

## La "*maniera*" de Montaigne : quelques traits, et leur sens

Géralde NAKAM  
Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

"Tonner contre" ? Sûrement pas moi ! J'ai essayé quelques foudres pour avoir, dès les années 1970<sup>1</sup>, présenté et précisé le Maniérisme de Montaigne dans ce grand courant esthétique de son temps, et plus encore, curieusement, pour avoir, plus tard, observé qu'en France la poésie maniériste atteint sa perfection chez Maurice Scève, dans sa *Délie*. L'appellation était tenue pour infamante ! Il est vrai qu'elle culbutait pas mal d'idées reçues.

Héritière de l'anti-italianisme du calvinisme, redoublé du rejet de toute la période des Valois, d'une part, de l'autre, corsetée dans une certaine idée, fort réductrice, du "classicisme" du XVII<sup>e</sup> siècle, la France reste, aujourd'hui encore, méfiante à l'égard du Maniérisme<sup>2</sup>, et le tout dernier pays d'Europe à reconnaître et à comprendre cette catégorie esthétique essentielle à la Renaissance<sup>3</sup>. Il faudrait se demander pourquoi, au contraire, celle du "Baroque"<sup>4</sup> a joui chez nous d'un succès immédiat, voire délirant, et d'un engouement général depuis un demi-siècle : une véritable déferlante. Le très beau *Circé et*

---

<sup>1</sup> Dans mon étude sur "Julien l'Apostat et Alcibiade" (1973), étude reprise, avec les corrections nécessaires, dans *Montaigne, La Manière et la matière*, Paris, Klincksieck, 1992; réédition Champion 2006. Je prie le lecteur de m'excuser de m'appuyer dans le présent travail sur ce livre, ainsi que sur *Le Dernier Montaigne*, Paris, Champion, 2002. Voir en particulier, pour le premier, la partie IV, "L'art et l'adieu", et pour le dernier, le chap. VI "La dernière main", et toute la deuxième partie, "L' Ecriture des *Essais*".

<sup>2</sup> J'y mets à dessein une majuscule.

<sup>3</sup> Voir le tout récent ouvrage, au titre explicite, de Patricia Falguières, *Le Maniérisme, une avant-garde du XVI<sup>e</sup> siècle*, Découvertes, Gallimard, 2004. Rappelons aussi les grands spécialistes du Maniérisme que sont John Shearman, Charles Sterling, Sylvie Béguin, André Chastel, et plus récemment Giuliano Briganti, etc. Pour la poésie française, Marcel Raymond reste irremplaçable.

<sup>4</sup> J'y mets à dessein des guillemets.

*le Paon* de Jean Rousset, d'une grande nouveauté à son heure<sup>5</sup>, n'en est certainement pas la seule explication. Certes, cet ouvrage apportait une véritable libération, et par rapport au cadre étroit de la critique littéraire, et par rapport à ce "classicisme" abusivement doctrinaire. Mais ne serait-ce pas aussi que ce "baroque", en effaçant le Maniérisme honni (dont il recouvre pourtant chez Jean Rousset un très large pan), redonnait à "la fille aînée de l'Eglise", inconsciemment peut-être, des raisons de se plaire en son sein ? La séduction exercée par le "baroque" et le phénomène de mode qui en découle, mériteraient assurément une étude sociologique. Je vais m'attirer d'autres foudres, et me trouver, comme un illustre maître, "gibelin aux guelfes et guelfe aux gibelins". Mais, je dois le confesser, la catégorie du "baroque" me gêne, car ses contours sont trop flous, et je refuse le "tout baroque", qui sévit depuis trop longtemps déjà, surtout en France, je le répète, où il a, au demeurant, remplacé l'impérialiste "tout classique".

