

Title	Montaigne et les grotesques de l'esprit
Sub Title	モンテーニュと精神のグロテスク
Author	竹中, 公二(Takenaka, Koji)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2015
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.20, (2015. ) ,p.80- 95
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20151201-0080">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20151201-0080</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## Montaigne et les grotesques de l'esprit

**Koji Takenaka**

Après la découverte du palais impérial de Néron vers la fin du Quattrocento, les motifs des peintures dites « à grotesques » qui s'y conservaient connurent vite une mode en envahissant les répertoires d'ornements de Maîtres<sup>1</sup>. Cette mode se développa à une échelle telle que, moins d'un siècle plus tard, elle atteignit même le château de Montaigne en Périgord. Pendant ce temps, les décors grotesques ne cessaient de provoquer du scandale. Dès le lendemain du Concile de Trente, ils avaient ouvertement fait l'objet de sévères critiques, conçues dans le climat de la Contre-Réforme<sup>2</sup>. Elles portaient notamment sur le statut de l'imagination et de la fantaisie. Vitruve et Horace y servaient aux savants d'appuis théoriques à leur opposition aux caprices de l'imaginaire.

Cela n'empêcha point Montaigne de comparer, tout au début de l'essai « De l'Amitié » (I, 28/27), la composition de son livre aux grotesques, ni de citer aussitôt l'un des premiers vers de l'*Épître aux Pisons*, qui jouaient un rôle d'autorité dans cette polémique sur les peintures d'illusion comme expression antique de l'esthétique de l'équilibre :

Considerant la conduite de la besongne d'un peintre que j'ay, il m'a pris envie de

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London/Leiden, Warburg Institute/Brill, 1969 ; A. Chastel, *La grottesque. Essai sur l'« ornement sans nom »*, Paris, Le Promeneur, 1988.

<sup>2</sup> À propos de la querelle des grotesques, voir N. Dacos, *op. cit.*, III<sup>e</sup> partie, p. 121-135 ; Ph. Morel, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997, ch. 9, p. 115-122 ; M. Jeanneret, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997, p. 153-160.

l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance ; et le vuide tout autour, il le remplit de crottesques : qui sont peintures fantasques, n'ayans grace qu'en la varieté et estrangeté. Que sont-ce icy aussi à la verité que crottesques et corps monstrueux, rapiecez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite, ny proportion que fortuite ?

*Desinit in piscem mulier formosa superne.*

Je vay bien jusques à ce second point, avec mon peintre : mais je demeure court en l'autre, et meilleure partie [...]³.

« Elle s'achève en queue de poisson, la femme au beau buste », dit Horace (*A. P.*, 4). La citation sert à souligner, outre la monstruosité de la sirène connotant la nature des grotesques, sa disproportion physique composée de deux différentes parties inégales, à laquelle Montaigne semble comparer le rapport du cadre « à grotesques » avec le tableau central. L'écrivain dévalue ainsi sa propre œuvre comme ailleurs⁴ en la relèguant au rang secondaire.

Les références aux « crottesques » n'apparaissant qu'ici, la comparaison des *Essais* avec elles exprime si bien, et de façon cohérente, son travail littéraire que la critique leur a prêté une attention particulière, d'autant que les grotesques sont d'ailleurs censées constituer un des phénomènes esthétiques propres au maniérisme⁵. Si l'on s'en tient ici à la définition proposée par Montaigne comme

---

³ M. de Montaigne, *Les Essais*, éd. par J. Balsamo, M. Magnien et C. Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, 2007, p. 189. Par la suite, nous citerons l'ouvrage de Montaigne d'après cette édition de la Pléiade.

⁴ G. Mathieu-Castellani, « Le geste de dévalorisation », *Montaigne ou la vérité du mensonge*, Genève, Droz, 2000, ch. IV, p. 63-79.

⁵ Pour les études sur les grotesques chez Montaigne, voir M. Butor, *Essais sur les Essais*, Paris, Gallimard, 1968, repris dans *Œuvres complètes II, Répertoire I*, sous la dir. de M. Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2006, p. 644-647 ; C. Ginzburg, « Montaigne, Cannibals and Grottoes », *History and Anthropology*, vol. 6, n° 2-3, 1993, p. 125-155, repris dans *Le fil et les traces. Vrai faux fictif*, trad. M. Rueff, Paris, Verdier, 2010, ch. III,

« peintures fantasques », elle montre que les *Essais* consistent en des « fantasies » produites dans l'esprit de l'auteur. Or, comme l'a montré B. Sève, l'esprit chez Montaigne désigne avant tout la faculté de l'invention<sup>6</sup>. Nous pourrions pousser plus loin cette analyse à l'appui du concept d'*ingenium*, que la rhétorique latine attribuait au domaine de l'*inventio*, et que l'on traduisait au XVI<sup>e</sup> siècle tantôt par *naturel*, tantôt par *esprit*<sup>7</sup>.

