

# L'expérience et l'art (poétique de l'essai, esthétique des *Essais*)

GÉRALDE NAKAM

Per varios usus artem experientia fecit...<sup>1</sup>

## *Ouverture: du premier au dernier "essai" des Essais*

C'est au tout début du chapitre "De l'Expérience", et dans une ultime addition, que Montaigne pose cette formule, qu'il reprend au poète latin Manilius<sup>2</sup>. Comme cela arrive souvent, s'il l'a choisie, c'est qu'elle s'applique à lui-même et, en l'occurrence, à sa propre écriture: aux différents "usus", ou "essais", de son expérience créatrice.

Prenons le tout premier essai, "Par divers moyens on arrive à pareille fin" (I, 1), et le tout dernier, "De l'expérience" (III, 13), précisément, qui s'ouvre et se noue sur la notion de différence, de *variété*. Rien n'est plus différent que ces deux essais. C'est bien ce que recherche Montaigne, dès l'origine. Qu'est-ce en effet qu'un "essai"? D'abord, une expérience du jugement, un exercice de la pensée, une preuve, ou une épreuve de l'art. C'est ce que proposaient, à sa création, en 1570, à la conclusion de cette paix de Saint-Germain qui semblait autoriser tous les espoirs, les statuts de l'Académie de Musique et de Poésie de Charles IX: que soient présentés à chaque séance, sur un sujet donné, les "ESSAIS" des orateurs successifs<sup>3</sup>. Le livre de Montaigne, je le crois de plus en plus, doit son titre à cette institution<sup>4</sup>. Chaque chapitre de son livre est donc, sur un sujet autre, une gageure nouvelle, et, par une sorte de performance (c'est aussi le sens du mot "essai"), un autre exercice, une épreuve différente de la réflexion, ainsi qu'une "manière" autre, un peu, si l'on veut, comme "à la manière de" de Proust.

1. "C'est par différentes épreuves que l'expérience a produit l'art." (Manilius). Montaigne, "De l'expérience", *Essais*, III, 13, C, 1065. Ed. Villey-Saulnier, P.U.F., 1965. J'indique les trois "couches" du texte: A (1580), B (1588), C (1592). Je modernise la graphie.

2. Marcus Manilius, poète de l'époque d'Auguste et de Tibère, est l'auteur d'un poème scientifique en 5 chants, l'*Astronomicon*, dédié à Auguste, édité à Lyon en 1566, ou 1551, selon P. Villey.

3. Voir Frances Yates, *The French Academies of the XVIIth century*, The Warburg Institute, University of London, 1947.

4. Voir Géralde Nakam, *Montaigne et son temps et La Manière et la matière*, Klincksieck, 1992, "Le mythe du savoir", p. 23, n. 7.

L'extrême différence entre ces deux essais, tient, en outre, aux années qui les séparent<sup>5</sup>. Et c'est là la marque spécifique de la création chez Montaigne. La différence, chez lui, s'inscrit dans l'espace et dans le temps. Un long temps de relecture, de maturation, de recréation sépare, non seulement deux essais d'époque différente mais, pour chaque essai, sa première écriture et sa version définitive<sup>6</sup>. Ainsi, à la variété extérieure s'ajoute une variation interne.

La formule mise en épigraphe trouve donc ici une double application, et "varios usus" prend deux sens: d'une part, les différents échantillons de l'art de Montaigne dans ses différents chapitres ou essais; d'autre part, les ré expérimentations successives de son art. Car, je le redis, l'essai se constitue dans le temps, et l'art de Montaigne s'expérimente chaque fois de façon différente.

\*\*\*

Voyons donc ces deux "épreuves" ou "usus" de l'art de Montaigne.

Le tout premier mot des *Essais* est pour "amollir les coeurs de ceux qu'on a offensés, lorsqu'ayant la vengeance en main ils nous tiennent à leur merci". C'est une parole de pardon, et de respect mutuel: parole bienvenue, quand une paix semble enfin se conclure. Montaigne en tire un examen moral, qu'il développe dans un climat épique.

Pour "amollir", donc, la vengeance du vainqueur, il se trouve, pose Montaigne, deux moyens "divers", c'est-à-dire divergents: l'émouvoir par la pitié, ou par une conduite admirable de constance et de grandeur. C'est ce dernier cas qu'il représente, par trois exemples juxtaposés d'un héroïsme magnifique. Le troisième exemple est évidemment le plus beau; il fait "pleurer d'aise" le rude et puissant Empereur Conrad III. C'est le geste splendide des femmes nobles de Weinsberg en Bavière, dont le duc Guelfe est vaincu: autorisées, et elles seules, à sortir sauvées de la ville prise, avec uniquement ce qu'elles pourraient emporter sur elles:

Elles, d'un coeur magnanime, s'avisèrent de charger sur leurs épaules leurs maris, leurs enfants, et le duc même.

(I, I, A, 8)

C'est donc un chapitre moins réflexif que figuratif, essentiellement composé d'extérieurs, de projections de l'examen moral en hypotyposes précises et nettes, dans une tonalité et une esthétique à dominantes héroïques, positives, lumineuses.

5. Sans parler de la différence de leur longueur respective. Montaigne s'explique sur l'allongement de ses chapitres en 1588, dans "De la Vanité", III, 9, C, 995.

6. Voir *supra* la note 1 sur les 3 principales couches d'écriture, correspondant aux trois principales éditions et rééditions. Il y en a eu sans doute davantage, avant l'édition de 1580 même, puisque c'est le mode d'écriture de Montaigne.

En 1588, toutefois, s'introduit l'autoportrait qui recentre l'essai tout autrement, en transforme la perspective<sup>7</sup>: chez lui, glisse Montaigne en ajout, c'est la commisération qui l'emporte:

J'ai une merveilleuse lâcheté vers la miséricorde et la mansuétude.

(Ibid, B)

Mais surtout –métamorphose considérable encore accentuée en 1592– Montaigne donne pour pendants aux scènes sublimes et optimistes de 1580, deux, puis trois horribles exemples de cruauté, d'acharnement cruel contre un vaincu: en 1588, le Capitaine Phyton victime de Denis le Tyran, et Bétis, victime d'Alexandre le grand, en 1592, le carnage de Thèbes par Alexandre encore. Tant sont endurcis les coeurs des tyrans!

