

Topiques, études satoriennes Topoi Studies, Journal of the SATOR



Amitié et anamorphose chez Montaigne et Holbein

Nancy Frelick

Volume 1, 2015

Topiques de l'amitié dans les littératures françaises d'Ancien Régime

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1090080ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1090080ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

SATOR, Société d'Analyse de la Topique Romanesque d'Ancien Régime

ISSN

2369-4831 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Frelick, N. (2015). Amitié et anamorphose chez Montaigne et Holbein. *Topiques, études satoriennes / Topoi Studies, Journal of the SATOR*, 1, 1–14.
<https://doi.org/10.7202/1090080ar>

Article abstract

Composés sous les doubles signes de l'amour et de la mort, de l'anamorphose et de l'aporie, Les Essais de Michel de Montaigne et Les Ambassadeurs de Hans Holbein sont des monuments renaissants à l'amitié. Montaigne voue son texte protéen au souvenir d'Etienne de La Boétie, l'ami absent autour duquel se construisent les « grotesques » de ses essais, tandis que Holbein mémorialise la rencontre des ambassadeurs et amis Jean de Dinteville (bailli de Troyes) et George de Selve (évêque de Lavaur) en Angleterre en 1533, autour du fameux memento mori anamorphotique du crâne au premier plan. Si le tableau et le texte figurent le double postulat de la vie et de la mort, de l'absence et de la présence, du passage du temps et de valeurs sempiternelles, ils partagent aussi une esthétique du retour, du détournement, propre à la perspective curieuse ou oblique, qui ne cesse de remettre en cause l'univocité du signe. Il s'agit donc, dans cet article, d'interroger les convergences et divergences de procédés et de points de vue impliquant la participation de l'ami lecteur, qui est interpellé par les signes troubles de ces oeuvres mouvantes.

© Nancy Frelick, 2015



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Amitié et anamorphose chez Montaigne et Holbein*

Composés sous les doubles signes de l'amour et de la mort, de l'anamorphose et de l'aporie, *Les Essais* de Michel de Montaigne et *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein sont des monuments renaissants à l'amitié. Montaigne voue son texte protéen au souvenir d'Etienne de La Boétie, l'ami absent autour duquel se construisent les « grotesques » de ses essais, tandis que Holbein commémore la rencontre des ambassadeurs et amis Jean de Dinteville (bailli de Troyes) et George de Selve (évêque de Lavaur) en Angleterre en 1533, autour du fameux *memento mori* anamorphique du crâne au premier plan¹. Si le tableau et le texte figurent le double postulat de la vie et de la mort, de l'absence et de la présence, du passage du temps et des valeurs sempiternelles, ils partagent aussi une esthétique du retour, du détournement, propre à la « perspective curieuse² » ou oblique, qui ne cesse de remettre en cause l'univocité du signe. Il s'agira donc, dans cette étude, d'interroger les convergences et divergences de procédés et de points de vue impliquant la participation de l'ami lecteur, qui est interpellé par les signes troubles de ces œuvres mouvantes.

Montaigne se sert d'une métaphore picturale pour son « Livre de bonne foy » dès son adresse « Au lecteur », où il écrit : « c'est moy que je peins », précisant que cet autoportrait est « voué à l'usage de [ses] parens et amis : à ce que m'ayans perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost), ils y puissent retrouver aucuns traicts de mes conditions et

· Nous tenons à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour le soutien qui a rendu ce travail possible.

¹ C'est Mary Hervey qui a identifié les ambassadeurs représentés dans ce double portrait (qui se trouve maintenant à la National Gallery à Londres) à partir des documents qu'elle a trouvés et publiés dans son livre, *Holbein's Ambassadors, the Picture and the Man*, 1900. Pour de plus amples renseignements sur ce tableau, voir les articles dans le catalogue d'exposition édité par Susan Foister, Ashok Roy et Martin Wyld, *Making and Meaning: Holbein's Ambassadors*, 1997.

² L'expression est de Jean-François Nicéron, qui s'en sert dans le titre de son livre, *Perspective curieuse ou la magie artificielle des effets merveilleux de l'optique par la vision directe, la catoptrique, où sont aussi discutées et restablies plusieurs expériences physiques y proposées*, 1638. Pour plus de détails sur Nicéron, voir Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses ou thaumaturgus opticus*, 1984.

humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entiere et plus vivve, la connoissance qu'ils ont eu de moy ». Selon lui, ce portrait ne serait pas flatté :

Si c'eust esté pour rechercher la faveur du monde, je me fusse paré de beautez empruntées. Je veux qu'on me voye en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans estude et artifice : car c'est moy que je peins. Mes defauts s'y liront au vif, mes imperfections et ma forme naïfve, autant que la reverence publique me l'a permis. Que si j'eusse esté parmy ces nations qu'on dit vivre encore souz la douce liberté des premieres loix de nature, je t'asseure que je m'y fusse très-volontiers peint tout entier, et tout nud. Ainsi, Lecteur, je suis moy-mesme la matiere de mon livre : ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain. À Dieu donq. De Montaigne, ce premier de Mars mil cinq cens quatre vingts³.

