

Jean-Claude Margolin

FIGURES ET JEUX DE LANGAGE CHEZ MONTAIGNE

Les jugements que Montaigne a porté sur la forme et le contenu de ses "Essais" sont bien connus et ont donné lieu, ces derniers temps, - à des travaux dont certains renouvellent la lecture de cet ouvrage insolite. Tandis que François Rigolot prépare un livre sur la poétique de Montaigne et propose au Colloque de Tours de 1980<sup>1</sup> des réflexions sur l'activité ludique de cet écrivain appliquée à son texte, que Claude Blum a présenté à la "Columbia Montaigne Conference" d'avril 1980 une étude sur "Montaigne et les signes" et que plusieurs orateurs du Colloque Montaigne de Bordeaux (juin 1980) ont également choisi de parler de l'écrivain en tant que tel<sup>2</sup>, un travail inédit de Marie-Luce Launay, qui remonte à quelques années, portait sur "le corps humain et le langage dans les "Essais" de Montaigne"<sup>3</sup>; travail original qui, à la lumière de certains travaux de linguistique contemporaine, de certaines suggestions fournies par le structuralisme, la "nouvelle critique" (déjà ancienne!) et la psychanalyse, se proposait de montrer qu'une figure privilégiée, la métaphore corporelle, permettait de relier le texte et le corps polysémiques en tant que signifiants au sein d'une nature, elle-même prolifique. Non seulement les "Essais" contiennent un discours sur le corps - sur le corps propre, au sens de la phénoménologie de Merleau-Pon-

<sup>1</sup> "Les jeux de Montaigne" (à paraître dans le volume d'"Actes").

<sup>2</sup> Notamment J. Larmat, F. Rigolot, J. Brody, J. Winter.

<sup>3</sup> Thèse de 3e cycle, Tours (C.E.S.R.) 1975.

ty<sup>4</sup>, mais aussi sur le corps comme élément de la nature extérieure, mais leur texture même connaturelle à celle du corps, comme à ses humeurs.

Montaigne lui-même n'a-t-il pas répété sans cesse que le livre qu'il a produit et comme enfanté est à l'image de son être<sup>5</sup>, sans que l'on puisse, sinon par une coupure artificielle, distinguer le corps et l'esprit, tant la mécanique ou la machinerie humaine est une dans son fonctionnement, tout en étant solidaire de tout, et le cerveau lui-même sous la dépendance d'humeurs ou de fièvres passagères ou malignes? Praticien et théoricien du langage - auquel il a consacré plusieurs développements spécifiques - il rencontre ce que l'on est convenu d'appeler des figures de rhétorique et des jeux de langage, jeux de sons, de mots et de sens, d'une manière plus naturelle qu'apprêtée, plus personnelle qu'artificielle. Or Montaigne est aussi l'homme ou l'écrivain qui s'est moqué de l'enflure et de toutes les redondances décoratives que la rhétorique classique, tirée des anciens, met à la disposition de l'auteur en mal d'effets oratoires. Y aurait-il entre le théoricien et le praticien du langage qu'est Montaigne une distance analogue à celle qui sépare chez Rabelais le sévère critique des calembours et des rébus<sup>6</sup> et le praticien enjoué et constant d'homophonies burlesques? Il est, je pense, plus opportun et surtout plus exact de distinguer chez lui entre un praticien (et un admirateur) de la bonne rhétorique, celle qui répond à un objectif précis, celle qui correspond à un art de convaincre ou de persuader par les voies naturelles, et un critique ironique de la rhétorique artificielle qui déshumanise le langage tout en aliénant l'homme de ses fins propres.

<sup>4</sup> Voir plus particulièrement sa "Lecture de Montaigne" ("Temps Modernes" déc. 1947, n° 27, p. 1044-1060).

<sup>5</sup> "...je n'ay pas plus faict mon livre que mon livre m'a faict, livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation propre, membre de ma vie, non d'une occupation et fin tierce et estrangere comme tous autres livres" (M. de Montaigne "Essais", II, 18, éd. M. R a t, A. T h i b a u d e t, Paris 1967, p. 648c).

<sup>6</sup> Sur les rapports entre Rabelais, théoricien et praticien du langage, cf. F. R i g o l o t, Cratylisme et Pantagruélisme: Rabelais et le statut du signe, "Études Rabelaisiennes" 1976, XIII, p. 119-132.

Sur le décousu de ses "Essais", les expressions de Montaigne abondent: "galimafrée de divers articles", "marquetterie mal jointe", "fagotage de tant de divers's pièces", "crotèques et corps monstrueux, rappiechez de divers membres, sans certaine figure, n'ayant ordre, suite, ny proportion que fortuite"<sup>7</sup>. Et l'on a pu rapprocher ces jugements, dont il semble bien qu'ils n'aient pas seulement une valeur expressive mais une portée critique, de ceux que les tenants d'un certain ordre rationnel et d'une unité de composition formulaient à l'encontre des partisans de l'art dit baroque ou des "grotesques", au sens où l'on pouvait parler, en cette fin du XVII<sup>e</sup> siècle, des décorations baroques des palais italiens, par exemple. On pouvait aussi rapprocher ce décousu ou ce disparate du genre des "bigarrures", illustré notamment par Tabourot des Accords, le célèbre auteur des "Bigarrures"<sup>8</sup>, ami de Montaigne par surcroît, auquel il dédie quelques vers dans ses "Touches"<sup>9</sup>:

Quiconque voit la nette purité  
De tes escrits les lit de tel courage  
Que si c'estoit quelque gentil ouvrage  
Qu'il eut jadis luy mesme medité...

Mais le décousu des "Essais" est très différent des bigarrures du Seigneur des Accords, et d'ailleurs Montaigne tempère certains de ses jugements, que nous taxions à l'instant de critiques, et même d'autocritiques de réflexions qui semblent aller dans un sens tout opposé, puisqu'elles expriment une certaine unité de son oeuvre. Plusieurs ont été relevées par Steven Rendall dans un article provisoirement inédit<sup>10</sup> sur Montaigne ("In disjointed parts"/"Par articles décousus"): "Mon livre est toujours un", "mes fantasies se suyvent, mais par fois c'est de

<sup>7</sup> Montaigne, op. cit., éd. Thibaudet, respectivement p. 201, p. 263, p. 736, p. 181.

<sup>8</sup> Qui datent de 1583. Sur l'auteur et son livre, voir, outre l'étude de G. Choptroyanovitch (Etienne Tabourot, 1935), le mémoire de maîtrise de Francis Goyet (E.N.S., 1979).

<sup>9</sup> E. Tabourot, Touches f. 110 r (éd. de 1640).

<sup>10</sup> S. Rendall, In disjointed parts, à paraître dans un volume d'"Actes" de l'Université d'Oregon.

loing, et se regardent, mais d'une veue oblique..." Et ce jugement, qui va loin: "C'est l'indiligent lecteur qui pert mon subject, non pas moy"<sup>11</sup>. La plupart des critiques modernes ont surenchéri sur cette seconde catégorie de jugements exprimés par Montaigne: tandis que Hugo Friedrich<sup>12</sup> voit dans l'"alleure à sauts et à gambades" du style des "Essais" ou dans leur "ordo neglectus" le charme d'une improvisation bien réglée et dans la "marquetterie mal jointe" la diversité apparente qui cache une profonde unité, Richard A. Sayce<sup>13</sup> écrit à peu près la même chose et dans les mêmes termes, parlant d'un "deep and hidden plan" ou d'un "superficial disorder which conceals underlying unity".

Unité et diversité du texte, unité et diversité du corps ("change", "branle", on connaît ces expressions de Montaigne pour décrire la diversité de ses humeurs) nous retrouvons la métaphore corporelle et la connaturalité du corps humain et du langage.

