Fabula / Les Colloques
Montaigne. Le livre III des *Essais*

« Moi qui suis Roi de la matière que je traite » : la définition de soi dans le Livre III des *Essais*

Marie-Luce Demonet

Pour citer cet article

Marie-Luce Demonet, « « Moi qui suis Roi de la matière que je traite » : la définition de soi dans le Livre III des *Essais* », *Fabula / Les colloques*, « Montaigne. Le livre III des *Essais* », URL : https://www.fabula.org/colloques/document4245.php, article mis en ligne le 15 Février 2017, consulté le 09 Mai 2025

Ce document a été généré automatiquement le 09 Mai 2025

« Moi qui suis Roi de la matière que je traite » : la définition de soi dans le Livre III des *Essais*

Marie-Luce Demonet

Montaigne termine ainsi son chapitre « De l'art de conférer » :

> Moi qui suis Roi de la matière que je traite, et qui n'en dois compte à personne, ne m'en crois pourtant pas du tout. Je hasarde souvent des boutades de mon esprit, desquelles je me défie et certaines finesses verbales de quoi je secoue les oreilles : mais je les laisse courir à l'aventure. Je vois qu'on s'honore de pareilles choses. Ce n'est pas à moi seul d'en juger. *Je me présente debout et couché, le devant et le derrière, à droite et [à] gauche, et en tous mes naturels plis.* Les esprits, voire pareils en force, ne sont pas toujours pareils en application et en goût. Voilà ce que la mémoire m'en représente en gros, et assez incertainement. Tous jugements en gros sont lâches et imparfaits. (III, 8 : 233-234 [1588-EB 423v])

Ce passage, fortement remanié et étendu après 1588, mais maintenu identique à l'Exemplaire de Bordeaux(EB) en 1595 (sauf pour la ponctuation), est un exemple remarquable de retournement sur soi et de réflexivité, soutenu par une comparaison picturale (« et debout et couché »). Avec le jugement sur Tacite, qui semble un peu hors du sujet de la conférence, Montaigne la quitte encore davantage en tant qu'art de la discussion pour la transférer à cette « conférence » des esprits qui naît de la lecture. Bien qu'il ait déjà décalé son propos avec l'examen de la pertinence du traitement de l'histoire par Tacite, Montaigne passe à un autre plan, celui de l'examen de son propre jugement sur l'historien romain, qu'il vient d'énoncer : à savoir, que le bon historien doit rapporter ce qu'il a entendu dire, même s'il s'agit de miracles incroyables.

Or, non seulement cette question fait écho au chapitre « De la force de l'imagination » (« les Histoires que j'emprunte, je les renvoie sur la conscience de ceux de qui je les prends », I, 21 : 253)[1], mais elle anticipe sur « Des boiteux » dans la mesure où, les événements extraordinaires de sorcellerie étant contemporains, Montaigne se permet à la fois de rapporter ce qui se dit, et de juger des faits eux-mêmes lorsqu'il peut en approcher : d'où l'importance de la visite à la sorcière, le

[1] *Les Essais*, éd. E. Naya, D. Reguig-Naya, A. Tarrête, Paris, Gallimard, « Folio », 2009. Texte de 1580 (Bordeaux, S. Millanges) p. 132 : « Car les histoires que je recite je les renvoie sur la conscience de ceux de qui je les tiens. » (EB, éd. numérique génétique par M.-L. Demonet et A. Legros, 2015, 37r).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

recueil de son témoignage et l'invraisemblable « preuve » de la « marque insensible », qui complète le portrait de lui-même en juge des autres et de soi[2].

Lorsque Montaigne termine son récit de la visite par la suggestion, « en conscience », d'administrer à la prisonnière de l'ellébore (médecine des fous) plutôt que de la ciguë (punition des criminels), citant par là Alciat, est-ce là une de ces « finesses verbales » dont il se méfie ? Ces déclarations, maximes, jeux de mots, paronomases et épiphonèmes, ont-ils tous la même valeur – ou non-valeur ? Et comment le savoir ? Rude travail que celui du lecteur qui doit se méfier lui aussi et secouer les oreilles, avec le risque de « faire [sa] finesse trop fine ».

« Moi qui suis roi de la matière que je traite » : cette proposition, début d'une protase d'une assez longue période qui met en position initiale le pronom personnel tonique *moi*, pas encore substantivé à l'époque, doit être glosée pour la structure définitionnelle en « moi qui », pour le mot *matière* en tant que sujet d'étude, pour le verbe *traiter* et pour le mot *roi* également.

« Moi qui suis » : il s'agit en principe d'une définition de l'être individuel, bien que celle-ci soit impossible en bonne logique. Un individu, un singulier disent les logiciens, ne peut pas se définir, il ne peut que se décrire, c'est-à-dire laisser énumérer les traits qui constituent sa singularité par différence avec un autre individu. La définition se construit à l'aide d'au moins trois des universaux : le genre (animal), l'espèce (homme), la différence (doué de raison, de langage). Mais comment aller au-delà pour définir Michel de Montaigne[3] ? En dialectique et en rhétorique, les règles sont moins rigides, on peut construire des syllogismes sur des propositions singulières, même s'ils ne sont guère probants ; la définition de soi y supportera les approximations et imperfections et le flou des tropes, comme cette métaphore du roi *in praesentia*. L'important est de produire son effet, surtout s'il s'agit d'un roi particulier.

Ce passage intervient dans une sorte de péroraison, où l'habitude était de terminer par un tour d'élocution qui relève du *movere*. La métaphore, « roi de la matière », attribut au sens grammatical et logique de ce « moi », ne serait-elle pas aussi une boutade ? Un effet oratoire ? La définition tropique de soi présente un risque d'exagération. Lorsque Montaigne endosse la chlamyde de Sextus Empiricus ou le manteau rapiécé de Diogène, il exerce le lecteur à repérer l'ironie derrière les figures mêmes de la saturation philosophique. Et lorsqu'il se dit roi en figure, que faut-il en penser ?

---

2 Ce que j'ai déjà traité dans une communication et dans un article : « Le signe physionomique chez Montaigne », in *Montaigne. Des signes au sens. Lecture du Livre III des* Essais(colloque de Bordeaux, 2002), éd. F. Argod-Dutard, Paris, Champion, 2003, p. 153-177, et « Les marques insensibles, ou les nuages de la certitude », *Littératures classiques*, numéro spécial sur l'irrationnel au XVIIe siècle, 25, 1995, p. 97-134.

3 A. Compagnon l'a essayé dans *Nous, Michel de Montaigne*, Paris, Seuil, 1980.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Détermination ou explication

Pour essayer de répondre à ces questions, entrons à nouveau par la petite porte de la grammaire : les jurys de concours posent souvent des questions sur les propositions relatives, et la distinction entre relatives déterminatives et explicatives, bien que controversée, ne manque pas d'être recommandée. Les premières ne peuvent pas être effacées sans que le sens soit affecté, ne se trouvent pas en position détachée (pas de virgule) et proposent une restriction de l'« extensité » (au sens linguistique) de la détermination ; les secondes, en position détachée, peuvent être supprimées sans dommage pour le sens.