Malgré le topos de modestie de l'auteur, et même si les règles de la bienséance semblent faire obstacle à la nudité désirée par le peintre, Montaigne évoque ici le pouvoir de la représentation de l'artiste (ou de l'écrivain), dans le tableau, comme dans le texte. Il s'agit non seulement de pouvoir reproduire fidèlement l'image du sujet, mais aussi de le rendre présent, malgré son absence ou son trépas.

Ce passage rappelle un extrait de Léon Battista Alberti qui lie le pouvoir de l'amitié et de la peinture de faire revivre les morts, et ceci, non seulement pour la délectation des observateurs, mais aussi à la gloire des artistes et de leur admirable pouvoir. Au début du deuxième livre de *La Peinture*, Alberti fait référence (implicitement) au *De Amicitia* (ch. 7, §. 23) de Cicéron pour dire que la peinture, comme l'amitié, est capable de rendre présents les absents, et ceci pour la gloire de l'artiste et pour le plus grand plaisir des spectateurs :

C'est qu'elle [la peinture] a en elle une force toute divine qui non seulement, comme on le dit de l'amitié, permet à la peinture de rendre présents les absents, mais encore de faire surgir après de longs siècles les morts aux yeux des vivants ; si bien qu'on les reconnaît, ce qui vaut au peintre la plus grande admiration et suscite le plus grand plaisir chez ceux qui regardent⁴.

³ Michel de Montaigne, *Essais*, 2007, p. 27.

⁴ Léon Battista Alberti, *La Peinture*, 2004, p. 97. Selon Cicéron, dans le même passage, l'amitié aurait aussi une fonction spéculaire, s'assimilant au miroir ou au portrait, car la contemplation de l'ami renvoie une image de soi : « Parmi les avantages si nombreux et si grands que procure l'amitié, le plus précieux sans aucun doute, c'est qu'elle fait luire à nos yeux, dans l'avenir, la douce lumière de l'espérance, et qu'elle ne laisse point notre âme se décourager et s'abattre. Car celui qui contemple un véritable ami, voit en lui, pour ainsi dire, sa propre image. Par l'amitié, les absents sont présents, les pauvres sont riches, les faibles sont forts, et, ce qui est plus merveilleux encore, les morts sont vivants ; tant les respects, les souvenirs, les regrets de leurs amis les rattachent à l'existence ». (Cicéron, *Dialogue sur l'amitié*, 1893, p. 22. [disponible sur Gallica, BnF].)

Le grand don de l'homme d'art est donc de faire revivre les morts – son art est, en quelque sorte, un défi à la mort⁵.

Le pouvoir de l'artiste et de l'écrivain proviendrait, en grande partie, de sa capacité de reproduire fidèlement un objet (la mimésis), pour qu'il se confonde avec son modèle – la nature (comme les grappes de raisins mises en peinture par Zeuxis, qui, selon l'histoire racontée par Pline, trompaient même les oiseaux qui voulaient les manger). Cependant, comme le rappelle le fameux combat entre Zeuxis et Parrhasios (qui trompa Zeuxis en peignant un rideau que ce dernier voulait tirer pour voir la peinture qui se trouvait derrière), ce modèle de la transparence de l'art ou de l'écriture, du trompe l'œil, est un leurre⁶. Comment d'ailleurs se représenter « naturellement », sans artifice, sans art ? Même si les découvertes en ce qui concerne la perception et la perspective linéaire (comme la *costruzione legittima* d'Alberti et de Brunelleschi, par exemple⁷) semblent promettre meilleur accès à la mimésis ou à la transparence, ni le texte, ni le tableau ne peuvent vraiment fonctionner comme un miroir donnant une simple image de ce qui est devant lui. Le portrait textuel ou pictural s'avère une construction plutôt qu'un simple reflet, car, comme le rappellent les logiciens de Port-Royal, il est construit de signes arbitraires plutôt que naturels⁸. Victor Stoichita précise que le miroir requiert la présence

⁵ Il n'est peut-être pas surprenant qu'il s'agisse de l'époque où l'artiste commence à se comparer au Créateur. C'est la remarque que l'on fait souvent au sujet de la « frontalité » de l'autoportrait d'Albrecht Dürer de 1500, par exemple, qui « est une caractéristique de l'iconographie du Rédempteur ». Voir Georges Didi-Huberman, « L'autre miroir. Autoportrait et mélancolie christique selon Albrecht Dürer », 1993, p. 207-240.