Donc, ne pas "tonner contre", mais, c'est indispensable, exiger quelque rigueur scientifique : j'entends historique et esthétique. Rappelons d'abord que le terme de "*maniera*" est né à la Renaissance même, en 1550, sous la plume du premier historien d'art des Temps Modernes : Giorgio Vasari. Celui de "baroque", ne voit le jour qu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, inventé par le critique Heinrich Wölfflin, en 1888. Qu'il soit éclairant et opératoire, je n'en doute pas, à condition de le définir, autant que faire se peut<sup>6</sup>. Il faut donc situer ces mouvements esthétiques (comme tous les autres) dans la durée, et, principalement, selon deux axes : celui de l'Histoire, et celui de l'histoire de l'art.

De cette dernière relève un phénomène révolutionnaire, spécifique de la Renaissance et surtout du Maniérisme : la naissance d'un personnage des Temps Modernes, l'artiste, la conscience qu'il a désormais de sa vérité intérieure originale, et de la conception qui habite son génie propre, le "*disegno interno*". Ces caractères, essentiellement, définissent, chez Vasari, la "*maniera nuova*", la "*bella maniera moderna*" dans l'art italien, de Vinci à Michel Ange. De l'Histoire relèvent l'évolution du Maniérisme, né d'une crise intense et vécue comme telle, puis qui s'abâtardit, comme toute chose

<sup>5</sup> Ouvrage devenu, tout en gardant son charme, contestable sur plusieurs points. Je ne m'étendrai pas ici sur cette question.

<sup>6</sup> Car, tout de même, en français, "baroque" signifie bizarre, et même biscornu.

*"La "maniera" de Montaigne : quelques traits, et leur sens"*

neuve et forte, et la naissance du "baroque", qui va s'épanouir au XVII<sup>e</sup> siècle, en particulier dans la peinture et la musique. C'est l'Histoire, celle de l'Église, des Églises, au cœur de la violence du XVI<sup>e</sup> siècle, qui assombrit le Maniérisme et accentue son dramatisme inné. C'est elle qui le détruit. Le grand tournant, la source idéologique de l'antimaniérisme, c'est le Concile de Trente, d'où naît la Contre-Réforme, mère, elle, de ce qu'on appellera le "baroque". J'entends encore William Christie, expert s'il en est, en matière de "baroque" musical, rappeler, avec raison, que le plein baroque est l'expression de l'Église triomphante.

Au diable les catégories, d'ailleurs, franchement, devant la beauté de l'œuvre ! Mais si l'on y recourt pour tenter d'en pénétrer le secret, il faut avant tout différencier ces classifications, puis tenir compte, évidemment, des glissements et décalages, des superpositions et chevauchements, des transitions, et... de la singularité du génie créateur.

Appliquées à Montaigne, les appellations de "*maniera*" et de Maniérisme n'ont rien de saugrenu. Lui-même insiste sur "la manière de dire", sur sa "façon" propre, sur la spécificité de son être et sur la singularité radicale de son livre. Pour le présenter, il recourt souvent et volontiers aux beaux-arts. C'est bien un trait maniériste que cette mise en relation de l'écriture avec les arts plastiques, sculpture, peinture, architecture, notamment.

La pensée et sa poétique sont étroitement liées, la "manière" de l'œuvre reste indissociable de son contenu. La palissade ? Voire. Peut-être aurait-on évité sur Montaigne et sur ses dires d'affreuses contre-vérités et d'horribles contresens, si l'on avait davantage reconnu et respecté sa "manière", cette étrangeté de ses formes (à commencer par celle de l'essai lui-même) où se traduit la plus extrême audace de la pensée<sup>7</sup>.

Pour illustrer ce propos, j'irai du plus extérieur, "l'ornement", essentiel dans l'art maniériste, au plus profond, le "moi", ou mieux le sujet, son psychisme, et sa pensée. Précisons-le dès l'abord,

<sup>7</sup> Depuis si longtemps, mais encore aujourd'hui, on parle à l'étourdie pour qualifier Montaigne de : pensée fragmentée, voire fragmentaire, de décousu, de rapiécage, de dérive, et aussi on insiste pour le dire : conservateur, nonchalant, prudent et sceptique, ou encore abstentionniste, et même catholique intransigeant voire doctrinal ...

