Le moi haïssable : Pascal, Rousseau et l'« étrangement autobiographique » de Montaigne

Ilaria Gaspari

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/essais/1953>

DOI : 10.4000/essais.1953

ISSN : 2276-0970

Éditeur

École doctorale Montaigne Humanités

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2013

Pagination : 37-49

ISBN : 978-2-9544269-1-4

ISSN : 2417-4211

Référence électronique

Ilaria Gaspari, « Le moi haïssable : Pascal, Rousseau et l'« étrangement autobiographique » de Montaigne », *Essais* [En ligne], Hors-série 1 | 2013, mis en ligne le 05 octobre 2020, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/essais/1953> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/essais.1953>

Le moi haïssable : Pascal, Rousseau et l'« estrangement autobiographique » de Montaigne

Ilaria Gaspari

*Je m'étudie plus qu'autre subject.
C'est ma métaphysique, c'est ma physique.*

[M. de Montaigne, *Essais*, III, 13]

La balafre du moi haïssable : les *Essais* et l'écriture autobiographique

Dans la préface aux *Confessions* – je fais référence au manuscrit de Neuchâtel – Rousseau réfléchit sur son projet autobiographique : sur « le » projet autobiographique, qu'il définit « entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur ». Au cœur de cette réflexion, il engage un dialogue à distance avec Montaigne, et soulève certaines questions liées au thème de la sincérité de l'autoportrait des *Essais*, poussant l'enquête sur le sens de cette forme atypique d'écriture autobiographique.

Avec les mots de Rousseau :

*Je mets Montaigne à la tête de ces faux sincères qui veulent tromper en disant vrai.
Il se montre avec des défauts, mais il ne s'en donne que d'aimables ; il n'y a point
d'homme qui n'en ait d'odieus. Montaigne se peint ressemblant mais de profil.
Qui sait si quelque balafre à la joue ou un œil crevé du côté qu'il nous a caché,
n'auraient pas totalement changé sa physionomie.¹*

Mais même si Montaigne cachait une balafre, cela ne prouverait pas que ses *Essais* ne sont pas l'autoportrait qu'ils sont censés être : un autoportrait reste tel qu'il est, même lorsqu'il est peint de profil.

La critique que Rousseau oppose donc à l'autoportrait de Montaigne est, peut-être, trop intéressée à emphatiser l'exceptionnalité de l'entreprise des *Confessions*, et à écarter l'existence possible d'un « précurseur », pour être

1 Préface provisoire aux *Confessions*, manuscrit de Neuchâtel (c'est moi qui souligne), in Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (éd.), I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 1149-1150.

vraiment impartiale ? Cela se peut. Mais cette critique, en posant la question de la sincérité des *Essais*, révèle une tension intime typique de l'écriture autobiographique, d'autant plus importante chez Montaigne, qu'il montre, au sein de son entreprise (laquelle, en fait, « n'eut jamais d'exemple »), être conscient de ce problème, et le résoudre en le bouleversant grâce à un procédé rhétorique mais aussi conceptuel, qu'on pourrait appeler « étrangement autobiographique ». Rousseau accuse l'esquisse autobiographique de Montaigne d'hypocrisie, il lui reproche d'être incomplète et peu fidèle. Pascal, pour sa part, manifeste toute sa surprise dans sa réflexion, toujours ambiguë, sur la figure et l'œuvre de Montaigne, pour le projet de se peindre, de choisir son propre *ego* comme sujet d'une œuvre :

Le sot projet qu'il a de se peindre ! et cela non pas en passant et contre ses maximes, comme il arrive à tout le monde de faillir ; mais par ses propres maximes, et par un dessein premier et principal. Car de dire des sottises par hasard et par faiblesse, c'est un mal ordinaire ; mais d'en dire par dessein, c'est ce qui n'est pas supportable, et d'en dire de telles que celles-ci...²

Dans un autre passage des *Pensées*, qui voit le moi se dédoubler (comme il est d'usage dans l'écriture autobiographique) afin d'être défini comme ce qui est et sera toujours nécessairement détestable, on comprend mieux cette critique opposée au « sot projet » de Montaigne :

Le Moi est haïssable. [...] Si je le hais parce qu'il est injuste, qu'il se fait centre de tout, je le haïrai toujours. En un mot, le moi a deux qualités : il est injuste en soi, en ce qu'il se fait le centre de tout ; il est incommode aux autres, en ce qu'il veut les asservir : car chaque moi est l'ennemi et voudrait être le tyran de tous les autres. Vous en ôtez l'incommode, mais non pas l'injustice. Et ainsi vous ne le rendez pas aimable à ceux qui en haïssent l'injustice : vous ne le rendez aimable qu'aux injustes, qui n'y trouvent plus leur ennemi, et ainsi vous demeurez injuste et ne pouvez plaire qu'aux injustes.³

