



CLASSIQUES
GARNIER

PROSHINA (Maria), « “Excréments d’un vieil esprit”. Le registre corporel dans les *Essais* », *Bulletin de la Société internationale des amis de Montaigne*, n° 58, 2013 – 2, p. 95-110

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-3039-8.p.0095](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-3039-8.p.0095)

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

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

PROSHINA (Maria), « “Excréments d’un vieil esprit”. Le registre corporel dans les *Essais* »

RÉSUMÉ – Maria Proshina propose une réflexion en deux parties sur ce qu’elle nomme le “registre corporel” dans Les *Essais* de Montaigne, d’abord tel qu’il s’y déploie, ensuite tel qu’il permet de décrire l’œuvre elle-même. Montaigne en effet décrit son texte comme une partie de son corps, et même comme ses organes internes les plus intimes : l’œuvre se fait exploration anatomique de soi, et permet même de *donner corps* et forme à la nature changeante de l’auteur.

« EXCRÉMENTS D'UN VIEIL ESPRIT »

Le registre corporel dans les *Essais*

LA DICHOTOMIE DU VIDE ET DU SOLIDE DANS LE DISCOURS MÉTALINGUISTIQUE DES *ESSAIS*

Dans le langage métaphorique des *Essais*, les activités propres à la pensée sont souvent assimilées à des activités physiques. Les images de l'ingestion et de la digestion sont surtout employées dans le cadre de l'éducation et de l'imitation. De même, Montaigne se sert des métaphores corporelles dans le domaine du langage. Leur utilisation peut s'expliquer par la conception montaignienne de ce dernier. Il doit la notion de l'arbitraire du signe surtout au scepticisme et à l'aristotélisme¹. L'auteur refuse l'idée que le mot et l'essence de la chose soient liés par une relation interne et nécessaire et que la chose réelle y réside en puissance : « Il y a le nom et la chose : le nom, c'est une voix qui remarque et signifie la chose : le nom, ce n'est pas une partie de la chose ni de la substance : c'est une pièce étrangère jointe à la chose, et hors d'elle² ». Le mot ne fait pas partie intégrante de l'objet qu'il désigne. Il existe donc un écart entre les deux. Puisqu'il peut y avoir défaillance du côté des mots, Montaigne souhaite une langue pleine, charnue, où les mots seraient l'équivalent des choses qu'ils doivent représenter. Il prend de la sorte une écriture qui s'impose par un effet langagier, mais qui supporte une pensée, en fournissant quelque chose de substantiel. Pour lui, l'écriture accomplie est celle qui, par un étonnant transfert de

1 Frédéric Brahami, *Le Scepticisme de Montaigne*, Paris, PUF, 1997, p. 34 ; Marie-Luce Demonet, *A plaisir : sémiotique et scepticisme de Montaigne*, Orléans, Paradigme, 2002.

2 Michel de Montaigne, *Essais*, éd. Céard, Paris, Librairie générale française, 2001, II, 16, p. 953 ; éd. Villey, Paris, PUF, 1965, p. 618 [a] ; éd. Naya, Paris, Gallimard, 2009, II, p. 419.

substance, suscite une présence charnelle, se laisse palper. Montaigne prend pour modèle la poésie des Anciens, dont il célèbre précisément le pouvoir de représentation :

Leur langage est tout plein, et gros d'une vigueur naturelle et constante : Ils sont tout épigramme : non la queue seulement, mais la tête, l'estomac, et les pieds. [...] Plutarque dit, qu'il vit le langage Latin par les choses. Ici de même : le sens éclaire et produit les paroles : non plus de vent, ains de chair et d'os¹.

Mieux que nul autre, les classiques ont su reproduire le monde et parler aux hommes dans un langage qui les touche. Leurs mots sont des choses, leurs poèmes reflètent la sensualité des formes. Au moyen de l'image corporelle, développée par les termes « tête », « estomac », « pieds », « chair », « os », Montaigne suggère une plénitude langagière et donc l'équivalence entre la pensée et la langue latine des poètes. En revanche, le français des écrivains de son temps est caractérisé par des épithètes, qui soulignent son inconsistance : « [...] j'avais traîné languissant après des paroles Françaises, si exsangues, si décharnées, et si vides de matière et de sens, que ce n'étaient vraiment que des paroles Françaises² ». À l'adaptation parfaite de la langue à la pensée s'oppose une écriture où les choses s'évanouissent dans la vacuité d'un langage qui ne réfère qu'à lui-même. Cette observation témoigne du fait que Montaigne ne cesse d'avoir la hantise des signes vides. La répétition gratuite est toujours l'envers de la prolifération productive. Cette duplicité immanente se manifeste dans l'antithèse entre le vide et le solide. L'idée de l'inanité est exprimée par l'image du vent et les épithètes « vide », « exsangue » et « décharnée ». Elle contraste avec celle de solidité, de consistance, valorisées par les images corporelles. Montaigne suit ainsi les réflexions d'Érasme dans *De copia* et *Lingua*, où l'auteur avertit du danger que la *copia* peut dégénérer en *loquacitas*, si les *res* ne garantissent pas les *verba*³.