Ainsi le décousu est chez lui la source vive de l'écriture. Il part à l'aventure sans perdre le fil de son sujet, même si les tristes insolites qu'il donne à plusieurs de ses essais semblent sans lien aucun avec la substance langagière et anthropologique que contiennent ses chapitres. Mais, comme il écrit lui-même, en se servant d'une métaphore potagère: "Quelle diversité d'herbes qu'il y ait, tout s'enveloppe sous le nom de salade"<sup>14</sup>. Formule extraite d'un chapitre qui traite des noms, et plus particulièrement des noms de famille, et plus précisément encore des noms de familles nobles, mais qui traite aussi, par ricochet, des jeux patronymiques, comme les enfants jouent au jeu des familles. Et tout cela, pour faire éclater le caractère conventionnel, relatif, superficiel et finalement inconsistant de noms (ou de mots) quand ils ne correspondent pas (ou insuffisamment) aux êtres, individus ou choses,

<sup>11</sup> Respectivement p. 941, 943.

<sup>12</sup> H. F r i e d r i c h, Montaigne (A. Francke Verlag, 1949), trad. fr. R. R o v i n i, Gallimard, Paris 1968, p. 348-349.

<sup>13</sup> R. A. S a y c e, The Essays of Montaigne, A critical Exploration, Londres 1972, p. 261, 262.

<sup>14</sup> M o n t a i g n e, Essais, I, 46, p. 265a.

qu'ils désignent. Et devant la confusion résultant du rassemblement autour d'une même table de tous les nobles François festoyant avec Henri, duc de Normandie ("il se trouva cent dix chevaliers assis à table portant le nom de Guillaume"), il en vient à récuser dans certains cas, comme purement artificiel, l'ordre alphabétique: ainsi la distribution, ordonnée par l'empereur Geta de toutes les viandes commençant par une même lettre, comme M (mouton, marcassin, merlus, marsouin, etc.) lui paraît être un jeu de langage sans portée, simple cliquetis sonore, sans correspondance naturelle avec les jeux de bouche d'un festin ordonné selon des considérations diététiques: une bouchée langagière n'est pas nécessairement une bouchée nutritive, et encore moins un événement gastronomique.

Ces considérations générales sur les rapports du corps et du langage dans les "Essais" et sur l'opposition entre la nature et l'artifice (mais non la nature et l'art, puisque, comme on sait, Montaigne s'est ingénié à "naturaliser l'art" et à "artificialiser la nature") nous amènent directement à examiner le bon (et le mauvais) usage des figures de rhétorique; puis, passant aux jeux de langage, catégorie particulière des jeux, à confronter la pratique et la théorie de l'homme et écrivain Michel de Montaigne.

La culture de Montaigne et l'époque où il a vécu font de lui un disciple des grands humanistes italiens du Quattrocento et des grands humanistes européens de la première moitié du XVIe siècle, Vivès, Rabelais, Budé, Castiglione, et surtout Erasme. Depuis quelques années, des critiques<sup>15</sup> ont approfondi l'étude des relations entre l'auteur des "Essais" et celui de la "Moria", de la "Copia verborum", du "De pueris instituendis" ou de la "Ratio verae theologiae". La voie avait été d'ailleurs tracée par Hugo Friedrich qui, dès 1949, posait de nombreux jalons qui tendaient à rapprocher les deux hommes, moins dans leurs conceptions philosophiques ou religieuses respectives, que dans leurs idées pédagogiques, leur anthropologie et leur attachement avoué à une tradition qui passait par Platon, Plutarque, Cicéron, Quintilien, Sénèque, Horace et Virgile, pour

<sup>15</sup> Notamment M. Mann Phillips, S. Dresden.

ne citer que quelques-uns des anciens qu'ils ont assimilés au point de vivre avec eux en véritable symbiose intellectuelle, langagière et morale. Erasme, comme Montaigne, a porté le dialogue à un point de perfection: dialogue explicite, comme dans les "Colloques" du premier, où les anecdotes rapportées par le second; dialogue implicite de ces méditations et réflexions fortement charpentées et articulées, où le sujet écrivain et pensant dialogue avec lui-même, passe du pour au contre, se reprend, s'élançe à nouveau vers le terme qu'il s'était proposé, entrevoit, parfois grâce à la fiction d'un interlocuteur imaginaire, un autre horizon, à moins de prendre à témoin l'"honnête lecteur", son complice, son confident, son frère.

Style de dialogue, la texture même des "Essais" le reflète, comme les confidences de Montaigne lui-même: "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, plustost difficile qu'ennuyeux, esloigné d'affectation, desréglé, descousu et hardy; chaque lopin y face son corps; non pedantesque, non fratesque, non pleideresque, mais plustost soldatesque, comme Suetone appelle celui de Julius Caesar"<sup>16</sup>. Ce passage si connu du célèbre chapitre "De l'institution des enfants", enchâssé dans une longue séquence d'éloquence naturelle truffée de métaphores vestimentaires ("la sentence que l'on coud sur soi"), alimentaires (celles de notre citation), corporelles ("en un beau corps il ne faut qu'on y puisse compter les os et les veines"), peut être considéré comme un modèle de la rhétorique recommandée par Montaigne: "C'est aux paroles à servir et à suivre, écrit-il un peu plus haut, et que le gascon y arrive, si le français n'y peut aller"<sup>17</sup>. Une rhétorique de la convenance - le "decorum" de Cicéron et d'Erasme - plus encore de la convenance entre la manière d'être qu'entre le signifiant et le signifié; car c'est moins de clarté conceptuelle qu'il s'agit que d'un accord affectif et quasi-organique entre celui qui parle et celui qui écoute, entre le moi de Montaigne écrivant son essai et le moi

<sup>16</sup> Montaigne, Essais, I, 26, p. 207.

<sup>17</sup> Ibid., p. 207.

du lecteur - et des générations de lecteurs - qui le lisent et le relisent, et en se l'appropriant, dialoguent "simplement et naïvement" (c'est-à-dire naturellement) avec un certain gentil-homme bordelais. La vraie éloquence se moque de l'éloquence: jamais le mot de Pascal n'a trouvé un meilleur emploi que dans ce passage où Montaigne, définissant théoriquement son style et avouant ingénument ses goûts et son comportement physique, pratique en même temps, et de la façon la plus naturelle, cette heureuse rhétorique qui trouve les comparaisons et les métaphores avec l'aisance d'un danseur qui allie à la grâce du corps la pertinence du geste, ou celle d'un vêtement qui se moule sans boursoufflures sur un corps svelte: "Je n'aime point de tissures où les liaisons et les coutures paraissent"<sup>18</sup>.

Si Erasme s'amuse dans un chapitre de son traité de l'abondance des mots et des choses ("Copia verborum ac rerum") à donner quelque deux cents manières d'écrire en latin "Ta lettre m'a causé une grande joie"<sup>19</sup>, et s'il préconise de tels exercices aux enfants qui veulent s'initier à cette langue, il reste persuadé que la seule bonne manière d'écrire est celle dont il a fait le point de départ de son exercice. Comme Monsieur Jourdain, découvrant que c'est plus simple et plus beau de dire à la femme dont on rêve: "Belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour". Comme l'écrit Montaigne, en conclusion de son développement sur l'affectation du style et la mauvaise rhétorique: "L'éloquence fait injure aux choses, qui nous détourne à soi".

Que le dialogue, cher à Montaigne et à Erasme, et aux devanciers qui furent leurs modèles - Platon, Sénèque, Lucien, sans compter les Italiens, de Boccace à Alberti (ou pour Montaigne, Bruno), leur ait fourni l'occasion de pratiquer ce style naturel qui leur était cher et où les mots épousent la forme et s'incorporent presque la substance des choses, la lettre est pour eux un autre modèle théorique et pratique, Friedrich a écrit l'essentiel à ce sujet, montrant, selon l'heureuse expression de Cicéron sur le "mouvement de son esprit" (*mentis meae*

<sup>18</sup> Ibid., p. 207.