Nous aborderons d'abord les problèmes d'interprétation des « crotèques ». Ensuite, nous nous demanderons quel sens particulier Montaigne accorde à celles-ci quand il les compare aux *Essais*. Cela nous conduira à nous interroger sur le rapport qu'elles entretiennent avec la rhétorique, et surtout avec le concept d'*ingenium* dont il faudra préciser les expressions dans les *Essais*.

### **Encadrement imaginaire**

Commençons par l'étymologie : le terme grotesque vient de l'italien *grottesca* qui désignait à l'origine les ornements antiques découverts sur les voûtes de la *Domus Aurea* à Rome. La forme de *crotèque* reflète le mot en italien *cripta* ou celui en moyen français *crote*, qui veulent dire tous deux *grottes*, et cela parce qu'on pensait avoir trouvé ces peintures dans des cavernes, qui font partie en

---

« Montaigne, les cannibales et les grottes », p. 81-116 ; G. Nakam, « Montaigne maniériste », *RHLF*, 95<sup>e</sup> année, n° 6, 1995, p. 933-957 ; G. Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 70-73 ; J. O'Brien, « Montaigne and antiquity : fancies and grotesques », *The Cambridge Companion to Montaigne*, éd. U. Langer, Cambridge, CUP, 2005, p. 53-73 ; M. Magnien, « "Crotèque" et sublime dans les *Essais* », *Le sublime et le grotesque*, sous la dir. de J. Miernowski, Genève, Droz, 2014, p. 65-87.

<sup>6</sup> B. Sève, *Montaigne. Des règles de l'esprit*, Paris, PUF, 2007, p. 50-52.

<sup>7</sup> Voir C. Müller, « Rhétorique de l'*ingenium* et personnalité littéraire », *Emerita*, revista de Lingüística y Filología Clásica, vol. LXIX, n° 2, 2001, p. 319-346 ; M.-L. Demonet, « L'*ingenius* *escreitur* dans la Renaissance française », *Ingenium propria hominis natura*, atti del Convegno internazionale di studi, Napoli, 22-24 maggio 1997, a cura di S. Gensini e A. Martone, Napoli, Liguori, 2002, p. 135-157.

réalité des galeries de la demeure de Néron.

Les deux occurrences des « crotèques » dans les *Essais* ont été souvent citées et juxtaposées avec celle antérieure du même terme dans le chapitre XXVI du *Tiers Livre* de Rabelais, paru en 1546. De fait, celle-ci est la première attestation de ce mot italianisant dans la langue française<sup>8</sup>. Du point de vue plutôt philologique que lexicographique, O. Millet suppose de son côté que la source du début de l'essai « De l'Amitié » vienne de Vitruve, pour la raison que les commentateurs humanistes de l'architecte romain sont les seuls qui aient mis en rapport la critique vitruvienne des peintures irréelles (*De arch.*, VII, 5) avec la chimère horatienne<sup>9</sup>.

Il s'appuie d'ailleurs sur une apparition du terme Grotesques dans la traduction paraphrasée du *De Architectura*, publiée en 1547 par Jean Martin<sup>10</sup>. Il est vrai que Vasari, lui, reprend en 1550 sans doute la condamnation vitruvienne des peintures contre-nature dans sa présentation des grotesques (« De la peinture », ch. XIII)<sup>11</sup>. Au contraire, la critique a à peine relevé des

---

<sup>8</sup> Voir la précision de M. Magnien, art. cit., p. 68 sq.

<sup>9</sup> O. Millet, « Poétique, rhétorique et allégorie : les interprétations humanistes de la chimère horatienne (*Art poétique*, vers 1-13) », *Camena*, n° 13, 2012, p. 1, note 1 et p. 9.

<sup>10</sup> *Architecture ou art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion*, Paris, J. Gazeau, 1547, f. 106 r° : « Sans point de doute mon advis est que les Painctures sont reprovables, qui n'ont aucune verisimilitude, comme celles la qui se disent maintenant Grotesques ». Or, Jean Martin fait allusion, dans sa dédicace à François I<sup>er</sup>, à la traduction commentée de Cesare Cesariano, qui, lui aussi, se réfère aux grotesques dans son annotation des mêmes passages de Vitruve : « *Et perho li pictori quali con gravita deno usare la sua scientia non deno operare como sono in le cose Crotresche che sono etiam depincte in Roma in epse vetustissimi caverne* » (*Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati*, Côme, G. da Ponte, 1521, f. CXVII v°).

<sup>11</sup> Voir A. Chastel, *op. cit.*, p. 31 sq. Selon N. Dacos *op. cit.*, p. 126, n. 3, Vasari, qui se montre favorable à l'égard des grotesques, se sert des expressions de Vitruve plutôt pour critiquer l'architecture gothique.

traces de la lecture du *De architectura* par Montaigne<sup>12</sup>.