A l'origine donc, une poétique du jugement, par un procédé dérivant, je pense, des *Discours* de Machiavel<sup>8</sup>, et que j'ai appelé "un montage optique": une constellation d'exemples historiques proposés à l'examen, un puzzle ou, comme dira Montaigne en 1592, "une marqueterie". Et une esthétique lumineuse du généreux et du sublime: celle, en fait, de la Renaissance "classique".

A la fin, et à travers l'extrême sensibilité de l'autoportrait d'un homme lui-même infiniment sensible au malheur d'autrui, une esthétique de l'émotion tragique. E, 1592, le chapitre se termine sur un "carnage" et une déportation en esclavage:

Dura ce carnage jusques à la dernière goutte de sang qui se trouva épanché, et ne s'arrêta que aux personnes désarmées, vieillards, femmes et enfants, pour en tirer trente mille esclaves.

(Ibid., C, 10)

La fin de l'essai contredit radicalement ses premiers mots. Le contraste est bouleversant, et dans sa tonalité et dans la pensée, qui passent, de la belle lumière du sublime, au noir le plus tragique et le plus pessimiste. On croirait suivre en deux pages (mais en plus de vingt ans) l'évolution d'un Caravage<sup>9</sup>, passant de la clarté des premières oeuvres, à des atmosphères nocturnes et dramatiques, à un "ténébrisme" pathétique et agoïssé<sup>10</sup>.

\*\*\*

7. Sur l'effet de recentrement de cet essai et de son pendant, I, 24, voir *La Manière et la matière*, cit, chap. 11, "Émeutes urbaines dans les *Essais*, contrastes et perspectives", p. 102 et suiv.

8. Ce procédé peut s'apparenter à l'examen talmudique d'une question sous ses différents aspects.

9. Caravage, 1573-1610. Mon exemple n'est qu'indicatif. Il n'y a rien de commun entre la personnalité et les thèmes de Caravage et de Montaigne.

10. Comparons, d'une part, la luminosité du *Repos pendant la fuite en Égypte* (1588-1590), et le "ténébrisme" pathétique de *La Flagellation* (1605-1607?). Puis notons, parmi les disciples de son "ténébrisme", essentiellement les Espagnols, Ribera d'abord, Zurbarán ensuite. Puis Georges de La Tour, et Rembrandt.

Le tout dernier mot des *Essais* est un infini désir de musique. Il s'élève dans la prière finale de Montaigne:

Fruï paratis et valido mihi,  
(...)  
Degere, *nec cythara carentem.*"  
(ne pas être privé de cithare)  
(III, 13, 1116, B)

C'est une parole de rêve et de beauté; un hymne à la vie et à l'art, concluant un chapitre qui est lui-même tout entier un hymne à la vie, et un adieu à la vie: un chapitre tout d'intériorité.

Dans sa composition tripartite, il présente pourtant lui aussi une variété remarquable. Au procès de la LOI, succède une minutieuse auto description physiologique et diététique, qui amène l'énoncé<sup>11</sup> d'une "sapience" en forme d'ode au présent, à la Nature et à la vie.

Le chant de la vie se déroule à travers ces contrastes et ce disparate, comme le chant d'une longue confiance, où pointent, ici, précocement, la voix de l'auteur<sup>12</sup>, son éloge du désir, signe de santé<sup>13</sup>, et là, sa célébration très personnelle du temps de la vie, dont il sait "jouir au double des autres"<sup>14</sup>.

Dans la suavité générale de ce texte<sup>15</sup> se détachent, dans sa partie centrale<sup>16</sup>, d'une part le "régime de vie" de Montaigne, véritable traité de diététique incrusté là<sup>17</sup>, et d'autre part, la plus belle scène du chapitre, et l'annonce de sa mort: Montaigne en abyme, torturé par les coliques néphrétiques, suant, pâle, pleurant et vomissant, mais plaisantant avec ses gens, aux prises encore, quelques pages plus loin (et quelques années plus tard), avec une nouvelle et très grave crise:

Voici depuis de nouveau que les plus légers mouvements épreignent (expriment, extraient) le pur sang de mes reins.

(Ibid., 1095, C)

11. Sur l'analyse et la structure de cet essai, voir *La Manière...*, cit., chap. 20, "Les chapitres de l'extrême congé", p. 296-304.

12. "J'ai aperçu qu'aux blessures et aux maladies, le parler m'émeut et me nuit autant que désordre que je fasse. La voix me coûte et me lasse, car je l'ai haute et efforcée...". "De l'expérience", III, 13, B, C, 1087, 1088.

13. Ibid., p. 1087, B: "Je plains, étant malade, de quoi je n'ai quelque désir...".

14. Ibid., p. 1111, B.

15. Voir les analyses de Jules Brody et ses lectures "philologiques" de "De l'expérience", *Lectures de Montaigne*, French Forum, 1982.

16. La partie centrale de III, 13, comprend deux développements qui se répondent: l'éloge paradoxal de la colique néphrétique, centre exact de l'essai (p. 1090), et le "régime de vie" (p. 1095), que vient compléter la toute dernière crise de gravelle de Montaigne (p. 1095, C). Voir *La manière...*, chap. 20, cit., p. 300.

17. "Labor, cibus, potus, somnus, venus...", voir *ibid.*, p. 300 et note 27.

Le lecteur comprend alors que celui qui écrit est en train de mourir.

Le contraste est vigoureux entre le plus trivial du physiologique, et le plus élevé de la spiritualité. L'esthétique du composite, exposée et célébrée plus tard dans "De la Vanité" (j'y reviendrai), trouvait ici déjà sa pleine expression: l'essai porte en lui l'harmonie des contraires, ce "mélange" aimé de Montaigne –comme de tous les grands créateurs, Shakespeare, Cervantes, pour ne citer qu'eux– parce qu'il est inhérent au monde, qu'il en reflète la vérité:

Notre vie est composée, comme l'harmonie du monde, de choses contraires, aussi de divers tons, doux et âpres, aigus et plats, mous et graves. Le musicien qui n'en aimerait que les uns, que voudrait-il dire?

