



CLASSIQUES
GARNIER

MILHE POUTINGON (Gérard), « Le style du “parler simple et naïf” des *Essais* », *Bulletin de la Société internationale des amis de Montaigne*, n° 67, 2018 – 1, p. 175-190

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-08398-6.p.0175](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-08398-6.p.0175)

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.

© 2018. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

MILHE POUTINGON (Gérard), « Le style du “parler simple et naïf” des *Essais* »

RÉSUMÉ – L'étude porte sur la recherche d'un langage visant la réalité, “tel sur le papier qu'à la bouche”. Montaigne élabore une poétique centrée sur l'imitation des mouvements de la pensée par le style. Il semble également réfléchir sur la possibilité d'impliquer la perception concrète dans l'acte de lecture.

ABSTRACT – The study focuses on the search for a language aimed at reality, “written as spoken” (“tel sur le papier qu'à la bouche”). Montaigne develops a poetic form whereby the style imitates the movements of thought. He also seems to reflect on the possibility of involving concrete perception in the act of reading.

LE STYLE DU « PARLER SIMPLE ET NAÏF » DES *ESSAIS*

Il est bien connu que Montaigne multiplie les observations sur son propre langage. L'une des plus fréquentes porte sur la réduction de l'écart entre manière de dire et manière de vivre. Cet idéal apparaît dès l'avis au lecteur :

Si c'eust esté pour rechercher la faveur du monde, je me fusse mieux paré et me presanterois en une marche estudiée. Je veus qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice : car c'est moy que je peins. Mes defauts s'y liront au vif, et ma forme naifve, autant que la reverence publique me l'a permis. (I, « Au lecteur », 3¹).

Pour réaliser cette « peinture » et se « représenter vivement », il est nécessaire d'adopter « un parler simple et naif, tel sur le papier qu'à la bouche », un langage au près du « naturel ». Il faut « naturaliser l'art » :

Si j'estois du mestier, je naturaliserais l'art autant comme ils artialisent la nature. Laissons là Bembo et Equicola. Quand j'escris, je me passe bien de la compagnie et souvenance des livres, de peur qu'ils n'interrompent ma forme. Aussi que, à la verité, les bons autheurs m'abattent par trop, et rompent le courage. Je fais volontiers le tour de ce peintre, lequel, ayant miserablement représenté des coqs, deffendoit à ses garçons qu'ils ne laissassent venir en sa boutique aucun coq naturel [...]. Mais je me puis plus malaiséement deffaire de Plutarque. [...] je ne le puis si peu raconter que je n'en tire cuisse ou aile. (III, 5, 874-875)

Aussitôt après cette déclaration, Montaigne explique que, composant « inadvertamment » un ouvrage dont la « fin principale et perfection, c'est d'estre exactement [s]ien », il lui est nécessaire « d'escire chez [lui], en pays sauvage », loin de tout « homme qui entend le latin de son patenostre », à l'écoute des « frases qui s'usent emmy les rues

1 Nous renvoyons à l'édition Villey-Saulnier.

françaises ». Le « coq naturel » emprunté à Plutarque² désigne les « bons auteurs ». Mais il est possible d'y voir aussi une allusion à l'« art naturalisé » vers lequel il s'agit de tendre. Si Montaigne dit s'en éloigner par dépit, il n'en tire pas moins « cuisse ou aile » chez Plutarque, notamment son art de la variation « nonchalante³ ». Dans le *De vulgari eloquentia*, Dante traquait la panthère fabuleuse, allégorie du vulgaire illustre. Par boutade, on pourrait dire que Montaigne se met lui aussi en quête d'un animal allégorique, mais nettement plus banal. Alors que la panthère de Dante ne résidait nulle part, le coq de Montaigne peut se rencontrer « emmy les rues ». « Je parle au papier comme je parle au premier que je rencontre » (III, 1, 790). Au moyen du vulgaire, Montaigne élabore une rhétorique de la négligence visant « un certain laisser-aller qui donnera au destinataire l'illusion du naturel⁴ ». Toutefois, comme nous allons le constater, on peut aussi déceler dans ces déclarations l'idée que le langage des *Essais* est le reflet du monde quotidien et expérientiel, qui s'offre à nous « dans sa forme naïfve ».

LE LANGAGE DE LA PENSÉE

Pour Montaigne, « toute cognoissance s'achemine en nous par les sens » (II, 12, 587-588), car « notre condition est merveilleusement corporelle » (III, 8, 930). S'appuyant sur ce constat, il décrit le style au moyen d'un imaginaire concrétisant impliquant le corps⁵. Par exemple,

2 « Comment on pourra discerner le flatteur d'avec l'ami », *Œuvres morales*, trad. Amyot, Paris, Vascosan, 1572, XXIV, 65C, f. 49. L'ami frivole écarte les amis authentiques comme le mauvais peintre chasse les vrais coqs.

3 « Il est des ouvrages en Plutarque où il oublie son theme, où le propos de son argument ne se trouve que par incident, tout estouffé en matiere estrangere [...] : voyez ses alleures au Daemon de Socrates. O Dieu, que ces gaillardes escapades, que cette variation a de beauté, et plus lors que plus elle retire au nonchalant » (III, 9, p. 994).