D'autre part, les « crotesses » de l'essayiste ont attiré l'attention d'historiens de l'art comme A. Chastel. Celui-ci les a choisies comme point de départ de sa réflexion sur ce genre d'ornement et a conjecturé que Montaigne possédait le *Recueil des grandes grotesques* d'Androuet de Cerceau<sup>13</sup>. Toutefois, à travers des enquêtes sur le terrain menées dans la tour de Montaigne, A. Legros, lui, a été conduit à décliner cette hypothèse<sup>14</sup>. En effet, si l'on suppose que Montaigne a fait peindre les grotesques dans le « cabinet » attenant de sa « librairie » (p. 870), la taille de cette pièce ne conviendrait pas à de telles ornements grandioses.

---

<sup>12</sup> C'est une sorte de tradition remontant à P. Villey qui n'a pas consacré d'article à Vitruve dans sa thèse, *Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne*, 2 vol., Paris, Hachette, 1908. Selon C. Ginzburg, *Le fil et les traces*, *op. cit.*, p. 89 *sq.*, Montaigne aurait néanmoins connu la description vitruvienne des débuts du genre humain. Il remarque d'abord que Cesariano identifie, en commentant les passages sur l'invention du feu (*De arch.*, II, 1), la première société humaine à l'Âge d'or et qu'il compare celle-là aux habitants en Asie du sud dont les Européens viennent d'apprendre qu'ils vivent encore dans les cavernes. Ensuite, le critique italien rappelle une image aussi idéalisée des Brésiliens dans l'essai « Des cannibales » (I, 31/30), tout en admettant qu'il reste toujours incertain que Montaigne ait puisé ses idées aux commentaires de Vitruve. La démonstration de Ginzburg ne semble pas très convaincante, d'autant qu'il finit par affirmer lui-même que « l'essentiel n'est pas là ». En fait, la traduction de Jean Martin ne reproduit pas la remarque de Cesariano sur les indigènes asiatiques (*cf. Architecture ou art de bien bastir*, *op. cit.*, f. 14 v<sup>o</sup>-f. 17r<sup>o</sup>). Quant à Montaigne, il juge selon les témoignages de cosmographes que les pays du Nouveau Monde dépassent « toutes les peintures dequoy la poésie a embelly l'aage doré » (p. 212), et rapporte que les Brésiliens possèdent des batiments « fort longs, et capables de deux ou trois cents ames, estoffez d'escorse de grands arbres » (p. 213).

<sup>13</sup> A. Chastel, *op. cit.*, p. 9.

<sup>14</sup> A. Legros, *Essais sur poutres. Peintures et inscriptions chez Montaigne*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 165-166.

Les interprétations de l'*incipit* de l'essai « De l'amitié » divergent ainsi. De notre côté, nous commencerons par prendre au sérieux cet autre constat d'A. Legros selon lequel, bien que rares et dégradés, les vestiges des peintures murales dans le « cabinet » ne correspondent pas bien à ce que Montaigne en décrit, puisqu'on n'y trouve pas de monstre ni les figures hybrides prévues<sup>15</sup>. Cela signifie que l'enjeu de ces passages pourrait être moins historique que littéraire. À les relire de près, on remarquera qu'ils procèdent en deux temps : Montaigne mentionne d'abord les « crotèques » avec leur définition succincte, puis il la développe de façon copieuse en vue de décrire sa propre écriture.

Il en va presque de même du « tableau élaboré » encadré des grotesques. Le petit développement sur les « crotèques » introduit la justification du projet original de Montaigne, désormais modifié à plusieurs reprises<sup>16</sup>, d'incorporer au sein des *Essais* le chef-d'œuvre de La Boétie. Pour en parler, l'écrivain a recours encore une fois à la métaphore de la peinture comme il ajoute aussitôt :

Ma suffisance ne va pas si avant, que d'oser entreprendre un tableau riche, poly et formé selon l'art. Je me suis advisé d'en emprunter un d'Estienne de la Boitie, qui honorera tout le reste de cette besongne. C'est un discours auquel il donna nom : *La Servitude volontaire* [...] (p. 189 sq.).

Il est évident que ce « tableau riche, poly et formé selon l'art » n'est pas réel puisqu'il ne désigne aucun de ceux du « cabinet ». En parlant deux fois des « crotèques », Montaigne reformule la réalité pour faire apparaître un espace imaginaire où il puisse consacrer le « tableau » de l'ami. Il faudra donc bien tenir

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 124-126 et p. 167-1691. A. Legros identifie des endroits peints des « crotèques » seulement au mur du nord du « cabinet ». Mais, l'essayiste dit que son peintre en a orné « chaque paroy ».