Dans les grammaires récentes, la prudence est de mise, dans la mesure où ce « dommage pour le sens » n'est pas toujours aisé à établir. Dans l'édition de 1588 suivie par l'édition de référence, et dans les autres éditions modernes tout comme en 1595, il n'y a pas de virgule séparant l'antécédent de la première relative : « Moi qui suis roi de la matière que je traite ». En revanche, on trouvera une relative explicative détachée par deux virgules dans « De la diversion » :

> *Moi, qui ne désirais principalement que de piper l'assistance*, qui avait les yeux sur moi, m'avisai de plâtrer le mal. (III, 4 : 73 [1588])

Et dans « Des Coches », à propos de la nausée :

> *Moi, qui y suis fort sujet,* sais bien, que cette cause [la peur] ne me touche pas. (III, 6 : 168 [1588])

L'apposition peut être considérée comme l'évocation d'une circonstance, mais ce n'est pas si simple car la nausée est bien un « trait » physiologique permanent du patient Montaigne, et il n'est pas toujours judicieux de faire confiance à l'usage des virgules à l'époque. Moins clair encore est cet exemple où *moi* est en position détachée tout en étant le prédicat du verbe *être* par l'intermédiaire du pronom relatif, dans « De l'incommodité de la grandeur » :

> C'est une vertu ce me semble, *où moi, qui ne suis qu'un oison,* arriverais sans beaucoup de contention. (III, 7 : 193 [1588])

Toutefois ici, *moi* n'est pas en début de phrase et la proposition développe surtout une comparaison destinée à faire contraste, la relative ayant un sens causal : « parce que je suis un oison ». En revanche, la position détachée est moins explicable dans « À moi, qui ne suis qu'écuyer de trèfles, » (III, 12 : 401 [1588]), plus proche de mon passage-cible, avec un construction indirecte.

On ne trouve jamais dans les *Essais* le pronom personnel tonique *moi* substantivé, comme je le rappelle après Terence Cave, qui a consacré un article

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

important à cette question, examinant la dette de Pascal et Descartes à l'égard de Montaigne, ce qui serait à mettre en rapport avec l'égologie kantienne[4]. S'il semble bien que quelques emplois de *moi* précédé de l'article apparaissent à la fin du XVIe siècle, chez des poètes comme Desportes et Jacques Peletier du Mans[5], « le moi » n'est pas un concept pour Montaigne, qui utilise la première personne sur le mode de l'énonciation des poètes lyriques, des écrivains de confessions ou de lettres familières, dans le registre énonciatif du discours par opposition au récit d'histoire factuel, selon la division de Benveniste.

Alors que Blaise Pascal s'est emparé du « moi » de Montaigne pour le substantiver, pour à la fois le définir et en dénoncer la philautie, et qu'en bon janséniste il dédaigne ce « sot projet de se peindre » (*Pensées*, fragment 644), ce sont d'autres jansénistes qui posent des jalons importants dans la distinction de ces deux types de relatives : Arnaud et Nicole, auteurs de la *Logique ou l'art de penser,* dite de Port-Royal (1e éd. 1662). En effet, ils introduisent cette distinction dans leur théorie du jugement, et non dans leur grammaire[6]. Une relative établit une relation qui est l'une des dix catégories dans la logique aristotélicienne, et permet justement de construire des définitions et des propositions. Mais les exemples donnés, chez eux comme dans la plupart des grammaires récentes, fonctionnent sur des ensembles, des noms collectifs ou des pluriels. Pour un singulier comme Michel de Montaigne, la distinction n'a de valeur que par rapport à une circonstance, un moment qui se distingue du précédent et du suivant, un « trait » distinct d'un autre. Si Montaigne se déclare « roi de la matière », groupe nominal lui-même expansé par une autre relative déterminative qui en réduit la portée à un sujet particulier (« que je traite »), cette proposition affirmative ne peut être généralisée car l'adverbe concessif *pourtant*, qui suit, autorise la paraphrase suivante : « bien que je sois roi de la matière que je traite, et que je n'en doive rendre compte à personne, je ne m'en crois *pourtant* pas du tout »[7].

---

[4] T. Cave, « Fragments d'un moi futur : de Pascal à Montaigne », in *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999, p. 111-128, partic. p. 114-120, et P. Mathias, *Montaigne ou l'usage du monde*, Paris, Vrin, 2006, « Épilogue. Mon livre et moi », p. 189-206. Parmi les contributions récentes sur l'écriture de soi, voir B. Sève « Témoin de soi-même ? Montaigne et l'écriture de soi », dans *Montaigne*, éd. P. Magnard et T. Gontier, Paris, Cerf, « Les Cahiers d'histoire de la philosophie », 2010, p. 23-44 ; M.-C. Lagrée, « Forces et faiblesse de la critique montaignienne », in *« C'est moy que je peins ». Figures de soi à l'automne de la Renaissance*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, p. 277-316, où Montaigne est replacé dans un contexte d'émergence historique de la *persona*.

[5] T. Cave, « Fragments [...] », art. cit., p. 120.

[6] A. Arnauld et P. Nicole, *La Logique, ou l'art de penser* [1664], éd. D. Descotes, Paris, Champion, 2014, II, ch. iv, « De la nature des propositions incidentes, qui font partie des propositions complexes », p. 227-230 ; éd. L. Marin [d'après l'éd. de 1683], Paris, Flammarion, 1970, II, vi, p. 166-169. Voir J.-C. Pariente, « Grammaire et logique à Port-Royal », *Histoire Épistémologie Langage*, 6-1, 1984, « Logique et grammaire », p. 57-75 ; *id*., *L'Analyse du langage à Port-Royal. Six études logico-grammaticales*, Paris, Minuit, 1985, p. 60 *sqq*. Selon D. Descotes, l'influence de Pascal est sensible dans la *Logique*, mais pas sur ce point.

[7] Il faut comprendre « je ne m'en crois pourtant pas *entièrement* » (Pochothèque), ou « *pas tout à fait* » (Folio), pour éviter le contresens.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Montaigne pose des limites à la pertinence de son jugement, pertinence dont il a réclamé l'application dans l'exercice de la conférence, à l'exemple des « bergers et enfants de boutique ». Puisque la toute dernière phrase de ce chapitre 8, « tous jugements en gros sont lâches et imparfaits », est une universelle affirmative (avec le quantificateur « tous »), et donc un jugement « en gros » qui émet un jugement dépréciatif, le principe de variation risque de mettre en question la validité même de l'affirmation du principe de variation, et cette discussion finale s'annulerait elle-même dans le paradoxe. « Nous voilà au rouet » (II, 12 : 394 [1580]).

C'est peut-être la raison pour laquelle Montaigne revient sur ce passage, biffé et réécrit, et surtout enrichi d'un développement qui prolonge la figure du roi, en donnant à imaginer à nouveau un autoportrait doué de mouvement et de vie, et justifié par l'exigence du « connais-toi ». La page de l'Exemplaire de Bordeaux et son édition génétique montrent les remaniements qui retracent les hésitations, en particulier les ratures des mots « droit » et « côté » (Fig. 1 et 2) :

Fig. 1. Exemplaire de Bordeaux, 416r (erreur pour 424r), Bibliothèque Mériadeck de Bordeaux, Rés. S 1238 C (consultable sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11718168/f861.image)

Fig. 2. Édition génétique du même passage, par M.-L. Demonet et A. Legros, http://www.montaigne.univ-tours.fr, mise en ligne le 7 décembre 2015 : http://xtf.bvh.univ-tours.fr/xtf/view?docId=tei/B330636101_S1238/B330636101_S1238_tei.xml;doc.view=notice

Montaigne se réfère expressément à une représentation imaginée de lui-même et tâtonne pour en évoquer les différents traits et points de vue.