<sup>19</sup> Erasme, Livre I, ch. 33.

motus), que la lettre est l'occasion unique d'allier à un style objectif ou narratif un discours à la première personne. Erasme, avec plus de trois mille lettres conservées - un bien plus grand nombre composées - échangées entre lui et ses correspondants, en a donné de multiples exemples, tout en écrivant un traité théorique sur l'art d'écrire<sup>20</sup>. "Quidquid in buccam venit", comme disait Cicéron (ou "ce qui luy vient en la bouche", pour parler comme Montaigne dans son chapitre "De la Vanité"): telle est la règle simple d'une éloquence naturelle, où la langue, dans sa double acception d'organe physiologique et de conservatoire de mots, de flexions et de règles grammaticales et syntaxiques - redécouvre sa fonction véritable. On pourrait même ajouter, tant sont nombreuses et naturelles les métaphores du corps, que la langue, organe physiologique, sert à parler et en même temps à savourer sensuellement, par le jeu de ses papilles gustatives; ces bouchées sonores qui frappent l'oreille de l'autre avant de se transformer, par l'agitation et la palpation de cette autre langue, en de nouvelles bouchées sonores. N'est-ce pas là ce parler succulent dont se régale le gourmet Montaigne?

Parmi les figures de rhétorique ou tropes que l'auteur des "Essais" utilise le plus fréquemment et le plus naturellement (au sens fort de ce terme), après que son enfance et sa jeunesse studieuse en eussent étudié la théorie, on peut inférer, d'après ce qui vient d'être dit, que la métaphore occupe une place de choix. Tout le tempérament de Montaigne y concourt; sa méfiance à l'égard des abstractions, des idées générales, des systèmes de pensée et des mots en -isme, son humeur et son humour poétique, l'étroite connivence de sa manière d'être et de sa façon de dire qui privilégie les figures du corps. Friedrich a raison de noter que cette entrée en force des métaphores dans la texture de son livre est un phénomène tout à fait inhabituel parmi les écrivains français du XVII<sup>e</sup> siècle. Il faudra attendre Victor Hugo, Balzac ou Proust pour retrouver un style aussi abondamment métaphorique. Même les poè-

<sup>20</sup> Erasme, De conscribendis epistolis, éd. J. C. Margolin, Erasmi Opera omnia, 1-2, Amsterdam 1971, p. 153-579.

tes de la Pléiade, plus riches en comparaisons, sont plus pauvres en métaphores, et celles-ci, nourries de mythologie, demeurent souvent intellectuelles et froides: voyez, par exemple, les Odes pindariques de Ronsard! Montaigne a d'ailleurs toujours été considéré comme un poète par les générations successives d'écrivains et de critiques: Montesquieu le plaçait à ce titre à côté de Platon, de Malebranche et de Shaftesbury, de Sanctis à côté de Camoens, Cervantes, Shakespeare et Milton. Quant à Sainte-Beuve, il écrivait à son propos: "Son style est une figure perpétuelle, et à chaque pas renouvelée; on n'y reçoit les idées qu'en images; et on les a, à chaque moment, sous des images différentes, faciles et transparentes pourtant [...]. Montaigne est comme l'Ovide et l'Aristote du style"<sup>21</sup>.

Il faudrait bien entendu, tenir compte de la chronologie des éditions, notamment des additions que le voyage en Italie suggéra à Montaigne entre 1580 et 1583, de la composition du livre III dans les années 1586-1587: on verrait alors se dessiner une évolution dans l'usage des métaphores, celles-ci devenant de plus en plus longues, amplifiées et ramifiées. Si l'on examine particulièrement le millier d'additions nouvelles dont Montaigne enrichit son texte entre 1589 et 1592 en prévision de l'édition qui ne paraîtra qu'après sa mort, l'évolution est encore plus nette. On voudra bien considérer le dernier état du style et du tempérament de l'écrivain comme étant le plus chargé de signification et d'enseignement. Tout se passe comme si la langue, faisant l'économie de la médiation intellectuelle, appréhendait immédiatement les images sensibles et sensuelles, qui font vibrer le corps et ébranlent l'imagination, s'adressant aux organes de la vue, de l'ouïe, du toucher, et même du goût et de l'odorat. Ce n'est qu'après cette fête des sens que l'intellect pourra ramasser les miettes du festin et les engranger dans la mémoire. Fête des yeux, au chapitre 5 du livre III "Sur des vers de Virgile", où il parle ainsi de la vieillesse du corps dont l'esprit peut s'émanciper: "...qu'il verdisse, qu'il fleurisse cependant, s'il peut, comme le guy sur un arbre

<sup>21</sup> Causeries du lundi, III, 1850, p. 52 et Port-Royal, 10<sup>e</sup> édition, II, p. 443-445.

mort"<sup>22</sup>. Comparaison et métaphore associées pour exprimer visuellement l'idée que: "C'est le privilège de l'esprit de se r'avoir de la vieillesse". Image rugueuse et drue de la vie des métiers, qui préfère à la compréhension intellectuelle la perception directe: "...frotter et limer nostre cervelle contre celle d'autrui" (I, 26) ou encore (III, 3): "J'aime mieux forger mon âme que la meubler". Métaphores digestives où, suivant le tractus alimentaire, on est passé de la phase de la palpation papillaire et linguale à celle de la déglutition: "C'est une viande à la vérité qu'il faut engloutir sans mascher, qui n'a le gosier ferré à glace" (II, 13). De quoi s'agit-il? De l'expérience de la mort, idée particulièrement difficile à "avaler" quand il s'agit de sa propre mort. Comme si l'image de la digestion lui convenait parfaitement, retrouvant dans les expressions ou dictionnaires populaires une sagesse et une vérité que ne possèdent pas les phrases bien charpentées des rhéteurs, il conclut ses réflexions sur la courageuse préparation de Marcellinus à sa propre mort par ces mots: "Voilà des moeurs étudiées et digérées"<sup>23</sup>.

Digérer la mort ou plutôt l'idée de la mort, c'est comme une intégration naturelle de l'événement, considéré comme la phase ultime d'un processus physiologique, qui commence par la dégustation des fruits de la vie. On pourrait, poursuivant les métaphores digestives, songer à cette "ruminantion" de la mort, qui fut un temps l'attitude de Montaigne, empruntée aux stoïciens. Une même métaphore - celle de la digestion ou de l'assimilation physiologique - peut d'ailleurs jouer dans des directions multiples. De même, l'expérience vécue de la sensation. Par exemple, quand il s'agit de peindre l'hypocrisie, humez ces images olfactives qui chatouillent rudement nos narines: "C'estoit ce que" disoit un sénateur romain des derniers siècles, que leurs predescesseurs avoient l'haleine puante à l'ail, et l'estomac musqué de bonne conscience; et qu'au rebours ceux de son temps ne sentoient au dehors que le parfum, puans au-dedans toutes sortes de vices" (II, 12). Sans doute Mon-

<sup>22</sup> Montaigne, Essais, III, 5, p. 942.

<sup>23</sup> Ibid. II, 13, p. 689.

taigne s'est-il exprimé sous le couvert d'un exemple ancien, mais qui pourrait douter qu'il ne prenne entièrement à son compte cette métaphore-gigogne? On pourrait multiplier les exemples. Je me contenterai d'évoquer, parmi les métaphores les plus constantes, la métaphore organiciste de l'Etat, par laquelle Montaigne retrouve le topos analogique du microcosme et du macrocosme, mais à laquelle il donne une allure nouvelle, car on la sent pour ainsi dire se former dans son propre corps. Dans le long chapitre (III, 12), "ruminé" dans les dernières années et de sa vie, et qu'il a heureusement intitulé "De la physionomie", il en vient à parler de la décomposition et de la corruption de l'Etat, métaphores toujours usitées, mais n'ayant plus aujourd'hui le caractère de vivacité et de prégnance - visuelle et olfactive - qu'elles prenaient spontanément sous la plume de Montaigne. Qui, entendant parler des corps constitués, du corps diplomatique ou du corps de l'Etat, imagine, ne fût-ce qu'une seconde, la figure d'un géant ou celle d'un organisme (encore une métaphore qu'un emploi excessif a exténuée!) aux ramifications nombreuses et bien ordonnées? Tout autre est notre réaction à la lecture de Montaigne: "Nostre medecine porte infection [...] en ces maladies populaires on peut distinguer sur le commencement les sains des malades; mais quand elles viennent à durer, comme la nostre, tout le corps s'en sent, et la teste, et les talons; aucune partie n'est exempte de corruption". Et encore, poursuivant l'image de la contagion et celle de la cohésion interne des parties au tout, cohésion qui n'est pas toujours un bien quand l'épidémie a gâté le corps tout entier: "C'estoit une jointure universelle de membres gastez en particulier à l'envy les uns des autres, et la plus part d'ulceres envieillis qui ne recevoient plus ny ne demandoient guerison"<sup>24</sup>.

