte en 1571, Montaigne fait part de sa volonté de consacrer cette retraite à sa liberté et à sa tranquillité. S'il est nécessaire d'entrer dans une certaine solitude, ce n'est que pour être exempt des passions inhérentes à la vie publique. Celles-ci constituent un danger en ce qu'elles troublent, voire même corrompent l'âme humaine. Or, cette préservation ne peut se faire que dans la solitude :

Il faut se réserver une arrière-boutique, toute nôtre, toute franche, en laquelle nous établissons notre vraie liberté et principale retraite et solitude. En cette-ci faut-il prendre notre ordinaire entretien, de nous à nous-mêmes, et si privé, que nulle accointance ou communication étrangère y trouve place : Discours et y rire, comme sans femme, et sans biens, sans train, et sans valets²².

Cependant, le retrait désiré par Montaigne est moins celui du corps que de l'âme. Il est évident que l'un ne va pas sans l'autre, et qu'une vie solitaire suppose idéalement un éloignement des hommes. En revanche, la retraite n'est rien si l'âme continue de baigner dans les passions mêmes dont elle veut se décharger. Dans la plus grande solitude, l'homme peut toujours être aux prises avec les vices de la société, à l'exemple de Cicéron méditant sa gloire en pleine retraite²³. La solitude authentique signifie la mise à distance des occupations, des biens et des instances qui dépossèdent l'âme d'elle-même. Le sage a certes le droit de prétendre à l'essentiel, « femmes, enfants, et [...] santé, [s'il le peut], mais non pas s'y attacher en manière que [son bonheur] en

²¹ Cité par Ali Benmakhlouf, *Montaigne*, Les Belles Lettres, Paris, 2008, p. 14

²² Michel de Montaigne, *Essais*, E. Naya, A. Tarrête et D. Reguig Naya, Paris, Gallimard, 2009, Livre I, Chap. 39, p. 445

²³ Cf. *Ibid.*, Chap. 40

dépende²⁴ ». Il peut même éventuellement assumer une charge, mais d'une façon si détachée que la liberté de conscience n'en soit pas aliénée. L'investissement politique ne doit ainsi jamais se faire aux dépens du *souci de soi*²⁵, « mais [...] par emprunt et accidentellement : l'esprit se tenant toujours en repos et en santé²⁶ ». En somme, l'idéal stoïcien d'une vie solitaire peut se penser autrement que comme une retraite radicale²⁷. Grâce à une telle éthique de la modération, et tout en étant maire jusqu'à 1585, Montaigne parvient à se tenir dans son « arrière-boutique » spirituelle d'où il peut « augmenter par étude, et par discours, ce privilège d'insensibilité » qui est le sien²⁸.

La solitude dont il est question dans les *Essais* décrit moins un état de fait qu'une posture morale. Comme état de fait, la solitude correspond à un isolement, à une fuite de la société des hommes, à une interruption absolue de toute occupation officielle. Or, nous venons de voir que Montaigne n'en arrive jamais à ce terme. Comme posture morale, la solitude ne désigne plus qu'un travail de soi sur soi grâce auquel la conscience sort de la servitude à l'égard des instances extérieures. C'est ainsi faire le

²⁴ Montaigne, *op. cit.*, Livre III, Chap. 10, p. 321

²⁵ Michel Foucault parle de « souci de soi » pour traduire la notion grecque d'*epimeleia heautou*. Voir : *L'Herméneutique du sujet* : cours au collège de France (1981-1982), Paris, Gallimard : le Seuil, 2001

²⁶ Montaigne, *op. cit.*, Livre III, Chap. 10, p. 321

²⁷ Voir à ce propos le livre III, chapitre 10 : l'auteur pose la question de la sagesse et des affaires publiques. Alors que l'éthique stoïcienne prône un détachement à l'égard du monde, celle de Montaigne est moins absolue en ce qu'elle insiste exclusivement sur la liberté de conscience du sage, dans laquelle le critère de la solitude est important, mais non déterminant.

²⁸ La postérité a souvent fait reproche à Montaigne de ce « privilège d'insensibilité », l'associant à une forme d'égoïsme et d'indifférence face aux troubles politiques. Biancamaria Fontana y voit davantage un procédé rhétorique destiné à promouvoir la sagesse face au fanatisme ambiant, et rappelle au passage qu'il s'agit d'une insensibilité apparente et verbale, derrière laquelle se cachent des sentiments de révolte : « Le paradoxe est que cette image tenace est à la fois véridique et trompeuse. Elle est véridique en ce qu'elle correspond à la stratégie rhétorique adoptée par Montaigne dans son œuvre : [...] nous pouvons au moins reconnaître sa détermination à opposer un ton modéré aux diatribes partisans, le sens commun aux prêches des fanatiques, la modestie et le doute à la certitude dogmatique, l'ironie à l'arrogance. Cette détermination est cependant trompeuse, car elle dissimule les sentiments passionnés qui animent l'entreprise dans son entier : des sentiments de rage, de dégoût, de révolte, d'indignation, soigneusement dissimulés sous la surface lisse d'une prose facile », *Montaigne en politique*, Agone, 2013, p. 31. Par ailleurs, Michel Foucault relève une « certaine tradition [...] qui nous détourne (nous, maintenant, aujourd'hui), de donner à toutes ces formulations, à tous ces préceptes et règles [« se retirer en soi-même », « se préoccuper de soi »], une valeur positive », lesquels, note-t-il, « sonnent un peu à nos oreilles comme l'expression un peu mélancolique d'un repli de l'individu ». C'est pourtant oublier que le souci de soi « a été au contraire pendant des siècles un principe positif », celui même qui était jugé indispensable pour accéder à la vérité. *Op. cit.*, pp. 14, 15

choix de ne subordonner sa vie, ses actions et son bonheur à nul autre qu'à soi²⁹. Et par là même de se *prêter aux autres, sans jamais ne se donner qu'à soi*³⁰. « Celui qui vit non dans la subordination à autre chose, déclare Marcel Conche, [...] mais comme étant sans cesse à lui-même sa propre fin, est aussi celui dont l'activité est l'effet non d'un manque mais d'une plénitude³¹ ». Le principe de l'*epimeleia heautou*, fondamental dans le socratisme comme dans l'ensemble de la culture gréco-latine, s'incarne dès lors dans la posture solitaire et introspective de Montaigne :

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 chose c'est pour soudain le coucher sur moi ou en moi, pour mieux dire.

La solitude que j'aime et que je prêche : ce n'est principalement, que ramener à moi mes affections, et mes pensées : Restreindre et resserrer, non mes pas, ains mes désirs et mes soucis : Résignant la sollicitude étrangère, Et fuyant mortellement la servitude, et l'obligation : Et non tant la foule des hommes, que la foule des affaires. La solitude locale, à dire vraie m'étend plutôt, et m'élargit au dehors. Je me jette aux affaires d'état, et à l'univers, plus volontiers quand je suis seul. [...] La foule me repousse à moi [...]. Je m'y tiens muet, rêveur, et enfermé, sans offense de mes hôtes³².

Ces deux passages sont éloquentes dans la mesure où ils désignent respectivement une attitude philosophique d'introspection et les effets escomptés d'une telle posture : *restreindre ses désirs et ses soucis, fuir les passions qui nous attachent ailleurs*³³. A cet égard, l'exercice même de l'essai s'inscrit en toute logique dans cette démarche réflexive qui consiste à orienter le regard vers soi pour « assurer la santé de l'âme³⁴ ». Or, c'est justement ce lien entre solitude et écriture qui doit être pris en considération. A chaque fois qu'il est question pour l'auteur de justifier l'acte d'écriture sont invoqués l'oisiveté et le repli sur soi. Pourquoi les *Essais*, sinon parce que l'on est seul face à soi-

²⁹ Marcel Conche identifie onze instances auprès desquelles Montaigne veille à « ménager sa volonté » : Dieu, l'âme (ne pas vivre dans la seule idée qu'il faille sauver son âme), le prochain, la fonction, la science et l'étude, l'être-pour-autrui (ne pas se soucier excessivement du regard d'autrui), la famille (ne pas s'y attacher au point d'en faire dépendre son bonheur), l'être aimé (l'amour est une « convention libre », non un rapport de sujétion), le rôle historique (n'offrir que de maigres efforts pour sauver son pays de la ruine), et enfin le parti. Cf. Marcel Conche, *Montaigne et la philosophie*, Presses universitaires de France, 1996, Cf. p. 19 à 21

³⁰ « Mon opinion est, qu'il se faut prêter à autrui, et ne se donner qu'à soi », *De ménager sa volonté*, p. 316. Il n'est certainement pas question d'être insensible et indifférent à l'égard d'autrui, mais de lutter contre les passions qui détournent l'homme de lui-même et l'empêchent de se soucier de soi.

³¹ Marcel Conche, *op. cit.*, p. 21

³² Montaigne, *op. cit.*, Livre III, Chap. 3, p. 62

³³ *Ibid.*, Livre III, Chap. 10, p. 316

³⁴ Epicure, *Lettre à Ménécée*, Flammarion, Paris, 2009, p. 43

même et que l'exercice d'écriture, tel que conçu par Montaigne, permet ce retour réflexif ? La solitude en est la *condition*³⁵ première :

Dernièrement que je me retirai chez moi, délibéré autant que je pourrai, ne me mêler d'autre chose, que de passer en repos, et à part, ce peu qui me reste de vie : il me semblait ne pouvoir faire plus grande faveur à mon esprit que de le laisser en pleine oisiveté, s'entretenir soi-même : Ce que j'espérais meshuy faire plus aisément, devenu avec le temps, plus pesant, et plus mûr : Mais je trouve, [...] que au rebours, faisant le cheval échappé, il se donne cent fois plus d'affaire à soi-même, qu'il n'en prenait pour autrui : Et m'enfante tant de chimères et monstres fantasques les uns sur les autres, sans ordre, et sans repos³⁶.

Soucieux de soi-même, Montaigne laisse son esprit « en pleine oisiveté, s'entretenir avec soi-même ». Il s'inscrit là précisément dans la tradition spirituelle de la philosophie antique dont Foucault indique qu'elle implique nécessairement un certain nombre d'exercices sur soi, parmi lesquels la conservation intérieure, le dialogue avec soi, c'est-à-dire la méditation. L'oisiveté à laquelle Montaigne fait référence désigne un « recueillement studieux³⁷ », un « loisir studieux³⁸ » (*otium studiosum* et *litteratum*) dans lequel l'auteur converse avec soi par l'intermédiaire de l'essai, mais où ce « soi » est habité par le monde. « Son loisir studieux, note Marc Fumaroli, convoque à lui, fait dialoguer avec lui, leur prêtant même sa voix, tous les sages qui ont parlé dans les livres³⁹ ». Toutefois, les choses ne se présentent pas tout à fait telles que Montaigne les envisagent. Au lieu d'accéder de plein droit à la béatitude, voici l'esprit qui fait « le cheval échappé » et qui se tourmente bien davantage qu'il ne l'a fait pour autrui. Il donne ainsi naissance à toutes sortes de « chimères » et de « monstres fantasques » sur lesquels l'auteur est curieux de se pencher. Or, et le lecteur l'apprend du propre aveu de Montaigne, c'est la mélancolie qui constitue le chaînon manquant entre la solitude et l'écriture :

C'est une humeur mélancolique, et une humeur par conséquent très ennemie de ma complexion naturelle, produite par le chagrin de la solitude en laquelle il y a quelques

³⁵ « Ce fagotage de tant de pièces diverses, se fait en cette condition, que je n'y mets la main, que lorsqu'une trop lâche oisiveté me presse : et non ailleurs que chez moi », Montaigne, *op. cit.*, Livre III, 37, p. 620

³⁶ *Ibid.*, Livre I, Chap. 8, p. 154

³⁷ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 205

³⁸ *Le Loisir lettré à l'Age classique : essais / réunis par Marc Fumaroli, Philippe-Joseph Salazar et Emmanuel Bury*, Genève, Librairie Droz, 1996, p. 40

³⁹ *Ibid.*

années que je m'étais jeté, qui m'a mis premièrement en tête cette rêverie de me mêler d'écrire⁴⁰.

Se trouve ici relevé et explicité l'enchaînement causal par lequel Montaigne se détermine à écrire. La solitude produit le chagrin, qui lui-même engendre l'humeur mélancolique à l'origine du projet d'écriture. Aussi ces *chimères* et ces *monstres fantasques* dont l'auteur s'étonne sont-ils imputables à l'humeur noire. Pourtant, Montaigne précise que la mélancolie ne constitue pas exclusivement sa complexion naturelle, celle-ci étant plutôt « entre le jovial et le mélancolique, moyennant sanguine et chaude⁴¹ ». Ces informations diverses permettent dès lors de conclure à une mélancolie *pathologique*, c'est-à-dire survenue accidentellement au cours de la vie. La tradition humorale distingue effectivement les mélancoliques *par nature* des individus sujets à l'humeur noire suite à un bouleversement. Il y aurait, en un mot, une « mélancolie native, permanente⁴² » et naturelle, ainsi qu'une mélancolie éphémère et accidentelle. Or, comme nous venons de le noter, Montaigne se rattache à cette seconde catégorie, en toute logique avec sa remise en cause de l'idée d'essence humaine et d'identité substantielle fixe⁴³. Le tempérament est toujours instable, soumis aux influences des accidents de la vie. Aussi, qu'est-ce qui se trouve à l'origine de ce basculement dans une humeur sans partage ? Pourquoi Montaigne parle-t-il de « chagrin de la solitude » alors que, rappelons-le, il aspire à ce retrait ?

1.1.2. Le temps de la vieillesse et la perspective de la mort

La première explication apparaît dès l'avis *Au Lecteur*. Outre la déclaration solennelle de sincérité, sur laquelle nous aurons à revenir, s'y trouve formulé ce constat : il est nécessaire d'écrire parce que la mort est proche. Il n'est pas encore question de déclarer que la vie et la mort sont, de la naissance au trépas, dans une relation d'étroite proximité, mais d'insister sur sa propre vieillesse. Montaigne est en

⁴⁰ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 8, p. 85

⁴¹ *Ibid.*, Livre II, Chap. 17. L'humeur naturelle de Montaigne associe donc deux des quatre qualités (sang, flegme, bile jaune, bile noire) au lieu d'être une.

⁴² Patrick Dandrey, *Anthologie de l'humeur noire. Ecrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie.*, Gallimard, 2005, p. 45. Selon Aristote, c'est de la mélancolie naturelle que le génie procéderait.

⁴³ Nous reviendrons plus longuement sur l'ontologie nihiliste de Montaigne.

effet âgé d'une quarantaine d'années lorsqu'il commence la rédaction des *Essais*⁴⁴. Ainsi, c'est par sa vieillesse et l'imminence de sa mort que Montaigne justifie tout d'abord son œuvre. Les *Essais* ont à cet égard une valeur testamentaire dans la mesure où il s'agit de s'offrir soi-même à la mémoire de son entourage :

C'est un livre de bonne fois, lecteur. Il t'avertit dès l'entrée, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée. Je n'y ai eu nulle considération de ton service, ni de ma gloire. Mes forces ne sont pas capables d'un tel dessein. Je l'ai voué à la commodité particulière de mes parents et amis : à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bientôt) ils y puissent retrouver aucuns traits de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entière et plus vive, la connaissance qu'ils ont eu [sic.] de moi.⁴⁵

Or, « la décrépitude est qualité solitaire⁴⁶ ». Montaigne ne conçoit pas une société dans laquelle les charges d'importance seraient aux mains de vieillards. Dans l'idéal, celles-ci échoient aux plus jeunes. Les plus âgés, quant à eux, doivent savoir « se retirer de toutes occupations civiles⁴⁷ ». Ajustant son action et ses idées, Montaigne épargne donc au monde le spectacle de sa déchéance :

Si me semble raisonnable que meshui je soustraie de [la] vue du monde mon importunité et la couve à moi seul. Que je m'appile et me recueille en ma coque comme les tortues. J'apprends à voir les hommes sans m'y tenir. Ce serait outrage en un pas si pendant. Il est temps de tourner le dos à la compagnie.⁴⁸

Autrefois extraordinaires, « les jours pesants et ténébreux » sont dorénavant « les [s]iens ordinaires ». Le corps vieillit, s'affaiblit, et par-dessus tout est en proie à la maladie de la gravelle, celle-là même dont Pierre Eyquiem souffrait déjà. Sans développer la portée philosophique du chapitre *De l'expérience*, retenons seulement ces quelques manifestations douloureuses dont Montaigne nous fait part : « pâlir, rougir, trembler, vomir jusqu'au sang, supporter d'extraordinaires contractions et convulsions, [...] produire des urines épaisses, noires et effroyables, etc.⁴⁹ ». Dans la force de l'âge et en pleine jeunesse, le corps se montre discret, l'homme pouvant ainsi lui fournir un minimum d'attention. A l'inverse, le corps vieillissant et malade interpelle l'esprit, le

⁴⁴ Pour une époque où l'espérance de vie ne dépasse guère les trente ans, il s'agit bien évidemment d'un âge avancé.

⁴⁵ Montaigne, *op. cit.*, *Au Lecteur*

⁴⁶ *Ibid.*, Livre III, Chap. 9, p. 287

⁴⁷ *Ibid.*, Livre I, Chap. 39, p. 447

⁴⁸ *Ibid.*, Livre III, Chap. 9, p. 287

⁴⁹ *Ibid.*, Livre I, Chap. 42, p. 475

trouble, le rappelle toujours davantage à ses soins. En effet, et contrairement à ce que postule le platonisme, « l'esprit est dans une jointure [si] étroite avec le corps⁵⁰ » qu'ils « s'entre-communiqu[ent] leurs fortunes⁵¹ ». Dès lors, le corps décadent n'est plus qu'un « méchant corps », pesant de tout son poids sur l'esprit de Montaigne :

Je marquais autrefois les jours pesants et ténébreux, comme extraordinaires : ceux-là sont tantôt les miens ordinaires : Les extraordinaires, sont les beaux et sereins. Je m'en vais au train de tressaillir, comme d'une nouvelle faveur, quand aucune chose ne me deult. Que je me chatouille, je ne puis tantôt plus arracher un pauvre rire, de ce méchant corps. Je ne m'égaie qu'en fantaisie et en songe, pour détourner par ruse, le chagrin de la vieillesse. Mais certes il y faudrait autre remède, qu'en songe : Faible lutte, de l'art contre la Nature.⁵²

La vieillesse, dont nul remède ni artifice ne détourne, plonge l'esprit dans une humeur chagrine. Remarquons d'ailleurs que l'ensemble du passage est marqué par un lexique de la tristesse : les jours sont, pour la plupart, désormais *pesants* et *ténébreux*, le corps est un *méchant corps*, et le rire un *pauvre rire*. Ainsi, il est possible d'envisager la vieillesse et la maladie comme faisant partie des facteurs à l'origine de ce basculement dans l'humeur noire, dans le « chagrin de la solitude ». En s'appesantissant sur les multiples maux dont son corps le fait souffrir et sur la tristesse qu'ils lui inspirent, Montaigne confirme le caractère accidentel de sa mélancolie – *très ennemie de sa complexion naturelle* – et l'étroite intrication du corps et de l'esprit, l'un pâtissant nécessairement du trouble de l'autre. Aussi ne peut-on concevoir la mélancolie de Montaigne que comme un simple vague à l'âme qui, précisément, toucherait celle-ci indépendamment de son enveloppe corporelle. Au contraire, la vieillesse et la maladie, qui affectent chaque jour davantage le corps de l'auteur, affectent-ils cependant et d'un même pas son esprit, désormais en proie à ce « chagrin de la solitude ».

⁵⁰ Ali Benmakhlouf, *op. cit.*, p. 143

⁵¹ Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 21, p. 242

⁵² *Ibid.*, Livre III, Chap. 5, p. 88

1.2. Etienne de La Boétie : « hetero autos » et ami miroir

1.2.1. L'ami comme double

S'il importe particulièrement d'aborder la question de l'amitié entre Montaigne et La Boétie, c'est précisément parce qu'elle fait la jonction entre les problématiques de la mélancolie et de l'optique. Comme nous allons le voir, l'essai se substitue à l'ami pour que se poursuive l'échange des regards, non plus entre Montaigne et La Boétie, mais entre Montaigne et lui-même.

L'auteur des *Essais* approche des vingt cinq ans lorsqu'il fait la connaissance d'Etienne de La Boétie lors « d'une grande fête en compagnie de ville⁵³ ». S'ils ne se sont jusqu'alors jamais vus, chacun a déjà entendu parler de l'autre et souhaite la rencontre. Leur amitié est de courte durée : elle ne s'étale que de 1557 (ou 1558) à 1563, année qui marque la mort de La Boétie, soit sur près de cinq ans. Toutefois, elle les unit d'une telle manière que l'absence de l'un laisse l'autre dans un état languissant où domine un sentiment de deuil. Or, comme toute perte, celle-ci amorce le chagrin de Montaigne et n'est pas étrangère, loin s'en faut, à l'humeur noire de l'auteur. Mais pour qu'il y ait sentiment d'amputation, il faut qu'au préalable il y ait eu amitié fusionnelle, pourrait-on dire. Fusionnelle dans la mesure où les deux amis ne peuvent plus se concevoir l'un sans l'autre. Leurs deux personnes sont, dès la rencontre, *confondues* et *intriquées*. Le *tien* et le *mien*, le *toi* et le *moi* ne sont désormais discernables qu'à moitié. C'est en effet l'idée d'une union, voire même d'une fusion, sur laquelle Montaigne insiste dans le chapitre *De l'Amitié*. La rencontre n'est que la concrétisation d'une amitié latente puisque avant même de se voir, les deux hommes se cherchent mutuellement. L'auteur invoque alors la médiation d'une force inexplicable et transcendante :

Si on me presse de dire pourquoi je l'aimais, je sens que cela ne se peut exprimer qu'en répondant : Parce que c'était lui : parce que c'était moi. Il y a au-delà de tout mon discours, et de ce que j'en puis dire particulièrement, ne sais quelle force inexplicable et fatale médiatrice de cette union. Nous nous cherchions avant que de nous être vus, et par des rapports que nous voyions l'un de l'autre :] qui faisaient en notre affection plus d'effort que ne porte la raison des rapports : je crois par quelque ordonnance du ciel : nous nous embrassions par nos noms. Et à notre première rencontre qui fut par hasard en une grande

⁵³ Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 28, p. 373

fête et compagnie de ville, nous nous trouvâmes si pris, si connus, si obligés entre nous, que rien dès lors ne nous fut si proche que l'un à l'autre.⁵⁴

Apparaît ici le thème d'une union nécessaire et inévitable. Celle-là est si ineffable et semble si prédestinée que l'auteur ne peut qu'alléguer un décret du ciel. Elle est le fruit de la providence bien plus que du hasard et, à ce titre, est le résultat d'une prédestination de deux âmes. Les deux hommes *se cherchent avant que de se voir* et se fondent l'un dans l'autre dès la première rencontre. Aussi le chapitre ne manque-t-il pas de termes et d'expressions par lesquels il s'agit de rendre compte d'une fusion : voilà que les deux hommes se trouvent « pris » et « connus » ; voilà que leurs volontés sont amenées par les circonstances à « se plonger » et à « se perdre » dans celle de l'autre. Jadis respectives, celles-ci sont désormais unes et unies. Ce que Montaigne veut, La Boétie le veut également, et *vice versa*. Les deux amis se trouvent alors dans un rapport de gémellité et de complète réciprocité : le *moi* renvoie au *toi*, et le *toi* au *moi* ; la volonté de l'un équivaut à la volonté de l'autre :

Ce n'est pas une spéciale considération, ni deux, ni trois, ni quatre, ni mille : c'est je ne sais quelle quintessence de tout ce mélange, qui ayant saisi toute ma volonté, l'amena à se plonger et se perdre en [la] sienne, qui ayant saisi toute sa volonté, l'amena à se plonger dans la mienne : d'une faim, d'une concurrence pareille. Je dis perdre à la vérité, ne nous réservant rien qui nous fût propre, ni qui fût ou sien ou mien.⁵⁵

Simplifiant une expression employée par Montaigne, Jean Starobinski parle à ce propos de « confusion des volontés ». Si l'auteur refuse, comme on l'a vu précédemment, d'aliéner son autonomie et sa liberté, il accepte en revanche de bonne grâce de *se perdre* dans la volonté de La Boétie. Pourquoi cette exception, sinon parce que l'ami est en tout point un modèle d'excellence à l'égard duquel on se déclare inférieur⁵⁶ ? Il n'y a plus désormais qu'une « volonté générale », celle du « *moi commun* » formé par les deux amis. Comme le relève très justement J. Starobinski, « rien n'est plus net, chez Montaigne, que l'image de deux corps habités par une seule âme⁵⁷ ». La dualité est transcendée, il n'est plus qu'une âme et qu'un nous *indivisés et indivisibles* : « chacun se donne si entier à son ami, précise Montaigne, qu'il ne lui reste

⁵⁴ Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 28, p. 373

⁵⁵ *Ibid.*, p. 374

⁵⁶ Jean Starobinski rappelle que « Montaigne pratique la *sprezzatura* [lorsqu'il se déclare inférieur, moins "suffisant"] ». Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 101

⁵⁷ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 104

rien à départir ailleurs⁵⁸ ». A l'instar de J. Starobinski, on peut voir dans ce dédoublement une « expansion de la sphère du moi⁵⁹ ». C'est soi-même qui loge dans l'ami, c'est-à-dire hors de soi. Désormais l'autre n'est plus un autre, il est un *heteros autos*, un autre soi-même. Alors Montaigne peut *sans parjure* révéler à son ami les secrets qui lui ont été confiés, précisément parce que La Boétie « n'est pas autre, c'est [Montaigne]⁶⁰ ».

Si Montaigne rejette, comme le remarque Emmanuel Naya, certaines des catégories platoniciennes et aristotéliennes de l'amitié – homosexualité pour Platon, relations parents / enfants et hommes / femmes pour Aristote – sa conception de l'amitié n'en hérite pas moins de ces deux écoles. Tout d'abord, il a été précédemment rappelé que Montaigne développe le thème d'une « confusion des volontés ». Les deux amis, comme prédestinés l'un à l'autre par un décret du ciel, confondent leur volonté et font fusionner leur identité. Le *nous* est un *nous* insécable, indivisible, et il n'est plus possible de distinguer le *toi* du *moi*. Dès lors prévaut l'image d'une âme unique partagée par deux corps distincts. Montaigne et La Boétie existent bel et bien individuellement par leurs corps respectifs, mais ils sont uns et indivisibles en ce qu'ils forment une seule âme, une seule volonté. Or, cette image, également présente chez Aristote dans *L'Éthique à Nicomaque*, n'est pas sans rappeler le discours d'Aristophane dans *Le Banquet* de Platon. Celui-ci fait en effet appeler au mythe de l'androgynie pour résoudre le mystère du sentiment amoureux, mythe selon lequel la forme primitive de l'être humain fut triple, et non pas double : au mâle et à la femelle s'ajoutait ainsi l'androgynie, qui tenait autant du sexe féminin que masculin. Mais tout cela prit finalement fin lorsque Zeus s'avisait de les diviser en deux moitiés pour avoir osé se mesurer aux dieux. Aussitôt la séparation survenue, chaque être fut tout naturellement avide de s'unir à son ancienne moitié. Or, c'est ainsi que l'amour s'expliquerait, hétérosexuel pour les moitiés androgynes, homosexuel pour les moitiés mâles et femelles⁶¹ :

⁵⁸ Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 28, pp. 377, 378

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ « Le secret que j'ai juré de ne déceler à nul autre, je le puis sans parjure communiquer à celui qui n'est pas autre, c'est moi »,

⁶¹ Aristophane ajoute que, pris de pitié, Zeus déplaça finalement les organes reproducteurs sur la face extérieure des hommes et des femmes pour qu'ainsi chacun se rassasie dans l'accouplement.

Chacun d'entre nous est donc une fraction d'être humain dont il existe le complément, puisque cet être a été coupé comme on coupe les soles, et s'est dédoublé. Chacun, bien entendu, est en quête perpétuelle de son complément⁶².

En ayant recours à cette analogie, il ne s'agit pas d'annuler la distinction que Montaigne maintient entre amour et amitié. Il est plutôt question de montrer que le discours de l'auteur est investi par ce même lieu commun, celui de deux moitiés avides l'une de l'autre, et qui se cherchent avant que de s'être vues.

1.2.2. Amitié, vertu et dépossession de soi

Si l'on se réfère encore au *Banquet*, on peut noter qu'à l'instar de Platon, Montaigne place la vertu dans le giron de l'attachement à l'être aimé. Rappelons encore que les *Essais* distinguent clairement le sentiment amoureux de l'amitié. Il est donc nécessaire d'avoir cette distinction à l'esprit. En revanche, s'en remettre au platonisme n'est pas une erreur de lecture : il s'agit seulement de montrer que, dans les deux cas, le regard de l'être aimé est un miroir. En effet, *Le Banquet* insiste régulièrement sur l'idée d'une solidarité entre amour et connaissance, celle-ci étant entendue comme connaissance du *bien moral* et du *bien vivre*. Quand l'amour est fondé sur les qualités morales des deux personnes engagées, et non sur d'autres facteurs, alors il guide les hommes vers la vertu. Selon Phèdre, le premier intervenant, c'est le regard même de l'être aimé qui incite au bien. En bref, celui-ci régent l'âme humaine :

En effet le sentiment qui doit guider toute leur vie les hommes destinés à vivre selon le bien ne peut être inspiré ni par la parenté, ni par les honneurs, ni par la richesse, ni par rien d'autre, aussi bellement que par l'amour. Or, de quoi s'agit-il, je le demande ? De la honte liée à l'action laide, de l'émulation liée à l'action belle. Sans cela, nulle cité, nul individu ne peut rien faire de grand ni de beau. Aussi, je le déclare, un homme qui aime, s'il commet d'une manière flagrante un acte laid ou s'il supporte par lâcheté un traitement honteux, souffrira sans doute moins d'être vu par son père, par ses camarades, par qui que ce soit d'autre, que par celui qu'il aime. Il en est de même pour l'aimé : c'est, nous le voyons bien, devant ses amants qu'il a le plus honte, quand il est surpris à faire quelque chose de honteux⁶³.

Or, dans le chapitre qu'il dédie à la question, Montaigne ne tarie pas d'éloges sur La Boétie, de sorte que l'excellence de ce dernier passe pour indubitable. L'auteur ne

⁶² Platon, *Le Banquet*, Les Belles Lettres, 2010, p. 67

⁶³ Platon, *op. cit.*, p. 25

connaît « personne qui lui soit comparable » : La Boétie est en tout point *atypique*. Et Montaigne de l'aimer à la mesure de sa singularité. Excellant par ses dons naturels, La Boétie ne ressemble à personne et, de ce fait, inspire une amitié elle aussi singulière⁶⁴.

