



CLASSIQUES  
GARNIER

BERTRAND (Dominique), « Introduction », *Bulletin de la Société internationale des amis de Montaigne*, n° 59, 2014 – 1, p. 9-17

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-3677-2.p.0009](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-3677-2.p.0009)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2014. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## INTRODUCTION

Ces quelques contributions poursuivent sur la voie ouverte par G eralde Nakam dans un chapitre pionnier consacr e aux « Dialogues avec les beaux-arts », au c oeur de son étude des *Essais*<sup>1</sup>. Au-delà du privil ege conf er e par Montaigne à la sculpture et à l'architecture, G eralde Nakam observait l'intérêt de l'essayiste pour les arts décoratifs et sa valorisation paradoxale de la marqueterie, le « moins pris e des métiers d'art », que Vasari considérait comme une « occupation vaine » en dépit de sa virtuosité<sup>2</sup>. Le goût prononc e de Montaigne pour la marqueterie renvoie à sa relation à la peinture – qu'elle imite dans une large mesure – corroborant la prégnance des « dialogues avec la peinture » au cours de la rédaction des *Essais*. En regardant travailler le peintre qui a peint à fresques les murs de son cabinet, en voyageant en Italie, Montaigne aurait op er e une « conversion » à l'art, entendu comme « alliance d'une technique matérielle et efficace et de l'imagination la plus inventive<sup>3</sup>. »

Pour prolonger ces pistes de réflexion, sans prétention à une quelconque exhaustivité, nous nous sommes propos e, Tom Conley et moi-même, d'envisager de manière extensive ce dialogue avec les arts qui ne se limite pas aux beaux-arts et se redouble dans une interrogation lancinante sur le conflit entre l'art et la nature, la forme et l'informe<sup>4</sup>. Lorsque Montaigne désigne ses *Essais* comme « rhapsodie » (I, 13), il suggère, au-delà de l'acception littéraire du terme, un retour à l'étymologie triviale du verbe grec *rhaptein* : humble travail de « couture » et de rapi ecage, les *Essais* relèvent d'une forme de patchwork avant la lettre,

---

1 G eralde Nakam, *Montaigne, La Manière et la matière*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 247-258.

2 *Vies*, t. I, ch. xvii, p. 196.

3 G eralde Nakam, *op. cit.*, p. 267.

4 Ces réflexions furent lancées à l'occasion d'un colloque organis e à l'Université de Harvard (*Le Dialogue des Arts dans Les Essais*, coorganis e avec Tom Conley, 28.2-1.3.2003) et prolongées dans une journée d'étude à Clermont-Ferrand (*Conversation autour du livre I des Essais*, 19 janvier 2011).

« couturé » de milliers de citations<sup>1</sup>. Cette imitation d'un art du quotidien coïncide, comme l'a souligné Michel Magnien, avec un tournant rhétorique qui amène Montaigne à rejeter l'éloquence traditionnelle. Sa pratique toute personnelle de la citation multiplie les références allusives à des arts hétéroclites, entre jardinage et musique, tout en se démarquant des arts décoratifs : « Mes allegations ne servent pas toujours simplement d'exemple, d'autorité ou d'ornement [...]. Elles portent souvent, hors de mon propos, la semence d'une matiere plus riche et plus hardie, et sonnent à gauche un ton plus délicat, et pour moi qui n'en veux exprimer d'avantage, et pour ceux qui rencontreront mon air » (I, 39, p. 389)<sup>2</sup>.

François Lecerle nous invite à penser l'incertitude des découpages entre « sciences », « lettres » et « beaux-arts » à la Renaissance et à l'Âge classique. La distinction bien connue entre les arts libéraux (Poésie, Musique, Peinture, Art Militaire, Architecture, Marine) et les arts mécaniques (qui sont « ceux où l'on travaille plus de la main et du corps, que de l'esprit [...] qui nous fournissent les nécessités de la vie, comme celui des horlogers, tourneurs, charpentiers, fondeurs, boulangers, cordonniers<sup>3</sup> ») ne fonctionne pas dans les nomenclatures du temps. Philibert Mareschal, dans *La Guide des arts et sciences et promptuaires de tous livres tant composez que traduits en français*<sup>4</sup>, établit le classement suivant :

Ars liberaux :  
 Grammaire  
 Langues ou langages divers.  
 Rhétorique  
 Dialectique  
 Mathématiques (à savoir 1 arithmétique 2 musique 3 géométrie)  
 Cosmographie, Géographie, Topographie  
 Astrologie

1 Voir à ce sujet Michel Magnien, « Le rhapsode de l'humaine condition », in *Magazine littéraire*, n° 464, mai 2007, p. 48-50.