4 M. Magnien, « Montaigne et le sublime dans les *Essais* » in *Montaigne et la rhétorique*, dir. J. O'Brien, M. Quainton, J. Supple, Paris, Champion, 1995. Sur la question du style naturel chez Montaigne, voir D. Knop, *La Cryptique chez Montaigne*, doctorat Université Grenoble Alpes, décembre 2012 (disponible sur HAL).

5 Voir G. Milhe Poutingon, *Poétique du digressif*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 518 *sq.*

Cicéron est affligé d'un corps « gras » et d'une « mollesse » d'esprit (II, 10, 415). Son discours est, par conséquent, « trainant », « estouffé par ses longueries d'apprets », rempli de « vent », « languissant autour du pot » (II, 10, 413-414. Voir aussi II, 31, 716). Inversement, le langage ayant les faveurs de Montaigne est « serré », « sec » : « Je me tiens, en mes discours, contraint, sec et resserré » (II, 17, 650). Cet imaginaire s'exprime à plusieurs reprises :

Le parler que j'aime, c'est un parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche ; un parler succulent et nerveux, *court et serré*, non tant délicat et peigné comme véhément et brusque. (I, 26, 171-172)

Il y a bien au dessus de nous, vers les montaignes, un Gascon, que je treuve singulierement beau, *sec, bref, signifiant*, et à la verité un langage masle et militaire plus qu'autre que j'entende ; autant *nerveux*, puissant et pertinent. (II, 17, 639)

Un tel langage émane d'un esprit et d'un corps. Ceux, en l'occurrence, du vertueux Sénèque, dont les veines étaient « *reserrées* tant par la vieillesse que par son abstinence » (II, 35, 748). Ces veines « serrées » par des dispositions physiologiques et morales manifestent au plan corporel le langage « simple et pertinent » du sage. Elles sont l'antithèse du corps gras de Cicéron, producteur d'un discours bavard et boursoufflé. L'observable et le quotidien sont donc des moyens pour penser le langage, car de tels corps se rencontrent et se constatent « emmy les rues ».

Comme chez Cicéron et Sénèque, le langage des *Essais* reproduit le Moi de Montaigne par sa capacité à mimer à la fois son corps et le mouvement de ses idées. Pour ce qui est du corps spécifique de notre auteur, je me contenterai de signaler que l'imitation s'effectue au moyen du thème vestimentaire, Montaigne s'habillant de façon aussi « nonchallante de l'art » qu'il écrit (I, 26, 172)⁶. Quant à l'analogie entre le discours et la pensée, elle se déduit de déclarations valorisant une expression simple, non docte, néanmoins capable de nous mener au cœur d'une manière de raisonner :

6 Voir *ibid.*, p. 527. Le corps de Montaigne n'est que l'une des projections dans l'ordre du sensible de ses conceptions sur le langage. Sa bibliothèque en est une autre (cf. G. Milhe Poutingon, « La bibliothèque symbolique de Montaigne », *L'Information grammaticale*, 151, 2016, p. 4-9).

Quand je vois ces braves formes de s'expliquer [s'exprimer], si vives, si profondes, je ne dis pas que c'est bien dire, je dis que c'est bien penser (III, 5, 873).

Le meilleur exemple de l'adéquation recherchée par Montaigne entre les mouvements du discours et ceux de sa pensée se trouve sans doute dans « De la diversion ». Ayant « autresfois esté employé à consoler une dame vraiment affligée », Montaigne explique comment il a pu « plastrer le mal » de cette dame. Le stratagème a consisté à détourner lentement, étape par étape, les pensées de son interlocutrice :

Après que je me fus appliqué un temps à son tourment, je n'essayai pas de le guarir par fortes et vives raisons, par ce que j'en ay faite, ou que je pensois autrement faire mieux mon effect ; ny n'allay choisissant les diverses manieres que la philosophie prescrit à consoler [...], mais, declinant tout mollement noz propos et les gauchissant peu à peu aus subjects plus voisins, et puis un peu plus esloingnez, selon qu'elle se prestoit plus à moy, je luy desrobay imperceptiblement cette pensée doulereuse, et la tins en bonne contenance et du tout r'apaisée autant que j'y fus. J'usay de diversion. Ceux qui me suy-virent à ce mesme service n'y trouverent aucun amendement, car je n'avois pas porté la coignée aux racines. (III, 4, 831)

Le substantif *diversion* fait l'objet d'un jeu de mots par syllepse. Montaigne entremêle l'acception psychologique⁷ et le sens originel de « digression ». La première acception fait l'objet de l'essai. La seconde est suggérée par le contexte. Quand Montaigne se décrit « *declinant* tout mollement noz propos et les *gauchissant* peu à peu aus subjects plus voisins, et puis un peu plus *esloingnez* », on reconnaît en effet une stratégie typiquement digressionniste, ainsi que des termes traditionnels (« *declinare a proposito* ») employés dans les *Essais* pour désigner des digressions : « Mais je m'en vois à *gauche* de mon theme » (II, 17, 699), « *Quo diversus abis ?* » (III, 9, 994). En outre, Montaigne explique que, pour parvenir au but, il a agi envers la dame et son entourage avec ruse : « Moi, qui ne desirois principalement que de *piper* l'assistance qui avoit les yeux sur moy... ». Plus bas, il mentionne, comme exemple de diversion, un « ingénieux destour » imaginé par un seigneur. Lorsque Montaigne est en proie à une « aigre imagination », il s'adonne lui aussi à la « diversion » rusée : « je fourvoie, je ruse, muant de lieu... » (III, 4, 836). Or le digressionniste