("De l'expérience", III, 13, B, 1089)

Toute la fin de l'essai baigne dans la lumière de cette harmonie. Elle restitue la clarté de son intelligence et de sa tendresse, cette "secrète lumière" que Montaigne reconnaissait en Socrate dans *De la Physionomie*<sup>18</sup> ou encore "la douceur" du "mystère" qui indique la profondeur d'une oeuvre, définie par Proust, à son tour, dans *Le Temps retrouvé*<sup>19</sup>. Elle traduit la "poésie énigmatique" de la nature dont s'enchantent Montaigne:

Ai-je pas vu en Platon ce divin mot que nature n'est rien qu'une poésie énigmatique? comme peut-être qui dirait une peinture voilée et ténébreuse, entreluisant d'une infinie variété de faux jours à exercer nos conjectures.

(*Apologie de Raimond Sebond*, II, 12, C, 536)

\*\*\*

Le premier essai est surtout figuratif, et le dernier, quoique descriptif aussi et très précis, surtout intérieur. Le premier a, surtout en 1580, des contours nets, aigus, et le dernier, ce fondu, ce velouté qui s'acquiert par la traversée du Temps et "les profondeurs à franchir", comme dit Proust encore, pour atteindre et formuler les vérités ainsi recréées<sup>20</sup>. Le premier s'est tragiquement assombri, car, avec l'assombrissement de l'âge, de la maladie et de la vie publique surtout, se conjugue

18. III, 12, B, 1037.

19. "Et comme l'art récompense exactement la vie, autour des vérités qu'on a atteintes en soi-même flottera toujours une atmosphère de poésie, la douceur d'un mystère, qui n'est que le vestige de la pénombre que nous avons dû traverser, l'indication, marquée exactement comme par un altimètre, de la profondeur d'une oeuvre." Proust, *Le temps retrouvé, A la recherche du temps perdu*, La Pléiade, 1954, T. III, p. 898.

20. "Quant aux vérités que l'intelligence –même des plus hauts esprits– cueille à claire-voie, devant elle, en pleine lumière, leur valeur peut être très grande; mais elles ont des contours plus secs et sont planes, n'ont pas de profondeur parce qu'il n'y a pas eu de profondeurs à franchir pour les atteindre, parce qu'elles n'ont pas été recréées". Proust, *ibid.*

l'évolution de la "maniera" contemporaine, passant de la lumière héritée de Vinci (disons pour simplifier), à un noir caravagesque. Tout au contraire, le dernier, avec des passages douloureux, garde la suavité de sa première lumière.

Son trompe-l'oeil final est comme un rappel nostalgique de la première Renaissance et des illusions perdues. Car il y a trompe-l'oeil, complexe, triple: cette fin paradoxale, qui termine sur une promesse de vie, un livre ouvert, dans son avis *Au lecteur*, par une annonce de mort; une promesse et une prière de vie, qui signifient pourtant la mort de leur auteur, puisqu'elles sont le dernier mot de son livre; une image d'harmonie qui clôturerait le livre en 1588 et 1592, le clôture obstinément par une illusion d'espoir et de clarté<sup>21</sup>.

C'est donc une esthétique variée, que celle de Montaigne, bien plus complexe que l'énoncé de ses goûts littéraires dans "Des livres" et ailleurs<sup>22</sup>, et qui ne se réduit évidemment pas à des procédés d'écriture. Multiple, subtile, elle obéit à des inspirations et à des intentions diverses.

\*\*\*

### I. Poétique de l'essai, ou "l'indocile liberté"

La formule de Manilius citée en épigraphe se complète ainsi:

Per varios usus artem experientia fecit,  
Exemplo monstrande viam  
(l'exemple montrant la voie)

Mais "l'essai" de Montaigne est sans exemple tandis que son autoportrait se réclame expressément, dans "De la présomption", de l'exemple de la peinture<sup>23</sup>, son essai est une invention absolue.

C'est là justement son élément premier, déterminant. Quand Montaigne écrit, dans "De l'institution des enfants",

qui suit un autre il ne suit rien, il ne trouve rien, voire il ne cherche rien.

(I, 26, C, 151)

il ne parle pas seulement de la formation d'un jeune être humain. Il parle de sa démarche propre, qui commande toute l'oeuvre: la recherche, cette "cherche de la

21. Ou s'agit-il d'une autre clarté?

22. Sur les goûts littéraires de Montaigne et son propre style, voir, entre autres études, Henri Weber, "L'Esthétique de Montaigne: De ses jugements littéraires à son écriture, in *A travers le Seizième siècle*, Nizet, 1986, 2 vol, tome II, p. 193, dont cette phrase: "Attitude morale, règle de pensée et esthétique sont donc inséparables." (p. 201).

23. II, 17, A, 653, "Je vis un jour à Bar-le-Duc (...) un portrait..."

vérité”, définie par le pyrrhonisme de l’“Apologie de Raimond Sebond” dès 1580<sup>24</sup>, cette “façon enquêteuse, non résolutive” demandée en 1592 dans “Des boiteux”<sup>25</sup>, et qui s’applique à la pensée comme à l’art. C’est bien pourquoi Montaigne aime les chemins et les “lustres” “inusités”<sup>26</sup>. C’est pourquoi les personnages déroutants l’attirent: Alcibiade, et surtout Socrate, pour son “atopia”<sup>27</sup>.

L’essai est à l’origine, donc, *in-forme*: une non-forme, une anti-forme. Montaigne rend compte de façon expressive de son étrangeté, en le comparant aux “grotesques” du Maniérisme contemporain<sup>28</sup>. Sous le sourire de auto dérision, derrière le persiflage de l’humour, il y a une vérité essentielle: l’essai se crée contre toutes les “formes” reçues, contre les genres, contre la mémoire, contre la rhétorique. Il va n’obéir qu’à sa loi propre, qui se découvre au fur et à mesure de son écriture.

Le second rejet fondamental de Montaigne est l’artifice. Cela est cohérent. C’est une trop étroite soumission au modèle qui entraîne, avec le vide de la pensée, une surenchère formaliste, “l’affectation” dénoncée dans “Des livres”<sup>29</sup>, et mieux encore dans “Sur des vers de Virgile”:

une misérable affectation d’étrangeté, des déguisements froids et absurdes qui, au lieu d’élever, abattent la matière.

(III, 5, B, 873-874.)

Car vont de pair, souvent, un formalisme extrême et répétitif et l’indigence de la pensée.