<sup>16</sup> Cf. M. Magnien, « Le centre indécis du livre I : réflexions sur la "place" de La Boétie au sein des *Essais* », *Montaigne et l'intelligence du monde moderne. Essais, Livre I*, éd. B. Roger-Vasselin, Paris, PUF, 2010, p. 115-133.

compte du caractère fictif du contraste que Montaigne met en avant ici entre le tableau au centre et les grotesques en marge, entre l'œuvre d'art et ce qui ne mérite pas cette appellation, d'autant que les peintures réelles du « cabinet » sont peintes par le même peintre. Dans la suite, nous nous concentrons sur l'analyse de cet encadrement « à grotesques » imaginaire.

### **Forme du monstrueux et cheval fantasque**

Observant le peintre décorateur déployer des « crotèques » sur les parois du « cabinet », Montaigne se rend compte d'une séduisante proximité de ces « peintures fantasques » avec ses propres essais. Ce qui est remarquable dans ce rapprochement, c'est que l'écrivain le conçoit par le biais de la rhétorique. En effet, l'expression de « corps monstrueux » qu'il met en parallèle avec la deuxième occurrence des « crotèques » renvoie à un lieu commun comparant le discours à un être vivant. L'idée du discours-ζῷον remonte à Platon, et, à sa suite, Aristote et Horace l'ont proposée comme critère esthétique de « l'unité harmonieuse »<sup>17</sup>. Montaigne ne compare donc pas directement les grotesques à la chimère horatienne, mais il les associe d'abord à l'idée du discours-corps, avant d'évoquer l'image de la sirène qui fait partie de cette tradition rhétorique.

Durant la Renaissance française, Ronsard reprend le même lieu commun. En 1572, il publie la première édition de la *Franciade* ; dans l'épître « Au lecteur » mise en tête de cette épopée, il met en question

une Poésie fantastique comme celle de l'Arioste, de laquelle les membres sont aucunement beaux, mais le corps est tellement contrefaict & monstrueux qu'il ressemble mieux aux resveries d'un malade de fièvre continue qu'aux inventions d'un homme bien sain<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Platon, *Phèdre*, 264c 2-5 ; Aristote, *Poétique*, 1459a 20 ; Horace, *A. P.*, 1-9 et 23. Voir à ce sujet, P. Galand-Hallyn, *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 297 sq.

<sup>18</sup> Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. établie, présentée et annotée par J. Céard, D. Ménager

Ce qui rend « fantastique » un poème en dépit de la beauté de chaque partie, c'est la disproportion de l'ensemble. On voit d'ailleurs que le poète allègue l'image horatienne des *aegri somnia* exprimant elle aussi l'idée du discours-corps dans le poème original (*A. P.*, 7-8)<sup>19</sup>. Pour le Vendômois, « la disposition despend de la belle invention, laquelle consiste en une elegante et parfaite collocation et ordre des choses inventées<sup>20</sup> ». Le monstrueux fait donc intrusion dans la poésie dès le moment de la conception si l'imagination du poète n'est pas saine. Il s'agira alors aussi bien de la disposition que de l'invention quand il mentionnera des « grotesques, Chimeres & monstres<sup>21</sup> » dans la « Préface » à l'édition posthume de 1587 de la *Franciade*.

Si l'on en revient à Montaigne, ses « crotèques » désignent certainement la *dispositio*, dans la mesure où elles équivalent aux chapitres des *Essais* qui forment les « corps monstrueux, rappiecez de divers membres ». Elles concerneraient également l'*inventio* si, comme on vient de le voir chez Ronsard, la figure littéraire des grotesques rejoint les lieux communs sur l'imagination à

---

et M. Simonin, t. I, Paris, Gallimard, 1993, p. 1182. La phrase est citée par P. Galand-Hallyn, *op. cit.*, p. 305.

<sup>19</sup> Ronsard avait déjà fait allusion aux *aegri somnia* dans l'*Abrégé de l'Art poétique français*, publié en 1565 : « ces inventions fantastiques et melancoliques, qui ne se rapportent non plus l'une à l'autre que les songes entrecoupez d'un frenetique, ou de quelque patient extremement tourmenté de la fievre à l'imagination duquel pour estre blessée, se representent mille formes monstrueuses sans ordre ny liayson » (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, Paris, Gallimard, 1994, p. 1178).

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 1179.