Telle que décrite dans les *Essais*, l'amitié de Montaigne et de La Boétie correspond à l'*amitié vertueuse* d'Aristote. Celle-ci est « l'amitié parfaite », « celle des hommes vertueux, et qui se ressemblent par la vertu⁶⁵ ». Elle suppose également une proportionnalité de l'attachement au « mérite propre et personnel⁶⁶ » de l'ami. Tel est le cas, comme il a été vu précédemment, pour celui de Montaigne à La Boétie. Par ailleurs, Aristote associe lui aussi l'amitié et la vertu, quand il ne fait pas de l'amitié une vertu *en soi*. Les deux hommes, tout autant vertueux, s'empêcheraient mutuellement de faillir : « car le propre des hommes vertueux est de ne commettre eux-mêmes aucune faute grave, et de ne pas souffrir que leurs amis en commettent de telles⁶⁷ ». Dès lors, chacun agit sous le regard de l'ami, regard auquel rien n'échappe. Montaigne avoue de lui-même que l'amitié « possède [son] âme et la régente en toute souveraineté⁶⁸ ». Il n'est désormais plus le seul à décider de sa vie et de ses actes puisqu'il s'en remet davantage à la prudence de son ami qu'à la sienne :

Aucune de ses actions [La Boétie] ne me saurait être présentée, quelque visage qu'elle eût, que je n'en trouvasse incontinent le ressort. Nos âmes ont charrié si uniment ensemble, elles se sont considérées d'une si ardente affection, et de pareille affection découvertes jusques au fin fond des entrailles l'une à l'autre : que non seulement je connaissais la sienne comme la mienne, mais je me fusse certainement plus volontiers fié à lui de moi, qu'à moi.⁶⁹

Le passage illustre parfaitement ce que déclare J. Starobinski dans *Montaigne en mouvement* : « un tel échange des volontés est aussi bien un échange des regards ». Qu'entend-il par là ? Il désigne l'abandon de soi, consenti et mutuel, dans la relation amicale. En acceptant d'unir sa volonté à celle de son ami, Montaigne donne à celui-ci

⁶⁴ On rejoint ici une idée exprimée par Roland Barthes dans son *Fragment au discours amoureux* : par l'intermédiaire du discours d'Alcibiade sur Socrate dans *Le Banquet*, R. Barthes relève en effet une solidarité entre le sentiment amoureux et le caractère atypique et incomparable de l'être aimé. C'est parce que Socrate ne ressemble à personne qu'il a capturé l'amour d'Alcibiade.

⁶⁵ Aristote, *Ethique à Nicomaque*, R. Arnaldèz, J. Defradas, M. Defradas, F. Colmez, Paris, Presses Pocket, 1992

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 28, p. 378. Il est intéressant de noter que La Boétie, de son côté, présente Montaigne comme « le juge le plus équitable de [son] esprit ». (cité par François Bon, *Le Tiers livre*, p. 151

⁶⁹ *Ibid.*, p. 375

une procuration sur sa vie et sur sa conscience, et *vice versa*. Au point même que la prudence de la Boétie a plus de poids sur sa vie que la sienne propre. Il accepte ainsi de vivre sous le regard souverain d'un *autre soi-même*, auquel il accorde toute sa confiance. Aussi Montaigne n'est-il pas le seul dépositaire de sa propre image : un autre que lui, Etienne de La Boétie, la possède également, et peut-être même mieux.

1.2.3. « Nous étions à moitié de tout » : deuil et mutilation

Les deux idées forces à retenir ici sont les suivantes : la fusion des volontés d'une part, et l'échange des regards de l'autre part. Qu'advient-il lorsque l'un des deux amis est amené à mourir ? Que se passe-t-il dans l'esprit de celui qui reste quand l'ami vient à disparaître ? Les réponses fournies par Montaigne dans le chapitre *De l'Amitié* vont dans le sens d'une idée de mutilation. Il est évident que, dans une amitié impliquant un escamotage des frontières entre le *toi* et le *moi*, la mort ne peut emporter l'un sans mutiler l'autre. Puisque le moi réside aussi hors de soi, dans l'ami, il est bien entendu qu'il disparaît en partie lorsque ce dernier vient à mourir. S'étant étendu hors des limites de sa propre conscience jusqu'à celle de son ami, Montaigne disparaît aussi pour une part lorsque La Boétie décède. Ainsi, « lui seul jouissait de [sa] vraie image, et l'emporta⁷⁰ ». L'auteur est dès lors habité par un sentiment de langueur et d'abandon :

Depuis le jour que je le perdis, [...] je ne fais que traîner languissant : Et les plaisirs même qui s'offrent à moi, au lieu de me consoler, me redoublent le regret de sa perte. Nous étions à moitié de tout : il me semble que je lui dérobe sa part, [...]. J'étais déjà si fait et accoutumé à être deuxième partout, qu'il me semble n'être plus qu'à demi. [...] Il n'est action ou imagination, où je ne le trouve à dire : comme si eût-il bien fait à moi.⁷¹

Les symptômes ici relevés par Montaigne sont ceux du deuil et de la mélancolie, le premier impliquant nécessairement la seconde. En effet, Julia Kristeva introduit son essai *Soleil noir, dépression et mélancolie* en déclarant que « toute perte entraîne la perte de [s]on être – et de l'être lui-même⁷² ». Son assertion est tout à fait éloquente dans le cadre de toute réflexion sur la mélancolie de Montaigne. D'un point de vue strictement accidentel, celle-ci provient d'une perte, laquelle engage, atteint et mutile

⁷⁰ Cité par J. Starobinski, *op. cit.*, p. 85

⁷¹ Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 28, p. 380

⁷² Julia Kristeva, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Gallimard, 1987, p. 15

l'être même de l'auteur. L'échange des volontés comme celui des regards sont suspendus. Montaigne, autrefois double, vit et pense désormais seul face à lui-même. Dès lors, comment pallier à cette absence ?

1.3. « *La mélancolie au miroir* » ou le *dédoublément réflexif*

1.3.1. Les *Essais* comme intériorisation du regard

La question de l'amitié entre Montaigne et La Boétie nous intéresse en ce qu'elle est le chaînon manquant entre deux problématiques indissociables : la *mélancolie* et l'*optique*. Mais simplifions pour l'instant en parlant seulement de *regard*. Elucider la logique entre ces deux questions permet de répondre, dans une certaine mesure, à diverses interrogations sur l'entreprise et la nature des *Essais*. Comme nous l'avons vu précédemment, l'amitié de Montaigne et de La Boétie implique un « échange des regards⁷³ ». Ce sont là les termes employés par Jean Starobinski pour désigner la procuration que chacun des deux amis a sur la conscience de l'autre. Rappelons à ce propos l'aveu de Montaigne : « Lui seul [Etienne de La Boétie] jouissait de ma vraie image ». Or, que se produit-il lorsque celui-ci vient à mourir ? Comment se transforme l'échange des regards, et peut-il seulement subsister sans rapport à une tierce personne ? Montaigne nous en fournit une réponse claire :

Lui seul (Etienne de La Boétie) jouissait de ma vraie image, et l'emporta. C'est pourquoi je me déchiffre moi-même curieusement.⁷⁴

Cet aveu révèle une relation de cause à effet entre la mort de l'ami au *regard souverain* et l'acte introspectif. La Boétie n'est plus là pour faire accéder Montaigne à sa vraie image. Celui-ci doit désormais y parvenir seul par le travail d'introspection. Selon Jean Starobinski, « par là se trouve intériorisé, "introjecté", le regard amical et lucide de La Boétie⁷⁵ ». Tout se passe comme si l'échange des regards n'avait jamais cessé, et qu'il se poursuivait dans la relation de Montaigne à lui-même. La psychanalyse dirait à ce propos que l'auteur a installé La Boétie en soi, qu'il s'est identifié à lui, qu'il

⁷³ La phrase « Il voyait pour moi, et moi pour lui » illustre parfaitement le chiasme des regards à l'œuvre dans la relation d'amitié entre Montaigne et La Boétie. Cité par J. STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 85

⁷⁴ Cité par J. Starobinski, *op. cit.*, p. 85

⁷⁵ *Ibid.*, p. 108

a nié la perte *en le remplaçant du dedans*. « Lorsqu'on perd un être aimé, assure Freud, la réaction la plus naturelle est de s'identifier à lui, de le remplacer, si l'on peut dire, du dedans⁷⁶ ». Il s'agit alors pour Montaigne, comme pour tout endeuillé, « de retrouver un miroir du moi⁷⁷ » par l'exercice d'introspection. Celui-ci implique alors une « dualité intérieure », version introjectée de la dualité amicale, et « qui scinde l'acte introspectif en un sujet regardant (la "conscience") et un objet regardé (l'existence variable)⁷⁸ ». Or, c'est par l'écriture que s'incarne l'acte introspectif. Comme le révèle Montaigne à maintes reprises, l'essai est d'une nature proprement réflexive. Par son intermédiaire, l'auteur « ne tâche point à connaître les choses, mais [lui]⁷⁹ » :

Le monde regarde toujours vis-à-vis, moi je replie ma vue au-dedans, je la plante, je l'amuse là. Chacun regarde devant soi, moi je regarde dedans moi : je n'ai affaire qu'à moi, je me considère sans cesse, je me contrerôle, je me goûte.⁸⁰

L'attitude qui consiste à *replier sa vue au-dedans* est une réponse à l'absence de qui fut jadis l'ami modèle, l'ami miroir. Au départ est l'échange des regards dans le rapport d'amitié. Survient ensuite la mort de La Boétie, et voilà Montaigne dépossédé de sa *vraie image*. L'écriture permet d'intérioriser le regard lucide de l'ami. Non seulement il s'agit d'installer en soi l'objet perdu, mais également de substituer l'essai à l'œil de La Boétie. Jean Starobinski considère donc l'ami comme l'un des « initiateurs à partir desquels l'acte d'écrire se justifie⁸¹ ». Il est possible d'aller plus loin en affirmant que la mort de La Boétie et la mélancolie qu'elle provoque *déterminent* la nature spéculaire des *Essais*.

1.3.2. *Dokimasie et phantasia* : la mélancolie face à son propre reflet

La mélancolie, répétons-le, est déterminante dans le choix qu'a fait Montaigne d'accéder à soi et à sa *vraie image* par l'écriture. Cette articulation entre humeur noire et examen de conscience n'est toutefois pas l'apanage des *Essais*. Elle est notamment relevée par Diogène Laërce à propos de Démocrite, qui vraisemblablement « s'exerçait

⁷⁶ Sigmund Freud, *Abrégé de psychanalyse*, PUF, Paris, 1938, p. 65

⁷⁷ Laurie Laufer, Préface de S. Freud, *Deuil et mélancolie*, Payots et Rivages, p. 38

⁷⁸ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 109

⁷⁹ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 10, p. 109

⁸⁰ *Ibid.*, Chap. 17, p. 475

⁸¹ Starobinski, *op. cit.*, p. 111

de façon extrêmement variée à mettre à l'épreuve les fantasmes de l'imagination, vivant parfois en solitaire et hantant les tombeaux⁸² ». Ces quelques renseignements se rapportent à la mélancolie de Démocrite, dont les fantasmes de l'imagination, la solitude et le goût des lieux retirés correspondent au syndrome de l'humeur noire. Sans entrer plus avant dans le sujet, retenons le point essentiel relevé par Diogène Laërce : la *mise à l'épreuve des fantasmes* de l'imagination. Jackie Pigeaud apporte à ce propos d'importantes précisions. Reprenant lui aussi la citation de Diogène Laërce, il rappelle les termes grecs dont ont été traduites les expressions « mettre à l'épreuve » et « fantasmes de l'imagination » : on obtient ainsi *dokimasie* pour la première, et *phantasia* pour la seconde. La *dokimasie* correspond au départ à l'examen de conscience auquel été soumis tout magistrat athénien « pour juger de son honnêteté et de sa valeur⁸³ ». Toutefois, comme l'explique Jackie Pigeaud, elle intervient aussi dans le cadre de la philosophie stoïcienne :

Le terme va servir aussi, en tout cas, aux stoïciens pour la critique des perceptions. La *dokimasie* est le mot qui convient à la reddition de comptes. Il faut poser à la *phantasia* la question : *quid juris* ? De quel droit es-tu là ?⁸⁴

En somme, la *dokimasie* est un examen par lequel il s'agit d'interroger les fantaisies qui se présentent à l'esprit. Celles-ci sont d'autant plus nombreuses que le sujet est en proie à la mélancolie. L'agitation des fantasmes intérieurs fait effectivement partie des symptômes de l'*acedia*, terme par lequel est désigné l'ennui de l'homme solitaire. Plus l'on vit retiré du monde, et plus l'esprit est aux prises avec les chimères de l'imagination. La mélancolie a donc partie liée avec le fantasme, et Démocrite comme Montaigne en fournissent tous deux la preuve. Pour l'auteur des *Essais*, il s'agit clairement de soumettre les fantaisies de son esprit à un examen, de les mettre à l'épreuve de l'écriture. Le texte fait d'ailleurs plusieurs fois mention de cette volonté « de mettre par écrit [les] fantaisies » de l'imagination :

Et entreprenant de parler indifféremment de tout ce qui se présente à ma fantaisie.

Dernièrement que je me retirerai chez moi, délibéré autant que je pourrai, ne me mêler d'autre chose, que de passer en repos, et à part, ce peu qui me reste de vie : il me semblait ne pouvoir faire plus grande faveur à mon esprit que de le laisser en pleine oisiveté,

⁸² Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, Librairie générale française, 1999, p. 1077

⁸³ Jackie Pigeaud, *Melancholia, le malaise de l'individu*, Payots et rivages, 2011, p. 44

⁸⁴ *Ibid.*, p. 44

s'entretenir soi-même : Ce que j'espérais meshuy faire plus aisément, devenu avec le temps, plus pesant, et plus mûr : Mais je trouve, [...] que au rebours, faisant le cheval échappé, il se donne cent fois plus d'affaire à soi-même, qu'il n'en prenait pour autrui : Et m'enfante tant de chimères et monstres fantasques les uns sur les autres, sans ordre, et sans repos, que pour en contempler à mon aise l'ineptie et l'étrangeté, j'ai commencé de les mettre en rôle.⁸⁵

L'oisiveté et la solitude engendrent des « chimères » et des « monstres fantasques » dans l'esprit de Montaigne. L'écriture se présente alors comme le moyen de « les mettre en rôle » et, ce faisant, de les « contempler à [son] aise ». Aussi la valeur spéculaire de l'essai est-elle explicite puisqu'il n'est pas question d'autre chose pour Montaigne que de contempler son propre esprit *mis en rôle*. De même est-ce l'articulation entre la mélancolie et l'optique qui s'exprime ici. Parce que l'esprit, laissé en pleine oisiveté, enfante des monstres, il faut écrire et le contempler sur le papier. L'écriture se présente alors comme le support à la contemplation de la mélancolie. Or, selon Jean Starobinski, celle-ci se conjugue avec le miroir et l'acte réflexif dans la mesure où « l'œil du mélancolique fixe [toujours] sa propre image réfléchie⁸⁶ ». Le miroir et toute surface réfléchissante deviennent alors l'instrument favori de la mélancolie. A leur façon, les *Essais* se font le miroir par lequel la mélancolie de Montaigne est confrontée à son propre reflet.

1.3.3. La parrhesia ou le souci de vérité

« La conjonction de la mélancolie et du miroir⁸⁷ » en implique une seconde : celle de la mélancolie et de la vérité. Comme l'affirme Montaigne, il s'agit pour lui de contempler son esprit fantasque et d'accéder ainsi à sa vérité par l'intermédiaire de l'écriture. Alors que la mélancolie en appelle au miroir, celui-ci implique nécessairement une confrontation avec soi-même, avec sa *vraie image*. Ainsi, l'acte réflexif engage le *dire-vrai* de Montaigne. Il faut certes « replie[r] sa vue au-dedans⁸⁸ », selon la formule de l'auteur, mais il est surtout nécessaire d'en rendre compte à *autrui*

⁸⁵ Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 26 et Chap. 8, p. 154

⁸⁶ Ainsi la tradition littéraire et iconologique multiplie-t-elle ces figures mélancoliques captivées par leur propre reflet, ou du moins proches d'une surface réfléchissante. C'est en se penchant au-dessus d'une rivière que pleure Jacques le mélancolique de *Comme il vous plaira*. De même, les *Lettres* du Pseudo-Hippocrate mentionnent la présence d'une rivière non loin du lieu où Démocrite cherche l'origine de l'humeur noire dans des cadavres d'animaux.

⁸⁷ Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir*, Julliard, 1997, p. 27

⁸⁸ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 17, p. 475

avec honnêteté. Pourquoi donc à autrui, puisqu'il s'agit d'un travail de Montaigne sur lui-même ? L'autre – le lecteur, le parent ou l'ami – est en fait celui face auquel l'auteur s'engage à dire le vrai sur soi. Autant dire qu'il est la figure sans laquelle Montaigne ne pourrait accéder à sa vérité ni se présenter comme sujet disant la vérité sur soi. C'est ici la position tenue par Michel Foucault dans son travail sur la notion de *parrhesia*, laquelle désigne un dire-vrai sur soi⁸⁹. Or, on peut parler de *parrhesia* en ce qui concerne l'engagement de sincérité maintes fois répété par Montaigne, même si la notion n'est absolument pas explicite dans le texte :

En faveur de Huguenots qui accusent notre confession privée et auriculaire, je me confesse en public, religieusement et purement. S. Augustin, Origène, et Hippocrates ont publié les erreurs de leurs opinions, moi, encore, de mes mœurs. Je suis affamé de me faire connaître : Et ne me chaut combien, pourvu que ce soit véritablement : Ou pour dire mieux : je n'ai faim de rien : mais je crains mortellement d'être pris en échange, par ceux à qui il arrive de connaître mon nom.⁹⁰

Ainsi, à l'instar d'Augustin, Montaigne recourt ici à l'image de la confession religieuse, pratique par excellence de la *parrhesia*, dans laquelle le confessé se doit de dire le vrai sur soi face au confesseur. Dans le cadre des *Essais*, c'est Montaigne et le lecteur qui incarnent le couple du confessé et du confesseur. A cet égard, l'auteur déclare, en bon *parrhesiastès*, vouloir se « fa[ire] connaître tel qu[il est] ».

En suivant le chemin parcouru par Montaigne depuis la mort de La Boétie jusqu'à la revendication d'une parole de vérité, l'on comprend mieux ce commentaire du freudisme par Laurie Laufer : « La mélancolie est une voie d'accès à la vérité »⁹¹. En s'en tenant aux *Essais*, il apparaît clairement que *l'acte réflexif par l'écriture* est le chaînon manquant entre la mélancolie et la connaissance de soi, ou, pour mieux dire, du souci de soi. Le travail réflexif que l'auteur fait sur lui-même, non pour saisir une identité illusoire, mais pour se transformer et atteindre ainsi à la meilleure manière de juger du monde, relève donc moins du *gnôthi seauton* (connais-toi toi-même) que de *l'epimeleia heautou* (souci de soi). Comme l'explique Michel Foucault, l'injonction delphique « connais-toi toi-même » est, dans la philosophie grecque, hellénistique et romaine, inféodée au précepte du souci de soi : il ne s'agit pas, pour lors, d'un principe

⁸⁹ *Parrhesia*, du grec ancien *παρρησία* (« parler de tout ») (de *πᾶν*, « tout », et *ῥῆσις*, « discours »), désigne un *dire-vrai*, une parole de vérité. Cf. Michel Foucault, *Le Courage de la vérité, le gouvernement de soi et des autres II*, Cours au collège de France (1983 – 1984), Paris, Seuil / Gallimard, 2009

⁹⁰ Montaigne, *op. cit.*, Livre III, Chap. 5, p. 94

⁹¹ Laurie Laufer, Préface de S. Freud, *Deuil et mélancolie*, Payots et Rivages, p. 39

de connaissance de soi, mais d'une prescription destinée à avertir tout homme consultant l'oracle que le nombre de questions est limité et, qu'à ce titre, il doit être sûr, au détour d'un examen, de ce qu'il veut savoir. Par ailleurs, nous ne pouvons parler de connaissance de soi pour un auteur qui détruit l'illusion du « moi » et affirme n'être jamais le même à chaque heure. Quoi qu'il en soit, s'il a été question jusqu'alors de mettre en lumière les raisons par lesquelles les *Essais* articulent l'humeur noire et la réflexivité, c'est parce que cette articulation se vérifie dans le texte et qu'elle s'y manifeste, d'abord sur le plan terminologique et conceptuel, dans l'emploi d'un modèle optique.

2. Le paradigme optique et ses différentes modalités

Telle que la conçoit Montaigne, l'écriture implique une visée réflexive. L'attitude par laquelle l'auteur décide d'observer ce qui se passe dans sa pensée et d'en rendre compte renvoie au principe de l'*epimeleia heautou*, ou du souci de soi. Comme le note Michel Foucault, ce comportement à l'égard de soi-même suppose, outre un certain nombre d'exercices (méditations, examens de conscience, *dokimasie*, etc.), de convertir son regard, de le tourner de l'extérieur vers l'intérieur :

L'epimeleia heautou est aussi une certaine forme d'attention, de regard. Se soucier de soi-même implique que l'on convertisse son regard, et qu'on le reporte de l'extérieur, sur [...] "l'intérieur". [...] disons simplement qu'il faut qu'on convertisse son regard, de l'extérieur, des autres, du monde etc., vers : "soi-même".⁹²

En orientant de la sorte le regard vers soi, il s'agit « de veiller à ce qu'on pense et à ce qui se passe dans la pensée⁹³ ». Et c'est par l'écriture que Montaigne cristallise cette conversion du regard. L'essai se constitue comme instrument par lequel l'exercice réflexif se concrétise. Ainsi, la question du regard, autant celui porté sur les autres que sur soi-même, est absolument fondamentale. Le souci de « replie[r] sa vue au-dedans » est maintes fois revendiqué dans le texte. Il implique toutefois plus largement une réforme du regard et, ce faisant, un nouveau rapport de la personne au monde, aux autres et à la vérité⁹⁴. Mais à quoi le terme « regard » correspond-il ? Renvoie-t-il métaphoriquement à la pensée, et n'est-il alors que l'expression d'un rapport d'analogie ? Peut-on envisager ce regard autrement que sur le plan métaphorique, et l'entendre dans un sens concret, auquel cas le jugement serait pensé par l'auteur inséparablement de l'observation concrète ?

Afin d'y répondre, il importe de relever l'ensemble des indices lexicaux et thématiques qui témoignent de l'importance de la question du regard, concret ou non,

⁹² Michel Foucault, *op. cit.*, *L'Herméneutique du sujet*, p. 12

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Si l'on considère les *Essais* comme une illustration du précepte de l'*epimeleia heautou*, alors le projet montagnien de replier sa vue au-dedans et de réformer son regard prend tout son sens et s'inscrit en toute logique dans la spiritualité occidentale, laquelle « postule que le sujet se modifie, se transforme, se déplace, devienne, dans une certaine mesure et jusqu'à un certain point, autre que lui-même pour avoir accès à la vérité ». *Ibid.* Parler de vérité pourrait toutefois sembler impropre dans le cadre d'un travail sur les *Essais*. Néanmoins, accéder à la vérité peut justement consister en une remise en cause du concept dogmatique de vérité. C'est ainsi que, dans ce travail sur Montaigne, nous l'entendrons.

dans la philosophie de Montaigne. Cela suppose en effet que les *Essais* soient investis par un modèle optique, dont la locution « replie[r] sa vue au-dedans » serait l'une des multiples illustrations. Issu du grec *optiké*, le terme « optique » n'est à entendre, ni dans son acception la plus stricte, qui la réduit à « une science de la vue en tant qu'elle est directe⁹⁵ », ni dans un sens purement figuré. En parlant ici d'optique, nous renvoyons en fait aux différentes sciences qui étudient l'expérience visuelle, à savoir la *perspective*, la *catoptrique* et la *dioptrique*⁹⁶. Ainsi, s'il est question de modèle optique, c'est parce que le discours de Montaigne mobilise, sous différentes formes, chacun de ces savoirs, qui enfantent eux-mêmes de multiples paradigmes dont le texte se nourrit : optique, pictural, perspectif, et même, dans une certaine mesure, anatomique⁹⁷.

2.1.L' « œil du jugement » ou l'indissociabilité du « voir » et du « connaître »

Force est de constater que l'intrication des champs du « voir » et du « savoir » n'est pas le seul fait des *Essais*. Au contraire, elle relève plus largement d'un imaginaire collectif ou, pour mieux dire, d'une *doxa* dont les langues et les philosophies anciennes portent déjà la trace. En effet, les termes grec *skopein* et latin *videre* désignent tout autant l'observation visuelle physique, concrète, que l'observation intellectuelle. Prenons également pour exemple le scepticisme, puisque le discours de Montaigne, au moins dans sa dimension épistémologique, emprunte incontestablement à ce mouvement⁹⁸. Le terme même qui lui donne son nom provient du grec *skepsis*, lui-même issu du verbe *skeptesthai*, que l'on peut alors traduire par « examiner ». L'étymologie permet ici de mesurer l'importance du regard, concret ou non, dans cette philosophie zététique, c'est-à-dire fondée sur une recherche perpétuelle refusant tout aboutissement de la pensée.

⁹⁵ Bernard Roukhomovsky, « Portrait du moraliste en opticien », Introduction à *L'Optique des moralistes de Montaigne à Chamfort*, Paris, H. Champion, 2005

⁹⁶ La perspective, entendue dans son sens le plus strict, désigne la théorie optique qui s'intéresse aux différentes apparences de l'objet regardé en fonction de la position de l'œil. La catoptrique, quant à elle, évoque tout ce qui se rapporte à la réflexion de la lumière. Enfin, la dioptrique concerne la lumière réfractée et les différents phénomènes lumineux induits par la densité du milieu.

⁹⁷ Dans l'énumération, le terme « optique » est à prendre dans son acception la plus stricte, tandis que celui de « perspective » renvoie ici à une technique de représentation. Nous aurons à revenir plus longuement sur cette dernière notion.

⁹⁸ La troisième partie de notre travail s'attardera plus longuement sur la dimension sceptique des *Essais*.

Ainsi, il serait inexact de déclarer qu'il faut attendre les XVI^e et XVII^e siècles pour que le savoir soit presque systématiquement rapporté à la problématique du regard, soit métaphoriquement, soit métonymiquement. Chez Platon, notamment dans l'*Alcibiade*, le principe du *gnôthi seauton* trouve à s'exprimer dans l'emploi de la métaphore optique, qui établit un rapport d'équivalence entre l'œil réfléchi dans un miroir et l'âme faisant un travail pour se saisir elle-même. En revanche, ce qui change effectivement à cette époque, ce sont les modalités du savoir et de la vision. L'ensemble des découvertes qui engage l'œil dans un nouveau rapport au monde – la perspective artificielle au XV^e siècle, le télescope en 1610, la multiplication des dissections dès le XVI^e siècle, etc. –, fait naître ce que Carl Havelange désigne comme « une nouvelle culture visuelle⁹⁹ » et acquiert une *valeur paradigmatique* dans le domaine du savoir. Or, un paradigme est ce qui montre, ce qui exhibe, ce qui rend la comparaison possible¹⁰⁰. Ainsi, des pratiques nouvelles telles que l'observation au télescope ou la représentation perspective modifient l'expérience visuelle et, par voie de conséquence, deviennent des modèles de pensée, c'est-à-dire des instruments « à travers lesquel[ls] [l'homme] appréhende la réalité, ou le monde, et l'interprète¹⁰¹ ». Dès lors, la science morale, celle qui selon La Bruyère « décrit les mœurs, qui examine les hommes et qui développe leur caractère¹⁰² », « sollicite[e] l'appareil lexical et conceptuel de l'optique¹⁰³ ». Or, Montaigne est aux portes de cette « nouvelle culture visuelle ». Il faut attendre 1610 pour que Galilée mette au point son télescope, mais l'idée d'une plus grande acuité visuelle fait déjà son nid dans les siècles antérieurs, en particulier au XVI^e siècle. « Plus intéressante est l'évocation d'auteurs médiévaux et renaissants qui ont eu, sinon la connaissance, du moins l'intuition d'un instrument optique permettant la vision magnifiée des phénomènes éloignés¹⁰⁴ », note Carl Havelange. Aussi cite-t-il notamment Léonard de Vinci, qui écrit dans ses carnets qu'il faut « fai[re] des verres pour voir la lune grande¹⁰⁵ », ou encore Jean-Baptiste Porta, lequel s'intéresse en 1589

⁹⁹ Carl Havelange, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Fayard, 1998, p. 244

¹⁰⁰ « *Paradigme*, du grec παραδείκνυμι, 'montrer', 'exhiber', 'indiquer', 'représenter', 'comparer' », Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Flammarion, 2012, p. 17

¹⁰¹ Hubert Damisch, *op. cit.*, p. 27

¹⁰² La Bruyère, « Discours sur Théophraste », *Les Caractères*, Librairie générale française, 1995, p. 59

¹⁰³ Bernard Roukhomovsky, « Portrait du moraliste en opticien », Introduction à *L'Optique des moralistes de Montaigne à Chamfort*, Paris, H. Champion, 2005

¹⁰⁴ Carl Havelange, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Fayard, 1998, p. 281

¹⁰⁵ Léonard de Vinci, *Carnets*, cité par Carl Havelange, *Ibid.*

aux « lentilles concaves [qui] font voir très clairement les choses les choses lointaines¹⁰⁶ ». Carl Havelange ajoute néanmoins que « de telles intuitions, avant le XVII^e siècle ou l'extrême fin du XVI^e siècle, ne furent jamais portés plus avant¹⁰⁷ ». Ce dont nous sommes sûrs, en revanche, c'est que Montaigne écrit *après* l'invention de la perspective artificielle, et plus précisément près d'un siècle après la rédaction de la *Vita da Filippo Brunelleschi* de Manetti, l'un des traités perspectifs les plus célèbres. Ainsi, contrairement à des auteurs tels que Pascal, La Rochefoucauld et La Bruyère, Montaigne n'est pas complètement l'enfant de la mutation visuelle dont parlent Carl Havelange ou Philippe Hamou. Il se tient au seuil, si l'on peut dire : le paradigme optique tel qu'il s'inscrit dans les *Essais* doit alors être pensé, non pas à la lumière de cette nouvelle culture visuelle, dont Montaigne ne peut avoir pleinement connaissance, mais à celle de la perspective artificielle, à laquelle il est l'un des premiers à emprunter un modèle pour penser le fonctionnement du jugement.

2.1.1. Articulation vue / jugement : simple rapport métaphorique ?

Un rapport d'analogie

Dans les *Essais*, l'optique est tout d'abord un instrument métaphorique. Par conséquent, l'exercice du jugement est pensé sur le modèle de la vision. L'œil désigne donc, par métaphore, le jugement. Un rapport de stricte équivalence et d'analogie se crée entre l'un et l'autre, de sorte que les champs sémantiques du *voir* et du *savoir* se confondent. Il est même possible d'aller plus loin en déclarant que la terminologie optique supplante bien souvent celle du savoir. Une locution, dont quatre occurrences marquent les *Essais*, est particulièrement éloquente. Elle est notamment présente sous deux formes distinctes dans l'*Apologie de Raymond Sebond* :

La *vue de notre jugement* se rapporte à la vérité, comme fait l'œil du chat-huant à la splendeur du Soleil.

Si l'apoplexie assouplit et éteint tout à fait la *vue de notre intelligence*, il ne faut pas douter que le morfondement ne l'éblouisse.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Jean-Baptiste Porta, *Magie naturelle*, cité par Carl Havelange, *Ibid.*, p. 282

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. XII, p. 342

Parler de *la vue du jugement* ou de *l'intelligence* implique que l'expérience de la pensée soit conçue selon le même modèle que l'expérience visuelle. Ce raccourci métaphorique, qui efface toute distinction entre les deux éléments de la locution, fait du jugement un œil, ou du moins une entité elle-même dotée de la faculté visuelle. Aussi l'expression incarne-t-elle magistralement le rapport d'analogie que les *Essais* établissent entre la vue et le jugement. Dans ce cadre, la pensée n'est pas conçue autrement que selon le paradigme visuel. Ainsi, la métaphore n'a pas qu'une fonction ornementale. Comme le souligne Bernard Roukhomovsky, elle est dotée d'une valeur heuristique, Montaigne l'employant dans le discours comme un outil d'analyse et de modélisation à part entière :

Elle [la métaphore optique] permet d'analyser et de modéliser la problématique du jugement moral, de rendre raison des jugements que les hommes portent sur leurs semblables et sur eux-mêmes et de ceux que le moraliste porte sur les hommes, sur leurs jugements... et sur ses propres jugements¹⁰⁹.

