慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	Une remarque sur la «nonchalance de l'art» dans Les essais de Montaigne
Sub Title	モンテーニュの『エセー』における「技巧への無頓着」に関する覚書
Author	竹中, 公二(Takenaka, Kōji)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2019
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.116, (2019. 6) ,p.160 (105)- 175 (90)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01160001-0160

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.

Une remarque sur la « nonchalance de l'art » dans *Les Essais* de Montaigne

Koji TAKENAKA

Depuis le renouveau des recherches sur la Rhétorique ayant eu lieu dans les années 1980, Montaigne a été regardé à plus d'un titre comme pratiquant la *sprezzatura*, ou la négligence diligente, dans son projet littéraire. Marc Fumaroli et Antoine Compagnon rapprochent tous deux la stylistique des *Essais* de cette esthétique du comportement courtisan, formulée un demi-siècle auparavant par Baldasarre Castiglione[1]. S'inspirant de l'*Orator* (XXIII, 76-78) de Cicéron, le *Libro del Cortegiano* (1528) précise comment un parfait courtisan pourrait se comporter avec grâce aux yeux des princes[2]. Néanmoins, les deux critiques ne semblent pas toujours songer au même aspect de l'écriture montaignienne : si le premier insiste, non sans réserve, sur la proximité du genre de l'essai selon Montaigne avec la règle de la libre conversation entre égaux posée par Castiglione, le dernier, lui, met en rapport l'idée de *sprezzatura* avec la prétention de l'auteur des *Essais* à mépriser l'art et l'éloquence au service de la libre expression de son propre style. Bien que complémentaires en apparence, leurs points de vue n'en restent pas moins divergents sur les degrés de l'adhésion de Montaigne à la vision de Castiglione.

À proprement parler, la *sprezzatura* ne correspondrait pas à l'idéal poétique de Montaigne. En effet, ce dernier apprécie avant tout la force de la pensée comprimée dans les mots, que ce soit en vers ou en prose. Pour l'essayiste, qui se montre en cette matière un fidèle érasmien[3], là où les *res* l'emportent sur les *verba* peut apparaître ce qu'on nomme aujourd'hui le sublime, à condition de rappeler qu'il ne l'a pas lui-même employé au sens technique du terme[4]. En fait, s'il évoque et invoque la désinvolture et la nonchalance dans son ouvrage, ce n'est pas que Montaigne voulût passer pour naturel au sens de grâce

spontanée, mais c'est qu'en se reconnaissant nonchalant, il voulait représenter son naturel et se peindre tel qu'il est ou au moins tel qu'il se croit être : « Mon dessein est, de representer en parlant, une profonde nonchalance d'accent et de visage, et des mouvemens fortuites et impremeditez, comme naissans des occasions presentes » (III, 9, p. 1007)[5], écrit-il à propos d'un remède personnel à sa mauvaise mémoire. Bien sûr, on ne peut pas prendre pour argent comptant toutes les déclarations littéraires d'un tel styliste. Du moins, il faudrait interroger la logique interne qui peut les motiver et les ordonner.

Ce qui complique ce problème de la représentation de soi dans les *Essais* est que Montaigne emprunte le vocabulaire de la description de son écriture à des éléments voisinant avec la poétique du sublime. Il s'agit surtout de l'*enargeia* ou de l'*evidentia*[6], lesquelles, dans la rhétorique antique, désignent une technique oratoire consistant à donner à voir ce qu'on raconte, par la force affective du discours, comme si la scène se déroulait sous les yeux des auditeurs. Reprise à la Renaissance par les poètes et les poéticiens, l'idée d'*evidentia* sert de base à la théorie imitative de la « vive représentation »[7]. Dès le seuil des *Essais*, Montaigne semble vouloir inscrire son projet littéraire dans la lignée de cette poétique ; dans l'avis « Au lecteur », il souhaite que, après sa mort, ils permettent à ses « parens et amis » de garder « plus entiere et plus vifve, la connoissance qu'ils ont eu de [lui] » (p. 27). Il faudra alors se demander comment il entendait garantir cette prétendue vivacité du portrait d'un homme nonchalant.

Montaigne lecteur de Castiglione : entre 1580 et 1595

Durant le XVIe siècle et au-delà, le *Libro del Cortegiano* connaît un grand succès en France[8]. La Boétie en fait l'éloge dans l'un des sonnets des *Vers françois* consacrés à chanter l'amour conjugal[9], l'ayant reçu comme « un present » (XII, v. 6) de sa femme Marguerite de Carle. Quant à Montaigne, qui a édité en 1570 le recueil des poèmes vernaculaires de l'ami trop tôt perdu, il l'évoque aussi dans les *Essais*, à deux reprises en marge de l'Exemplaire de Bordeaux (f. 122 v°, f. 274 r°). Selon Marcel Tetel[10], il l'aurait lu au retour de son voyage en Italie en 1581, dans la traduction de Jacques Colin d'Auxerre (Paris, Denys de Harsy, 1537), revue par Mellin de Saint-Gelais et Étienne Dolet (Lyon, François Juste, 1538), ou dans celle de Gabriel Chappuys (Lyon, Loys Cloquemin, 1580 ; Paris, Nicolas Bonfons, 1585). En

effet, selon le critique, un ajout dans « Des destriers » montrerait que Montaigne aurait suivi une lecture des traducteurs français qui auraient compris *mules* au lieu de *pantoufles* dans une phrase ambiguë du *Courtisan* (II, iii, « *massimamente nelle mule* »)[11].