Traits picturaux de « moi »

Avec la métaphore du roi, il me semble que dans cette description mobile de son portrait « et debout et couché », Montaigne file une isotopie d'importance qui émerge à plusieurs reprises dans les *Essais,* celle de l'autoportrait (« car c'est moi que je peins » [« Au lecteur »]), déclinaison personnelle et particulière des nombreuses métaphores picturales. Leurs registres sont bien connus : les « chimères et monstres fantasques » du chapitre « de l'Oisiveté » (I, 8 : 154), les « grotesques et corps monstrueux » du chapitre « De l'amitié » (I, 28 : 366), la comparaison avec un « *skeletos* », anatomie sèche ou écorché (« De l'exercitation », II, 6 : 379) ; des aveux comme « Je dois au public universellement mon portrait » (après la « lésion énormissime » évoquée dans « Sur des vers de Virgile », III, 5 : 153), les comparaisons avec Apelle, Protogène, le peintre sur maquette, l'influence probable des gravures représentant des Cannibales et des anatomies[8], ce qu'il nous

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

dit de ses goûts en peinture, etc. Plusieurs critiques ont fait la liste des mentions récurrentes des *Essais* comme peinture de soi, insistant sur le portrait « chauve et grisonnant » du chapitre « De l'Institution des enfants » (I, 26 : 316), sur la formule « je peins principalement mes cogitations, sujet informe » (II, 6 : 77), qui semble annoncer « je ne peins pas l'être, je peins le passage » (« Du repentir », III, 2 : 34), pour culminer avec les fameux trois portraits évoqués dans « De l'expérience », qui disent aussi le passage du temps :

> La mort se mêle et confond partout, à notre vie : le déclin préoccupe son heure, et s'ingère au cours de notre avancement même. J'ai des portraits de ma forme de vingt et cinq, et de trente-cinq ans : je les compare avec celui d'asteure : combien de fois, ce n'est plus moi : combien est mon image présente plus éloignée de celles-là, que de celle de mon trépas. (III, 13 : 461 [1588])

Le « soi » est donc tributaire de la vie elle-même, qui fait changer l'être, et, bien que l'expression « moi qui suis roi » contienne le verbe être, les *Essais* ne prétendent pas relever de l'*esse*, de l'essence, mais d'une existence soumise au temps, racontée. La suite du jugement sur Tacite expose un autre facteur de variation : la position du modèle, debout, couché, devant, derrière, ce qui rend le portrait mobile en fonction du déplacement du sujet, mais, comme le sujet du tableau et le peintre sont la même personne, le point de vue du regardant bouge aussi. La peinture, devenue *fictio* à la Renaissance selon Daniel Arasse[9], offre une référence de choix pour faire se rejoindre le portrait par les mots et une représentation dans l'esprit, l'image de « l'ami absent » étant souvent donnée comme exemple dans les définitions scolastiques des images mentales qui régissent le discours. Il s'agit d'une fiction en tant que représentation arrangée du réel, « eicastique » (selon l'*eikos*, le vraisemblable), et aussi « fantastique » (selon l'imagination propre de l'auteur et son « caprice ») : en effet, on ne peut pas se représenter en même temps debout et couché, et le déroulement de soi dans le temps, que ce soit par plusieurs tableaux successifs ou par ces « naturels plis », est forcément une invention tributaire de ses instruments, du crayon ou de la plume et du moment de leur utilisation[10].

Autoportrait en roi

En s'autodésignant « roi », Montaigne fait allusion à un autre passage, crucial pour l'autoportrait et la définition de soi énoncés au chapitre « De la présomption »,

[8] Voir A. Legros, « Pour illustrer Montaigne, trois gravures à l'essai », *Journal de la Renaissance*, IV, 2006, p. 249-264 (communication présentée au colloque de Harvard « Montaigne et les arts », 2003), où le rapprochement entre la préface « Au lecteur » et les gravures représentant des Cannibales est aussi effectué avec les représentations des époux sur les stèles funéraires romaines, visibles à Bordeaux (Musée d'Aquitaine) ; M.-L. Demonet, « Le *skeletos* de Montaigne », in *Théâtres de l'anatomie* (colloque de Haïfa, 2002), éd. I. Zinguer et L. Van Delft, Berne, P. Lang, 2006, p. 63-88.

[9] Daniel Arasse, « "*Montanus Fingebat*" : sur une rature de Montaigne », *Esprit*, 6, 2006, p. 160-171.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

et que Géralde Nakam considérait comme le moment décisif de sa vocation d'écrivain de soi-même[11] :

> C'est peu de chose de prêter à la témérité de mes humeurs les actions ineptes, puisque je ne me puis pas défendre d'y prêter ordinairement les vicieuses. 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 ? (II, 17 : 653 [1580])

En tenant compte de la première phrase, souvent omise dans les commentaires, je propose d'établir un lien entre l'expression « roi de la matière » et le Roi René, grâce à cet autoportrait dynamique de la fin de III, 8. La première comparaison est plutôt ironique car le Roi René n'était roi de Sicile que virtuellement, comme il n'était roi de Hongrie, de Naples ou de Jérusalem que de façon toute théorique. En fait, il n'était plus roi du tout. Peu avant sa mort, il ne sera plus duc de Bar ni même duc d'Anjou, seulement comte de Provence, avant que toutes ses possessions ne soient récupérées après sa mort et celle de son héritier par Louis XI. Mais il est tout de même étonnant, et rare, qu'un roi se soit lui-même représenté, même si d'après Alberti l'histoire antique n'a pas manqué de souverains artistes[12]. Cet autoportrait a dû être dessiné, si l'on tient compte de l'emploi du mot « crayon », et non peint[13] : on ne peut le savoir, car le dessin lui-même est perdu.

Cette perte n'interdit pas de s'interroger sur ce que Montaigne a pu voir, afin de mieux comprendre ce qu'il entend par ses « naturels plis ». Selon les spécialistes des

---

10 Sur la différence entre peinture *icastica* et *fantastica*, empruntée à G. Comanini qui l'empruntait au *Sophiste* de Platon, voir *Il Figino overo del fine della pittura*, [1591], dans *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma* (éd. P. Barocchi, Bari, Laterza, 1960-1962, 3 vol., III, p. 256). D. Arasse (art. cit., p. 169-170) s'y réfère après l'étude fondatrice d'A.-M. Lecoq, « "Finxit". Le peintre domme "fictor" au XVIe siècle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 37-2, 1975, p. 225-243, partic. p. 236. Selon A. Duprat, cette distinction était remise en cause par Le Tasse : « Montaigne et l'Etranger Napolitain. Retour sur la rencontre de Ferrare (15 novembre 1580) », in *Montaigne à l'étranger. Voyages avérés, possibles et imaginés,* dir. P. Desan, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 193-209. J'insiste sur le fait que les *Essais* ne sont pas un livre de fiction, tout en utilisant les figures de la fiction (« êtres de raison », *entia rationis*), pour mieux dire et représenter leur auteur, être « réel ». La distinction entre ces deux types d'être vient de la tradition thomiste, qui synthétise les positions platonicienne et aristotélicienne (voir M.-L. Demonet, « Les êtres de raison, ou les modes d'être de la littérature », dans *Res et Verba in der Renaissance* (actes du colloque de Wolfenbüttel), éd. E. Kessler et I. MacLean, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, Wolfenbüttel, 2002, p. 177-195).

11 G. Nakam, « Manières d'un autoportrait », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 6, nov-déc. 1997, p. 986-1007. L'auteur imagine déjà Montaigne en « Cannibale » et reconnaît sa dette envers l'ouvrage de P. Bonafoux, *Les Peintres et l'autoportrait* (Genève, Skira, 1984) dont les pages 7-40 sont consacrées à la Renaissance. Depuis, O. Calabrese a replacé plus amplement la pratique de l'autoportrait dans la perspective des théories de l'art, de la représentation et du signe (*L'Art de l'autoportrait*. *Histoire et théorie d'un genre pictural*, traduit de l'italien, Paris, Mazenod, 2006, p. 1-84). R. Keatley considère toutefois que le rapport entre peinture et écriture chez Montaigne est postérieur à 1580, ce que contredisent la rencontre précoce avec l'autoportrait de René d'Anjou en 1559, alors que Montaigne avait moins de trente ans, et les mentions antérieures de la peinture de soi : « La peinture écrite », *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, 2014-1, 59, p. 31-42.