7 « Divertir aucun », c'est « le destourner de son propos ou entreprise » (Nicot, *Thresor de la Langue Française tant ancienne que moderne*, [1606], Paris, Picard, 1960, p. 209).

est traditionnellement vu comme un rusé⁸. Montaigne le voit même comme un voleur : « *Desrobons* icy la place d'un compte », annonce-t-il en guise de préambule à une courte digression (I, 23, 111). Il en dit autant de la diversion psychologique : « je luy *desrobay* imperceptiblement cette pensée douloureuse ». Le fait que cette diversion s'effectue « imperceptiblement », « d'une facile et insensible inclination », rappelle une méthode courante, pratiquée par Montaigne, consistant à estomper les limites conventionnelles de l'*excursus*⁹. En outre, Montaigne cite, aussitôt après cette anecdote, le récit de la course d'Atalante, qui sème des pommes derrière lui pour ralentir sa rivale. Florence Klein a montré que ce mythe est transformé par Ovide en une allégorie de la digression, le retard étant une transposition de la notion de *mora*¹⁰. Montaigne semble avoir retenu la leçon, car le lexique de la diversion psychologique est réutilisé dans la description du détournement de la trajectoire de la course :

La fille, amusée de sa beauté, ne faut point de se *destourner* pour l'amasser,
Obstupuit virgo, nitidique cupidine pomi
Declinat cursus, aurumque volubile tollit.

[« La jeune fille est saisie d'étonnement, et, séduite par le fruit brillant, elle *détourne sa course* et ramasse l'or qui roule », Ovide, *Métamorphoses*, X, 666]

Autant en fit [Hippomène], à son poinct, et de la seconde et de la tierce, jusques à ce que, par ce *fourvoyement et divertissement*, l'avantage de la course luy demeura. (III, 4, 832)

Notons enfin que le succès de la diversion tient au fait que Montaigne n'a « pas porté la coignée aux racines ». Il n'a pas tenté d'imposer brutalement une pensée adverse à celles que nourrissait son interlocutrice. On retrouve ici une métaphore fameuse employée par Quintilien : la digression inconvenante est semblable au « coin » du bûcheron, elle brise l'unité d'un tout¹¹. Dans l'implicite de cette anecdote, Montaigne parle donc de son style, auquel il donne une vérité d'ordre psychologique, en suggérant que son discours est en adéquation avec les mouvements de sa pensée.

8 Voir *Poétique du digressif*, op. cit., p. 408 sq.

9 *Ibid.*, p. 208 sq.

10 F. Klein, « La *mora* et la poétique ovidienne de la brièveté », *Dyctinna*, 2, 2005, p. 135-164.

11 « J'avoue que les digressions contribuent beaucoup à embellir et orner le discours, mais pourvu qu'il y ait cohésion et suite, et non pas si on les fait entrer de force, à la manière d'un coin, en séparant ce qui est naturellement joint [*sed, si cohaeret et sequitur; non, si per vim cuneatur, et, quae natura juncta erant, distrahit*] » (*Institution oratoire*, IV, 3, 4).

Cette adéquation se manifeste aussi dans des constructions syntaxiques. Montaigne expérimente de façon remarquable toutes sortes de formes linguistiques capables d'imiter ce qui est dit. C'est le cas, par exemple, des phrases averbales, où l'absence du verbe, qui est « le lien, ou nerf du devis¹² », est en conformité avec les idées de privation et de négation exprimées dans ces phrases :

Je réservais en son entier, ce peu de sens et de discrétion, que nature m'a donné, pour leur service et pour le mien : *Un peu d'émotion, mais point de rêverie.* Ma conscience s'y engageait aussi, jusques à la débauche et dissolution. *Mais jusques à l'ingratitude, trahison, malignité, et cruauté, non.* (I, 26, 157)

Dans une étude antérieure¹³, j'ai essayé de montrer que les thématisations (ou « dislocations ») des relatives indéfinies ont souvent pour rôle d'imiter des idées développées dans le texte. La thématisation est en effet une structure emphatique redondante, où le thème est répété (par annonce ou reprise). Or Montaigne l'emploie généralement lorsque l'idée quantitative ou qualitative de *Plus* figure en abondance au sein du contexte. Dans « *Qui craint de souffrir, il souffre desjà de ce qu'il craint* » (III, 13, 1095), Montaigne dit qu'on redoute une douleur lorsqu'elle est forte. Cette idée est renforcée par une isotopie du *Plus* bien développée dans le contexte, notamment juste avant cette déclaration : « Je seray assez à temps à sentir le mal, sans *l'alonger* par le mal de la peur. » La redondance syntaxique, qui est une forme du *Plus*, signifie elle aussi l'idée centrale du passage, mais sans y référer explicitement.