2 Montaigne, *Les Essais*, éd. D. Bjaï, B. Boudou, J. Céard et I. Pantin, sous la dir. de J. Céard, Paris, 2001, Pochothèque. Nous nous référons désormais à cette édition.

3 *Dictionnaire Universel* de Furetière, article « Méchanique » (rééd. A. Rey, Paris, Le Robert, 1978).

4 Paris, Jaquin, 1598 ; Slatkine, Genève, 1971.

## Philosophie

Phisique, métaphisique

Physionomie

Théologie, qui est la divine philosophie

Jurisprudence, qui est l'humaine philosophie

Ethique, Politique ou de Police et mœurs

Médecine

## Poésie sacrée

Poésie fabuleuse

Art militaire

Ecriture, Peinture, Architecture, Navigation, Venerie, Agriculture et Arts  
mécaniques

L'Histoire

Mélanges ou oeuvres traitants de divers sujets

La rubrique la plus embrouillée est celle qui regroupe Architecture, Peinture, Ecriture<sup>1</sup>, Sculpture, Venerie, Agriculture (avec un décalage par rapport à la classification initiale de la table des matières). Les principaux arts mécaniques abordés sont l'art de cuisiner, celui de naviguer mais aussi celui de fortifier les villes<sup>2</sup>, l'agriculture, l'art des jardins, et même l'instruction et manière de tenir livres de raison de compte... Au milieu de ce « fatras » à la Prévert, la référence aux *Images ou tableaux de platte peinture* de Blaise de Vigenère nous rappelle la vocation technique de l'ouvrage. L'auteur justifie cette mention, utile à l'usage des « peintres [qui] en peuvent tirer plusieurs raisons de leur Art, à sçavoir bien représenter<sup>3</sup> ».

Cet exemple atteste l'absence de limites claires en cette fin du XVI<sup>e</sup> siècle entre beaux-arts et arts du quotidien, sciences, techniques. Dans un tel contexte, il apparaît fécond de suivre la piste moins anachronique qu'il ne semble des « arts du quotidien », selon la formule de Michel de Certeau<sup>4</sup>, sans pour autant négliger la voie royale des beaux-arts. Pour Montaigne, il n'y a pas de frontière entre les deux domaines, comme il n'y a pas de barrière entre l'art et la vie. L'idéal esthétique de l'auteur des *Essais* ne se concrétise-t-il pas dans l'exemple de la route

1 Cette partie envisage la matérialité de l'art d'Ecriture « pour savoir tailler la plume... »

2 Avec une référence majeure à Tartaglia, *Inventions diverses sur la manière de fortifier les villes et places*.

3 P. 323.

4 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, t. 1, Arts de faire, t. 2, Habiter, cuisiner (1<sup>re</sup> éd. 1980), éd. L. Giard, Paris, Gallimard, 1990.

tracée par les Indiens de Quito à Cusco (III, 6)? Ne dissociant pas le beau de l'utile, Montaigne fait un double éloge, celui de la technique et de l'esthétique propre à une architecture qui s'intègre parfaitement dans son environnement naturel. On a bien du mal à séparer ici les différentes acceptions du mot « art ». Dans l'ensemble des *Essais*, Montaigne joue volontiers sur l'ambiguïté du terme qui revêt des significations variables selon les contextes. Des contradictions se font jour entre la critique de l'acception artificieuse et gratuite de l'art et la valorisation de tout ce qui se fait par adresse et par industrie.

Au fil de ces études qui ne prétendent pas à l'exhaustivité, on ne prétend pas restituer le « goût » de Montaigne ni circonscrire ses idées sur les différents arts, mais plus simplement éclairer des points de vue parfois contradictoires, en se replaçant dans la diachronie d'une écriture autant que dans un contexte culturel et sociologique. Le dialogue fécond de Montaigne avec les arts excède la problématique esthétique du *paragone* pour s'inscrire dans une confrontation formatrice beaucoup plus empirique. De fait, la curiosité éclectique de Montaigne se dit sur le mode métaphorique d'une conversation potentielle avec les différents corps de métiers :

Je louerois un'ame à divers estages [...] qui puisse deviser avec son voisin de son bastiment, de sa chasse et de sa querelle, entretenir avec plaisir un charpentier et un jardinier (III, 3, 821, p. 1281).