Ces quelques exemples suffisent pour montrer à quel point l'usage par Montaigne de métaphores vives - et auxquelles il a su redonner vie - s'intègre à son art de persuader. Les idées politiques qu'il exprime dans ce grand chapitre de la Physionomie n'ont pas besoin d'être ordonnées en un savant discours: l'éner-

<sup>24</sup> Ibid. III, 12, p. 1174.

gie des images qui obligent presque le lecteur à se boucher les narines et à fermer les yeux supplée. Quand la pourriture et la décomposition d'un corps vous agressent directement, l'esprit est davantage ébranlé que par la répétition d'un slogan intellectua-  
lisé tel que: "A la porte, les pourris!"

Forme dialoguée, art épistolaire, usage de la métaphore, la rhétorique de Montaigne ne saurait se limiter à un nombre réduit de figures ou de formes. "Puisant à pleines mains, comme l'écrit Friedrich<sup>25</sup>, dans les trésors d'une mémoire linguistique active", il fait reflourir sous sa plume des images oubliées, des mots insolites, livrant un sens nouveau qui n'avait été que dissimulé sous l'enduit ou le badigeon décoratif de la mauvaise rhétorique. On pourrait à son propos songer à la distinction fondamentale établie par Bachelard entre l'imagination formelle et l'imagination matérielle: la première glisse à la surface des choses, ne ramassant que des images banales, usées, "littéraires" (au sens de la mauvaise rhétorique et des clichés ordonnés dans les anciennes pages roses du Petit Larousse); la seconde, produisant des images dynamiques, "que l'on rêve substantiellement, intimement, en écartant les formes périssables, les vaines images, le devenir des surfaces; elles ont un poids, elles ont un coeur"<sup>26</sup>. La sagesse de Bachelard et son génie poétique - lui qui n'a pas publié de poèmes, au sens traditionnel du terme - pourraient bien s'apparenter, par la fonction de cette imagination dynamique, à la sagesse et au génie poétique de Montaigne. Et l'on pourrait leur adjoindre à tous deux, un lointain modèle, qu'ils ont, chacun à sa manière, intériorisé: Socrate chez qui l'auteur des "Essais" décelait une "secrete lumiere" qui échappait à la vue grossière, et dont le second renouvelait la figure par son ironie tempérée d'humour, sa passion enseignante, son sens de la profondeur, son goût du concret et son mépris des vaines chimères.

Moins attaché à la forme achevée qu'à ce qui la constitue, c'est-à-dire la parole vivante, la parole en acte, Montaigne est hostile à toute surestimation rhétorique de la forme. Il a pu assimiler les règles des anciens, et notamment l'"Institution

<sup>25</sup> Friedrich, op. cit., p. 384.

<sup>26</sup> L'Eau et les Rêves, éd. J. Corti, Paris 1942, p. 2.

oratoire" de Quintilien, ce maître-livre d'Erasmus et de la plupart des humanistes, il n'en fait pas pour autant un guide infaillible en matière de style, se fiant à sa propre nature et à la nature de l'objet de sa quête. Comme il écrit quelque part, peu importe que Platon l'ait dit avant moi, si je le pense moi-même: c'est moi qui le dirai, et à ma façon!

Ainsi toutes les figures qu'il a pu apprendre dans les livres, dont il a même pu assimiler intellectuellement la théorisation et la systématisation, ne sont utilisées par lui qu'après une appropriation et une "digestion" personnelles. Flaubert faisait passer les mots dans son "gueuloir" avant de les jeter sur le papier. On a vu Montaigne savourer les bouchées langagières et faire de l'exercice de l'écriture moins une opération intellectuelle et solitaire - car sa tour et sa "librairie" ne sont pas un ermitage - que la phase ultime d'une conversation, d'un dialogue, d'un échange de paroles. Phase ultime, à moins que, relisant plus tard ce texte, Montaigne ne le retrouve plus spontanément sur sa langue, dans sa bouche, et dans son corps tout entier; auquel cas, il le raturera de sa main, incorporant à son livre les humeurs du moment, le goût de la nourriture, la couleur d'un champ fleuri, la vision de la mort.

Si les règles de la rhétorique n'ont exercé sur l'art de Montaigne aucune contrainte à laquelle sa nature eût répugné, les libres jeux du langage, accordés à son humour et à son humeur vagabonde, ont naturellement fleuri sous sa plume. Trait qui le rapproche encore de Socrate, ce subtil joueur de mots qui leur découvrait une profondeur et un mystère qui échappaient à la plupart des esprits, mais aussi de Bachelard, qui a parsemé son oeuvre d'aphorismes, de définitions poétiques, de formules homophoniques, dans lesquelles il nous arrive de retrouver le plaisir naïf des comptines de notre enfance ou les lignes d'écriture de nos cahiers d'écolier: "La fée est une beauté en miniature, la féerie est la beauté du monde"; "le rêve de la nuit est un rêve sans rêveur"; "simplifier, c'est sacrifier"; ou encore cette image, très montaigniste: "On peut marcotter l'inconscient, on ne le déracine pas"<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Voir notre Bachelard, Édition du Seuil, Paris 1974, p. 106.

Dans sa pratique des jeux de sons et de sens en quoi consistent généralement les jeux de langage, on ne peut évidemment pas prétendre que Montaigne innove: ce n'est d'ailleurs pas là son propos. Tout le XVII<sup>e</sup> siècle, notamment en Europe occidentale - en France, et en Italie et dans l'Angleterre élisabéthaine plus qu'ailleurs - a pratiqué, en prose comme en vers, toutes sortes de jeux: anagrammes, vers homophoniques, acrostiches, mots carrés, doublement ou quadruplement carrés, logogripes, rébus, poèmes figurés, chronogrammes, vers équivoqués (du latin au français ou à une autre langue vernaculaire, ou d'un parler régional à une langue nationale). On peut admettre que l'une des sources les plus vives de cet engouement aux motivations et aux effets multiples, est la Grande Rhétorique de la fin du X<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> siècle: Meschinot, Molinet, Cretin, Jehan Marot et bien d'autres, ont ouvert la voie. Le témoignage de cet ami de Montaigne auquel nous avons recouru en commençant, Tabourot des Accords, est précieux à cet égard<sup>28</sup>. Mais la lecture des différents chapitres des "Bigarrures" consacrés à certains de ces jeux - notamment les anagrammes, les "rébus de Picardie" et les vers équivoqués - nous apprend également que cette mode commence à décliner, tout au moins celle des jeux de mots aux connotations obscènes (encore une connivence du langage du corps et de la sexualité). Mais la vogue de l'esprit baroque - tant dans le domaine artistique que dans le domaine littéraire - va redonner vie, en les renouvelant, à ces jeux. Et cela d'autant plus que la vie sociale, les festivités, les jeux de salon - où l'influence de l'Italie et de ses cours princières se fait nettement sentir - la fantaisie vestimentaire et culinaire, la maturité des langues vernaculaires et leur autonomie de plus en plus manifeste par rapport au modèle latin et à l'emprise humaniste de la première moitié du siècle, permettront cette aisance, cette disponibilité, ce "plaisir du texte" sans lesquels il n'est point de jeux de langage. Comme l'écrit Friedrich: "Montaigne s'amuse (de ces jongleries verbales) comme il prend plaisir au cheval, à la danse, à l'amour, à un bon re-

<sup>28</sup> Voir, dans les "Touches", les vers dédiés à "Messire Michel de Montaigne".

pas"<sup>29</sup>. Oui, mais je ne pense pas néanmoins que le "parleur" ou l'écrivain ne découvre dans ces amusements qu'une simple fantaisie récréative, sauf si l'on donne au mot de récréation le sens quasi-homophonique de "recréation". En jouant avec les mots et sur les mots, il découvre les racines secrètes du langage et des relations inattendues entre les signes sonores, les graphèmes et les signifiés. Voyons les choses de plus près.