Tout en soulignant l'infériorité du français par rapport au latin, Montaigne ne cesse de rechercher dans sa prose les qualités qu'il admire chez les auteurs anciens. C'est par l'imitation de leur manière vigoureuse et dense que Montaigne veut montrer que sa langue participe de

1 *Essais, op. cit.*, éd. Céard, III, 5, p. 1367-1368 ; Villey, p. 873 [b] ; Naya, III, p. 131-132.

2 *Essais, op. cit.*, éd. Céard, I, 25, p. 225 ; Villey, 26, p. 147 [a] ; Naya, I, p. 314.

3 Érasme, *Lingua*, t. IV, 1, in *Opera omnia*, Amsterdam, North Holland Publishing Company, 1974 ; *De copia verborum ac rerum, ibid.*, t. I, 6, 1988.

l'épaisseur du réel. Cependant, une telle démarche pose le problème de l'emprunt, qui est traité lui aussi au moyen des métaphores corporelles :

Aristophane le Grammairien n'y entendait rien, de reprendre en Epicurus la simplicité de ses mots : et la fin de son art oratoire, qui était, perspicuité de langage seulement. L'imitation du parler, par sa facilité, suit incontinent tout un peuple. L'imitation du juger, de l'inventer ne va pas si vite. La plus part des lecteurs, pour avoir trouvé une pareille robe, pensent très faussement tenir un pareil corps. La force et les nerfs ne s'empruntent point : les atours et le manteau s'empruntent¹.

Montaigne oppose « l'imitation du parler » à « l'imitation de l'inventer ». Il est facile d'imiter le style, mais le vocabulaire emprunté ne saurait transmettre la force de l'expression de l'auteur, car elle provient de sa personnalité singulière. Afin de renforcer le contraste entre l'emprunt de la forme et du contenu, l'auteur se sert de l'image des vêtements, « robe », « manteau » et celle du corps, « corps », « nerfs ». De même, Érasme recourt au domaine physiologique, et en particulier aux termes *nervi* et *ossa*, afin de signaler que la singularité de Cicéron est unique et que toute tentative de la reproduire ne peut engendrer qu'une image fictive, qui ne correspond pas à l'original : « Si notre portrait par lequel nous représentons Cicéron manque de vie, de mouvement, de sentiments, de nerfs et d'os, que pourra-t-on imaginer de plus froid que notre imitation² ? ». Le mot latin *nervus* peut désigner un muscle aussi bien qu'un nerf. Au sens figuré, au pluriel, il signifie la force. Ainsi, ce terme est particulièrement adapté pour souligner la vigueur du style, qui est indissociable de la nature profonde de l'auteur. En effet, chez Montaigne, le mot « nerfs » est accompagné par celui de « force ». Ce dernier fait également penser au latin *vis*, que Quintilien emploie deux fois dans un passage consacré précisément à l'imitation. La première fois ce mot est accompagné du substantif *natura*, la seconde, suivi de *sanguis*, qui, au figuré, a également l'acception de force et au sens propre signifie « sang », en renvoyant ainsi au domaine corporel :

Ajoutez que toute chose semblable à une autre est forcément inférieure au modèle, comme l'ombre par rapport au corps, le portrait par rapport à l'original

1 *Essais, op. cit.*, éd. Céard, I, 25, p. 266-267 ; Villey, 26, p. 172 [c] ; Naya, I, p. 350-351.

2 *Si nostram simulacrum, quo M. Tullium effingimus, careat vita, actu, affectu, nervis et ossibus, quid erit imitatione nostra frigidius* ? Érasme, *Dialogus ciceronianus, op. cit.*, 1971, t. I, 2, p. 630.

et le jeu des acteurs par rapports aux sentiments authentiques. Il en est de même pour le discours. En fait, ce que nous prenons pour le modèle a une force naturelle et véritable pour le soutenir ; au contraire, toute imitation est artificielle et est subordonnée à une finalité étrangère [à celle de l'original]. De là vient que les déclamations ont moins de substance et de vigueur que les discours, parce que les sujets sont vrais dans les uns, fictifs [imités, reproduits] dans les autres¹.

La copie est nécessairement inférieure à son modèle comme l'art est inférieur à la nature. La source de la plénitude, l'origine du discours fertilement copieux réside dans l'identité inimitable du locuteur. Ainsi, Montaigne, comme Quintilien, souligne la perte inévitable de la force d'expression dans l'emprunt non assimilé.

Par ailleurs, l'image du vêtement, employée dans le passage cité des *Essais*, conduit à qualifier un style orné, ou particulièrement travaillé. En tant qu'élément non nécessaire et superflu, le vêtement signale que les ornements du discours ne doivent pas être recherchés pour eux-mêmes, car ils risqueraient de dépasser l'objet. Ainsi Montaigne évoque le danger de l'écart entre la forme et la pensée. L'opposition entre le vêtement et le corps renforce l'association du vêtement avec un apprêt de l'écriture, puisqu'il marque une certaine extériorité par rapport au corps. Ce dernier est, en revanche, perçu comme la matière du discours et donc comme quelque chose d'interne et d'essentiel. Cette opposition fait penser à un passage de l'*Institutio Oratoria*, où Quintilien établit une comparaison implicite entre le style raffiné des orateurs, les *verba* et les vêtements. Les idées, les *res*, sont, en revanche, associées à des nerfs. Un discours qui maintient l'équilibre entre la forme et la pensée est assimilé à un corps sain, sans ornements inutiles :