Entre l’étrangeté réelle de l’essai, sa nouveauté radicale, et cette “affectation d’étrangeté”, réside toute la distance qui sépare Montaigne et le premier grand Maniérisme de la Renaissance, de ce qu’on appelle son Second Maniérisme. C’est aussi pourquoi Montaigne se réclame obstinément de la Nature, qui commande son esthétique comme son idéologie<sup>30</sup>.

\*\*\*

C’est la liberté de l’essai qui est ainsi revendiquée, cette “indocile liberté” dont Montaigne caractérise l’Éros viril dans “De la force de l’imagination”<sup>31</sup>, et qui inspire également toute sa conception du langage dans cette poétique ou mieux cette *érotique* du langage exposé dans “Sur des vers de Virgile”: une “éloquence (...) nerveuse et

24. II, 12, A, 502.

25. III, 11, C, 1030.

26. I, 50, C, 302.

27. Voir *La manière...*, cit, chap. 20, p.296-297.

28. Montaigne, “De l’Amitié”, I, 28, A, 183.

29. I, 40, A, 412.

30. Voir, par ex., K. Christodoulou, “Art et nature chez Montaigne”,

31. “On a raison de remarquer l’indocile liberté de ce membre s’ingérant et importunément, lorsque nous n’en avons que faire...”. I, 20, C, 102.

solide”, ou l’imagination sait “élever et enfler les paroles” pour “se représenter (...) outre l’ordinaire, comme sa conception est outre l’ordinaire”<sup>32</sup>. D’où la recherche d’une expressivité à la fois exacte et forte, d’une “énergie”<sup>33</sup> dans l’audace de son “parler scandaleux”<sup>34</sup>. D’où l’épaisseur des “figures” de son écriture, qu’on lui a (ou qu’il s’est) reprochées —“Tu es trop épais en figures”<sup>35</sup> et notamment la variété et la richesse de ses métaphores, leur transgression de l’usage, ses “transplantations” hardies des mots, qu’il préconise, toujours dans “Sur des vers de Virgile”<sup>36</sup>, tout ce qui contribue à créer ce langage neuf, à la fois précis et évocateur, incisif, subtile et expressif dont ont besoin l’originalité et la force de sa pensée. Tout ce qu’il reconnaît à Tacite, et dans cet autre art poétique que constitue la fin “De l’art de conférer”: le “charnu”, la “façon pointue et subtile” de ses “raisons solides et vigoureuses”<sup>37</sup>.

De cette même liberté de l’essai, de son auto-invention, découle aussi la sinuosité de son tracé, à travers la variété et la mobilité de son propos et de ses tonalités. Montaigne aime la ligne courbe, dans ses voyages comme dans son écriture<sup>38</sup>. Il aime les détours, les labyrinthes, les “escapades”, et cette “muance” célébrée dans cet autre art poétique capital inséré dans “De la Vanité”:

J’ai passé les yeux sur tel dialogue de Platon mi-parti d’une fantastique bigarrure, le devant à l’amour, tout le bas à la rhétorique. Ils ne craignent point ces nuances (...). O Dieu, que ces gaillardes escapades, que cette variation a de beauté...

(III, 9, C, 994)

car la “muance” est elle aussi, comme le “mélange”, une loi de la vie, de la Nature, de l’univers entier, où tout est toujours “autre”, et “devenant toujours l’autre d’un autre”, comme il est dit dans l’“Apologie de Raimond Sebond”<sup>39</sup>, et mieux évoqué, là même, par l’image des flots, et l’idée de Platon:

estimant qu’Homère eût fait l’océan père des dieux, et Thétis la mère, pour nous montrer que toutes choses sont en fluxion, *muance* et variation perpétuelle...

(II, 12, C, 601)

\*\*\*

La plus sensible des “muances” est évidemment le contraste, que Montaigne accuse avec le temps, parce qu’il a à la fois une fonction intellectuelle forte, et une immédiate et frappante valeur esthétique. On le retrouve sur tous les plans. On l’a

32. Voir *La manière...*, cit., chap., 9. “Éros et les Muses dans “Sur des vers de Virgile”, ou les détours d’Éros.”, p. 133 et suiv.

33. III, 5, B, 874.

34. III, 5, C, 889.

35. III, 5, B, 875.

36. III, 5, B, 874.

37. III, 8, B, 941.

38. L’écriture étant aussi un voyage, le plus essentiel. Voir “De la vanité”.

39. II, 12, A, 603.



rencontré à l'intérieur du premier essai, et entre la fin de celui-ci et celle du tout dernier. Sa plus immense, somptueuse et dramatique mise en scène est "l'Apologie", où, de palier en palier, jusqu'à l'antithèse finale de l'Être dans l'Éternité est du non-être dans le temps, s'accroît le contraste et la distance entre l'homme et la divinité<sup>40</sup>.

Niveaux de langage et métaphores sont contrastés, par exemple, dans "De la Vanité", quand Montaigne rabaisse le mariage jusqu'à la vulgarité, pour que ressorte mieux l'élévation et la pureté de l'amitié<sup>41</sup>. Contrastés, des personnages, ou des groupes, et notamment les puissants et les faibles, les bourreaux et leurs victimes, dans "Des Cannibales" ou "Des Cochés", dans "Couardise mère de la Cruauté"<sup>42</sup>, ou, on l'a vu, à la fin de "Par divers moyens on arrive à pareille fin"<sup>43</sup>.

Attitudes et éclairages contrastent très fréquemment. On se rappelle les tonalités contrastées de "De l'Expérience", du plus physiologique au plus spirituel. Montaigne aime ces rapiécages, comme il sait que l'homme "n'est que rapiècement et bigarrure"<sup>44</sup>. Il aime l'hybride, comme dans ce *Phèdre* de Platon "mi-parti d'une fantastique bigarrure", etc. Son esthétique pourrait avoir pour emblème Pan.

Comme Éros est à la fois grotesque et splendide "Sur des vers de Virgile"<sup>45</sup>, ainsi Pan, dans "De la Vanité", emblématise l'oeuvre de Montaigne. Son essai est lui-même un Silène<sup>46</sup>, et, à l'image du monde, il réalise en lui l'harmonie des contraires, tant les contraires "sont consubstantiels à notre vie"<sup>47</sup>. De même que, contre toute philosophie spiritualiste, Montaigne s'écrie:

Elle fait bien l'enfant, à mon gré, quand elle se met sur ses ergots pour nous prêcher que c'est une farouche alliance de marier le divin avec le terrestre...