Dès lors que la métaphore établit une équivalence entre l'expérience visuelle et l'expérience de la pensée, il s'agit bien d'un modèle par lequel le fonctionnement du jugement humain est donné à voir, est *exhibé*.

Un rapport de contiguïté

Il serait toutefois restrictif de ne concevoir l'articulation vue / jugement que sur un plan métaphorique. Pour être plus exact, ce serait ignorer, d'une part le glissement qui se produit du sens concret au sens figuré, et d'autre part l'absence de dualisme corps / esprit dans la réflexion de Montaigne, qui parle de « l'étroite couture de l'esprit et du corps s'entre-communiquant leurs fortunes¹¹⁰ ». Dès lors, il est clair que le sujet connaissant n'est pas un pur esprit, mais que celui-ci reçoit les informations du corps, comme ce dernier celles de l'esprit. Ainsi, le rapport entre la vue et le jugement est un rapport effectif. Si « l'appareil lexical et conceptuel de l'optique » intervient dans le discours montaignien en tant qu'instrument métaphorique, par lequel la vue et le jugement sont présentés comme deux expériences analogues, c'est parce que celles-ci

¹⁰⁹ Bernard Roukhomovsky, « Portrait du moraliste en opticien », *op. cit.*

¹¹⁰ Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 21, p. 252

sont *avant tout* pensées par l'auteur dans un rapport de contiguïté. Rapprocher la vue et la pensée implique d'abord que la première soit envisagée concrètement comme une expérience sur laquelle la seconde se fonde. Ainsi, et selon ce rapport, l'observation visuelle concrète est donnée comme indispensable à l'exercice du jugement. A cet égard, la vue devient la métonymie du jugement dans la mesure où elle désigne à elle seule l'expérience plus vaste dans laquelle elle a part. Aussi Montaigne pense-t-il le « jugement moral [comme étant] solidaire de l'observation » des conduites humaines et, à ce titre, se présente-t-il lui-même en *spectateur observant le monde d'une vue saine* :

Aucuns me convient d'écrire les affaire de mon temps, estimant que je les vois d'une vue moins blessée de passion qu'un autre, et de plus près, pour l'accès que fortune m'a donné aux chefs de divers partis¹¹¹.

Outre l'importance donnée à la vue, au regard, à l'observation portée sur les affaires humaines, deux points supplémentaires, et solidaires de ce premier, sont à relever. Tout d'abord, l'idée d'une « vue moins blessée de passion », c'est-à-dire idéalement d'un regard le plus lucide et le plus objectif possible. Ensuite, l'indication spatiale, qui précise par métaphore que l'observation se doit d'être minutieuse, attentive aux moindres détails, et de se tenir *au plus près* de son sujet afin de le cerner au mieux. Ainsi est-il moins question de voir que de *bien voir*. Si la nuance paraît dérisoire, elle est au contraire déterminante en ce qu'elle révèle le souci montagnien de réformer son regard¹¹². Comme le déclare Bernard Roukhomovsky, « le savoir du moraliste est un *savoir voir*¹¹³ ». Pour le comprendre, reportons-nous un instant aux *Pensées* de Pascal, pour qui tout le problème du jugement réside dans l'incapacité humaine à trouver le *point fixe*, c'est-à-dire le *point de vue idéal*, la *juste mesure* entre deux dispositions antagonistes, et par voie de conséquence, la vérité :

Si on est trop jeune on ne juge pas bien, trop vieux de même. / Si on n'y songe pas assez, si on y songe trop on s'entête et on s'en coiffe. / Si on considère son ouvrage incontinent après l'avoir fait, on en est encore tout prévenu, si trop longtemps après, on n'y entre plus. / Ainsi les tableaux vus de trop loin et de trop près. Et il n'y a qu'un point indivisible qui soit le véritable lieu. Les autres sont trop près, trop loi, trop haut ou trop bas. La

¹¹¹ Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 21, p. 254

¹¹² Réformer son regard signifie deux choses – à la fois distinctes et solidaires – en fonction du plan sur lequel on se situe, c'est-à-dire métaphorique ou métonymique : d'abord réformer son jugement, mais également le réformer en changeant concrètement son regard.

¹¹³ Bernard Roukhomovsky, « Portrait du moraliste en opticien », *op. cit.*

perspective l'assigne dans l'art de la peinture. Mais dans la vérité et dans la morale, qui l'assignera ? ¹¹⁴

Ainsi, la vanité de la raison humaine est donnée à voir dans le discours pascalien à travers le modèle optique, et plus précisément perspectif. C'est parce que l'homme ne sait trouver le point de vue assigné par la vérité qu'il ne peut prétendre à celle-ci. Dans tous les cas, la disposition de son jugement est trop extrême. Nous aurons à revenir plus longuement sur ces notions de point de vue, de mesure et de distance, en rapport justement avec la question de l'exercice du jugement. Pour l'instant, notons seulement que le discours de Pascal permet d'illustrer ce qu'il s'agit de mettre en lumière dans les *Essais* : que le savoir de Montaigne, ainsi que des moralistes inscrits dans son sillage, est effectivement un *savoir voir* dans la mesure où il s'agit de confondre systématiquement les problématiques du voir et du savoir, mais aussi d'enseigner de nouvelles modalités du regard¹¹⁵ destinées à dévoiler à la pensée humaine ce qui généralement reste caché.

2.1.2. La prégnance d'un lexique de la vision

Voir et observer

C'est tout d'abord sur le plan lexical que le modèle optique travaille le discours des *Essais*. On remarque effectivement l'omniprésence d'une terminologie optique, et notamment de la vision, c'est-à-dire relevant dans ce cas précis de la perception de la lumière par l'œil humain. Dès lors, la vue, l'observation et le contrôle visuel sont autant de thèmes qui surgissent de manière régulière et constante dans le texte. Dans ce cadre, de mêmes mots reviennent systématiquement. A l'ensemble de ceux dérivés des verbes « voir » et « regarder » s'ajoutent des termes tels que « considérer », « étudier », « épier », etc. :

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.

¹¹⁴ Pascal, *op. cit.*, p. 60

¹¹⁵ Ce sera le sujet du troisième temps de notre réflexion.

Le monde regarde toujours vis-à-vis, moi je replie ma vue au-dedans, je la plante, je l'amuse là. Chacun regarde devant soi, moi je regarde dedans moi : je n'ai affaire qu'à moi, je me considère sans cesse, je me contrerôle, je me goûte¹¹⁶.

Rien que dans le second passage apparaissent pas moins de cinq locutions qui se composent de termes issus du champ lexical visuel : « le monde *regarde* », « je replie ma *vue* », « chacun *regarde* devant », « je *regarde* dedans », « je me *considère* », etc. Or, en recourant à l'analogie visuelle et à l'image d'un regard replié sur soi, il s'agit proprement de rendre perceptible la nécessité d'attacher son jugement moral à ses propres pensées plus qu'à quoi que ce soit d'autre. C'est là un modèle clair qui, comme tout paradigme, *exhibe* le travail que Montaigne fait sur lui-même, lequel consiste à « veiller [...] à ce qui se passe dans [sa] pensée ».

La lumière

Par ailleurs, le texte des *Essais* est fortement imprégné par une terminologie de la lumière. Or, celle-ci n'est autre qu'une ramification du modèle visuel, la vision étant rendue possible par la lumière. Le terme même de « lumière », sans compter pour le moment l'ensemble de ses dérivés, est présent en de très nombreuses occurrences dans le discours de Montaigne. En voici quatre exemples :

Les grands esprits plus rassis et clairvoyants, font un autre genre de bien croyants : lesquels par longue et religieuse investigation, pénètrent une plus profonde et abstruse *lumière*, ès écriture, et sentent le mystérieux et divin secret, de notre police Ecclésiastique.

Je ne me persuade pas aisément, qu'Epicurus, Platon, et Pythagoras nous aient donné pour argent comptant leurs Atomes, leurs Idées, et leurs Nombres. Ils étaient trop sages, pour établir leur article de foi, de chose si incertaine, et si débattable : Mais en cette obscurité et ignorance du monde, chacun de ces grands personnages s'est travaillé d'apporter une telle quelle image de *lumière*.

La vue de notre jugement se rapporte à la vérité, comme fait l'œil du chat-huant, à la splendeur du Soleil : Ainsi que dit Aristote : Par où le saurions-nous mieux convaincre que par si grossiers aveuglements en une si apparente *lumière*.

C'est grande simplesse, d'étouffer sa clarté, pour luire d'une *lumière* empruntée : Elles sont enterrées et ensevelies sous l'art¹¹⁷.

¹¹⁶ Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 38, p. 438 et Livre II, Chap. 17, p. 475

¹¹⁷ *Ibid.*, Livre I, Chap. 54, p. 542 ; Livre II, Chap. 12, p. 268 et p. 322 ; Livre III, Chap. 3, p. 60

Pour les quatre passages mentionnés ci-dessus, le terme est employé au sens figuré et se rapporte systématiquement, de près ou de loin, à la problématique de l'intelligence. De manière générale, il évoque un *sens*, une *interprétation*, une *explication* que le jugement humain donne du monde et de ce qui le compose. Bien souvent, le terme fait pendant à ses antonymes, qui désignent par métaphore l'ignorance et les égarements de la raison : « obscurité », « aveuglements », « enterrées », « ensevelies », etc. L'image de la dichotomie lumière / obscurité permet ainsi de rendre visible la problématique d'un jugement humain tendant spontanément à la connaissance, mais toujours ramené à sa faiblesse. Car il s'agit toujours de cela : de rendre compte clairement, par l'intermédiaire du modèle optique, de la façon dont l'intelligence humaine procède.

Il faut ajouter à ce mot l'ensemble de ses synonymes et de ses dérivés, ou du moins ceux qui se rapportent, par métaphore ou métonymie, à la problématique du jugement : « clarté », « lueur », « luire », « lustre », « éteindre », « éclairer », « éblouir », etc. A ce propos, la réflexion que Montaigne développe sur la folie du Tasse dans l'*Apologie de Raymond Sebond* mobilise l'appareil lexical du paradigme visuel, et plus spécifiquement celui de la lumière :

Qui ne sait combien est imperceptible le voisinage d'entre la folie d'avec les gaillardes élévations d'un esprit libre, et les effets d'une vertu suprême et extraordinaire ? [...] Infinis esprits se trouvent ruinés par leur propre force et souplesse. Quel saut vient de prendre de sa propre agitation et allégresse l'un des plus judicieux, ingénieux et plus formés à l'air de cette antique, et pure poésie, qu'autre poète Italien [Le Tasse] ait longtemps été ? N'a-il [*sic*] pas de savoir gré à cette sienne vivacité meurtrière ? à cette *clarté aveuglante* ? à cette exacte, et tendue appréhension de la raison, qui l'a mis sans raison ? [...] Voulez-vous un homme sain, le voulez-vous réglé et en ferme et sûre posture, affublez-le de *ténèbres*, d'oisiveté et de pesanteur. Il nous faut abêtir pour assagir ; et nous *éblouir* pour nous guider¹¹⁸.

Aussi faut-il se figurer la folie comme l'effet d'un esprit aveuglé et ébloui par une clarté trop vive. Or, cette lumière qui frappe de cécité la *vue du jugement*, ce sont le savoir et la connaissance. L'on perçoit ici combien le recours à la métaphore de la lumière est pertinent, et à quel point celle-ci permet, à travers l'opposition lumière / obscurité, de rendre explicite, non l'opposition, mais la complémentarité des concepts

¹¹⁸ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 12, pp. 238, 239

de raison et de folie. La métaphore supplante ainsi l'explication conceptuelle¹¹⁹. Comment rendre compte clairement de l'affinité entre deux notions que l'on tient habituellement pour opposées, sinon en les pensant selon le modèle d'un phénomène physique ? Encore faut-il que le modèle en question soit efficient et que les propriétés dudit phénomène soient telles qu'un rapport d'analogie puisse s'établir avec la problématique de l'esprit humain. Ici, la lumière est un modèle pertinent dans la mesure où son intensité excessive rend impossible ce qu'à plus faible intensité elle rend possible : la vue. De même en est-il pour l'intelligence qui, portée à son intensité la plus extrême, finit par vaciller sur son socle.

2.2. Le modèle du tableau perspectif

Si le modèle optique se manifeste par un vocabulaire de la vision, il n'y est pas circonscrit. Comme nous l'avons vu précédemment, la notion même d'« optique » recouvre un champ d'expériences multiples, parmi lesquelles figure la perspective. Or, jusqu'à la fin du XVII^e siècle, « perspective » et « optique » sont deux termes voisins, pour ne pas dire identiques. Philippe Hamou note effectivement que « le mot *perspectiva* traduit le grec *optiké*¹²⁰ ». Dès lors, comme le remarque Philippe Hamou à ce propos, « les versions latines de l'Optique d'Euclide, les traités médiévaux sur la vision s'appellent alors *Perspectiva*¹²¹ ». Ainsi, durant toute la période dite classique, la perspective renvoie aussi bien à « l'optique traditionnelle, antique et médiévale¹²² » qu'à la technique des peintres. Afin de les distinguer, cette dernière reçoit l'épithète *artificialis*, par opposition à la *perspectiva naturalis*.

Comme Philippe Hamou le concède, faire l'histoire de la « perspective artificielle » n'est pas chose aisée. Ce qu'il est à noter, néanmoins, c'est que celle-ci « possède son mythe d'origine¹²³ ». En effet, la tradition lui assigne « une origine

¹¹⁹ Ne pourrait-on pas reprendre ici ce que Gilles Deleuze déclare à propos de l'écriture de Melville, c'est-à-dire que le « percept » remplace le « concept » ? : « Il y faut une nouvelle perspective, le perspectivisme en archipel qui conjugue panoramique et travelling, comme dans les *Iles enchantées*. Il y faut une bonne perception, oreille et vue, comme le montre *Benito Cereno*, et c'est le 'percept', c'est-à-dire une perception en devenir, qui doit remplacer le 'concept' », *Critique et clinique*, Editions de Minit, 1993, p. 112

¹²⁰ Philippe Hamou, *La Vision perspective, l'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, Editions Payot & Rivages, 2007, p. 7

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Hubert Damisch, *op. cit.*, p. 7

¹²³ Philippe Hamou, *op. cit.*, p. 17

historique concrète¹²⁴ », et dès lors l'associe à un espace, à un temps et à un nom donnés. Ainsi l'ensemble des traités perspectifs de Manetti, de Filarete et de Vasari présentent-ils de concert le peintre et sculpteur florentin Brunelleschi comme l'initiateur de la perspective. C'est, de la sorte, isoler une « première fois mythique », un moment inaugural à partir duquel la peinture accède définitivement, et en rupture avec son ancien statut artisanal, au rang des sciences et des arts libéraux :

Il importait aux humanistes italiens de donner à la perspective un nom de baptême et de faire de sa découverte le moment d'une instauration au terme de laquelle plus rien en peinture ne devait être comme avant¹²⁵.

Pourtant, la découverte de la perspective n'est nullement le fait d'un seul homme. Au contraire, elle « est l'aboutissement d'une lente maturation souterraine et empirique¹²⁶ », celle qui court sur l'ensemble du Trecento, et les panneaux de Brunelleschi, entre autres¹²⁷, n'apportent qu'une résolution à un problème dont des peintres comme Giotto et Duccio ont déjà pleinement conscience. Or, le mythe et la circonscription de la découverte servent à matérialiser l'avènement d'une technique alors perçue comme « dévoilement de ce qui est en "vérité"¹²⁸ » et comme représentation *mimétique* de la nature. Aussitôt la peinture quitte le rang des arts mécaniques, et ceci est rendu possible par l'assimilation que les théoriciens de l'art créent et alimentent entre la perspective et la science :

Que la peinture soit une représentation fidèle et directe de la réalité est sans doute le dogme le plus constant de la théorie esthétique à la Renaissance. [...] Le sentiment que les nouvelles règles perspectives, celles décrites par Alberti, par Léonard de Vinci ou Piero della Francesca, étaient les seules règles légitimes et qu'elles permettaient une représentation exacte et infaillible s'est sans doute nourri de l'association maintes fois proclamée de la perspective et de la science. Le traité d'Alberti, par exemple, s'ouvre par des définitions empruntées à Euclide et à l'optique spéculative des traités médiévaux. Léonard ne cesse d'affirmer que la peinture est une science et la perspective linéaire son premier guide¹²⁹.

¹²⁴ Hubert Damisch, *op. cit.*, p. 98

¹²⁵ Philippe Hamou, *op. cit.*, p. 17

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Nous pouvons aussi citer, à l'instar de Philippe Hamou, d'autres œuvres tenues pour inaugurales : *La Trinité* de Masaccio et les bas-reliefs du *Saint-Georges* de Donatello

¹²⁸ Philippe Hamou, *op. cit.*, p. 19

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 18, 19

On constate d'ailleurs que le dogme et l'illusion mimétique se perpétuent bien au-delà de la Renaissance¹³⁰, à tel point que la perspective reste longtemps assimilée de manière spontanée à une technique de représentation capable de « produire artificiellement la vision¹³¹ ». Il faut attendre les travaux d'Erwin Panofsky pour que le caractère objectif, naturaliste et anhistorique de la perspective soit remis en cause. La *Perspective comme forme symbolique* interroge alors les fondements de cette illusion mimétique : paradoxalement, ne pourraient-ils pas être subjectifs ? Et, à ce titre, l'équation spontanée que quiconque peut faire entre perspective et représentation vraie serait-elle le fruit d'une construction historique ? A ces questions, Panofsky répond par l'affirmative. Ce qu'il faut alors comprendre, c'est que la perspective reproduirait non pas l'expérience visuelle, mais ce que l'on s'imagine de cette expérience¹³². Sans entrer plus avant dans la question, qui mériterait à elle seule un long développement, retenons seulement ce dogme, créé par les perspectivistes des XV^e et XVI^e siècles et repris ensuite par les philosophes du XVII^e siècle, selon lequel la perspective est une technique scientifique capable de rendre compte de la vision¹³³. Philippe Hamou parle à ce propos de *vision perspective*, dont le modèle n'est pas circonscrit au seul domaine esthétique et pictural mais se propage comme une traînée de poudre dans le discours des philosophes :

En réalité, la philosophie du XVII^e siècle est traversée par le paradigme d'une *vision perspective*, et par là elle répond à l'enthousiasme militant de ces peintres humanistes qui parlent optique et philosophie et comparaient leurs tableaux à des « démonstrations ». C'est ce dialogue, ce regard croisé des peintres et des philosophes, que nous avons voulu éclairer¹³⁴.

¹³⁰ Relativisons néanmoins l'importance de ce dogme à la Renaissance. Si la perspective est effectivement tenue pour la règle d'or de la transparence, elle n'est pas uniformément présente ni partagée par les artistes. Son traitement est plus ou moins rigoureux et peu la pratique avec minutie.

¹³¹ Philippe Hamou, *op. cit.*, p. 8

¹³² Philippe Hamou remet doublement en cause la prétention scientifique de la perspective : d'une part, et bien que les perspectivistes s'en réclament, la perspective n'applique pas strictement l'ensemble des postulats de l'optique géométrique d'Euclide : « Un postulat fondamental y était contredit : celui d'après lequel la grandeur apparente des objets vus diminue en proportion directe de l'angle de vision. Les perspectivistes affirment au contraire que la diminution des apparences est en raison inverse des distances ». D'autre part, la géométrie de la perspective n'a jamais été démontrée à son origine, mais *a posteriori* : « En fait, la géométrie véritable dont dépend la perspective par projection centrale caractéristique de la Renaissance n'est pas encore née ; c'est Guidobaldo del Monte et Desargues qui en donneront les premières démonstrations exactes, au début du XVII^e siècle, le second en jetant les bases de la future géométrie projective ». *Ibid.*, p. 19

¹³³ Et pour cause, puisque le *Traité de la peinture* d'Alberti présente la perspective comme un modèle simplifié de la vision, et le tableau perspectif comme « une coupe perpendiculaire prise en quelque endroit sur [la] pyramide de rayon », celle par laquelle l'auteur se figure le phénomène visuel. Comme le remarque Philippe Hamou, c'était ainsi « la *preuve* de la vérité perspective ». *Ibid.*, p. 21

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 8, 9

Qu'est-ce qui justifie l'appropriation d'un tel modèle par les philosophes ? Comment expliquer « l'emprise du paradigme perspectif sur la pensée occidentale, de Descartes à Pascal jusqu'à Nietzsche et Wittgenstein¹³⁵ » ? Bien entendu, nous ferons précéder Montaigne à Descartes. Mais il faut d'abord rappeler ici que la *costruzione leggitima*, ainsi désignée par les perspectivistes pour les raisons que l'on a mentionnées, fait partie de ces découvertes qui influent sur la façon dont l'homme conçoit la vision, et plus largement sur sa compréhension du monde. Or, une technique envisagée comme « démonstration » de la vision ne pouvait pas manquer, étant donné les rapports d'analogie et de contiguïté que celle-ci entretient avec la pensée, d'en devenir aussi la *démonstration symbolique*. Afin de le comprendre, il suffit de renvoyer encore à la manière dont Pascal se réfère au modèle perspectif pour rendre compte de la vacuité de la pensée humaine : la vérité et la morale, contrairement à la perspective, n'assignent pas un point fixe auquel se référer pour *bien voir*, c'est-à-dire pour *bien juger*. Ainsi, « la vérité [est] elle-même affaire de perspective¹³⁶ ». Celle-ci devient clairement, dans le discours des philosophes, un modèle pour *penser la pensée*, soit un modèle épistémologique. Mais le paradigme perspectif œuvre aussi à un niveau moins explicite et moins conscient. Dès les lendemains de sa découverte, ou de son « dévoilement¹³⁷ », « la perspective s'est [...] incorporée à notre savoir le plus implicite, sinon le plus inconscient¹³⁸ », elle l'a « travaillé[...], informé[...], programmé[...] en son tréfonds¹³⁹ », et ce constat est encore valable aujourd'hui. La perspective se constitue donc comme modèle *informant*, consciemment ou non, la manière dont l'homme se représente et interprète le monde, l'être et la réalité. Hubert Damisch tient d'ailleurs Pascal pour le premier auteur à avoir *consciemment* donné au modèle perspectif une portée philosophique et apologétique :

Si j'ai tenu à citer Pascal au départ de ce livre consacré à la perspective et à ce qu'on croit pouvoir nommer son « histoire », c'est qu'il aura été le premier à jouer systématiquement du paradigme à des fins philosophiques et/ou apologétiques, et à en jouer en pleine conscience de ses implications théoriques¹⁴⁰.

¹³⁵ Hubert Damisch, *op. cit.*, p. 74

¹³⁶ *Ibid.*, p. 77

¹³⁷ Le terme est proposé par Erwin Panofsky.

¹³⁸ Hubert Damisch, *op. cit.*, p. 75

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 74, 75

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 77

Cette assertion est en partie contestable. Du moins nous donne-t-elle l'occasion de faire une distinction dans les différentes manières dont le modèle s'inscrit dans le texte de Pascal et dans celui de Montaigne. Hubert Damisch présente l'auteur des *Pensées* comme *le premier* à avoir *systématiquement* usé du paradigme perspectif pour appuyer et illustrer sa philosophie. Or, près d'un demi siècle plus tôt, Montaigne expérimente déjà le même modèle, et à des fins tout aussi philosophiques que son successeur. Toutefois, Hubert Damisch nuance finalement son propos en ajoutant que Pascal est le premier à utiliser le modèle en ayant *pleinement conscience* de ses implications théoriques. Si le modèle perspectif est tout aussi systématique dans le texte des *Essais* – ce que notre étude se propose justement de montrer –, il n'est en revanche pas possible de se prononcer sur le caractère conscient de cet usage. Nous pouvons donc, sur ce point, donner raison à Hubert Damisch, qui se rapporte ici à un modèle perspectif patent. Contrairement à Pascal ou à La Rochefoucauld, Montaigne ne se réfère jamais à la perspective artificielle en tant que telle. Il n'a pas sur celle-ci le même recul théorique que des auteurs plus tardifs. Toutefois, ce n'est pas pour autant que son écriture n'y trouve pas un modèle, mais il s'agit là d'un *modèle latent*, que le lecteur peut débusquer dans le vaste champ thématique et lexical de la perspective.

2.2.1. Thématiques et lexiques perspectifs

« Point de vue » et synonymes

Les *Essais* sont tout d'abord *informés* par le paradigme perspectif à un niveau thématique, conceptuel et lexical. Le discours philosophique montagnien emprunte un ensemble de thèmes et de termes issus de la technique perspective. Ce serait néanmoins risquer de manquer le modèle que de s'attendre à des références explicites. En effet, nous avons précédemment précisé que le modèle s'inscrit dans les *Essais* de manière latente. A l'orée du XVII^e siècle, Montaigne expérimente le paradigme perspectif et n'a encore qu'une compréhension intuitive et non formulée de ses implications

philosophiques. Ainsi, contrairement aux *Pensées* ou encore aux *Maximes*¹⁴¹ de La Rochefoucauld, il n'y a nulle occurrence du mot « perspective ». En revanche apparaît la notion de « point », celle-là même que Pascal médite plus tard avec insistance :

Il y a tant de moyens d'interprétation, qu'il est malaisé que de biais, ou de droit fil, un esprit ingénieux ne rencontre en tout sujet, quelque air, qui lui serve à son *point*¹⁴².

C'est de manière encore intuitive que Montaigne fait de cette technique un outil d'analyse épistémologique et anthropologique. C'est en formulant la problématique de la diversité des opinions selon le modèle de la perspective que l'auteur peut en rendre compte. Tout se joue donc à un niveau plus latent, et il existe une série de mots ou d'expressions qui se substituent aux locutions « perspective » et « point de vue ». Pour commencer, prenons l'exemple du terme « lustre ». Nous l'avons déjà rencontré précédemment lorsqu'il s'agissait de s'attacher à la terminologie de la lumière. Et pour cause, puisque le mot désigne, littéralement comme au figuré, un éclat : l'on parle alors du lustre d'un objet poli et brillant¹⁴³. Lorsque Montaigne l'emploie dans un sens figuré, les traducteurs choisissent de le remplacer tantôt par « éclairage », tantôt par « aspect ». Ainsi, pour traduire la phrase « Et aime plus souvent à les saisir [les sujets] par quelque lustre inusité », André Lanly propose « quelque aspect inusité¹⁴⁴ » tandis que l'édition d'Emmanuel Naya fait le choix du terme « éclairage ». Quelle que soit la traduction retenue, il apparaît que « lustre » n'indique en ce cas pas autre chose qu'un *point de vue* particulier adopté pour considérer quelque objet ou sujet :

Ceux qui s'exercent à contrerôler les actions humaines, ne se trouvent en aucune partie si empêchés, qu'à les rapiécer et mettre à même *lustre*.

Il s'en prend à soi et se condamne, ou de s'arrêter à l'écorce, ne pouvant pénétrer jusqu'au fond : ou de regarder la chose par quelque faux *lustre*.

¹⁴¹ « Les hommes et les affaires ont leur point de perspective. », La Rochefoucauld, *Maximes*. Comme pour Pascal, la problématique du *point* et du *réglage perspectif* est « centrale dans la réflexion [...] sur le fondement du jugement moral ». *Ecriture et anatomie, Médecine, Art, Littérature*, in. Bernard Roukhomovsky, « L'optique des moeurs : anatomie morale et paradigme perspectif chez La Rochefoucauld », *Atti del Convegno internazionale Monopoli, 2-4 ottobre 2003*, Scena editore, Fasano, 2004, p. 266

¹⁴² Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 12, p. 372

¹⁴³ Le substantif « lustre » peut aussi avoir deux autres sens, liés l'un à l'autre. Dans l'Antiquité romaine, il désigne un sacrifice expiatoire qui a lieu tous les cinq ans lors du recensement (par extension, il peut aussi désigner le recensement lui-même). Par métonymie, le terme renvoie à une période de cinq années. Ce ne sont pas ces acceptions sur lesquelles nous porterons ici notre attention.

¹⁴⁴ Se reporter à l'adaptation en français moderne des *Essais* par André Lanly, Edition Quarto Gallimard, 2009, p. 372

Les sujets ont divers *lustres* et diverses considérations : c'est de là que s'engendre principalement la diversité des opinions¹⁴⁵.

Les exemples ne manquent pas et pourraient être multipliés. Dans chacun des cas ci-dessus, le mot « lustre » renvoie métaphoriquement à un éclairage particulier, à un point de vue, c'est-à-dire à une manière déterminée d'appréhender un sujet. D'ailleurs, et comme en atteste le dernier exemple, il va souvent de pair avec le mot « considération ». Quand Montaigne dit vouloir saisir les sujets par des *lustres inusités*, il pose, mais de manière implicite, la problématique du jugement et de son appréhension du monde dans les mêmes termes et selon le même modèle que celui de la technique perspective. Il renvoie, sans que cela soit explicite, à un modèle par lequel on comprend que le sujet peut être appréhendé de différentes manières, sous différents lustres, par « diverses considérations du jugement¹⁴⁶ », engendrant ainsi « la diversité des opinions ».

Mais il n'est pas que le mot « lustre » pour renvoyer à la problématique du point de vue. Comme nous l'avons vu plus haut¹⁴⁷, Montaigne parle aussi du « biais » des sujets considérés. A la question : pourquoi « nous pleurons et rions d'une même chose », l'auteur répond que ce ne sont là ni regret ni remord, mais que « notre âme regarde la chose d'un autre œil, [...] se la représente par un autre visage : car chaque chose a plusieurs *biais* et plusieurs lustres¹⁴⁸ ». Par ailleurs, la question des considérations du jugement, modélisée par la métaphore perspective, apparaît encore dans d'autres locutions telles que « visage », « tantôt », « gauche », « dextre », « côté », « droit fil », etc. :

Notre façon ordinaire c'est d'aller après les inclinations de notre appétit, à *gauche*, à *dextre*, *contremont*, *contrebas*.

Je donne à mon âme, *tantôt* un *visage*, *tantôt* un autre, selon le *côté* où je la couche.

Mais c'est folie de vouloir juger d'un trait, les choses à tant de *visages*¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 1, p. 13 ; Livre II, Chap. 10, p. 122 et Chap. 12, p. 365

¹⁴⁶ *Ibid.*, Livre III, Chap. 13, p. 404

¹⁴⁷ Cf. note 120

¹⁴⁸ *Ibid.*, Livre I, Chap. 38, p. 438. Peut aussi être cité cet autre exemple, employé de pair avec le mot « côté » : « car depuis que le jugement pend d'un *côté*, on ne se peut garder de contourner et tordre la narration à ce *biais* », *Ibid.*, Livre II, Chap. 10, pp. 132, 133

¹⁴⁹ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 1, p. 15 ; p. 18 ; Chap. 32, p. 572

Dans chacune de ces occurrences, il s'agit de rendre compte d'un changement ou d'une diversité d'aspects et de points de vue. La première citation se caractérise par un vocabulaire spatial grâce auquel l'auteur pose le problème « de la naturelle instabilité de nos mœurs et opinions¹⁵⁰ » en termes d'espace. Et c'est à travers le thème du *déplacement perspectif* que le paradigme est ici à l'œuvre.