D'un côté, on reproche donc à Montaigne son orgueil démesuré, qui lui inspire le propos de retracer son propre portrait, « le sot projet de se peindre » ; de l'autre, sa tendance constante à l'insincérité et à l'omission, avec cette volonté de se montrer meilleur qu'il n'est. Mais Montaigne choisit une voie intermédiaire qui se déroule entre les deux pôles incontournables du narcissisme, du récit du moi et de l'insincérité : voilà pourquoi les *Essais* ne sont pas, ni ne pourront jamais être, à l'abri des accusations contradictoires de Pascal et de Rousseau. Cette voie est celle de l'« étrangement autobiographique », qui démantèle, à partir du dedans, le procédé de la construction d'une vie littéraire par le *self-fashioning*. Avec cette expression Stephen Greenblatt⁴ décrit

2 Blaise Pascal, *Pensées*, Léon Brunschvicg (éd.), Paris, Garnier, 1961, n. 62.

3 *Pensées*, op. cit., n. 455. C'est moi qui souligne.

4 Voir Stephen Greenblatt, *Renaissance self-fashioning from More to Shakespeare*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1980.

la modalité, typique de la Renaissance, d'auto-construction d'une identité et personnalité sociales modelées sur un prototype socialement accepté. Les questions qui émergent des reproches de Pascal et de Rousseau aident en fait à repérer, chez Montaigne, la présence intermittente d'une perspective *estrangante*, au sein de laquelle ces accusations sont neutralisées par la conscience même, exhibée par Montaigne, des paradoxes consubstantiels à l'écriture de soi. Cette perspective est d'autant plus intéressante chez cet auteur, que son œuvre représente une forme atypique, voire discutable au niveau de l'appartenance à ce genre littéraire qu'est l'autobiographie. Philippe Lejeune, bien qu'il se soit démenti par la suite⁵, avait en effet exclu les *Essais* du domaine de l'autobiographie, en raison de la distance qui séparait l'autoportrait de Montaigne des paradigmes narratifs historiques et génétiques.

Mais, au-delà du problème du genre littéraire auquel reconduire les *Essais*, on peut se concentrer sur les aspects qui les éloignent de l'autobiographie conventionnelle. Gagnant une *excentricité* par rapport à une notion plus linéaire de l'autobiographie⁶ Montaigne, libre des conditionnements d'une perspective purement narrative, obtient les éléments de cet « *estrangement autobiographique* » qui contemple le paradoxe de Tantale de la *sincérité* d'un moi *insaisissable* qui s'observe toujours par la médiation du langage et ne

-
- 5 Voir Michel Beaujour, « Autobiographie et autoportrait », *Poétique* n° 32, 1977, p. 442-458. Dans son essai de 1975, *Lire Leiris. Autobiographie et langage*, Paris, Klincksieck, 1975, Lejeune reconduit l'œuvre de Leiris au genre autobiographique, et justifie ce choix en évoquant la tendance de Leiris à privilégier l'ordre thématique sur l'ordre chronologique ; mais cette tendance était elle-même à la racine de son exclusion de Montaigne du domaine de l'autobiographie, in *L'Autobiographie en France* (Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Colin, 1971, p. 33 : « Si l'essai ou l'autoportrait fait intervenir une perspective génétique ou historique, c'est [...] de manière secondaire. Il s'agit donc de déterminer si la structure principale du texte est narrative ou logique »), mais aussi in *Le pacte autobiographique* (Paris, Éditions du Seuil, 1975).
- 6 Si on suit Momigliano (Arnaldo Momigliano, *Lo sviluppo della biografia greca*, Turin, Einaudi, 1974), on entrevoit une tradition de l'autobiographie allant de la Grèce et de ses possibles sources orientales, jusqu'à la tradition chrétienne, celle d'Augustin, Boèce, etc. Ici, on ne discutera d'abord pas la question de l'appartenance des *Essais* au genre de l'autobiographie, ni des relations entre autobiographie et autoportrait ; on s'occupera plutôt du thème de la conscience, chez Montaigne, de certaines questions et problèmes intrinsèquement liés à l'écriture du soi. Pour une définition programmatique de la biographie (et, secondairement, de l'autobiographie) qui fait partielle abstraction du critère des paradigmes narratifs génétiques privilégiés par Lejeune in *Le pacte autobiographique* et *L'Autobiographie en France*, voir Arnaldo Momigliano, *op. cit.*, p. 25 : « Sembra ragionevole limitare la ricerca dei precedenti della biografia a opere, o sezioni di opere, il cui scopo esplicito sia di raccontare qualcosa di un individuo isolato, invece di trattarlo come uno dei tanti attori di un avvenimento storico. In modo analogo, cercherò i precedenti dell'autobiografia tra le descrizioni, *pur parziali*, della vita passata di un autore, piuttosto che tra le espressioni del suo attuale stato d'animo. In altre parole, *sono propenso a considerare gli aneddoti, le raccolte di detti, le lettere individuali o riunite in raccolte, e i discorsi apologetici, come i precedenti più genuini, sia della biografia, sia dell'autobiografia* » (c'est moi qui souligne).