⁶ Voir Pline l'Ancien, « Traitant de la peinture et des couleurs », 1947, p. 36. Baltrusaïtis et Lacan se réfèrent aussi à l'histoire de Zeuxis et de Parrhasios en parlant des leurre du trompe-l'œil. Voir Baltrusaïtis, *Anamorphoses ou thaumaturgus opticus*, 1984, p. 97, ainsi que Jacques Lacan, *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1973, p. 95 et p. 102. L'ouvrage de Baltrusaïtis s'avère essentiel pour l'étude de ces jeux d'optique et de perspective. Il contient tout un chapitre sur les *Ambassadeurs* de Hans Holbein. Lacan parle aussi de ce tableau dans un chapitre de son séminaire intitulé « L'anamorphose » où il est question de la perspective géométrale et des *Ambassadeurs*, dont l'image orne la couverture du livre. Lacan y fait aussi référence à l'ouvrage de Baltrusaïtis, (p. 80).

⁷ Voir Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, 1987, surtout les ch. 4 et ch. 5 sur Alberti et Brunelleschi et la question de l'origine de la « construction légitime ».

⁸ Louis Marin précise que pour les « logiciens classiques » il y aurait « deux sortes de signes, les 'naturels' qui ne dépendent pas de la fantaisie des hommes comme une image qui paraît dans un miroir est un signe naturel de celui qu'elle représente' ; 'il y en a d'autres qui ne sont que d'institution ... ainsi les mots sont des signes d'institution des pensées, et les caractères des mots' ». Louis Marin, *L'écriture de soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, 1999, p. 130.

de l'objet reflété, tandis que le tableau suggère l'absence de l'objet représenté⁹. Louis Marin, à la suite d'Emile Benveniste (et sans doute de Jacques Lacan), affirme qu'il y a aussi dédoublement devant le portrait (ou le miroir) entre le « je » qui s'observe et l'image qu'il identifie comme « moi » (p. 130)¹⁰. Montaigne semble bien conscient de ce dédoublement et de l'inconstance de ce « moi » à travers le temps lorsqu'il écrit dans son essai « De la vanité » : « Moy à cette heure et moy tantost sommes bien deux¹¹ ».

Pour revenir au passage de Montaigne cité plus haut, on peut voir qu'il y a non seulement identification du moi, mais aussi autographie du « moi » dans la signature en bas de la page qui atteste de cette identification entre le nom de Montaigne, la date qui accompagne la signature (le 1^{er} mars 1580, juste après le 47^e anniversaire du personnage référentiel de Michel Eyquem, né le 28 février 1533, selon les archives) et celui qui dit « je suis moi-même la matière de mon livre » dans l'adresse au lecteur. « Texte remarquable » selon Marin,

parce que nous y assistons, dans son écriture même, non seulement à l'oscillation entre le visuel, le regard, la peinture et l'écriture, la lecture, mais encore à l'émergence du moi à partir du « je » et jusqu'à son identification par son nom. Mais le moi peint par le « je », le moi-même, matière du livre et objet de lecture, signe, non de son 'vrai' nom, son patronyme, le nom de son père, mais du nom de sa terre, de sa propriété familiale, du lieu où il écrit, Montaigne : transparence et opacité de la représentation du moi dans son nom comme auteur d'un livre qui n'est fait que des procès pluriels et constamment repris de l'identification de ce moi¹².

Il ne s'agit donc pas juste de l'identification du « moi » dans le portrait visuel ou littéraire, tel qu'on le voit chez Montaigne, mais de sa construction et des postures qu'il adopte pour les lecteurs-spectateurs. Comme le souligne Gisèle Mathieu-Castellani, « le refus de la *captatio benevolentiae* est une forme subtile de *captatio* », de capture pour le lecteur, dont il veut se « faire aimer et désirer avec cette *véhémence fameuse* qui distinguera Marie de Gournay¹³ ».

⁹ Victor Stoichita, *L'instauration du Tableau*, 1999, p. 249.

¹⁰ Voir « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » ainsi que « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » dans Jacques Lacan, *Ecrits*, 1966, p. 93-100 et p. 237-322.

¹¹ Montaigne, *Essais*, 2007, p. 1009.

¹² Louis Marin, *L'écriture de soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, 1999, p. 131.

¹³ Gisèle Mathieu-Castellani, *Montaigne. L'écriture de l'essai*, 1988, p. 258. Selon Lacan, tout tableau serait une espèce de piège pour le regard (Jacques Lacan, *Le Séminaire XI*, 1973, p. 93).

Comme on le sait, si Montaigne nous a dit, au début de son livre, qu'il s'agissait d'un autoportrait (du « je » et du « moi »), il est aussi question du portrait de l'ami perdu (le « il » ou « lui » qui désigne Etienne de La Boétie). Montaigne se sert encore d'une métaphore picturale pour décrire ce projet :

Considerant la conduite de la besongne d'un peintre que j'ay, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plu bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance ; et le vuide tout autour, il le remplit de crottesques : qui sont peintures fantasques, n'ayans grace qu'en la varieté et estrangeté. Que sont-ce icy aussi à la verité que crottesques et corps monstrueux, rappez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite, ny proportion que fortuite ?