Lorsqu'il s'agit de penser l'accroissement, l'expansion, l'« alongeail », le haut degré, etc., la phrase de Montaigne tend ainsi à adopter une construction grammaticale symbolisant ces notions. Les relatives indéfinies ne sont pas les seules tournures impliquées dans cette poétique symbolique. Voici encore une dislocation mimant l'idée quantitative et qualitative de *Plus*, où le thème est cette fois un nom (*Dieu... il*) :

Dieu, qui est en soy toute plénitude et le comble de toute perfection, il ne peut s'augmenter et accroistre au-dedans ; mais son nom se peut augmenter et accroistre par la benediction et louange que nous donnons à ses ouvrages exterieurs. (II, 16, 618)

12 J. Bosquet, *Elemens ou institutions de la langue françoise* [1586], éd. C. Demaizière, Paris, Champion, 2005, p. 85.

13 « Sur la dislocation des relatives indéfinies dans les *Essais* de Montaigne », dir. F. Giacone, *La Langue de Rabelais – La Langue de Montaigne*, Genève, Droz, 2009, p. 423-435.

À l'inverse, Montaigne privilégie la structure simple et homogène quand le contexte est dominé par l'isotopie du *Moins*¹⁴, c'est-à-dire lorsque s'y trouve développée une thématique dominante construite sur les idées d'équilibre, de restriction, de privation... :

Chacun est *discret* en la confession, on le devroit estre en l'action : la hardiesse de *faillir* est aucunement compensée et *bridée* par la hardiesse de le confesser. Qui s'obligerait à tout dire, s'obligerait à ne rien faire de ce qu'on est contraint de taire. (III, 5, 845)

Dans l'exemple suivant, une relative indéfinie homogène figure dans un ensemble où les deux isotopies coexistent ; mais c'est bien celle du *Moins* (la faiblesse face à la peur) qui constitue le thème principal :

Je ne me sens pas assez fort pour soustenir le coup et l'impetuosité de cette passion de la peur, ny d'autre vehemente. Si j'en estois un coup vaincu et atterré, je ne m'en releverois jamais bien entier. Qui auroit fait perdre pied à mon ame, ne la remettrait jamais droicte en sa place. (III, 6, 900)

Même phénomène dans ce passage :

Il faut estendre la joye mais retrencher autant qu'on peut la tristesse. Qui se fait plaindre sans raison est homme pour n'estre pas a plaint quand la raison y sera. C'est pour n'estre jamais plaint que se plaindre tousjours, faisant si souvent le piteux qu'on ne soit pitoyable à personne. Qui se fait mort vivant est subject d'estre tenu pour vif mourant. (III, 9, 979)

Sont mis en concurrence le *Plus* (le fait de trop se plaindre) et le *Moins* (le fait de rester discret). C'est toutefois cette dernière idée qui est valorisée par Montaigne.

La thématization des relatives indéfinies semble en outre se mettre au service d'une écriture sceptique. Il est fréquent en effet de trouver des indéfinies en cascade dans les *Essais*. Dans ce cas, la même structure est

14 Au XVII^e siècle, la reprise du relatif par *il* sera jugée redondante et superflue (voir F. Brunot, *Histoire de la langue française*, Paris, Armand Colin, 1966, IV, p. 1099). Les grammairiens du XVI^e siècle ne décrivent pas la dislocation, mais ils notent néanmoins la possibilité d'ajouter en fin de phrase le pronom *moi*, ou sa forme renforcée *moi-même*, que Meigret, notamment, juge inutile mais néanmoins expressif (voir M. Blasco-Dulbecco, *Les Dislocations en français contemporain*, Paris, Champion, 1999, p. 25). On en déduit que, dans les consciences de l'époque, la construction homogène pouvait être marquée par le principe d'économie, et non simplement neutre.

conservée : que la première relative soit simple ou disloquée, les suivantes obéiront toujours à ce modèle. Montaigne utilise ces suites de relatives soit pour créer une opposition entre deux ou plusieurs postulats au sein desquels il opère une sélection (« Celuy qui n'a pas remply sa force, il vous laisse deviner s'il a encore de la force au delà, [...] ; celui qui succombe à sa charge, il descouvre sa mesure et la foiblesse de ses espaulles¹⁵ », III, 8, 931), soit pour établir une analogie (« Qui n'arreste le partir n'a garde d'arrester la course. Qui ne sçait leur fermer la porte ne les chassera pas entrées. Qui ne peut venir à bout du commencement ne viendra pas à bout de la fin », III, 10, 1017), soit pour marquer une progression (« Qui auroit à faire son fait, verroit que sa premiere leçon, c'est cognoistre ce qu'il est et ce qui luy est propre. Et qui se cognoist, ne prend plus l'estranger fait pour le sien : s'ayme et se cultive avant toute autre chose : refuse les occupations superflues et les pensées et propositions inutiles », I, 3, 15). Beaucoup plus rarement, la succession de relatives repose sur une alternance entre structure simple et structure disloquée. Cette alternance est toujours binaire. C'est elle qui semble être un procédé d'écriture sceptique. Voici les seules occurrences que j'aie pu relever dans les *Essais* :

Celle qui meurt à huict heures du matin, elle meurt en jeunesse ; celle qui meurt à cinq heures du soir, meurt en sa decrepitude. (I, 20, 92)

Quiconque attend la peine, il la souffre ; et quiconque l'a meritée, l'attend. (II, 5, 367)

Celuy qui dict tout, il nous saoule et nous desgouste ; celui qui craint à s'exprimer nous achemine à en penser plus qu'il n'en y a. (III, 5, 880)