peut se constituer que comme *récit*⁷. L'« estrangement autobiographique » de Montaigne autorise à l'introduction de soudains changements de perspective, introduits par l'auteur au cœur des passages fondamentaux de la construction de son autoportrait. Ces mêmes changements lui permettent d'explorer sans cesse la structure et le langage du récit intemporel du moi, déroulé par Montaigne à travers la composition d'un livre censé être, dans cette même perspective d'estrangement, « consubstantiel » à son auteur, et en tant que tel, multiforme et bigarré, insaisissable, comme le moi qui, dans ce procédé « estrangeant » est à la fois auteur, narrateur, personnage du livre.

On analysera deux moments de cet *estrangement*, de cette prise de distance d'une idée « familiarisé », usuelle, de l'écriture, mais aussi du moi : le « pacte autobiographique » conclu avec le lecteur dans la prémisses, et aussi la structure même des *Essais*, qui s'entrecroise toujours aux contenus sur le plan formel (en déterminant le rythme discontinu de l'autoportrait) et épistémologique (en conditionnant le développement de l'enquête expérimentale sur le moi).

L'*estrangement* entendu en tant que dispositif d'analyse (d'après l'application du terme à la méthode historique, inaugurée par Carlo Ginzburg avec son ouvrage du 1998, *Occhiacci di legno*⁸), par rapport aux *Essais* de Montaigne montre toute sa fécondité euristique. D'abord, l'élargissement de perspective offert, *par excellence*, par le procédé rhétorique dépaysant, défamiliarisant, de l'*Ostranenie* (théorisé par le structuraliste Victor Šklovskij en 1922, en tant que spécifique à toute forme d'art), bouleverse la perception du récepteur de l'œuvre, en activant sa sensibilité aux détails et à la réalité elle-même, présentée d'une façon inusuelle et soustraite aux automatismes de l'habitude.

Chez Montaigne, on peut observer l'activité de ce procédé estrangeant à un double niveau. Premièrement, en tant que catégorie de *fruition* des *Essais*, offerte directement, dès la prémisses *Au lecteur*, par leur auteur ; deuxièmement, en tant que critère de leur *composition*. Ces deux niveaux se compénètrent au nom de l'« estrangement autobiographique » continuellement imposé par la recherche du moi, par *le projet de se peindre*. L'extraordinaire autoportrait de Michel de Montaigne, représenté au vif en tant que marque de l'humaine condition toute entière, porte dans sa tension narcissique son incessant appel au lecteur, sous le seing d'une perpétuelle prise de distance de toute idée substantielle, constituée, familière de l'identité humaine. Cette identité, perpétuellement brisée, cueillie dans son mouvement incontournable, apparaît consciemment scindée dès que Montaigne se présente, en tant que peintre de soi-même. On observera donc l'autoportrait de Montaigne dans une perspec-

7 Sur ce paradoxe, voir : Fausta Garavini, « Io come io... », in Fausta Garavini (éd.), *Controfigure d'autore. Scritture autobiografiche nella letteratura francese*, Bologne, Il Mulino, 1993, p. 7-28, ici 27.

8 Carlo Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milan, Feltrinelli, 1998.

tive défamiliarisante – c'est-à-dire, on questionnera sans cesse son approche au moi et sa conscience des problèmes de l'écriture autobiographique, en l'étudiant à partir du point de vue privilégié du « pacte autobiographique » conclu avec le lecteur dès la prémisse au livre, et en enquêtant par ailleurs son extraordinaire *projet de se peindre* tout entier.

Montaigne au miroir : problèmes et apories d'un autoportrait littéraire

« C'est icy un Livre de bonne foy, Lecteur »⁹ : dès la prémisse de ses *Essais*, Montaigne, auteur et, en même temps, personnage de son livre, adresse un appel préliminaire à son lecteur, annulant par sa déclaration de sincérité la distance établie par l'écriture.

Dans ce préambule, Montaigne développe le thème du *pacte* conclu avec le lecteur¹⁰ au moment où le biographe de soi-même établit explicitement son identité, à la fois scindée dans l'articulation de rôles différents (auteur, personnage, narrateur) et unitaire en tant que inhérente à l'idée d'un *ego* unique, bien que protéiforme. La prémisse adressée par Montaigne à son lecteur traite de ce thème jusqu'à lui faire atteindre ses limites extrêmes, jusqu'à l'identification entre lui et son livre, présenté comme la transfiguration métaphorique du « moi » qui l'a créé :

*Ainsi, Lecteur, je suis moy-mesmes la matiere de mon livre : ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un sujet si frivole et si vain. À Dieu donq.*¹¹

Mais l'attitude de Montaigne, même au sein de cette déclaration désarmante de sincérité et d'honnêteté, avec ses revendications de modestie, paraît ambiguë. Cette ambiguïté est en fait la marque du domaine de l'autobiographie et des *paradoxes* attachés à l'écriture du soi. Dès cet adieu au lecteur, par lequel en fait Montaigne lui souhaite la bienvenue, dès l'invitation à ne pas lire un livre qui, en fait, y est présenté, la prémisse aux *Essais* avec sa fine *captatio benevolentiae*, révèle un auteur parfaitement conscient du narcissisme consubstantiel à la composition de sa propre autobiographie.