Mesure(s), dimension(s), distance(s), etc. : divers thèmes perspectifs

Toutefois, le modèle perspectif n'implique pas que le seul concept de point de vue, ou du moins celui-ci en appelle-t-il d'autres. La question de la perspective recoupe aussi celles des mesures, des dimensions, des distances, des proportions et des raccourcis. En effet, la technique perspective est justement destinée à représenter sur une surface plane l'espace tel qu'il se présente à l'œil, soit en respectant chacune de ces données spatiales. Le chapitre *De la gloire* en fournit un exemple éloquent :

Quiconque *considérera avec juste mesure et proportion*, de quelles gens et de quels faits, la gloire se maintient en la mémoire des livres, il trouvera qu'il y a de notre siècle, fort peu d'actions, et fort peu de personnes, qui y puissent prétendre nul droit¹⁵¹.

A quoi nous encourage Montaigne pour ne pas tomber dans le piège d'une gloire vaine et illusoire? A considérer autrui et leurs actions *avec juste mesure et proportion*. Or, dans le domaine esthétique et artistique, c'est par la perspective que l'on peut y prétendre. Elle est science par excellence des justes mesures et des justes proportions. Bien entendu, nous nous situons ici sur un plan moral, néanmoins problématisé en des termes et selon des concepts qui sont ceux du domaine perspectif. L'observateur perspicace doit procéder à un *réglage perspectif* s'il espère pouvoir déjouer les illusions du visible. Dès lors, la *costruzione legittima*, comme les perspectivistes l'appellent, devient la métaphore d'une observation pénétrante, d'un regard acribique, et conséquemment d'un jugement lucide. De même en est-il lorsque l'auteur prétend observer les hommes *de plus près* :

¹⁵⁰ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 1, p. 15

¹⁵¹ *Ibid.*, Chap. 16, p. 434

Les plus notables hommes que j'aie jugé [*sic*] par les apparences externes (car pour les juger à ma mode, il les faudrait éclairer de *plus près*), etc.¹⁵².

Deux types de jugements moraux sont mis face à face : le jugement ordinaire, celui de la *doxa*, qui ne s'attache qu'aux « apparences externes ». Puis le jugement de Montaigne, c'est-à-dire de celui qui s'efforce de voir au-delà du visible immédiat. Or, le passage de l'un à l'autre s'exprime de nouveau selon le modèle d'un réglage perspectif : il ne s'agit ni plus ni moins que de changer de point de vue, d'abandonner, dans ce cas particulier¹⁵³, la vision d'ensemble pour une vision resserrée. Quiconque observe un tableau perspectif s'aperçoit rapidement que celui-ci ne fait son effet qu'à la condition d'être vu à partir d'un lieu déterminé. Comme le déclare très justement Pascal, la perspective assigne un point de vue absolu, souverain pourrait-on dire, et la règle veut que celui-ci soit unique et interchangeable sous peine de détruire l'illusion mimétique. Sitôt que le spectateur s'approche de la toile, l'illusion s'évanouit et laisse apparaître les artifices sur lesquels la représentation s'est construite. Voilà du moins ce qu'il en est des règles et de la théorie perspectives. Pour le peintre et théoricien de l'art Roger de Piles, il appartient donc aux connaisseurs de tableau d'abandonner la vue d'ensemble pour un point de vue rapproché, par lequel leur seront livrés les secrets de la représentation perspective :

Tous les tableaux ne sont pas faits pour être vus de près ni pour être tenus à la main, et il suffit qu'ils fassent leur effet du lieu où on les regarde ordinairement, si ce n'est les Connaisseurs après les avoir vus d'une distance raisonnable, veuillent s'en approcher pour en voir l'artifice¹⁵⁴.

Certes, Roger de Piles n'est pas contemporain de Montaigne. En revanche, ce qu'il relève à propos des points de vue n'est pas nouveau. L'assignation d'un point

¹⁵² Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 17, p. 480

¹⁵³ Il importe ici de préciser que le changement de point de vue – thématise ou matérialisé dans des stratégies d'écriture, comme nous le verrons plus loin – n'apparaît pas à sens unique. Si dans ce cas précis Montaigne dit abandonner le point de vue d'ensemble pour une vision rapprochée, les exemples inverses ne manquent pas, et nous y reviendrons donc par la suite. Cette oscillation se manifeste également près d'un siècle plus tard dans l'œuvre de La Rochefoucauld, pour qui la distance appropriée n'est jamais fixe et doit changer selon le sujet observé : « Les hommes et les affaires ont leur point de perspective. Il y en a qu'il faut voir de près pour en bien juger, et d'autres dont on ne juge jamais si bien que quand on en est éloigné ». Pour Pascal, au contraire, la perspective comme la morale et la vérité assignent un point fixe, à mi-chemin entre deux pôles, c'est-à-dire entre une « vision de près » et une « vision de loin ». Chacun fait du paradigme perspectif l'usage qui sied le mieux à sa philosophie.

¹⁵⁴ Cité par Bernard Roukhomovsky, « L'optique des mœurs : anatomie morale et paradigme perspectif chez La Rochefoucauld », in *Anatomie et Écriture. Médecine, art, littérature*, Actes du colloque de Monopoli (2-4 octobre 2003), éd. Par Giovanni Dotoli, Fasano, Schena ed., 2004, p. 274

invariable est au contraire une règle dont les tout premiers perspectivistes font mention dans leurs écrits¹⁵⁵. Mais le plus important reste encore que cette déclaration permet de saisir comment a pu s'établir une analogie – encore implicite et non formulée dans les *Essais* – entre l'observateur de tableaux et l'observateur des hommes. C'est sur la base de cette analogie que ces deux derniers partagent une même capacité à « *entrer dans le détail*¹⁵⁶ », et ainsi à percevoir les artifices dont les illusions – picturales pour l'un, morales pour l'autre – se nourrissent.

Il est possible de citer encore d'autres thèmes qui puisent indubitablement leur origine dans le modèle perspectif. Le chapitre *Des livres* nous donne à ce propos un exemple tout à fait pertinent. Montaigne y aborde notamment la question du travail de l'historien, lequel doit, selon lui, rendre compte des faits sans omission ni parti pris. C'est ici qu'intervient alors le modèle perspectif :

Ils [les historiens] entreprennent de choisir les choses dignes d'être sues, et nous cachent souvent telle parole, telle action privée, qui nous instruirait mieux [...] : mais qu'ils nous laissent aussi de quoi juger après eux : et qui n'altèrent ni dispensent par leurs *raccourciments* et par leur choix, rien sur le corps de la matière : ains qu'ils nous la renvoient pure et entière en toutes ses *dimensions*¹⁵⁷.

« Raccourciments » et « dimensions » doivent attirer notre attention. Dans le domaine esthétique, le raccourci est un effet de perspective par lequel une figure n'est pas donnée à voir « dans tout son développement, parce qu'elle se présente à l'œil de face et longitudinalement¹⁵⁸ ». Quant aux dimensions – longueur, largeur, profondeur –, elles sont des données indispensables que la perspective vise à transcrire sur une surface plane. Le modèle du raccourci permet ainsi de formuler une critique à l'égard de l'historien partial qui, au lieu de rendre compte « de tout ce qui vient à [sa] notice [...] sans choix et sans triage¹⁵⁹ » et « en toutes ses dimensions », fait prévaloir arbitrairement un aspect de l'histoire sur un autre.

¹⁵⁵ S'exprimant à propos du dispositif perspectif de Brunelleschi, Manetti déclare ceci : « Le spectateur est inséré dans ce dispositif, sa place lui est assigné : il se tient là où devrait être le peintre s'il voulait représenter le baptistère sur le vif », Antonio de Tuccio Manetti, *La Vie de Filippo Brunelleschi*, cité par Philippe Hamou, *op. cit.*, p. 53

¹⁵⁶ En italique dans le texte. Bernard Roukhomovsky, *op. cit.*, p. 277

¹⁵⁷ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 10, p. 133

¹⁵⁸ Le *Christ mort* (1480) du peintre Andrea Mantegna est une illustration magistrale du raccourci.

¹⁵⁹ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 10, p. 132

2.2.2. Le thème implicite des « perspectives curieuses »

La question du raccourci permet d'en venir tout naturellement à l'un des concepts apparentés à la perspective : celui de l'anamorphose, dont le modèle travaille notamment le texte des *Essais*. Aux XVI^e et XVII^e siècles, les perspectivistes et l'ensemble des penseurs s'y réfèrent en parlant, non pas d'anamorphose, le terme apparaissant *a posteriori*, mais de « perspective curieuse ». Cette dénomination est éloquente puisqu'elle désigne une représentation née de l'exagération des lois de la perspective¹⁶⁰. Jurgis Baltrusaitis note en effet que « 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 distance¹⁶¹ ». Ainsi, ces « perspectives curieuses » se singularisent par l'assignation d'un point de vue oblique, et non plus frontal. L'effet de ce déplacement est le déplacement du spectateur lui-même, contraint de saisir un point de vue rasant et oblique, faute de quoi la représentation resterait proprement illisible et déformée. Abordée frontalement comme une perspective centrale, l'anamorphose est indéchiffrable ; elle ne se redresse et ne se révèle qu'à la condition absolue de trouver son point inhabituel¹⁶².

C'est au XVI^e siècle que les « perspectives curieuses » naissent et se diffusent, c'est-à-dire à une époque où l'Europe connaît un engouement manifeste pour les cabinés de curiosités¹⁶³. Les premiers textes à mentionner leur existence datent tous approximativement de la seconde moitié du siècle. La *Magie naturelle* du napolitain Giambattista della Porta précise ainsi, dès 1558, qu'il existe des représentations donnant à « voir au dehors une effigie et tantôt ne [...] présent[ant] chose aucune¹⁶⁴ ». Selon

¹⁶⁰ La perspective centrale implique que la ligne d'horizon soit à hauteur d'yeux, le point de fuite placé en son milieu et correspondant au point de distance, sur lequel les diagonales se croisent. Ce procédé connaît un usage déformé dans le cadre d'une anamorphose : le point de fuite est exagérément reculé tandis que le point de distance est rapproché. Les proportions s'en trouvent alors éclatées et l'échelonnage des figures est clairement disproportionné. (à revoir...)

¹⁶¹ Baltrusaitis, Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus, les perspectives dépravées II*. Flammarion, Paris, 1996, p. 58

¹⁶² Si nous parlons de « condition absolue », c'est parce que l'assignation du point de vue par l'anamorphose est bien plus stricte que ne l'est celle de la perspective centrale. Celle-ci tolère un léger déplacement du point de vue par rapport au point de fuite, tandis que la perspective anamorphotique se montre intransigeante.

¹⁶³ Il en existe déjà au Moyen Age, mais en nombre bien inférieur.

¹⁶⁴ Cité par Carl Havelange. Un an plus tard, Daniel Babaro écrit ceci dans sa *Pratica della Perspettiva* : « 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 son intention ».

Carl Havelange, l'anamorphose se développe tout particulièrement dans les mêmes foyers qui virent naître la perspective, c'est-à-dire en Italie, dans les Flandres et en Germanie. Les *Ambassadeurs* de Hans Holbein est l'une des perspectives curieuses les plus connues. Appréhendé de face, le tableau présente à première vue une anomalie, une sorte de tâche oblongue qui est en fait le produit d'une perspective curieuse. Réalisée en 1533 alors que le peintre vit provisoirement en Angleterre¹⁶⁵, l'œuvre donne à voir deux ambassadeurs¹⁶⁶ dans toute leur pompe solennelle. L'étagère à laquelle ils s'accourent croulent littéralement sous divers emblèmes du savoir : un livre, un globe, un luth, des instruments de mesure, etc.. Or, la composition marque une première bizarrerie : au lieu de fuir vers le fond, les lignes fortes convergent vers le spectateur comme s'il était lui-même le point de fuite d'une perspective inversée. De plus, une forme étirée apparaît sur le carrelage, et seul un point de vue oblique permet finalement d'y voir un crâne humain.

Si la toile de Hans Holbein est particulièrement pertinente dans le cadre de notre réflexion, c'est parce qu'elle illustre la logique selon laquelle mélancolie et perspective peuvent se trouver liées. Il n'est pas rare que l'iconographie associe l'allégorie de l'humeur noire à une profusion d'objets de collection et d'instruments scientifiques. C'est notamment le cas d'une toile de Jan Brueghel l'Ancien où allégories de la vision et de la mélancolie, qui s'incarnent ensemble dans un même corps féminin, apparaissent au milieu d'un immense cabinet de collectionneur¹⁶⁷. Tableaux, sculptures, tentures, riches bouquets floraux y côtoient globe, astrolabe, miroir, lunette, compas, et autres instruments d'observation et de mesure. Dans l'analyse qu'il en fait, Jean Clair remarque qu'il ne faut pas se méprendre sur le sens de cette étonnante profusion : elle représente en fait un extrême dénuement et se rapporte à la vacuité bien davantage que le vide lui-même. La collection est l'activité mélancolique par excellence parce qu'elle est infinie et parce que le collectionneur trouve dans les objets entassés une immobilité dont le monde instable est dépourvu. C'est une manière de s'en isoler et de trouver la solitude à laquelle le mélancolique est attaché. Par ailleurs, il ressort des toiles de Hans Holbein et de Jan Brueghel que mélancolie et géométrie sont inextricablement liées.

¹⁶⁵ Bâle, la ville du peintre, connaît alors l'iconoclasme protestant (1521-1523). C'est dans ce contexte que Holbein se rend auprès de Thomas More en Angleterre : « Le climat iconoclaste de Bâle fait fuir le peintre : il part pour l'Angleterre muni d'une lettre d'Erasmus (probablement en 1526) auprès de Thomas More avec le célèbre passage : "*Ici les arts sont froids : il s'en va en Angleterre pour griffonner quelques angelots*" (en italique dans le texte) ». Cf. Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 133

¹⁶⁶ Les ambassadeurs en question, Jean de Dinteville et Georges de Selve, ont une existence historique.

¹⁶⁷ Allégorie de La Vue, Jan Brueghel l'Ancien, 1618

Dès le XVI^e siècle, celles-ci sont toutes deux pensées sous l'influence de Saturne, qui fait tendre l'homme vers une compréhension totale du monde. Muni de ses précieux instruments mathématiques, celui-ci observe, mesure, calcule, pour prendre finalement conscience que le savoir est insaisissable. Les outils de mesure ont beau se multiplier, le monde reste proprement incommensurable, et ce constat est source de désespérance. Ce détour permet ainsi une lecture plus limpide des *Ambassadeurs*. La fière exhibition des instruments scientifiques est dérisoire. Elle ignore la mort qui menace toute prétention humaine, auxquelles le savoir appartient. Si le point de vue oblique fait surgir le crâne humain, il fait aussitôt s'évanouir les ambassadeurs, leur vaine gloire et leurs riches instruments. Ainsi, « que signifie l'anamorphose, dans sa déviation et la déchirure qu'elle inflige, sinon que la dignité et la connaissance sont des effets de perspectives, et rien d'autres ? ¹⁶⁸ ». Celles-ci n'ont pas d'existence ni de valeur en dehors de l'importance subjective que l'homme leur donne. Pensées selon un point de vue autre, elles sont frappées d'inanité. L'anamorphose vient alors enrichir le modèle que la perspective constitue à l'égard de l'épistémologie et de l'anthropologie. En donnant à voir les changements radicaux qu'implique la variation des points de vue dans le domaine pictural, elle rend compte du caractère déterminé et contingent de tout jugement, toujours soumis à variation.

Pour clore cette digression introductive, il importe d'évoquer la thèse de Maxime Préaud, qui nous intéresse tout particulièrement dans la mesure où la mélancolie y est présentée comme un problème d'optique. L'auteur rapporte les propos d'un graveur du XVII^e siècle, Grégoire Huret, qui condamne les applications erronées des règles perspectives et les présente comme autant de visions monstrueuses et démoniaques. Les perspectives curieuses ne seraient autre que « des visions lugubres, ou des sabbats de sorciers, seulement capables de donner de la tristesse et frayeur¹⁶⁹ ». Elles s'opposeraient en ceci aux représentations qui suivent scrupuleusement les règles de la perspective, comme l'on en voit « à l'ordinaire ». La remarque de Grégoire Huret ne se borne pas aux limites strictes de la technique et de la peinture. Elle engage plus largement la morale. Comme le résume Maxime Préaud, le raisonnement du graveur procède selon ce principe déontologique : « de même qu'il y a des choses qui ne se font pas, il y en a qui ne se peignent pas¹⁷⁰ ». Proportions picturales et proportions morales

¹⁶⁸ Fernand Hallyn, *Le sens des formes : études sur la Renaissance*, Editions Droz, Genève, 1994

¹⁶⁹ Cité par Maxime Préaud, *op. cit.*, p. 23

¹⁷⁰ *Ibid.*

iraient donc de paire. L'anamorphose apparaît donc comme l'équivalent picturale du vice : elle est représentation immorale qui accuse, non la capacité du peintre, mais son tempérament. A ce titre, les artistes qui manifestent un goût particulier pour « des sujets rudes, des sortilèges, des apparitions de morts et toutes choses naturellement effrayantes¹⁷¹ » sont indubitablement des mélancoliques. Aussi l'humeur noire est-elle inséparable du monde démoniaque. Dans la représentation qu'en fait Cranach « se déroule au loin un voyage de sorcières vers le sabbat¹⁷² », et la mélancolie cohabite avec la monstruosité. Ainsi, les anamorphoses dévoilent souvent des images de la mort ou du démon, comme nous avons pu le voir précédemment avec les *Ambassadeurs*. Pourquoi donc le mélancolique est-il ce marginal dont les visions sont peuplées de sorcières, de démons ou de morts ? Selon Maxime Préaud, c'est parce qu'il a « un regard de côté » qui entrevoit l'extraordinaire et « ce qui existe entre les mondes¹⁷³ ». Il « voit, consciemment, les images subliminales¹⁷⁴ ». Il est celui qui échappe à l'assignation du point de vue dogmatique et qui, comme Montaigne, appréhende le monde selon « quelque lustre inusité ».

Dans les *Essais*, le modèle perspectif se déploie aussi sous la forme de l'anamorphose¹⁷⁵. Bien entendu sa présence reste latente, et c'est à travers des périphrases et des formulations indirectes, mais néanmoins très éloquents, qu'il est possible de la déceler d'un point de vue lexical et thématique¹⁷⁶. Dans l'introduction métatextuelle du chapitre *De Democritus et Heraclitus*, Montaigne précise qu'il aime saisir les sujets « par quelque lustre inusité¹⁷⁷ ». Aussi pour toute matière qui se présente à son esprit s'agit-il de la considérer d'une façon nouvelle et originale, sans inféoder sa pensée à ce qui en est communément dit. Si l'on ne quitte pas le langage figuré, « lustre inusité » a le sens de « point de vue paradoxal », c'est-à-dire différent de l'opinion commune. Or, nous avons noté précédemment que l'anamorphose suppose justement d'abandonner la perspective centrale « usitée » pour un point de vue oblique et rasant.

¹⁷¹ Maxime Préaud, *op. cit.*, p. 23

¹⁷² *Ibid.*, p. 24

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Précisons encore une fois qu'il s'agit là d'un emploi anachronique et que la locution « perspective curieuse » conviendrait davantage. Nous l'utiliserons néanmoins.

¹⁷⁶ Dans notre troisième développement, il s'agira de porter notre attention sur la façon dont le modèle anamorphotique œuvre à un niveau plus formel.

¹⁷⁷ Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 50, p. 526

L'emploi conjoint de la métaphore optique et du terme « inusité » est comme la transposition littéraire du concept des perspectives curieuses, même s'il est difficile de se prononcer sur le caractère conscient ou inconscient de cette dernière. Partout où il est question d'une diversité d'opinions ou de considérations sur un même sujet intervient la métaphore perspective, avec ceci de particulier qu'il s'agit de rendre compte d'un réglage par lequel le sujet peut être abordé, comme en peinture, sous différents points de vue qui se succèdent les uns aux autres. Prévaut alors l'image d'un ajustement perspectif :

Je donne à mon âme, tantôt un visage, tantôt un autre, selon le côté où je la couche. Si je parle diversement de moi, c'est que je me regarde diversement.

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.

Les sujets, ont divers lustres et diverses considérations : c'est de là que s'engendre principalement la diversité d'opinions. Une nation regarde un sujet par un visage, et s'arrêter à celui-là : l'autre par un autre¹⁷⁸.

Mais en quoi ces extraits concernent-ils la question anamorphotique ? Pour le comprendre, il importe de se reporter une fois encore aux *Ambassadeurs*. Comme le remarque Fernand Hallyn, une appréhension globale du tableau n'est pas possible. Soit le spectateur l'aborde frontalement et saisit la représentation des deux diplomates, auquel cas le crâne n'est qu'une tâche informe et illisible. Soit il l'aborde de manière oblique et ne perçoit que le crâne humain. Dans tous les cas, la saisie de l'une des deux images se fait nécessairement au détriment de l'autre. Deux perspectives opposées cohabitent et s'excluent mutuellement de sorte que le champ de vision est scindé en deux. Ainsi, nous notons que la perspective curieuse implique le déplacement, le réajustement et le changement dynamique de points de vue coexistants et exclusifs. Or, comme en attestent les extraits ci-dessus, ce sont sur les mêmes thèmes que le discours de Montaigne se construit. Retenant de la perspective son caractère relatif et quelque peu illusoire, caractère que l'anamorphose fait éclater au grand jour, l'auteur les transpose littéralement dans son propre discours pour rendre compte des mêmes contingences, des mêmes déterminismes et des mêmes illusions qui pèsent sur la pensée. Ainsi, tout sujet a « divers lustres et diverses considérations » et « de là

¹⁷⁸ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 1, p. 18 ; Chap. 12, p. 365 ; Livre III, Chap. 2, p. 35

s'engendre la diversité des opinions » : quelqu'un décide de « regarder le sujet par un visage, [...] l'autre par autre ». C'est ici davantage le pendant anamorphotique qui modélise le discours sur la diversité et la contradiction des opinions. Il ne s'agit pas d'affirmer que Montaigne se réfère en toute conscience aux perspectives curieuses pour penser le fonctionnement du jugement, bien que l'idée ne soit pas non plus à exclure. Rien ne le prouve absolument, mais rien ne le contredit non plus. En revanche, l'auteur retient de la perspective classique la corrélation entre l'assignation du point et la façon dont la représentation est perçue par l'œil du spectateur. Aussitôt sorti des bornes imposées par l'assignation en question, le spectateur ne peut que percevoir tout autre chose. La pratique des perspectives curieuses vient seulement exacerber et rendre compte de cette réalité, sans être non plus indispensable à sa découverte.

Il est néanmoins un passage des *Essais* où le modèle de la perspective anamorphotique est particulièrement visible, bien que toujours implicite. C'est dans le chapitre *De la coutume* que le lecteur peut en faire la découverte. En substance, le propos est le suivant : nos coutumes sont-elles fondées en nature ou ne le sont-elles pas ? Montaigne se porte d'emblée sur cette dernière hypothèse : au moyen d'une interminable énumération d'usages issus d'horizons divers, il apparaît qu'ils ont tous leur raison, qu'aucun n'a plus de légitimité que l'autre, et que seul le temps et l'habitude leur confèrent un fondement naturel illusoire. Au détour de cette longue liste, Montaigne raconte comment il fit un jour la connaissance d'un « gentilhomme français [qui] se mouchoit toujours dans sa main¹⁷⁹ ». Comme le rappelle Norbert Elias dans son travail sur la *Civilisation des mœurs*, le mouchoir est alors un tissu précieux, onéreux et, de ce fait même, « c'est un signe extérieur de richesse de ne pas se moucher dans la main ou dans la manche¹⁸⁰ ». Aussi ce gentilhomme contrevient-il clairement aux mœurs de la société de cour¹⁸¹. Il a néanmoins ses raisons d'agir ainsi, et Montaigne nous expose par quel moyen il pût le convaincre du bien-fondé de son geste :

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. Que cela devait nous faire plus d'horreur et de mal au cœur, que de le voir verser [où] que ce fût : comme nous faisons tous autres excréments¹⁸².

¹⁷⁹ Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 23, p. 262

¹⁸⁰ Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, Calmann-Levy, 1973, p. 319

¹⁸¹ Quand Montaigne déclare que l'habitude de se moucher dans la main est « très ennemie de *notre* complexion », il est en effet évident qu'il se réfère à ce qui est en usage dans la haute bourgeoisie et dans l'aristocratie française d'alors, auxquelles il appartient.

¹⁸² Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 23, p. 262

L'interlocuteur de Montaigne ne s'y prend pas autrement qu'en le contraignant à concevoir l'usage du mouchoir selon une problématique différente, nouvelle et inverse. La question n'est plus de savoir s'il est sale de se moucher dans les mains, mais au contraire si l'utilisation d'un mouchoir à cet effet ne serait pas plus sale encore. Le préjugé se renverse sur lui-même. A la faveur d'une considération opposée et oblique, parce que non partagée par la *doxa* dominante, le recours aux mains n'apparaît plus dans son aspect répulsif et monstrueux, mais sous une tout autre lumière :

Je trouvai qu'il [le gentilhomme] 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 pays¹⁸³.

C'est ici qu'intervient le modèle de l'anamorphose. A première vue pourtant, il serait bien difficile de dire en quoi la réflexion ci-dessus en est *informée*. Or, un certain nombre de locutions doivent particulièrement retenir notre attention : « m'avait la coutume ôtée l'aperceance », par lequel on retrouve la métaphore visuelle, « étrangeté », « hideuse » et « récitée d'un autre pays ». Tous les éléments constitutifs de la phrase décrivent l'équivalent moral d'une perspective curieuse. Comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, l'anamorphose consiste en une image déformée qui ne se redresse que selon un point de vue oblique, rasant, auquel le spectateur n'est pas habitué. Il apparaît justement que le cas du mouchoir évoque un même phénomène : puisque les choses ne sont jamais surprenantes ou miraculeuses *par nature* mais selon l'homme qui les perçoit comme telles¹⁸⁴, il est normal qu'en faisant le choix de les considérer *obliquement* et sans s'en remettre à l'opinion commune, leur aspect monstrueux disparaisse aussitôt. Bien que le modèle soit indéniablement implicite et peut-être même inconscient, il n'en reste pas moins que la manière dont Montaigne rend compte de ce phénomène moral, par lequel la légitimité d'une coutume s'impose à force de temps, et non selon un prétendu naturalisme, se construit comme une anamorphose, dont elle reproduit ses deux temps distincts : celui de la surprise face aux miracles, comme l'auteur les appelle, et enfin celui où le regard se déprend des considérations imposées, faisant choir toute étrangeté.

¹⁸³ Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 23, p. 262

¹⁸⁴ Nous reviendrons plus tard sur la remise en cause du naturalisme par Montaigne : « Les miracles sont selon l'ignorance en quoi nous sommes de la nature, non selon l'être de la nature », *op. cit.*, Livre I, Chap. 23, p. 262

2.2.3. Les avatars du paradigme perspectif

Le modèle pictural

Si l'on veut rendre compte le plus justement possible du modèle perspectif dans les *Essais*, il importe de ne pas l'aborder indépendamment des thèmes et des métaphores – qui sont autant de paradigmes – dont il est indissociable. La peinture fait partie de ceux-ci. Elle est ni plus ni moins un avatar du modèle perspectif, et cela se comprend aisément dans la mesure où la perspective se matérialise au sein de la peinture. Pour Hubert Damisch, il n'y a alors rien d'étonnant à ce que celle-ci s'affirme également comme modèle de pensée à travers l'image picturale :

[C'est] à travers la peinture que la perspective [a] d'abord trouvé à s'imposer comme objet et comme modèle épistémologique pour la pensée classique¹⁸⁵.

Dès la première moitié du XVI^e siècle, c'est-à-dire au moment où, sous l'influence d'Eustache le Sueur, se développe une théorie de la peinture, le modèle pictural se généralise. Or, la constitution de cette image en modèle repose sur l'analogie qui s'établit alors « entre la description morale et la représentation picturale¹⁸⁶ » : à sa façon, l'observateur perspicace des mœurs humaines est un peintre ; il s'attache lui aussi à représenter l'homme *trait pour trait*¹⁸⁷, et peut-être même mieux que le peintre lui-même. C'est en tout cas l'avis auquel Jacques Goussault se range :

Il y a des manières de faire des Portraits plus naturels et plus ressemblants que ceux qui sortent des mains et de l'imagination des Peintres, et que de reconnaître les gens par les divers caractères de leur humeur et de leur esprit, est quelque chose de plus agréable et de plus utile¹⁸⁸.

En effet, bien que la peinture devienne un instrument de modélisation du jugement moral, il n'en reste pas moins que la comparaison s'établit aussi sur une dissemblance

¹⁸⁵ Hubert Damisch, *op. cit.*, p. 74

¹⁸⁶ Bernard Roukhomovsky, *op. cit.*, « La Leçon de perspective : La Rochefoucauld et le paradigme pictural », p. 153

¹⁸⁷ Pour La Bruyère, « tout écrivain est un peintre ». Précisons néanmoins qu'il désigne les moralistes, lesquels s'emparent du modèle pictural.

¹⁸⁸ Cité par Bernard Roukhomovsky, *Ibid.*, p. 153

profonde, mais néanmoins significative : si la morale, entendue comme représentation des mœurs humaines, s'attache à dire ce qu'est l'homme, la peinture, quant à elle, ne donne à voir que les apparences, qui plus est bien souvent fausses. Il n'empêche que les moralistes du XVII^e siècle s'emparent du modèle pictural, et que fleurit aussitôt toute une terminologie de la peinture et des portraits. Aussi La Rochefoucauld présente-t-il ses *Maximes* comme un « portrait du cœur de l'homme », de même qu'un abondant lexique pictural (« lumière », « jour », « traits », « couleurs », etc.) marque son discours.

A cet égard, les *Essais* font encore figure d'avant-garde. Mais Montaigne retient davantage du modèle pictural sa dimension mimétique. En effet, si un moraliste comme La Rochefoucauld entend aussi se méfier d'une pratique qui trompe l'œil par de fausses apparences, l'auteur des *Essais* n'en arrive pas à ce terme et envisage au contraire l'image picturale comme la métaphore d'une représentation vraie. Le modèle se manifeste d'ailleurs dès l'avis *Au lecteur* et exprime, par l'intermédiaire de la métaphore du portrait, la volonté qu'a l'auteur de rendre compte de ce qui se passe à l'intérieur de son esprit. Et il n'est pas étonnant qu'à une époque où, à la faveur de la perspective, la peinture est pensée comme *mimesis*, celle-ci devienne naturellement la métaphore d'un *dire vrai*, et d'un *dire vrai* sur soi en ce qui concerne les *Essais* :

Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice : *car c'est moi que je peins*. Mes défauts s'y liront au vif. Et ma forme naïve, autant que la révérence publique me l'a permis. Que si j'eusse été entre ces nations qu'on dit vivre encore sous la douce liberté des premières lois de nature, je t'assure que *je m'y fusse très volontiers peint tout entier*, et tout nu¹⁸⁹.

Le paradigme pictural apparaît principalement et presque exclusivement sous la métaphore du portrait. Et il ne s'agit pas de n'importe quel portrait, mais du sien propre, celui de Montaigne. Parler d'autoportrait serait d'ailleurs plus juste.. Il apparaît alors que le modèle pictural – plus spécifiquement celui du portrait – est toujours engagé dans la problématique de la visée réflexive et d'une éthique de la vérité sur soi. Or, cette éthique suppose de rendre compte de soi *trait pour trait*, de ne pas craindre d'aller jusqu'à témoigner de ses défauts, et il n'est rien de plus approprié que l'image du portrait pour en formuler le vœu. Aussi celui-ci, sous cette forme même, apparaît-il à de

¹⁸⁹ Montaigne, op. cit., *Au Lecteur*

nombreuses reprises. Pour Montaigne, il s'agit d'insister sur le souci qu'il a de se « pourtraire au vif »¹⁹⁰ et de « devoir au public universellement [son] portrait »¹⁹¹ :

Quoi qu'il en soit, veux-je dire, et quelles que soient ces inepties, je n'ai pas délibéré de les cacher, non plus qu'un mien portrait chauve et grisonnant, où le peintre aurait mis non un visage parfait, mais le mien. Car aussi ce sont ici mes humeurs et opinions.