12 O. Calabrese, L'Art de l'autoportrait [...], op. cit., p. 125-134.

13 Et peut-être esquissé au pastel, dont le commerce avait enrichi la famille toulousaine de la mère de Montaigne, Antoinette de Louppes : le pastel des teinturiers était aussi utilisé pour colorer les bâtonnets à dessin. *Peindre* pouvait signifier « dessiner » ; *portrait* et *portraire* pouvaient renvoyer à des représentation en pied.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

œuvres littéraires et picturales attribuées à René d'Anjou[14], ses prétendus autoportraits et miniatures relèvent aussi de sa réputation comme excellent peintre, répandue très tôt par le père de Raphaël, confirmée par Guillaume Paradin et La Croix du Maine, légende encore embellie dans les siècles suivants jusqu'à sa remise en cause totale par les historiens de l'art de nos jours. Certes, le roi de Sicile a commandité des peintures et sculptures, et sans doute fourni des esquisses, mais on ne conserve qu'une seule mention dans une archive administrative faisant état de ce qui pourrait être un autoportrait : un dessin transmis aux artisans et artistes en 1450 (il avait alors quarante et un an), pour la réalisation de son tombeau de la cathédrale Saint-Maurice à Angers, avec gisants surmontés d'une saisissante peinture du « Roi mort » (Fig. 13). Ce tableau, variation personnelle d'une « danse macabre », achevé vers 1472, a été endommagé en 1533 par un incendie, remplacé par une copie entre 1534 et 1540 ; puis le tombeau a été déplacé à la fin du XVIIIe siècle, et enfin détruit à la Révolution[15]. Il ne reste des gisants et de la peinture que des dessins du XVIIe et du XVIIIe siècle, de la collection Gaignières en particulier. Le tombeau de son cœur, lui aussi avec gisants, était placé dans l'église des Cordeliers d'Angers, dans une chapelle spécialement construite à cet effet[16]. Pour ses entrailles déposées à l'église des Grands Carmes d'Aix-en-Provence, le magnifique triptyque du « Buisson Ardent » a été réalisé par Nicolas Froment, œuvre heureusement conservée et désormais visible à la cathédrale Saint-Sauveur de la même ville : il montre le portrait du Roi René en donateur avec son épouse (Fig. 4). Après César de Nostredame, Honoré Bouche dit de ce tableau d'autel, dans sa *Chorographie de Provence* toute remplie des bienfaits de « René le Bon », qu'« on le croit fait et peint de sa propre main » et son successeur Gaufridi est encore plus affirmatif[17]*Histoire de Provence,* Aix-en-Provence, Charles David, 1684, VIII, p. 345 : le tableau des Carmes est « peint de sa main propre ». 18 G. Didi-Huberman, « Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : la légende du portrait "sur le vif" », *Mélanges de l'École Française de Rome*, 106, 1994, p. 383-432..

On sait ce que Montaigne pense de ces monuments funéraires que les grands passent des années à faire ériger, car il fait du livre des *Essais* un « tombeau »

[14] Pour une mise au point récente sur les autoportraits supposés de René d'Anjou, voir F. Bouchet, « Introspection et diffraction : les autoportraits de René d'Anjou, entre allégorie et arts figurés », in *L'autoportrait dans la littérature française du Moyen Âge au XVIIe siècle*, dir. É. Gaucher-Remond et J. Garapon, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 71-82. L'auteur commence par la citation du texte de Montaigne et renvoie notamment à R.-M. Ferré, « Le Roi Mort : une image édifiante de la mort de soi », in *Splendeurs de l'enluminure. Le roi René et les livres*, éd. M.-É. Gautier, F. Avril, Angers et Paris, Actes Sud, 2009, p. 190–197 ; *ead*., « Le Roi René peintre ? l'état de la question », *ibid*., p. 117-121. Le rapport entre autoportrait, thématique du « Cœur » et tradition funéraire est repris et développé dans R.-M. Ferré, « Dire et voir autrement la mort de soi. Le tombeau du corps du roi René à la cathédrale d'Angers », in *L'allégorie dans l'art du Moyen âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*, dir. C. Heck, Turnhout, Brepols, 2011, p. 321-330, et *René d'Anjou et les arts* : *le jeu des mots et des images,* Turnhout, Brepols, 2012, p. 303-339.

[15] C. de Mérindol, *Le Roi René (1409-1480). Décoration de ses chapelles et demeures*, exposition du Musée des monument français, Paris, RMN, 1981, p. 71-73 et 192.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

autrement plus vivant. Cette référence est à la fois royale et pré-mortuaire, tout en rappelant les termes de la préface des *Essais* :

> Je l'ai voué à la commodité particulière de mes parents et amis : à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bientôt) ils y puissent retrouver aucuns *traits* de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entière et plus vive, la connaissance qu'ils ont eu[e] de moi. (« Au Lecteur »)

Les portraits ont depuis longtemps cette fonction mémorielle, et les membres de la nouvelle noblesse, et les bourgeois, s'entre-offraient et s'échangeaient leurs effigies, selon la mode récente d'une figuration de plus en plus réaliste. Si l'apparition du portrait dans l'art médiéval et renaissant a donné lieu à de très nombreuses études, celle de l'autoportrait, qui en découle, intrigue davantage car elle va au-delà de la reconnaissance de la singularité de l'individu : ce sont des portraits *d'artistes*. Or Montaigne se décrit comme un autoportraitiste amateur, tout comme ce roi qui s'est représenté lui-même. Si le « crayon » est perdu, on peut néanmoins conjecturer deux de ses caractéristiques, significatives pour ce que Montaigne en fait : un dessin du roi probablement non de face mais de profil ou de trois-quarts, et individualisé par des détails qui permettaient de le reconnaître, notamment par sa *cicatrice* et ses *plis*.

À partir du milieu du XVe siècle on voit se multiplier les autoportraits de peintres et de sculpteurs, que ce soit en Flandres, en Allemagne, en Italie ou en France : 1450

---

[16] Il s'agit des cordeliers conventuels, en ville, et non du couvent des franciscains observants de La Baumette fondé par le roi lui-même, sur la roche de Chanzé, où Rabelais aurait effectué son noviciat. La chapelle de saint Bernardin a été construite par René en 1453. Les registres de la Chambre des Comptes d'Anjou indiquent que le 12 octobre 1450 précisément Maître Guillaume Cauquelin, président des comptes, apporte en la chambre la « portraicture de la sepulture du Roy [de Sicile], mise ou petit coffret de la grant chambre » (A. Lecoy de La Marche, *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René, pour servir à l'histoire des arts au XVe siècle*, Paris, Picard, 1873, p. 49, n° 160, archive P 13345, f° 21). En note, l'auteur commente le terme de « portraiture » : « Modèle, fait, ou du moins réglé par René » et il renvoie au marché du 5 février 1460 qui prévoit le financement d'un reliquaire (les peintures placées au-dessus du tombeau pour le tombeau de la cathédrale), p. 58, n° 173 ; il ajoute ce commentaire, qui alimentera la légende : « Il n'est pas douteux, et on en trouvera encore d'autres preuves dans ce recueil, que René donnait lui-même les plans et les dessins des travaux artistiques qu'il faisait exécuter » (note 2) ; le n° 172 mentionne aussi la peinture du « roi mort ». A. Lecoy est encore plus affirmatif dans son ouvrage postérieur, et pour lui l'activité de peintre de René d'Anjou ne fait aucun doute : *Le Roi René, sa vie son administration, ses travaux artistiques et littéraires d'après des documents inédits des archives de France et d'Italie*, 1875, Genève, Slatkine Reprints, 1969, II, p. 72-74. Pour la liste des sources, voir F. L. de Villeneuve-Bargemont, *Histoire de René d'Anjou*, Paris, J. J. Blaise, 1825, III, p.178 et 343 ; l'auteur dit que le corps, caché par les boiseries, a échappé au vandalisme. Lecoy ne lui attribue pas le « Roi mort », mais à Gilbert Wandeland, tout en admettant que « plus d'une fois sans doute il dut tracer de sa main l'idée première des chefs-d'œuvre ». Voir aussi, pour les sources anciennes, V. Godard-Faultrier, *Le Château d'Angers au temps du Roi René,* Angers, P. Lachèse, 1866, p. 125. Ces opinions en faveur du roi peintre ont été reprises par J. Favier, *Le Roi René*, Paris, Fayard, 2008, p. 399-405. Je n'ai pas encore pu voir le manuscrit de J. Bruneau de Tartifume conservé aux Archives Départementales du Maine-et-Loire, qui contient aussi des dessins du tombeau disparu (1623, ms 871, fol. 77 et 402). Des reconstitutions convaincantes de l'ensemble funéraire ont été effectuées par L. de Farcy (*Monographie de la cathédrale d'Angers : les immeubles*, Angers, chez l'auteur, 1901-1910, II, p. 304), puis F. Robin (*La cour d'Anjou-Provence : la vie artistique sous le règne de René*, Paris, Picard, 1985, p. 231), et mises à jour dans J.-M. Matz et E. Verry (dir.), *Le Roi René dans tous ses États*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2009 (réimpression 2012).