(III, 13, C, 1113)

de même, il recherche dans son oeuvre cette "alliance" du haut et du bas, de la matière et de la pensée, leur "fusion" dans la vérité du monde, de l'être, et du langage.

\*\*\*

40. Voir G. Nakam, "Le Dieu de l'Apologie de R. Sebond. De Plutarque à Montaigne.", *B.S.A.M.*, n° spécial *La Question de Dieu*, juil.-déc. 1993.

41. Comparons: "Nous n'avons pas fait marché, en nous mariant, de nous tenir continuellement accoués l'un à l'autre...", et "En la vraie amitié, de laquelle je suis expert...", "De la Vanité", III, 9 B, 976, C et III, 9, B, 977. Voir G. Nakam, "Le badin de la farce. L'écriture des dernières additions dans *De la Vanité*", Colloque de Glasgow, juillet 1997.

42. La Thessalienne Theoxena résistant à la tyrannie de Philippe de Macédoine, II, 27, C, 699-700.

43. Voir *supra*, voir G. Nakam, "Ibériques de Montaigne", in *Montaigne et l'Europe*, Colloque Bordeaux 1992 et "La dernière main", Colloque *Montaigne 1492-1592-1992*, Haïfa, 1992.

44. II, 20, B, 675.

45. Voir, dans *La Manière...*, cit., le chap. "Éros et les Muses...", cit..

46. Voir Michaël Baraz, *L'Être et la connaissance selon Montaigne*, José Corti, 1968.

47. Suite de la citation donnée *supra*: "Notre vie est composée, comme l'harmonie du monde... (...) Et nous aussi les biens et les maux, qui sont consubstantiels à notre vie. Notre être ne peut sans ce mélange...", III, 13, B, 1089-1090.

“L’indocile liberté” de l’essai se manifeste aussi dans sa constante évolution, dans sa métamorphose continue. L’essai de 1592 n’est plus l’essai de 1580. Et si “métamorphose” est le dernier mot de “l’Apologie” en 1592, cela doit être significatif.

Montaigne a trop bien lu Ovide, comme tous ceux de sa génération, pour ne pas être frappé et enchanté par la perpétuelle transformation d’une matière et de sa forme. Le phénomène est d’autant plus sensible que la création de l’essai est discontinuë. Au début de “De la ressemblance des pères aux enfants”, Montaigne précise en effet de son “fagotage” de livre qu’

il s’est bâti à diverses pauses et intervalles

(II, 37, A, 758)

le temps le crée: il en est la matière et l’agent. Le temps le transforme. L’écriture de l’essai est, je l’ai dit ailleurs, transformationnelle. C’est sa loi propre.

Cette évolution par métamorphoses convient spécialement à la plasticité de cette forme inédite qu’est l’essai dont la matière est pétrie et remodelée par son auteur. Ainsi fait Pygmalion, évoqué à la fin du chapitre symétrique de l’essai précédemment cité: sous ses doigts, la matière inerte se réchauffe et prend vie. C’est à Ovide précisément que Montaigne emprunte le mot de clôture de ce chapitre “De l’affection des pères aux enfants”:

Tentatum mollescit ebur...

(Il touche l’ivoire qui perdant sa dureté s’amollit et cède sous ses doigts.

II, 8, A, 402)

Une autre image rend compte du travail de l’essai, de sa progressivité, de son perfectionnement, de sa révélation dans la durée, de sa mise en forme par le temps: celle de l’ours qui lèche son petit, qui le “façonne” “à loisir”. Montaigne se montre alors lui-même, aussitôt en modelleur, en potier, en sculpteur d’une argile qui est son essai:

Retâtant et pétrissant cette nouvelle matière, la remuant et l’échauffant...

(II, 12, A, 560)

Et de citer Ovide de nouveau.

Ainsi la “forme” de l’essai, création progressive, et toujours provisoire et inachevée. A cet égard, la poétique de Montaigne est fidèle à sa métaphysique: métaphysique de l’éphémère et du “passage”. L’extrême mobilité du texte, sa dramatisation croissante se rattachent aussi à cette conception. C’est la mort seule qui a donné aux essais la forme définitive que nous leur connaissons.

Prenons deux exemples spectaculaires de ce phénomène, deux types de métamorphose de l’essai. Le premier s’opère par adjonction. Ainsi, dans “De l’Exercitation” qui était d’abord le récit d’une “expérience” de la mort, ce coma

délicieux dans lequel Montaigne a sombré après une chute de cheval, et qui, assurait-il à la fin du texte de 1580, l'ayant "avoisiné" de la mort, l'y avait "apprivoisé"<sup>48</sup>. Mais en 1592, à cette leçon sur la mort, Montaigne ajoute trois de ses plus belles pages sur son livre: sur le cheminement de son esprit, sur la peinture de soi, la connaissance de soi, et "au bout, la nihilité de l'humaine condition"<sup>49</sup>. Alors, "De l'Exercitation" devient —ou plutôt se révèle pleinement comme— l'expérience de son livre, de sa création. Et de la mort naît la vie de l'oeuvre, au coeur du non-sens ultime de toute existence<sup>50</sup>.

Un second type de métamorphose s'opère quand un texte ultérieur autre traverse comme un courant de pensée le texte primitif, qu'il transforme par son sens et par sa force. L'essai "De la Vanité" en est l'exemple le plus frappant et le plus beau: les additions y constituent un texte continu, dont la teneur douloureuse altère la leçon au total souriante du premier état de l'essai, et donne à la belle image finale du "badin de la farce" une signification pessimiste, tragique, et de néant<sup>51</sup>.

\*\*\*

Étrangeté, variété, métamorphose s'associent à la "qualité du langage"<sup>52</sup>. Un langage lui-même non-conformiste et varié, en même temps que, par un apparent paradoxe, vigoureux, exigeant dans son détail comme dans ses élans. Voilà ce qui caractérise la liberté de l'essai, sa création dans et par le temps.

Au travail du jugement, dans le "montage optique", s'adjoint celui de l'imagination, cette seconde "pièce maîtresse" de Montaigne, dans la poétique inventive, amoureuse, et composite de sa "marqueterie".