On voit que l'alternance met chaque fois en valeur une opposition. Cette opposition n'est toutefois que de surface car, dans ces trois énoncés, Montaigne ne choisit jamais une proposition au profit d'une autre. Il établit en réalité des équivalences : la première phrase montre que, quel que soit le moment de la mort, c'est « tout un » (« le long temps vivre et le peu de temps vivre est rendu tout un par la mort ») ; la seconde est circulaire ; dans la troisième phrase, la seconde postulation est jugée aussi sévèrement que la première (il y a en effet « de la trahison en cette sorte de modestie »). L'alternance, exceptionnelle dans les *Essais*, entre tour simple

15 Montaigne montre une préférence pour la seconde postulation où, au moins, il n'y a pas « piperie ».

et tour disloqué a donc une fonction spécifique : elle sert à créer des tours faussement oppositifs, « ne l'un ne l'autre » et « tous les deux ensemble » comme dit Trouillogan, le philosophe sceptique de Rabelais¹⁶.

La dislocation syntaxique a manifestement un intérêt particulier aux yeux de Montaigne. On peut de fait la considérer comme la marque d'un discours philosophique « par ailleurs », qui va – du moins Montaigne le présente-t-il ainsi – « à pièces descousues ». Ce discours consiste à poser un thème puis à le « reprendre » après l'avoir provisoirement abandonné : « Vous me donnez bien congé de reprendre le fil de mon propos, duquel je m'estoy destourné pour vous entretenir » (II, 37, 785). Le discours « à gambades » consiste aussi à annoncer une idée mais sans la traiter immédiatement, toutes sortes de retards et de brouillages repoussant le propos : « Les noms de mes chapitres n'en embrassent pas tousjours la matiere ; souvent ils la denotent seulement par quelque marque » (III, 9, 994). Montaigne l'avoue, « [son] entendement ne va pas toujours avant, il va à reculons aussi » (III, 9, 964). Ses « fantasies » « se suyvent, mais par fois c'est de loing, et se regardent, mais d'une veuë oblique » (III, 9, 964). Dans la mesure où elle consiste à reprendre ou annoncer un segment thématique détaché, la dislocation serait un fait de style symbolique, une traduction syntaxique du langage « desréglé », « descousu » et « naturel », qu'adoptent les pensées de Montaigne.

Son intérêt pour cette construction tient peut-être à son oralité. C'est du moins ainsi qu'est décrite la thématization en français moderne. Il est certes moins facile de conclure à une influence de l'oral au XVI^e siècle, les textes étant alors souvent dans la continuité de la période antérieure, où la thématization avait un rôle purement informatif. À l'articulation des XVI^e et XVII^e siècles, les dislocations sont en outre abondantes¹⁷. On peut néanmoins remarquer que Rabelais les utilise de façon privilégiée dans des énoncés censés transcrire l'oral. Ainsi, dans *Gargantua* : « Boyre à si petit gué c'est pour rompre son poictral », « Là ! là ! là ! C'est morfiillé, cela », « Ha (dist elle) tant vous parlez à votre aize, vous aultres hommes », « Vous ne l'avez pas telle, vous aultres paillards de plat pays », « Escoutez, Messieurs, vous aultres qui aymez le vin », « Dont este vous, vous aultres pauvres hayres¹⁸ ? ». Est-il significatif que Montaigne

16 *Tiers Livre*, XXXV-XXXVI.

17 Voir N. Fournier, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998, p. 131 sq.

18 *Gargantua*, éd. M. Huchon, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2007, p. 71, 75, 79, 163, 265, 403.

emploie la dislocation précisément au moment d'affirmer l'influence de l'oral, de la situation concrète de communication, sur son langage ? « Le parler que j'aime, *c'est* un parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche », déclare-t-il. « Ce que je ne puis exprimer, je *le* montre au doigt » (III, 9, 983). On peut faire l'hypothèse qu'il identifie dans cette construction une forme de relâchement « naïf ».

L'ICONICITÉ DES ESSAIS

Il y a iconicité (ou figurativité) quand un fait de langue est déterminé par l'extralinguistique et entretient avec ce dernier un rapport d'isomorphisme. Cette notion sémiotique désigne une propriété expressive du langage, qui peut formuler des significations analogues à celles de nos expériences¹⁹. Par exemple, l'ordre sujet-verbe-objet, même s'il n'y réfère pas explicitement, restitue un rapport élémentaire, observable dans le monde, où un agent préexiste nécessairement à une action, laquelle va ensuite s'exercer sur un patient : « forme syntaxique primitive liant deux entités distinctes par un verbe d'action », cet ordre « évoque spontanément la relation transitive la plus simple à concevoir, la plus saillante, celle où les actants sont clairement agent et patient²⁰ ». Le XVI^e siècle connaît cette propriété imitative de la langue. Dans son entreprise de normalisation du français, il pose les bases d'une analogie, qui aura une grande fortune jusqu'au XVIII^e siècle, selon laquelle la « nayveté » française obéit à un ordre observable dans le monde :

Car les Latins préposent communément le sous-posé au verbe, lui donnant ensuite le sur-posé. Par ce moyen le passif qui par l'ordre de nature dût être le dernier en clause et le premier en prolation : et le sur-posé le dernier, qui par raison dût être le premier : d'autant que l'agent est par raison précédant l'action, et passion, comme duquel est le commencement du mouvement²¹.