Desinit in piscem mulier formosa supernè ?

Je vay bien jusques à ce second point, avec mon peintre : mais je demeure court en l'autre, et meilleure partie : car ma suffisance ne va pas si avant, que d'oser entreprendre un tableau riche, poly et formé selon l'art. Je me suis advisé d'en emprunter un d'Étienne de la Boitie, qui honorera tout le reste de cette besongne. C'est un discours auquel il donna nom : *La Servitude volontaire* : mais ceux qui l'on ignoré, l'on bien proprement depuis rebatisé, le Contre-un¹⁴.

Selon notre auteur, le premier livre des *Essais*, devait servir de cadre au texte de La Boétie sur la tyrannie, texte inédit qui était aussi le pré-texte pour la rencontre des deux hommes, car Montaigne l'avait lu au préalable. *La Servitude volontaire* allait paraître en plein cœur de l'œuvre, en hommage à l'ami perdu. Mais comme le précisent les éditeurs récents des *Essais* dans la collection de La Pléiade, Montaigne « met en scène, dramatise son revirement et stratifie son chapitre : en définitive, puisque le *Contr'un* a été capté et publié 'à mauvaise fin' par le camp protestant, il 'se dédit de le loger icy' et en lieu et place donnera à lire les vingt-neuf *Sonnets* de la Boétie¹⁵ ». L'hommage à l'ami absent se compose donc d'un discours sur l'amitié et de l'édition des sonnets de la Boétie à la suite du chapitre 28 (au centre du premier livre des *Essais*), jusqu'après l'édition de 1588, car

sur l'Exemplaire de Bordeaux ces sonnets ont été tous biffés et remplacés par la sibylline mention 'ces vers se voient ailleurs' ... Désormais ne subsiste plus au centre du premier livre que le 'cénotaphe' de l'ami disparu¹⁶.

Cénotaphe, tombeau vide, comme le souligne Mathieu-Castellani¹⁷. Si l'œuvre de Montaigne sert de cadre au portrait de l'ami disparu, ces grotesques s'avèrent dès lors

¹⁴ Michel de Montaigne, *Essais*, 2007, p. 189-190.

¹⁵ *Ibid.*, p. 1410.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1418-1419.

¹⁷ Gisèle Mathieu-Castellani, *Montaigne ou la vérité du mensonge*, 2000, p. 95-105.

triplement vides, marquant non seulement l'absence de l'ami défunt, mais de ses textes qui sont successivement supprimés des *Essais*. Comme le suggère François Rigolot, « Montaigne en est venu peu à peu à prendre acte du fait que ses essais se sont déplacés de la périphérie vers le centre¹⁸ ». Et Marin précise que

Tout se passe [...] comme si s'opérait une migration, un déplacement (et une transformation) du sujet de sa position de cadre au sujet représenté comme « moi ». Certes, mais ce moi substitué au portrait de l'ami (ou à sa représentation comme mort par son livre, ses poèmes, par le retrait de son livre, puis de ses poèmes), n'est autre qu'un cadre de portrait devenu autoportrait ou plutôt un autoportrait qui n'est jamais et indéfiniment que son propre « cadrage », le cadrage de son lieu, la mise en figure de sa figurabilité – ou plutôt, à l'inverse, la mise en figurabilité de sa figure ; comme si, en bref, s'opérait l'opacification radicale de toute transparence dans la représentation de soi¹⁹.

La représentation de l'ami s'avère d'ailleurs tout aussi difficile que celle du moi.

Ce déplacement, ce double point de vue, et la perspective oblique des *Essais* rappellent la logique des œuvres anamorphiques, comme le tableau célèbre de Holbein, qui présente aussi toute une série de déplacements, de détournements, ainsi qu'une oscillation entre le centre et la périphérie, entre différents points de vue²⁰. Même si Holbein n'est pas le sujet principal de son tableau, sans doute commandé par Jean de Dinteville pour commémorer la visite de son ami Georges de Selve, le peintre se présente à nous à travers sa signature et la date de son œuvre « Ioannes Holbein pingebat 1533²¹ ». C'est l'année de la naissance de Montaigne, l'année aussi de la visite des ambassadeurs français à la cour anglaise, année du mariage du roi d'Angleterre Henri VIII avec Anne Boleyn, dont les suites furent si bouleversantes pour tant de gens, pour l'état et pour la religion. Holbein se représente peut-être aussi à travers l'anamorphose, à savoir le crâne posé en *memento mori* au premier plan et que l'on peut voir en se déplaçant vers la droite du tableau (ou en se servant d'un miroir ou d'un verre convexe pour le regarder). Comme le rappellent les

¹⁸ François Rigolot, *Les Métamorphoses de Montaigne*, 1988, p. 75.

