

# L'essai de Montaigne: de l'autobiographie à l'argumentation *domestique et privée*

MARÍA DOLORES PICAZO

U.C.M.

Si les *Essais* constituent du point de vue le plus traditionnel des genres littéraires, un texte difficile à classer, c'est entre autres choses parce qu'ils participent autant du discours spéculatif –pas nécessairement philosophique– que du discours autobiographique; sans pour cela assumer l'un ou l'autre pleinement.

La réflexion qui suivra ne prétend pas du tout s'ériger en solution définitive de cette question du classement générique des *Essais* (d'ailleurs parce que le simple étiquetage d'une oeuvre n'implique pas une meilleure compréhension); mais si, par contre, contribuer à éclaircir et à déterminer l'originalité –au sens le plus étymologique du terme– et les traits constitutifs essentiels de ce texte qui inaugure plus qu'un genre *stricto sensu*, un nouvel espace littéraire. Ce qui, en effet, devrait nous mener finalement à reconsidérer le classement traditionnel des genres en fonction de l'insertion du paramètre de la discursivité.

Étant donné, donc, que sur cette bipolarité –spéculative/ autobiographique– réside en partie l'originalité de cette oeuvre de Montaigne, je commencerai mon analyse par l'établissement des différences les plus évidentes qui séparent les *Essais*, d'abord du système, entendu comme ensemble organisé d'éléments intellectuels, et puis, de l'autobiographie, entendue comme genre littéraire délimité et admis en tant que tel.

Prenons en premier comme référence la définition bien connue de système que Kant propose dans *La critique de la raison pure*:

Sous le gouvernement de la raison, nos connaissances en général ne sauraient former une rhapsodie, mais elles doivent former un système dans lequel seul elles peuvent soutenir et favoriser les fins essentielles de la raison. Or, j'entends par système l'unité des diverses connaissances sous une idée. Cette idée est le concept rationnel de la forme d'un tout, en tant que c'est en lui que sont déterminées, a priori, la sphère des éléments divers et la position respective des parties. Le concept rationnel scientifique contient, par conséquent, la fin et la forme du tout qui concorde avec elle. L'unité du but auquel se rapportent toutes les parties, en même temps qu'elles se rapportent les unes aux autres dans l'idée de ce but,

fait qu'aucune partie ne peut faire défaut sans qu'on en remarque l'absence, quand on connaît les autres, et qu'aucune addition accidentelle, ni aucune grandeur indéterminée de la perfection qui naît par ses limites déterminées a priori, ne peuvent trouver place. Le tout est donc un système organique (*articulatio*) et non un système désordonné (*coacerbatio*); il peut, à la vérité, croître par le dedans (*per intus susceptionem*), mais non par le dehors (*per appositionem*), semblable au corps de l'animal auquel la croissance n'ajoute aucun membre, mais rend sans rien changer aux proportions, chacun des membres plus fort et plus approprié à ses fins

(Kant, 1975: 558).

De cette définition nous pouvons relever trois aspects fondamentaux distinctifs du système:

- L'unité des concepts qu'il réunit,
- L'articulation de toutes ses parties, et
- L'impossibilité d'additions externes.

Et si je signale principalement ces trois éléments, c'est parce que la différence essentielle entre système et essai s'établit justement par rapport à eux.

Nous allons essayer de le voir.

Si nous appliquons un critère aussi sévère que cette définition proposée par Kant et si nous considérons en même temps que l'une des caractéristiques des *Essais* est l'acceptation totale de l'antinomie et de l'unicité de l'instant –aspects sur lesquels je reviendrai plus tard–, on observe nettement les points qui séparent ces deux espaces.

Montaigne, sceptique sur les pouvoirs de la raison, renonce à son dogmatisme et choisit par contre l'ambiguïté et la fluctuation des possibilités du moi. Possibilités qui se trouvent dans un jeu de perspectives multiples et autonomes et qui fuient, en raison de leur mobile –qui n'est autre que le moi– toute tentative d'installation définitive. D'où, l'impossibilité d'une connaissance réglée et, par conséquent, d'une articulation en système, en structure, quelle qu'elle soit.

Je ne puis assurer mon object, il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle

(Montaigne, III, 2: 805).

D'autre part, les *Essais* ne sont achevés ni intérieurement ni extérieurement; ils auraient pu être augmentés et continués dans une direction entièrement imprévue, justement celle que le moi aurait voulu prendre. En fait, l'Essai que j'ai choisi pour faire après une petite analyse en guise d'exemple de la démarche argumentative de Montaigne –l'Essai 6 du livre II, c'est-à-dire *De l'exercitation*– montre une addition importante faite après 88: c'est concrètement la longue dissertation finale où Montaigne expose sa conception de la peinture du moi, et particulièrement l'utilité de cette peinture et son originalité.