[17] C. de Nostredame, *L'histoire et chronique de Provence*, Lyon, Simon Rigaud, 1614, V, p. 577, 582, et VI, p. 642. H. Bouche, *La Chorographie ou Description de Provence, et l'histoire chronologique du même pays*, 1664, Aix-en-Provence, Charles David, 1664, II, p. 645. J.-F. de Gaufridi,

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

est justement la date donnée pour celui de Jean Fouquet (Fig. 3), qui relaie les signatures figurées que l'on trouve dès Villard de Honnecourt (XIIIe siècle), pour certains architectes de cathédrales qui émergent d'encorbellements ou garnitures de portes. Il semble que l'autoportrait sculpté ait précédé l'autoportrait peint : Georges Didi-Huberman a rappelé l'importance des figurines votives dans l'Italie du XIIe siècle[18]. Ainsi, les gisants disparus du Roi René auraient été des sortes d'autoportraits sculptés.

Fig. 3. Autoportrait de Jean Fouquet, médaillon en émail peint sur cuivre, musée du Louvre[19]. Source Louvre : http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/autoportrait

Comme l'expose André Chastel, le portrait indépendant semble plutôt venir des pays septentrionaux ou de France, alors que l'Italie du Quattrocento offre des sortes de devinettes picturales que Vasari a répertoriées dans ses *Vies*, et que Montaigne a pu connaître par l'édition augmentée de 1568 : autoportraits cachés *in assistenza* selon l'expression de Chastel, dans l'assistance d'un tableau religieux ou mythologique, ou politique, comme pour Mantegna, Masaccio, Ghirlandajo, Filipino Lippi, Botticelli, Raphaël, etc.[20]. En revanche, les portraits *in tabula propria* sont esquissés sur des toiles séparées ou feuilles volantes comme le fait Dürer à treize ans, ou Léonard en vieillard. La troisième forme est la représentation *in figura*, où l'artiste se peint en saint Luc, en ange Gabriel, en Christ même, dans le cas de Dürer. Je verrais bien Montaigne en Roi René, *in figura* dans la série de ces poses d'atelier qu'il énumère à la fin de ce chapitre.

Selon les historiens de l'art, le tournant pris par le portrait qui restitue la physionomie personnelle affecte d'abord les portraits royaux : le premier roi peint en portrait physionomique, de profil, serait Jean II Le Bon (anonyme, 1350), un siècle avant l'autoportrait supposé de René et les deux portraits réalisés par Nicolas Froment, celui du triptyque du « Buisson Ardent », et le portrait dit « de Matheron » à peu près contemporain (vers 1475, Fig. 5). Si la datation du premier est attestée par des archives de la commande, la datation du second a été aidée par la représentation du collier de l'ordre de Saint-Michel, créé par Louis XI en 1471, ce même collier dont Montaigne était si fier tout en reconnaissant qu'il était devenu d'une grande banalité de son temps.

Fig. 4. Portrait du Roi René par Nicolas Froment (vers 1475-1476) dans le triptyque du « Buisson Ardent », cathédrale Saint-Sauveur, Aix-en-Provence. Source Ville

18

19 « Il ornait autrefois le cadre du diptyque de la collégiale Notre-Dame de Melun, peint vers 1452–1455 pour Etienne Chevalier » (notice du musée du Louvre, par Dorota Giovannoni).

20 A. Chastel, « Art et civilisation de la Renaissance en Italie », in *Annuaire du Collège de France*, 1971, vol. 71, p. 537-540. G. Vasari, *Delle vite de' piu eccellenti pittori scultori et architettori*, Florence, Giunti, 1568 : pour Masaccio se représentant lui-même, III, p. 130. Éditions numériques parallèles de la Torrentina (1550) et de la Giuntina (1568) sur http://vasari.sns.it.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

d'Aix-en-Provence : http://www.culture.gouv.fr/culture/retables/html/diapocomdit0.html

Fig. 5. Portrait du Roi René attribué à Nicolas Froment. Diptyque des Matheron, vers 475, musée du Louvre. Source Louvre : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_1030_1212_p0001190.001.jpg_obj.html&flag=true

Bon nombre de spécialistes ont rapproché cette émergence remarquable du portrait ressemblant et, presque en même temps, de l'autoportrait ressemblant — c'est-à-dire singulier, avec des traits particuliers et non plus génériques — de la conception naissante de l'individu reconnue en philosophie. Le courant nominaliste est souvent donné comme responsable de cette notion, mais on pourrait y associer l'élaboration du concept d'individuation chez les scotistes, également aux XIIIe et XIVe siècles[21].

En effet, le roi Montaigne a plusieurs postures : « debout, et couché, le devant et le derrière, à droite et à gauche, et en tous [ses] naturels plis ». Omar Calabrese, qui a poursuivi les travaux de John Pope-Hennessy et d'Ernst Gombrich sur ce chapitre de l'histoire du portrait, en distingue deux types et deux techniques : 1) cartographique, et c'est le profil (la silhouette de l'amoureux), dont l'origine mythique est racontée par tous les historiens de la peinture et que les humanistes ont héritée des médailles antiques, comme la médaille d'Alberti réalisée d'après son propre dessin ; 2) en miroir, et c'est la vue de face, d'abord réservée aux portraits hiératiques et figés, nullement ressemblants, image du pouvoir ou du sacré. Mais la vue de face a l'avantage de permettre de regarder le spectateur, et les traits singuliers de plus en plus marqués et reconnaissables peuvent aussi se trouver dans cette technique spéculaire, comme dans le célèbre autoportrait de Dürer à la pelisse[22].

Si les portraits idéels ne manquent pas lorsqu'il faut représenter les nobles et les grands, notamment les femmes, les signes qui permettent d'identifier les personnages d'une façon réaliste sont désormais fréquents, avec les particularités physionomiques, parfois physiognomoniques, comme on savait les coder et les déchiffrer à l'époque. Les peintres représentent leurs propres traits singuliers : Botticelli et sa mâchoire un peu forte, la tête un peu carrée de Mantegna, et, si le

[21] M.-L. Demonet, « Les philosophes obscurs : traits et ombres scotistes à l'époque de Rabelais », in *Esculape et Dionysos, Mélanges offerts à Jean Céard*, dir. A.-P. Pouey-Mounou et E. Naya, Genève, Droz, 2008, p. 27-47. Voir aussi D. Olariu (dir.), *Le portrait individuel : réflexions autour d'une forme de représentation XIIIe-XIVesiècles*, Berne, P. Lang, 2009.

[22] O. Calabrese, *L'Art de l'autoportrait [...], op. cit.*, p. 27 *sqq.* et 129-134. J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1963, Princeton University Press, The National Gallery of Art, Washington, 1966, 1989 ; E. H. Gombrich, [1956], *L'Art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard, 1971 ; L. Campbell, *Renaissance portraits : European portrait-painting in the 14th, 15th, and 16th centuries*, Yale University Press, 1990 ; É. Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998. Pour la relation entre autoportrait pictural et littérature, voir M. Beaujour, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Roi René s'est représenté lui-même, il aura pu fidèlement se dessiner le double (triple ?) menton que peint Nicolas Froment (Fig. 4 et 5) et que les médailles (profil droit) de Pierre de Milan et Francesco de Laurana, ces artistes italiens que le roi a fait travailler, mettent aussi en relief (Fig. 6 et 7)[23].