Mais c'est aussi la prévision explicite d'une fruition posthume du livre, qui range les *Essais* dans la perspective typique de l'autobiographie, en emphasiant un autre moment paradoxal « d'étrangement »¹², par définition lié à cette forme

9 Michel de Montaigne, « Au lecteur », in Michel de Montaigne (texte établi par Jean Balsamo, Michel Magnien, Catherine Magnien-Simonin), *Les Essais*, Paris, Gallimard, 2007, p. 27. Sur l'analyse du rapport au lecteur des *Essais* : Jean Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982 (ch. 1).

10 Sur le « pacte autobiographique », voir Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

11 *Ibid.*

12 « Je ne m'estrange pas tant de l'estre mort, comme j'entre en confidence avec le mourir. Je m'enveloppe et me tapis en cet orage, qui me doit aveugler et ravir de furie, d'une charge prompte et insensible ». Michel de Montaigne, « De la vanité », *op. cit.*, III, 9, p. 1016.

littéraire : le récit du passé, de la vie de l'auteur se déroulent à l'ombre d'une mort inéluctable, seule conclusion possible de la vie qu'y est racontée. Au terme de la parabole philosophique soutenue par l'autoportrait, Montaigne trouve en fait le moyen de se préparer à la mort¹³ ; mais ce rôle posthume prévu pour les *Essais* se mélange cependant, de façon paradoxale, aux dynamismes, au mouvement constant de cette œuvre toute pénétrée de vie :

*Je l'ay voué à la commodité particuliere de mes parens et amis : à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost) ils y puissent retrouver aucuns traits de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entiere et plus visve la connoissance qu'ils ont eu de moy.*¹⁴

Mais le détail le plus frappant de cette prémisse aux *Essais* concerne un autre problème typique de l'autobiographie, étudiée ici du point de vue de « l'étrangement » autobiographique. Il s'agit du rapport d'ambiguïté insoluble entre le récit du moi, objet et sujet de la narration, et les codes sociaux au milieu desquels ce même récit se déroule, avant et pendant la narration.

Montaigne montre que ce court-circuit de la sincérité est une composante fatale de son travail autobiographique, quand il souhaite qu'

*on m'y voye en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans estude et artifice : car c'est moy que je peins. Mes défauts s'y liront au vif, mes imperfections et ma forme naïve, autant que la reverence publique me l'a permis. Que si j'eusse esté parmi ces nations qu'on dit vivre encore souz la douce liberté des premieres loix de nature¹⁵, je t'asseure que je m'y fusse très-volontiers peint tout entier, et tout nud.*¹⁶

Il est donc possible que la balafre dont Rousseau parle soit restée cachée. Montaigne lui-même autorise cette hypothèse, en révélant, indirectement, qu'il ne s'est pas peint « tout entier », ni « tout nu ».

Il avait d'abord déclaré, dans cette même prémisse, que l'utilité de son livre aurait été celle de permettre à ses « parens et amis » de continuer à le fréquenter après son décès, et à le *connaître* au-delà de la mort. Le problème est donc : comment concilier l'affirmation de l'utilité du livre en tant que portrait fidèle de son auteur, capable d'offrir à ceux qui l'ont perdu un prolongement des relations de familiarité avec lui, et cette admission, implicite, mais aussi troublante, de la partialité, de l'altération due à la perspective dans laquelle le tableau est peint ?

Ce préambule permet au spectateur de jeter un regard furtif au miroir dans lequel Montaigne, comme plus tard Velazquez, se réfléchit pour pouvoir se peindre. Ce miroir ne renvoie pas seulement l'image de l'écrivain en train d'offrir son autoportrait aux lecteurs, mais aussi la toile de fond des conven-

13 Voir : « Que philosophe, c'est apprendre à mourir », *op. cit.*, I, 20.

14 « Au lecteur », *op. cit.*, p. 27.

15 Sur ce passage, voir Carlo Ginzburg : « Montaigne, i cannibali e le grotte », in Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milan, Feltrinelli, 2006, p. 52-69, ici p. 67.

16 « Au lecteur », *op. cit.*, p. 27.

tions sociales qui définissent le style (*simple, naturel et ordinaire*) de ce même portrait tracé à l'aide de paramètres bien définis qui conditionnent également toute la représentation racontée.