[ceux] qui négligent de s'occuper des idées, qui sont les nerfs des procès, vieillissent dans une sorte de futile recherche des mots, et cela, par souci d'élégance, la plus belle qualité de la parole, à mon sens du moins, mais quand elle suit, non quand elle est affectée. Des corps sains, et d'un sang pur et fortifiés par l'exercice, tirent leur beauté de la même source que leurs forces ; [...] mais

1 *Adde quod quidquid alteri simile est necesse est minus sit eo quod imitatur, ut umbra corpore et imago facie et actus histrionum ueris adfectibus. Quod in orationibus quoque euenit. Namque iis quae in exemplum adsumimus, subest natura et uera uis; contra omnis imitatio facta est et ad alienum propositum commodatur. Quo fit ut minus sanguinis ac uirium declamationes habeant quam orationes, quod in illis uera, in his adsimilata materia est.* Quintilien, *Institutio Oratoria*, trad. française par J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980, X, 2, 11-12, p. 109.

qu'on s'avise de les épiler, de les farder et de les parer comme les femmes, on les enlaidira à l'extrême en travaillant précisément à les embellir. [...] Il en est ainsi pour le style translucide et chatoyant de certains orateurs, dont il effémine les idées qu'il revêt d'une telle pompe verbale¹.

Montaigne se prononce lui aussi contre les éléments qui alourdissent l'expression sans enrichir le sens. Pour lui, les mots doivent surtout signifier, toute rhétorique est superflue : « L'éloquence fait injure aux choses, qui nous détourne à soi² ». La simplicité du style constitue ainsi un moyen pour s'approcher de la nature et pour s'éloigner des artifices de l'art, la pratique de l'auteur se présentant comme un retour intentionnel à une origine conforme à notre nature corporelle³. Les images corporelles mettent davantage en valeur le caractère authentique et naturel du style, sa capacité de transmettre la substance des choses.

L'anti-exemple de ce style simple et naturel est constitué par celui utilisé par Cicéron. La forme élaborée cache le vide du contenu, exprimé par l'image du vent. En revanche, ce qu'il y a de significatif est associé à l'image organique, développée par les termes « suc », « substance » et surtout « moelle », qui suggère l'idée de la solidité, en s'opposant ainsi à l'image du vent :

Ce qu'il y a de vif et de moelle, est étouffé par ses longueries d'appâts. Si j'ai employé une heure à le lire, qui est beaucoup pour moi, et que je ramenoive ce que j'en ai tiré de suc et de substance, la plus part du temps je n'y trouve que du vent : car il n'est pas encore venu aux arguments qui servent à son propos, et aux raisons qui touchent proprement le nœud que je cherche⁴.

Ainsi, la forme déborde le sens. Afin de souligner cette déviation, Montaigne a souvent recours à l'image de l'enflure. Il l'emploie dans les cas où le sujet ne fournit qu'un prétexte à une expression abondante. L'auteur met en relief le mécanisme de compensation entre la forme et

1 [...] *qui omissa rerum, qui nerui sunt in causis, diligentia quodam inani circa uoces studio senescunt, idque faciunt gratia decoris, qui est in dicendo mea quidem opinione pulcherrimus, sed cum sequitur, non cum adjectatur. Corpora sana et integri sanguinis et exercitatione firmata ex isdem bis speciem accipiunt ex quibus uires; [...] sed eadem si quis uulsa atque fucata muliebriter comat, foedissima sint ipso formae labore. [...] Similiter illa translucida et uersicolor quorundam elocutio res ipsas effeminat quae illo uerborum habitu uestiuntur*, Quintilien, *Institutio Oratoria*, op. cit., VIII, prohoemium, 18, p. 49.

2 *Essais*, op. cit., éd. Céard, I, 25, p. 266; Villey, 26, p. 172 [c]; Naya, I, p. 350.

3 Marie-Luce Demonet, op. cit., 2002, p. 184.

4 *Essais*, op. cit., éd. Céard, II, 10, p. 654; Villey, p. 413-414 [a]; Naya, II, p. 127.

le contenu : « Ceux qui ont le corps grêle, le grossissent d'embourures : ceux qui ont la matière exile, l'enflent de paroles¹ ».

Plus le sujet est insignifiant, plus l'exploit linguistique est remarquable. Par exemple, Montaigne parle avec ironie d'un Italien qui a fait l'éloge de l'art culinaire en termes dignes d'un sujet sérieux et élevé comme la théologie ou la politique :

Il m'a fait un discours de cette science de gueule, avec une gravité et contenance magistrale, comme s'il m'eût parlé de quelque grand point de Théologie. [...] Et tout cela enflé de riches et magnifiques paroles : et celles mêmes qu'on emploie à traiter du gouvernement d'un Empire².

Dans le même chapitre, avec le titre significatif *De la vanité des paroles*, Montaigne utilise le participe passé du verbe « bouffir », qui est un synonyme du verbe « enfler ». Il s'en sert pour traiter des écrits d'Arétin, auxquels il n'attache pas une valeur particulière à cause de leur style trop recherché :

[...] et les Italiens, qui se vantent, et avec raison, d'avoir communément l'esprit plus éveillé et le discours plus sain que les autres nations de leur temps, en viennent d'étrener l'Arétin : auquel, sauf une façon de parler bouffie et bouillonnée de pointes, ingénieuses à la vérité, mais recherchées de loin, et fantastiques : et outre l'éloquence enfin, telle qu'elle puisse être, je ne vois pas qu'il y ait rien au-dessus des communs auteurs de son siècle³.