Il compare le texte de Castiglione à son propre argument en désaccord avec l'interdiction, dans l'Espagne médiévale, de l'usage de la mule et du mulet aux chevaliers de l'ordre de la Bande, fait relevé dans les *Lettres* de Guevara et servant de chute au chapitre jusqu'à dans l'édition de 1582 : « Le Courtisan dit, qu'avant son temps, c'estoit reproche à un gentil-homme d'en chevaucher » (I, 48, p. 313). Dans l'autre ajout se référant au *Courtisan* (I, xx), Montaigne parle de la petite taille, comparable à la sienne, qui ne conviendrait ni aux soldats ni aux hommes de commandement : « Le courtisan a bien raison de vouloir pour ce gentilhomme qu'il dresse, une taille commune, plustost que toute autre : Et de refuser pour luy, toute estrangeté, qui le face montrer au doit » (II, 17, p. 678). Sans commenter davantage ce texte opposant de façon typique l'anomalie des deux extrêmes et la bienséance du juste milieu, il donne ensuite sa préférence à la grande taille pour ce qui est des militaires. Il omet qu'au même endroit, Ludovico de Canossa, porte-parole de Castiglione, la dénie à son courtisan idéal puisqu'elle paraît le signe des manques d'intelligence et d'habileté.

À ces deux références s'ajoute une citation que l'essayiste fait, cette fois sans le nommer, du *Courtisan* (I, xiii) sur l'Exemplaire de Bordeaux (f. 424 v°), reprise comme celles-ci dans l'édition de 1595 : « On se met souvent sottement en pourpoinct, pour ne sauter pas mieux qu'en saye » (III, 9, p. 1007). Cette phrase apparaît juste après l'affirmation, évoquée dans l'introduction, du désir manifesté par Montaigne de s'exprimer comme à l'improviste : « …aymant aussi cher ne rien dire qui vaille, que de montrer estre venu preparé pour bien dire : Chose messeante, sur tout à gens de ma profession : et chose de trop grande obligation, à qui ne peut beaucoup tenir » (*ibid.*). Bien que le mot de pourpoint lui manque, l'expression originale sort, au début du dialogue, de la bouche de Ludovico qui invite des amis à passer le reste d'une soirée à deviser d'un sujet auquel ils n'ont pas eu l'occasion de réfléchir longuement[12]. Le comte de Canossa considère que dans cette situation contraignante, « il [lui] sera permis de dire sans blâme toutes les premières choses qui [lui] viendront à l'esprit[13] ». La scène annonce donc bien l'idée de *sprezzatura*, qui ne tardera pas à être introduite par Ludovico lui-même. Dans les *Essais* cependant, Montaigne substitue le manque de mémoire au manque de temps pour justifier sa propre nonchalance, tout en mettant en garde les

gentilshommes contre la préparation des discours.

Ces trois citations identifiées du *Courtisan* sont toutes postérieures à l'édition de 1588. Toutefois, d'autres traces repérables de la lecture que Montaigne a faite de Castiglione pourraient remonter à l'édition de 1580, à la réserve près qu'elles relèvent d'une même tradition humaniste partagée[14]. Ainsi, dès 1580, l'essayiste français s'oppose à une position attribuable au diplomate florentin lorsqu'il adresse des reproches à « ceux qui apprennent à la noblesse de ne chercher en la vaillance que l'honneur » (II, 16, p. 659). Il peut s'agir d'une allusion au *Courtisan* (II, viii), où Federico Fregoso, qui prend l'initiative de la conversation à la place de Ludovico durant la deuxième soirée, conseille de ne pas s'exposer au danger inutilement dans la bataille et de s'assurer toujours de la présence des plus nobles témoins possibles lorsque l'on prétend réaliser des exploits. Federico dit que ce conseil se dégage des « règles universelles[15] » que Ludovico a exposées de la *cortegiana* le soir précédent. De fait, pour ce dernier, « une règle très universelle (*regula universalissima*) » consiste à « faire preuve en toute chose d'une certaine désinvolture (*sprezzatura*), qui cache l'art et qui montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser[16] ». L'affectation est bannie comme cause de disgrâce, dans la mesure où rien ne permet mieux que la grâce de gagner la faveur des princes. D'ailleurs, on estime celui qui fait n'importe quelle action avec facilité « beaucoup plus grand qu'il n'est en réalité[17] », en imaginant ce qu'il pourrait accomplir avec effort.

Comme le remarque Alain Pons, « la cour est une vaste scène de théâtre, […] chacun étant à la fois acteur et spectateur. Ce qui compte donc est moins l'être que l'apparaître, d'où l'accent mis sur la simulation et la dissimulation nécessaires[18] ». En revanche, entre être et paraître, on sait où va la préférence de Montaigne. C'est pourquoi il refuse toute tentation qui le ferait apparaître autre qu'il n'est : « C'est un' humeur couarde et servile de s'aller desguiser et cacher sous un masque, et de n'oser se faire veoir tel qu'on est » (II, 17, p. 685). Autrement dit, si, pour Castiglione, le juste milieu est à chercher dans l'apparence recherchée en toute chose des convenances, au contraire, pour Montaigne, la sagesse antique de « la moyenne mesure » ne se trouve pas ailleurs qu'au fond de son être mis en connivence avec le « cours de la nature » (III, 13, p. 1151). Telle serait la différence, qu'il s'agira de vérifier, entre les deux écrivains.