¹⁹ Louis Marin, *L'écriture de soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, 1999, p. 124.

²⁰ Pour d'autres comparaisons entre le texte de Montaigne et l'anamorphose, voir Nancy Frelick, « Friendship, Transference, and Voluntary Servitude: Montaigne and La Boétie », 2003, p. 195-206, ainsi que Dany Roberge, « La poétique de l'anamorphose dans les *Essais* de Montaigne », 2008, p. 11-25 (texte que nous n'avons connu qu'après l'écriture de la présente étude).

²¹ Voir Kate Bomford sur le rôle monumental de cette inscription qui immortaliserait l'artiste tout en évoquant la mort et les épitaphes dans « Friendship and Immortality: Holbein's *Ambassadors* Revisited », 2008, p. 578.

critiques, le peintre s'est probablement servi d'un jeu de mots graphique avec son nom car les vocables « hohl bein » signifient « os creux » en allemand²². Il n'est peut-être pas surprenant que le peintre se soit mis au premier plan de ce tableau d'amis, car, comme le suggère Marin :

Tout tableau tend à être comme l'autoportrait virtuel de son peintre comme si, désigné par la signature, le peintre était en train de se faire figure : une figure qui peut apparaître discrètement, presque secrètement dans une image évanescence, un simulacre au reflet d'une armure, d'un vase de cristal ou même d'un miroir représenté au fond de l'espace virtuel du tableau²³.

On reconnaîtra dans cette citation la référence à plusieurs tableaux néerlandais, tels ceux de Van Eyck.

L'anamorphose de Holbein semble avoir plusieurs fonctions à part le jeu de rébus lié au nom du peintre. Elle évoque non seulement le *memento mori* du crâne (qui double en forme et en contenu l'emblème broché au chapeau de Dinteville, dont la devise personnelle serait « *memento mori* ») et le thème de la *vanitas* cher aux peintres renaissants pour évoquer le danger de trop s'investir dans les plaisirs et les pouvoirs du monde (représentés ici par les vêtements de luxe des diplomates et les objets évoquant les arts libéraux et les connaissances de l'époque, et qui s'offrent en spectacle à notre vue sur le meuble à double étagère). Il ne s'agit pas simplement de critiquer les vanités du monde fastueux de la cour, car la religion est aussi mise en cause (en ce moment de crise entre catholiques et protestants). Les amis diplomates (Dinteville et Selve) représentent d'ailleurs à la fois le pouvoir politique et le pouvoir ecclésiastique, dits de « robe courte » et de « robe longue », comme on le voit dans les costumes de Dinteville, l'homme de la cour d'un côté, et de Selve, l'évêque de l'autre. Il est à noter d'ailleurs, que les deux sont mis à distance, à la fois liés et séparés par tous ces objets, et que les deux hommes nous fixent d'un regard impassible, nous interpellant, en quelque sorte, nous invitant à lire les signes devant nous. Car, même si ce tableau paraît être le comble du réalisme pictural, du trompe l'œil, de par la vraisemblance des personnages et des objets représentés – et il est certain que Holbein est passé maître des « effets de réel » en peinture –, l'anamorphose, qui en déstabilise les certitudes, nous rappelle qu'il est constitué de signes, qu'il ne s'agit

²² Voir Derek Wilson, *Hans Holbein: Portrait of an Unknown Man*, 1996, p. 200.

²³ Louis Marin, *L'écriture de soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, 1999, p. 132.

pas de *mimésis*, mais de *sémiosis*. Le rideau qui constitue l'arrière-plan de la toile, ne rappelle-t-il pas le rideau de Parrhasios que Zeuxis voulait tirer pour révéler le vrai tableau qui se cachait derrière ? Holbein ne capte-t-il pas aussi le regard et l'imagination du spectateur avec ce crucifix, à peine visible en haut à gauche, qui semble presque éclipsé par cette grande tenture verte, suggérant qu'il y a quelque chose derrière le rideau qui le dévoile et, par analogie, qu'il y a sans doute des sens cachés, évoqués par les objets représentés, qui fonctionnent comme des signes voilés ou comme des « emblèmes », selon le mot de Fernand Hallyn²⁴ ? Comment interpréter ces symboles ? Comment être bon lecteur de ce texte visuel qui semble souligner « cette opposition des vanités humaines et de la vérité de Dieu²⁵ » ? Comme le suggère Hallyn, « Devenus symboles, les objets s'intègrent [...] dans une intertextualité qui les surdétermine. Des allusions à l'Église et à l'État s'y glissent²⁶ ». Or, même si le tableau commémore la visite des deux amis, n'oublions pas que les ambassadeurs sont eux aussi des signifiants. Les diplomates sont des représentants de l'état et de l'église. Ils ont aussi l'obligation, comme le remarque Montaigne dans son chapitre intitulé « Un traict de quelques Ambassadeurs », de « fidelement représenter les choses » à leur maître, le roi, surtout en ce qui concerne l'intelligence qui a trait aux intérêts de l'état²⁷. Il faut aussi qu'ils soient bons lecteurs et observateurs : ils doivent être des hommes lettrés, qui connaissent la langue de la diplomatie (le latin), ils doivent savoir lire les plis, être sensibles aux situations et à divers codes, car le contexte doit informer leurs décisions, leurs conseils, leurs actions. Ils doivent aussi se faire voir, se montrer dignes de leurs postes, se mettre en scène, comme dans ce tableau – comme on le voit ici, leurs costumes dramatisent leur rôle respectif (richesse des vêtements et parures : soies et fourrures, chapeau carré et manteau sobre