Mais son "indocile liberté" n'est autre que la nécessité intérieure de la nature de Montaigne, sa "forme maîtresse", comme il dit<sup>53</sup>, en recourant à ce beau mot de "forme" qui recouvre chez lui les deux sens de "façon" et de "nature", et en fait la synthèse<sup>54</sup>. Ou encore, comme dit Proust en parlant de l'art véritable, du "sens artistique" authentique, dans cette page capitale, déjà citée plusieurs fois ici, du *Temps retrouvé*: "la soumission à la réalité intérieure"<sup>55</sup>.

48. II, 6, A, 377.

49. II, 6, C, 377-380.

50. Sur la révélation fondatrice opérée par cette "expérience" de la mort, voir G. Nakam, *Montaigne et son temps*.

51. Voir "Le badin de la farce", cit., Colloque de Glasgow, cit.

52. Proust, *Le Temps retrouvé*, éd. cit., t. III, p. 882.

53. Cette expression figure I, 50, C, 302; II, 32, C, 725; III, 2, B, 811.

54. "Forme" a 177 occurrences dans les *Essais*, voir Leake, *Concordance des Essais de Montaigne*, Droz, 1981. Le sens de "façon" recouvre les sens de "coutume", "sorte", "manière", "forme" (forme corporelle), "manière d'être", "état". Le sens de "nature" recouvre le sens de "forme naturelle", "forme de l'humaine condition", "ma forme universelle", et "maîtresse forme". Une phrase importante: "Quand j'écris, je me passe bien de la compagnie et souvenance des livres, de peur qu'ils n'interrompent ma forme". (III, 5, B, 874). Le mot a là le sens de façon personnelle et naturelle d'écrire.

55. Op. cit., p. 882.

## II Esthétique des Essais: architecture et puzzles

Si chaque essai est un assemblage ou puzzle, le livre entier l'est aussi, et d'abord en ceci qu'il est constitué de 107 pièces ou chapitres.

Mais, si l'essai n'obéit qu'à sa propre liberté (ou nécessité), et semble se laisser conduire au gré de la circonstance – Montaigne dit: "se laisser rouler au vent ou (à) le sembler"<sup>56</sup>, le livre des *Essais* obéit, lui, à une volonté d'organisation, à une structure fixe, inchangée dans le temps. Il a une architecture spatiale. Les deux livres de 1580 font un tout, comme l'a découvert Michel Butor: le livre I avec son milieu, le chapitre 29 des "Vingt-et-neuf sonnets d'Etienne de La Boétie", tombeau (et non pas cénotaphe) de l'ami perdu<sup>57</sup>; le livre II avec son milieu aussi éloquent, le chapitre 19 "De la liberté de conscience", avec l'*unique symétrie géométrique* des *Essais*, les chapitres 11 et 27 contre la cruauté<sup>58</sup>. Les deux livres s'emboîtent l'un dans l'autre, comme je l'ai montré<sup>59</sup>.

Cette architecture classique n'a pas de suite. Le livre III, huit ans après les premiers, obéit, lui, à une autre architecture dans l'espace. Son ordonnance conduit et aboutit à son dernier essai, "De l'Expérience". On peut qualifier cette architecture de maniériste, par le décentrement, à l'extrémité du livre entier, de son essai le plus essentiel, de sa *pièce angulaire*.

Une charpente maintient l'édifice hétéroclite des *Essais*, par des correspondances, des diagonales, des lignes fortes, des ponts.

Au livre I, déjà, les chapitres 1 et 24, "Par Divers moyens... et Divers événements...", ou les chapitres 23 et 49, sur la coutume, sont en correspondance. Les 25 et 26, "Du Pédantisme" et "De l'Institution des enfants", sont couplés. Entre rire et larmes se répondent les 38 et 50, "Comme nous pleurons et rions..." et "De Démocritus et Héraclitus". Dans le livre II, les chapitres 8 et 37 se répondent: "De l'Affection des pères...", "De la ressemblance des enfants...". Les chapitres 35 et 36 sont couplés: "Des trois bonnes femmes" et "Des plus excellents hommes". Entre les livres I et II, "Des menteurs" (I, 9) a pour correspondant "Du Démentir" (II, 18).

Entre le livre III et les précédents, une admirable diagonale conduit le regard, avec la méditation historique la plus essentielle de Montaigne, des "Cannibales" (I, 31) aux "Coches" (III, 6). Et ces deux autres, aussi riches de sens, relie "De la Présomption" (II, 17) à "De la Vanité" (III, 9), et "De l'Exercitation" (II, 6) à "De l'Expérience" (III, 13).

56. III, 9, C, 882. Montaigne parle de ses chers Anciens, de Platon et de Plutarque.

57. Ce n'est qu'après 1592 que ces 29 sonnets ont été supprimés et "se voient ailleurs", I, 29, C, 196. Voir la note de Villey sur ce point.

58. Symétrie encore soulignée par la reprise mot pour mot de la formule qui sera condamnée par la censure du Vatican en 1581: "Tout ce qui est au-delà de la mort simple me semble pure cruauté.", II, 11, p. 431 et II, 27, p. 700.

59. Voir *La manière...*, cit., schéma p. 102, n. 15, mettant en évidence l'emboîtement des deux livres, avec, de part et d'autre, chaque fois, 10 chapitres.

J'en oublie sans doute. Dans son texte même, en outre, Montaigne multiplie rappels et échos<sup>60</sup>.

Son but est de souder son livre, afin qu'il reste "un"<sup>61</sup>, bien qu'il soit toujours "autre" à chaque nouvelle édition. Mais il est aussi, par cette architecture apparente, spatiale, parlante, de conférer à son livre un relief visuel de vérités fortes et essentielles: celle de son amitié (I, 27), celle de la liberté de conscience (II, 19), etc. (haine de la cruauté, horreur du mensonge...), ou celle de l'expérience de soi-même et, parmi ses plus intimes convictions, de son respect de la nature (III, 13).

\*\*\*

Cette architecture est ostensible, donc, avec sa charpente, ses arcs-boutants, ses clés de voûte, sa pierre angulaire. Elle se superpose à une architecture dans le temps, invisible, du moins jusqu'à nos jours: c'est l'archéologie profonde du livre, les "couches" géologiques de son écriture, ses superpositions d'ajouts, la géographie ou même l'hydrographie des "courants de pensée" qui viennent, encore et encore transformer le texte, le réorganiser chaque fois, par une technique comparable, au fond, elle aussi, à celle du puzzle déjà évoqué.