<sup>21</sup> *Ibid.*, t. I, p. 1163 : « Tu enrichiras ton Poëme par varietez prises de la Nature, sans extravaguer comme frenetique. Car pour vouloir trop eviter, & du tout te bannir du parler vulgaire, si tu veux voler sans consideration par le travers des nues, & faire des grotesques, Chimeres & monstres, & non une naifve & naturelle poesie, tu seras imitateur d'Ixion, qui engendra des Phantosmes au lieu de legitimes & naturels enfans. »

la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Or, l'expression de « chimères et monstres » que le Vendômois juxtapose avec elles se retrouve telle quelle dans l'essai « De l'Oysiveté » (I, 8) de Montaigne. Elle apparaît quand il fait une confidence sur la genèse des *Essais* dans la dernière moitié de ce court chapitre. Comme il l'avait solennellement déclaré dans l'inscription votive placée sur le mur du « cabinet »<sup>22</sup>, Montaigne avait fait sa retraite en 1571, et cela pour laisser son esprit « en pleine oysiveté, s'entretenir soy-mesmes, et s'arrester et rasseoir en soy » (p. 55). Ses souhaits ont pourtant fini par être complètement trahis :

Mais je trouve,

*variam semper dant otia mentem,*

qu'au rebours faisant le cheval eschappé, il [= l'esprit de Montaigne] [...] m'enfante tant de chimeres et monstres fantasques les uns sur les autres, sans ordre, et sans propos, que pour en contempler à mon ayse l'ineptie et l'estrangementé, j'ay commencé de les mettre en rolle [...] (*ibid.*).

La citation latine vient de Lucain (IV, 704) : « Toujours l'oisiveté rend l'esprit inconstant ». On ne peut qu'être frappé de la ressemblance lexicale de ces passages avec le début de « De l'Amitié ». Les « crotèques et corps monstrueux » sont donc le résultat de l'enregistrement sur papier de « chimères et monstres fantasques » que l'esprit oisif de Montaigne lui a fabriqués.

Dans la première moitié du chapitre, il a déjà tenté de rendre compte de la cause de cet échec imprévu et néanmoins fructueux (p. 54). Il a d'abord évoqué deux exemples concernant l'absence de semence : champs incultes et fibromes de certaines femmes. Pour ce qui est des « terres oysives », elles ne font pousser que de mauvaises herbes si l'on ne les pourvoit pas de « certaines semances ». Quant aux fibromes, Montaigne partage le discours médical contemporain selon

---

<sup>22</sup> Pour la transcription et la traduction de cette inscription du « cabinet », voir A. Legros, *op. cit.*, p. 120.

lequel il arrive aux femmes de produire, toutes seules, des chairs informes et qu'elles ont besoin d'« une autre semance » pour donner naissance à des enfants.

Ensuite, Montaigne entre en matière : « ainsin est-il des esprits, si on ne les occupe à certain subject, qui les bride et contraigne, ils se jettent desreiglez, parcy par là, dans le vague champ des imaginations » (*ibid.*). Comme il faut des semailles aux terres en jachère, l'esprit oisif tombe en dérèglement s'il ne s'attelle pas à « certain subject », c'est-à-dire un sujet précis. Après une citation descriptive de Virgile (*Énéide*, VIII, 22-25), l'essayiste continue en citant les *aegri somnia* d'Horace : « Et n'est folie ny réverie, qu'ils [= les esprits] ne produisent en cette agitation, *velut aegri somnia, uanae finguntur species* » (*ibid.*). Le projet de la retraite tranquille de Montaigne est ainsi voué dès le début à l'échec par la nature même de l'esprit, lequel, loin de se reposer dans le désœuvrement, ne peut s'empêcher de produire des fantasmes, des « images inconsistantes » comme le dit Horace. La citation de l'*Art poétique* montre que Montaigne comprend ce processus mental à travers la rhétorique. En outre, elle rattache davantage ce chapitre au début de « De l'Amitié ». Les « crotèques » ne sont pas séparables du défaut d'invention.

Or, en rapprochant les « crotèques » des « terres oysives », J.-R. Fanlo suggère dans ses textes consacrés à Cervantès que chacune des deux images relève du domaine de l'*ingenio*, lequel, provenant du terme latin *ingenium*, désigne en espagnol les capacités innées de l'esprit à inventer et à imaginer<sup>23</sup>. De fait, l'excès de l'*ingenio* sans frein marque profondément le caractère « ingénieux » de don Quichotte comme le dit le titre même du roman. Dans le « Prologue », Cervantès dit que sa propre « invention [*ingenio*] stérile et mal

---

<sup>23</sup> J.-R. Fanlo, « L'ingéniosité mélancolique du Quichotte : une fécondité sans emploi », *La poétique des passions à la Renaissance. Mélanges offerts à Françoise Charpentier*, éd. par Fr. Lecercle et S. Perrier, Paris, Classiques Garnier, 2001, p. 287-288 et p. 284 ; *id.*, « Introduction » à sa traduction de Cervantès, *Don Quichotte*, Paris, Livres de poche, 2008, p. 57 sq.

cultivée » n'a pu engendrer que « l'histoire d'un enfant sec, ratatiné, bizarre, plein de fantaisies diverses et jamais imaginées »<sup>24</sup>. Le défaut d'*ingenio* de l'auteur se manifeste ainsi à travers l'imagination folle et débordante du héros.