L'image de l'enflure, développée par les termes « enfler » et « bouffir » donne l'idée d'une excroissance maligne. En effet, au sens propre, ces deux verbes sont employés dans le domaine médical : « Je me sens (dit-il) enfler et bouffir comme d'hydropisie⁴ ».

Une enflure malade s'oppose donc à un bon état de santé. Comme nous l'avons vu, l'image du corps sain pour un discours qui préserve une équivalence entre la pensée et le langage, remonte à Quintilien. De même, l'image de l'enflure pour une prolifération excessive des ornements stylistiques, qui prennent le pas sur le sens, se trouve chez cet auteur : « Certes, les orateurs qui pêchent par l'enflure, le mauvais

1 *Essais, op. cit.*, éd. Céard, I, 25, p. 242 ; Villey, p. 157 [c].

2 *Essais, op. cit.*, éd. Céard, I, 51, p. 497-498 ; Villey, p. 306 [a] ; Naya, I, p. 532-531.

3 *Essais, op. cit.*, éd. Céard, I, 51, p. 499 ; Villey, p. 307 [a] ; Naya, I, p. 534.

4 *Essais, op. cit.*, éd. Céard, II, 37, p. 1199 ; Villey, p. 769 [a] ; Naya, II, p. 636.

goût, le cliquetis du style, et par toute autre genre d'affectation délibérée, tous souffrent – j'en ai la certitude –, non d'un excès de force, mais de faiblesse, comme l'enflure du corps est signe de maladie, non de santé¹ ». Cette image n'est pas circonscrite à l'époque classique, mais possède une riche fortune également à la Renaissance. Ainsi Pasquier, le contemporain de Montaigne, a recours à l'image de l'enflure lorsqu'il recommande à La Croix du Maine d'enlever de sa bibliothèque des ouvrages insignifiants : « [...] si le faites, vostre Bibliotheque en sera moins enflée, mais plus solide : et j'aimeray tousjours un homme fort et nerveux que boursoufflé de gresse² ». Pasquier joue sur l'opposition entre les termes « enflé », « boursoufflé de gresse » et « solide », « fort », « nerveux ». On retrouve ainsi les métaphores employées par Montaigne lui-même dans le cadre de l'écriture.

Nous pouvons donc remarquer que, dans le discours métalinguistique des *Essais*, la dichotomie du vide et du solide est accompagnée par celle de l'enflure et de la santé. Toutes ces images proviennent du registre corporel, et font penser au proverbe grec, cité par Érasme, sur le lien indissociable entre *uber* et *tuber*³. Cette duplicité immanente du langage est fortement ressentie par Montaigne aussi bien que par les hommes de son époque, et en particulier par Rabelais. L'œuvre de ce dernier semble s'articuler entre l'aspiration à la plénitude, symbolisée par le tonneau intarissable, et la menace du vide, représentée dans l'épisode de Quaresmeprenant. Les deux auteurs sont conscients de l'écart qui sépare le mot de la chose et donc des problèmes de signification. Dans le cas de Montaigne, le registre du corps représente une source où ce dernier puise à sa façon pour instiller un regain de substance à sa langue. De cette façon, la démarche littéraire est caractérisée par une conscience aigüe du fait que la *copia* peut facilement dégénérer en une répétition stérile.

1 *Nam tumidos et corruptos et tinnulos et quocumque alio cacozeliae genere peccantes certum habeo non uirium, sed infirmitatis uitio laborare, ut corpora non robore, sed ualetudine inflantur*, Quintilien, *Institutio Oratoria*, op. cit., II, 3, 9, p. 35.

2 Étienne Pasquier, *Lettres*, in *Œuvres*, Amsterdam, Compagnie des libraires associez, 1723, IX, VIII, f. 240D.

3 *Ubi mel, ibi fel, ubi uber, ibi tuber*, Érasme, *Lingua*, op. cit., IV, 1, p. 240.

LES *ESSAIS* COMME SUBSTANCE ORGANIQUE

Dans les *Essais*, l'écriture comme la lecture se ramènent souvent à un processus organique. Dans le passage qui suit, Montaigne assimile le travail de l'écriture à l'art culinaire et se prend pour un cuisinier : « Enfin, toute cette fricassée que je barbouille ici, n'est qu'un registre des essais de ma vie¹ ». L'auteur développe la métaphore culinaire : le livre qu'il écrit est un plat qu'il prépare. Le choix du plat est significatif. La fricassée est faite avec la fressure, ensemble des gros viscères d'un animal de boucherie : poumons, cœur, thymus, foie et rate. Etant constituée d'ingrédients différents, la fricassée reflète le caractère hétérogène de l'œuvre montaignienne.