Montaigne et la *sprezzatura* : entre art et nature

La critique privilégie surtout deux passages des *Essais* pour les comparer à l'esthétique principale du *Courtisan*. L'un se trouve dans « De l'institution des enfans », chapitre dédié à Diane de Foix et consacré, de façon comparable à Castiglione, à former, dans le cadre de l'éducation du fils de la comtesse, un noble idéal. Dès l'édition de 1588, Montaigne y évoque une sorte de licence vestimentaire en usage en France qu'il a lui-même pratiquée dans sa jeunesse et, sur l'Exemplaire de Bordeaux (f. 64 r°), se met à mentionner l'« affectation » des courtisans :

> J'ay volontiers imité cette desbauche qui se voit en nostre jeunesse, au port de leurs vestemens. Un manteau en escharpe, la cape sur une espaule, un bas mal tendu, qui represente une fierté desdaigneuse de ces paremens estrangers, et nonchallante de l'art : mais je la trouve encore mieux employée en la forme du parler. Toute affectation, nommément en la gayeté et liberté Françoise, est mesadvenante au courtisan. Et, en une Monarchie, tout Gentil'homme doit estre dressé au port d'un courtisan. Parquoy nous faisons bien de gauchir un peu sur le naïf et mesprisant (I, 26/25, p. 178).

Il est vrai, beaucoup de mots employés ici semblent se référer d'une façon d'autant plus claire à la *sprezzatura*, que Chappuys l'a traduite par « mépris et nonchalance »[19]. Du moins, tout en comparant l'idée de ce texte des *Essais* à la tradition de *negligentia diligens* reformulée dans le *Livre du Courtisan*, Déborah Knop note que Montaigne va plus loin que ne le souhaitait Castiglione[20]. En effet, Ludovico refuse une désinvolture tellement « affectée et malséante » qu'on « laisse tomber son manteau de ses épaules et ses chaussures de ses pieds, et continue à danser sans les ramasser[21] ». La position de Montaigne peut être située entre les deux désinvoltures, bonne et mauvaise, selon Castiglione. Or, la manière de s'habiller propre au parfait courtisan est plus longuement discutée, au Livre II du dialogue (ch. xxvi-xxviii), par Federico qui en fait ne propose rien de pareil à la « desbauche » des habits du jeune Montaigne : « …qui, voyant un gentilhomme se promener avec une robe bigarrée de quatre couleurs, ou avec quantité d'aiguillettes et de lacets noués et d'ornements

mis de travers, ne le tiendrait pas pour un fou ou pour un bouffon[22] ? » Un doute demeure donc quant à savoir comment l'essayiste aurait interprété la *sprezzatura* de Castiglione.

La métaphore du vêtement est insérée en 1588, là où Montaigne énumère dès 1580 diverses qualités de son style préféré : « Le parler que j'ayme, c'est un parler simple et naif, tel sur le papier qu'à la bouche » (p. 178). Estimant l'équilibre entre l'oral et l'écrit[23], il rejoint ensuite l'anti-cicéroniasnime d'Érasme qui, comme l'a remarqué Hugo Friedrich[24], dans une lettre de 1527 dénonçant les « singes de Cicéron », avait employé les mêmes genres de qualificatifs que ceux-ci : « Un parler succulent et nerveux, court et serré […]. Plustost difficile qu'ennuieux, esloingné d'affectation [*1580* : et d'artifice] : desreglé, descousu et hardy » (*ibid.*). Si le couple d'adjectifs « simple et naif » est comparable à celui « naif et mesprisant » apparu à la fin de l'image vestimentaire, les trois derniers adjectifs cités du style idéal connotent davantage le mépris et la nonchalance de l'art selon Montaigne : le dérèglement des habits correspond chez lui à celui d'un libre style prétendument libéré de l'ordre du discours.

Par ailleurs, le passage sur le vêtement courtisan est à mettre en rapport avec un autre ajout sur l'Exemplaire de Bordeaux (f. 57 r°) qui figure dans le même chapitre : « Un pur Courtisan ne peut avoir ny loy ny volonté, de dire et penser que favorablement d'un maistre [...]. Cette faveur et utilité corrompent non sans quelque raison, sa franchise, et l'esblouissent » (p. 161). Si l'affectation, située au côté de l'artifice, ne convient pas au gentilhomme français, c'est que la liberté de parole lui est chère et naturelle[25]. Toutefois, cette liberté n'ayant plus de place au sein de la cour, il lui faut des manières de s'habiller et de parler différentes des pures ordonnances de l'art et de l'insolite : « L'éloquence faict injure aux choses, qui nous destourne à soy. Comme aux accoustremens c'est pusillanimité, de se vouloir marquer par quelque façon particuliere et inusitée » (p. 179). À la différence de Castiglione, Montaigne propose donc la nonchalance de l'art, non comme moyen de s'attirer la faveur du prince, mais plutôt comme solution à la crise de l'indépendance du gentilhomme fait courtisan.