"l'ornement", n'est pas la fioriture, il n'est jamais gratuit, ni chez Montaigne, ni chez aucun des grands Maniéristes du siècle. L'œuvre maniériste est saturée de sens, pénétrée d'intentions et d'allusions à déchiffrer, figurées par de multiples symboles, des plus érudits aux plus quotidiens, que matérialisent les "ornements". Songeons seulement à la Galerie François 1<sup>er</sup> à Fontainebleau, œuvre de Primaticcio et du Rosso, et particulièrement aux fresques du Rosso. Le Maniérisme authentique –ceci n'est pas un paradoxe– est refus de la facilité.

## I

Dans le très scandaleux *Sur des vers de Virgile (Essais, III,5)*, Montaigne réplique à la critique en la devançant, en s'exposant sciemment à elle :

Quand on me dit, ou que moi-même je me suis dit : Tu es trop épais en figures (...) Voilà un discours paradoxe. En voilà un trop fol. Tu te joues souvent ; on estimera que tu dis à droit (sérieusement) ce que tu dis à feinte.<sup>8</sup>

De ces "figures", les préférées sont la paronomase et le *conchetto*. Ses "feintes" : l'humour, la surprise, et cette *sprezzatura* recommandée par Balthazar Castiglione : l'élégance de ne pas se prendre au sérieux, une aisance foncière dans la modestie, un faire-semblant de "nonchalance" (au sens ancien) et de désinvolture, qui est tout le contraire, évidemment, de l'insouciance, de l'indifférence ou de la négligence, mais plus que tout de la suffisance du puissant ou du pédant, de leurs dires péremptaires et de leur morgue.

Les cliquetis de mots de Montaigne sont porteurs de sens, voire du sens principal du texte. Je n'en prendrai qu'un exemple parce que j'ai l'intention d'y revenir. Vers la fin de son dernier chapitre, *De l'Expérience*, Montaigne rapporte, peut-être peu avant de mourir, qu'à chacun de ses mouvements, ses reins saignent :

<sup>8</sup> III,5, B,C, Paris, PUF, 1964, p. 875. Je cite toujours dans cette édition, dite Villey-Saulnier, en rappelant en particulier la strate et l'âge du passage : A = 1580, B = 1588, C = 1592 (posthume). Je modernise la graphie.

"La *"maniera"* de Montaigne : quelques traits, et leur sens"

C'est quelque grosse pierre qui foule et consomme la substance de mes rognons, et ma vie que je vide peu à peu [...] comme un excrément hormais (désormais) superflu et empêchant. (III, 13, C, 1095)

Montaigne joue le détachement, puis une sorte de dérision. Mais la paronomase vie/vide exprime tout à la fois son amour de la vie, son attention passionnée à la vie en tant que phénomène organique, et cette idée d'une mort qui soit telle qu'il l'a depuis toujours désirée : une perte progressive de la substance de la vie, jusqu'à ce qu'il ait sans s'en rendre compte "passé l'eau", comme il dit ailleurs<sup>9</sup>. Qui n'éprouve en la lisant son intensité dramatique ? Qui n'est ému par la souffrance de Montaigne et son feint détachement ? Qui n'est bouleversé par cette image de la vie comme un "excrément" devenu tout simplement encombrant ?

Les *conceiti*, généralement en fin d'essai, déclenchent une surprise, tout en traduisant le plus audacieux de la pensée : telles les pointes qui terminent *De la liberté de conscience*, ou *De la Physionomie*, ou les derniers mots de *De la Vanité* : "le badin de la farce".

Voyons la fin de *Des Cannibales* : "Tout cela ne va pas trop mal, mais quoi, ils ne portent point de haut de chausses !" (I, 31, A, 214) N'est-ce pas intolérable, en effet ? Choquant au plus haut degré !