En effet, les *Essais*, comme le suggère déjà le titre, est un assemblage d'essais, qui traitent de divers sujets. Au sein du même chapitre, l'écrivain passe aisément d'un argument à l'autre. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que, dans le passage cité ci-dessus, Montaigne emploie le terme *essai*. Ici, il a plutôt le sens d'« expérience », d'« épreuve ». On y retrouve également l'idée de l'acte de penser, de juger, de s'exercer et d'éprouver. *L'essai* fait partie du réseau des termes synonymiques qui sont tous liés à l'acte d'écrire. La polysémie de ce mot se manifeste surtout dans le passage suivant : « J'ai assez vécu, pour mettre en compte l'usage, qui m'a conduit si loin. Pour qui en voudra goûter : j'en ai fait l'essai, son échanson² ». Par le jeu de la métaphore, l'acte sensible de la gustation désigne l'expérience corporelle dans son ensemble. L'image gustative se double d'une métaphore du banquet. Montaigne a fait l'essai des boissons au festin de la vie, avant le lecteur qui est invité à l'y rejoindre. En exploitant le double sens du mot *essai*, en tant qu'expérience, mais aussi comme la désignation de son œuvre, l'écrivain fait correspondre deux invitations : celle qui convie le lecteur à goûter le vin, et celle qui l'incite à lire les *Essais*. L'œuvre montaignienne est de cette façon associée au vin et l'écrivain à l'échanson qui goûte le vin, son propre texte, avant de le servir aux autres.

1 *Essais, op. cit.*, éd. Céard, III, 13, p. 1679 ; Villey, p. 1079 [b] ; Naya, III, p. 423.

2 *Essais, op. cit.*, éd. Céard, III, 13, p. 1681 ; Villey, p. 1080 [b] ; Naya, III, p. 425.

Les *Essais* de Montaigne assument de la sorte la valeur d'un produit alimentaire à assimiler par nous, lecteurs. Si le destinataire est convié à boire le texte, c'est parce que la boisson fonctionne comme la figure adéquate de l'acte de lecture. Le vin instaure un rapport complexe de similarité, motivé par les sèmes communs de plaisir, santé, fraternité et abondance.

Si les *Essais* s'offrent au lecteur comme une substance à ingérer, ils sont à leur tour le résultat d'une assimilation des livres d'autrui. Lorsque Montaigne traite ses essais d'« excréments d'un vieil esprit¹ », il imprime un tour volontairement grotesque à la métaphore traditionnelle. à y bien penser, la métaphore des excréments n'est pas aussi grotesque qu'elle semble l'être à première vue. Elle est certes provocante, mais très fidèle à l'idée de l'auteur. Si les livres des Anciens sont perçus comme de la nourriture et l'*imitatio* comme une digestion, il devient logique que le produit final de ce processus se présente sous la forme des excréments.

En effet, l'image de la digestion devient un *topos* dans la théorie de l'*imitatio*, car elle exprime le désir de s'appropriier et de naturaliser un discours étranger. Cette notion de consubstantialité est reprise à la Renaissance par Érasme dans le *Dialogus ciceronianus*, qui est précisément consacré aux problèmes de l'imitation. Comme le souligne Terence Cave, Érasme reprend ce lieu commun, mais il le retravaille, en faisant de la comparaison quintilienne une métaphore, une *translatio*². L'art de transformer les livres d'autrui en *oratio* personnelle devient donc parfaitement interchangeable avec le processus de digestion :

Il te faut digérer ce que tu as dévoré dans tes longues et diverses lectures et le transporter par la réflexion dans les veines de l'esprit, plutôt que dans ta mémoire ou dans ton carnet. Ainsi, ton génie propre saturé de toutes sortes de nourritures, produira de lui-même un discours imprégné non pas du parfum d'une fleur, d'une feuille ou d'une herbe quelconque, mais des qualités innées et des sentiments de ton cœur, si bien que celui qui lira ton ouvrage ne reconnaîtra pas des fragments extraits de Cicéron, mais l'image d'un esprit plein de toutes sortes de savoirs³.

1 *Essais*, *op. cit.*, éd. Céard, III, 9, p. 1477 ; Villey, p. 946 [b] ; Naya, III, p. 235.

2 Terence Cave, *Cornucopia : figures de l'abondance au XVI^e siècle*, Paris, Macula, 1997, p. 72.

3 *Concoquendum est, quod varia diutinaque lectione deuoraris, meditatione traiciendum in vaenas animi, potiusquam in memoriam aut indicem, ut omni pabulorum genere saginatum ingenium ex sese gignat orationem, quae non hunc aut illum florem, frondem, gramenue redoleat : sed indolem affectusque pectoris tui, ut qui legit non agnoscat fragmenta e Cicerone decerpta, sed imaginem mentis omni genere doctinarum expletae*, Érasme, *Dialogus ciceronianus*, *op. cit.*, I, 2, p. 652.

Ainsi, le lecteur doit intérioriser les modèles, en absorbant la matière étrangère afin de la transformer en sa propre substance.

De même, Du Bellay se sert de l'image de la digestion, en invoquant l'exemple des Romains imitant les Grecs :

Si les Romains (dira quelqu'un) n'ont vaqué à ce labeur de traduction, par quels moyens donques ont ilz peu ainsi enrichir leur Langue, voyre jusques à l'egaller quasi à la Greque ? Imitant les meilleurs aucteurs Grecz, se transformant en eux, les devorant, et apres les avoir bien digerez, les convertissant en sang et nourriture, se proposant, chacun selon son naturel et l'argument qu'il vouloit elire, le meilleur aucteur, dont ilz observoient diligemment toutes les vertuz, et icelles comme grephes, ainsi que j'ay dict devant, entoint et apliquoint à leur Langue¹.