Il convient de le rappeler, Montaigne dans l'avis « Au lecteur » déclare avec humeur que, sans le respect de la civilité, il aurait pu se passer des vêtements pour se représenter : « Que si j'eusse esté parmy ces nations qu'on dit vivre encore souz la douce liberté des premieres loix de nature, je t'asseure que je m'y fusse très-volontiers peint tout entier, et

tout nud » (p. 27). En ce sens, même la tenue et la parole négligées qu'il recommande au gentilhomme français ne seraient qu'un compromis pour lui-même. Les référence aux Amérindiens et aux lois naturelles en viennent à renforcer l'opposition entre art et nature, apparue dans les lignes précédentes : « Si c'eust esté pour rechercher la faveur du monde, je me fusse paré de beautez empruntées. Je veux qu'on m'y voye en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans estude et artifice » (*ibid*.). Pour Montaigne, c'est, autant que la nature en général, son propre naturel qui entre en conflit avec les ornements extérieurs.

Dès 1588, dans « Sur des vers de Virgile », il reprend la dichotomie entre art et nature, en la corrigeant sur l'Exemplaire de Bordeaux (f. 391 v°) de façon à en redoubler le contraste :

> Les sciences traictent les choses trop finement, d'une mode trop artificielle, et differente à la commune et naturelle. Mon page faict l'amour, et l'entend : lisez luy Leon Hébreu, et Ficin : on parle de luy, de ses pensées et de ses actions, et si n'y entend rien. Je ne recognois pas chez Aristote, la plus part de mes mouvemens ordinaires. On les a couverts et revestus d'une autre robbe, pour l'usage de l'eschole. Dieu leur doint bien faire : si j'estois du mestier, je naturaliserois l'art, autant comme ils artialisent la nature [*1588* : je traiteroy l'art le plus naturellement que je pourrois]. Laissons là Bembo et Equicola (p. 917).

Il se moque du style ésotérique adopté dans les traités néo-platoniciens sur un sujet aussi familier que l'amour. Castiglione a consacré à ce sujet le quatrième et dernier Livre de son ouvrage et le clôt sur l'éloge de l'amour chaste des vieillards, qu'il place dans la bouche de Bembo, présenté en passant comme auteur des *Asolani*. Montaigne, dans le même chapitre, avance lui aussi des arguments en faveur de l'amour à l'âge mûr, lesquels pourtant sont beaucoup plus réalistes que cet éloge spirituel de Bembo[26]. L'oxymore « naturaliser l'art »[27] est souvent interprété comme un équivalent de la *sprezzatura*, à tel point qu'on a l'habitude de mettre de côté le conditionnel du verbe. Toutefois, nous l'avons vu, celle-ci consiste à « cacher l'art » pour obtenir l'effet de grâce et vise au mieux à simuler une spontanéité non réfléchie dans les gestes et les exercices des arts courtisans comme les armes et la danse.

Chez Castiglione, la notion de *sprezzatura* s'inspire de l'art oratoire qui se soucie de

contrôler les sentiments de l'auditeur qui ne veut pas être dupe de l'éloquence, comme le rappelle Ludovico : « Certains anciens orateurs des plus excellents, […] en dissimulant leur savoir, ils faisaient croire que leurs discours étaient faits très simplement, selon ce que leur suggéraient la nature et la vérité plutôt que l'étude et l'art[28] ». C'est ainsi toujours au niveau de l'art que Castiglione oppose la *sprezzatura* à la désinvolture mal affectée. Au contraire, le regard de Montaigne est porté ailleurs lorsqu'il se moque des « sciences » comme art humain. En effet, dans le contexte plus vaste du chapitre, il vient de commenter la puissance verbale des vers érotiques de Virgile et de Lucrèce ; mettant de côté le fait qu'il n'est pas un philosophe professionnel, il oppose ici la philosophie à la poésie en ce qui touche la pertinence de leurs descriptions de l'amour, et réclame la réforme des connaissances scientifiques sur la nature humaine.

Par rapport à Castiglione, Montaigne polarise tellement la binarité entre l'art et la nature qu'il ne lui est plus possible de concevoir la nonchalance de l'art que comme une étape intermédiaire vers une simplicité débarrassée de tout artifice. À ses yeux, l'harmonie est presque perdue entre le monde humain et le monde naturel, laquelle la meilleure poésie antique était capable de saisir. Reste à nous demander quel rapport Montaigne aurait conçu entre son écriture et l'art poétique.

L'*evidentia* chez Montaigne : entre écriture et peinture

Dans « Du jeune Caton », Montaigne affirme que l'excellente poésie ne peut se juger ni « par les preceptes [ni] par art » puisqu'elle se situe « au dessus des regles et de la raison » (p. 237). À ses yeux, le sublime a pour effet de dépasser les limites et les contraintes de l'art. Comme l'a montré Michel Magnien[29], Montaigne n'a pas à lire le Ps.-Longin pour se former à l'idée de sublime, qui en effet est développée autrement par des auteurs romains qu'il pratiquait. D'ailleurs, selon le critique, le sublime surgit aussi bien des figures fréquemment employées par l'essayiste comme l'ellipse et l'hyperbate, que de la nonchalance qui se rapporte à la *sprezzatura*[30]. Pour le moment, distinguons l'effet de sublime qu'aurait éprouvé Montaigne chez les auteurs antiques de celui qu'on ressent de nos jours à sa lecture, puisqu'il n'a jamais lui-même explicitement comparé la qualité de ses *Essais* avec la grandeur qu'il percevait chez les Anciens.