Michel de Montaigne a grandi et vécu dans la France de la Renaissance. Il a écrit sa propre autobiographie dans un château du Périgord : est-il possible, donc, qu'il puisse formuler des hypothèses sur ce qu'il aurait fait s'il eût écrit sur lui-même dans une hypothétique communauté de sauvages, établie non pas dans la France du XVI^e siècle, mais dans un pays où les gens vivent « encore souz la douce liberté des premières loix de nature » ?

Montaigne sait très bien qu'il serait très difficile de croire (et même impossible de le prouver) que le sauvage Michel Eyquem (qui, du reste, porterait, sans doute, un nom différent, et parlerait une autre langue), penserait, désirerait et réaliserait l'entreprise que le Montaigne français, lui, va présenter à ses lecteurs dans la prémisses à son livre. Mais cette hypothèse est une prise de distance *per absurdum*, de la perspective dans laquelle il va chercher à encadrer le portrait (cependant « en mouvement ») de sa personnalité. Il prouve ainsi qu'il a conscience de la limite intrinsèque du récit autobiographique, c'est à dire du fait qu'il s'agit d'un genre littéraire dont les codes influencent avec la même force la forme aussi bien que la matière.

Montaigne met à découvert le niveau souterrain du *self-fashioning* autobiographique : celui de la constitution du moi avant que le récit ne commence. Ce bouleversement de l'issue de la sincérité autobiographique anéantit le poids des conventions dont il dénonce l'influence, en emphasiant leurs aspects constructifs. C'est au niveau de la construction, de la *Bildung* de soi, qu'on voit agir le conditionnement social, l'habitude, avant que ne s'élabore le récit de cette *Bildung* (récit qui, à l'époque de Montaigne, représente encore une entreprise assez exceptionnelle).

Seulement grâce à cette conscience, à cette attitude « d'étrangement », l'autoportrait de Montaigne peut bien révéler que

*Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition.*¹⁷

Voilà donc l'apologie – aporétique, et « étrangère » – de l'autobiographe :

*Les autres forment l'homme, je le recite : et en represente un particulier, bien mal formé : et le quel si j'avoy à façonner de nouveau, je ferois vraiment bien autre qu'il n'est : meshuy c'est fait. [...] Les auteurs se communiquent au peuple par quelque marque speciale et estrangere ; moy le premier, par mon estre universel : comme, Michel de Montaigne : non comme Grammairien ou Poëte, ou Jurisconsulte. Si le monde se plaint dequoy je parle trop de moy, je me plains dequoy il ne pense seulement pas à soy.*¹⁸

17 « Du repentir », *op. cit.*, III, 2, p. 845.

18 *Ibid.*, p. 844-845.

Montaigne répond ici à des reproches hypothétiques, qui jaillissent de sa conscience des problèmes liés à l'écriture autobiographique, et qui préfigurent ceux que Pascal exprimera plus tard. La réponse de Montaigne compense la dissymétrie de l'image de l'autoportrait, en l'implantant au sein de l'universalité de l'*humaine condition* ; mais sa nature aporétique est cependant garantie, par les deux pôles dont cette image est composée. D'un côté, il y a le sujet du portrait, l'homme Michel de Montaigne ; de l'autre, d'autres hommes, spectateurs qui, lorsqu'ils observent ce portrait, sont censés réfléchir sur eux-mêmes, mais n'y étant pas contraints, ne le font pas forcément. Montaigne se plaint du fait que ses spectateurs-lecteurs ne perçoivent pas toujours dans son autoportrait cette condition universelle : « Moi, je me plains dequoy il[s] ne pense[nt] seulement pas à soy ».

L'autobiographie de Montaigne n'est pas une apologie comme celle de Boèce donc, ni même l'*exemplum* d'une vie remarquable, comme les *Confessions* de Rousseau, ou bien d'un chemin de salut comme celui de Saint Augustin. Les conditions qui permettraient aux lecteurs d'accéder aux *Essais* de la façon dont le souhaite Montaigne, ne peuvent jamais être satisfaites, à cause du paradoxe *estrangéant* de l'identification impossible, constamment asymptotique, entre lecteur et sujet de l'autoportrait : ce paradoxe définit l'écriture du moi, en imposant une frontière infranchissable par le lecteur, constituée par le moi hypertrophique, qui est auteur, narrateur et personnage, auquel le lecteur ne pourra jamais tout à fait accéder, ni vraiment s'identifier.

Mais cette limite asymptotique elle-même, ce signe pérenne d'*estrangement*, à partir du moment où ils sont révélés *Au lecteur*, garantissent à l'autoportrait la possibilité d'être un véritable signe de l'entière condition humaine, en tant que cette borne lui impose le sceau de l'identité individuelle avec ses frontières infranchissables.

S'il est clair que la voix récitante est à la première personne, l'histoire du moi devient une partie intégrante du tableau qu'elle construit, ce tableau représente alors une fresque de la condition humaine ; mais il faut en passer par un effort d'*estrangement* pour accéder à cette intuition.