²⁴ Voir Fernand Hallyn, « Holbein : la mort en abyme » dans *Le sens des formes. Etudes sur la Renaissance*, 1994, p. 115-117.

²⁵ Baltrusaitis cite Agrippa pour souligner la vanité des « sciences périssables [qui] sont étalées au premier plan » par opposition au crucifix dans le coin gauche, où le rideau le cache et le révèle à la fois. Baltrusaitis rappelle que « Le rideau, dans l'art du Moyen Age, s'ouvrait généralement sur une révélation ou une vision sacrée ». Selon lui « le Christ apparaissant à demi dans l'angle supérieur pointe comme un rayon de son domaine éblouissant. Il est la cible à atteindre. L'artiste l'a installé, comme un avertissement, dans le coin le plus éloigné, en l'écartant résolument des sciences vaines, et il l'a mis en relation avec le crâne. La Mort et la Résurrection sont opposées sur le même axe, tracé de biais, avec pour base le crâne qui flotte dans le registre inférieur », Baltrusaitis, *Anamorphoses ou thaumaturgus opticus*, 1984, p. 98.

²⁶ Fernand Hallyn, « Holbein : la mort en abyme » dans *Le sens des formes. Etudes sur la Renaissance*, 1994, p. 115.

²⁷ Michel de Montaigne, *Essais*, 2007, p. 76.

pour l'évêque ; costume à la mode, avec les accoutrements d'un chevalier pour son ami séculier – armes de parade et collier avec la médaille de l'ordre Saint-Michel pour celui qui – comme Montaigne plus tard – réussit à se distinguer par sa fidélité au Roi de France). En même temps, il faut que ces diplomates soient discrets, qu'ils puissent garder les secrets et que leurs visages demeurent impénétrables, illisibles, pour que leur contenance ne trahisse ni les intérêts qu'ils représentent, ni eux-mêmes. Car comme le rappelle Lacan, le regard ne sert pas juste à voir, mais aussi à montrer, et peut révéler toutes sortes de choses à son insu²⁸. Comme le tableau, ces hommes représentent donc certaines formes de maîtrise, de contrôle, tout comme les objets qui les entourent et qui symbolisent les connaissances du monde terrestre et céleste (globes, instruments scientifiques et de musique, etc.). Cependant, comme l'ont souligné plusieurs critiques, et comme le dirait Lacan, il y a quelque chose « qui cloche » avec la plupart de ces objets, qui ne sont pas tout à fait fonctionnels²⁹. Par exemple, une des cordes du luth est cassée. Le luth, qui évoque normalement l'harmonie, devient donc un symbole de dissonance. Plus on examine la toile, plus on y voit des références indirectes aux troubles religieux, comme dans la présence du livre de cantiques luthériens, qui rappelle la rupture entre catholiques et protestants. Comme le précise Hallyn :

Afin de se représenter, les ambassadeurs se sont donc fait peindre entourés d'emblèmes. Mais si la chaîne représentative ne remonte plus au roi ni au pape, ceux-ci demeurent néanmoins présents. Ils n'ont pas été éliminés, mais déplacés, – vers l'autre bout de la chaîne. Leur représentation critique devient un des éléments de la représentation des ambassadeurs. Ceux-ci ne sont pas là en tant que représentants du roi, mais cette représentation est un de leurs attributs. La Royauté, l'Église font partie du système de représentation des personnages. Ils ne dominent pas le spectacle, mais en sont des facettes³⁰.

Le dessin du dallage imiterait celui de l'abbaye Westminster, lieu des mariages et des mausolées des rois, et scène des noces récentes d'Henri VIII avec Anne Boleyn auxquelles Dinteville aurait assisté. Rappelons qu'Anne avait passé presque sept ans à la

²⁸ Voir les chapitres sur le regard dans Jacques Lacan, *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1973, p. 65-109.

²⁹ Selon Lacan « il n'y a de cause que de ce qui cloche », Jacques Lacan, *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1973, p. 25. Pour de plus amples détails sur ces objets, voir le livre de John North, *The Ambassadors' Secret: Holbein and the World of the Renaissance*, 2002, ainsi que le catalogue d'exposition de Foister et alia, *Making and Meaning: Holbein's Ambassadors*, 1997.