Fig. 6. Le Roi René, par Pietro da Milano (1461). Source Victoria & Albert Museum (1888-151) : http://www.vam.ac.uk/__data/assets/image/0006/197475/21755-large.jpg

Fig. 7. Le Roi René et Jeanne de Laval, par Pietro da Milano (1462). Source British Museum : http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=844334001&objectId=949699&partId=1

Selon André Chastel et Omar Calabrese, la majorité des autoportraits peints à partir de la fin du XVe siècle seront de trois-quarts (comme la Joconde), ce qui permet de combiner les deux modèles primitifs selon une vue « oblique » qui met en évidence et sans le truquage de l'anamorphose la physionomie singulière, comme pour les portraits de Montaigne qui nous sont parvenus[24], tout en permettant au sujet de regarder le spectateur, effet possible par l'utilisation du miroir. Souvent la combinaison entre la posture légèrement de côté et le regard qui reste posé sur celui du peintre ou du spectateur provoque un effet de torsion qui restera longtemps caractéristique des portraits occidentaux. Les mouvements qu'évoque Montaigne dans sa « portraiture » à poses multiples relèvent plus de cette torsion, être vu et aussi se regarder, que du profil autoritaire d'un empereur romain. Elle n'est pas non plus celle d'un donateur plongé dans la dévotion, comme pour les portraits du Roi René, néanmoins représenté de trois-quarts dans la contemplation du tableau mystique du « Buisson Ardent ».

L'esquisse que René d'Anjou aurait donnée à ses artisans était destinée à réaliser non seulement les deux gisants de la cathédrale et des Cordeliers à Angers, mais peut-être aussi la peinture du « Roi mort » qui trônait au dessus du premier. Peut-être aussi pour ses représentations sur les vitraux d'Angers, Dijon et Saumur : si le premier vitrail est conservé, les deux autres ne sont connus que par des dessins du XVIIe siècle et tous trois représentent le roi dans son profil droit.

[23] Voir aussi l'exemplaire du British Museum accessible en ligne (1936 0117.1). Difficilement exploitable est un calcaire conservé au Musée Granet d'Aix-en-Provence, dont je n'ai pu voir qu'une reproduction dans *Le Roi René et son temps* : *1382-1481*, Musée Granet, Aix-en-Provence, 11 avril-30 septembre 1981, dir. D. Iancu-Agou, M.-C. Léonelli, E. Mognetti, J.-C. Bouvier,catalogue A 187 : portrait du Roi René, profil droit (au revers, armes du Roi René), XVe siècle, p. 79 : « Calcaire compact à grain fin ». On voit bien quelque chose sur la joue, mais ce pourrait être un relief ou une ombre.

[24] Voir P. Desan, *Portraits à l'essai. Iconographie de Montaigne*, Paris, Champion, 2007, p. 36-37.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Fig. 8. Le Roi René. Vitrail de l'église de Loroux, maintenant à la cathédrale d'Angers. Source Ville d'Angers : http://www.angers.fr/fileadmin/_processed_/csm_3_vitrail_du_chateau_01_436e7e16e0.jpg

Fig. 9. Le Roi René. Dessin d'après un vitrail de l'église Saint-Pierre de Saumur. BnF Rés PE-2-FOL, collection Gaignières (fin XVIIe s.). Source Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69020704/f1.item

Fig. 10. Le Roi René. Dessin d'après un vitrail de l'église des Cordeliers de Dijon. BnF Rés PE-2-FOL, collection Gaignières (fin XVIIe s.). Source Gallica :http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6902082b/f1.item

Parmi les peintures qui seraient inspirées par le roi lui-même, et qui lui ont été longtemps attribuées, cette miniature du Livre d'Heures d'Egerton (British Library), où il est représenté en « Roi mort », en « transi », la couronne dérisoire penchée vers la terre, et en trois-quarts droit (Fig. 11)[25] :

Fig. 11. Le Roi mort. Livre d'Heures de René d'Anjou, British Library, Egerton 1070, 53r, miniature attribuée à Barthélemy d'Eyck. Source British Library : http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=51777

Elle offre des similarités remarquables avec cette miniature d'un autre Livre d'Heures, celui de la Bibliothèque nationale de France, cette fois avec un trois-quarts gauche (Fig. 12) :

Fig. 12. Le Roi mort. Heures de René d'Anjou, BnF, Latin 1156 A, 113v, miniature non attribuée. Source Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000466t/f238.item

Or ces deux figures correspondent également à la copie du tableau autrefois placé au-dessus des gisants de la cathédrale (Fig. 13) :

Fig. 13. Monument funéraire de René d'Anjou et d'Isabeau de Lorraine, cathédrale Saint-Maurice d'Angers. Calque du dessin de la collection Gaignières conservé à la Bodleian Library (14-18459). BnF Rés PE-1-FOL, collection Gaignères (fin XVIIe s.). Source Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10528763w/f1.item

Sans aller jusqu'à imaginer que Montaigne a vu une telle peinture ou sa copie, on remarque que cette réalisation saisissante et les gisants étaient bien connus au XVIe siècle. La copie Gaignières a dû être effectuée sur la copie du tableau peint par Gilbert Wandeland (et non par le Roi René), copie postérieure à 1540, car la coupole de la cathédrale, en pierre, que l'on voit à droite, a été achevée seulement à cette

[25] Personne n'attribue maintenant cette effigie au roi lui-même, mais, après quelques hésitations entre Froment et Barthélemy d'Eyck, il s'agit bien du second.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

époque. Une autre copie (1710) présente probablement un état antérieur, car le portail est encore en bois : quoi qu'il en soit, l'ensemble funéraire devait être assez célèbre car Noël du Faïl, qui le mentionne dans les *Contes et Discours d'Eutrapel*, l'a vu dans les années 1537-1540 et en donne cette description émue :

> En ceste belle voute d'Eglise à Sainct Maurice d'Angers, on chantoit cest hymne funebre de Requiem en grosse & plate Musique, approchant du faux bourdon, vis à vis de ce riche tableau du bon René de Sicile, où il est peint mort rongé de vers, couronné, & tenant un sceptre en main: il n'y avoit si contronglé[26] & dur coeur qui ne se retirast à la contemplation de la caducité & vanité de ce monde[27].

Le portrait du « Buisson Ardent » et le tableau « au collier de Saint-Michel » (et l'esquisse vue par Montaigne ?) montrent une physionomie probablement assez réaliste compte tenu de la laideur du modèle : celle du Roi de Sicile constitue ainsi, avec celles de Socrate et de La Boétie, un beau triptyque de silènes. César de Nostredame remarque que sa bonhomie se voyait sur sa « physiognomie », malgré ses défauts[28].

Cicatrice et plis

Les portraits de Froment sont d'autant plus physionomiques qu'on peut voir, outre des traits assez empâtés, un détail important, une cicatrice sur sa joue droite, déjà signalée par Jean de Bourdigné dans ses *Chroniques d'Anjou* (1530), là où une manchette attire l'attention sur les « Bonnes conditions du roi René » :

> Quant a la personne dicelluy Prince il estoit tresbeau personnage hault et droit/ de beau corsage et bien taille de tous membres Mais une playe quil avoit receue a sa prinse en Barrois luy notoit [marquait] ung peu le visage[29].

Or plusieurs dessins du XVIIe siècle représentant les gisants, de même que les portraits de Froment, reproduisent cette « note » (marque), et peut-être la miniature d'Egerton, même si ce n'est pas exactement au même endroit (Fig. 14 et 15)[30].

---

26 *Contronglé* : « obstiné, rebelle (terme qui semble inventé par Du Fail, à partir d'un terme de chasse : le contre-ongle est le rebours du pied du cerf) » (d'après le glossaire de M.-C. Thomine, édition des *Contes et discours d'Eutrapel*, à paraître, avec mes remerciements à l'éditrice).

27 N. Du Faïl, *Contes et discours d'Eutrapel*, [1585], Rennes, Noël Glamet, 1598, exemplaire du CESR (en ligne sur les BVH), ch. 19 (« Musique d'Eutrapel »), p. 261. Je remercie aussi M.-C. Thomine de m'avoir signalé ce passage et l'article de G. Polizzi : « L'effet de la bigarrure : *Les Contes et discours d'Eutrapel* comme danse macabre », in *Contes et Discours bigarrés*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Cahiers Saulnier28, 2011, p. 69-88 (partic. p. 81), qui s'appuie sur l'étude de R.-M. Ferré, « Le Roi mort », art. cit.