19 Voir D. Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan Université, 2000, p. 97.

20 P. Cotte, « Ces mouvements qui font signe. Motivation et syntaxe », *Faits de langue*, 1, 1993, p. 131.

21 L. Meigret, *Grammère françoëze* [1550], Genève, Slatkine Reprint, 1972, p. 143 (je modernise l'orthographe).

La langue française se distingue du latin en ce qu'elle repose sur un ordre assertif canonique où l'agent précède l'action. Cet ordre est celui « que nature tient en ses œuvres ». L'idée s'impose que « le parler de France convient entièrement à nature²² ». Certes, le mot *nature* est très ambigu. Il est malgré tout patent que, pour concevoir les faits de langage, l'époque sait utiliser comme paradigme notre milieu d'existence, avec ses caractéristiques observables. Dans son analyse de l'ordre des mots français, Meigret ajoute que, si « nous narrons les faits en premier lieu, puis nous venons aux causes » alors que celles-ci sont, en toute logique, premières, les « effets » sont néanmoins bel et bien « premiers aux sens de l'homme ». Dans l'avant-propos de sa *Grammère*, il déclare que l'écrit sert à suppléer l'absence d'une personne, à créer une « présence ». Il pense en outre l'orthographe sur le modèle de la peinture, c'est-à-dire d'après « ce qui se voit au vif ». C'est bien la réalité sensible qui lui sert de référence.

Les faits d'iconicité, non plus de langue mais de style, contrôlés par l'auteur, sont nombreux dans les *Essais*. Lorsque Montaigne déclare qu'il « montre au doigt » ce qu'il ne peut exprimer, on peut prendre cette formule au sérieux. Les jeux sur le rythme, notamment, jouent un rôle majeur dans ce mimétisme stylistique. Par exemple, la déclaration citée *supra* sur la grandeur de Dieu, décrite à l'aide d'un réseau lexical fondé sur la notion de *Plus*, contraste avec une formule brève sur la vacuité de l'homme située deux phrases plus bas :

Dieu, qui est en soy toute plenitude et le comble de toute perfection, il ne peut s'augmenter et accroistre au-dedans ; mais son nom se peut augmenter et accroistre par la benediction et louange que nous donnons à ses ouvrages extérieurs [...]. Nous sommes tous creux et vuides.

La longueur de la première phrase imite l'expérience de la « plénitude », alors que la brièveté de la seconde imite celle du « creux ». Là encore, il s'agit de reproduire une pensée par le langage. Mais cette imitation s'effectue au moyen de la *perception* : l'organisation concrète, observable, du discours est chargée de signifier une opposition ontologique. Nous sommes ainsi à la fois lecteurs et sujets d'un acte perceptif.

Les *Essais* regorgent de ces phrases concises qui contrastent avec des contextes dominés par une esthétique de la longueur. Pour Margaret

22 A. Matthieu, cit. M.-L. Demonet, *Les Voix du signe*, Paris, Champion, 1992, p. 528.

M. McGowan²³, cette concision a un rôle argumentatif. Elle permet d'emporter l'adhésion du lecteur. Mais nous voyons qu'elle peut aussi être un procédé privilégié au sein d'une poétique visant à imiter le *dit* par les propriétés concrètes du *dire*. Dans le chapitre « Sur des vers de Virgile », où il s'agit de naturaliser l'art, on trouve plusieurs énoncés brefs, parfois de simples mots, serrés entre de longues phrases. Ces énoncés réfèrent toujours à l'idée de degré. Or, dans la très grande majorité des cas, ce degré est exprimé par le *Moins*, au moyen de notions telles que l'interruption (« Qui m'interrompt m'arrête », III, 5, 137²⁴ ; « Suffit », III, 5, 135, « Laissons là Bembo et Equicola », III, 5, 134), la déception (« Elle le trahirait », III, 5, 132), le presque-rien (« Je les prends sur une mouche », III, 5, 137), le rien (« Et si il n'y entend rien », III, 5, 134), etc. Chaque fois, la concision imite matériellement l'expérience du *Moins* signifiée dans le propos.

On peut toutefois relever dans ce chapitre de très rares cas où les énoncés concis expriment *a contrario* le degré élevé, quantitativement (« Tout y sert », III, 5, 164) ou qualitativement (« Il disait vrai », III, 5, 158). On peut se demander si Montaigne ne se livre pas là à une variante du jeu iconique mis en œuvre dans tout ce chapitre : la concision phrastique imiterait encore le *dit*, mais cette fois par antiphrase. On retrouve ce jeu paradoxal dans le chapitre sur la « diversion ». *J'usay de diversion* est une « phrase exceptionnellement brève, pour introduire le mot-thème du chapitre²⁵ ». Nous sommes confrontés à un énoncé remarquable. Doté de cette propriété plastique qu'est la petitesse, il a pour originalité d'imiter par antiphrase ce dont il parle, puisque le détour est traditionnellement considéré comme une longueur²⁶. La course d'Atalante, donnée ensuite par Montaigne comme exemple de diversion, est d'ailleurs centrée sur la question de la *mora*, la jeune fille étant retardée par les pommes d'Hippomène. La longueur discursive étant exposée dans une phrase « exceptionnellement brève », nous avons affaire à un écrit qui offre une représentation visuelle inversée de la digression.