C'est pour le coin d'une librairie, et pour en amuser un voisin, un parent, un ami, qui aura plaisir à me raconter et repratiquer en cette image. [...] Moulant sur moi cette figure, il m'a fallu si souvent dresser et composer pour m'extraire, que le patron s'en est fermi, et aucunement formé soi-même. Me peignant pour autrui, je me suis peint en moi, de couleurs plus nettes que n'étaient les miennes premières¹⁹².

Si le portrait implique une posture réflexive, c'est-à-dire un retour à soi, il engage aussi l'absolue sincérité de celui qui le peint, du moins dans la façon dont Montaigne le conçoit. La métaphore du portrait – ou le cas échéant de l'autoportrait – engage donc nécessairement la vérité du sujet, c'est-à-dire de Montaigne sur lui-même. Le portrait est l'équivalent moral de l'exercice réflexif au moyen duquel l'auteur accède à sa subjectivité et en témoigne avec exactitude. Mais le modèle du portrait¹⁹³ souligne un autre élément : Montaigne rapporte en effet qu'une transformation s'est produite au cours de l'acte d'introspection auquel il s'est soumis. Voilà que le sujet s'est parfait à force de se peindre : ses couleurs sont désormais plus nettes. Or, ce que Montaigne décrit ici, c'est « ce point d'illumination, ce point de l'accomplissement, ce moment de la transfiguration du sujet par "l'effet de retour" de la vérité qu'il connaît sur lui-même, et qui transit, traverse, transfigure son être¹⁹⁴ ». La transformation dont l'auteur témoigne à travers la métaphore picturale est le couronnement – selon la formule de Michel Foucault – d'une première transformation, celle qui consistait à orienter son regard vers soi par l'intermédiaire d'une écriture spéculaire.

¹⁹⁰ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 8, p. 86

¹⁹¹ *Ibid.*, Livre III, Chap. 5, p. 153

¹⁹² *Ibid.*, Livre I, Chap. 26, p. 316 ; Livre II, Chap. 18, pp. 484, 485

¹⁹³ Dans le second extrait rapporté ci-dessus intervient aussi le modèle du portrait sculpté

¹⁹⁴ Michel Foucault, *op. cit.*, *L'Herméneutique du sujet*, p. 18

Le modèle anatomique

Sans compter le modèle pictural, et plus spécifiquement celui du portrait, il est un autre lieu rhétorique au sein duquel s'exprime le souci montanien d'une parole de vérité sur soi-même : l'image de l'anatomie, celle-là même dont Rafael Mandressi déclare qu'elle investit les territoires d'exportation « de la morale, de la métaphore, du théâtral, de la mondanité, de l'esthétique »¹⁹⁵. Et bien qu'elle semble à première vue tout à fait étrangère au modèle perspectif, chacun d'eux s'associent pourtant dans la problématique du regard et de la vision rapprochée. Par ailleurs, le modèle de l'anatomie engage aussi la question mélancolique, et il suffit pour s'en convaincre d'évoquer les dissections animales de Démocrite.

Le XIII^e siècle marque le retour des dissections humaines après une absence édifiante de près de mille cinq cents ans. Au cours du III^e siècle avant J.-C., Alexandrie connaît en effet une courte période de cinquante ans durant laquelle la dynastie des Ptolémées favorise l'étude de l'anatomie à partir de l'ouverture de cadavres humains. Après cela, « on assiste donc à un long hiatus d'une quinzaine de siècles sans dissections, au sujet duquel il est légitime de s'interroger tout en examinant les réponses – guères satisfaisantes – qui ont été très souvent proposées¹⁹⁶ ». Parmi ces réponses, la plus couramment avancée est celle de l'interdit religieux, réponse dont Rafael Mandressi s'efforce de montrer toutes les limites. S'il a effectivement existé une bulle par laquelle le pape Boniface VIII menaçait d'excommunication quiconque se risquerait au dépeçage des cadavres, R. Mandressi prétend qu'il n'était pas question de viser les dissections anatomiques, mais seulement la « férocité abominable »¹⁹⁷ d'une coutume qui consistait à démembrer les dépouilles pour en faciliter le transport. L'auteur admet néanmoins que la décrétale ait pu éventuellement avoir un effet dissuasif sur un certain nombre d'anatomistes et qu'il soit objectivement difficile d'en mesurer les conséquences dans le milieu chirurgical. Malgré tout, il s'agit tout de même de nuancer l'idée selon laquelle la pratique des dissections aurait été enrayée par le respect de l'intégrité du cadavre en vue de sa résurrection. Cette attitude face à la dépouille n'est

¹⁹⁵ Rafael Mandressi, *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Editions du Seuil, 2003, p. 17

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 19

¹⁹⁷ Il s'agit là des mots que Rafael Mandressi rapporte de la décrétale.

nullement réductible au christianisme, mais relève d'anciennes croyances païennes qui font dépendre la résurrection du défunt à la préservation de sa dépouille dans une sépulture inviolable. Si celles-ci sont assimilées et transmises par le christianisme – mais pas de manière consensuelle puisque des théologiens comme Augustin n'y adhèrent pas¹⁹⁸ – elles ne dépendent pas de son apparition, et la théorie d'un combat actif de l'Église contre la science anatomique perd en partie de sa crédibilité.

Si l'interdit religieux ne peut suffire à expliquer l'absence de dissections pendant quinze siècles, quelle force a pu freiner son développement ? Pour Rafael Mandressi, poser la question ainsi relève déjà d'une interprétation erronée des événements. Certes, l'ouverture d'un cadavre humain n'est pas perçue comme un acte indifférent, et jusqu'au XVI^e siècle, des anatomistes comme André Vésale doivent recourir à des procédés rhétoriques pour justifier leur travail. Mais le problème que l'auteur soulève, c'est la manière dont la question d'un tabou ou d'un interdit laisse entendre que « l'absence de dissections est nécessairement due à un empêchement »¹⁹⁹. Pour lui, il ne faut plus raisonner en ces termes, mais s'interroger sur ce qui a stimulé l'apparition d'une telle pratique. Le problème serait moins celui d'un développement latent – étouffé par une force coercitive – que celui d'une prise de conscience de l'intérêt scientifique des dissections. Dans le premier cas, le procédé est donné pour anhistorique. Or, R. Mandressi postule exactement l'inverse, à savoir que « les dissections constituent un dispositif heuristique historiquement construit »²⁰⁰ dont l'avènement dépend de la valeur scientifique qui leur est progressivement accordée. *A posteriori*, il est évidemment difficile de concevoir que l'ouverture des cadavres n'ait pas toujours été tenue comme la seule garantie de la connaissance anatomique :

Certes, dévoiler à l'œil les structures internes de l'organisme apparaît au premier abord comme le moyen par excellence, sinon le seul véritable, d'avoir accès à cette connaissance du corps. Or on peut penser qu'une telle perception résulte [...] de l'intronisation historique de la dissection comme fondement d'un savoir scientifique sur le corps²⁰¹.

¹⁹⁸ Augustin n'accorde à l'ensevelissement du cadavre qu'une importance symbolique : s'il n'est pas indispensable au salut, il possède néanmoins une vertu consolatrice aux yeux des vivants. De même Augustin ne donne-t-il pas l'intégrité du corps comme condition nécessaire de la résurrection, mais comme son effet.

¹⁹⁹ Rafael Mandressi, *op. cit.*, p. 55

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*

Pourtant, si Alexandrie abandonne la dissection au bout de cinquante années, c'est précisément parce que les médecins qui lui déniaient toute valeur scientifique parviennent finalement à imposer leur argumentation : celle qui consiste à déclarer que « la connaissance de l'homme vivant ne saurait s'édifier sur celle de l'homme mort – voire mourant [...] pour ce qui est des vivisections »²⁰². Voilà une raison tout à fait éloquente : Alexandrie abandonne la dissection faute d'y voir le moindre intérêt pour l'anatomie. L'absence de dissections n'est pas tant le fait d'un quelconque interdit auquel le XIII^e siècle aurait progressivement mis fin. D'ailleurs, le siècle antérieur voit naître les premières ouvertures de cadavres, non pas destinées à enrichir la connaissance du corps humain, mais orientées vers des fins diverses – religieuses et juridiques – dont l'anatomie seule est absente : embaumement, transfert des dépouilles vers la sépulture, examen *post mortem* pour déterminer les causes de la mort et division du corps des saints pour la diffusion des reliques. Quant à un usage scientifique en vue de la connaissance anatomique, il faut probablement attendre la seconde moitié du XIII^e siècle, entre 1266 et 1275 selon une source rapportée par Rafael Mandressi. Si la pratique se développe progressivement à partir de ce moment, c'est parce qu'il apparaît peu à peu nécessaire et indispensable d'ouvrir le cadavre, d'observer de près les organes et les humeurs qui le constituent, de palper des mains ce qui s'y cache. En somme, l'apparition des premières dissections en Italie du Nord et leur essor à partir du XVI^e siècle marquent l'avènement d'une épistémologie nouvelle au sein de laquelle le regard tient une place de premier ordre : désormais, l'anatomie engage plus que jamais l'œil du dissecteur et l'on ne saurait plus la penser indépendamment du scalpel. Ouvrir le

²⁰² *Ibid.*, p. 56. Rafael Mandressi explique avec plus de minutie comment la secte médicale des « Empiriques » se dresse alors contre la pratique des dissections anatomiques : « Il n'est pas inutile de faire ici une courte digression pour se pencher brièvement sur la fin apparemment abrupte des recherches anatomiques inaugurées par Hérophile et Erasistrate au III^e siècle avant Jésus-Christ, à Alexandrie. Cette expérience, qui constitua une immense innovation par rapport à la tradition hippocratique du savoir médical dans le monde grec, fut en effet fugace et resta sans lendemain. Elle s'était développée dans un contexte politique, culturel et institutionnel favorable, qui s'est progressivement dégradé au point d'aboutir, au milieu du II^e siècle avant Jésus-Christ, à l'expulsion des intellectuels d'Alexandrie, ordonnée par Ptolémée III Evergète. Mais, comme le font remarquer aussi bien Mario Vegetti que Henrich von Staden, cet épuisement des conditions qui avaient rendu possible la dissection du cadavre humain – et même la vivisection – n'est pas seul à l'origine de la discontinuation de ces pratiques. Il faut aussi faire entrer en ligne de compte le combat livré contre l'école d'Hérophile par la secte médicale des "Empiriques", dont les membres réfutaient l'utilité des dissections anatomiques et ne tenaient pour efficace que le résultat de l'observation clinique. L'argumentation des Empiriques, reproduite par Celse, s'appuie sur une critique épistémologique de la démarche de ceux qu'ils appellent les "Dogmatiques" [...] : la construction d'un système médical rationnel qui tirerait son étiologie de la recherche de "causes cachées" est impossible, du fait des altérations produites par la mort dans l'organisme ».

cadavre et regarder par soi-même *ce qui est caché* et a lieu *sous la peau* devient l'acte fondamental d'une nouvelle science anatomique.

Dès le XVI^e siècle, il se produit une diffusion de l'anatomie par-delà son domaine d'origine – la science médicale – c'est-à-dire exactement le même phénomène d'exportation que l'on a relevé à propos de la perspective. Revêtue d'un *caractère d'exhibition* dès la généralisation des dissections, l'anatomie investit les champs de la morale, de la religion, de la mondanité, de l'esthétique, etc.. Aussi « l'anatomie [est-elle] partout, déclare Rafael Mandressi : comme rhétorique – lieu, métaphore et métonymie contaminant toute parole prononcée, disant ce que de l'homme il pouvait et devait être dit ; comme véhicule – vers soi, vers Dieu ; comme médiation sociale – sujet de conversation, objet de goût, effet de mode. [...] Elle n'appartient pas en exclusive à l'histoire de la médecine²⁰³ ». Il ne s'agira pas ici de rendre compte de l'ensemble des territoires d'exportation de l'anatomie²⁰⁴ mais des différentes manières dont celle-ci est reçue par le discours moral et anthropologique. Il importe tout d'abord de distinguer l'anatomie moralisatrice de la métaphore anatomique, celle-là même à laquelle Montaigne a recours : dans le premier cas, le discours moral renvoie à l'anatomie *stricto sensu* et à la pratique concrète de la dissection ; dans le second, l'anatomie est la métaphore ou le modèle d'un certain mode – l'inspection minutieuse – et d'un certain type de connaissance, celui qui consiste à rendre sensible l'être des choses²⁰⁵.

L'anatomie moralisatrice se fonde, pour sa part, sur l'idée que la connaissance de l'organisation et du fonctionnement du corps humain aboutit plus largement à la connaissance de l'homme. Reprise au XVIII^e siècle par les Encyclopédistes ainsi que par Fontenelle, elle est déjà formulée deux siècles auparavant par le médecin d'Henri IV, André du Laurens, selon qui l'anatomie illustre l'intelligence de Dieu par le dévoilement de l'excellence humaine. Or, tout cela s'inscrit « à l'intérieur d'une pensée des correspondances, de l'analogie microcosme-macrocosme »²⁰⁶ qui fait de l'homme un abrégé de l'univers, c'est-à-dire de Dieu : en dévoilant les merveilles de l'anatomie humaine, la dissection donne à contempler les effets de la création et, ce faisant, Dieu

²⁰³ Rafael Mandressi, *op. cit.*, p. 217

²⁰⁴ Le cinquième chapitre du travail de R. Mandressi y est d'ailleurs consacré.

²⁰⁵ « La fonction la plus significative qu'il [le modèle anatomique] remplit est celle d'indiquer non seulement un mode particulier de connaissance dont on a vu les traits – fragmentation, topographie, dévoilement –, mais le type de connaissance capable de rendre compte de l'essentiel, sinon de la totalité des aspects de l'objet auquel il s'applique », *ibid.*, p. 234.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 220

lui-même. Pour Fénelon, la réflexion s'enrichit d'un paradoxe à la gloire du créateur : le corps humain est certes un chef-d'œuvre d'harmonie, mais qui a néanmoins été créé à partir de boue. Si la dissection anatomique illustre en cela le génie divin, elle rappelle cependant l'homme à sa condition de mortel et à la périssabilité de son corps.

Ce qui est également à noter dès le XVI^e siècle, c'est la « mis[e] en place d'un modèle anatomique »²⁰⁷ auquel le discours moral lui emprunte l'ensemble de ses motifs : le scalpel, la connaissance par l'évidence des sens, les gestes du dissecteur sur la dépouille (découpage, décomposition, etc.). Tout cela se retrouve dès lors dans un cadre moral, philosophique et anthropologique, et œuvre à organiser, à modéliser, à formuler et à penser un mode de connaissance reposant sur une étude approfondie et minutieuse. « Faire l'anatomie », dont l'expression se répand comme un traînée de poudre, fait désormais référence à une posture par laquelle l'homme prétend à l'être des choses, non à leurs surfaces trompeuses. Derrière le modèle anatomique prévaut alors l'image du dévoilement, de la mise à nu de ce qui est habituellement caché sous quelque dehors artificieux :

[...] l'expression « faire l'anatomie » [...] illustre "de façon dramatique le souci de l'écrivain de la Renaissance d'ôter les fausses apparences et exposer la vérité". Ecrire une *anatomy* équivalait en effet à dévoiler, à mettre au jour la vraie nature des choses, que ce soit de l'esprit, de la fortune, du péché, de la mort, de l'absurdité, de la tyrannie papale ou du véritable médecin²⁰⁸.

L'analogie morale se fonde principalement sur le motif de la décomposition que le scalpel fait subir au cadavre, soit à l'objet d'étude de l'anatomiste. Or, le philosophe prétend faire de même avec son propre objet d'étude : l'ouvrir, le décomposer, l'observer par le menu afin d'atteindre son *intériorité*. Dès lors, l'anatomie apparaît comme l'instrument privilégié d'une pensée et d'un discours qui manifestent le souci de « décomposer pour mieux connaître, aller au-delà des apparences »²⁰⁹. Comme le déclare Rafael Mandressi, « le modèle de l'anatomie est associé à la quête de la vérité sous les dehors immédiatement visibles des choses »²¹⁰. Et c'est plus spécifiquement une réflexion morale orientée vers l'intériorité de l'homme auquel le modèle se réfère. Dans ce cadre, l'ensemble du procédé consistant à dévoiler l'organisme humain renvoie,

²⁰⁷ Rafael Mandressi, *op. cit.*, p. 231

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 231

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 233

²¹⁰ *Ibid.*

dans un registre moral et philosophique, à la découverte de l'intériorité humaine et à l'activité réfléchie par laquelle l'individu se tourne vers lui-même. Et lorsque Mlle de Gournay prétend que l' « on trouve dans Montaigne l'anatomie parfaite des passions des hommes et de leurs mouvements intérieurs »²¹¹, sa remarque tombe si bien qu'elle met en abîme le modèle anatomique : celui-ci est effectivement employé à propos d'une œuvre qui le mobilise tout autant. Or, sa présence dans les *Essais* ne correspond nullement à l'anatomie moralisatrice que l'on a vue précédemment avec l'exemple du Laurens, mais bien à la métaphore anatomique, celle qui offre un modèle de pensée à la réflexion morale et introspective.

Parmi les quatre occurrences du terme « anatomie », trois d'entre elles ont une acception concrète, notamment lorsque Montaigne déclare que son époque « voit [...] les dieux de la médecine se débattre de notre anatomie »²¹². Toutefois, bien que l'auteur se réfère ici à l'anatomie *stricto sensu*, il apparaît néanmoins – et de manière tout à fait emblématique – que le parallèle avec la connaissance de l'âme n'est jamais loin. Si l'on remonte en effet un peu plus haut dans le texte, on retrouve à l'état résiduel une pensée des correspondances selon laquelle la connaissance du corps implique la connaissance de l'âme, à ceci près que les étapes sont ici annoncées en ordre inverse :

Or il est vraisemblable que si l'âme savait quelque chose, elle se saurait premièrement elle-même, et si elle savait quelque chose hors d'elle, ce serait son corps et son étui, avant toute autre chose²¹³.

La condition de départ faisant défaut, l'homme ignore à la fois et son âme et son corps. Aussi quelle meilleure preuve que l'anatomie, sur laquelle nul ne s'entend ? Si l'homme n'est pas capable d'avoir une connaissance absolue et indiscutable de son corps, comment pourrait-il encore prétendre à celle de son âme et, qui plus est, à lui attribuer quelque intelligence ? La science anatomique échoue ici à revêtir la valeur moralisatrice que du Laurens lui prête puisque, comme toute science, elle est confuse et incertaine. Au lieu d'offrir le spectacle du génie divin, elle n'est qu'une preuve supplémentaire de l'ignorance dans laquelle l'homme se trouve. Les points de contact entre ces différentes connaissances sont escamotés. Par ailleurs, l'unique emploi métaphorique du terme apparaît lorsque Montaigne rapporte que l'histoire peut être

²¹¹ Cité par Rafael Mandressi, *op. cit.*, p. 238

²¹² Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 12, p. 336

²¹³ *Ibid.*

considérée comme « une anatomie de la philosophie, en laquelle les plus abstruses parties de notre nature se pénètrent²¹⁴ ». Le mot prend ici le sens figuré d'une étude détaillée, d'une analyse minutieuse, sens qui d'ailleurs est attesté dès 1690 par le *Dictionnaire universel* de Furetière²¹⁵. Toutefois, c'est dans le chapitre *De l'exercitation* que le modèle anatomique est le plus patent. Le propos est alors le suivant : l'étude de soi est le seul vecteur par lequel l'homme puisse prétendre à la connaissance réelle, le seul grâce auquel celui-ci fasse un retour sur l'expérience immédiate qu'il a du monde et des phénomènes. Au contraire, jamais il n'y parvient pas l'intermédiaire des discours étrangers²¹⁶. C'est dans ce cadre qu'intervient alors la métaphore du *skeletons*, directement issue du modèle anatomique :

Je peins principalement mes cogitations, sujet informe qui ne peut tomber en production ouvragère. [...] Je m'étaie 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 essence²¹⁷.

Il ne faut toutefois pas se méprendre sur le sens du terme *skeletons* qui, contrairement à l'expression « anatomie sèche²¹⁸ », que Montaigne emploie dans le premier livre, ne renvoie nullement à un squelette. Les références aux veines, aux muscles et aux tendons disqualifient d'emblée ce contresens. Il s'agit en fait d'un terme technique désignant une planche d'anatomie d'un grand réalisme. Or, Montaigne en fait la métaphore et l'une des clefs de compréhension – outre celle que lui fournit le modèle du portrait – de son écriture à visée réflexive. Aussitôt l'on retrouve à la fois le *mode* et le *type de connaissance* dont Rafael Mandressi montre qu'ils sont indiqués par le modèle anatomique : le mode est ici désigné par l'image même du *skeletons*, du corps ouvert, exhibé sous toutes ses coutures, étudié de près et par le menu ; quant au type de

²¹⁴ Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 26, p. 328

²¹⁵ Rafael Mandressi en rapporte la définition : « Anatomie, se dit aussi figurément de la discussion, de l'examen qui se fait de quelque chose, de quelque discours, de quelque affaire », *op. cit.*, p. 236.

²¹⁶ Montaigne le formule ainsi : « De quoi traite Socrates plus largement que de soi ? A quoi achemine-t-il plus souvent] les propos [de ses disciples, qu'à parler d'eux, non pas de la leçon de leur livre, mais de l'être et branle de leur âme ? [...] Mon métier et mon art c'est vivre. Qui me [défend d'en parler selon mon sens], expérience et usage, qu'il ordonne à l'architecte de parler des bâtiments non selon soi mais selon son voisin : selon la science d'un autre, non selon la sienne ». Voir aussi : « Les plus fermes imaginations que j'aie, et générales, sont celles qui par manière de dire, naquirent avec moi, elles sont naturelles et toutes miennes », Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 476

²¹⁷ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 6, p. 77

²¹⁸ « Ainsi faisaient les Egyptiens, qui au milieu de leurs festins, et parmi leur meilleure chère faisaient apporter l'Anatomie sèche d'un corps d'homme mort, pour servir d'avertissement aux conviés », *Ibid.*, Livre I, Chap. 20, p. 228

connaissance, il est révélé lorsque Montaigne déclare ne s'attacher qu'à son essence, c'est-à-dire à sa seule conscience et à ce que celle-ci lui enseigne du monde et de son rapport au monde²¹⁹. Ce que le modèle du *skeletos* permet encore de saisir, c'est la manière dont l'auteur cristallise dans l'écriture chacun de ses états d'esprit – par nature fugaces et changeants – à l'exemple de la planche d'anatomie qui fige dans une représentation l'intériorité complexe et putrescible du corps humain. Le parallèle entre l'essai et le *skeletos* en recoupe un second, celui de l'esprit et du corps, et l'analogie est d'autant plus à propos que le chapitre en question ne cesse d'interroger leur rapport effectif. La métaphore de l'anatomie humaine mise à nu renvoie tout naturellement à une autre mise à nu, cette fois morale, par laquelle l'auteur accède à soi et à sa prise sur le monde. De même en est-il d'ailleurs quand Montaigne prétend se « recherche[r] jusques aux entrailles²²⁰ ».

Toutefois, le modèle anatomique n'apparaît pas seulement lorsque l'auteur rend compte de la nature réflexive du discours. Le mode et le type de connaissance qu'il indique valent aussi dans la manière dont l'auteur des *Essais* applique son jugement à un sujet qui lui est extérieur²²¹. Or, la métaphore intervient à cet effet dans l'introduction – à teneur fortement métatextuelle – du chapitre *De Democritus et Heraclitus* :

Là il [son jugement] fait son jeu à élire la route qui lui semble la meilleure, et de mille sentiers, il dit que cettui-ci, ou celui-là, a été le mieux choisi. Je prends de la fortune le premier argument. [...] De cent membres et visages qu'a chaque chose j'en prends un tantôt à lécher seulement, tantôt à effleurer, Et parfois à pincer jusqu'à l'os. J'y donne une pointe non pas le plus largement mais le plus profondément que je sais²²².

Dans son adaptation des *Essais* en français moderne, André Lanly propose de traduire « j'y donne une pointe » par « je lui donne un coup de scalpel » et justifie son

²¹⁹ Aussi l'auteur relate-t-il dans ce chapitre l'accident de cheval dont il fut victime quatre ans auparavant, et par lequel il fit à ses dépens l'expérience de la mort. Outre les considérations que cet épisode lui inspire à propos de l'effacement imperceptible de la conscience et du fonctionnement indépendant dont le corps peut être capable, Montaigne en conclut que seul le retour à soi et à l'expérience personnelle, intime et immédiate du monde peuvent constituer le support de réflexions morales et philosophiques.

²²⁰ Montaigne, *op. cit.*, Livre III, Chap. 5, p. 95

²²¹ Cette distinction entre l'étude de soi et l'étude d'un sujet extérieur doit toutefois être nuancée, bien que nous l'employions ici. En effet, Montaigne rappelle lui-même que tout sujet, quel qu'il soit, sert d'une façon ou d'une autre le travail d'introspection et le souci de soi : « 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 chose c'est pour soudain le coucher sur moi ou en moi, pour mieux dire », Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 6, p. 76

²²² *Ibid.*, Livre I, Chap. 50, pp. 525, 526

choix par la métaphore anatomique qui précède. Il déclare en effet que « l'image semble être, à la suite de la phrase précédente (pénétrer jusqu'à l'os), celle d'un coup de scalpel (ou de sonde) pour observer en profondeur²²³ ». Or, dès l'instant où se propage la métaphore de la dissection, l'image du scalpel incarne à elle seule la signification principale dont le modèle anatomique est le vecteur, à savoir la capacité de « percevoir au-delà de la surface²²⁴ », celle derrière laquelle se tapit « une vérité qu'il faut faire jaillir des profondeurs²²⁵ ». A ce terme, il convient alors de souligner que le modèle anatomique, ainsi que l'ensemble des images qu'il recoupe – scalpel, *skeletons*, etc. –, renvoient naturellement à la problématique du regard, plus précisément à celui de l'anatomiste, qui est proprement acribique, aiguisé et qui se tient à de très courtes distances de l'objet observé. Et c'est justement sur ce motif, sur cette problématique des distances que le modèle anatomique et le modèle perspectif se rejoignent de manière tout à fait significative. En effet, nous avons vu précédemment que ce dernier, en particulier sous sa forme anamorphotique, donne à penser toute réflexion morale en terme de mesure, de distance, de proportion, et à concevoir l'observation lucide comme l'heureux effet d'un réglage perspectif : à cet égard, l'observateur perspicace est celui qui considère selon de « justes proportions et [de] justes mesures », ou bien encore celui qui se rapproche de son objet d'étude pour en saisir tous les ressorts et ne pas se laisser abuser par quelque dehors trompeur. Car pour juger des choses « à [sa] mode, déclare Montaigne, il les faudrait éclairer de plus près²²⁶ ». Ce thème d'une vision resserrée constitue un point d'accroche privilégié entre les modèles anatomiques et perspectifs. L'auteur qui les mobilise retient de chacune de ces pratiques un même trait, un invariant sur lequel le paradigme se fonde : la réduction des distances par laquelle l'œil – du dissecteur ou du connaisseur de tableau – saisit l'invisible de toute chose étudiée, c'est-à-dire précisément ce qui n'est pas immédiatement donné à la connaissance. Transposées dans le discours de Montaigne, toutes deux sont alors logiquement « la métaphore d'un regard analytique, un regard qui distingue et qui mesure, un regard aiguisé par le désir de voir et de faire voir les dessous du visible²²⁷ ».

²²³ Voir l'adaptation en français moderne des *Essais*, Edition Quarto Gallimard, 2009, p. 372

²²⁴ Rafael Mandressi, *op. cit.*, p. 235

²²⁵ *Ibid.*, p. 234

²²⁶ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 17, p. 480

²²⁷ Bernard Roukhomovsky, « L'optique des mœurs : anatomie morale et paradigme perspectif chez La Rochefoucauld », p. 262. Si la remarque vaut originellement pour l'œuvre de La Rochefoucauld, elle peut légitimement être appliquée aux *Essais*.

3. La pratique anamorphotique du discours et sa portée philosophique

« Là où d'autres proposent des œuvres je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit. La vie est de brûler des questions. Je ne conçois pas d'œuvre comme détachée de la vie. Je n'aime pas la création détachée. Je ne conçois pas non plus l'esprit comme détaché de lui-même. Chacune de mes œuvres, chacun des plans de moi-même, chacune des floraisons glacières de mon âme intérieures bave sur moi. Je me retrouve autant dans une lettre écrite [...] que dans un essai extérieur à moi-même, et qui m'apparaît comme une grossesse indifférente de mon esprit. »

ANTONIN ARTAUD
*L'Ombilic des Limbes*²²⁸

« Ma tante avait réalisé une sorte de chambre noire. Ce n'était pas nouveau. Les chamans indiens, dans leurs tipis, savaient souvent que quelqu'un arrivait, de la même façon. Ils n'avaient pas le don de double vue, mais ils appliquaient depuis la nuit des temps, sans le savoir, les lois de l'optique. [...] Ma tante nous expliqua, devant nos yeux écarquillés, que ceci était connu depuis très longtemps. Jadis un philosophe appelé Aristote parlait des images inversées qui passaient à travers un trou ménagé dans un mur. Du coup, elle imaginait que ce qu'elle voyait à l'endroit était peut-être à l'envers et qu'il fallait ainsi renverser le monde pour le comprendre. »

SERGE PEY
*La Boîte aux lettres du cimetière*²²⁹

²²⁸ Antonin Artaud, *L'Ombilic des Limbes*, Gallimard, 1968, p. 51

²²⁹ Serge Pey, *La Boîte aux lettres du cimetière*, Editions Zulma, 2014, pp. 78, 79

Après avoir montré que le choix d'une écriture à visée réflexive pouvait légitimement être imputé à la mélancolie accidentelle de Montaigne – humeur dont Jean Starobinski montre avec raison qu'elle a « partie liée avec le miroir » –, il s'agissait d'en montrer la cristallisation dans le discours ; d'indiquer comment le travail d'orientation du regard *vers soi*, revendiqué par l'auteur, s'exprime et se matérialise dans un ensemble de métaphores et de thèmes empruntés plus ou moins directement à des pratiques qui engagent nécessairement l'œil : celui du peintre pour la perspective ou la peinture, et celui du dissecteur pour l'anatomie. Néanmoins, une objection pourrait être soulevée puisqu'il n'a pas seulement été question du regard que Montaigne porte sur soi, mais plus largement de tout jugement moral auquel l'optique *lato sensu* fournit des schémas de modélisation. Objection qui devient aussitôt caduque si l'on se souvient que la problématique du regard n'a pas à être scindée en deux, de manière à opposer visée réflexive et regard sur le monde, mais doit être considérée globalement, de telle sorte qu'apparaisse la solidarité des deux orientations possibles du regard. On se rappelle notamment de Montaigne déclarant faire de tout objet d'étude le support d'une réflexion sur lui-même, car s'il « étudie autre chose c'est pour soudain le coucher sur soi ou en soi ». L'attitude réfléchie par laquelle l'auteur se découvre est le préalable ou la condition nécessaire d'une *réforme du regard*, c'est-à-dire d'un changement dans la façon de faire usage de son jugement. Et si la nécessité de ce changement trouve déjà à s'exprimer dans l'ensemble des métaphores et des thèmes qui ont été précédemment relevés, Montaigne met aussi en place des *stratégies d'écriture* destinées à rendre compte, d'une part de l'inévitable inconstance de la pensée humaine, d'autre part des moyens de ne pas inféoder cette dernière à l'autorité de la coutume et du dogmatisme. Ces dispositifs sceptiques et paradoxaux, comme nous le verrons, illustrent d'un point de vue formel tout ce que le paradigme optique exprime et *exhibe* à propos de l'analyse morale. Aussi est-il possible de parler d'une pratique anamorphotique du discours dans la mesure où cet ensemble de stratégies consiste à contraindre le lecteur, tantôt à considérer quelque sujet que ce soit selon un *lustre inusité*, tantôt à se déplacer perpétuellement d'un jugement à un autre. Le discours réflexif relève aussi de cette écriture par anamorphose puisqu'il implique un mouvement de balancier continu entre des considérations de Montaigne sur lui-même et sur le monde. Or, cette pratique bien particulière du discours est investie d'une portée anthropologique et philosophique. En effet, la manière dont le discours est construit supplante un développement théorique –

auquel l'auteur sceptique se refuse – et guident le lecteur vers une sagesse qui ne fait néanmoins pas l'objet d'un discours abstrait et affirmatif.