La fricassée des essais, et le sot projet de se peindre

« En fin, toute cette fricassée que je barbouille ici n'est qu'un registre des essais de ma vie »¹⁹, écrit Montaigne ; et il résume dans cette ligne deux aspects essentiels de la forme de ses *Essais*, façonnant son contenu sur une structure inusuelle. D'un côté, il y a la fricassée : le désordre et le mélange de styles différents, dans un livre pourtant censé être le portrait de son auteur. De l'autre côté, il y a les essais eux-mêmes, palimpseste de la mémoire et du jugement résultant de la réitération

19 « De l'expérience », *op. cit.*, III, 13, p. 1126.

obsessive de l'acte de perpétuelle réécriture du moi que Montaigne achève par son livre, déclarant souvent vouloir « s'essayer » et écrire « autant qu'il y aura d'ancre et de papier au monde »²⁰. La continuelle réécriture des *Essais* ne pouvait en effet s'achever que par cette disparition de l'auteur qui projette son ombre sur le livre entier, dès la prémisse au lecteur. Une des premières définitions du mot « essai » fut celle donnée par La Croix du Maine dans sa *Bibliothèque française* (1584) : « ce titre ou inscription est fort modeste, car si on veut prendre ce mot d'*Essais*, pour coup d'Essai, ou apprentissage, cela est fort humble et rabaissé [...] ; et si on le prend pour essais ou expériences, c'est-à-dire discours pour se façonner sur autrui, il sera encore bien pris de cette façon ». Il est en effet assez courant à cette époque de considérer la première publication d'un auteur comme un *coup d'essai* – expression fréquente à la Renaissance²¹.

Montaigne explique à plusieurs reprises ce qu'il faut entendre par ce titre bien particulier pour son époque : un des sens du mot *essai* renvoie à l'idée d'examen et de mise à l'épreuve. Plutôt que d'utiliser le mot *essai*, il semble d'ailleurs plus approprié de se servir, comme le fait Montaigne, du verbe réfléchi « s'essayer », dans un acte d'*estranagement* autobiographique, d'observation du moi à partir de perspectives différentes, continuellement réitéré.

Montaigne engendre la *forme humanistique* de l'essai, en déployant complètement, à travers la « fricassée » barbouillant dans son livre, l'aspect de recherche expérimentale toujours lié au succès de ce genre littéraire, et notamment à son usage au domaine scientifique-philosophique, qui ira se répandre surtout au XVII^e siècle : on trouve le terme employé dans un sens philosophique-morale dans les titres de Francis Bacon (*Essays*, 1597), de Locke (*An Essay Concerning Human Understanding*, 1690) ; et dans un sens expérimentale chez Galilée (*Il Saggiatore*, 1623, dont le titre fait référence à l'extrême précision de la bascule employée par les orfèvres) et Robert Boyle (*Essays of the Strange Subtily, Great Efficacy, Determinate Nature of Effluviiums*, 1673).

Notamment, à différence de la majorité de ces autres²², le titre du grand autoportrait de Montaigne ne spécifie pas l'objet de sa recherche empirique, des ses *essais* d'ausculter, toucher, décrire ce qui se révèle trop multiforme et facetté pour être renfermé dans un seul mot ; c'est-à-dire, de ce *pastiche* insaisissable, qui est Michel de Montaigne.

Le « sot projet de se peindre » révèle donc le projet d'une peinture du chaos en tant qu'*ego*, (comme Pascal l'avait en fait bien ressenti) ; et le désordre qui est peint dans les *Essais*, est bien le désordre du moi de Montaigne, mais aussi celui du moi du lecteur, que l'auteur invite à se réfléchir dans ce miroir de la condition humaine qui est le portrait de Montaigne.

20 « De la vanité », *op. cit.*, III, 9, p. 945.

21 Comme par exemple in le *Gargantua* (« ce prélude et *coup d'essai* »).

22 Le titre choisi par Bacon, qui ne mentionne pas d'objet, est en fait inspiré par celui de l'ouvrage de Montaigne.

Cette double polarité trace la structure des *Essais*, en croisant leur nature de miscellanées avec la représentation autobiographique se réalisant par la réitération de l'action de l'exploration, de l'*essai*, du chemin de la vie de l'auteur. L'histoire de la composition des *Essais* fournit elle-même une preuve de la polarité intrinsèque qui les forme.

Avec sa recherche classique sur les sources et la composition des *Essais*, Pierre Villey²³ a prouvé que le projet initial de Montaigne était de s'insérer dans la tradition d'antiquité tardive des collections de sentences, exemples, proverbes et citations²⁴, qui avec les *Adagia* d'Érasme avait récemment gagné une position de prééminence dans la diffusion de la culture humaniste. Les *Essais* naissent en tant que collection de citations commentées, mais très tôt la formule initiale implose, et non pas contre les intentions de Montaigne, mais plutôt en accord avec sa façon de s'approcher à la lecture des classiques et à l'observation de la vie elle-même, repoussant impositions et règles, et récusant l'immobilité de tout ce qui n'est pas vivant, en changement, en mouvement.