Cette architecture mouvante, avec le lacs de l'écriture dans le temps, et le réseau de ses ajouts, est plus fascinante et plus essentielle encore que l'architecture apparente du livre: elle en fait la singularité absolue. Elle est restée silencieuse et secrète jusqu'au XX<sup>ème</sup> siècle<sup>62</sup>. Mais c'est elle qui rend compte, comme pour la matière du monde évoquée au début des "Cannibales", de la constante mobilité, du travail de la vie, dans la matière vivante des *Essais*.

\*\*\*

Un autre ciment assure la cohésion du livre: c'est l'autoportrait, annoncé dès son frontispice: "car c'est moi que je peins" ("Au lecteur")

Lui-même visible dans l'espace et mobile dans le temps, il se constitue par un puzzle étourdissant.

Si le modèle au départ est, comme Montaigne le précise dans "De la Présomption", l'autoportrait de René d'Anjou, et si l'idée d'origine est de "se peindre de la plume comme il se peignait d'un crayon"<sup>63</sup>, la démarche est constamment

60. Quelques exemples de ces échos, dans "Le badin de la farce", Colloque de Glasgow, juillet 1997, cit.

61. "Mon livre est toujours un...", "De la Vanité", III, 9, C, 964.

62. Jusqu'en 1922, date à laquelle Villey et Strowski font apparaître les fameuses marques A, B, C qui indiquent les trois principaux états du texte.

63. "Je vis un jour à Bar-le-Duc qu'on présentait au roi François second, pour la recommandation de la mémoire de René, Roi de Sicile, un portrait qu'il avait lui-même fait de soi. Pourquoi n'est-il loisible de même à un chacun de se peindre de la plume comme il se peignait d'un crayon?", "De la Présomption", II, 17, A, 653.

l'exercice du jugement, puisque c'est ainsi que Montaigne découvre et affermit sa différence. Ainsi, "essai" et "autoportrait" se confondent<sup>64</sup>. Mais l'origine profonde, le besoin de se peindre, la "manière" de le faire, et, par conséquent, la clé de toute l'entreprise est, je crois, cette ultime confiance dans *De la Vanité*: Montaigne est contraint à un secret partiel sur ses dires, sur lui-même, il a

une obligation particulière à ne dire qu'à demi...

(III, 9, C, 996)

N'est-ce pas cette ombre jetée sur un moi séparé, divisé, fragmenté, qui l'oblige, sous peine de se défaire, de se détruire, à se recomposer, à se rassembler "par la plume"<sup>65</sup>

D'où, d'essai en essai, cette galerie d'autoportraits esquissés, dispersés, incomplets, transformés, aussi nombreux et, en un sens, plus surprenants, que la Galerie des autoportraits aux offices de Florence, la Galerie Vasari. D'où, dans l'ultime et essentielle addition de "Du démentir", où ce propos s'inscrit de façon significative, la gratitude de Montaigne à l'égard de son livre, qui l'a "fait", créé, recréé, délivré d'un demi-silence, d'un demi-mensonge par omission, construit<sup>66</sup>.

De l'extraordinaire étrangeté de l'autoportrait montaignien, ne retenons ici que deux caractères et deux exemples: sa facture déconcertante dans "De la Présomption", sa conception déroutante dans "De l'Expérience".

C'est dans "De la Présomption" qu'il semble le plus achevé et le plus traditionnel. Or, il est non seulement discontinu, mais continûment (ou presque) autodestructeur. Entre sa première esquisse et sa dernière image –entre le portrait en enfant trop sûr de lui, et le portrait où la "cicatrice" exhibe l'indécision foncière de Montaigne sur tout, et par conséquent sur lui-même– se succèdent, dans des "manières" fébriles, tourmentées, des portraits où l'autodépréciation et la caricature vont jusqu'à la défiguration<sup>67</sup>.

Dans "De l'Expérience", l'autoportrait se fait d'abord résolument physiologique<sup>68</sup> car Montaigne veut peindre les rythmes de son corps, de sa vie.

\*\*\*

Les *Essais* sont donc construits selon une triple architecture. Une architecture fixe et évidente, classique en 1580, maniériste à partir de 1588, mais immuable au cours

64. Voir G. Nakam, "Manières d'un autoportrait", *R. H. L. F.*, 1997, n° 6.

65. Voir "Le badin de la farce.", cit.

66. "Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait...", "Du Démentir.", II, 18, C, 665.

67. Voir "Manières d'un autoportrait", cité *supra*, n. 64.

68. Cela retrouve les recherches picturales de la Renaissance, et rejoint celles du XXème siècle (sauf que chez un Soutine ou un Francis Bacon, la peinture du sang et des viscères dénote une angoisse, exclue chez un Vésale ou, ici, chez Montaigne).

des années, et reposant sur une charpente forte et complexe. A l'intérieur de ce cadre, sous-jacente à cette structure, une archéologie invisible, à peu près insaisissable, travail du temps dans la matière écrite. Et un autoportrait plus de 107 fois renouvelé (car souvent le même essai en propose plusieurs), esquissé, recommencé, inachevé, mais constituant toutefois un tout cohérent. Cette cohésion est mieux assurée encore par la présence du corps vivant, par la vie physiologique de celui qui écrit et signe ainsi physiquement le dernier chapitre d'un livre tout en *puzzles*, et le plus "un" qui soit.

\*\*\*

### *L'esthétique du puzzle*

L'esthétique des *Essais* pourrait se résumer ainsi: la liberté dans le tracé, mais une architecture de l'ensemble, toutes deux réalisées par une technique du puzzle apte à rendre compte aussi bien des mutations du temps, que de la diversité des aspects du réel, du "rapiècement" de l'être, et de la variété même de ses "essais".

Pour le dire vite, ce livre n'est fait que d'ajouts ! C'est cela même qu'affirme Montaigne:

J'ajoute, mais je ne corrige pas.

("De la Vanité, III, 9, B, 963)

Les arts poétiques ont une nécessité, répondent à une exigence intérieure. Montaigne multiplie les siens, dans "De la force de l'imagination" (I, 21), "De l'Institution des enfants" (I, 26), "Du jeune Caton" (I, 37), "Des Livres" (II, 10), "De la Présomption" (II, 17), etc., et surtout dans "Sur des vers de Virgile" et "De la vanité" (III, 5 et 9). Tous disent une même chose: sa passion pour la poésie, et son propre désir d'être avant tout, plus encore qu'un penseur, un écrivain. Si les plus importants de ces arts poétiques sont de 1588 ou plus tardifs encore, c'est qu'en se relisant, Montaigne prend conscience de son art, et de lui-même en tant qu'artiste.