Une des caractéristiques de la notion de sublime selon l'essayiste consiste en l'union des mots et de la pensée dans la vivacité. À propos de la poésie de Virgile et de Lucrèce, il écrit : « Leur langage est tout plein, et gros d'une vigueur naturelle et constante […]. Quand je voy ces braves formes de s'expliquer, si vifves, si profondes, je ne dis pas que c'est bien dire, je dis que c'est bien penser » (p. 915-916). Et, quelques lignes plus loin, il ajoute : « Cette peinture est conduitte, non tant par dexterité de la main, comme pour avoir l'object plus vifvement empreint en l'ame » (p. 916). Il voit ainsi les traces du maniement artistique des poètes disparaître dans leur « puissante conception » (p. 917), capable de transformer les mots en une réalité quasi tangible et incorporée : « Le sens esclaire et produit les parolles : non plus de vent, ains de chair et d'os » (p. 916). Poussant plus loin la définition érasmienne de l'*enargeia*[31], Montaigne attribue aux meilleurs poètes les hautes capacités imaginatives de donner vie aux mots et de rendre à la production humaine sa part de naturel.

L'adjectif *vif* joue sans doute un rôle important dans cette poétique du langage vivant. Plus haut dans le chapitre, on lit encore :

> Les forces et valeur de ce Dieu [= Amour], se trouvent plus vifves et plus animées, en la peinture de la poësie, qu'en leur propre essence.
> *Et uersus digitos habet*.
> Elle represente je ne sçay quel air, plus amoureux que l'amour mesme. Venus n'est pas si belle toute nue, et vive, et haletante, comme elle est icy chez Virgile.
> *Dixerat, et niueis hinc atque hinc diua lacertis*… (p. 891)

La première citation est, assez modifiée, empruntée à Juvénal (VI, 197) : « Le vers aussi a des doigts ». Et la deuxième vient de l'*Énéide* (VIII, 387-393, 404-406), où Virgile décrit le feu charnel de Vénus et de Vulcain en leur couche. Comme le remarquent Michel Jeanneret et Ulrich Langer[32], ces vers érotiques cités recourant à l'*evidentia*, on peut supposer que Montaigne associe cette technique de la description à l'adjectif *vif* ainsi qu'à l'image de vie. Par ailleurs, il lui arrive d'utiliser le terme *energie* à propos de la force d'évocation que Virgile et Lucrèce savaient donner aux mots (p. 917). À son époque, ce terme-ci, en tant qu'équivalent français d'*energeia*, était lié à la notion d'*enargeia* — dont l'*ekphrasis* constituait, non sans confusion, une figure principale dans les traités de rhétorique antique[33]

—, dans l'*Art Poétique françois* (1548) de Thomas Sébillet comme dans la *Deffence et illustration de la langue françoyse* (1549) de Joachim Du Bellay[34]. Selon Agnès Rees[35], « la vive Energie de la Nature » (*Deffence*, I, xi) dont parlait ce dernier a fait place à la théorie de la « vive représentation » dans les traités ultérieurs comme les *Commentaires* (1553) de Marc-Antoine de Muret aux *Amours* de Ronsard et l'*Art poétique* (1555) de Jacques Peletier. L'emploi montaignien de l'adjectif *vif* suit alors plus ou moins la poétique contemporaine de l'*evidentia*.

Du moins, Montaigne ne limite pas le champ d'application de cette épithète à la poésie. Outre l'avis « Au Lecteur » que nous avons vu plus haut, elle est encore associée à son programme pédagogique : « De ma part, je tiens, et Socrates ordonne, que qui a dans l'esprit une vive imagination et claire, il la produira, soit en Bergamasque, soit par mines, s'il est muet » (I, 26/25, p. 176). Pour lui, les mots ne sont que des véhicules de la pensée qui importe seule, comme il le dit plus loin dans le même chapitre, au passage précédant l'énumération des qualités de son style préféré : « Je veux que les choses surmontent, et qu'elles remplissent de façon l'imagination de celuy qui escoute, qu'il n'aye aucune souvenance des mots » (p. 178). Comme dans l'*incipit* de « De la gloire », l'opposition entre *res* et *verba* recoupe dans les *Essais* celle entre être et paraître : la leçon de la « vive imagination » est reconstruite comme la méthode de briser de l'intérieur l'apparence et les ornements. Enfin, Montaigne ne manque pas de s'interroger ainsi sur son écriture : « Est-ce pas ainsi que je parle par tout ? me representé-je pas vivement ? suffit. J'ay faict ce que j'ay voulu : tout le monde me recognoist en mon livre, et mon livre en moy » (p. 918).