Le romancier espagnol appuie sa notion d'*ingenio* sur la théorie galénique des tempéraments telle qu'il a pu la trouver dans l'*Examen de ingenios* du docteur espagnol Juan Huarte<sup>25</sup>. Publié en 1575, cet ouvrage avait connu un grand succès à l'époque. En France, Gabriel Chappuys l'a traduit et publié en 1580 à Lyon, chez François Didier, sous le titre de l'*Anacrise ou parfait jugement et examen des Esprits propres et nais aux sciences*. Pourtant, tout en étant contemporain, Montaigne ne l'a « très vraisemblablement » pas lu<sup>26</sup>. Cela voudrait dire que la ressemblance entre l'*ingenio* de Cervantès et l'esprit de Montaigne vient de la tradition humaniste que les deux écrivains partagent.

### **L'Esprit des inventions**

On pourrait se demander si le concept d'esprit chez Montaigne est, comme y insiste H. Weinrich<sup>27</sup>, réductible à celui d'*ingenium*. Mais, c'est ce que semble contredire la présence du terme *mens* dans le vers de Luain cité à la fin de « De l'Oysiveté ». À l'époque où il rédigeait les *Essais*, le terme *engin*, dérivé d'*ingenium*, était sur le point de perdre son sens moral ; on proposait d'autres traductions du mot latin afin de rendre sa polysémie<sup>28</sup>. D'un autre côté, on se

---

<sup>24</sup> Cité, *ibid.*, p. 57.

<sup>25</sup> H. Weinrich, *Léthé. Art et critique de l'oubli*, trad. par D. Meur, Paris, Fayard, 1999, p. 78.

<sup>26</sup> G.-A. Pérouse, « Montaigne et le Dr Huarte. Avec un mot sur Pierre Charron », *En filigrane des Essais*, Paris, Classiques Garnier, 2008, p. 216 sq.

<sup>27</sup> H. Weinrich, *op. cit.*, p. 70 sq.

<sup>28</sup> Dans l'Exemplaire de Bordeaux, on compte seulement six occurrences du mot *engin* au singulier employé au sens d'esprit. Cf. Furetière, *Dictionnaire universel* (1690), s. v. *Engin* : « Machine pour élever ou soutenir de gros fardeaux [...]. Ce mot vient de *ingenium*, qui signifioit simplement autrefois esprit ». Voir aussi M.-L. Demonet, art. cit., p. 141 sq.

servait du terme esprit pour traduire plusieurs notions latines concernant le principe psychique<sup>29</sup>. Ainsi n'est-il pas possible d'établir une correspondance mot à mot en cette matière. Néanmoins, certains aspects du concept d'esprit montaignien peuvent être mieux éclairés par le rapprochement avec l'*ingenium*.

Prenons un exemple. Dans l'essai « Du parler prompt ou tardif » (I, 10), Montaigne introduit une distinction entre deux types du « don d'éloquence » : « les uns ont la facilité et la promptitude [...] : les autres plus tardifs ne parlent jamais rien qu'elabouré et premedité » (p. 60). Ceux-ci excellent au métier de prédicateur, tandis que ceux-là sont plus aptes au travail d'avocat qui exige une compétence en matière de réponses immédiates. Plus loin, il rapporte cette différence à celle entre esprit et jugement : « Il semble que ce soit plus le propre de l'esprit, d'avoir son operation prompte et soudaine, et plus le propre du jugement, de l'avoir lente et posée » (p. 61). Pour l'essayiste, la promptitude de la parole vient ainsi directement de l'esprit.

Comme le remarque D. Knop<sup>30</sup>, Montaigne a pu s'inspirer ici de Quintilien parlant de l'altercation (*Inst. Orat.*, VI, 4, 8) : « Pour le débat, il est donc besoin avant tout d'un talent prompt et mobile (*ingenium velox ac mobile*), d'un esprit disponible et pénétrant (*animus praesens et acer*)<sup>31</sup>. » L'altercation désigne le débat qui suit la plaidoirie principale à la cour. Là, il s'agit particulièrement de réagir sur-le-champ à l'adversaire pour l'attaque comme pour la défense. La juxtaposition que fait l'orateur romain d'*ingenium* et d'*animus* montre qu'existe une similarité de sens entre les deux concepts latins. D'autre part, Quintilien ne

---

<sup>29</sup> Cf. *Dictionnaire françois latin* de Robert Estienne (1539), s. v. « Esperit ou Esprit » : « L'esprit & entendement que l'homme ha de nature, *Ingenium* ». R. Estienne cite également des exemples où apparaissent les mots *animus* et *mens*.