La langue de Montaigne - il l'a dit, on l'a redit après lui - est faite pour l'oreille et surveillée par l'oreille. De même que la bouche se délecte de mots savoureux, archaïques, inusités, expressifs, de même l'oreille est sensible aux assonances, créatrices de répétitions dont les effets peuvent être divers, aux allitérations, aux rimes intérieures, aux groupements d'accents emphatiques. Cela est surtout vrai du livre III et des additions de la dernière partie de sa vie, où il veut communiquer avec son être tout entier, sans retenue, sans restriction mentale. L'essai III, 9 ("De la vanité") commence par une figure sonore, qui est la paronomase, et qui consiste à rapprocher plusieurs formes ayant même radical: "De la vanité. Il n'en est à l'aventure aucune expresse que d'en escrire si vainement. Ce que la divinité nous en a si divinement exprimé..."<sup>30</sup>. Les accumulations de terminaisons homophones sont nombreuses. Parlant des discussions interminables auxquelles prêtent les opinions politiques, il écrit: "Il s'y trouveroit tousjours, à un tel argument, dequoy fournir responses dupliques, repliques, tripliques, quadrupliques" (II, 17)<sup>31</sup>. En glissant le mot "repliques" que le sens ne justifie pas, il ajoute à l'effet comique, et cet égarement volontaire est tellement expressif de ceux auxquels entraînent les discussions infinies. En jouant une autre fois sur l'allitération -gl, quand il parle des "estroits baisers de la jeunesse, savoureux, "gloutons" et "gluants" (I, 55) qui se collaient autrefois sur sa moustache "et s'y tenoient plusieurs heures après", il est bien évident qu'il a voulu rendre, avec une expressivité et une pré-

<sup>29</sup> Friedrich, op. cit., p. 388.

<sup>30</sup> Montaigne, Essais" III, 9, p. 1057 b.

<sup>31</sup> Ibid., II, 17, p. 638 a, p. 440.

sence sensuelle troublante, une expérience vécue qui n'a rien de linguistique, mais plutôt - jouons à notre tour sur les mots - de linguale! Nous le retrouvons, exprimant en quelques mots, dont la répétition et les homophonies disent assez l'acharnement du bourreau, sa propre révolusion, qu'il veut communiquer à son lecteur: "Crésus [...] le mena en la boutique d'un foulon où il le fit tant gratter et carder à coups de cardes et peignes de ce cardeur, qu'il en mourut" (II, 28). Développant dans un autre chapitre (II, 33, "Histoire de Spurina") l'idée de la concurrence (ou de la conciliation) entre l'ambition politique ou militaire et la passion amoureuse, il utilise des finesses verbales et sonores, que la mode maniériste, l'euphuisme britannique ou la pratique du "conchetto" italien nous ont rendus très familières: "L'ardeur querelleuse gourmande toujours l'amoureuse ardeur"<sup>32</sup>.

Les jeux de langage permettent l'expression de vérités qui vont au-delà du langage, et qui concernent assez souvent une sagesse quotidienne, enchâssée dans un dicton ou un proverbe populaire. Parlant de la femme, du mariage et du cocuage, il en vient à énoncer cette sentence, que le Trésors des Proverbes a depuis longtemps ratifiée: "Car bonne femme et bon mariage se dit non de qui l'est, mais duquel on se tait"<sup>33</sup> (III, 5). Trois vers, l'un de huit pieds, les deux autres de six, exprimés de façon comique par le hachement des mots monosyllabiques. On pourrait trouver maints exemples de proverbes intégrés au texte des "Essais", ce qui n'a rien d'étonnant pour un style qui se veut délibérément oral et auditif, et pour un livre qui prend son bien où il le trouve, mais plus particulièrement dans les bons mots, apophtegmes ou adages des anciens<sup>34</sup> ou dans les dictons régionaux. Le choc d'homonymes juxtaposés, l'opposition de mots aux préfixes différents, ou l'emploi d'un mot sans préfixe accolé à un mot qui en comporte un, sont parmi quelques procédés, sous-produits de cet art "naturalisé" ou de cette nature

<sup>32</sup> Ibid., II, 33, p. 707 c; 537.

<sup>33</sup> Ibid., III, 5, p. 954.

<sup>34</sup> Plus souvent dans la version française contemporaine, comme les mots de Plutarque mis en français par Amyot.

"artialisée" que nous évoquions plus haut. En voici quelques exemples, qui contribuent à la réputation poétique de Montaigne: "Ils ont à payer mille veux à Esculape, et autant d'escus à leur médecin" (III, 12). Est-il besoin de rappeler qu'Esculape est le dieu de la médecine, et que notre auteur est sceptique à l'égard de la science et du désintéressement des médecins?

"Ne semble ce pas estre une humeur »lunatique« de la Lune" (III, 3). Comment la lune ne serait-elle pas lunatique? Mais voilà: si le langage et l'expérience courante sont familiarisés avec ces "référents" auxquels convient l'épithète de lunatiques, on a oublié que la tradition mythologique, et tous les ésotérismes, les philosophies "humorales", les traditions médicales et astrologiques, associent la lune à la folie, la lune aux lunatiques. Ce qui pourrait apparaître formellement comme une tautologie - de même que l'homme mortel, le chien animal aboyant ou la chaleur du feu - est en fait un raffinement de sens, car l'auditeur ou le lecteur est contraint de réfléchir à la texture des mots, amené à découvrir des analogies, d'autant plus que la culture maniériste et baroque ambiante lui ont révélé que le feu pouvait parfois glacer et la neige brûler, témoin ce fameux Dixain de neige, indéfiniment repris et adapté au XVIIe siècle.

"Ils n'ont pas seulement leur retraict pour retraite" lisons-nous encore dans le même chapitre de ce livre III<sup>35</sup>, oeuvre du dernier Montaigne, puisque cette citation, comme la précédente, ne se trouve que dans l'édition posthume de 1595, due aux soins de Mlle de Gournay. Jeux d'étymologie, jeux de sens, obligation pour le lecteur de penser à neuf et de répéter à haute voix les mots que lui jette à l'oreille Montaigne.

C'est toujours à la dernière édition des "Essais" que nous emprunterons ces quatre autres citations, dont l'étude comparative (quand elle est possible) d'une édition à l'autre permet de nous assurer que ces jeux de mots et de sens étaient parfaitement conscients et voulus:

"Qui a un entretien commun et ses escrits rares, c'est à dire que sa capacité est en lieu d'où il l'emprunte, et non en luy" (III, 2).

<sup>35</sup> Montaigne, Essais, III, 12. p. 926.

"Et ne crains pas tant un muletier joueur qu'imbecile, ny un cuisinier jureur qu'ignorant" (I, 27).

"S'ils previennent l'un l'autre, s'ils ne s'attendent pas, au moins ils s'entendent (III, 13).

"Il me desplaist qu'en une si saincte police que la Lacedemonienne se fut meslé une si feinte ceremonie" (I, 3). L'exemplaire de Bordeaux permet de voir que Montaigne avait d'abord écrit le mot "sotte", qu'il corrigea ensuite en "feinte". Ni le sens n'aurait souffert du maintien de "sotte", ni même l'ensemble de l'allitération. Mais en produisant une rime intérieure, il a voulu jouer sur l'homophonie des mots. On pourrait peut-être même avancer que, loin d'être insensible à la forme graphique des mots écrits ou imprimés, la ressemblance des lettres -s et -f (source de nombreuses "coquilles" typographiques) pouvait ajouter un élément piquant à la fantaisie ludique.