Or, dans son travail précurseur, John Shearman a montré comment la théorie renaissante de l'*ekphrasis* du portrait a évolué, en Italie, à partir des deux sonnets de Pétrarque consacrés au portrait de Laure peint par Simone Martini, en prenant appui sur la tradition de l'*Anthologie grecque* et les épigrammes de Martial[36]. Il en a d'ailleurs découvert l'aboutissement littéraire dans l'*Élégie* de Castiglione[37], où sa femme, Hippolyte Torelli, se console de son absence par son portrait *parlant* fait par la main de Raphaël : « Seul le portrait peint par Raphaël, en me rappelant tes traits / allège continuellement mes soucis. […] et j'ai même souvent l'impression / qu'il m'adresse un signe ou me dit quelque chose et parle avec tes mots[38] ». Jules César Scaliger y reconnaissait l'imitation des *Élégies* de Properce (IV, iii), où Aréthuse écrit à son mari Lycotas, parti à la guerre, qu'elle embrasse la nuit

des armes qu'il a laissées[39]. Elles inspirent sans doute à Ovide les *Héroïdes* (XIII, v. 149-150, 156), où Laodamie écrit à Protésilas parti pour jamais à Troie : « Cependant, aussi longtemps que tu porteras les armes du soldat à l'autre bout du monde, je possède une image en cire qui me rend ton visage. [...] et, comme si elle pouvait me répondre, je me plains[40] ». D'après J. Shearman[41], ce poème fictif de Castiglione s'oppose, au moyen même d'allusions poétiques, aux doutes que les poètes peuvent émettent à l'égard de la peinture et affirme la présence vivante du modèle grâce à la qualité « communicative » du portrait de son ami peintre.

En France, les *Commentaires* de Muret inscrivent dans la poétique de la « vive représentation » la peinture de François Clouet « qui pour representer vivement la nature a passé tous ceux de nostre aage en son art[42] ». Dans l'élégie « À Janet » qu'il dédie au peintre de cour, Ronsard considère d'ailleurs que le portrait de Cassandre qu'il lui demande de peindre « au vif » parlerait à peine : « Leve tes mains, ha mon Dieu je la voy ! / Bien peu s'en faut qu'elle ne parle à moy[43] ». Comme le remarque Muret[44], Ronsard imite ici la fin de l'ode d'Anacréon, intitulée « Le portrait de sa maistresse », selon la traduction de Rémy Belleau : « Il sufist, je la voi, c'est elle, / Et possible est que la cruelle, / Par la peinture que je voi, / Parlera doucement à moi[45] ». Tout de même, à la différence de Castiglione, Ronsard, donnant des conseils minutieux au peintre dans cette élégie, semble prétendre à la supériorité de la poésie sur la peinture. La thématique du portrait parlant, reconstituée ainsi comme un effet d'*ekphrasis* à la Renaissance, se lit aussi dans l'*Anthologie grecque*. L'ayant reprise dans ses épigrammes, Martial affirmait déjà que la poésie confère à son modèle une immortalité plus durable et crée une plus grande ressemblance avec lui qu'une œuvre picturale[46], ainsi qu'il l'écrit, en offrant à un ami son portrait et un poème : « …plus précise encore apparaîtra ma physionomie dans mes vers. […] ils vivront quand périra l'œuvre d'Apelle[47] » (*Ép*., X, xxxii). Amorce du *paragone* entre poésie et peinture qui deviendra un sujet récurent à la Renaissance, grâce au mot d'ordre horatien : « *Ut pictura poesis* ».

Montaigne rejoint ce courant de pensée contemporain lorsqu'il envisage le caractère « consubstantiel » des *Essais* à leur auteur ; il confie à Madame de Duras, à qui il dédie le dernier chapitre du Livre II :

> Vous y recognoistrez ce mesme port, et ce mesme air, que vous avez veu en sa

> conversation [fréquentation de l'auteur des *Essais*]. Quand j'eusse peu prendre quelque autre façon que la mienne ordinaire, et quelque autre forme plus honorable et meilleure, je ne l'eusse pas faict : car je ne veux tirer de ces escrits, sinon qu'ils me representent à vostre memoire, au naturel. Ces mesmes conditions et facultez, que vous avez pratiquées et recueillies, Madame, […] je les veux loger (mais sans alteration et changement) en un corps solide, qui puisse durer quelques années, ou quelques jours après moy, où vous les retrouverez, quand il vous plaira vous en refreschir la memoire, sans prendre autrement la peine de vous en souvenir (p. 822-823).

Cette dédicace renvoie à l'avis « Au lecteur » : il s'agit pour Montaigne de proposer son image comme s'il parlait et vivait et de conserver vivante la mémoire qu'il laissera de lui après sa mort chez ceux qui le connaissent. La représentation « au naturel » équivaut au portrait pris « sur le vif » : « ayant à m'y pourtraire au vif… », dit-il ailleurs (p. 404). Il n'est donc pas étonnant de retrouver ici des *topoi* de l'*ekphrasis* du portrait parlant. Montaigne devrait concevoir son autoportrait « au naturel » au-delà de l'art, tout en étant conscient de la difficulté : « …à force de vouloir eviter l'art et l'affection [*sic*] [*1580-88* : l'art et l'affectation], j'y retombe d'une autre part » (II, 17, p. 676). La poétique de la « vive représentation » lui sert alors de prétexte pour esquiver l'écueil de la simulation, en lui permettant enfin de revendiquer la « nonchalance de l'art » comme la condition nécessaire d'une expression naturelle et non affectée de sa pensée.

S'il a certainement lu le *Courtisan*, Montaigne devait comprendre la *sprezzatura* à sa façon : l'art n'étant plus compatible avec la nature comme le supposait Castiglione, les manières négligentes de s'habiller et de parler qu'il recommande aux gentilshommes français signalent son propre idéal où l'être l'emporte sur le paraître, et la pensée sur les mots. Il en emprunte le modèle au sublime de la poésie romaine, qu'il comprend à travers la théorie contemporaine de la « vive représentation ». Celle-ci visant à donner vie à la description et parole au portrait, Montaigne en attribue le ressort, non à l'art, mais à la vigueur de pensée, avant de l'associer à la définition de son projet littéraire, qui est de se représenter « au vif » comme s'il parlait dans les *Essais*.