<sup>30</sup> D. Knop, « La cryptique chez Montaigne », thèse sous la dir. J. Balsamo, soutenue le 8 décembre 2012, Université de Stendhal-Grenoble, 2012, p. 50 *sq.*

<sup>31</sup> Quintilien, *Institution oratoire*, t. IV, Livre VI-VII, texte établi et trad. par J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 66.

dit rien du rapport de l'esprit avec le jugement dans cette partie. Tout cela peut laisser paraître ambiguë la référence de Montaigne.

Il convient alors de se demander dans quel cadre théorique Quintilien traite de l'altercation. Selon lui, en tant qu'exercice suprême de la pénétration d'esprit (*acumen*), elle réside uniquement dans l'*inventio* et s'oppose à la *dispositio* (*Inst. Orat.*, VI, 4, 12 et 1). Voilà la raison pour laquelle Quintilien termine par elle la présentation de la première partie de la rhétorique. Mais, avant de passer à celle de la deuxième qu'est la *dispositio*, il aborde la question du jugement, afin de se défendre à l'avance de l'objection de ceux qui le subordonnent à l'invention. D'après l'orateur romain, le jugement touche toutes les parties oratoires en s'insinuant dans chaque pensée et chaque mot (VI, 5, 1). D'ailleurs, il n'est pas différent de la sagacité (*consilium*), à ceci près que seule celle-ci s'emploie aux choses incertaines et qu'elle « inclut en elle-même l'invention et la faculté de juger (*inventio et iudicatio*)<sup>32</sup>. » (VI, 5, 3). Quintilien se distingue par là de son indépassable prédécesseur Cicéron, qui, lui, attribuait à l'*inventio* la pénétration d'esprit (*acumen, ingenium*) et à la *dispositio* le jugement (*iudicium*) et la prudence (*prudentia*) (*De Orat.*, I, 35, 147 et II, 76, 307).

L'opposition entre esprit (*ingenium*) et jugement (*iudicium*) remonte ainsi à la tradition de la rhétorique cicéronienne. En fait, Quintilien la reprend lui-même dans le Livre X de l'*Institution oratoire* en vue d'accomplir « la première tentative d'histoire littéraire en Occident<sup>33</sup> ». On ne manque pas de rencontrer

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 71

<sup>33</sup> Selon l'expression de J. Brody, *Lectures classiques*, Charlottesville, Rookwood press, 1996, p. 31. Les théoriciens français du XVII<sup>e</sup> siècle se réfèrent à la même dichotomie pour envisager l'inspiration poétique ; voir El. Dubois, « *Ingenium et iudicium* : quelques réflexions sur la nature de la création poétique », *Critique et création littéraires en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS, p. 311-324. C'est non sans raison que Montaigne compte le Tasse parmi les poètes les plus « judicieux » et les plus « ingénieux » quand il parle de nombreux « esprits [...] ruinez par leur propre force et souplesse » (p. 518).

ses variations chez certains humanistes renaissants. Dans le *De tradendis disciplinis*, Juan Luis Vives voit parmi les puissances de l'*ingenium* « la pénétration (*acies*), pour voir les choses » et « un sens de rapprochement pour les juger (*collatio ad iudicium*) »<sup>34</sup>. De son côté, Juan de Valdés écrit dans le *Dialogue de la langue* : « Les deux parties de l'orateur qui sont l'invention et la disposition (qui veut dire agencement), la première peut être attribuée à l'esprit (*ingenio*) et la seconde au jugement (*juizio*) »<sup>35</sup>. » Montaigne, quant à lui, dit dans l'essai « Des menteurs » en plaidant pour son manque de mémoire :

[...] et irois facilement couchant et allanguissant mon esprit et mon jugement, sur les traces d'autrui, sans exercer leurs propres forces, si les inventions et opinions estrangieres m'estoient presentes par le benefice de la memoire (p. 56).

Cette phrase permet de supposer que chez l'essayiste, l'esprit correspond à l'invention, et le jugement à l'opinion, non pas à la disposition. S'il ne semble pas strictement adapter le schéma rhétorique, notons du moins que « Des menteurs » fait pendant à l'essai suivant « Du parler prompt ou tardif » où l'on a relevé le lien probable entre esprit et *ingenium*. Alors, on pourrait dire que Montaigne suit la rhétorique antique en ceci que son concept d'esprit participe, comme celui d'*ingenium* dans l'art oratoire, du domaine de l'*inventio*.

D'un autre côté, la rupture visible du jugement avec la *dispositio* fait penser que pour Montaigne, comme c'était le cas chez Ronsard, celle-ci dépend dans

---

<sup>34</sup> Juan Luis Vives, *De disciplinis. Savoir et enseigner*, éd. et trad. par Tr. Vigliano, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 320. Sur le concept d'*ingenium* chez Vives, voir E. Hidalgo-Serna, « *Ingenium* and Rhetoric in the Work of Vives », *Philosophy and Rhetoric*, vol. 16, n° 4, 1983, p. 228-241.