Comme l'a remarqué Lukàcs dans *À propos de l'essence et de la forme de l'essai*, au sein de l'essai le discours sur l'autre, sur l'objet historique, ne participe au texte que comme prétexte de la prise de parole²⁵. Les *Essais* de Montaigne, en inventant, tout à fait, le genre, offrent un exemple éclairant de cette thèse :

*Les noms de mes chapitres n'en embrassent pas toujours la matiere ; souvent ils la denotent seulement par quelque marque.*²⁶

L'essai *De la vanité*, avec ses parcours vagabonds²⁷ à travers lesquels on entrevoit le portrait du père de Montaigne, est fort autobiographique, dans ses évocations variées de la maladie et de la mort, et son tableau en mouvement, vivant, du génie de l'auteur. Dans cet essai, la tension intrinsèque de l'intérêt de Montaigne pour la culture gnomique est évidente : cette tension même qui a frappé le cadre initial de la collection d'*exempla*, en répandant au sein de ce

23 Pierre Villey, *Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne*, Paris, Librairie Hachette & C., 1908.

24 Au sujet des liens de ce genre avec l'autobiographie, voir Arnaldo Momigliano, *op. cit.*, p. 25 : « Sono propenso a considerare gli aneddoti, le raccolte di detti, le lettere individuali o riunite in raccolte, e i discorsi apologetici, come i precedenti più genuini, sia della biografia, sia dell'autobiografia ».

25 Gyorgy Lukàcs, « À propos de l'essence et de la forme de l'essai » – Lettre à Leo Popper, in *L'Âme et les formes*, [1910], Paris, Gallimard, 1974, p. 25 : « L'essayiste parle d'un tableau ou d'un livre, mais l'abandonne aussitôt – pourquoi ? Pour la raison, je crois, que l'idée de ce tableau et de ce livre est devenue surpuissante en lui, qu'il a complètement oublié tout l'accès soirement concret, qu'il ne l'a utilisé que comme départ, comme tremplin ».

26 « De la vanité », *op. cit.*, III, 9, p. 994.

27 Qu'il justifie dans le passage suivant : « Il faudra doresnavant [...], que, au lieu que les autres cherchent temps et occasion de penser à ce qu'ils ont à dire, je fuye à me preparer, de peur de m'attacher à quelque obligation de laquelle j'aye à despendre. L'estre tenu et obligé me fourvoie, et le despendre d'un si foible instrument qu'est ma mémoire » (« De la vanité », *op. cit.*, III, 9).

classicisme sapientiel la vie, les pensées, l'intimité de celui qui était censé être commentateur seulement :

À quoy faire, ces poinctes eslevées de la philosophie, sur lesquelles, aucun estre humain ne se peut rasseoir : et ces regles qui excèdent nostre usage et nostre force ? Je voy souvent qu'on nous propose des images de vie, lesquelles, ny le proposant, ny les auditeurs, n'ont aucune esperance de suivre, ny qui plus est, envie. De ce mesme papier où il vient d'escrire l'arrest de condamnation contre un adultere, le juge en desrobe un lopin, pour en faire un poulet à la femme de son compagnon. [...] Sentez lire un discours de philosophie : l'invention, l'eloquence, la pertinence, frappe incontinent vostre esprit et vous esmeut. Il n'y a rien qui chatouille ou poigne vostre conscience ; ce n'est pas à elle qu'on parle. Est-il pas vray ?²⁸

L'écriture autobiographique se superpose donc à la collection de sentences et citations, celle-ci étant, pour Montaigne, la seule clé de lecture possible, dans un jeu de miroirs entre *humaine condition* et portait du moi, d'autant plus efficace qu'il est peu symétrique. La vie de Montaigne, son point de vue, dépassent les limites de la structure initiale, de la collection de citations, en affirmant l'impertinence joyeuse, vive, du moi comme voie d'accès privilégiée à une vérité qui n'est telle qu'en fonction de l'animation et du mouvement :

Je veux donq mal à ceste raison trouble-feste : Et ces projects extravagants qui travaillent la vie, et ces opinions si fines, si elles ont de la verité ; je la trouve trop chere et trop incommode. Au rebours : je m'employe à faire valoir la vanité mesme, et l'asinerie, si elle m'apporte du plaisir. Et me laisse aller après mes inclinations naturelles sans les contreroller de si près.²⁹

Dans cette conception dynamique d'une vérité qui est bien définie seulement en tant que vie, prend forme l'idiosyncrasie de Montaigne, qui affecte son regard sur le monde, sur les choses et sur son livre même, consubstantiel – grâce à l'*estranagement* autobiographique conscient – aux limites, apories, avantages cognitifs de la forme autobiographique :

De cent membres et visages, qu'à chasque chose j'en prens un [...]. J'y donne une poincte, non pas le plus largement, mais le plus profondément que je sçay [...]. Semant icy un mot, icy un autre, eschantillons dépris de leur piece, escartez, sans dessein, sans promesse : je ne suis pas tenu d'en faire bon, ny de m'y tenir moy-mesme, sans varier, quand il me plaist, et me rendre au doubte et incertitude, et à ma maistresse forme, qui est l'ignorance.³⁰

Portrait du moi insaisissable

Cette attitude de Montaigne face à la vie le pousse à réaliser un projet et une structure des *Essais* dans leur réelle identité à leur auteur.