Alors que nous nous sommes précédemment penchés sur le modèle anamorphotique – et plus largement optique – tel qu'il s'exprime d'un point de vue thématique et lexical, nous en relèverons ici les implications formelles et discursives, lesquelles consistent en une pratique paradoxale de l'écriture. A ce propos, nous préférons parler d' « écriture par anamorphose » plutôt que d' « écriture paradoxale », principalement parce que la première expression permet davantage de renvoyer à notre problématique, celle d'un *regard mélancolique*, d'un regard « de biais » qui s'inscrit dans l'écriture des *Essais*. En effet, au détour d'un travail sur soi, qui consistait à « replie[r] sa vue au-dedans » et à examiner ses pensées, Montaigne découvre, non la vacuité de son être, mais de l'être même, dont l'impermanence, l'inconsistance et l'inconstance privent l'homme de toute prétention à la résolution et à un savoir figé. Face à ce monde mouvant et instable, toute opinion inflexible à laquelle l'homme ne saurait démordre, selon l'expression de Montaigne, est un leurre qui tient le jugement dans des rets et le dépossède de sa liberté philosophique. Ainsi, nous nous proposerons ici d'étudier les stratégies d'écritures par lesquelles l'auteur libère la pensée humaine de la *doxa* et des savoirs imposés, et de comprendre dans quelle mesure il est possible de dire que son discours est l'expression littéraire d'un regard mélancolique, d'un regard « de côté » porté sur le monde.

3.1. *Le discours réflexif : subjectivité et anthropologie*

L'avis *Au Lecteur* semble d'emblée écarter quiconque espérerait trouver dans les *Essais* des considérations à portée universelle. A l'en croire, Montaigne ne s'est « proposé aucune fin, que domestique et privée » et ne s'est appliqué qu'à offrir à ses parents et amis un portrait de lui-même. Le lecteur avide de réflexions anthropologiques n'aurait donc qu'à passer son chemin. Bien entendu, il ne faut pas s'en tenir au sens littéral et comprendre que cette assertion appartient à un dispositif rhétorique par lequel Montaigne place son texte en marge des écrits dogmatiques qui prétendent enseigner ce qu'est l'homme et fixer son essence. Ce n'est pas pour autant que Montaigne délaisse ce sujet. Dans le chapitre *De la présomption*, il déclare au contraire que l'homme est

l'objet même de son étude²³⁰. Et en dépit des apparences, il ne contredit nullement son avis *Au lecteur* : l'étude de soi est effectivement le support d'une investigation anthropologique. Partant du principe selon lequel « chaque homme porte la forme entière, de l'humaine condition²³¹ », Montaigne propose la réflexion qu'il mène sur soi comme un échantillon ou un *skeletons* de l'homme, selon la métaphore anatomique qui a été précédemment étudiée. Et c'est parce qu'il parle selon « [son] être universel » et « non comme grammairien ou poète ou jurisconsulte²³² » que le discours sur soi peut ainsi prétendre à l'universel. A ce titre, accuser Montaigne de se complaire orgueilleusement dans le discours d'introspection suppose d'en méconnaître la dimension rhétorique, celle qui consiste à amener le lecteur à se découvrir lui-même sans qu'il en prenne néanmoins conscience. « Les autoportraits n'ont pas pour but de flatter le moi, précise Sylvia Giocanti, mais de peindre l'inconstance humaine en l'individu Michel de Montaigne »²³³. D'ailleurs, Montaigne anticipe lui-même ce reproche et le retourne contre son éventuel adversaire, dont il y a fort à parier qu'il ne se soucie aucunement de soi :

Si le monde se plaint de quoi je parle trop de moi : je me plains de quoi il pense pas seulement à soi²³⁴.

Aussi est-ce dans l'expérience immédiate et subjective de lui-même que Montaigne peut s'engager dans l'investigation anthropologique et en rendre compte dans ses *Essais*. Comme le remarque Sylvia Giocanti, l'auteur évite ainsi « un discours à la fois théorique et abstrait », car alors que « les autres forment l'homme, [il] le récite, et en présente un bien particulier »²³⁵. Et s'il doit éviter cet écueil, c'est précisément parce que tout développement théorique a ceci d'inconfortable qu'il place le sceptique – lui qui récuse toute affirmation définitive sur quelque sujet que ce soit – face à ses propres contradictions : comment prétendre savoir ce qu'est l'homme et l'affirmer dans un discours figé ? Le langage, « tout formé de propositions affirmatives », convient bien entendu au dogmatique, mais dessert au contraire la cause des sceptiques « qui ne peuvent exprimer leur générale conception en aucune manière de parler : car il leur

²³⁰ « En l'étude que je fais, duquel le sujet c'est l'homme, etc. », *op. cit.*, Livre II, Chap. 17, p. 442

²³¹ *Ibid.*, Livre III, Chap. 2, p. 35

²³² *Ibid.*

²³³ Sylvia Giocanti, *Penser l'irrésolution. Montaigne, Pascal, La Mothe Le Vayer. Trois itinéraires sceptiques*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 125

²³⁴ Montaigne, *op. cit.*, Livre III, Chap. 2, p. 35

²³⁵ *Ibid.*, p. 33

faudrait un nouveau langage »²³⁶. Montaigne n'affirme rien à propos de l'homme et ne fait, semble-t-il, que témoigner de l'expérience qu'il a de lui-même, témoignage écrit qui devient doublement le véhicule de sa « générale conception » de l'homme²³⁷. D'une part à travers la *matière* ou le *propos* (c'est-à-dire ce que l'auteur dit directement de lui-même). D'autre part dans la *manière* dont le discours se construit et par laquelle Montaigne illustre justement la conception qu'il se fait de l'homme. De sorte que matière et manière interagissent constamment. Sylvia Giocanti parle à cet égard d'*anthropologie sceptique*, qu'elle définit en ces termes :

L'anthropologie sceptique est une étude de l'homme qui se donne le doute naturel pour objet, et qui le réfléchissant en elle, devient le véhicule de ce doute dont elle fait et décrit l'expérience subjective. Cet énoncé implique qu'il y ait une interaction perpétuelle entre le doute qui fait l'objet du discours et le doute qui habite le sujet qui préside au discours²³⁸.

Dans l'étude qu'il fait de l'homme, c'est précisément le doute qui intéresse l'anthropologue sceptique, non à la suite d'un choix arbitraire ou d'une prédilection particulière pour le sujet, mais parce qu'il a découvert à travers soi que l'irrésolution, selon le terme retenu par Sylvia Giocanti, est le seul invariant humain. Toutefois, le discours et son auteur ne font pas du doute qu'un objet d'étude mis à distance : celui-ci se réfléchit en eux, le premier dans sa construction paradoxale, le second dans l'aveu sincère d'une pensée irrésolue. En un mot, Montaigne parle du doute humain parce qu'il le découvre en soi, ose en faire l'aveu et le matérialiser dans la construction de son discours. Mais avant d'en venir à la pratique « anamorphotique » et dynamique de l'écriture, qu'en est-il de cette expérience subjective du doute ?

²³⁶ *Ibid.*, Livre II, Chap. 12, p. 287

²³⁷ Voir : « La sagesse se reconnaît à l' "application". C'est pourquoi un véritable manuel de philosophie, qui soit un manuel de sagesse, doit faire une large place aux Vies des philosophes. Rapporter leur discours ne suffit pas, il faut voir quelle application ils ont faite de leurs préceptes et règles de vie "ès accidents mémorables et exemplaires". Le résultat le plus riche en signification est une réponse à la question de l'homme. Mais les réponses véritables, il ne faut les attendre des discussions théoriques, qui, la plupart du temps, roulent sur des fictions. Les vraies réponses sont des réponses vivantes, des hommes vivant et agissant », Marcel Conche, *op. cit.*, p. 3

²³⁸ Sylvia Giocanti, *op. cit.*, p. 129

3.1.1. Vacuité de l'homme et nihilisme ontologique

L'effondrement de l' « être »

Il faut conclure que Dieu seul est, non point selon aucune mesure de temps, mais selon une éternité immuable et immobile, non mesurée par temps, ni sujette à aucune déclinaison : devant lequel rien n'est, ni ne sera après, ni plus nouveau ou plus récent, ains un réellement étant, qui par un seul maintenant emplit le toujours, et n'y a rien, qui véritablement soit, que lui seul.²³⁹

Dieu seul est, devant lequel rien n'est, ni ne sera après. Ainsi Montaigne conclut-il l'*Apologie de Raymond Sebond* et son exposé théorique du scepticisme grec. Quant est-il alors de l'homme et du monde dont il fait l'expérience au cours de sa vie ? Montaigne ne leur accorde pas d'existence réelle, précisément parce qu'ils ne sont pas éternels et que le temps a prise sur eux²⁴⁰. Or le temps entraîne tout ce qu'il touche dans le flux perpétuel du changement, de sorte que « l'univers entier s'écoule à la façon d'un fleuve »²⁴¹. *Ta Panta Rhei*, « tout coule », selon la formule d'Héraclite, « Car c'est chose mobile que le temps, déclare Montaigne, et qui apparaît comme en ombre, avec la matière coulante et fluante toujours, sans jamais demeurer stable ni permanente²⁴² ». Il est dès lors synonyme de non-être, d'impermanence et de néant. Toute chose périssable est, de la naissance à la mort, emportée dans le devenir. Aussi change-elle constamment et ne connaît-elle ni stabilité ni permanence, y compris pour celle qui, à l'échelle d'une vie humaine, semble traverser le temps sans être altérée. C'est le monde dans son ensemble qui « n'est qu'une branloire pérenne²⁴³ » :

²³⁹ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 12, p. 398

²⁴⁰ « Mais qu'est-ce donc qui est véritablement ? Ce qui est éternel : C'est-à-dire qui n'a jamais eu de naissance, ni n'aura jamais fin, à qui le temps n'apporte aucune mutation », *Ibid.*, p. 397. Dans son *Montaigne et la philosophie*, Marcel Conche relève l'affinité que la pensée de Montaigne entretient sur ce point particulier avec celle de Platon, selon qui « n'est véritablement que ce qui est éternel », *op. cit.*, p. 14

²⁴¹ Diogène Laërce, *op. cit.*, p. 1053. L'auteur fait ici référence à la philosophie d'Héraclite d'Ephèse, mais il est légitime de l'appliquer à la pensée de Montaigne puisqu'elle s'inspire du paradigme héraclitéen d'un monde en perpétuel mouvement.

²⁴² Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 12, p. 398

²⁴³ *Ibid.*, Livre III, Chap. 2, p. 34

Toutes choses y branlent sans cesse : La terre, les rochers du Caucase, les pyramides d’Egypte : Et du branle public, et du leur. La constance même, n’est autre chose qu’un branle plus languissant²⁴⁴.

L’homme, qui s’altère plus rapidement que les rochers du Caucase ou les pyramides d’Egypte, connaît des états distincts dont la succession lui est proprement imperceptible. Comme le dit Marcel Conche, « l’identité du moi est une illusion rendue possible parce que le changement qui nous affecte est inégale²⁴⁵ ». Il n’empêche que celui-ci a lieu et que la permanence de l’être est une méprise dont Montaigne s’attache à montrer toute l’inanité. L’homme traverse les âges sans pouvoir s’y maintenir, et de l’« enfant de mamelle [...] il devient garçon : puis conséquemment un jouvenceau : après un homme fait : puis un homme d’âge : à la fin décrépît vieillard²⁴⁶ ». Et de ce fait, jamais il ne peut prétendre à l’aboutissement ou à la perfection de l’être. L’avènement d’un âge marque la mort du précédent²⁴⁷, de sorte qu’il n’« y a rien qui demeure, [ni] qui soit toujours un²⁴⁸ » : l’homme est sans cesse en devenir et comme étranger à lui-même, toujours la proie de métamorphoses successives. Certes le corps change considérablement – quoique lentement – au gré de ces multiples mutations, mais il n’est pas le seul à en subir les effets. L’inconstance de l’esprit, dans lequel les opinions [et les passions]²⁴⁹ naissent, se développent et meurent "comme des choux"²⁵⁰ », est tenue par Montaigne comme la meilleure preuve de l’impermanence et de la discontinuité de l’existence humaine²⁵¹ :

Car qu’il soit ainsi, si nous demeurons toujours même et uns, comment est-ce que nous nous éjouissons maintenant d’une chose et maintenant d’une autre ? Comment est-ce que nous aimons choses contraires ou les haïssons, nous les louons ou nous les blâmons ? Comment avons-nous différentes affections, ne retenant plus le même sentiment en la même pensée ? Car il n’est pas vraisemblable que sans mutation nous prenions autres passions : Et ce qui souffre mutation ne demeure pas un même : Et s’il n’est pas un même, il n’est donc pas aussi²⁵².

²⁴⁴ Montaigne, *op. cit.*, Livre III, Chap. 2, p. 34

²⁴⁵ Marcel Conche, *op. cit.*, pp. 14, 15

²⁴⁶ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 12, p. 396

²⁴⁷ « Comme disait Heraclitus, la mort du feu est génération de l’air, et la mort de l’air génération de l’eau. Mais encore plus manifestement le pouvons-nous voir en nous-mêmes. La fleur d’âge se meurt et passe quand la vieillesse survient : et la jeunesse se termine en fleur d’âge d’homme fait : l’enfance en la jeunesse : et le premier âge meurt en l’enfance : et le jour d’hier meurt en celui du jour d’hui, et le jour d’hui mourra en celui de demain », *Ibid.*, p. 397

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 398

²⁴⁹ Ajouté par moi-même.

²⁵⁰ Marcel Conche, *op. cit.*, p. 15

²⁵¹ Il convient de noter que c’est l’absence d’identité corporelle qui provoque l’absence d’identité de l’esprit, « car il n’est pas vraisemblable que sans mutation nous prenions autres passions ».

²⁵² Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 12, p. 397

Ainsi pouvons-nous parler, comme le propose Marcel Conche, d'un nihilisme ontologique de la part de Montaigne. L'existence humaine « n'est qu'une éloïse dans le cours infini d'une nuit éternelle » dont l'homme, sans cesse étranger à lui-même, *ne peut prendre titre d'être*²⁵³. Ce dont celui-ci doit prendre conscience, en revanche, c'est de la vacuité de sa condition d'homme mortel, prise de conscience à laquelle il ne peut parvenir que dans l'expérience subjective de son inconstance et de son inconsistance. C'est-à-dire en orientant son regard vers soi, exactement comme le fait Montaigne. En effet, celui-ci ne théorise pas arbitrairement ni à partir de rien l'absence d'une identité humaine substantielle, mais il le découvre en observant l'inconstance de son esprit, et c'est précisément à partir de cette observation qu'il en vient à dire que rien n'est véritablement, Dieu excepté. Le préalable de ce nihilisme ontologique est donc la connaissance de sa propre instabilité et vacuité, dont il fait maintes fois l'aveu. Le lecteur est prévenu, il ne faut pas s'étonner que le portrait de Montaigne ne soit pas toujours égal à lui-même :

Les traits de ma peinture, ne fourvoient point, quoiqu'ils se changent et diversifient. [...] Je ne puis assurer mon objet. Il va trouble et chancelant, d'une ivresse naturelle. Je le prends en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à lui. Je ne peins pas l'être. Je peins le passage : Non un passage d'âge en autre, ou comme dit le peuple, de sept ans en sept ans : mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accommoder, mon histoire à l'heure. Je pourrai tantôt changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention : C'est un contrerolle de divers et muables accidents, et d'imaginations irrésolues. Et quand il échoit, contraires²⁵⁴.

Certes, Montaigne se peint, mais puisqu'il n'y a nulle constance dans l'existence humaine, et donc, en l'occurrence, *aucune* existence humaine, sa peinture est celle du passage, du changement, celle de l'homme engagé dans le devenir. « Y a-t-il même "moi" à proprement parler, s'interroge Marcel Conche ? Non, si le "moi" implique une identité substantielle, implique que quelque chose demeure », or, « je ne suis rigoureusement le même en aucun point, car je suis tout entier pris, emporté dans le devenir²⁵⁵ ». Il ne s'agit pas de proposer une essence humaine, c'est-à-dire de s'interroger sur *ce qu'est l'homme* et d'y répondre puisque, précisément, Montaigne se représente l'homme comme *n'étant pas*. Et s'il en propose une description dans laquelle

²⁵³ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 12, p. 285

²⁵⁴ *Ibid.*, Livre III, Chap. 2, pp. 34, 35

²⁵⁵ Marcel Conche, *op. cit.*, p. 14

« l'inconstance [...] est la caractéristique de notre nature²⁵⁶ », c'est parce qu'il fait personnellement l'expérience de son inconstance et de l'instabilité de son esprit. « Quiconque s'étudie bien attentivement, déclare Montaigne, trouve en soi, voire et en son jugement même, cette volubilité et cette discordance²⁵⁷ ». Et de conclure enfin qu'il n'a « rien à dire de [soi] entièrement, simplement, et solidement, sans confusion et sans mélange, nu en un mot²⁵⁸ ». Dans ces conditions, la connaissance ne peut être que précaire, voire illusoire. Le jugement, perméable au « vent des accidents », n'est pas une instance pure ni un noyau inaltérable. Au contraire, « il ne peut jamais échapper totalement à l'emprise des affections, ni s'arracher à la contingence des événements psychologiques²⁵⁹ ». Non seulement tout objet d'étude est emporté dans le flux temporel, de manière à ce que l'esprit ne puisse jamais assurer sa prise sur quoi que ce soit, mais aussi l'homme qui préside au jugement « n'est jamais deux fois en même état »²⁶⁰, de sorte qu'« aucuns nous songent deux âmes²⁶¹ ». Or, le jugement se meut au même rythme que l'homme et va « coulant et roulant sans cesse²⁶² ». Et s'il n'y a ni être stable ni sujet pur, peut-on encore prétendre à la connaissance ?

3.1.2. Le scepticisme épistémologique

D'après sa propre expérience et le retour qu'il fait sur lui-même, Montaigne propose une ontologie nihiliste où la réalité n'est décrite que comme écoulement perpétuel et instabilité permanente. Or, une telle conception héraclitéenne de l'être – ou, en l'occurrence, du non-être – est le pendant logique d'un scepticisme épistémologique. Bien que l'inscience de Montaigne ne puisse évidemment se réduire à l'héritage du scepticisme antique, il convient néanmoins de faire un bref retour sur la question. Comme l'explique Pierre Hadot dans son travail sur la philosophie antique, le scepticisme tend vers l'annulation du discours philosophique au profit du seul mode de vie²⁶³. Aussi en quoi celui-ci consiste-t-il ? A l'instar du stoïcisme et de l'épicurisme,

²⁵⁶ Sylvia Giocanti, *op. cit.*, p. 128

²⁵⁷ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 1, p. 19

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Marcel Conche, *op. cit.*, p. 15

²⁶⁰ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 12, p. 396

²⁶¹ *Ibid.*, Livre II, Chap. 1, p. 18

²⁶² Montaigne, *op. cit.*, Livre III, Chap. 2, p. 34

²⁶³ « Le discours philosophique sceptique aboutit à sa propre autosuppression, pour ne laisser place qu'à un mode de vie », Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Gallimard, 1995

les sceptiques aspirent à la tranquillité de l'âme, à l'*ataraxía*, littéralement à l'« absence de troubles ». En cela donc, leur éthique ne se distingue pas de celle d'un stoïcien ou d'un épicurien. En revanche, tous ne s'accordent pas sur les moyens d'y accéder, ni même sur les causes du malheur des hommes. L'inquiétude de ces derniers proviendrait, selon les sceptiques, de leur raison, de leur propension à vouloir se prononcer sur la *nature des choses*, et du trouble qu'apporte la contradiction des certitudes. Ainsi, comme l'indique Sextus Empiricus, la paix de l'âme résiderait dans l'*epochè*, c'est-à-dire dans la suspension de son jugement et dans le refus d'adhérer à un quelconque discours philosophique dogmatique :

Les sceptiques, eux aussi, espéraient atteindre la quiétude en tranchant par le jugement la contradiction entre ce qui nous apparaît et les conceptions de l'esprit, et, n'y parvenant point, ils suspendirent leur jugement. Par bonheur, la quiétude accompagna la suspension du jugement, comme l'ombre le corps²⁶⁴.

Avant d'en venir à Montaigne, il importe encore de distinguer le scepticisme (tel que Sextus Empiricus le résume dans ses *Esquisses pyrrhoniennes* à la fin du II^e siècle après J.-C.) du pyrrhonisme à proprement parler. Celui-ci tire son nom de Pyrrhon d'Elis (IV^e siècle avant J.-C.), considéré « comme le modèle du mode de vie sceptique »²⁶⁵ alors même qu'on ne lui doit aucun texte et qu'il n'est connu que par l'intermédiaire d'autres auteurs, dont Diogène Laërce, qui lui consacre une notice²⁶⁶. Selon lui, nos opinions ne peuvent être dites ni vraies ni fausses puisque les choses elles-mêmes sont indifférentes (a-diaphora), immesurables (a-stathmèta) et indécidables (an-épicrita). A ce titre, la seule attitude qui vaille est d'être sans jugement²⁶⁷ et de

²⁶⁴ Sextus Empiricus, *Hypotyposes*, cité par Pierre Hadot, *Ibid.*, p. 223

²⁶⁵ Pierre Hadot, *Ibid.*

²⁶⁶ Voir : Diogène Laërce, *op. cit.*, p. 1099

²⁶⁷ Ces informations sont rapportées par le disciple de Pyrrhon, Timon de Phlionte. Elles apparaissent dans un texte d'Aristoclès (II^e siècle après J.-C.) cité par Eusèbe de Césarée (II^e et III^e siècle après J.-C.) dans sa *Préparation évangélique* : « Il est nécessaire, avant tout, de faire porter l'examen sur notre pouvoir de connaissance, car si la nature ne nous a pas fait capables de connaître, il n'y a plus à poursuivre l'examen de quelque autre chose que ce soit. Il y a eu, effectivement, autrefois, des philosophes pour émettre une telle assertion, et Aristote les a réfutés. Cependant Pyrrhon d'Elis aussi soutint en maître cette thèse. Il est vrai qu'il n'a laissé aucun écrit, mais Timon, son disciple, dit que celui qui veut être heureux a trois points à considérer : d'abord ce que sont les choses ; ensuite dans quelle disposition nous devons être à leur égard ; enfin ce qui en résultera pour ceux qui sont dans cette disposition. Les choses, dit-il, il [Pyrrhon] les montre également in-différentes (a-diaphora), immesurables (a-stathmèta), in-décidables (an-épicrita). C'est pourquoi ni nos sensations, ni nos jugements, ne peuvent, ni dire vrai, ni se tromper. Par suite, il ne faut pas leur accorder la moindre confiance, mais être sans jugement, sans inclination d'aucun côté, inébranlable, en disant de chaque chose qu'elle n'est pas plus qu'elle n'est pas, ou qu'elle est et n'est pas, ou qu'elle n'est ni n'est pas. Pour tous ceux qui se trouvent dans ces dispositions, ce qui en résultera, dit Timon, c'est d'abord l'aphasie, puis l'ataraxie », en italique dans le texte, cité par Marcel Conche, *op. cit.*, pp. 29, 30

renoncer, ni plus ni moins, à notre prétention à la connaissance. Le jugement n'est pas suspendu, il est interrompu, il n'a plus lieu de s'exercer dans la mesure où il n'y a pas d'être et que les choses sont indéterminées *en soi*. Aussi est-ce le règne des apparences pures. En revanche, le scepticisme de Sextus Empiricus conserve la scission entre l'être et l'apparence et ne remet en cause que notre capacité à atteindre la véritable essence des choses. Ainsi, au-delà du phénomène, auquel l'œil humain est irrémédiablement tenu, se cache la chose telle qu'elle est dans sa vérité nue. Et c'est sur cette vérité seule que le doute du sceptique phénoméniste porte, non sur les apparences, dont l'homme peut en revanche témoigner. Il peut en effet énoncer que le miel lui semble doux, l'erreur étant seulement, aux yeux du philosophe sceptique, de déclarer que le miel *est* doux *par nature*.

Montaigne, nous l'avons vu, conclut l'*Apologie de Raimond Sebond* sur une remise en cause pure et simple de l'idée d'être. En cela, son scepticisme rejoint davantage celui de Pyrrhon. L'expérience subjective qu'il fait de son inconstance l'amène à récuser toute croyance dans une « nature des choses », stable, permanente et inaltérable. Or, si la variabilité loge dans l'homme comme dans tout ce qui habite le monde animé, alors il est vain de s'interroger sur l'essence des choses. Pour qu'il y ait essence, encore faudrait-il que chaque existence soit immuable, et dès lors saisissable dans une identité. Ainsi, l'instabilité de tout ce qui vit et meurt rend la connaissance chimérique et réduit l'homme à l'irrésolution. « Tout homme qui s'observe, déclare Sylvia Giocanti à propos des *Essais*, comprend que la croyance est une illusion²⁶⁸ ». Et en effet, l'attitude réfléchie et introspective qu'implique et qu'exige l'*epimeleia heautou*, c'est-à-dire le souci de soi, est absolument inséparable d'une *inscience*, quelle que soit sa forme. Socrate, qui est « l'homme du souci de soi²⁶⁹ », conçoit précisément la sagesse comme un non-savoir, comme un travail sur soi au détour duquel les opinions tombent d'elles-mêmes. Il en est de même pour Montaigne, dont le travail d'introspection aboutit également, de son propre aveu, à une *inscience* qui n'est toutefois pas assimilable à celle de Socrate. Celle des *Essais*, au lieu de détruire l'opinion, réduit tout à l'opinion. « J'appelle raison nos rêveries et nos songes²⁷⁰ », énonce Montaigne dans l'*Apologie*, ce qui a pour effet de destituer la raison, et plus encore l'homme, qui en avait fait le critère de sa supériorité dans la hiérarchie des êtres.

²⁶⁸ Sylvia Giocanti, *op. cit.*, p.

²⁶⁹ Michel Foucault, *op. cit.*, *L'Herméneutique du sujet*, p. 10

²⁷⁰ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 12, p. 281

Aussi l'auteur récuse-t-il l'idée théologique, notamment relayée par Raimond Sebond, qui tient Dieu et le monde humain dans un rapport de réciprocité, et selon laquelle la raison humaine participe de la raison divine. Paradoxalement, l'*Apologie de Raimond Sebond* comme l'ensemble des *Essais* visent tout bonnement à détruire cette prétention ; la raison divine – dont l'homme ne peut rendre raison puisque Dieu est inintelligible – n'est absolument pas comparable à la raison humaine. L'homme, comme toutes les autres créatures animales, est dans un état de passivité à l'égard du monde animé. Il ne fait que subir des phénomènes dont il ne comprend pas les lois ni les principes, connus de Dieu seul, mais qu'il s'évertue vainement de découvrir :

Plaisants causeurs. La connaissances des causes appartient à celui qui a la conduite des choses, non à nous qui n'en avons que la souffrance. Et qui en avons l'usage parfaitement plein, selon notre nature : sans en pénétrer l'origine ni l'essence²⁷¹.

Ne nous trompons pas sur l'emploi du mot « essence », dont les occurrences ne font pas défaut tout au long du texte des *Essais*. Selon Marcel Conche, il s'agit d'un usage purement rhétorique, par lequel l'auteur ne fait que reprendre les concepts philosophiques de ses adversaires sans toutefois y adhérer :

Montaigne parle d'essence des choses, de vraie essence, de véritable essence : il ne met donc pas en cause, semble-t-il, l'opposition du phénomène et de l'essence et la scission phénoméniste de la réalité. [...] Cependant, il ne faut pas oublier que ces passages de l'*Apologie* font partie d'une argumentation dialectique, c'est-à-dire dirigée contre un adversaire, et impliquant que l'on se place du point de vue de l'adversaire. Le fait que Montaigne fasse ici usage de notions telles que vérité, être et essence n'impliquent pas que ces notions jouent un rôle dans sa recherche propre²⁷².

Nous pouvons aussi avancer l'hypothèse que, récusant effectivement l'idée d'une substance fixe, Montaigne n'en croit pas moins à l'existence de lois naturelles, certes instables, muables et inaccessibles à la raison humaine, mais en revanche connues de Dieu seul, dont l'esprit peut saisir l'infinie contradiction de l'univers. L'homme n'a donc pas été plus favorisé que le chat ou l'hirondelle²⁷³ et, tout comme eux, il ignore tout du monde dont il ne fait que l'expérience sensible :

²⁷¹ Montaigne, op. cit., Livre III, Chap. 11, p. 348

²⁷² Marcel Conche, op. cit., pp. 31, 32

²⁷³ L'*Apologie de Raimond Sebond* vise à détruire toute forme d'anthropocentrisme. L'homme n'a pas plus de raison que n'importe quel animal, et Montaigne enrichit sa réflexion d'un très grand nombre d'exemples d'intelligence animale : « Quand les taureaux vont au combat, ils répandent et jettent la poussière à l'entour d'eux : les sangliers affinent leurs défenses : et l'ichneumon, quand il voit venir le crocodile, munit son corps, l'enduit et le croûte tout à l'entour de limon bien serré et bien pétri, comme

Voyons si nous avons quelque peu plus de clarté en la connaissance des choses humaines et naturelles. N'est-ce pas une ridicule entreprise, à celles auxquelles par notre propre confession notre science ne peut atteindre, leur aller forgeant un autre corps, et prêtant une forme fautive de notre invention : comme il se voit au mouvement des planètes, auquel d'autant que notre esprit ne peut arriver, ni imaginer sa naturelle conduite, nous leur prêtons du nôtre, des ressorts matériels, et corporels [...]. Ce sont tous songes et fanatiques folies. Que ne plaît-il un jour à nature nous ouvrir son sein, et nous faire voir au propre, les moyens et la conduite de ses mouvements, et y préparer nos yeux. Ô Dieu quels abus, quels mécomptes, nous trouverions en notre pauvre science²⁷⁴.