³⁰ Fernand Hallyn, « Holbein : la mort en abyme », dans *Le sens des formes. Etudes sur la Renaissance*, 1994, p. 117.

cour de François 1^{er} comme dame d'honneur de Claude de France. Ce mariage et la question du divorce avec Catherine d'Aragon était sans doute la raison de la présence des diplomates français à la cour anglaise, car François 1^{er} avait pris le parti d'envoyer ses ambassadeurs à Rome pour aider la cause d'Henri VIII et de sa nouvelle épouse (qui lui avait promis un fils, un héritier au trône, et qui était déjà enceinte – il fallait donc s'assurer de la légitimité de cet enfant, à savoir la future reine Elisabeth, en annulant ce premier mariage devenu embarrassant). Si Holbein s'insère dans le portrait des deux amis ambassadeurs, et s'il y place un objet insolite, un crâne ou *memento mori* qui semble démentir les certitudes, c'est peut-être aussi pour rappeler son ami absent, c'est-à-dire Thomas More, qui, en n'étant pas présent à ces noces royales et en refusant d'assister au couronnement de la nouvelle reine en raison de ses convictions religieuses, verra son statut changer d'un ami de Henry VIII en un ennemi mortel du roi et de l'état (il sera mis à mort en 1535)³¹.

Il s'agit donc, dans ce tableau, d'amitiés diverses à plusieurs niveaux: entre hommes, entre hommes et femmes, entre la France et l'Angleterre, entre princes, comme François et Henry (aux dépens de Charles Quint et de Catherine d'Aragon, tous deux liés au Pape par la parenté). Il s'agit sans doute aussi de l'instabilité de ces amitiés, car comme le précise Etienne de la Boétie dans *La servitude volontaire*, les tyrans ne peuvent pas avoir de vrais amis³² – c'est bien ce que l'on constate avec ces alliances qui se font et se défont entre empereurs, papes, et rois à cette époque, ainsi qu'à la cour, aux dépens de gens comme Thomas More et ensuite Anne Boleyn, parmi tant d'autres, comme on le verra au fil du temps. C'est d'ailleurs l'inquiétude de Georges de Selve qui écrira un discours (courageux et idéaliste) s'adressant à François 1^{er} et à Charles Quint, les blâmant pour les guerres et les troubles religieux et les incitant à réformer l'église pour en éliminer la corruption et ainsi mettre fin aux conflits entre catholiques et luthériens. Dans son « Discours du vray et seul moyen de faire une bonne et perpétuelle paix entre l'empereur et le roy treschrestien: faict par George de Selve, Evesque de la Vaur, estant ambassadeur dudict seigneur Roy treschrestien, vers ledict Empereur », comme dans ses

³¹ Voir les portraits de Thomas More par Holbein.

³² Etienne de la Boétie, *De la servitude volontaire*, 1987, p. 73-74.

« Remonstrances aux allemans », Selve ne donne pas vraiment tort aux luthériens³³. Au contraire, il se sert de ses dons de diplomate et de sa position dans ce que l'on pourrait appeler un *speculum principis* pour tenter d'établir une vraie paix, en faisant appel à la bonne volonté de ces princes, en les exhortant à redevenir amis, à mettre le bien commun au dessus de leurs intérêts personnels et à éliminer la corruption dans l'église qui est cause d'*irreligion* et d'hérésie, selon lui.

En guise de conclusion on peut remarquer que si les *Essais* et les *Ambassadeurs* sont comparables (s'ils se font miroir en quelque sorte), ce n'est pas seulement parce qu'il s'agit dans les deux cas de dédoublement, de portraits doubles d'amis qui mettent en question la représentation du moi et de l'autre. Ils dramatisent non seulement une double vue (frontale et oblique), mais une vision multiple, ex-centrique, mouvante, qui est sans cesse reportée ailleurs et qui déstabilise les certitudes. L'anamorphose est une mise en acte des problèmes de représentation qui implique la participation du lecteur-spectateur à travers une sorte de « captatio », de capture du regard ou de l'esprit par l'oscillation entre cadre et tableau, entre transparence et opacité, entre figurabilité et dissolution. Ce n'est pas juste un jeu sur le thème de la vanité et de la mort, pas juste « un piège à regard » qui dramatise la fonction du manque, selon le mot de Lacan. Si Montaigne et Holbein se révèlent, c'est de biais, à travers les réfractions d'autres signifiants, d'autres textes, d'autres miroirs du monde, d'autres miroirs des princes. Ils essayent aussi d'évoquer ce qui ne peut être représenté, à savoir l'absence, la mort – le réel ineffable qui ne peut être représenté que de manière oblique, anamorphique. Il ne s'agit pas pour eux simplement de se faire voir ou de se faire admirer comme hommes d'art. Ce n'est pas juste une question d'*éthos* (d'un discours pour établir la posture ou la crédibilité du créateur) mais de faire du lecteur-spectateur un ami prêt à s'observer dans ce jeu de miroirs qui lui est tendu, un « suffisant lecteur » prêt à s'essayer à travers une réflexion *éthique* qui ne cesse de s'interroger.