Si le jeu de mots est un jeu de sens, il contribue naturellement à l'effet produit par l'utilisation des figures de rhétorique, et notamment l'antithèse. Un autre exemple est particulièrement éloquent, qui montre l'étroite collaboration entre les figures de mots et les figures de pensées. Montaigne écrit à propos de la procréation et de la mort, dans ce chapitre-pivot "Sur des vers de Virgile" (III, 5): "Chacun fuit à le voir (= l'homme) naistre, chacun fuit à le voir mourir"<sup>36</sup>. Phrase ciselée, d'une perfection totale, où la rime intérieure s'accorde parfaitement avec le sens de la double antithèse: fuir (naître, fuir) mourir. Tantôt, au risque de brouiller les cartes, Montaigne emploie le même mot, dans deux phrases contiguës, en jouant sur un sens archaïque, mais encore employé, et sur un sens plus moderne. Témoin, ce passage du chapitre "De la vanité" (III, 9) où, parlant du lecteur des "Essais", il imagine ce court dialogue: "Il se repentira de s'y estre amusé. - C'est mon, mais il s'y sera tousjours amusé"<sup>37</sup>. Enigme ou tautologie qui s'éclaire quand on sait que dans le premier cas, amuser signifie occuper, et dans le second ce que nous entendons aujourd'hui par ce mot. N'est-ce pas faire du jeu de mots une catégorie linguistique fondamentale, en même temps

<sup>36</sup> Ibid., III, 5, p. 940.

<sup>37</sup> Ibid., III, 9, p. 1116.

qu'une expression de la fonction ludique de l'homme? En s'amusant, tout en se livrant à une occupation sérieuse, le lecteur et, avant lui, l'auteur des "Essais", n'ont-ils pas pratiqué l'une de ces activités qu'Érasme, après Cicéron, qualifiait volontiers de "jocoseriosa", unissant dans un même vocable composé deux éléments théoriquement antithétiques, mais pratiquement liés indissolublement comme on le voit en contemplant de vrais joueurs, absorbés par leur jeu. Le respect des règles du jeu n'implique-t-il pas d'ailleurs un minimum de sérieux, qu'il s'agisse du jeu de dés, du jeu de cartes, du jeu de paume, ou des jeux verbaux? Et si l'on se souvient que, dans la "Précéllence du langage français" (1579), Henri Estienne a consacré tout un chapitre aux jeux, dans la mesure où le vocabulaire technique usité dans ces activités anciennes ou modernes a enrichi le trésor de la langue nationale, on peut, en revanche, avec Montaigne et bien d'autres de ses prédécesseurs ou de ses contemporains (comme Tabourot ou Béroalde de Verville), assurer que les jeux de lettres, de sons, de mots, ont inspiré bien des jeux de société, sans compter les jeux musicaux ou numériques.

Le passage de l'"Apologie de Raymond Sebond" (II, 12)<sup>38</sup> où, véritable émule de Quintilien, de Rabelais et d'Érasme (dans la "Copia"), il accumule une armée de quarante-sept verbes pour indiquer les capacités expressives des mains, et seulement vingt-et-un pour celles de la tête, est trop connu pour que nous nous y arrêtions longuement. Mais ce délire verbal ("nous requérons; nous promettons, appelons, congédions, menaçons, prions, supplions, nions, refusons [...], complaignons, attristons, déconfortons, désespérons, étonnons, écrivons, taisons"; "nous convions, nous renvoyons, avouons, désavouons, démentons, bienveignons [...], bravons, exhortons, menaçons, assurons, enquérons") est plein de sens. Et c'est toute une théorie du signifiant, et plus précisément du signifiant corporel, qui se profile derrière cette double armée. Dans son chapitre de la "Phénoménologie de la perception", intitulé "Le corps comme expression et la parole"<sup>39</sup>, Merleau-Ponty insiste sur cette idée

<sup>38</sup> Ibid., p. 500.

<sup>39</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, p. 203. sq., passim.

que la parole vivante et agissante n'est pas une "manière de désigner l'objet ou la pensée", mais bien "la présence de cette pensée dans le monde sensible". Il parle encore, usant d'une métaphore chère à Montaigne, du "vêtement de la pensée" que ne doit pas être cet acte linguistique, mais bien l'"emblème" ou le "corps" de la pensée, c'est-à-dire son expressivité même. En faisant principalement de la main et de la tête humaines les instruments déliés et polysémiques d'un langage de l'action et de la passion, des émotions et des sentiments, de l'intimidation ou de la prière, du refus ou de l'acquiescement, de l'interrogation, de l'hésitation ou de l'assurance, Montaigne fait comprendre, avec autant de profondeur que de discrétion dans l'analyse, que la fonction expressive du corps déborde et transcende le langage conceptuel ou rationnel, dont la variante mathématique, avec l'univocité ou la monosémie de ses vocables, constitue la forme la plus parfaite. Dans l'"Apologie de Raymond Sebond", on sait que Montaigne a voulu à la fois exalter et humilier l'homme, montrer la supériorité physique ou instinctuelle de certains animaux par rapport à lui, déprécier à l'occasion cette raison orgueilleuse dont se targue le fils d'Adam. Mais il a voulu aussi - c'est ce qu'il fait royalement dans le passage que nous commentons - exalter la puissance et la générosité de la nature qui a doté l'homme d'un instrument corporel d'une richesse presque inépuisable. Je ne pense pas avec Friedrich<sup>40</sup> qu'il a voulu nécessairement s'opposer aux théories de la dignitas hominis qui, avant et depuis Pic de la Mirandole, caractérisaient principalement l'homme comme un être doué de raison et de langage conceptuel (ce que le grec résume dans le seul mot de logos). Mais il est vrai qu'en faisant de ce type de langage et d'une pensée que l'on pourrait appeler contemplative une, mais non pas la caractéristique de l'homme, il a considérablement élargi le domaine de l'anthropologie, tout en assignant à la rhétorique humaniste une place plus modeste dans le "branle" universel de la nature. Les possibilités mimiques des mains et de la tête ne sont pas des "accidents" de la nature humaine, mais les formes expressives

<sup>40</sup> Friedrich, op. cit., p. 367.

d'un moi psycho-somatique, irréductible à un quelconque "Ego cogito", d'un moi situé hic et nunc, en relation avec des "toi", des "nous", un monde, lui-même expressif. En "modernisant" le texte de Montaigne, on pourrait avancer qu'il a pris clairement conscience de l'intentionnalité du corps, de son pouvoir de signification. De même que les caractères sexuels - et d'abord la masculinité et la féminité - ne constituent pas des "accidents" secondaires d'une nature humaine transcendant le sexe (pour ne pas dire asexuée), mais que le corps humain a fondamentalement une intentionnalité sexuelle, de même l'ensemble des gestes dont est capable le corps humain - et avant tout, les mains, la tête, les yeux, la bouche, mais que dire, chez le danseur, des jambes, des bras, et de tous les mouvements qu'il imprime à ses muscles? - parlent d'autant plus fort qu'ils demeurent silencieux.

On le voit: les jeux de langage de Montaigne sont des *jocoseriosa*, et il ne les pratique pas sans une "pensée de derrière".

Cette "pensée de derrière" a-t-elle fait l'objet d'une théorie? A la vérité, je ne le pense pas. Mais je ne pense pas davantage à une spontanéité purement instinctive. Montaigne s'est trop souvent regardé vivre, penser, souffrir, jouir, agir, décrire, et il nous en a fait trop souvent, la confiance dans les "Essais", pour que nous ne tentions pas de rassembler les fragments de ses réflexions sur le langage qui nous permettraient d'éclairer sa pratique d'écriture. Si le passage sur l'expressivité de la tête et de la main a pu être interprété dans un sens phénoménologique, c'est évidemment parce que le problème de l'intentionnalité de la conscience a été beaucoup plus tard pensé par Husserl et celui de l'intentionnalité du corps vivant par Merleau-Ponty et quelques autres philosophes, anthropologues ou physiologistes, comme Goldstein, Buytendijk, Binswanger, Minkowski, Gabriel Marcel. Il demeure que ces analyses étaient implicites ou virtuelles dans le texte de l'écrivain du XVII<sup>e</sup> siècle. Mais c'est vers des réflexions clairement explicitées que nous voulons maintenant nous borner, et tout d'abord vers sa critique du langage.