28 C. de Nostredame, *L'histoire et chronique de Provence*, *op. cit.,* 1614, II, vi, p. 646.

29 J. de Bourdigné, *Hystoire agregative des Annalles et cronicques d'Anjou*, Angers, Charles de Bougne et Clément Alexandre, 1529 (=1530), III, 168v ; *Chroniques d'Anjou et du Maine*, éd. T. de Quatrebarbes, Angers, Cosnier et Lachèse, 1842, t. 2, III, ch. 18, p. 230. Le chroniqueur a publié son ouvrage trois ans avant l'incendie de la cathédrale qui a endommagé la peinture originale.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Fig. 14. Le gisant du tombeau ayant abrité le cœur du roi aux Cordeliers d'Angers. BnF Rés PE-2-FOL, collection Gaignères (fin XVIIe s.). Source Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6905003n/f1.item

Fig. 15. Détail de la fig. 14 (cicatrice sur le visage).

Les historiens ont remarqué ce trait particulier, même s'ils divergent sur l'emplacement (au coin de la lèvre, à la pommette) et sur l'origine de cette blessure : Célestin Port écrit que le duc aurait été blessé deux fois au visage à la bataille de Bulgnéville, gagnée par les Bourguignons (1431), où René est fait prisonnier et transféré quatre ans à Dijon, et non à Bar-le-Duc (Bourdigné dit « en Barrois »)[31]. Les rares portraits de René d'Anjou jeune ne montrent pas cette cicatrice. Pour les médailles réalisées par Pietro di Milano (ou par Laurana), les reproductions accessibles ne permettent pas d'en décider (Fig. 6 et 7)[32]. Outre les gisants, les vitraux de Saumur et de Dijon reproduits par des dessins tardifs et le vitrail d'Angers (d'époque) semblent aussi indiquer ce détail (Fig. 8, 9, 10). Mais une cicatrice n'est pas un signe physiognomonique, lié au tempérament et aux signes du zodiaque : la forme de la tête, du nez, des lèvres, des yeux, la gestuelle, les taches de naissance, les verrues, le sont effectivement. Une cicatrice est une marque, la trace d'une blessure, un défaut qui est la conséquence d'un traumatisme, d'une histoire personnelle, en l'occurrence celle d'une bataille perdue. Elle est un signe mémoratif, qui oblige à s'évaluer soi-même en se rappelant l'ancienne blessure, à se méfier de soi, tout en confiant à autrui, au moins le temps de la lecture, le rôle de juge. En

30 « À la lèvre inférieure, ce qui ne nuisait pas à ses traits », chez F. L. Villeneuve-Bargemont, *op. cit.,* III, p. 192, qui interprète la remarque de Bourdigné.

31 C. Port, *Dictionnaire historique, géographique et biographique du Maine-et-Loire*, Paris, J. B. Dumoulin, et Angers, P. Lachèse, 1880, III, p. 210. L'auteur cite d'autres dessins que je n'ai pas encore pu consulter. Une « tradition fondée » (*sic*) attribue à René la peinture sur verre des portraits de Jean sans Peur et de Philippe le Bon, pendant son emprisonnement à Dijon (Catalogue Granet, 1982, *op. cit.,* p. 37). Des gravures du XVIIIe et du XIXe siècle, dessinées d'après Froment, transforment la cicatrice en poil follet ou en favori, et changent de joue.

32 Voir aussi les exemplaires du Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale, AV 142 (attribuée à Pietro da Milano, profil gauche) et AV 141 pour le profil droit (où l'on voit peut-être une cicatrice). La médaille avec les deux profils est aussi présente au Cabinet des médailles de Berlin.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

revanche les plis du visage résultent de l'activité émotionnelle contradictoire des humains, dont Montaigne avait bien conscience :

> Nature nous descouvre cette confusion : les peintres tiennent que les *mouvemens et plis du visage* qui servent au pleurer, servent aussi au rire. De vray, avant que l'un ou l'autre soyent achevez d'exprimer, regardez à la conduicte de la peinture : vous estes en doubte vers lequel c'est qu'on va. (II, 20, « Nous ne goustons rien de pur » : 297v [1588])

Il serait exagéré de spéculer sur les ressemblances entre le roi et Michel de Montaigne : signalons néanmoins que selon les contemporains, qui évoquent discrètement sa laideur, René « inspirait la confiance, et faisait naître l'affection », malgré ou peut-être à cause de ses échecs. Alors que les gravures du XVIIIe et du XIXe siècle ont tendance à lisser le visage du bon roi, celle de Rosselmann restitue sans concession les marques naturelles et cicatricielles (Fig. 16).

> Fig. 16. Le Roi René, gravure de Rosselmann (1835), ©Université de Leuven. Source The European Library : http://depot.lias.be/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE4889863

De même, la Bibliothèque Interuniversitaire de Santé (Paris) conserve une gravure sur bois, prétendument un « dessin du XVe siècle » d'après la notice, où les traits semblent bien empruntés au tryptique du « Buisson ardent », mais inversés, avec sa cicatrice devant l'oreille (Fig. 17) :

> Fig. 17. Le Roi René (s.d., d'après Nicolas Froment ?), BIU Santé, Paris, CIPA0554. Source BIUM : http://www.biusante.parisdescartes.fr/histoire/images/index.php?refphot=CIPA0554

Si une cicatrice singularise le roi de Sicile, elle n'aura pas manqué d'attirer l'attention de Montaigne, qui parle de *cicatrice* pour signaler l'un de ses propres défauts, l'irrésolution, juste après l'évocation de l'autoportrait de Bar-le-Duc :

> Je ne veux donc pas oublier encore cette *cicatrice*, bien malpropre à produire en public : c'est l'irrésolution, défaut très incommode à la négociation des affaires du monde. Je ne sais pas prendre parti aux entreprises douteuses. (II, 17 : 653 [1580])

Dans « De la Présomption », Montaigne se reprochait l'incertitude. Dans « De l'art de conférer », c'est l'inverse, puisqu'il constate que son jugement sur Tacite est trop résolu. En étudiant récemment l'expression au potentiel ou au contrefactuel des décisions difficiles (comme « je leur eusse ordonné de l'ellébore plutôt que de la ciguë »), elles me sont apparues comme les modalités, parfois bien audacieuses, de l'irrésolution[33]. La fin de « l'Art de conférer » dresse de Montaigne, au présent, un portrait muable, incertain, soumis à cette vanité du monde et des hommes qui sera le titre du chapitre « De la Vanité », lequel commence sur la même page. Elle invite

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

le lecteur à examiner la mise à distance, celle qui, dans un autoportrait pictural, s'établit entre le peintre qui se regarde dans le miroir pour pouvoir saisir sa physionomie, et le miroir ; elle l'invite à faire varier l'angle du miroir et la distance du regard, de même que le point de vue, de face ou oblique.

Dans « De l'Institution des enfants » il avait confessé un autre défaut, littéraire cette fois, celui d'enrichir ses propos de nombreux emprunts, manie qui relève de son caractère et de son éducation, dans un passage qui file aussi la métaphore picturale de la soumission au temps :

> Quoy qu'il en soit, veux-je dire, & quelles que soient ces inepties, je n'ay pas deliberé de les cacher, non plus qu'unmien pourtraict chauve & grisonnant, ou le peintre auroit mis non un visage parfaict, mais le mien. Car aussi ce sont icy mes humeurs & opinions : je les donne pour ce qui est en ma creance, non pour ce qui est a croire : je ne vise icy qu'a découvrir moy mesmes, qui seray par adventure autre demain, si nouveau aprentissage me change. (I, 26 : 190 [1580])

L'âge blanchit les cheveux, modifie les traits, scelle les cicatrices, rend permanentes les marques du rire et de la tristesse : « ce n'est plus moi » et pourtant ce visage est « le mien ».