Note

1 M. Fumaroli, *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVIe-XVIIe siècles)*, éd. J. Lafond, Paris, J. Vrin, 1984, p. 27-50 ; A. Compagnon, *ibid*., p. 9-25. Sur la négligence diligente chez Montaigne, voir H. Friedrich, *Montaigne*, trad. R. Rovini, Paris, Gallimard, 1968, p. 350-351 ; D. Coleman, *Montaigne, quelques anciens et l'écriture des* Essais, Paris, H. Champion, 1995, p. 123-132 ; D. Knop, « La cryptique chez Montaigne », thèse de doctorat dirigée par Fr. Goyet, soutenue le 8 déc. 2012, Université de Stendhal-Grenoble, p. 381-392.

2 *Cf*. Baldassar Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, présenté et trad. de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par A. Pons, Paris, Flammarion, 1991, I, xvii, p. 53-55. Sur le concept de *sprezzatura*, voir M. T. Ricci, « La grâce et la *sprezzatura* chez Baldassar Castiglione », *BHR*, t. LXV, n° 2, 2003, p. 233-248 ; Cl. Romano, *Être soi-même. Une autre histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, 2019, p. 205-224.

3 M. Magnien, « Montaigne et Erasme. Bilan et perspectives », *Montaigne and the Low Countries (1580-1700)*, éd. P. J. Smith, K. A. E. Enenkel, Leiden / Boston, Brill, 2007, p. 27.

4 Sur le concept de sublime dans les *Essais* et au XVIe siècle, voir M. Magnien, « Montaigne et le sublime », *Montaigne et la rhétorique*, éd. J. O'Brien *et al*., Paris, H. Champion, 1995, p. 27-48 ; D. Coleman, *op. cit*., p. 69-80 ; Fr. Goyet, *Les Audaces de la prudence. Littérature et politique aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2007, p. 50-55 ; U. Langer, « Montaigne, le "sublime" et la provocation lyrique », *BSAM*, n° 55, 2012, p. 155-174.

5 Nous citerons les *Essais* de Montaigne d'après l'édition de J. Balsamo *et al*., Paris, Gallimard, 2007.

6 Sur la notion d'*enargeia* ou d'*evidentia*, voir P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994 ; *ead*., *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Caen, Paradigme, 1995 ; Fr. Goyet, *Le Regard rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 31-70.

7 Sur la « vive représentation » à la Renaissance, voir Cl.-G. Dubois, « Itinéraire et impasses de la "Vive Représentation" au XVIe siècle », *La Littérature de la Renaissance*, mélanges offerts à Henri Weber, Genève, Slatkine, 1984, p. 405-425 ; T. Chevrolet, *L'Idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007, p. 540-545 ; A. Rees, « La poétique de la "vive représentation" et ses origines italiennes en France à la Renaissance (1547-1560) », thèse de doctorat dirigée par J. Balsamo, soutenue le 12 déc. 2012, Université de Reims Champagne-Ardennes.

8 *Cf*. G. Devincenzo, « *Le Livre du Courtisan* en France aux XVIe et XVIIe siècles », *Tradurre. Riflessioni e rifrazioni*, sous la dir. de A. De Benedetto *et al*., Bari, B. A. Graphis, 2008, p. 65-75.

9 « J'ay un Liure Thuscan, dont la tranche est garnie / Richement d'or battu de l'une & l'autre

part ; / Le dessus reluit d'or ; & au dedans est l'art / Du comte Balthasar, de la Contisanie [*sic*]. / […] O Livre bienheureux, mon Maron, mon Horace, / Mon Homer, mon Pindar, ce semble, te font place » (La Boétie, *Vers françois*, XII, v. 1-4, 9-10, dans *Œuvres complètes*, éd. P. Bonnefon, p. 275).

10 M. Tetel, *Présences italiennes dans les* Essais *de Montaigne*, Paris, H. Champion, 1992, p. 53, n. 1.

11 Le texte de Castiglione est cité et traduit par M. Tetel (*ibid.*) : « surtout portant des pantoufles ». Cette interprétation est mise en question ; voir la note 7 pour la page 313 dans l'éd. cit. des *Essais*, p. 1477.

12 Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, trad. cit. Chappuys-Pons, p. 36.

13 *Ibid*.

14 *Cf*. C. Cavallini, art. « Castiglione, Baldassare », *Dictionnaire de Michel de Montaigne*, sous la dir. de Ph. Desan, nouv. éd. revue, corrigée et augmentée, Paris, H. Champion, 2007 [2004], p. 161-162.

15 Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, trad. cit. Chappuys-Pons, p. 115.

16 *Ibid*., I, xxvi, p. 54. *Cf*. M. T. Ricci, art. cité, p. 242.

17 Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, trad. cit. Chappuys-Pons, I, xxviii, p. 58.

18 A. Pons, « La rhétorique des manières au XVIe siècle en Italie », *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, sous la dir. de M. Fumaroli, Paris, PUF, 1999, ch. 8, p. 423. Une telle lecture est tout récemment contestée par Cl. Romano (*op. cit*., p. 214-219), qui compare la *sprezzatura* de Castiglione à la magnanimité aristotélicienne. Du moins, elle est aussi *la* lecture de Montaigne.