Les activités de lecture et d'écriture sont ici présentées comme un processus réciproque d'incorporation ou de consubstantiation. Le lecteur se transforme en ce qu'il lit et simultanément il transforme ce qu'il lit en sa propre nature.

Composer, c'est donc absorber et digérer les livres du passé, le résultat de ces opérations étant une œuvre nouvelle. Ainsi les opérations intellectuelles s'inscrivent dans le processus organique. Montaigne n'hésite pas à matérialiser le produit spirituel qu'est son œuvre. L'association étroite entre le corps et l'esprit permet de suggérer que la recherche de soi à travers l'écriture confère à l'activité intellectuelle les caractéristiques d'une expérience corporelle, proprement physique et des plus intimes.

Le paradigme de sa propre production est donc présenté par ce biais comme une opération physiologique. L'œuvre, en tant qu'excrément, passe pour le résultat d'une production organique du corps, d'une transformation interne, qui s'accomplit dans le recyclage des aliments ingérés. La transformation opérée lors de la digestion représente le passage de l'œuvre au lecteur. Ce dernier ne doit pas la reproduire, mais travailler les idées qui y sont contenues pour les faire siennes. Le travail de l'estomac se rapproche de celui de l'intelligence individuelle, du jugement qui choisit les éléments utiles et significatifs parmi les productions d'autrui. Le produit final, l'excrément, est le résultat d'une

1 Joachim Du Bellay, *Deffence et illustration de la Langue Françoyse*, [1549], éd. H. Chamard, Paris, Didier, 1948, I, VII, p. 42-43.

digestion bien accomplie. Cette image suggère donc une réélaboration réussie d'une matière étrangère.

Une œuvre ainsi produite n'est plus une copie inférieure au modèle étranger, mais elle est consubstantielle à son auteur, puisqu'elle reflète sa personnalité singulière. Dans la théorie renaissante de l'*imitatio*, le registre corporel fonctionne comme signe d'une écriture authentique qui se place du côté de la nature et non de l'artifice. Ainsi, afin d'insister sur le fait que l'œuvre doit surgir des profondeurs de la nature de l'auteur, Érasme exploite l'opposition entre le cœur, l'organe interne du corps, et les lèvres, la partie externe¹. Le discours doit exsuder des tissus les plus intimes, « *ex intimis enim vaenis* » et non de la peau, « *in cute*² ».

Montaigne met en pratique la théorie érasmiennne de l'œuvre comme expression de l'individualité de l'auteur. Il va plus loin, en donnant ses écrits mêmes pour un corps, et précisément pour des organes internes et donc les plus intimes : « Je m'étale entier : C'est un *skeletos*, où d'une vue les veines, les muscles, les tendons paraissent, chaque pièce en son siège [...] Ce ne sont mes gestes que j'écris ; c'est moi, c'est mon essence³ ». L'écrivain s'identifie tellement à son œuvre que sa personne est perçue par lui comme un livre vivant : « [...] je leur irai fournir des *Essais*, en chair et en os⁴ ». La vie dans l'œuvre tient à la vraisemblance des ressorts psychologiques. Le discours se propose de représenter la nature individuelle, la matière étant perçue ici comme le domaine physiologique de cette nature. Montaigne veut faire un portrait complet de son être, de l'âme et du corps, et c'est avant tout le corps qui détermine l'individualité et donne son épaisseur au discours : « Ceux qui se méconnaissent, se peuvent paître de fausses approbations : non pas moi, qui vois, et me recherche jusques aux entrailles, qui sais bien ce qui m'appartient⁵ ». Montaigne se livre donc à une analyse anatomique de lui-même. Son entreprise consiste dans la pénétration de la surface qui cache sa vraie nature, ses « entrailles ».

Pourtant, une telle démarche comporte une grande difficulté, car la nature de l'auteur est changeante et incertaine. Pour préciser ses contours

1 Érasme, *Dialogus ciceronianus*, *op. cit.*, I, 2, 651.

2 *Ibid.*

3 *Essais*, *op. cit.*, éd. Céard, II, 6, p. 603-604 ; Villey, p. 379 [c] ; Naya, II, p. 77.

4 *Essais*, *op. cit.*, éd. Céard, III, 5, p. 1317 ; Villey, p. 844 [a] ; Naya, III, p. 90.

5 *Essais*, *op. cit.*, éd. Céard, III, 5, p. 1324 ; Villey, p. 847 [b] ; Naya, III, p. 95.

et fixer son identité, c'est l'écriture qui vient à son secours. La pratique même de la mise en registre de ses traits les plus menus et disparates la forme et l'ordonne :

Moulant sur moi cette figure, il m'a fallu si souvent testonner et composer, pour m'extraire, que le patron s'en est fermi, et aucunement formé soi-même. [...] Je n'ai pas plus fait mon livre, que mon livre m'a fait. Livre consubstantiel à son auteur : D'une occupation propre : Membre de ma vie : Non d'une occupation et fin tierce et étrangère, comme tous autres livres¹.