Les textes sont assez nombreux et bien connus. C'est encore dans le chapitre "Sur des vers de Virgile" (III, 5) qu'il dép-

lore le caractère fixe - ou insuffisamment mobile - des concepts et des vocables qui leur servent de support<sup>41</sup>. Comment le devenir perpétuel et le changement incessant des formes et même de la substance des choses, comment l'incessante transformation qui s'opère dans son propre corps et dans son esprit, peuvent-ils s'accorder à la fixité des formes et des canons de la rhétorique? Nous avons déjà noté comment il s'amusait dans la pratique à user d'un même vocable auquel la fuite du temps avait donné des sens différents. Mais ce jeu s'inscrit dans sa réflexion théorique sur le branle et le change. Il s'agira donc de "naturaliser" l'art, ce qui le conduit à s'inscrire en faux contre la plupart des théoriciens littéraires de son temps, les Italiens et les Néerlandais principalement, qui voulaient au contraire maîtriser l'exubérance de la nature dans le corset de formes fixes. Montaigne baroque, la thèse a été soutenue avec raison<sup>42</sup>, si l'on admet que la déviance, la déformation, la transformation ou la métamorphose sont des caractéristiques de l'art baroque. Mais je n'y vois pas la théâtralité, l'hyper-trophie, la fuite vers l'infini, la grandiloquence que l'on se plaît souvent à voir dans l'art ou dans la littérature baroque. Mieux vaut donc éviter les étiquettes, sinon pour dire que le refus théorique et passionnel de faire de la raison la norme absolue du comportement de l'homme et notamment de son activité langagière ne l'apparente pas aux écrivains classiques du siècle suivant.

C'est donc pour sauvegarder la liberté de l'homme, pour éviter de la dénaturer ou de le mutiler, que Montaigne critique les généralisations inhérentes au concept et au langage. Le goût marqué pour tout ce qu'il y a de singulier, d'unique, et par conséquent d'irréductible en chacun d'entre nous, à commencer par un certain Michel de Montaigne, est à la source de cette critique du langage. Philosophiquement la position de Montaigne s'apparente au courant nominaliste<sup>43</sup>, qui ne veut

<sup>41</sup> Voir à ce sujet J. L a p p, Montaigne "négligent" et des vers de Virgile, [in:] Renaissance, Maniérisme, Baroque, Vrin, Paris 1972, p. 153 sq.

<sup>42</sup> Cf. entre autres, R. S a y c e, Baroque Elements in Montaigne, "French Studies" 1954, VIII.

<sup>43</sup> C'est ce qu'a bien vu F r i e d r i c h, op. cit.

voir dans les généralités que des mots sans réalité, des "flatus vocis". La critique du rationalisme se double d'une critique du dogmatisme, et l'auteur des "Essais" est aussi éloigné qu'il soit possible du thomisme, qui avait voulu réconcilier la foi et la raison, puisqu'à défaut de rationaliser la foi, il avait assigné à la connaissance rationnelle la mission de soutenir la foi. Sans entrer dans le difficile et controversé problème de la religion de Montaigne, sur lequel on a déjà beaucoup écrit, on peut dire, sans crainte de se tromper, que le relativisme ou le scepticisme de l'auteur des "Essais" - et notamment de l'"Apologie de Sebond" - se concilie avec un fidéisme, fondé sur les données immédiates de la conscience, une confiance en la nature, un abandon à la subjectivité. Le Dieu de Montaigne n'est pas le Dieu des philosophes et des savants, mais Dieu sensible au coeur, Dieu pitoyable à ses créatures.

Ces remarques semblent nous éloigner de notre propos: Montaigne, théoricien du langage, et éventuellement justificateur des jeux de langage. Elles nous y ramènent au contraire. En effet, l'individualisme de Montaigne, son sens de la qualité et son goût du concret lui font pressentir et découvrir que les mots sont véritablement aimantés par le champ affectif où ils ont pris place; ils n'ont pour ainsi dire aucune valeur intrinsèque, sauf quand ils sont classés et étiquetés dans les colonnes d'un dictionnaire. La dynamique du verbe pousse à ces jeux. Friedrich dénie à Montaigne "La qualité de philologue". Il est vrai qu'à l'époque de Scaliger et de Juste Lipse, par comparaison avec les grammairiens et les linguistes du Collège Royal, et en se souvenant d'Erasmus et de Budé, la science linguistique de Montaigne peut paraître assez mince. C'est peut-être cette insuffisance dans la connaissance des règles et de la normativité de la langue qui lui permet de jongler comme il le fait. Peut-on être à la fois un grammairien solide et un créateur de langage? Il faut reconnaître que les exemples sont peu nombreux de ceux qui ont su concilier les exigences rationnelles de la grammaire et la liberté imaginative de la création littéraire. Rabelais créateur prend toutes sortes de libertés avec une grammaire qui d'ailleurs n'existe pas encore, ou si peu. Le praticien étourdissant du langage, qui en explore et en exploite toutes les richesses virtuelles, l'inventeur de

mots, de tournures, d'énigmes, et de toutes sortes de monstres linguistiques, donne congé à toutes les règles que sa formation humaniste lui avait inculquées, sinon sans doute à celle de l'amplification ou de l'abondance verbale. La seule règle que s'impose Montaigne - mais il se l'impose moins qu'elle ne s'impose à lui - c'est de rechercher un langage "mieux appliqué aux choses", comme dit Foucault. Sur ce point, il rejoint Rabelais, et retrouve même le grand rêve du XVII<sup>e</sup> siècle, auquel ont pu encore se laisser prendre quelques esprits du XVIII<sup>e</sup> ou du XVIII<sup>e</sup>, le rêve d'un langage naturel et celui d'une langue originelle, qui surgirait des choses mêmes, qui les ferait parler, comme Adam, tiré du limon, s'exprime et est nommé par son origine même.

Il n'est pas possible, pour Montaigne, d'un point de vue théorique comme dans la pratique, d'épuiser linguistiquement la nature particulière d'une chose. S'il est vrai, comme l'a dit Aristote, qu'il ne peut y avoir de science que du général, aucune connaissance rationnelle du particulier n'est possible. D'où des descriptions souvent longues, des prises de vue aussi variées que possible, des éclairages différents, sans compter l'humeur variable du peintre ou du narrateur, des jeux d'assonances et de lettres, qui sont autant d'essais ou d'expérimentations d'une réalité singulière, inépuisable en fait comme en droit. On songe aux tableaux impressionnistes qui évoquent le même paysage - Gare Saint-Lazare, cathédrale de Rouen, estuaire de la Seine - à différentes heures du jour ou de la nuit. Ils sont autres, même si le titre des tableaux reste le même et si quelque air de famille les rapproche. Ce sont là aussi des jeux, des exercices, répondant à des règles et à un code, mais ce n'est pas la raison qui a fixé ces règles et ces codes: c'est la nature, c'est l'oeil, c'est la sensibilité du peintre. Sensible lui-même aux différences et à la mutabilité universelle, Montaigne privilégie tout ce qui peut, dans le rythme et la structure de sa phrase, donner l'impression de ce changement et de ces différences. On comprend dès lors la portée de ses harmonies imitatives, de ces cadences, tantôt régulières, tantôt haletantes, lentes ou rapides selon le cas et la nature de l'objet.

Un exemple nous suffira. Voulant évoquer la frénésie de

l'appétit sexuel des femmes (III, 5), Montaigne trouve naturellement le rythme de la phrase qui convient: précipité, comme cet appétit. Écoutons-le plutôt: "De même aux femmes, un animal glouton et avide, auquel si on refuse aliments en la saison, il forcène, impatient du délai, et, soufflant sa rage en leurs corps, empêche les conduits, arrête la respiration, causant mille sortes de maux, jusques à ce qu'ayant humé le fruit de la soif commune, il en ait largement arrosé et ensemencé le fond de leur matrice"<sup>44</sup>.