De toutes les feintes, pirouettes, paradoxes et autres jeux ironiques de Montaigne, c'est apparemment le plus immédiatement traduisible. Eh bien non, il a été compris comme un blâme de la nudité et de l'impudeur, honnies par les Eglises chrétiennes et en particulier par le tout récent Concile de Trente de l'Eglise romaine. Ce derrière nu, quelle horreur !

Ce n'est pas lui qui choque Montaigne. Le rire de l'écrivain, notons-le d'abord, l'impact comique de l'image, peuvent s'apparenter à ce gag des jardins maniéristes : voici un banc, vous vous asseyez, et soudain l'eau jaillit, voilà votre derrière trempé ! Mais en vérité, l'Indien de Montaigne, innocent, véridique et révolutionnaire fait la nique à l'Europe pudibonde, hypocrite, injuste<sup>10</sup>, et cruelle<sup>11</sup> : cet

<sup>9</sup> "passé l'eau" : *Essais*, III, 13, C, 1092.

<sup>10</sup> Relire la fin du chapitre *Des Cannibales*.

Indien, ce Tupinamba, qui est aussi un des autoportraits de Montaigne, nostalgique et révolté.

## II

Voici quelques exemples de motifs, figures et factures maniéristes, qui se retrouvent chez Montaigne : le labyrinthe, la métamorphose, la belle courbe de la "*serpentina*", la marqueterie, la grotesque. Tous ces exemples prouvent la vérité de ce trait déjà mentionné, du "dialogue" de l'écriture avec les beaux-arts. C'est le titre même des derniers chapitres de mon livre, *Montaigne la Manière et la Matière*. Je ne rappellerai donc que brièvement les labyrinthes du psychisme, les replis et détours de la pensée, la permanente métamorphose de l'essai même ; la courbe "serpentine" dans le déroulement de la phrase et la conduite du chapitre ; la marqueterie, spécialité des peintres et ébénistes "perspectivistes" — Piero della Francesca pour le *studiolo* du duc Federico de Montefeltro à Urbino, Lorenzo Lotto pour les stalles de la basilique Santa Maria Maggiore de Bergame, entre autres : c'est par ce terme que Montaigne représente la "fantastique bigarrure" de son œuvre, son fascinant puzzle.

Arrêtons-nous sur la grotesque : la plus évidente de ces figures, la plus spectaculaire, la plus polysémique aussi. Montaigne expose l'organisation de son livre I au début du chapitre *De l'Amitié* : "Considérant la conduite de la besogne d'un peintre que j'ai, il m'a pris envie de l'ensuire etc."<sup>12</sup> Le passage est bien connu. L'image elle-même de la grotesque reprend le motif décoratif le plus à la mode du Maniérisme. La grotesque est fantaisie, caprice de l'imagination, certes, mais elle est aussi incertitude et inquiétude, car elle figure l'hybride, voire le monstrueux. Benvenuto Cellini insistait dans *Sa Vie, écrite par lui-même*, sur le sens de monstrueux<sup>13</sup>. Montaigne

<sup>11</sup> Voir entre autres *Des Coches*.

<sup>12</sup> Suite du texte : "Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroi, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance ; et le vide tout autour, il le remplit de grotesques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la variété et étrangeté. Que sont-ce ici aussi à la vérité, que grotesques et corps monstrueux, rapiécés de divers membres, n'ayant ordre, suite ni proposition que fortuite ?"

<sup>13</sup> Benvenuto Cellini précise : "Cette appellation de grotesques ne leur convient plus [...] C'est donc le nom de *monstres* qu'il faut donner à ces ornements, et non celui de grotesques." *Sa Vie, écrite par lui-même*, Paris, Julliard, 1965, 2 vol., t. 1, p. 129.

"La "maniera" de Montaigne : quelques traits, et leur sens"

l'applique à ses *Essais*, par autodépréciation et avec humour : il va encadrer de figures indéfinissables et risibles une grande œuvre centrale. Comprenez que dans ce projet, ses "essais" encadreraient, pour mieux le faire valoir, le texte majeur de son ami : *De La Servitude volontaire*.