Montaigne souligne l'interaction entre son livre et lui-même, en décrivant l'écriture comme « l'occupation propre : Membre de [s]a vie ». En tant que « membre », elle s'assimile à une partie du corps. Le texte s'identifie ainsi à un organisme vivant. Le corps n'est pas seulement le signifié, mais aussi le signifiant. C'est la forme que Montaigne donne à ses pensées évanescences afin de les solidifier dans l'armature du discours. L'écriture consiste donc dans la tentative de soustraire les pensées à leur indétermination : « Aux fins de ranger ma fantaisie, à rêver même, par quelque ordre et projet, et la garder de se perdre et extravaguer au vent, il n'est que de donner corps, et mettre en registre, tant de menues pensées, qui se présentent à elle. J'écoute à mes rêveries par ce que j'ai à les enrôler² ». L'expression « donner corps », qui est une métaphore usée, reprend ici toute sa force. L'image de l'épaisseur contraste avec celle de l'inconsistance, suggérée par la métaphore du vent. Ce passage signale la nécessité d'une composition solide, capable de s'opposer à la fuite et au flux en les prenant pour objets. Montaigne recherche un langage vigoureux qui imposerait une forme à l'informe. Il évoque ainsi le pouvoir de concrétisation du langage, la capacité des mots de « se donner corps » et d'atteindre ainsi une consistance presque matérielle. Ce style idéal renvoie à un imaginaire du solide, exprimé par le registre corporel.

Un tel choix de métaphores est significatif. Le travail de l'intelligence dans la production du langage est rapproché d'un processus organique, parfaitement naturel, donné par le corps et ses fonctions. Les images corporelles soulignent la nature physiologique du langage, c'est-à-dire la participation du corps dans l'acte verbal. Elles ont donc une double

1 *Essais, op. cit.*, éd. Céard, II, 18, p. 1026; Villey, p. 665 [c]; Naya, II, p. 485.

2 *Essais, op. cit.*, éd. Céard, II, 18, p. 1027; Villey, p. 665 [c]; Naya, II, p. 486.

fonction : d'un côté, en mettant l'accent sur le caractère écrit de la production, elles la présentent comme une transformation de la matière instable et informe en objet consistant, tandis que de l'autre elles tendent à rapprocher l'œuvre du domaine de l'oral, en contribuant à la simulation de la présence réelle, « corporelle » de l'auteur. Très nombreuses sont les métaphores qualifiant ce qui relève de l'écrit au moyen de termes appartenant à l'oral. Souvent les verbes « dire » et « parler » sont substitués au verbe « écrire ». Ce modèle omniprésent de la communication orale est au cœur même de l'écrit : « Je parle au papier, comme je parle au premier que je rencontre¹ ». La répétition du verbe « parler » met en évidence la métaphore qui décrit l'écriture de l'essai comme l'équivalent d'une improvisation. La substitution de « je parle au » à « j'écris sur » change complètement la fonction du « papier » : support passif au sens référentiel, il devient interlocuteur, symbole de tous les autres destinataires dont il sera question dans l'essai².

Un autre point important, qui montre que pour Montaigne le langage est un phénomène physiologique, est le rapprochement entre le geste et la parole. Le geste, étant une manifestation corporelle, inscrit le langage dans la dimension matérielle. L'utilisation de l'anaphore est précieuse pour la compréhension de la gestualité chez l'écrivain³. C'est une répétition d'un ou plusieurs mots qui sert de connexion sémantique supplémentaire. Dans le passage cité ci-dessus Montaigne recourt à l'anaphore pour attirer l'attention du lecteur, comme on le fait à l'aide des mains pour attirer celle de l'interlocuteur. On a ainsi l'impression que l'auteur est réellement présent avec ses gestes et sa voix. En effet, dans la communication orale, le sens est transmis non seulement par l'énoncé prononcé, mais aussi par les gestes du corps. Montaigne semble vouloir s'approcher de cette situation de production du discours, en utilisant l'anaphore : « Ce que je ne puis exprimer, je le montre au doigt⁴ ». L'anaphore peut se comprendre comme geste, en tant que désignation. C'est effectivement un signe qui ne porte pas en lui-même de sens, puisque c'est ce qu'il désigne qui assume

1 *Essais, op. cit.*, éd. Céard, III, 1, p. 1232 ; Villey, p. 790 [b] ; Naya, III, p. 13.

2 Marie-Luce Demonet, « La logique de la métaphore (*Essais*, III, 1) », in *Rbétorique de Montaigne. Actes du colloque de la société des amis de Montaigne (Paris, 14-15 décembre 1984)*, Paris, Champion, 1985, p. 150.

3 Marie-Luce Demonet, *op. cit.*, 2002, p. 92.

4 *Essais, op. cit.*, éd. Céard, III, 9, p. 1532 ; Villey, p. 983 [b] ; Naya, III, p. 288.

la charge sémantique. En revanche, il assume une charge sémiotique, il fait sens en montrant. La relation entre les deux éléments signalés par l'anaphore est une mise en relief du sens, comme si l'auteur les indiquait du doigt.