<sup>35</sup> Juan de Valdés, *Dialogue de la langue. Diálogo de la lengua (1535)*, éd. et trad. par A.-M. Chabrolle-Cerretini, Paris, Classiques Garnier, 2008, p. 361. Cf. E.-R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, trad. par J. Bréjoux, préface de A. Michel, Paris, PUF, [1956], rééd. 1986, vol. I, p. 461 sq.

une large mesure de la qualité des « inventions ». Cela confirme que les « crotesses », faites de « chimères & monstres », se trouvent à cheval entre la *dispositio* et l'*inventio*. Au fond, c'est ce qu'implique l'expression « n'ayant ordre, suite, ny proportion que fortuite » au début de « De l'Amitié ». Il faut remarquer que ces trois notions relèvent de la disposition<sup>36</sup>. Leur négation partielle n'en finit pas moins par être complète *de facto* dans la mesure où la notion de hasard s'oppose à l'arrangement réfléchi des idées. À ce sujet, Quintilien compare à un voyageur « n'ayant en vue ni commencement ni fin » un discours qui, dépourvu d'ordre, ne fait que « suivre plutôt le hasard (*casus*) que la réflexion (*consilium*)<sup>37</sup> ». D'ailleurs, il considère qu'un bon orateur ressemble d'une certaine manière, quand il s'agit d'arranger les arguments, à un « stratège » qui ordonne ses troupes et forces en prévision de la situation concrète de chaque bataille (*Inst. Orat.*, VII, 10, 13).

En qualifiant de « fortuit » l'ordre de sa propre écriture, Montaigne renverse cette leçon de la rhétorique sur la *dispositio* : un essayiste a l'avantage d'être capricieux comme un vagabond qui pose un pas après l'autre, au gré du vent. « Je vois, dit-il, au change, indiscrettement et tumultuairement : mon stile, et mon esprit, vont vagabondant de mesmes » (p. 1041). Une fois passées les premières crises de son esprit consécutives à sa retraite, Montaigne semble avoir développé une forme de complicité avec lui sous le signe du hasard :

Je n'ay point d'autre sergent de bande, à renger mes pieces, que la fortune. A mesme que mes resveries se presentent, je les entasse : tantost elles se pressent en foule, tantost elles se trainent à la file. Je veux qu'on voye mon pas naturel et ordinaire ainsi detraqué qu'il est. Je me laisse aller comme je me trouve (p. 429).

---

<sup>36</sup> Quintilien, *op. cit.*, VII, 1, 1, p. 107 : « L'ordre (*ordo*) [est] une disposition (*conlocatio*) correcte en une suite (*sequentia*) cohérente. »

<sup>37</sup> *Ibid.*, VII, *prohoem*, 3, p. 107.

Un « sergent de bande » ou sergent de bataille désigne un officier chargé de « disposer » les troupes sur les ordres du général<sup>38</sup>. La métaphore concerne directement la *dispositio* ; son parallélisme avec le début de « De l'Amitié » est clair. Le hasard domine les flux irréguliers des pensées naissantes et informes de Montaigne et constitue le seul guide qui lui permette de les saisir par son écriture. D'ailleurs, on constate ici un curieux rapprochement du hasard et de la nature : Montaigne fait obéir sa plume à la « fortune » afin de représenter la démarche naturelle de son esprit. Dans l'avis « Au Lecteur », il écrit en des termes analogues mais sous un angle quelque peu différent : « Je veux qu'on m'y [= dans les *Essais*] voye en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans estude et artifice » (p. 27). Cette opposition entre la nature et l'art ne laisse pas de rappeler la distinction qu'il fait au début de « De l'Amitié » entre les « crotèques » et le tableau central, entre les *Essais* et le *Discours* de La Boétie.

Sans doute la crise de l'oisiveté a-t-elle fait découvrir à Montaigne le mouvement propre à son esprit. Se livrer à la « fortune » et renoncer à l'art lui auront désormais permis de mieux se rapprocher de son naturel. C'est d'un tel principe d'écriture de l'essai que sont nées les « crotèques » de Montaigne. Pour ce qui est de l'idée de lien étroit entre l'auteur et l'œuvre, il s'inspire de la rhétorique antique, surtout du concept d'*ingenium* comme esprit inventif. Dans ce sens, les « crotèques » sont un autoportrait de l'esprit de l'essayiste.

## Cahiers d'études françaises 規定

2007年11月15日制定

---

<sup>38</sup> *Dictionnaire de l'Académie française* (1694), s. v. « Sergent de bataille » : « C'est un officier [*sic*] considerable qui dans un jour de combat reçoit du Général le plan de la forme qu'il veut donner à son armée, la disposition des corps de cavalerie et d'infanterie l'assiette de l'artillerie et l'ordre qu'on doit tenir au combat, ensuite le sergent de bataille avec les maréchaux de camp disposent l'armée selon que le Général l'a prescrit. »