28 « De la vanité », *op. cit.*, III, 9, p. 1034-5.

29 *Ibid.*, p. 1042.

30 « De Democritus et Heraclitus », *op. cit.*, I, 50, p. 321-2.

L'implosion des codes de celle qui était, en principe, configurée comme une collection d'*exempla*³¹ l'a transformée en paradigme autobiographique atypique, tout à fait unique. Ce paradigme se concrétise dans le paradoxe suprême de l'*étrangeté* autobiographique de Montaigne, qui, au moment où il accède au niveau de la conscience de soi, en essayant se peindre, s'aperçoit de sa nature fragmentaire, discontinue, décomposée. L'« étrangeté autobiographique », en tant qu'attitude d'observation « décomposante », « destructurante » de soi, a provoqué l'éclatement de la structure projetée au début. La seule possibilité de se peindre est donc celle de se peindre en mouvement :

*Or les traits de ma peinture, ne se fourvoyent point, quoy qu'ils se changent et diversifient. Le monde n'est qu'une branloire perenne : Toutes choses y branlent sans cesse, la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Aegypte : et du branle public, et du leur. La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis asseurer mon object : il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy. Je ne peinds pas l'estre, je peinds le passage : non un passage d'age en autre, ou comme dict le peuple, de sept ans en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accommoder mon histoire à l'heure. Je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention : C'est un contrerolle de divers et muables accidens, et d'imaginations irresolues, et quand il y eschet, contraires : soit que je sois autre moy-mesme, soit que je saisisse les subjects, par autres circonstances, et considerations. Tant y a que je me contredis bien à l'avanture, mais la verité, comme disoit Demades, je ne la contredy point.*³²

Chez Montaigne la conscience de la nature multiforme, non-organique, de soi, jaillit de l'entreprise étonnante de *l'écriture de soi*, qui maintient le sceau de cette conscience même, qu'elle déclare insaisissable.

Philippe Lejeune avait raison enfin, quand il emphasait le caractère anti-narratif des *Essais* ; mais en les excluant du domaine de l'autobiographie, il s'empêchait de remarquer qu'ils constituent le paradigme unique, et à la fois incontournable, de chaque réflexion consciente de soi sur les problèmes et les apories intrinsèques à l'analyse de ce *moi* dont les *Essais* offrent un portrait inoubliable.

31 Voir Pierre Villey, *op. cit.*, p. 3 et suivantes ; Erich Auerbach, « L'humaine condition », in Erich Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], Paris, Gallimard, 1968.

32 « Du repentir », *op. cit.*, III, 2, p. 844-5.

Ce paradigme se concrétise dans l'étrangement marqué par le paradoxe suprême de l'écriture autobiographique de Montaigne qui, au moment où il franchit les bornes de la conscience de soi, en révèle la nature discontinue, décomposée, insaisissable, et la projette, comme dans un prisme, dans son portrait en mouvement. Comme dans la série d'autoportraits où, plus tard, Rembrandt réfléchira les rides de sa vieillesse, le sens éternel de l'écriture de Montaigne se révèle là où il emprisonne, consciemment, la contingence du moi.

Ilaria Gaspari

Doctorante

Università di Pisa - Université Paris I Panthéon-Sorbonne

i.gaspari@sns.it

ilaria.gaspari86@gmail.com

Résumé

Chez Montaigne, un procédé étrangeant opère à double niveau. Premièrement, en tant que catégorie de *fruition* des *Essais* ; deuxièmement, en tant que critère de leur *composition*. Ces deux niveaux se compénètrent au nom de l'« étrangement autobiographique » imposé par *le projet de se peindre*. On analysera l'autoportrait défamiliarisant de Montaigne en questionnant sans cesse son approche au moi et sa conscience des problèmes de l'écriture autobiographique.

Mots-clés

Montaigne, autoportrait, écriture autobiographie, étrangement, conscience de soi.

Abstract

In Montaigne's Essays the estrangement effect appears to be active on a double level. Primarily, as a category of fruition of Montaigne's work; secondarily, as a decisive factor playing its role in the composition of the Essays. These two levels are bound to each other in the "autobiographical estrangement" of the self-portrait achieved by Montaigne, which will be analyzed through an inquiry into his approach to the self and the alienating issues of autobiographic writing.

Keywords

Montaigne, self-portrait, autobiography, estrangement, self-consciousness.