19 Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, trad. cit. Chappuys-Pons, p. 54, n. 27.

20 D. Knop, « Montaigne on Rhetoric », *The Oxford Handbook of Montaigne*, éd. Ph. Desan, Oxford / New York, OUP, 2016, ch. 14, p. 404, n. 43.

21 Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, trad. cit. Chappuys-Pons, I, xxvii, p. 56.

22 *Ibid*., II, xxvii, p. 141. Dans « De l'usage de se vestir », Montaigne dit : à la différence des « François accoustumez à nous biguarrer, […] je ne m'habille guiere que de noir ou de blanc, à l'imitation de mon père » (I, 36/35, p. 232), ce qui concorde avec le conseil de Federico-Castiglione de se vêtir de noir (II, xxvi). Voir à ce sujet, J. Balsamo, « Montaigne vêtu de noir : le style du gentilhomme », *La Grâce de montrer son âme dans le vêtement. Scrivere di tessuti, abiti, accessori*, studi in onore di Liana Nissim, éd. M. Modenesi *et al*., t. I, Milan, Ledizioni, 2015, p. 21-34.

23 À ce sujet, *cf*. M. Jeanneret, « Rabelais et Montaigne : l'écriture comme parole », *L'Esprit Créateur*, vol. 16, n° 4, 1976, p. 78-94 ; *id*., « Je parle au papier », *Europe*, n° 729-730, 1990, p. 14-25 ; F. Garavini, « "Tel sur le papier qu'à la bouche…" : Montaigne entre l'écrit et l'oral », *Ethnologie française*, vol. XX, n° 3, 1990, p. 284-289 ; G. Defaux, « Parole et

écriture dans Les “Essais” de Montaigne », *RHLF*, vol. XC, n° 6, 1990, p. 859-882.

24 H. Friedrich, *op. cit.*, p. 421, n. 323. Voir aussi M. Magnien, « Un écho de la querelle cicéronienne à la fin du XVIe siècle : éloquence et imitation dans les *Essais* », *Rhétorique de Montaigne*, éd. F. Lestringant, Paris, H. Champion, 1985, p. 85-99.

25 Dans cette distinction entre les Italiens et les Français, Montaigne est aussi sensible que Castiglione (II, xxxvii).

26 *Cf.* C. Skenazi, « The art of aging gracefully : Castiglione’s *Book of the Courtier* and Montaigne’s “On some verses of Virgil” (*Essays*, III, 5) », *BHR*, t. LXX, n° 3, 2008, p. 579-593.

27 Sur cette expression, voir M. Jeanneret, « Naturaliser l’art ? », *BSAM*, n° 55, 2012, p. 143-153.

28 Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, trad. cit. Chappuys-Pons, I, xxviii, p. 55.

29 M. Magnien, « Montaigne et le sublime », art. cité, p. 39-46.

30 *Ibid.*, p. 36-37.

31 *Cf.* A. Rees, thèse cit., p. 61-64.

32 M. Jeanneret, « “*Et versus digitos habet*” : Montaigne ou le rêve d’un prosateur fou de poésie », *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia*, studi in onore di Guglielmo Gorni, t. II, éd. A. R. Alberto *et al.*, Rome, Storia e letteratura, 2010, p. 339-350 ; U. Langer, art. cité, p. 164.

33 *Cf.* A. Rees, thèse cit., p. 45-49.

34 *Ibid.*, p. 82-88.

35 *Ibid.*, p. 88-97.

36 J. Shearman, *Only connect… Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, PUP, 1992, p. 108-148. À ce sujet, voir aussi É. Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 55-103 ; S. Charbonnier, « Poétique de l’*ekphrasis* et rhétorique de l’image dans la Rome de Léon X », *Camenae*, n° 6, 2009, p. 7-12.

37 J. Shearman, *op. cit.*, p. 135-136.

38 « *Sola tuos vultus referens Raphaelis imago / Picta manu curas allevat usque meas*. [...] *nutuque mihi saepe illa videtur / Dicere vel aliquid, et tua verba loqui* » (cité et trad. par S. Charbonnier, art. cité, p. 10-11).

39 *Cf.* J. Shearman, *op. cit.*, p. 135.

40 « *Dum tamen arma geres diverso miles in orbe / Quae referat vultus est mihi cera tuos* ; […] *Et, tamquam possit verba referre, queror* » (Ovide, *Héroïdes*, texte établi par H. Bornecque et trad. par M. Prévost, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 84).

41 J. Shearman, *op. cit.*, p. 136.

42 Marc-Antoine de Muret, *Commentaires au premier livre des* Amours *de Ronsard*, publié par J. Chomarat, M-M. Fragonard et G. Mathieu-Castellani, Genève, Droz, 1985, p. 119.

43 Ronsard, « Elegie à Janet », v. 191-192, cité par A. Rees, thèse citée, p. 386.

44 Muret, *loc. cit.*

45 *Les odes d'Anacréon Teien, traduites de grec en françois, par Remi Belleau…*, Paris, André Wechel, 1556, p. 34-35.

46 *Cf.* J. Shearman, *op. cit.*, p. 113-114.

47 Cité par É. Pommier, *op. cit.*, p. 29.