On pourrait évoquer bien des textes théoriques, comme celui qui ouvre l'essai II, 16, "De la gloire", et où la distinction du nom et de la chose est clairement posée: "Il y a le nom, ce n'est pas une partie de la chose ny de la substance, c'est une piece estrangere jointe à la chose et hors d'elle"<sup>45</sup>. Aucune affirmation ne peut être plus nettement nominaliste. On pense à un colloque d'Érasme, qui s'intitule précisément "Des choses et des mots" ("De rebus ac vocabulis")<sup>46</sup> et qui met aux prises deux personnages, qui s'appellent Beatus et Bonifacius. Un premier écart entre la chose et le mot est souligné par la considération même du nom des interlocuteurs: Béat est-il vraiment heureux, merite-t-il le nom qu'il porte? Et Boniface a-t-il le visage épanoui?

Si les mots sont conventionnels et extérieurs aux choses qu'ils désignent, autrement dit, si Montaigne s'inscrit dans une tradition hermogénienne, on peut se demander pourquoi il trouve si souvent non seulement le mot, mais les sonorités et le rythme qui conviennent si bien à la chose. On se souvient des baisers gloutons et gluants qui s'accrochaient, dans sa jeunesse, à ses moustaches<sup>47</sup>. La réponse, je crois, est précisément dans le fait qu'il cherche et trouve les assemblages heureux. C'est de sa part un choix, un acte volontaire, une recherche entreprise parmi bien des possibilités. L'examen de ses manuscrits prouve assez à quel point, pour retrouver la nature, il doit travailler ferme. Le mot juste, la sonorité heureuse, les anti-

<sup>44</sup> Montaigne, Essais, III, 5, p. 961.

<sup>45</sup> Ibid., II, 16, p. 697.

<sup>46</sup> Erasmi Opera omnia, 1-3, éd. L. E. Halkin, Amsterdam 1972, p. 566, sq.

<sup>47</sup> Montaigne, Essais, I, 55, p. 352.

thèses bien frappées ne lui sont pas données par une nature généreuse, qui déverserait auprès de lui sa corne d'abondance. Mais si son choix est délibéré, il commence par jouer, c'est-à-dire par faire toutes sortes d'essais, dans une alliance heureuse de la liberté et de la nécessité, du hasard et du ferme propos. Les jeux de langage dont le texte - remanié - des "Essais" nous fournit tant d'exemples sont en réalité l'aboutissement, plus ou moins laborieux ou rapide, d'essais... et d'erreurs. Les mots n'ayant pas un sens fixe et clairement défini, il est possible d'en user avec eux comme avec une pâte encore molle que l'on peut travailler et transformer avant de la cuire au four pour lui donner sa forme définitive, ou plutôt celle qu'elle revêtira pour l'objet singulier présentement façonné.

La pratique ludique du langage ne provient donc pas de la seule fantaisie et de l'humour de Montaigne, mais de la conviction théorique qu'il a acquise (et conquise) de l'essentielle ambiguïté de chacun des mots. Thèse héritée des Stoïciens, et en particulier de Chrysippe, mais à laquelle il a donné un tour très personnel.

Ainsi nous admettons volontiers en guise de conclusion, que le plaisir d'écrire et de parler, le plaisir du texte, le plaisir des mots, fait partie, chez cet homme enjoué, auquel la fermeté d'âme n'a jamais émoussé le goût de la vie, de la recherche d'un équilibre et d'un bonheur au niveau de l'homme. La rhétorique qu'il préconise et à laquelle il obéit est celle qui lui assure une meilleure adaptation à soi-même, aux autres et au monde, celle qui épouse les méandres de sa quête de la vérité, celle qui le rend plus transparent à ses semblables, celle qui correspond à ce "stile comique et privé" qu'il se reconnaît à lui-même (I, 40)<sup>48</sup>, et auquel Quintilien - qui n'est pas son héros - a désigné sous le nom du "humile atque cotidianum sermonis genus". Quant aux jeux du langage qu'il pratique à la fois par fantaisie et par raison mûrement délibérée, ce sont ceux du poète, ou plutôt du poète-philosophe. Un modèle s'impose à lui, que nous aurions deviné sans peine s'il ne nous l'avait pas présenté lui-même: c'est Platon! C'est l'occasion de relire tout

<sup>48</sup> Voir F r i e d r i c h, op. cit., p. 378.

le passage qu'il lui consacre et dont le début s'ouvre sur cet aveu que nous avons déjà évoqué: "J'ayme l'alleure poetique, à sauts et à gambades. C'est une art, comme dit Platon, legere, volage, demoniacle" (III, 9)<sup>49</sup>. Et plus loin: "Le poëte, dict Platon, assis sur le trepied des Muses, verse de furie tout ce qui luy vient en la bouche, comme la gargouille d'une fontaine, sans le ruminer et poiser, et luy eschappe des choses de diverses couleurs, de contraire substance et d'un cours rompu. Luy mesme est tout poëtique" (ibid.)<sup>50</sup>. Toute l'oeuvre de Platon - surtout celle où domine la personnalité de Socrate - est une méditation philosophique sur le langage et une invitation à jouer sur les mots et avec eux (voyez le "Cratyle" par exemple, mais aussi "Phèdre", ou "Ion", ou "Eutyphron", ou "Hippias I"). Poète, Montaigne refuse à la pensée ainsi qu'aux mots une essence fixe et éternelle: celle à laquelle il se fie pour exprimer son être en perpétuel revenir, c'est la pensée jaillissante, née de mots qui naissent spontanément sous sa plume, sans préméditation, mais non sans cette palpation gustative par laquelle il les éprouve (ou les "essaie"). Son jeu consiste précisément à "essayer" toutes les possibilités théoriques du langage pour ne retenir, comme en un jeu de hasard où une seule et heureuse combinaison fait "sauter la banque", la seule qui convienne à son humeur, aux circonstances, à son propos.

Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance  
Tours, France

Jean-Claude Margolin

#### FIGURY STYLISTYCZNE I GRY SŁOWNE W DZIELE MONTAIGNE'A

Montaigne, będąc praktykiem i teoretykiem języka, napotyka w swym tworzeniu na figury retoryczne i gry słowne. Wprawdzie potępiał zawsze nadmierną ozdobność i sztuczną retorykę, ale był zwolennikiem sztuki przekonywania w sposób naturalny. Za wielkimi humanistami europejskimi, będąc szczególnie przywiązany do dzieła Erazma, doprowadził dialog do perfekcji.

<sup>49</sup> Inst. orat. XI, 1, 6.

<sup>50</sup> Montaigne, Essais, p. 1115.

Wśród figur retorycznych i tropów faworyzowanych i używanych najczęściej przez autora "Prób" pierwsze miejsce zajmuje metafora, która staje się coraz dłuższa, pogłębiona i rozgałęziona. Metafory stosowane przez Montaigne'a są integralną częścią jego sztuki przekonywania.

Retoryka Montaigne'a nie mogłaby ograniczyć się do skończonej liczby figur stylistycznych i form, wśród których poczesne miejsce zajmuje dialog, sztuka pisania listów i metafora, mnożą się one i wykwitają pod piórem tego wielkiego stylisty.

Jest bardzo przywiązany do żywego słowa i w jego dziele liczne są wolne gry językowe, zgodne z jego poczuciem humoru i niestałymi nastrojami. Bawiąc się słowami, odkrywał sekretne korzenie języka i nieoczekiwane związki łączące znaki dźwiękowe, graficzne i ich znaczenia. Są one szczególnie charakterystyczne dla Księgi III.

Montaigne krytykuje wszystkie uogólnienia związane z językiem, aby ochronić wolność człowieka, gdyż język jest sposobem indywidualizacji ludzi.

Jedyną regułą lingwistyczną Montaigne'a jest poszukiwanie języka "lepiej dostosowanego do rzeczy" (Faucault).