Montaigne "se joue" de lui-même et de nous. En profondeur, c'est pourtant son esthétique même qu'il définit par cette image : l'idéal poétique qu'il énonce, en poète, dans *De la Vanité*, sur le modèle du *Phèdre* de Platon, la "fantastique bigarrure" et les "muances" (mouvements, mutations) du texte :

J'ai passé les yeux sur tel dialogue de Platon, mi-partie d'une fantastique bigarrure, le devant à l'amour tout le bas à la rhétorique. Ils ne craignent point ces muances, et ont une merveilleuse grâce à se laisser ainsi rouler au vent, ou à le sembler. (III, 9, B, C, 994)

"Ou à le sembler" : voilà la clé, et c'est Montaigne qui la donne. Il faut, dans la lecture d'un essai, s'arrêter à "la force de l'imagination"<sup>14</sup> de cette forme<sup>15</sup> étrange, sinon monstrueuse, et énigmatique, ouvrir ce "silène", et en pénétrer le (les) sens, en "diligent lecteur", qui sait, à son tour, ne pas perdre le fil d'un texte qui va apparemment à l'aventure.

### III

Entre toutes les composantes, parmi tous les caractères que Montaigne découvre et révèle dans le "moi"<sup>16</sup>, le plus étonnant, le plus neuf, le plus riche aussi, est "l'étrangeté". C'est le mot que Montaigne ne cesse de reprendre<sup>17</sup>. Etrangeté des grotesques, étrangeté d'un

---

Voir aussi sur le "monstrueux" de la grotesque Philippe Morel, *Les grotesques. Les Figures imaginaires dans la peinture italienne de la fin du XVIème siècle*, Paris, Flammarion, 1997.

<sup>14</sup> Titre de l'essai, I, 21 *De la Force de l'imagination*.

<sup>15</sup> Je veux dire "l'essai".

<sup>16</sup> Je ne m'arrête pas ici sur des aspects essentiels et que j'ai traités ailleurs, tels que la mélancolie, la perception du temps, et une étroite intimité avec (l'imagination de) la mort.

<sup>17</sup> Montaigne emploie "étrange", 40 fois ; "étrangeté", 27 ; "étrangetés", 2. Sans compter "étrangement", ou "étranger". Voir R. E. Leake, *Concordance des Essais de Montaigne*, Genève, Droz, 1981, 2 vol.

"enfant monstrueux", bête de foire et pourtant formé par la nature<sup>18</sup>, et plus que tout, étrangeté de Montaigne :

On s'apprivoise à toute étrangeté par l'usage et le temps ; mais plus je me hante et me connais, plus ma difformité m'étonne, moins je m'entends en moi. (*Des Boiteux*, III, 11, B, 1029).

"Etrangeté", "bizarrerie", "folie" : c'est aussi toute l'entreprise des *Essais*, tels que Montaigne les présente, notamment dans *De l'affection des pères aux enfants* : "C'est le seul livre au monde de son espèce, d'un dessein farouche et extravagant" (II, 8, A, C, 385.) Etrange l'autoportrait, dans son projet même : l'idée de transposer en écriture le dessin ou la peinture, de "se peindre de la plume" (II, 17, A, 653)<sup>19</sup>, redouble celle, aussi étonnante, de faire, de ces "peintures" par l'écrit, des représentations de sa propre étrangeté, de l'obscur et infinie complexité de l'être humain. Etranges, en conséquence, les autoportraits successifs, au moins aussi nombreux que les chapitres du livre : "peintures" multiples, qui font des *Essais* une chambre de miroirs qui se réfléchissent l'un dans l'autre.