Ce commerce est celui de Socrate qui « n'a jamais en la bouche que cochers, menuisiers, savetiers et macons » (III, 12, 1037, p. 1610); la philosophie peut croiser la trivialité des pratiques de la vie. Montaigne dénonce à cette occasion la pure ostentation esthétique de ceux qui n'aperçoivent la richesse « qu'en montre et en pompe ».

La curiosité de Montaigne à l'égard des arts et métiers procède d'une démarche analogue à celle qui régit son commerce des livres et des hommes. Le profit qu'il tire de son dialogue peut être éclairé par une comparaison avec son art de voyager. On sait que l'auteur des *Essais* conçoit cette pratique à l'opposé de la collation érudite d'éléments anecdotiques, raillant la noblesse qui se pique de « rapporter seulement [...] combien le visage de Néron, de quelque vieille ruine de là, est plus long ou plus large que celui de quelque médaille » (I, 25, p. 235).

Montaigne prône plutôt l'observation des « humeurs de ces nations et leurs façons, et pour frotter et limer notre cervelle contre celle d'autrui » (*ibid.*), et il insiste sur la nécessité de pratiquer de bonne heure « les nations voisines où le langage est le plus éloigné du nôtre ». Si le voyage est formateur en tant qu'expérience d'étrangement linguistique, le commerce avec des arts variés invite au même décentrement profond, au-delà de la référence ornementale. Les mœurs et le langage des autres sont le lieu d'un apprentissage : celui de l'altérité, laquelle procure en retour une connaissance approfondie de soi. La confrontation avec d'autres manières esthétiques ou techniques présente des avantages analogues. En s'intéressant à des pratiques hétérogènes, Montaigne approfondit son rapport à l'écriture de soi, à la « forme maîtresse » des *Essais*.

Ce commerce, comme l'art de conférer, ne saurait tenir en un dialogue mou, sur le modèle de l'accord et de la fusion. N'oublions pas que, pour Montaigne, « l'unisson est qualité du tout ennuyeuse en la conférence » (III, 8, p. 1044). Cette dissonance se vérifie lorsqu'il s'interroge sur la possibilité de discourir sur des arts qu'on ne pratique pas. Conscient de la difficulté des transferts, Montaigne souligne les exigences spécifiques à chaque pratique. Pour lui, seul l'exercice garantit un savoir authentique et il récuse les illusions des pédants qui prétendent parler de ce qu'ils ne connaissent pas :

Je voudrais que le Paluel ou Pompée, ces beaux danseurs de mon temps, apprissent des cabrioles à les voir seulement faire [...] ou qu'on nous apprît à manier un cheval, ou une pique, ou un luth, ou la voix, sans nous y exercer, comme ceux-ci nous veulent apprendre à bien juger et à bien parler, sans nous exercer ni à parler ni à juger (I, 15, p. 234).

On songe aussi aux nombreux passages dans lesquels l'auteur des *Essais* déplore ses limites : en matière de poésie, de danse, de cuisine, il dénie tout talent naturel ou acquis :

D'adresse et de disposition, je n'en ai point eu [...] De la musique, ni pour la voix que j'y ai très inepte, ni pour les instruments, on ne m'y a jamais su rien apprendre. À la danse, à la paume, à la lutte, je n'y ai pu acquérir qu'une bien fort légère et vulgaire suffisance ; à nager, à escrimer, à voltiger et à sauter, nulle du tout. Es mains, je les ai si gourdes que je ne sais pas écrire seulement pour moi... (II, 17, p. 991).

L'ignorance que confesse Montaigne concerne autant les arts mécaniques, la culture du corps que les exercices de la noblesse. On ne se laissera évidemment pas trop impressionner par ces aveux affectés visant à prévenir la critique des artisans qui gâchent une belle matière et à marquer une distance à l'égard des contraintes purement techniques. Montaigne feint une certaine nonchalance. Ce qui ne l'empêche pas de développer pour les arts une curiosité anthropologique sans frontières.