Une double révolution remodèle alors son oeuvre: l'introduction décisive de l'autoportrait en tant que tel, qui recentre et transforme les perspectives de l'essai<sup>69</sup>, et le travail d'un art conscient de lui-même, sur le plan du détail et de l'ensemble<sup>70</sup>.

Le parcours de chaque essai change, comme celui de l'oeuvre. Le premier essai exprime clairement un idéalisme déçu, détruit par les faits, une perte de confiance dans l'humain. L'architecture du livre de 1588 et de 1592 marque bien, de ce fait, par rapport à celle de 1580, un repliement sur soi<sup>71</sup>.

69. Voir *supra* sur l'essai I, 1.

70. Voir *La Manière...*, cit., les chapitres 18 et 19, "Dialogues avec les beaux arts" et "Dialogues avec la peinture".

71. Repliement sur soi et pessimisme, que reflètent aussi les ultimes ajouts de "De la Vanité". Voir "Le badin de la farce", cit.

C'est alors pourtant que les finalités de l'oeuvre s'accomplissent, et que prend tout son sens cette esthétique raffinée du puzzle, de "l'emblème supernuméraire", de la "marqueterie" (expressions, je le rappelle, de 1592, dans "De la vanité"<sup>72</sup>, puzzle de chaque essai, puzzle de l'autoportrait à travers les différents essais, dans le puzzle entier du livre).

\*\*\*

Quelles sont-elles, en effet, les finalités de cette oeuvre, de ce tête-à-tête "à intervalles" mais obstiné, unique et un peu fou, de cet homme avec ce livre?

Sans doute se faire aimer. sans doute une survivance. Montaigne désire l'un et l'autre, et le confie, dès l'avis "Au Lecteur". Mais il y a plus personnel, plus intime.

Une diversion, d'abord. Une thérapeutique, une fuite de réalités insupportables, le livre opérant comme le voyage, dans "De la vanité"<sup>73</sup>. Des "échappatoires", comme celles que l'esprit de Montaigne offre à son imagination enfiévrée par la peur de la maladie<sup>74</sup>. Bref, les "essais" d'une résistance répétée aux angoisses de vivre. Un leurre? Peut-être, mais un leurre conscient, une manière intense d'exister. Des "essais" d'être à travers des "essais" d'art: car l'art n'est pas gratuit; il est lui-même un exercice de soi, de sa force propre.

Mais il y a encore autre chose que cette "diversion" existentielle, si l'on tient pour capitale cette confiance enfin livrée en 1592 aussi, et encore dans "de la vanité". Montaigne est tenu par quelque nécessité (mais laquelle? Il ne le dit pas) de ne "dire qu'à demi", de se taire à demi. Voici maintenant le propos entier:

Joint qu'à l'aventure ai-je quelque obligation particulière à ne dire qu'à *demi*, à dire confusément, à dire discordamment.

(III, 9, C, 996)

Je n'avance, certes, ici, qu'une hypothèse. Mais Montaigne ne révèle-t-il pas alors la raison profonde de son esthétique du puzzle?

Le moi séparé, divisé, cette fraction d'être, ce "demi-être" évoqué encore ailleurs<sup>75</sup>, ce sujet rompu, peut-être menacé d'être mis en pièces, se réunifie par le livre. Parallèlement, l'informe de l'essai trouve sa forme propre, entre toutes singulière.

72. "Mon livre est toujours un. Sauf qu'à mesure qu'on se met à le renouveler (...) je me donne loi d'y attacher (comme ce n'est qu'une marqueterie mal jointe) quelque emblème surnuméraire...", III, 9, C, 964.

73. Voir "De la Vanité", et notamment: "L'autre cause qui me convie à ces promenades, c'est la disconvenance aux moeurs présentes de cet état...", III, 9, B, 956.

74. "Par tels arguments (...) j'essaie d'endormir et amuser mon imagination, et graisser ses plaies. Si elles s'empirent demain, demain nous y pourvoierons d'autres échappatoires.", III, 1, B, 1095.

75. "Ce que je serai dorénavant, ce ne sera plus qu'un demi-être, ce ne sera plus moi...", II, 17, A, 642. Cf. aussi, "il me semble n'être plus qu'à demi" depuis la mort de La Boétie (I, 28, A, 193). Et



Voilà pourquoi Montaigne ne pouvait écrire qu'un seul livre. A travers le refus de toute forme figée et répertoriée, qui n'eût donné de lui qu'une image d'artifice, et par la découverte de la forme spécifique de ses "essais" –essais d'écriture, essais d'être, essais d'art–, par l'expression de leur cohérence propre, de leur cohésion aussi, obtenue par l'architecture d'ensemble de son livre, Montaigne réalise la "représentation" de tout ce qu'il est, de tout ce en quoi il croit. Et c'est la "marqueterie" du livre, *et elle seule*, qui réunifie son être dispersé, en rassemble les "pièces", ses vérités à lui, le reconstruit, en un mot, le "fait" –"mon livre m'a fait"<sup>76</sup>– grâce aux apports renouvelés, chaque fois enrichis et fortifiés, grâce aux multiples "épreuves" –"usus", "essais"– de la pensée et de l'art, de *l'expérience de l'art*.

\*\*\*

Un dernier mot. Pour en revenir au thème de notre Colloque, *Actualidad de Montaigne*, qu'y a-t-il de plus *actuel* en cette fin de sinistre XXème siècle, débordant de crimes et d'impostures, que la mise en pièces des êtres, et, sous peine de désespérer, faute d'avoir, peut-être, à se donner la mort et de pouvoir le faire, qu'y a-t-il de plus *actuel*, de plus *urgent*, pour ces êtres, que leurs *essais*, leur effort renouvelé, pour se reconstruire, du moins se rassembler, se ressaisir, se réunir en soi-même?

"elle ne tuera plus qu'un demi ou un quart d'homme" (III, 28, B, 1101), en parlant de "la dernière mort". La reprise de cette fraction peut avoir quelque signification (?).

76. "Je n'ai pas plus fait mon livre...", cit. *supra*, n. 66.