Et, si cette longue dissertation s'intègre à merveille dans l'ensemble de cet essai, ce n'est pas simplement en raison de la dimension personnelle et intimiste de ce

chapitre –qui permettait un allongement de même nature–, c’est aussi parce que la dynamique même de l’essai –de celui-ci, mais de tous les autres également– admet toute sorte de prolongement, car le moi est instable par définition –nous le savons– et la tâche de l’essayiste est vouée à être constamment reprise –nous allons le voir après. Et, en fait, cette longue dissertation s’intègre dans un essai qui est bien antérieur au dessein prémédité de peindre le moi, car selon tous les indices, *De l’exercitation* correspond aux années 73-74.

D’autre part, les *Essais* n’évitent pas non plus la contradiction; au contraire, non seulement ils la montrent, mais encore ils la considèrent comme l’une des caractéristiques essentielles du moi, toujours instable, et dont la nature constitue le but poursuivi par Montaigne, afin de s’appréhender entièrement.

Par ailleurs, l’articulation des *Essais* est également, et de manière révélatrice, différente de la syntaxe des parties du système. Montaigne, en effet, ne procède pas suivant un enchaînement d’idées objectivement cohérent et logique, mais par accumulation, c’est-à-dire par juxtaposition de réflexions. Ce qui est d’autant plus logique que l’objet des *Essais*, à différence de l’objet –quel qu’il soit– du système, ne peut se circonscrire ni s’encadrer dans des coordonnées invariables; car le moi, par son essence même, est un objet dont l’encerclement et la fixation deviennent impossibles.

De là que Montaigne, montrant une lucidité extraordinaire face à l’acte d’écrire, qualifie ses *Essais* de rhapsodie:

Il n’est subject si vain qui ne mérite rang dans cette rhapsodie

(Montaigne, I, 13: 48).

Je m’esgare mais plustot par licence que par mesgarde

(Montaigne, III, 9: 994).

Cependant, cette volonté de s’abandonner au vagabondage et à la divagation, ce refus systématique de l’ordre et de l’unité, sont moins inconscients de ce qu’ils semblent être à première vue. Montaigne évite de manière absolument consciente, il est vrai, la cohérence objective –traditionnelle, si l’on veut–, mais c’est pour se soumettre à une autre cohérence, à la logique de la subjectivité, dont la visée est bien plus persuasive. Car voilà l’un des points essentiels de la démarche argumentative de Montaigne: il s’agit moins de convaincre et de se proposer comme exemple, que de séduire le lecteur par la force singulière de son écriture personnelle et intime.

De là, qu’il résulte pertinent d’annoncer en ce moment –même si nous y reviendrons longuement par la suite– que l’essai de Montaigne est sans doute l’un des lieux privilégiés de l’argumentation littéraire, en ce sens qu’aux trois composantes fonctionnelles de l’argumentation, à savoir: composante logique, idéologique et psychologique, vient s’ajouter ici, peut-être de manière plus nette que dans n’importe quel autre espace littéraire, une composante esthétique, formelle, capable par sa force de séduction de transformer la conviction du lecteur en adhésion.

Suivant Gilles Declercq, la composante logique indique la validité du raisonnement, la composante idéologique, l'acceptabilité collective de l'argument, et sa conformité à l'opinion des récepteurs, et la composante psychologique indique l'acceptabilité individuelle de l'argument et notamment le caractère positif de la relation passionnelle qui s'établit entre énonciateur et récepteur.

Les deux dernières composantes proviennent de la nature vraisemblable de l'argumentation: la nature probable des prémisses limite l'efficacité des structures logiques, ou plutôt, quasi logiques, de l'argumentation. La dimension interhumaine de l'argumentation nécessite le recours complémentaire aux preuves subjectives qui mettent en jeu les composantes idéologique et psychologique.

Mais, le statut quasi logique et non logique de l'argumentation a une autre conséquence qui est d'ordre formel. Tandis que la démonstration logique s'effectue dans un métalangage, langue formalisée et artificielle, l'argumentation s'accomplit en langage naturel; elle passe donc par la forme discursive –et c'est là qu'elle rencontre la littérature, qui est une mise en discours du monde

(Declercq, 1995: 116 et 117).