Étrange, par exemple, dans son parti-pris, celui de *De la Présomption*, fait d'abord de dévalorisations de soi, jusqu'à l'autodestruction, ce qui ouvre sur l'écrivain un mystère encore plus entier et peut-être insondable. Plus étrange encore, véritable "silène", je l'ai dit, celui que constitue *De l'Expérience* : s'y inscrit un autoportrait physiologique et diététique d'un Montaigne vivant, qui va comme appeler, en contrepoint, l'hypotypose de sa propre mort dans son cours même, ou mieux, du travail de la mort dans son corps et tandis qu'il écrit. C'est ce "ma vie que je vide", que j'ai cité plus haut : cette dignité d'un mortel mourant, cette éblouissante leçon d'un grand artiste, dans la peinture d'un travail réciproque de la vie sur la mort. Cela évoque le propos de Paul Ricœur : "Je resterai vivant jusqu'à la mort". Quel *conchetto*, aussi dans ce mot !

D'une singularité radicale est le travail de l'essai-autoportrait : il opère, à la façon d'un sculpteur, l'extraction du "sujet" hors d'une gangue informe. Singulier enfin, ce livre unique, enfant de son auteur,

<sup>18</sup> Voir l'essai *D'un Enfant monstrueux*, II, 30.

<sup>19</sup> On sait comment la vocation de Montaigne se révèle à lui lorsqu'il contemple l'autoportrait de René d'Anjou, comme il le rapporte dans cet essai *De la Présomption*.



"La "maniera" de Montaigne : quelques traits, et leur sens"

qui s'en révèle l'authentique créateur, comme l'explique le célèbre et admirable passage de *Du Démentir* :

Moulant sur moi cette figure, il m'a fallu si souvent dresser et composer pour *m'extraire* que le patron s'en est fermi<sup>20</sup> et aucunement<sup>21</sup> formé soi-même. (II, 18, C, 665)

Encore un jeu du langage où tout est dit, que ce fermi/formé.

La singularité n'est-elle pas le thème-clé de l'œuvre ? Montaigne fait voir un individu singulier, comme l'est chacun. La différence est la loi de la nature et de l'art : voilà ce qu'il rappelle avec insistance dans tout le début de *De l'Expérience*. Ses deux créations absolues, l'essai, l'autoportrait, entre toutes singulières, procèdent de ce noyau singulier qu'est l'être humain, et de la conscience aiguë qu'en a Montaigne, étrange et étranger, et comme tel porteur, comme chacun, du capital entier de l'humanité.

La singularité de la "maniera" — la singularité, caractère premier du Maniérisme- ne sert-elle pas admirablement ce projet et cette conviction ?

#### IV

Quant aux choix de la pensée, philosophique, religieuse, politique, quant à ses audaces, à son défi presque permanent, aux risques qu'elle encourt : les exemples abondent. Je n'en rappellerai que trois : Montaigne refuse l'utilitarisme et toute la morale de l'utilité, dont relève entre autres domaines, la Raison d'Etat, et lui préfère "l'honnête", l'honneur, comme il le développe de façon très nuancée, mais sans ambiguïté, dans *De l'Utile et de l'honnête* (*Essais*, III, 1). Il ose faire d'un Apostat, l'Empereur Julien, le symbole de la "liberté de conscience", comme l'annonce le titre même de l'essai (*Essais*, II, 19) et prône l'efficacité d'une politique qui s'en inspirerait. La licence et la transgression, qui affleurent en tant d'endroits du texte, se manifestent effrontément dans *Sur des vers de Virgile* (III, 5), dont l'érotique poétique se double d'une poétique érotique.

<sup>20</sup> Raffermer

<sup>21</sup> D'une certaine façon.

Car foncièrement, c'est la théorie, le dogmatisme, "la doctrine", comme il dit avec ironie ou mépris, c'est cela que Montaigne rejette. N'est-ce pas le sens ultime de l'*Apologie de R. Sebond* ? Rien n'est plus antidoctrinal que les *Essais*. Leur pédagogie est toute maïeutique, et non pas didactisme.

Par son inachèvement, l'essai reste toujours ouvert. De façon organique, puisqu'il se complète par étapes et s'écrit dans le temps, il est le contraire même du définitif et du catégorique. Il ouvre toujours d'autres perspectives, car sa recherche est, comme l'exige Montaigne dans *Des Boîteux*, "enquêteuse, non résolutive"<sup>22</sup>.