Montaigne insiste sur ce point : la raison n'est que pure imagination et, à ce titre, tous les discours philosophiques ne forgent que des fictions, des songes et des fantaisies. « La Philosophie [...] a tant de visages, et a tant dit, déclare-t-il, que tous nos songes et rêveries s'y trouvent²⁷⁵ ». Raison humaine et « humaine fantaisie », au lieu de s'opposer, se confondent absolument. Aucune confiance ne doit alors être accordée aux philosophies dogmatiques, celles qui admettent des certitudes et se présentent comme des systèmes de pensée logiques et cohérents où chaque vérité fait partie d'un ensemble de vérités liées. Or, si le passage d'un présupposé à un autre donne effectivement l'illusion de la logique, tout le système repose sur des opinions non validées, et donc sur des bases pour le moins arbitraires :

Car chaque science a ses principes présupposés, par où le jugement humain est bridé de toutes parts. Si vous venez à choquer cette barrière, en laquelle gît la principale erreur, ils ont incontinent cette sentence en la bouche, qu'il ne faut pas débattre contre ceux qui nient les principes. Or n'y peut-il avoir des principes aux hommes, si la divinité ne les

d'une cuirasse » (*op. cit.*, Livre II, Chap. 12, p. 187). Ou encore : « Au reste quelle sorte de notre suffisance, ne reconnaissons-nous aux opérations des animaux ? est-il police plus réglée avec plus d'ordre, diversifiée à plus de charges et d'offices, et plus constamment entretenue, que celles des mouches à miel ? Cette disposition d'actions et de vacations si ordonnée, la pouvons-nous imaginer se conduire sans discours et sans providence ? [...] Les arondelles que nous voyons au retour du printemps fureter tous les coins de nos maisons, cherchent-elles sans jugement, et choisissent-elles sans discrétion, de mille places, celle qui leur est la plus commode à se loger ? » (*Ibid.*, p. 182). Au critère de supériorité et d'infériorité, Montaigne substitue celui d'altérité, car « Nature a embrassé universellement toutes ses créatures, et n'en est aucune, qu'elle n'ait bien pleinement fourni de tous moyens nécessaires à la conservation de son être » (*Ibid.*, p. 184). S'en prendre à l'anthropocentrisme suppose aussi de récuser tout géocentrisme, et donc la conception médiévale du cosmos : « Est-il possible de rien imaginer si ridicule, que cette misérable et chétive créature, qui n'est pas seulement maîtresse de soi, exposée aux offenses de toutes choses, se die maîtresse et emperière de l'univers ? [...] Et ce privilège qu'il s'attribue d'être le seul en ce grand bâtiment, qui ait la suffisance d'en reconnaître la beauté et les pièces, seul qui en puisse rendre grâce à l'architecte, et tenir compte de la recette et mise du monde, qui a scellé ce privilège ? » (*Ibid.*, p. 176) Montaigne n'attend pas Copernic pour être sensibilisé à l'idée d'une terre qui ne soit pas un centre puisqu'il la trouve déjà formulée dans le *De Rerum natura* de Lucrèce. Aussi n'y a-t-il aucune raison que Dieu aie favorisé notre monde aux dépens des autres.

²⁷⁴ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 12, pp. 298, 299

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 314

leur a révélés : de tout le demeurant, et le commencement, et le milieu, et la fin, ce n'est que songe et fumée²⁷⁶.

Comme le dit Frédéric Brahami, le dogmatisme est, selon Montaigne, « la synthèse arbitraire des évidences en une cohérence logique²⁷⁷ ». Derrière la barrière des « principes présumés » et au-delà de la logique interne du système, il n'y a que des choix arbitraires. Le dogmatisme ne repose sur aucune référence verticale, mais sur une série de croyances appartenant à la chaîne des opinions. Tout l'enjeu pour Montaigne est de dissoudre cette cohérence illusoire et de rendre visible l'inanité qui gît derrière chaque discours visant la certitude. Or, la meilleure preuve de la vacuité de ces philosophies dogmatiques restent encore « les dissensions de leurs opinions, et de leurs sectes²⁷⁸ ». Celles-ci n'aboutissent jamais qu'à une cacophonie insoluble, dont tout homme perspicace tire la conclusion de l'irrésolution humaine. En effet, « par cette variété et instabilité d'opinions, déclare Montaigne, ils [les philosophes] nous mènent comme par la main tacitement à cette résolution de leur irrésolution²⁷⁹ ». La variabilité, la contradiction et l'inconstance de la philosophie sont le fait de cette instabilité permanente que tout homme, comme Montaigne, peut découvrir à travers lui, en observant la marche irrégulière de son propre jugement :

Voilà comment tous ces jugements qui se font des apparences externes, sont merveilleusement incertains et douteux : et n'est aucun si assuré témoin, comme chacun à soi-même²⁸⁰.

Comme nous l'avons vu, tout sujet fait l'expérience d'un monde qui se meut perpétuellement, de telle sorte qu'il n'a qu'une prise infime et absolument insignifiante sur ce dernier²⁸¹. Les représentations qu'il en a se multiplient, voire se contredisent, et le plongent toujours davantage dans le doute. Tout ce qu'il se figure du monde animé, « qui n'est que variété et dissemblance²⁸² », finit inlassablement pas être contredit, en témoigne la découverte d'un immense continent que nul ne soupçonnait : « notre monde vient d'en trouver un autre, s'étonne Montaigne, et nous, nous avons ignoré celui-ci

²⁷⁶ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 12, p. 306

²⁷⁷ Frédéric Brahami, *Le Travail du scepticisme. Montaigne, Bayle, Hume*, PUF, 2001

²⁷⁸ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 12, p. 312

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 313

²⁸⁰ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 16, p. 430

²⁸¹ « Et de cette image du monde, qui coule pendant que nous y sommes, combien chétive et raccourcie est la connaissance des plus curieux », *Ibid.*, Livre III, Chap. 6, pp. 180, 181

²⁸² Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 2, p. 23

jusqu'à cette heure²⁸³ ? ». Il s'agit là d'un mouvement *exogène* au jugement, c'est-à-dire provenant directement de l'extérieur. Toutefois, nous avons vu précédemment que l'homme et son esprit, qui ne sont pas imperméables au branle général, font également preuve d'un mouvement et d'une instabilité qui leur sont propre, et dont l'origine peut être dite *endogène*. Ce dont Montaigne prend conscience à travers le discours qu'il fait de soi, c'est de la malléabilité de l'homme et de sa pensée, dont les choix sont clairement arbitraires et accidentels :

Notre façon ordinaire c'est d'aller après les inclinations de notre appétit, à gauche, à droite, contremont, contrebas, selon que le vent des occasions nous emporte : Nous ne pensons ce que nous voulons, qu'à l'instant que nous le voulons, et changeons comme cet animal, qui prend la couleur du lieu, où on le couche. Ce que nous avons à cette heure proposé nous le changeons tantôt, et tantôt encore retournons sur nos pas, ce n'est que branle et inconstance²⁸⁴.

Le thème de l'inconstance humaine court sur l'ensemble des *Essais* mais se cristallise particulièrement dans le premier chapitre du deuxième livre : « Je crois des hommes plus mal aisément la constance, que tout autre chose, et rien plus aisément l'inconstance²⁸⁵ », y déclare Montaigne. Ce que nous prenons abusivement pour de la constance n'est « qu'un branle plus languissant ». Les mœurs et les opinions, si elles divergent considérablement d'un homme à un autre, sont également instables dans l'esprit d'un même homme, « et [il] se trouve autant de différence de nous à nous-mêmes, que de nous à autrui²⁸⁶ ». Ainsi, « ce que nous avons à cette heure proposé nous le changeons tantôt, et tantôt encore retournons sur nos pas²⁸⁷ ». Tout ce que nous admettons, voire soutenons aujourd'hui, il y a fort à penser que nous le renierons les jours prochains, et ainsi de suite, sans jamais parvenir à maintenir notre esprit dans un état stable. Mais pourquoi cette instabilité, qui condamne l'homme à l'irrésolution, c'est-à-dire à n'être jamais résolu *définitivement* de rien ? D'abord, le sujet pensant n'est pas un pur esprit. Les passions du corps influencent, altèrent et déterminent continuellement le jugement, qui ne peut être une instance purement rationnelle, indifférente à ce qui affecte le corps. Les opinions se meuvent du même mouvement instable que les affections de ce dernier, et Montaigne le constate en lui-même :

²⁸³ Montaigne, *op. cit.*, Livre III, Chap. 6, p. 182

²⁸⁴ *Ibid.*, Livre II, Chap. 1, p. 15

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 14

²⁸⁶ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 1, p. 21

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 15

Moi qui m'épie de près, qui ai les yeux incessamment tendus sur moi, comme celui qui n'ai pas fort à faire ailleurs, [...] à peine oserais-je dire la vanité et la faiblesse que je trouve chez moi. J'ai le pied si instable et si mal assis, je le trouve si aisé à crouler, et si prêt au branle, et ma vue si dérégulée, que à jeun je me sens autre, qu'après le repas : si ma santé me rit, et la clarté d'un beau jour, me voilà honnête homme : si j'ai un cor qui me presse l'orteil, me voilà renfrogné, mal plaisant et inaccessible. Un même pas de cheval me semble tantôt rude, tantôt aisé, et même chemin à cette heure plus court, une autre fois plus long : et une même forme ores plus ores moins agréable : maintenant je suis à tout faire, maintenant à rien faire : ce qui m'est plaisir à cette heure, me sera quelquefois peine. Il se fait mille agitations indiscretes et casuelles chez moi. Ou l'humeur mélancolique me tient, ou la colérique, et de son autorité privée, à cette heure le chagrin prédomine en moi, à cette heure l'allégresse²⁸⁸.

Comme l'énonce Jean Starobinski, « Montaigne ne voit [...] prévaloir aucun tempérament pur²⁸⁹ » ni aucune « loi du corps²⁹⁰ » égale à elle-même, et donc, logiquement, aucune assiette stable du jugement. Certes, « les secousses et ébranlements que notre âme reçoit par les passions corporelles peuvent beaucoup en elle, mais, ajoute Montaigne, encore plus les siennes propres²⁹¹ ». Ainsi, l'âme est doublement affectée : par les passions du corps, mais aussi par ses propres passions, « auxquelles elle est si fort en prise, qu'il est à l'aventure soutenable, qu'elle n'a aucune autre allure et mouvement, que du souffle de ses vents, et que sans leur agitation elle resterait sans action²⁹² ». Il apparaît que la raison est toujours déterminée, voire même rendue possible par des passions ou par des affections, quelles qu'elles soient. L'avocat se persuade d'autant mieux de la vérité à défendre dès lors qu'il a été grassement payé, de même que « les prêcheurs savent, que l'émotion qui leur vient en parlant, les anime vers la créance²⁹³ ». Les vertus ne sont pas non plus de pures projections abstraites de l'esprit, mais l'effet, encore une fois, de passions et d'affects divers :

La vaillance, disent-ils, ne se peut parfaire sans l'assistance de la colère [...] ni ne court-on sus aux méchants et aux ennemis assez vigoureusement si on n'est courroucé : et veulent que l'avocat inspire le courroux aux juges pour en tirer justice. [...] La compassion sert d'aiguillon à la clémence : et la prudence de nous conserver et gouverner, est éveillée par notre crainte : et combien de belles actions par l'ambition ? combien par la présomption ? Aucun éminente et gaillarde vertu enfin, n'est sans quelque agitation dérégulée²⁹⁴.

²⁸⁸ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 12, p. 343

²⁸⁹ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 63

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 12, p. 345

²⁹² *Ibid.*, p. 345

²⁹³ *Ibid.*, p. 344

²⁹⁴ *Ibid.*, pp. 345, 346

Or, le propre d'une passion est d'être instable. Comme le vent, celle-ci change constamment de direction. Si la raison lui doit son existence, quelle confiance lui accorder ? Nous ne pouvons rien en attendre, si toutefois nous attendons d'elle la connaissance, sinon des phénomènes d'enthousiasme et d'engouement qui s'émeussent aussitôt. « Quelle assurance pouvons-nous donc prendre de chose si instable et si mobile, s'interroge Montaigne, sujette par sa condition à la maîtrise du trouble, n'allant jamais d'un pas forcé et emprunté²⁹⁵ ? ». L'homme inconstant est condamné au doute et à la contradiction car sa « façon ordinaire c'est d'aller après les inclinations de [son] appétit, à gauche, à droite, contremont, contrebas ». Et si son inconstance l'empêche d'avoir une connaissance stable du monde, elle l'empêche également de se connaître lui-même, de déterminer ce qu'il est : ce serait tenter vainement de « rapiécer et mettre à même lustre » des actions humaines qui ne cessent de se contredire.

Mais d'où vient que les passions humaines se meuvent si promptement ? Montaigne l'explique en partie par l'influence de la coutume, qui exerce à notre insu son autorité sur le jugement. Aussi y a-t-il autant d'opinions que de coutumes, les premières étant déterminées par les secondes sans que l'homme en ait pleinement conscience. Celui-ci s'abuse s'il croit, par exemple, changer librement de goûts vestimentaires. Il ignore tout bonnement que sa volonté ne lui est pas absolument propre, mais qu'elle subit passivement les variations capricieuses de la coutume :

Je me plains de sa [l'homme] 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. Quand il portait le busc de son pourpoint entre les mamelles, il maintenait par vives raisons qu'il était en son vrai lieu : quelques années après le voilà avalé jusques entre les cuisses, il se moque de son autre usage, le trouve inepte et insupportable. 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. Parce que notre changement est si subit et si prompt en cela, que l'invention de tous les tailleurs du monde ne saurait fournir assez de nouvelles, il est force que bien souvent les formes méprisées reviennent en crédit, et celles-là mêmes tombent en mépris tantôt après, et qu'un même jugement prenne en l'espace de quinze ou vingt ans, deux ou trois, non diverses seulement, mais contraires opinions, d'une inconstance et légèreté incroyable²⁹⁶.

²⁹⁵ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 12, pp. 345, 346

²⁹⁶ *Ibid.*, Livre I, Chap. 49, pp. 518, 519

En s'attaquant, tout au long des *Essais*, à l'autorité de la coutume comme à celle des philosophies dogmatiques ou de l'imagination, qui brident et aveuglent le jugement, Montaigne reprend le dixième mode sceptique donné par Sextus Empiricus dans ses *Esquisses pyrrhoniennes*, celui qui doit conduire à la suspension du jugement d'après les « modes de vie, les coutumes, les lois, les croyances aux mythes et les suppositions dogmatiques²⁹⁷ ». Si « nous flottons entre divers avis [et] ne voulons rien librement²⁹⁸ », c'est aussi parce que notre jugement reçoit l'impression *autoritaire* des opinions et des usages qui lui sont familiers et habituels. Or, Montaigne n'a de cesse de dénoncer l'influence néfaste et nuisible qu'exerce toute forme de *doxa* sur l'intelligence humaine, qui est comme enchaînée aux « principes présumés » de la philosophie comme au patron de « ses propres mœurs et usances²⁹⁹ ». Les philosophies anciennes sont reçues sans que leur bien-fondé soit préalablement interrogé ni essayé, et ceci précisément parce qu'il s'agit de philosophies anciennes, admises de longue date et faisant naturellement autorité dans le domaine de la connaissance et du savoir :

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 tenu : on reçoit cette vérité, avec tout son bâtiment et attelage d'arguments et de preuves, comme un corps ferme et solide, qu'on n'ébranle plus, qu'on ne juge plus. Au contraire, chacun 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 et se confit en fadaise et en mensonge. Ce qui fait qu'on ne doute guère de choses, c'est que les communes impressions, on ne les essaie jamais : on n'en sonde point le pied, où gît la faute [...] ³⁰⁰.

Montaigne parle alors de « bride et de contrainte de la liberté de nos jugements³⁰¹ », assujettis à des opinions qui ne sont pas les leurs et qu'il est d'autant plus difficile de remettre en cause que celles-ci sont données comme *allant de soi*, comme des *canons de pensée*. L'auteur, qui s'essaie à tout sujet, constate également

²⁹⁷ Sextus Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes*, Seuil, 1997, p. 77. Rappelons avant tout que les modes sceptiques énumérés par Sextus Empiricus sont au nombre de dix et qu'ils visent à suspendre le jugement : « Les voici : 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, le 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 vie, les coutumes, les lois, les croyances aux mythes et les suppositions dogmatiques »

²⁹⁸ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 1, p. 16

²⁹⁹ *Ibid.*, Livre I, Chap. 49, p. 518

³⁰⁰ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 12, pp. 303, 304

³⁰¹ *Ibid.*

que, « où [qu'il] veuille donner, il [lui] faut forcer quelque barrière de la coutume, tant elle a soigneusement bridé toutes nos avenues³⁰² ». Le cas du gentilhomme français et du mouchoir, que l'on a vu précédemment, illustre ce propos. Montaigne s'aperçoit avec surprise que l'usage du mouchoir n'est en rien plus rationnel ni plus approprié, mais qu'il en jugeait ainsi par habitude et parce que la société dans laquelle il vit impose ce modèle aux dépens des autres. « Car c'est à la vérité une violente et traîtresse maîtresse d'école, que la coutume, déclare l'auteur » et « que ne peut-elle en nos opinions³⁰³ ? ».

La raison est « un pot à deux anses³⁰⁴ », un bâton que l'on peut saisir tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. Tout sujet ne peut faire l'objet d'un regard totalisateur ni être *rapiécé à même lustre*, selon l'expression de Montaigne, précisément parce qu'il s'offre au regard humain sous divers aspects. En effet, « les sujets ont divers lustres et diverses considérations : c'est de là que s'engendre principalement la diversité des opinions³⁰⁵ ». Ne nous étonnons donc pas que des pays craignent la mort quand elle est non seulement méprisée ou fêtée dans d'autres. Pas plus qu'il y en a pour fermer soigneusement leurs portes, alors que d'autres gardent tout ouvert, « et les maisons pour belles et riches qu'elles soient, sans porte, sans fenêtre, sans coffre qui ferme³⁰⁶ », et ainsi de suite. Les *Essais* en multiplient sciemment les exemples. Il en est de même pour la philosophie, qui produit une immense variété d'opinions contradictoires que Montaigne se plaît à énumérer, notamment dans l'*Apologie de Raymond Sebond*. Si l'on s'arrête à la question de l'âme, on s'aperçoit que nul ne s'entend et que chacun y va tour à tour de son hypothèse. La pensée de l'homme n'est pas déterminée à avoir une opinion arrêtée sur quelque sujet que ce soit ; elle n'a pas vocation à aboutir à la résolution ni à la certitude. Ce n'est que par abus de pouvoir et par autorité que des opinions s'imposent comme des vérités dans l'esprit des hommes, sans que toutefois ces derniers ne les aient interrogées ni consciemment assimilées :

C'est chose difficile, de résoudre son jugement contre les opinions communes. La première persuasion prise du sujet même, saisit les simples : de là elle s'épand aux habiles, sous l'autorité du nombre et ancienneté des témoignages. Pour moi, de ce que je

³⁰² Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 36, p. 426

³⁰³ *Ibid.*, Chap. 23, p. 258

³⁰⁴ *Ibid.*, Livre II, Chap. 12, p. 365

³⁰⁵ *Ibid.*, Chap. 12, p. 365

³⁰⁶ *Ibid.*, Livre I, Chap. 23, p. 266

n'en croirais pas un, je n'en croirais pas, cent uns. Et ne juge pas les opinions, par les ans³⁰⁷.

Les *Essais* tendent vers cela : rendre au jugement sa vocation première, la *liberté philosophique*, celle que lui dénie les philosophies dogmatiques comme l'ensemble des habitudes de pensée. Le propre du jugement est « de branler, douter et enquérir³⁰⁸ », non de se tenir définitivement à une affirmation péremptoire qui se voudrait universelle. L'homme peut affirmer, certes, mais tout en sachant qu'il se contredira peut-être l'instant suivant, et que son affirmation n'engage que sa seule subjectivité. Or, la manière même dont Montaigne construit son discours sert à rendre visible les égarements du jugement. Il met en place des stratégies d'écriture paradoxales, pour certaines héritées du scepticisme, grâce auxquelles l'auteur frappe d'inanité les opinions présumées et communément admises qui asservissent le jugement à une perspective arbitraire. Le problème n'est pas l'opinion *en soi* puisque tout, selon Montaigne, n'est qu'opinion. Ce que l'auteur récuse, c'est plutôt la tyrannie qu'une opinion exerce arbitrairement aux dépens des autres, aux dépens de la liberté philosophique, aux dépens, également, de la *vérité*. Parler ainsi d'une œuvre sceptique peut sembler aventureux, mais il importe, comme l'explique très justement Marcel Conche³⁰⁹, de relativiser le relativisme des *Essais*. Celui-ci se heurtent aux critères communs, universels et irréductibles du bon et du mauvais, et ne concerne que les critères collectifs. Montaigne ne le formule jamais ainsi et ne pose même jamais la question des limites du relativisme. Si les stratégies d'écriture déployées par l'auteur vise à montrer la relativité de la pensée, ce « pot à deux anses » accommodable à tout biais, elles savent aussi rétablir la *vérité* quand des opinions collectives et arbitraires nous en éloignent. Si tout était relatif, alors l'opinion des Européens sur les indiens Tupinambas n'aurait pas à faire l'objet d'une remise en cause, ce qui est loin d'être le cas.

³⁰⁷ Montaigne, *op. cit.*, Livre III, Chap. 11, p. 351

³⁰⁸ *Ibid.*, Livre II, Chap. 12, p. 253

³⁰⁹ Voir : « Peut-on parler d'un "nihilisme philosophique" de Montaigne ? Oui, si l'on entend par là un nihilisme ontologique (rien à quoi nous ayons affaire à l'échelle humaine n'est véritablement) ou épistémologique (car les hypothèses scientifiques ne sont que les songes de l'intelligence). Non, si l'on a en vue un nihilisme éthique (il y a une sagesse de Montaigne) ou moral (car la morale universelle n'est pas du même ordre que les innombrables morales collectives, et la morale de Montaigne prend ses distances avec la morale collective de son temps) », Marcel Conche, *op. cit.*, avant-propos, p. 9

3.2. L'écriture par anamorphose : une pratique libératrice du discours

A l'instar de Marie-Luce Demonet³¹⁰, nous prendrons le parti de parler d'« écriture par anamorphose » pour désigner les pratiques paradoxales du discours de Montaigne. Celle-ci n'est toutefois pas à confondre absolument avec l'anamorphose proprement littéraire, « qui consiste à multiplier les lectures par dérivation à partir d'un premier plan, grâce à la modification du plan et du mode de lecture conventionnels³¹¹ », même si elle-même, à sa manière, multiplie les lectures en modifiant les modes d'appréhension conventionnels. Pourquoi, en revanche, ne pas simplement parler d'écriture paradoxale, ce qui aurait l'avantage d'être plus clair ? Tout simplement parce que l'expression « écriture par anamorphose » prolonge le modèle optique et perspectif à travers lequel Montaigne pense le jugement moral. Le terme anamorphose est également préférable parce qu'il renvoie davantage à la mélancolie que nous avons précédemment travaillée. Or, le mélancolique est, selon Maxime Préaud, celui qui a « un regard de côté », celui qui, comme Montaigne, appréhende le monde à partir d'un « lustre inusité » et brouille les « mode[s] de lecture conventionnels ».

3.2.1. L'œil de la mélancolie

Un regard oblique : ce qui se cache dans nos « angles morts »

Montaigne et ses *Essais* sont l'illustration parfaite de ce que Maxime Préaud énonce à propos du mélancolique et de sa capacité à voir, à l'encontre de tous, « ce qui existe entre les mondes ». Si Grégoire Huret fait du problème perspectif un problème moral, Montaigne fait du problème moral un problème de lustre et de considération. Dans le chapitre de *Democritus et Heraclitus*, l'auteur déclare saisir les sujets « par quelque lustre inusité », c'est-à-dire envisager toute question selon des considérations

³¹⁰ Voir : Marie-Luce Demonet, *Michel de Montaigne, les « Essais »*, Paris : Presses universitaires de France, 1986, p. 79

³¹¹ Fabienne Pomel, « Allégorie et anamorphose », in *L'inscription du regard, Moyen Age – Renaissance*, textes réunis par Michèle Gally et Michel Jourde, ENS Editions Fontenay/Saint-Cloud, 1995, p. 256

nouvelles et inhabituelles, et ceci afin de s'éloigner de ce que la *doxa* en dit. Il adopte alors sur toute chose un regard oblique qui révèle ce qui se cache dans nos « angles morts ». On a cité précédemment le cas du mouchoir, sur lequel Montaigne se penche d'une façon tout à fait emblématique : c'est par la rencontre fortuite d'un gentilhomme dont l'usage est de se moucher dans les mains que l'auteur prend soudainement conscience de l'emploi arbitraire et socialement construit du mouchoir. Les raisons que son interlocuteur lui opposent obligent Montaigne à s'interroger sur ce que l'habitude donne comme une évidence, et à le faire selon un point de vue extérieur. Mais il s'agit là d'un exemple isolé, auquel s'en ajoute encore bien d'autres. De manière générale, c'est sur l'ensemble des problèmes politiques et sociaux auxquels il est confronté que Montaigne fait l'effort de porter un regard qui ne soit pas celui de l'opinion commune. En particulier à propos de la question coloniale, sur laquelle, comme le remarque Pierre Clastres, l'auteur des *Essais* se démarque considérablement de ce que les autorités politiques et religieuses en disent :

Quel discours les Européens pouvaient-ils [...] tenir sur les Sauvages ? Ou bien mettre en question leur conviction que la société ne peut pas se penser sans division, et admettre du même coup que les peuples primitifs constituaient des sociétés au sens plein du terme ; ou bien décider qu'un groupement non divisé, où les chefs ne commandent pas et où personne n'obéit, ne peut pas être une société : donc les Sauvages sont vraiment sauvages, et il convient de les civiliser, de les « policer ». Voie théorique et pratique en laquelle, unanimement, ne manquèrent pas de s'engager les Occidentaux du XVI^e siècle. A une exception près cependant : celle de Montaigne et de La Boétie [...]. Eux, et eux seuls pensèrent à contre-courant³¹².

L'idée d'un engagement à contre-courant est particulièrement appropriée. Au XVI^e siècle, la majorité des habitants de l'Europe n'entendent parler du nouveau monde que par ouï-dire. Les nombreux récits de voyages qui décrivent entre autres choses l'anthropophagie guerrière, le mariage polygame, la nudité des Indiens, l'absence de pouvoir coercitif, etc., « heurt[ent] de plein fouet les tabous [et les conceptions] de la société européenne³¹³ ». Pour l'opinion commune, ceux-ci sont donc à « policer », à « civiliser », à faire sortir de l'« enfance primitive ». Or, la façon dont Montaigne aborde à son tour la question des sociétés étrangères, et particulièrement celle des Tupinambas du Brésil, prend le contre-pied de ce qu'il en est communément admis. Les

³¹² Pierre Clastres, *Recherches d'anthropologie politique*, Paris, Seuil, 1980, pp. 148, 149

³¹³ Alexandre Tarrête, « "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, pp., 98, 99

chapitres *Des Cannibales* et *Des Coches* en font un tout autre portrait : l'éthique des Indiens surpasse l'âge d'or maintes fois rêvé par l'Europe. Il n'y a pas de division du groupe, c'est-à-dire nulle « supériorité politique », pas plus qu'il n'y a de système pénal ou de partage des terres. Pour le lecteur d'alors, habitué à d'autres discours, l'éloge que Montaigne en fait est des plus paradoxaux :

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 tempérée³¹⁴.

Ce portrait dithyrambique provoque le contemporain de Montaigne et l'ébranle dans ses conceptions les plus solidement ancrées. Si l'auteur s'attache tant à adopter des lustres inusités, comme il le dit lui-même, c'est parce qu'il cherche à lutter contre ce travers de l'intelligence qui consiste à juger de toute chose selon les formes qui sont les nôtres³¹⁵. Comme le dit Alexandre Tarrête, il « développe à plaisir un éloge inattendu du Cannibale, paré de toutes les vertus et proposé comme un modèle pour l'Européen³¹⁶ ». Il délaisse le visage monstrueux que l'Europe s'invente à propos des Indiens et considère ces derniers, quant à lui, par un visage autre. « Ceux qui reviennent de ce monde nouveau qui a été découvert du temps de nos pères par les Espagnols, déclare Montaigne, nous peuvent témoigner combien ces nations, sans magistrats, et sans loi, vivent plus légitimement et plus règlement que les autres, où il y a plus d'officiers et de loi, qu'il n'y a d'autres hommes, et qu'il n'y a d'actions³¹⁷ ». Voilà un modèle de société bien différent, plus légitime et plus réglé, au sein de laquelle les hommes mènent une existence plus digne. Leur guerre n'est pas cruelle ni monstrueuse, mais brave, « car de routes et d'effroi, ils ne savent ce que c'est³¹⁸ » ; leur polygamie

³¹⁴ Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 31, pp. 398, 399

³¹⁵ « Les yeux humains ne peuvent apercevoir les choses, que par les formes de leur connaissance », *Ibid.* Livre II, Chap. 12, p. 297

³¹⁶ Alexandre Tarrête, *op. cit.*, p. 99

³¹⁷ *Ibid.*, Livre II, Chap. 12, p. 246

³¹⁸ *Ibid.*, Livre I, Chap. 31, p. 402

prouve « l'amitié et la bienveillance » des femmes, soucieuses plus qu'aucunes autres de l'honneur du mari. Mais l'éloge paradoxal atteint des sommets lorsque, contre toute attente, le cannibalisme est présenté, non comme un rite barbare, mais comme le lieu d'expression de la fierté guerrière, tant celle du captif que du vainqueur :

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 invincible, [...] qui n'aime mieux être tué et mangé, que de requérir seulement de ne l'être pas³¹⁹.

Il est à noter que ce renversement dans la manière de concevoir les sociétés indiennes n'est pas sans conséquence pour l'Europe. Rétablir la vérité sur les Tupinambas a pour effet de faire basculer la barbarie du côté de la société européenne, précisément là où le lecteur s'y attend le moins. Chacun s'indigne de ce que les Indiens mangent des corps morts quand des massacres sont perpétrés par les guerres de religion et par les Colons. Dans le chapitre *Des Coches*, l'auteur évoque les meurtres de masse, ces « boucherie[s] générale[s]³²⁰ », dont les Indiens furent les victimes et auxquels seuls réchappèrent ceux qui furent désignés pour l'esclavage :

A une autre fois, ils [les Colons] mirent à brûler pour un coup, en même feu, quatre cents du commun peuple, les soixante des principaux seigneurs d'une province, prisonniers de guerre simplement. Nous tenons d'eux-mêmes ces narrations, car ils ne les avouent pas seulement, ils s'en vantent, et les prêchent³²¹.