23 *Montaigne's Deceits. The Art of Persuasion in the Essais*, London UP, 1974, p. 31-33.

24 J'utilise pour cette série d'exemples l'édition Folio (*Essais*, éd. E. Naya, D. Reguig, A. Tarrête, Paris, Gallimard, « Folio », 2012), qui respecte la ponctuation et les majuscules, rendant ainsi lisibles les énoncés concis.

25 *Essais*, éd. D. Bjaï et alii, Paris, Librairie générale française, 2002, p. 1298.

26 « Mais je crains d'être trop long. Pour reprendre notre propos [...] » (Peletier du Mans, *Dialogue de l'Orthographe e Prononciation Française* [1550], éd. L. C. Porter, Genève, Droz, 1966, p. 20, je modernise l'orthographe)

Ce procédé de figuration antithétique du *dit* par le *dire* fait penser à un détail du tableau de Benvenuto da Garofalo, *L'Immaculée conception* (1530). Sur cette toile, une petite touche blanche ponctue le miroir sans tache de la Vierge – « *Speculum sine macula* », ainsi que l'a écrit lui-même le peintre sur son tableau. Or cette touche est justement une tache, « la tache blanche du miroitement » comme le dit Daniel Arasse, destinée paradoxalement à représenter la pureté du miroir dont la surface n'est pas souillée :

Pour manifester le concept de pureté sans tache, le peintre n'a d'autre solution que de le maculer par une coulure informe de peinture²⁷.

Puisqu'elle permet de montrer l'immaculé au moyen d'une tache, cette coulure représente un concept par son contraire. Elle fonctionne donc de la même façon que notre phrase brève. On sait combien cette manière d'exposer une notion pour mieux signifier son opposé est courante au XVI^e siècle. La technique, héritage de la scolastique, est notamment typique du milieu juridique auquel appartient Montaigne :

Les Philosophes et Jurisconsultes ont cela assez familier, de descrire l'un contraire par l'autre, en baillant par iceluy plus seure et solide congnoissance que s'ilz laissoyent l'ombre d'iceluy pour de prime face traiter leur supposé sujet : comme, quand ilz veulent proprement deschiffre Vertu, ilz peignent Vice de toutes ses couleurs²⁸.

Elle a la faveur du siècle pour ses fonctions heuristiques : « Les Vices aisément se connaissent par l'opposite des Vertus²⁹ », « *opposita iuxta se posita magis elucescunt*³⁰ », « mieux se monstrent les semblables choses ou contraires approchées l'une de l'autre en un mesme obget³¹ »... La phrase *J'usay de diversion* exprime l'idée de *mora*, puisque faire diversion nécessite du temps. Mais cette idée est contredite par l'organisation

27 *Le Détail*, Paris, Flammarion, 1996, p. 294.

28 N. Du Fail, *Propos rustiques* [1547], éd. G.-A. Pérouse et R. Dubuis, Genève, Droz, 1994, p. 38.

29 J. Peletier du Mans, *Art poétique*, in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance* [1555], éd. F. Goyet, Paris, Livre de Poche, 1990, p. 279.

30 F. Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1994, p. 476.

31 G. Corrozet, « Aux gentishommes françois », in Claude de Seyssel, *Histoire singulière du roy Louis XII*, Paris, Corrozet, 1558, n. p.

formelle de cette phrase. Le procédé permet de transposer l'expérience du détour dans la matérialité de l'écrit, contraignant le lecteur à effectuer une expérience perceptive³².

Pour Montaigne, la perception visuelle est un instrument du jugement. N'a-t-il pas fait inscrire des sentences sur les travées de sa bibliothèque de façon à les avoir constamment présentes à l'œil ? Outre les dimensions concrètes et signifiantes de *J'usay de diversion*, on peut relever d'autres faits de visualisation appliqués au langage des *Essais* :

Je me donne loy d'y attacher (comme ce n'est qu'une marqueterie mal jointe) quelque embleme supernumeraire. (III, 9, 964)

La parenthèse rompt le lien syntaxique entre le verbe *attacher* et son complément, de façon à concrétiser la métaphore de l'élément mal fixé (la « marqueterie mal jointe »), matérialisant ainsi sur le papier le principe de rupture discursive. En outre, lorsque le *voir* est abstrait, Montaigne le pousse souvent en direction du concret, comme dans cette déclaration sur le langage des *Essais* où l'acte de « quicter » fait naître l'image mentale d'un observateur prenant du recul : « On ne fait point tort au subject, *quand on le quicte pour voir* du moyen de le traicter » (III, 8, 926). L'esthétique de la « nonchalance » naturelle fait ainsi l'objet d'une sorte de visualisation. Des jeux de mots permettent aussi d'impliquer la perception visuelle dans la construction de la pensée et du discours :

L'ordre *qui se voit* tous les jours aux altercations des bergers et des enfans de boutique, jamais entre nous. S'ils se detraquent, c'est en incivilité ; si faisons nous bien. Mais leur tumulte et impatiance ne les *devoye* pas de leur theme : leur propos suit son cours. (III, 8, 925)

Une paronomase réunit de façon symbolique « voit » et « devoye », le *voir* et le langage naturel parlé dans « les rues françoises ».