Or, cette forme discursive possède des valeurs et des effets argumentatifs propres. C'est pourquoi, aux trois composantes antérieures il faut associer une composante esthétique repérable par le pouvoir de séduction de la forme. Et, si cela s'avère indispensable et pertinent dans tout espace littéraire, il l'est d'autant plus dans l'essai de Montaigne, comme je tâcherai de montrer plus tard par l'analyse du chapitre *De l'exercitation*, où j'essaierai de présenter les différents modes d'enchaînement et les principales stratégies argumentatives employées par Montaigne.

Pour établir, maintenant, les différences entre l'autobiographie et l'essai, prenons pour référence la définition d'autobiographie que propose Ph. Lejeune dans son oeuvre bien connue de 75, *Le pacte autobiographique*. Inutile de rappeler la dimension exclusivement opérationnelle de cette définition signalée explicitement par Lejeune lui-même et que j'approuve également.

Il définit ainsi l'autobiographie: *C'est un récit –dit-il– rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* (Lejeune, 1975: 14).

À partir de cette définition on peut déjà établir plusieurs différences fondamentales entre ce genre et l'essai.

D'abord, les *Essais* ne sont pas le récit de la vie de Montaigne. Car bien que l'oeuvre soit nourrie de nombreuses allusions à l'existence de l'auteur, Montaigne ne prétend pas reconstruire l'histoire de son existence, ni décrire ses pensées ou ses actions passées. Son but est tout autre, nous le savons. Il consiste à s'appréhender soi-même, en s'assumant dans toute son individualité, jouissant du moi au présent de

chaque instant, afin de devenir finalement ce qu'il est réellement; voilà sa *science*, comme il dit lui-même, non exempte, il est vrai, d'une nette dimension morale, mais chez Montaigne d'ordre strictement individuel et personnel.

C'est pourquoi, suivant toujours la formulation de Lejeune, l'orientation des *Essais* n'est pas non plus rétrospective –bien que Montaigne revienne parfois à son passé– mais fondamentalement introspective, car la quête du moi implique l'appréhension par l'écriture de l'actualité de chaque instant, c'est-à-dire le présent continu du moi.

Je le prens (mon objet) en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy. Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage: non un passage d'aage en autre, ou comme dit le peuple de sept ans en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute.

(Montaigne, III, 2: 805).

De là que le récit ne soit pas non plus la forme prédominante des *Essais*. Car, quoique leur structure formelle se compose fréquemment de segments de nature narrative, ceux-ci non seulement alternent avec d'autres –beaucoup plus fréquents, d'ailleurs– de type réflexif, mais encore sont toujours au service des segments narratifs. La narration n'est donc, normalement, que le prétexte de la réflexion postérieure qui se développe toujours au présent.

Ainsi, à la différence de l'autobiographie traditionnelle, l'essai ne procède pas chronologiquement, mais analytiquement; c'est-à-dire qu'ignorant la cohérence objective, il opte pour la rigueur qu'imposent la subjectivité et l'assomption du présent absolu, réduit à sa plus petite unité (*De jour en jour* —> *De minute en minute*).

Après avoir signalé les différences les plus remarquables entre l'essai et le système et l'essai et l'autobiographie, je crois qu'il convient de préciser les traits constitutifs principaux de ce nouvel espace d'écriture créé par Montaigne et dont la dynamique est essentiellement discursive. Et, pour ce faire, je vais examiner tout d'abord quelques aspects généraux de sa structure formelle, pour considérer après les points-clé qui en découlent et qui constituent la pierre angulaire de l'essai de Montaigne.

L'une des constantes les plus évidentes des *Essais*, c'est sans doute le caractère hétérogène et, en quelque sorte, effiloché, qu'ils présentent. Si nous considérons la structure strictement formelle du texte, nous observons une insertion constante de segments narratifs, descriptifs et réflexifs, qui semblent négliger le caractère spécifique de chacune de ces trois catégories d'expression, car en fait, très fréquemment, dans un même chapitre, partant d'une idée précise et concrète, Montaigne l'abandonne de façon catégorique par la suite, et se perd dans des narrations, en principe étrangères à sa première idée, pour en finir avec une autre souvent bien différente, ou bien encore il se plonge dans des descriptions très minutieuses sur sa propre personne:

J'ay au demeurant la taille forte et ramassée; le visage non pas gras, mais plein; la complexion entre le jovial et le melancholique, moieusement sanguine et chaude (...) la santé forte et allègre (...).

(Montaigne, II, 17: 641).