L'écuyer de trèfles

La royauté évanouie du bon Roi René donne encore l'occasion à Montaigne de se déprécier et de reprendre le motif de la *vanitas*. Un Roi de Sicile sans royaume, même s'il était du même sang que François II, est un peu comme un roi de jeu de cartes. Précisément, Montaigne offre de soi un autre portrait indirect, *inassistenza* plus qu'en *figura*, celui d'un « écuyer de trèfles », un autre « moi qui », cette fois dans « De la Physionomie » :

> À *moi, qui ne suis ~~que valet~~ qu'écuyer de trèfles,* peut toucher, ce qu'on disait de Charillus Roi de Sparte: Il ne saurait être bon, puisqu'il n'est pas mauvais aux méchants. (III, 12 : 401 [1588-EB])

Encore une boutade, un jugement hâtif dont il ne croit rien ? Son refus d'être méchant envers les envahisseurs de son château ne lui garantit pas qu'on le jugera bon, mais il n'est qu'« écuyer de trèfles », c'est-à-dire peu de chose dans la hiérarchie sociale. Il n'empêche qu'il a bien joué son va-tout. Avant « écuyer », Montaigne avait écrit « valet », les deux cartes étant distinctes alors, l'écuyer valant

33 « "Quoi, si j'étais autre ?" Potentiel, virtuel, contrefactuel : modalités de la confession dans le livre III des *Essais* »,in actes de la Journée d'étude Montaigne de Tours, *Essais* Livre III, dir. S. Geonget, *Bulletin de la Société Internationale des Amis de Montaigne,* 2017, à paraître.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

plus que le valet. C'était, selon les jeux, soit la carte la plus faible, ou bien la plus forte si elle était un atout, en l'occurrence ici, une physionomie favorable. Le valet de trèfles était comme le badin des comédies, à la fois le plus sot en tant que personnage, et le plus habile comme comédien d'une compagnie de théâtre. Ainsi, ces comparaisons rejoignent la mention ironique de la bulle de bourgeoisie romaine, dans un chapitre où Montaigne se désigne aussi comme « scrutateur sans connaissance », « magistrat sans juridiction » et « badin de la farce » (fin du chapitre « De la Vanité »). Le rapprochement avec un roi mécène, amateur des arts et particulièrement du théâtre, qui a peut-être fait écrire et représenter par son fou Triboulet la plus célèbre farce de la littérature française, *Pathelin*[34], méritait bien que le badin bordelais lui emprunte le sceptre et la marotte.

Le rapprochement est d'autant plus séduisant que les trèfles (à trois feuilles, ordinaires) figurent sur les armes de Montaigne et on les voit bien sur l'avers de son jeton (Fig. 18) :

Fig. 18. Avers de l'unique jeton de Montaigne, conservé au château de Montaigne. Photo A. Legros.

Montaigne décrit ses armoiries avec le vocabulaire héraldique adéquat dans « Des noms » (addition de 1588), pour en souligner justement le caractère dérisoire, car n'importe qui pourra s'en emparer :

> Les armoiries n'ont de sûreté, non plus que les surnoms. ~~Il~~ Je porte d'azur semé de trèfles d'or, à une patte de Lyon de même, armée de gueules, mise en face. Quel privilège a cette figure pour demeurer particulièrement en ~~une~~ ma maison : un gendre la transportera en une autre famille : quelque chetif acheteur en fera ses premieres armes. (I, 46, « Des noms », EB : 116r-117v [1588])[35]

34 Voir *Maistre Pierre Patelin : lectures et contextes*, dir. D. Huë, Presses universitaires de Rennes, 2000, et les études de Bruno Roy qui attribue *Pathelin* à Triboulet lui-même.

35 Passage ajouté non pas sur EB mais dans l'édition de 1588, dans une période de rédaction contemporaine de la mention de « l'écuyer de trèfles ». Les retouches sur EB personnalisent davantage la remarque.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Sa propre famille avait déjà procédé ainsi, récupérant les armes des précédents propriétaires, les Montaigne des Essars, encore mentionnées dans un armorial du XVIIe siècle[37]

Comme dans sa remarque sur le « portrait chauve », après la mention d'une royauté de crayon, Montaigne enchaîne avec le verbe *croire*, dans une sorte de débat avec lui-même : « je ne m'en *crois* pourtant pas du tout ». Il avoue se méfier de ses propres boutades, de ses « phrases » que certains apprécient, mais pas lui. L'époque aime les pointes, les maximes, les « allusions » (techniquement, les jeux sur les noms propres), bons mots, traits d'esprit, saillies parfois insolentes. Mais il ajoute qu'il les « laisse courre » tout en les tenant à distance et admet que cette distance fait aussi partie de son portrait : c'est au lecteur d'en juger, et d'en jouer comme aux cartes et à la scène.

Avec ces propositions relatives en « moi qui », moins déterminatives qu'il ne semble, le sujet se définit par approximations (*roi, oison, écuyer de trèfles*) sans pose stable ni définitive. Ainsi procède la connaissance, par l'établissement de relations « lâches » et « imparfaites », non plus « dangereuses » comme Montaigne l'avait d'abord écrit : le lecteur est averti.

En multipliant les tropes picturaux, en se référant avec insistance moins à une définition qu'à cette figuration de soi qui glisse et change dans la durée et prend du relief comme une sculpture, Montaigne dit d'autant plus l'importance de le dire avec des mots. Toute cicatrice insensible était pour les juges de sorcellerie une preuve très certaine de la stigmatisation et de l'action dominatrice du diable : si celle du Roi

37 C. Segoing, *Trésor héraldique ou mercure armorial, où sont démontrées toutes les choses nécessaires pour acquérir une parfaite connaissance de l'Art de blasonner*, Paris, François Clouzier, 1657, p. 219, pour « Montagne des Essars » : « d'asur semé de trefles d'or à la patte de lion en contrebande de mesme ». Le trèfle est un « petit meuble », la patte de lion un « meuble » (M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, Paris, Picard, [1979], 1997, II, ch. 3). . Il est significatif que Montaigne utilise, comme d'autres à son époque, le revers pour marquer sa propre individualité, non par un dessin, mais par son emblème personnel retravaillé dans un sens sceptique, la balance[36].

36 Sur l'utilisation du revers des médailles pour signifier l'individu, voir L. Hablot, « Autoportrait et emblématique princière à la fin du Moyen Âge », *Le Moyen Age,* 2016/1, 122, p. 67-81. Sur l'analyse de ce jeton, voir M.-L. Demonet, *À plaisir. Sémiotique et scepticisme chez Montaigne*, chapitre « Jeton », et en plus synthétique l'article « Jeton », in *Dictionnaire de Michel de Montaigne*, dir. P. Desan, Paris, Classiques Garnier, 2016, avec sa version mise à jour sur academia.edu. Il est à remarquer que cette balance ne montre pas en son centre le « fléau » ou glaive, contrairement aux emblèmes traditionnels de la justice qui associent glaive et balance. La balance de Montaigne est elle-même « suspendue », « irrésolue », comme on « suspend » son jugement. Rappelons aussi que ni l'avers ni le revers n'offrent la devise « Que sais-je ? » comme on le croit souvent, mais sur le revers le « refrain » de Sextus Empiricus, *epekhô* (« je soutiens », « je suspens »), l'année de la frappe du jeton, 1576, et son âge, 43 ans, comme souvent dans les mentions accompagnant les portraits.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

René souligne sa propre humanité dérisoire devant la postérité et la divinité, celle que Montaigne a voulu partager avec ses lecteurs signale les blessures dont il tente de peindre l'histoire, à côté des plis creusés par la variété de ses émotions.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Détermination ou explication
- Traits picturaux de « moi »
- Autoportrait en roi
- Cicatrice et plis
- L'écuyer de trèfles

AUTEUR

Marie-Luce Demonet
Voir ses autres contributions

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.