La paronomase est un procédé très fréquent dans les *Essais*³³ : « je parle au *papier* comme je parle au *premier* » (III, 1, 790), « c'est là mon *siège*. *J'essaie* à m'en rendre la domination pure » (III, 3, 828), « et qui

32 Ces analyses figurent dans *Poétique du digressif*, *op. cit.* Montaigne n'est pas le seul, au XVI^e siècle, à proposer des *images* du style digressif.

33 Voir P. Bonnet, « Jeux phoniques et jeux de mots dans les *Essais* », *BSAM*, 16, 1960, p. 3-29 et F. Rigolot, « Le langage des *Essais* : référentiel ou mimologique ? », *CAIEF*, 33, 1981, p. 19-34.

en lui *insistant l'incitât* » (III, 5, 872), « et une *rage* qui se *ronge* » (III, 5, 865), « et par *fuite* que par *suite* » (III, 8, 922), « ou *feintes* ou *peintes* » (II, 11, 430), « ils n'ont pas seulement leur *retraict* pour *retraitte* » (III, 3, 828-829), etc. François Rigolot observe que ces jeux de mots sont en contradiction avec le projet de Montaigne :

Se pose le problème d'une contradiction apparente entre les prétentions de Montaigne à dire vrai et le fait qu'analogies formelles et sonores tiennent une place importante dans l'écriture du texte³⁴.

La contradiction est dans le fait que « les signes ne renvoient plus seulement à une réalité extérieure non sémiotique [...] ; ils entrent eux-mêmes dans un système auto-générateur de sens³⁵ ». Le langage vaut pour lui seul. Mais cette difficulté se résout si l'on voit les *Essais* comme un « lieu où s'affrontent des théories contradictoires de l'écriture, cautionnées par la pratique textuelle qui les actualise ». François Rigolot y lit l'influence de « ces jeux verbaux, que recommandaient déjà les arts poétiques du Moyen Âge sous le nom de *paronomasia* ou d'*annominatio* », ou encore de la « poésie populaire et purement naturelle » à laquelle Montaigne trouve « des naïvetés et grâces par où elle se compare à la principale beauté de la poésie parfaite selon l'art ». (I, 54, 313)

Néanmoins, une lecture contraire est possible. Certes, la généralisation de la paronomase dans un texte implique, en principe, que le signifiant s'y impose au détriment de la référence. En opérant des rapprochements inattendus, cette figure crée des effets de surprise, voire de comique. Par sa nature répétitive, elle peut aussi servir à structurer un énoncé. Considérons toutefois ces jeux pour ce qu'ils sont chez Montaigne, c'est-à-dire des procédés de véridiction. Un jeu de mots a toujours la possibilité d'établir une relation prédicative sous-jacente entre deux termes. Dans « et une *rage* qui se *ronge* », la mise en perspective des signifiants permet d'affirmer de l'individu atteint de cette « rage » qu'est la jalousie qu'il « se ronge » ; le rapprochement entre « mon siège », en l'occurrence la « librairie » de Montaigne, et « j'essaie » souligne combien la justesse individuelle vécue dans la bibliothèque, l'être-à-soi, doit faire l'objet d'un « essai³⁶ », etc. On ne peut certes pas exclure que

34 *Ibid.*, p. 23.

35 *Ibid.*

36 Voir G. Milhe Poutingon, « La bibliothèque symbolique de Montaigne », art. cité.

Montaigne ait voulu créer des effets rhétoriques frappants au moyen de traits d'esprit. Mais la grande fréquence de la paronomase chez un écrivain réfléchissant à la manière de dire la vérité à l'aide d'un langage « naturel » a nécessairement d'autres enjeux.

Montaigne valorise « le lustre d'une verité simple et naifve » (I, 26, 169) exprimée par le langage de la rue, dans « les propos des paysans », qu'il trouve « communément plus ordonnez selon la prescription de la vraie philosophie, que ne sont ceux de nos philosophes » (II, 12, 600). Si la paronomase trouve sa source dans la « poesie populaire », ce n'est donc pas en tant que simple jeu de langage, mais bien plutôt, *a contrario*, comme un refus de la verbalisation : au lieu de recourir à un discours propositionnel, prédicatif, qui explicite les notions et rationalise le propos selon les règles de « l'art », Montaigne pose des vérités qui s'expriment par de simples rapports visuels et phoniques. Ces procédés font passer l'interprétation au second plan. Sans être certes annulé, le sens des mots prend une importance moindre. Confronté à une répétition ostensible de signifiants, le lecteur puise ses références dans l'extralinguistique, le monde tel qu'il se vit, où vue et ouïe sont constamment sollicitées. De ce point de vue, la paronomase participe elle aussi d'une réflexion sur la possibilité de réduire la distance entre dire et vivre.

Le langage « naturel » des *Essais* est informé par une réflexion sur les rapports d'analogie entre le *dit* et le *dire*. Montaigne ancre son discours dans l'« expérience ». Le monde concret dans lequel, en tant qu'individu, il est, pour parler comme Merleau-Ponty, situé³⁷, semble lui servir de modèle. C'est à partir de son point d'existence qu'il élabore certains procédés stylistiques.

Gérard MILHE POUTINGON
Université de Rouen – CEREdI

37 « Nous sommes des êtres situés, définis par un certain type de relation avec les hommes et avec le monde, par une certaine activité, une certaine manière de traiter autrui et la nature » (*Humanisme et terreur*, Paris, Gallimard, 1947, p. 212).