³³ Voir George de Selve, *Œuvres de feu révérend père en Dieu George de Selve, évêque de Lavaur, contenant un sermon, quelques exhortations, oraisons, contemplations, lettres, discours, sommaires de l'Esriture Sainte, moyen de faire et entretenir paix et deux remonstrances aux Alemans...*, 1559, texte disponible sur microfilm à la Bibliothèque Nationale de France.

Nancy Frelick

Bibliographie

ALBERTI, Léon Battista, *La peinture*, Paris, Seuil, 2004. [T. Golsenne et al. (éds. et trads.)].

BALTRUSAITIS, Jurgis, *Anamorphoses ou thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion (Idées et Recherches), 1984.

BOMFORD, Kate, « Friendship and Immortality: Holbein's *Ambassadors* Revisited », *Renaissance Studies*, 2008, vol. XVIII, n° 4, p. 544-581.

CICÉRON, *Dialogue sur l'amitié*, Paris, Hachette, 1893. [A. Legouez (trad.)].

DAMISCH, Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion (Idées et Recherches), 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges, « L'autre miroir. Autoportrait et mélancolie christique selon Albrecht Dürer », dans Augusto GENTILI, Pierre MOREL et Claudia CIERI VIA (dirs.), *Il ritratto e la memoria. Materiali 2*, Rome, Bulzoni, 1993, p. 207-240.

Making and Meaning: Holbein's Ambassadors, Londres, National Gallery/Yale University Press, 1997. [S. Foister, A. Roy et M. Wyld (éds.)].

FRELICK, Nancy, « Friendship, Transference, and Voluntary Servitude : Montaigne and La Boétie », dans Keith CAMERON et Laura WILLETT (dirs.), *Le Visage changeant de*

Montaigne/The Changing Face of Montaigne, Paris, Champion (Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance), 2003, p. 195-206.

HALLYN, Fernand, *Le sens des formes. Etudes sur la Renaissance*, Genève, Droz (Romanica Gandensia), 1994.

HERVEY, Mary, *Holbein's Ambassadors, the Picture and the Man*, Londres, George Bell and Sons, 1900.

DE LA BOÉTIE, Étienne, *De la servitude volontaire ou contr'un*, Genève, Droz (Textes littéraires français), 1987. [M. Smith (éd.)].

LACAN, Jacques, *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil (Le champ freudien), 1973.

— *Écrits*, Paris, Seuil (Le champ freudien), 1966.

MARIN, Louis, *L'écriture de soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, Presses universitaires de France (Librairie du Collège International de Philosophie), 1999. [P. Fabre et al. (éds.)].

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Montaigne ou la vérité du mensonge*, Genève, Droz (Cahiers d'humanisme et Renaissance), 2000.

— *Montaigne. L'écriture de l'essai*, Paris, Presses universitaires de France (Ecrivains), 1988.

DE MONTAIGNE, Michel, *Essais*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007. [J. Balsamo, M. Magnien et C. Magnien-Simonin (éds.)].

NICERON, Jean-François, *Perspective curieuse ou la magie artificielle des effets merveilleux de l'optique par la vision directe, la catoptrique, où sont aussi discutées et restablies plusieurs expériences physiques y proposées*, Paris, P. Billaine, 1638.

NORTH, John, *The Ambassadors' Secret: Holbein and the World of the Renaissance*, Londres, Hambledon and London, 2002.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, Paris, Belles lettres (Collection des universités de France), 1947. [A. Ernout et al. (éds. et trads.)].

RIGOLOT, François, *Les métamorphoses de Montaigne*, Paris, Presses universitaires de France (Ecrivains), 1988.

ROBERGE, Dany, « La Poétique de l'anamorphose dans les *Essais* de Montaigne », dans Yves BOURASSA, Alexandre LANDRY, Marie Lise LAQUERRE et Stéphanie MASSE (dirs.), *Critique des savoirs sous l'ancien régime. Erosion des certitudes et émergence de la libre pensée*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 11-25.

DE SELVE, George, *Œuvres de feu révérend père en Dieu George de Selve, évêque de Lavaur, contenant un sermon, quelques exhortations, oraisons, contemplations, lettres, discours, sommaires de l'Escripture Sainte, moyen de faire et entretenir paix et deux remonstrances aux Alemans...*, Paris, Galliot du Pré, 1559.

STOICHITA, Victor, *L'instauration du Tableau*, Genève, Droz (Titre courant), 1999.

WILSON, Derek, *Hans Holbein: Portrait of an Unknown Man*, Londres, Weidenfield & Nicolson, 1996.