Dans les *Essais*, le corps et ses fonctions acquièrent une importance capitale. Ils manifestent l'intention de l'auteur d'oraliser l'écrit. Par ailleurs, par leur biais le discours peut prétendre à l'authenticité. Une telle valorisation de l'imaginaire du corps peut s'expliquer par la volonté de résister à l'impersonnalité du rapport avec le lecteur due à la diffusion imprimée du livre. Ainsi, Montaigne cherche à rapprocher le livre du domaine corporel afin de pouvoir feindre un contact immédiat avec le lecteur.

Toutefois, Montaigne est conscient du caractère imprimé de son livre : « [a] Tout le commerce que j'ai en ceci avec le public, c'est que j'emprunte les outils de son écriture, plus soudaine et plus aisée : En récompense, [c] j'empêcherai peut-être, que quelque coin de beurre ne se fonde au marché¹ ». La diffusion de l'œuvre par l'imprimerie accentue sa matérialité, en tant qu'un objet commercial. Si elle n'a pas de succès parmi les lecteurs, sa fonction véritable peut être déviée vers un usage pratique, envelopper un morceau de beurre dans un marché par exemple. Cependant, Montaigne ne s'en soucie pas, car si son livre ne sert aux autres qu'en tant que papier, il aura au moins été utile à lui-même : « [c] Et quand personne ne me lira, ai-je perdu mon temps, de m'être entretenu tant d'heures oisives, à pansements si utiles et agréables² ? » Il faut remarquer que l'auteur reprend ici le lieu commun de l'*utile dulce*, servant depuis l'Antiquité à justifier la littérature. Pourtant un changement est survenu. Montaigne n'applique plus ce *topos* au lecteur, mais à lui-même.

La notion d'utilité est accompagnée de façon traditionnelle par celle de l'agrément. Par le plaisir des « pensements » on pourrait entendre le plaisir de manier le langage et donc le plaisir d'écrire. L'agrément de l'écriture est fortement valorisé : « [b] Si quelqu'un me dit, que c'est avilir les muses, de s'en servir seulement de jouet, et de passe-temps, il ne sait pas comme moi, combien vaut le plaisir, [c] le jeu et le passe-temps :

1 *Essais, op. cit.*, éd. Céard, II, 18, p. 1026 ; Villey, p. 664 ; Naya, II, p. 485.

2 *Ibid.*

[b] à peine que je ne dise toute autre fin être ridicule¹ ». La conception de l'écriture se révèle donc hédoniste.

Comme nous l'avons vu, les activités intellectuelles, et en particulier l'écriture, sont assimilées à des fonctions corporelles. Le texte lui-même s'identifie à une substance organique. En tant qu'organisme vivant, l'œuvre survivra à son auteur. Afin de sauvegarder la productivité des *Essais*, Montaigne transmet le relais à ses lecteurs : « Un suffisant lecteur découvre souvent ès écrits d'autrui, des perfections autres que celles que l'auteur y a mises et aperçues, et prête des sens et des visages plus riches² ». L'œuvre est ouverte aux différentes interprétations et va continuer sa vie grâce à elles. Les *Essais* exigent du lecteur une sorte de collaboration pour que leur puissance passe à l'acte³. Montaigne souligne la densité de son discours. Il livre une matière serrée, allusive, qu'il appartient au public de déployer :

Si suis-je trompé si guère d'autres donnent plus à prendre en la matière : et [...] si nul autre écrivain l'a semée, ni guère plus matérielle, ni au moins plus drue, en son papier. Pour en ranger davantage, je n'en entasse que les têtes. [...] Et combien y ai-je épandu d'histoires, qui ne disent mot, lesquelles qui voudra épêlucher un peu curieusement, en produira infinis Essais? [...] Elles portent souvent, hors de mon propos, la semence d'une matière plus riche et plus hardie⁴.

Ce qui est dit est riche de ce qui pourrait l'être, mieux ou plus complètement, comme autant de germes et semences destinés à fleurir chez le lecteur. Montaigne sait que la gestation du sens est un processus continu et mouvant, parce qu'elle dépend de paramètres qui eux-mêmes changent. La métaphore de la semence inscrit cette propagation sémantique dans le mouvement des processus naturels, en reconnaissant à l'ébauche une valeur d'autant plus grande qu'elle opère comme un potentiel, une puissance génératrice. Les *Essais* veulent se rapprocher de la Nature, de sa transformation incessante. Montaigne souligne la consistance de son discours par la répétition du sème « matière » dans l'expression qui le caractérise : « la matière [...] plus matérielle ». L'emploi du verbe

1 *Essais, op. cit.*, éd. Céard, III, 3, p. 1295 ; Villey, p. 829 ; Naya, III, p. 71.

2 *Essais, op. cit.*, éd. Céard, I, 23, p. 195 ; Villey, 25, p. 127 [a] ; Naya, I, p. 287.

3 Michel Jeanneret, *Des mets et des mots : banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Corti, 1987, p. 302.

4 *Essais, op. cit.*, éd. Céard, I, 39, p. 389 ; Villey, p. 251 [c] ; Naya, I, p. 459.

« éplucher » renforce l'image des *Essais* comme substance organique. Le livre se présente donc comme un chantier ouvert où la participation du lecteur est autorisée et même souhaitée. Ainsi, le transfert du livre et du langage dans le registre matériel souligne leur caractère consistant tout en mettant en relief leurs pouvoirs générateurs.

Maria PROSHINA
CESR, Tours