La création même des *Essais* relève d'une déontologie de l'indépendance, étrangère et hostile à la soumission du conformisme et de la routine, il le revendique : "Qui suit un autre il ne suit rien, voire il ne cherche rien" (*De l'Institution des enfants*, I, 26, C, 151).

Des ornements parlants, des grotesques siléniques, riches de sens et d'étrange beauté, une étrangeté elle-même d'une immense portée philosophique, existentielle, et une permanente nouveauté de la pensée par son indépendance innée et affirmée, à tout cela va s'opposer ceci : "A qui pourrait être utile la contemplation d'une façade pleine de grotesques ?" C'est ce qu'écrit, en 1582, le Cardinal-archevêque de Bologne, Gabriele Paleotti.<sup>23</sup>

Ce refus emblématise le nouvel esprit : volonté de "l'utile", définition de règles et de programmes artistiques et littéraires au service de la morale chrétienne, affirmation rigoureuse des pouvoirs, religieux, et politiques. L'Église catholique se défend contre la Réforme protestante, et impose sa "Réformation". Contrainte, utilité : c'est le reniement de la "*maniera*".

Ce "baroque"-là est tout entier démonstration. Il s'exhibe et exhibe son programme, sa "doctrine". C'est pourquoi, me semble-t-il, le baroque peut être à la fois, à première vue paradoxalement, théoricien autoritaire et créateur de formes exubérantes, contenir aussi

<sup>22</sup> *Essais*, III, 11, C, 1030.

<sup>23</sup> Dans son *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, cité par Patricia Falguières, *op. cit.*, p. 149.

"La *"maniera"* de Montaigne : quelques traits, et leur sens"

bien un Giordano Bruno<sup>24</sup> qu'un Agrippa d'Aubigné, Le Bernin ou Rubens, John Milton et Bach ou Haendel. Mais il se veut avant tout discipline ou religion : c'est La Ceppède, et c'est Malherbe, ou Philippe de Champaigne.

Il mène au "classique", qui rejette son exubérance, où se manifestait encore la liberté de la Renaissance. Sa déclamation devient la rhétorique sonore de Bossuet. Son aboutissement sera la négation du "moi" : Pascal, mais aussi Alceste, révolté, risible et douloureux.

Le dernier avatar du Maniérisme décadent sera "la préciosité" : "ridicule". Et la nouvelle "nature" sera normative. Le grand historien d'art Ernst Gombrich affirme, peut-être en provocant un peu, mais je n'en suis pas sûre, que le baroque se définit et s'exprime dans la façade de Versailles, où s'affiche en représentation un pouvoir absolu.

Montaigne affiche, lui, son indépendance. Sous des couleurs subtilement retenues et un peu acides, dans des contours souples et sinueux, il la décrit, dans cette déclaration de style et de pensée "maniéristes". Je suis libre, dit-il :

Si je le suis au-delà de tout exemple moderne, ce n'est pas grande merveille, tant de pièces de mes mœurs y contribuant : un peu de fierté naturelle, l'impatience du refus<sup>25</sup>, contraction<sup>26</sup> de mes désirs et desseins, inhabileté à toutes sortes d'affaires, et mes qualités plus favories<sup>27</sup> : l'oisiveté, la franchise.<sup>28</sup> (*De la Vanité*, III, 9, C, 969).

Autoportrait séduisant, pour la suprême élégance de sa modestie et de l'humour qui l'accompagne, et pour ce qu'il exprime : l'honneur et la fierté d'être soi-même, et libre.

<sup>24</sup> Je le précise : pour les formes proliférantes dans lesquelles s'énoncent, dans la démonstration même et la théorie, une révolte et une liberté inouïes.

<sup>25</sup> Montaigne supporte mal le refus (par fierté, et donc il ne demande pas pour ne pas se voir refuser sa demande).

<sup>26</sup> Il sait dominer et limiter ses désirs.

<sup>27</sup> Favorites.

<sup>28</sup> Liberté.