L'approche de Montaigne s'apparente à celle d'un sensualiste avant la lettre, qui observe et tente de concilier des expériences mêlées. Il privilégie des références croisées, il affectionne des performances qui combinent plusieurs pratiques, comme ces manières de cuisiner qu'il décrit au chapitre « Des senteurs » :

Je voudrais bien, pour en juger, avoir eu ma part de l'art de ces cuisiniers qui savent assaisonner les odeurs étrangères avec la saveur des viandes, comme singulièrement on remarqua au service de ce roi de Tunis qui, de notre âge, prit terre à Naples pour s'aboucher avec l'empereur Charles. On farcissait ses viandes de drogues odoriférantes, de telle somptuosité qu'un paon et deux faisans revenaient à cent ducats, pour les apprêter selon leur manière ; et, quand on les dépeçait, remplissaient non seulement la salle, mais toutes les chambres de son palais, et jusques aux maisons du voisinage, d'une très suave vapeur qui ne se perdait pas si tôt (I, 55, p. 511).

Montaigne préconise au passage une utilisation thérapeutique de l'art des senteurs : « Les médecins pourraient, crois-je, tirer des odeurs plus d'usage qu'ils ne font » (*ibid.*). Cette suggestion n'est pas dénuée d'irrévérence à l'égard des approches figées de la médecine du temps. Montaigne transgresse ici l'opposition entre les arts réputés nobles et les arts triviaux.

Cette tendance à une vision qui nivelle les pratiques se retrouve dans l'*Apologie* où l'on relève plusieurs mentions des pratiques artistiques animales. Montaigne cite d'abord les exemples célèbres d'apprentissages ludiques sous la direction des hommes<sup>1</sup> :

Chacun est soûl, ce crois-je, de voir tant de sortes de singeries que les bateleurs apprennent à leurs chiens ; des danses, où ils ne faillent une seule

---

1 On notera au passage cet intérêt pour des arts de la rue : le batelage. Il y a aussi quelque transgression latente dans cette tendance à abolir la frontière entre les arts du peuple et les arts de l'élite.

cadence du son qu'ils oyent, plusieurs divers mouvements et sauts qu'ils leur font faire par le commandement de leur parole (II, 12, p. 726).

Après ces exemples de chien danseur mais aussi de chien acteur empruntés à Plutarque<sup>1</sup>, Montaigne en vient de manière plus subversive à évoquer directement ce que les arts humains doivent à des modèles animaliers : « laissant à part ce que Démocrite jugeait et prouvait, que la plupart des arts les bêtes nous les ont appris : comme l'araignée à tisser et à coudre, l'arondelle à bâtir, le cygne et le rossignol la musique, et plusieurs animaux, par leur imitation, à faire la médecine » (II, 12, p. 728).

C'est dans ces comparaisons animales que se joue à mon sens l'essentiel de la conception existentielle de l'art. Les implications en sont dans une large mesure érotiques : Montaigne évoque les jeux de séduction mis en œuvre par les animaux d'une manière qui peut faire écho au chapitre III, 5 « Sur des vers de Virgile ». Mais l'image de l'ourse qui lèche son petit pour le former permet aussi de mieux deviner les stratégies métatextuelles qui se trament sous le discours oblique de ces références esthétiques hétérogènes à travers lesquelles Montaigne trace un processus de progrès inachevé :

Ayant essayé par expérience que ce à quoi l'un s'était failli, l'autre y était arrivé [...] et que les sciences et les arts ne se jettent pas en un moule, ains se forment et figurent peu à peu en les maniant et polissant à plusieurs fois, comme les ours façonnent leurs petits en les léchant à loisir [...] en retatant et pétrissant cette nouvelle matière, la remuant et l'échauffant, j'ouvre à celui qui me suit quelque facilité pour en jouir plus à son aise, et la lui rendre plus souple et plus maniable (*Apologie*, II, 12, p. 734).