Le sort que les Européens et les Indiens réservent à leurs prisonniers respectifs est absolument incomparable. Car « il y a plus de barbarie à manger un homme vivant, qu'à le manger mort, à déchirer par tourment et par géhennes, un corps encore plein de sentiment, le faire rôtir par le menu, le faire mordre et meurtrir aux chiens, et aux pourceaux [...] que de le rôtir et manger après qu'il est trépassé³²² ». Or, dans ce cadre, se référer au modèle anamorphotique est plus pertinent que de parler simplement d'« écriture paradoxale », justement parce que ce premier permet de mieux saisir la logique de Montaigne, celle qui consiste à adopter un point de vue inhabituel et à

³¹⁹ Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 31, pp. 402, 405

³²⁰ Montaigne parle d'une « boucherie [...] universelle ». La traduction est proposée par André Lanly. Se reporter à l'adaptation en français moderne des *Essais*, Edition Quarto Gallimard, 2009, p. 1106

³²¹ Montaigne, *op. cit.*, Livre III, Chap. 6, p. 189

³²² *Ibid.*, Livre I, Chap. 31, p. 403

déplacer l'image monstrueuse là où elle n'est pas attendue (ici, des Tupinambas à la société européenne). On se rappelle effectivement du tableau des *Ambassadeurs*, où l'image droite cohabite avec l'image déformée, et où le redressement de l'une implique la déformation de l'autre par déplacement du point de vue frontal au point de vue oblique. L'écriture de Montaigne provoque le même mouvement de déformation et de redressement concomitants. A supposer que l'Europe constitue, aux yeux du lecteur européen, l'image droite, et la société des Tupinambas, l'anamorphose, alors l'adoption du « lustre inusité » redresse la dernière quand elle déforme la première. L'auteur s'exerce à prendre un point de vue extérieur – condition nécessaire pour s'extraire de la *doxa* – point de vue auquel son écriture nous confronte. Le dispositif *anamorphotique* qu'il met en place dans les dernières pages du chapitre *Des Cannibales* invite le lecteur « à considérer les choses sans obligation et servitude³²³ ». Puisque nous sommes « portés, ou par la coutume de [notre] pays, ou par l'institution des parents, ou par rencontre [...], sans jugement et sans choix [...] à telle ou telle opinion [...], comme à une prise qu' [on] ne [peut] démordre³²⁴ », Montaigne fait de son écriture le lieu d'un travail de *déplacement* et de *reconsidération* pour que le lecteur retrouve son entière capacité d' « étonnement horrifié³²⁵ ». Ainsi, le chapitre se clôt avec le point de vue des trois Indiens tupinambas sur l'Europe, lesquels s'étonnent de tout ce que le lecteur d'alors juge normal et anhistorique, c'est-à-dire la division entre les hommes, l'inégalité dans l'accès aux biens, la concentration du pouvoir entre les mains d'un seul homme, et qui plus est d'un enfant :

Trois d'entres 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 nécessiteuses pouvaient souffrir une telle injustice [...]³²⁶.

³²³ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 12, p. 255

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ Si l'expression est de Claude Lévi-Strauss, elle est relayée, dans un tout autre contexte que celui-ci, par le philosophe Alain Brossat. Voir : *Pour en finir avec la prison*, 2001, La Fabrique éditions, p. 114

³²⁶ Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 31, p. 409, 410

Un regard dynamique

L'anamorphose contraint le spectateur à se déplacer. Comme Fabienne Pomel l'indique, elle « requier[t] l'exercice d'une double vue³²⁷ ». A l'instar du paradoxe, qui peut aussi « consiste[r] à affirmer simultanément des propositions [...] incompatibles³²⁸ », elle fait cohabiter des perspectives opposées qui scindent le champ de vision. Si nous nous référons encore une fois au tableau des *Ambassadeurs*, on remarque que la saisie de l'ensemble de la représentation en un point de vue totalisateur est impossible. Soit on prend le parti de voir les ambassadeurs et d'aborder l'œuvre frontalement, soit on choisit au contraire de découvrir le crâne humain, auquel cas il faut se plier aux exigences de la perspective oblique. « Le regard du spectateur est dédoublé d'un dédoublement asymétrique par rapport au premier, déclare Fernand Hallyn, empêchant la complétude de la vision, la saisie totale du tableau en un regard totalisateur ». Le regard est alors dissocié, et l'appréhension ne peut se faire qu'en deux temps absolument distincts. L'anamorphose implique alors l'exercice d'un *regard dynamique*. Or, que déclare Montaigne à propos des actions humaines, sinon qu'il n'est pas envisageable de « les rapiécer et mettre à même lustre : car elles se contredisent communément de si étrange façon, qu'il semble impossible qu'elles soient parties de même boutique³²⁹ » ? Encore une fois, Montaigne adapte la *manière* du discours à sa *matière*. Puisque notre conception du monde n'est toujours que partielle et que chaque saisie de l'intelligence ne s'attache qu'à l'un des multiples aspects de chaque chose, alors il importe de faire varier les points de vue que l'on peut en avoir :

Diversement traiter les matières est aussi bien les traiter que conformément et mieux : à savoir, plus copieusement et utilement³³⁰.

En effet, il se produit souvent dans les *Essais* le même phénomène paradoxal de dédoublement des perspectives par affirmation simultanée de propositions contraires. La pratique de l'isosthénie, héritée du scepticisme, et celle de la juxtaposition, « procédé emprunté, selon Alexandre Tarrête, aux recueils de lieux communs³³¹ », met

³²⁷ Fabienne Pomel, *op. cit.*, p. 251

³²⁸ Alexandre Tarrête, *op. cit.*, p. 107

³²⁹ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 1, p. 13

³³⁰ *Ibid.*, Livre II, Chap. 12, p. 263

³³¹ Notes p. 622, in. Montaigne, *op. cit.*

le lecteur face à une infinité de contradictions accolées les unes aux autres. Aussi n'est-il pas rare que Montaigne énumère sur des pages entières, tantôt une multitude de rites et de coutumes aussi nombreuses que distinctes, tantôt des opinions variées et contradictoires. Il s'agit pour lui, en quelque sorte, de prélever un échantillon des actions et des pensées humaines, et par là même de rendre visible l'irrésolution de l'homme :

Qui fagoterait suffisamment un amas des âneries de l'humaine prudence, il dirait merveilles. J'en assemble volontiers : comme une montre³³².

Aussi le fait-il notamment à propos de la nature de l'âme. Il rassemble autour de la question un grand nombre d'opinions qui, pour la plupart, se contredisent. L'éventail étourdissant qu'il propose n'a d'autres fins que de mener le lecteur à la *résolution de notre irrésolution* par la matérialisation du caractère relatif de l'intelligence humaine. Toutefois, ces juxtapositions ne doivent rien au hasard, et les propositions ne sont pas rassemblées pêle-mêle, mais sont au contraire disposées de manière à faire ressortir les antithèses :

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 Anaximandre, 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 [...] ³³³.

De même, à propos de la nature de Dieu, Xenophane « fait Dieu rond, voyant, oyant, non respirant » tandis qu'à l'inverse, Ariston « le prive de sens³³⁴ ». Montaigne pratique là l'isosthénie (ou l'antithèse) qui consiste à faire entrer en conflit des arguments opposés de force équivalente. Mais à l'inverse des sceptiques, qui pratiquent la mise en opposition des choses pour parvenir à suspendre le jugement, Montaigne se

³³² Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 12, p. 312

³³³ *Ibid.*, pp. 308, 309

³³⁴ *Ibid.*, p. 254

sert avant tout de l'isosthénie « pour butiner partout³³⁵ » et libérer l'esprit des entraves du dogmatisme et de la coutume. Ainsi, dans la réflexion que Montaigne mène sur un sujet quelconque, il se produit souvent un renversement inopiné d'une idée à son contraire. C'est le cas notamment du chapitre *A demain les affaires*, où l'action d'un homme donne lieu à deux considérations opposées :

J'étais à cette heure sur ce passage, où Plutarque dit de soi-même, que Rusticus assistant à une sienne déclamation à Rome, y reçut un paquet de la part de l'Empereur, et temporisa de l'ouvrir, jusques à ce que tout fût fait : en quoi (dit-il) toute l'assistance loua singulièrement la gravité de ce personnage. De vrai étant sur le propos de la curiosité, et de cette passion avide et gourmande de nouvelles, qui nous fait avec tant d'indiscrétion et d'impatience abandonner toutes choses, pour entretenir un nouveau venu, et perdre tout respect et contenance, pour crocheter soudain, où que nous soyons, les lettres qu'on nous apporte : il a eu raison de louer la gravité de Rusticus : et pouvait encore y joindre la louange de sa civilité et courtoisie, de n'avoir voulu interrompre le cours de sa déclamation. Mais je fais doute qu'on le peut louer de prudence : car recevant à l'improvu lettres et notamment d'un Empereur, il pouvait bien advenir que le différer à les lire eût été d'un grand préjudice³³⁶.

L'attitude de Rusticus, qui remet à plus tard la lecture du paquet de l'empereur, est envisagée selon deux points de vue distincts : si l'on se place du point de vue de la civilité et de la contenance, Rusticus a certes eu raison d'agir comme il l'a fait. Si, au contraire, on considère le problème du point de vue de la prudence, alors Rusticus peut être blâmé pour sa nonchalance, dit Montaigne. Or, il est absolument impossible de réduire la complexité du problème, en soi contradictoire, et de le « rapiécer à même lustre ». L'écriture anamorphotique et antithétique des *Essais* s'adapte, si l'on peut dire, au caractère paradoxal du réel. La façon dont Montaigne rend compte de cette affaire, avec ce renversement d'un point de vue à son contraire, n'est pas une invitation à prendre parti pour l'un ou pour l'autre, mais à saisir la réalité dans toute sa complexité. Il en est de même pour le chapitre *De la colère*, où celle-ci est tantôt pensée comme une arme maîtrisée par l'homme, et tantôt comme une passion qui gouverne l'homme :

Aristote dit, que la colère sert parfois d'amer à la vertu et à la vaillance. Cela est vraisemblable : toutefois ceux qui y contredisent, répondent plaisamment, que c'est une arme de nouvel usage : car nous remuons les autres armes, cette-ci nous remue : notre main ne la guide pas, c'est elle qui guide notre main : elle nous tient, nous ne la tenons pas³³⁷.

³³⁵ Marcel Conche, *op. cit.*, p. 4

³³⁶ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 4, p. 55

³³⁷ *Ibid.*, Chap. 31, p. 563

Encore une fois, la cohabitation des deux perspectives contraires n'est pas une incitation à prendre parti : la vérité n'est pas davantage dans l'une ou dans l'autre, mais dans les deux à la fois. L'intelligence humaine est limitée dans la mesure où elle ne retient arbitrairement qu'un visage de la chose au détriment de tous les autres. « Les sujets, ont divers lustres », quand les hommes et « les nations regardent un sujet par un visage : et s'arrêtent à celui-là ». « La réalité est [...] essentiellement intotalisable³³⁸ », et le jugement ne peut, au mieux, que multiplier les perspectives contraires afin de concevoir tour à tour, et non dans un même temps, les divers aspects d'une même chose, car « diversement traiter les matières est aussi bien les traiter que conformément et mieux ». Comme le dit Marcel Conche, « tous ceux qui font un usage sophistique de la raison opèrent un choix dans la réalité [...] mais en considérant tel aspect comme essentiel et négligeant les autres, ils ne font qu'affirmer l'arbitraire d'une perspective³³⁹ ». Dans ce cadre, Montaigne s'ingénie souvent à travailler le thème des causes à effets multiples, par lequel il s'agit de montrer toute l'irréductibilité du réel. Dans le chapitre *Des boiteux*, par exemple, il place le lecteur face à un paradoxe insoluble. Certains prétendent que l'équitation efflanque les jambes du cavalier invétéré, quand d'autres en tirent la conclusion inverse :

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 exercice³⁴⁰.

Et de conclure, qu'il « n'est rien si double que notre entendement », comme « le soulier de Theramenez : bons à tous pieds³⁴¹ ». Toujours dans cette même logique anamorphotique et paradoxale, qui consiste à « faire proliférer la diversité³⁴² », selon la formule d'Eduardo Viveiros de Castro, Montaigne propose une relecture de la sentence cicéronienne « Que philosopher, c'est apprendre à mourir³⁴³ ». Après avoir rappelé la doctrine ascétique et platonicienne dans laquelle elle est originellement insérée – la philosophie détache l'âme du corps –, Montaigne la détourne au profit d'une interprétation contraire : la méditation philosophique ne consiste pas à arracher l'esprit

³³⁸ Marcel Conche, *op. cit.*, p. 17

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ Montaigne, *op. cit.*, Livre III, Chap. 11, pp. 360, 361

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, Presses universitaires de France, 2009, p. 57

³⁴³ La question fait l'objet d'un chapitre à part entière. Voir : Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 20, p. 221

du corps, mais à l'y rappeler afin que la mort ne soit plus une crainte. Sylvia Giocanti parle à ce propos d'une *éthique sceptique*, qui consiste en un jeu philosophique et intellectuel « où l'on s'en donne à croire, notamment en adoptant les doctrines des dogmatiques, les déguisant, transformant, et contrariant pour son bon plaisir³⁴⁴ ». Dans le chapitre *Des Cannibales*, on note également une série de renversements et de ruptures qui se font à la faveur de l'emploi polysémique des termes « barbare » et « sauvage ». Comme le note Alexandre Tarrête à ce propos, Montaigne « fait subrepticement varier le contenu sémantique et axiologique des mots-clés d'une page à l'autre³⁴⁵ ». En effet, les termes désignent alternativement, soit ce qui est étranger, auquel cas l'on se situe sur le plan du relativisme, soit ce qui est resté proche de la nature :

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 produite³⁴⁶.

Dans le premier cas, les Indiens sont injustement jugés « barbares » et « sauvages » par l'Européen dans la mesure où celui-ci, comme tout homme, pense selon les formes et les usages qui sont les siens. Dans le second, les Indiens sont certes sauvages, mais seulement s'il s'agit par là de dire qu'ils se distinguent en tous points de l'artificialité de l'Europe. Mais Montaigne ne s'arrête pas là dans le déploiement vertigineux de son argumentaire paradoxal. Plus loin dans le chapitre, les Indiens sont dits barbares, c'est-à-dire cruels, cette fois-ci, mais s'ils le sont, leur cruauté n'est rien en comparaison de celle que les Européens infligent à leurs semblables. « Nous les pouvons donc bien appeler barbares, eu égard aux règles de la raison, déclare Montaigne, mais non pas eu égard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie³⁴⁷ ». Enfin, ils ne sont ni sauvages ni barbares, dit l'auteur, puisqu'ils surpassent les Européens dans leur vaillance comme dans leur poésie. Après une série d'apparitions et de disparitions, le relativisme tombe tout à fait, car « il y a une merveilleuse distance entre leur forme et la nôtre³⁴⁸ », celle des Indiens étant la meilleure des deux. Tous les points de vue que Montaigne adopte tour à tour jouent en faveur des Indiens : les Européens font, quoi qu'il en soit, une erreur de jugement, d'une

³⁴⁴ Sylvia Giocanti, *op. cit.*, p. 682

³⁴⁵ Alexandre Tarrête, *op. cit.*, pp. 102, 103

³⁴⁶ Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 31, pp. 396, 397

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 404

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 409

part parce qu'ils réproouvent ceux qui n'ont pas les mêmes modes d'existence, d'autre part parce qu'ils ont perdu leur capacité d' « étonnement horrifié » face à leur propre société. L'écriture anamorphotique fait, en quelque sorte, le tour de la question, l'envisage sous tous ses aspects, et ceci afin de faire sortir l'esprit des opinions auxquelles il est attaché « comme à une prise qu'[il] ne [peut] démordre ».

3.2.2. Rendre sa liberté à l'esprit humain

Si l'esprit humain est dans les fers, ce dont Montaigne se convainc au détour d'un travail sur soi, l'écriture par anamorphose n'aspire qu'à le délivrer de tout ce qui le dépossède de lui-même, le détourne de sa vocation à la liberté et au « babil philosophique³⁴⁹ ». Comme on le constate avec les *Ambassadeurs*, l'esthétique de l'anamorphose est celle du dévoilement : le déplacement du point de vue frontal au point de vue oblique redresse ce qui était jusqu'alors une tâche incompréhensible et dévoile l'image d'un crâne humain. Or, on a noté précédemment qu'il se produit un phénomène tout à fait similaire sur le plan littéraire dans le chapitre *Des Cannibales*. Montaigne adopte le point de vue des trois Indiens sur la cour française du XVI^e siècle, lustre pour le moins « inusité », et à la faveur duquel la société européenne apparaît dans tout ce qu'elle a d'étonnant et d'horifiant. Ce détour par un point de vue extérieur est absolument nécessaire quand on sait que l'homme reçoit les croyances anciennes « comme un jargon » et qu'il est porté, « ou par la coutume de [son] pays, ou par l'institution des parents, [...] à telle ou telle opinion [...], comme à une prise qu' [il] ne [peut] démordre ». Montaigne écrit et pense à travers l'*œil du mélancolique*, celui qui porte sur toute chose un regard oblique et se montre toujours capable d'étonnement.

Comme le note Alexandre Tarrête, la manière dont Montaigne multiplie les perspectives contraires « incit[e] le lecteur à trouver une forme de pensée nouvelle³⁵⁰ » qui implique nécessairement l'irrésolution. Nous l'avons vu, l'auteur propose à son lecteur « une diversité de jugements » pour qu'il « en demeur[e] en doute³⁵¹ » et ne soit pas tenté, face à la force de chaque assertion, de croire que l'intelligence humaine puisse jamais réduire cette complexité à même lustre. Or, Fernand Hallyn remarque que l'anamorphose picturale ébranle « le pouvoir du sujet regardant, sa capacité à se maintenir en instance qui scrute et reconnaît le visible, l'énonce et l'affirme³⁵² ». Dans les *Ambassadeurs*, l'anamorphose se rit des prétentions humaines, visibles dans les instruments scientifiques entassés çà et là. Le crâne et la difficulté qu'il y a à le saisir confrontent le spectateur à sa vanité. De même en est-il avec la manière dont Montaigne pratique la juxtaposition et l'antithèse : tout cet assemblage d'assertions qui se

³⁴⁹ Sylvia Giocanti, *op. cit.*, p. 684

³⁵⁰ Alexandre Tarrête, *op. cit.*, p. 99

³⁵¹ Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 26, p. 313

³⁵² Fernand Hallyn, *op. cit.*, p. 128

contredisent mutuellement renvoie l'homme aux limites de son jugement, ainsi que le lecteur au caractère accidentellement mélancolique de l'auteur. Mais Montaigne ne s'en tient nullement à la désespérance. Si effectivement nous n'avons de toute chose qu'une vue partielle et fragmentée, rien ne nous empêche cependant de multiplier nos points de vue, de « diversement traiter les matières » et d'adapter ainsi notre jugement à un réel protéiforme. Chaque contradiction enrichit le discours des *Essais* d'un sens nouveau, auquel il n'est pas davantage question de prêter allégeance : l'esprit doit pouvoir « croi[re] et con[cevoir] mille contraires façons de vie³⁵³ », milles contraires visages du monde. Comme l'explique très justement Sylvia Giocanti, il s'agit de mettre en place une écriture qui épouse sans tyrannie le fonctionnement dynamique et irrésolu du jugement :

Le maintien de différents points de vue au sein des textes est pour lui [Montaigne] absolument nécessaire à la coexistence fructueuse des contradictions propres à l'esprit humain. [...] les jugements exposés par l'auteur se regardent, comme dit Montaigne, "d'une veüe oblique" qui met en perspective les différentes opinions sur une question. La flexibilité de l'esprit permet de présenter l'objet de la pensée sous différents aspects jamais totalisables, l'objet pouvant toujours être retraité sous un autre jour³⁵⁴.

A l'inverse du dogmatique, Montaigne n'ignore pas que toute aspiration à une lecture monosémique du monde est un leurre, et un leurre d'autant plus dangereux qu'il oblige l'esprit à une appréhension restrictive du réel. « C'est la diversité et le changement continuels des formes qu'il faut considérer pour libérer le jugement, note Marcel Conche, le guérir de l'illusion inhérente du mot "être", le rendre plus sain³⁵⁵ ». Ainsi, ce que Fabienne Pomel déclare à propos des anamorphoses et de leur refus de toute conception univoque est absolument pertinente si l'on veut expliquer le caractère paradoxal des *Essais* :

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-protés, cryptés, tramés selon plusieurs codes imbriqués pour mieux rendre compte d'un réel perçu 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 signe³⁵⁶.

³⁵³ Montaigne, *op. cit.*, Livre I, Chap. 37, p. 429

³⁵⁴ Sylvia Giocanti, *op. cit.*, pp. 692, 693

³⁵⁵ Marcel Conche, *op. cit.*, p. 57

³⁵⁶ Fabienne Pomel, *op. cit.*, p. 265

Les stratégies d'écriture dont nous avons précédemment parlé en appellent aussi à une dynamique du sens face à « un monde [qui] n'est que variété et dissemblance³⁵⁷ ». Le dogmatisme, la *doxa*, ainsi que toutes les habitudes de pensée contraignent l'esprit, pourtant voué à la liberté philosophique. Montaigne, quant à lui, « propos[e] incessamment la diversité [...] d'autres vies, fantaisies et usances et [...] fait goûter une [...] perpétuelle variété de forme de notre nature³⁵⁸ ». Comme le note Marcel Conche, « l'homme est maintenant réconcilié avec le devenir et le temps. Il ne vit plus en sens inverse du cours du temps, cherchant en vain le permanent, l'éternel. Il accepte de passer avec ce qui passe. [...] Ainsi, conclut-il, se laisse-t-il porter par la vie même, par le mouvement varié de la vie³⁵⁹ ».

³⁵⁷ Montaigne, *op. cit.*, Livre II, Chap. 2, p. 21

³⁵⁸ *Ibid.*, Livre III, Chap. 9, p. 275

³⁵⁹ Marcel Conche, *op. cit.*, p. 25

Conclusion

Au fil de cette étude, nous n'avons cessé d'interroger la question du *regard mélancolique* que Montaigne porte sur l'existence et qu'il matérialise dans son texte à travers un modèle perspectif latent. Tout l'enjeu était de comprendre comment pouvaient s'articuler la dimension mélancolique et le paradigme optique dans la réflexion que l'auteur mène à propos de l'homme, de sa place dans l'univers, de son rapport à la connaissance, à lui-même et à ses semblables. Nous posons donc la question du *régime mélancolique du regard* et cherchions à mesurer son rapport à la vocation libératrice que les *Essais* se donnent à l'égard de la pensée.

Pour y répondre, nous avons tout d'abord cherché à fonder la mélancolie de Montaigne, précisément parce que l'écriture des *Essais* y trouve son impulsion. Nous en sommes alors arrivés à la conclusion que l'essai est tout à la fois le support et la matérialisation d'un travail réflexif dans lequel l'auteur s'engage suite à la mort d'Etienne de la Boétie, l'ami miroir qui « posséd[ait] [son] âme et la régent[ait] » : l'écriture se substitue à la relation d'amitié dans laquelle Montaigne accédait à lui-même. C'est désormais dans l'écriture spéculaire que se produit l'échange des regards, non plus entre La Boétie et Montaigne, mais entre Montaigne et lui-même. Celui-ci *introjecte* le regard de l'ami perdu par la mise à l'essai de son propre jugement : il se soumet à un examen de conscience, à une *dokimasie* qui doit l'amener, comme jadis, à trouver sa *vraie image* et à en rendre compte, en bon *parrhêsiasês*, avec une absolue sincérité. A propos de cet exercice réflexif auquel l'auteur se soumet, nous avons préféré parler de la notion de souci de soi (*epimeleia heautou*) plutôt que de connaissance de soi (*gnôthi seauton*) parce qu'elle correspond davantage au travail que Montaigne fait sur lui-même afin d'*observer* ses pensées, de transformer son être et son rapport à la connaissance.

Or, la problématique du regard, soulevée par l'exercice même de l'essai, trouve à s'exprimer de manière considérable dans l'emploi récurrent d'un paradigme optique dont les différentes modalités permettent de penser la pensée, d'en offrir un schéma de modélisation et d'interroger, en ayant recours à la métaphore plutôt qu'au concept, la

question du jugement humain, de la manière dont il s'exerce, dont il est entravé ou, au contraire, se libère, etc.

Et à ce schéma de modélisation particulier de la pensée répond, comme un miroir, la pratique du discours et les stratégies d'écriture qui donnent elles-mêmes à voir comment l'esprit humain appréhende le monde avec inconstance, et néanmoins avec outrecuidance, se laissant influencer aveuglément par toute idée souveraine (dogme ou coutume), sans jamais pourtant parvenir à la résolution. A cet égard, nous avons en effet parlé de *pratique anamorphotique* du discours, et d'une pratique tendue vers la libération de la pensée. Si le jugement, ce « pot à deux anses », est irrésolu, il est surtout bridé de toutes parts, par les lois, les habitudes et les coutumes auxquelles il est chaque jour confronté et qu'il n'interroge plus ; par les dogmes également, qui lui ont été inculqués et présentés comme allant de soi. Or, tout ceci contraint l'homme à s'attacher à d'illusoires certitudes quand le propre de la pensée est pourtant « de branler, douter, enquêter » ; il s'y attache « comme à une prise qu'il ne peut démordre » alors que « le monde est une branloire pérenne » où existe « mille contraires façons de vie », mille contraires façons d'appréhender le monde. Montaigne, quant à lui, a recours à des stratégies d'écritures (listes, antithèses, permutation des points de vue) qui ont pour effet de ne pas contrevenir à l'irrésolution de la pensée, de ne pas imposer une opinion comme absolue et infaillible, de ne jamais s'en tenir à une compréhension partielle de quelque sujet que ce soit. Montaigne fait le choix du lustre inusité, de la pensée mélancolique, du « regard de côté » qui réprouve la rigueur de la perspective et préfère les dévoilements provoqués par l'anamorphose, seule capable de rendre à l'esprit sa pleine capacité d'étonnement.

Bibliographie

Montaigne :

1. Sources

MONTAIGNE, Michel (de), *Essais*, E. Naya, A. Tarrête et D. Reguig-Naya, Paris, Gallimard, 2009

2. Outils de travail

BOUDOU, B., BJAÏ, D., CERNOGORA, N., *Dictionnaire des "Essais"*, Paris, L. Scheer, 2011

LEAKE, Roy E., LEAKE, David B. et LEAKE, Alice E., *Concordance des "Essais" de Montaigne*, Genève, Droz, 1981

MONTAIGNE, Michel (de), *Les Essais*, adaptation en français moderne par André Lanly, Editions Gallimard, 2009

3. Ouvrages critiques

BENMAKHLOUF, Ali, *Montaigne*, Paris, Les Belles Lettres, 2008

BIANCAMARIA, Fontana, *Montaigne en politique*, Agone, 2013

BRAHAMI, Frédéric, *Le scepticisme de Montaigne*, Presses universitaires de France, 1997

CONCHE, Marcel, *Montaigne et la philosophie*, Presses universitaires de France, Paris, 1996

DEMONET, Marie-Luce, *Michel de Montaigne, les « Essais »*, Paris : Presses

universitaires de France, 1986

FRIEDRICH, Hugo, *Montaigne*, traduit de l'allemand par Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1984

GIOCANTI, Sylvia, *Penser l'irrésolution, Montaigne, Pascal, La Mothe Le Vayer*, Paris, Honoré Champion, 2001

NAYA, Emmanuel, « L'optique sceptique dans les *Essais* », in. *L'Optique des moralistes de Montaigne à Chamfort*, Actes du colloque international de Grenoble, textes recueillis et présentés par Bernard Roukhomovsky, Paris, H. Champion, 2005

ROGER-VASSELIN, Bruno, *Montaigne et l'intelligence du monde moderne, "Essais", Livre I*, Presses universitaires de France, 2010

STAROBINSKI, Jean, *Montaigne en mouvement*, Editions Gallimard, 1982

TARRÊTE, Alexandre, *Les Essais de Montaigne*, Editions Gallimard, 2007

— « 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

TOURNON, André, *Montaigne en toutes lettres*, Paris, Editions Bordas, 1989

Mélancolie :

BURTON, Robert, *Anatomie de la mélancolie*, Editions Gallimard, 2005

CLAIR, Jean, *Mélancolie : génie et folie en Occident*, Paris, Editions Gallimard, 2005

DANDREY, Patrick, *Anthologie de l'humeur noire, écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l' "Encyclopédie"*, Editions Gallimard, 2005

FREUD, Sigmund, *Deuil et mélancolie*, traduit de l'allemand par Aline Weill, Editions Payot & Rivages, 2011

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Editions Gallimard, 1987

FÖLDÉNYI, László F., *Mélancolie, essai sur l'âme occidentale*, traduit du hongrois par Natalia Huzsvai et Charles Zaremba, Actes Sud, 2012

PIGEAUD, Jackie, *Melancholia, le malaise de l'individu*, Editions Payot & Rivages, 2011

PREAUD, Maxime, « Un œil noir qui ne te regarde pas », *Le Magazine littéraire*, juillet-août 1987, n° 244 consacré à « Littérature et mélancolie »

STAROBINSKI, Jean, *La mélancolie au miroir, trois lectures de Baudelaire*, Julliard, 1989, 1997

— *L'Encre de la mélancolie*, Editions du Seuil, 2012

Modèle optique

BALTRUISAITIS, Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus : les perspectives dépravées (II)*, Paris, Flammarion, 1996

DAMISCH, Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993

HAMOU, Philippe, *La vision perspective, (1435 - 1740)*, Editions Payot & Rivages, 1995

—, *Voir et connaître à l'âge classique*, Paris, Presses universitaires de France, 2002

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

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

MANDRESSI, Rafael, *Le regard de l'anatomiste : dissections et invention du corps en Occident*, Editions du Seuil, 2003

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

ROUKHOMOVSKY, Bernard, « La Leçon de perspective : La Rochefoucauld et le paradigme pictural », in *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*, Actes du colloque de Grenoble (12-13 mai 2000), textes recueillis par Jean Serroy, Grenoble, Ellug, 2003

—, « L'optique des mœurs : anatomie morale et paradigme perspectif chez La Rochefoucauld », in *Anatomie et Écriture. Médecine, art, littérature*, Actes du colloque de Monopoli (2-4 octobre 2003), éd. par Giovanni Dotoli, Fasano, Schena éditions., 2004

—, « Portrait du moraliste en opticien », Introduction à *L'Optique des moralistes de Montaigne à Chamfort*, Actes du colloque international de Grenoble, textes recueillis et présentés par Bernard Roukhomovsky, Paris, H. Champion, 2005

—, « “Comme l'anatomie a trouvé dans le cœur...” : la métaphore anatomique chez les moralistes classiques », dans *Lambertiana. Hommage à Jacques Lambert*, études réunies par Pierre-Édouard Bour et Sophie Roux, Paris, Vrin, 2010

SERRES, Michel, *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Presses universitaires de France, 1968

SIMON, Gérard, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'Optique de l'Antiquité*, Editions du Seuil, 1988

Philosophie antique :

1. Etudes :

FOUCAULT, Michel, *L'Herméneutique du sujet*, cours au Collège de France, 1981 - 1982, Seuil / Gallimard, 2001

HADOT, Pierre, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Editions Gallimard, 1995

LAERCE, Diogène, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, M-O. Goulet-Cazet, Paris, Livre de poche, 1999

2. Textes

ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, R. Arnaldèz, J. Defradas, M. Defradas, F. Colmez, Paris, Presses Pocket, 1992

EPICURE, *Lettre à Ménécée*, traduit par Pierre-Marie Morel, Editions Flammarion, 2009

LUCRECE, *De la nature : livres I – IV*, traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 2009

PLATON, *Le Banquet*, traduit par Paul Vicaire, Les Belles Lettres, 2010

SENEQUE, *La vie heureuse, la brièveté de la vie*, traduit par François Rosso, Arléa, 1995

SEXTUS EMPIRICUS, *Esquisses pyrrhoniennes*, traduit par Pierre Pellegrin, Edition du Seuil, 1997

Age classique :

1. Etudes

FUMAROLI, Marc, *Le loisir lettré à l'âge classique*, essais réunis par Marc Fumaroli, Philippe-Joseph Salazar et Emmanuel Bury, Librairie Droz, 1996

2. Textes

LA BRUYERE, Jean (de), *Les Caractères*, introduction et notes d'Emmanuel Bury, Librairie générale française, 1995

LA ROCHEFOUCAULD, François (de), *Maximes et Réflexions diverses*, Jean Lafond (ed.), Edition Gallimard, 1976

PASCAL, Blaise, *Pensées*, présentation et notes par Gérard Ferreyrolles, Librairie générale française, 2000

Divers :

CLASTRES, Pierre, *Recherches d'anthropologie politique*, Paris, Seuil, 1980

VIVEIROS DE CASTRO, Edouard, *Métaphysiques cannibales*, Presses universitaires de France, 2009