Au lecteur « bon nageur » (III, 13) de retrouver au fil de sa lecture des *Essais* les indices troubles et mouvants de ce dialogue subtil sur la création. Les différentes contributions rassemblées dans ce numéro sont une incitation à conférer, comparer sans prétention aucune à l'exhaustivité. Nous aimerions tout au plus suggérer des questions et susciter de nouveaux travaux sur cette matière et cette manière de dialogue des Arts et de la Vie. A cet égard, la réflexion de Tom Conley sur les « Arts de conférer » constitue une entrée en matière magistrale tant cet essai sur

---

1 Voir le cas de celui qui jouait sur le théâtre de Marcellus « une fiction à plusieurs mines et à plusieurs personnages ».



un essai dissémine les réflexions interartistiques et peut au demeurant être envisagé comme un « dialogue sur le dialogue ».

Trois études renouent avec des réflexions potentiellement inépuisables sur Montaigne et la peinture. Richard Keatley qui avait déjà envisagé le problème pour le *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*<sup>1</sup>, centre ici son propos sur « la peinture écrite ». Je m'intéresse pour ma part au détournement de la rhétorique de l'*ekphrasis* dans le chapitre III, 6 en explorant la confrontation interartistique et interculturelle propre au parallèle suggestif entre les arts du Nouveau Monde et les performances esthétiques de la Rome antique. La mélancolie de Montaigne affleurant en III, 6 à propos de l'irréparable perte des arts du passé et de l'impossible greffe entre le Nouveau et l'Ancien Monde est aussi au centre de l'étude de Sanam Nader sur les ruines romaines. Celles-ci, émiettées, ne sont plus la preuve de *ce qui a été*, mais de *quelque chose qui a été* : la connaissance du passé à partir de ces fragments se révèle impossible. À reconsidérer à l'aune du *Journal de voyage* la place de La Boétie au sein du projet du premier livre des *Essais*, la fortune commune des ruines et des vingt-neuf sonnets corrobore la fragilité de la connaissance, et de la reconnaissance, soumis à l'emprise du temps.

Irène Salas propose une stimulante synthèse sur le rapport de Montaigne à la musique. Elle souligne le rapport plutôt intellectuel de Montaigne à cet art envers lequel il nourrit des sentiments ambivalents avant de constater que la musique et l'harmonie demeurent pour l'essayiste une métaphore de la vie, prétexte à développer une réflexion ovidienne sur la réversibilité de l'art et du vivant. Le goût de Montaigne pour les musiques populaires fait de lui une sorte d'ethnographe avant l'heure. Irène Salas met en perspective la manière musicale de l'essayiste, l'appropriation dans son exploration du moi de ces formes libres d'expression musicale, en particulier le prélude et la fantaisie sous le signe de la muance et de l'improvisation.

Le dialogue entre les arts ne cesse de rejouer la confrontation de l'homme et de la nature. Dans cette perspective, Chantal Liaroutzos explore les points de rencontre entre écriture et agronomie dans *Les Essais*. Elle envisage la pratique de l'essai comme une expérimentation de l'adéquation entre l'activité humaine et la nature.

1 « Montaigne et la théorie picturale », *Nouveau Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, 50, 5, second semestre 2009.

Cette ligne de force qui infléchit le dialogue interartistique vers une confrontation entre l'art et la vie, l'artificiel et le naturel s'impose encore dans l'analyse de Bernd Renner, qui envisage la question de l'anti-encyclopédisme de Montaigne à la lumière d'une esthétique du mélange associée au modèle anti-canonique de la ménippée : le recours à des techniques dialogiques, grotesques et paradoxales qui servent une visée didactique, tout en laissant affleurer le paradoxe d'une artificialité rhétorique de cette « nouvelle écriture naturelle », permet de pointer une conception proprement organique du travail du jugement et de l'écriture, métaphorisée par la thématique de la digestion.

Le dialogue avec les arts, au travers de cette présence obsédante du corps et de l'incorporation, révèle ses implications éthiques et existentielles au-delà des dimensions intellectuelles ou éthiques. On a ainsi pu inclure une confrontation en forme de médiation ultime, celle qui porte sur la souffrance et la mort : c'est l'objet de l'analyse de Blandine Perona qui suit les méandres dans le chapitre 1, 14 de cet art de la sagesse qui se nourrit et se distancie des modèles stoïciens et sceptiques et invite, à travers les médiations intertextuelles de Cicéron et de Sénèque, chacun à se créer, à faire de sa vie une œuvre autonome...

Dominique BERTRAND  
Université Clermont-Ferrand  
– Blaise-Pascal