Mais toutes ces descriptions détaillées, cet amalgame de segments narratifs et descriptifs, ont une signification très précise: elles fixent la réalité propre, originale et irremplaçable, du moi de Montaigne.

De toute façon, l'analyse postérieure du chapitre *De l'exercitation* montrera mieux à quel point l'écriture de Montaigne serpente et bifurque. Montaigne procède donc par juxtaposition de segments qui se succèdent suivant exclusivement l'ordre de leur composition, c'est-à-dire l'ordre *imposé* par les associations que suggère le sujet traité à chaque instant.

Ce n'est qu'une marqueterie mal jointe.

(Montaigne, III, 9: 994).

Il s'agit par conséquent d'une structure effilochée et segmentaire qui correspond exactement à la structure du moi.

Cette forme ouverte est la réplique littéraire de l'abandon à l'instant présent et à son inépuisable fécondité, que Montaigne conçoit et pratique dans sa vie et dans sa pensée. Les mots par lesquels il caractérise cette dernière (*imprémeditée et fortuite*) reviennent quand il décrit la structure formelle de ses *Essais*:

(...) mon dessein est de représenter en parlant une profonde nonchalance et des mouvemens fortuits et imprémeditez, comme naissans des occasions presentes.

(Montaigne, III, 9: 963).

Mais, les digressions, mise à part la fonction spécifique dont je parlais auparavant, ont encore une importance capitale. Elles constituent un élément composant essentiel de l'essai, puisqu'elles sont la ligne ondoyante par laquelle s'exprime la subjectivité fluante.

Montaigne recourt donc à cette forme fragmentaire parce qu'elle est l'expression naturelle de la subjectivité absolue. L'objet de l'essai, mouvant par lui-même, ne trouve de reflet ou d'expression appropriés que dans une forme libre, également mouvante; puisque les *contenus* de l'introspection ne peuvent être dits dans une composition rigide et fixe, dans une écriture qui voudrait s'ériger en système, quelle que fût sa nature (philosophique, autobiographique, etc.)

Je peins principalement mes cogitations, subject informe qui ne peut tomber en production ouvragère. (...) Ce ne sont mes gestes que j'escris, c'est moy, c'est mon essence.

(Montaigne, II, 6: 379).

Ainsi donc, incohérence et manque de cohésion dans le discours de Montaigne, qui ne sont cependant qu'apparents, car, si l'unité de l'essai n'est pas évidente dans sa structure formelle, elle le devient entièrement à un niveau plus profond.

Pour atteindre son but, Montaigne réalise un acte de cession et de renoncement, un dépouillement, en un mot, qui se centre surtout sur lui-même; car, bien qu'il se retire dans son château, il ne s'exclut pas de la société, comme le fera plus tard Rousseau. Et c'est à ce moment-là, ayant renoncé à toute forme de vie posée en exemple, et placé exclusivement face à lui-même, qu'il entreprend la quête de son moi. Et, pour ce faire, il s'abandonne et laisse les mouvements et les fluctuations de son moi venir à lui, pour les capter alors dans leur singularité et dans leur authenticité. Il entame donc un procès d'écoute de l'individualité au-dedans d'elle-même, qui culmine dans un rabaissement (physique et moral) absolu de son être, dont la finalité est l'appréhension de la singularité et de l'intimité de l'homme en dehors de tout jugement de valeur.

Je dis rabaissement physique et moral, car en effet il ne concerne pas simplement l'intellect, mais aussi le domaine physique, comme le montre précisément l'essai choisi pour l'analyse, où Montaigne décrit en détail l'état de semi-inconscience dans lequel il se trouva après son accident de cheval.

Ce n'est, par conséquent, qu'en éprouvant une inaction et une faiblesse presque totales, qu'il trouve le terrain stable où se fixer et, par là-même, l'essence de son moi. Et dans cette fusion totalisante du moi avec sa propre essence, le présent en tant que coordonnée temporelle unique devient fondamental.

L'instant présent est le seul temps qui compte et a de la valeur dans l'écriture du moi. Montaigne ne cherche pas à reproduire sa vie passée – nous le savons –, mais bien autrement, à saisir l'authenticité de son moi à l'instant auquel il se présente. Car, la perfection de l'acte de conscience, dont Montaigne est absolument conscient – comme l'indique Georges Poulet dans son livre *Entre moi et moi* – exige la coïncidence totale du sujet qui pense et de l'objet pensé, c'est-à-dire l'identité du moi en tant qu'objet et sujet de sa propre expérience. Coïncidence qui, d'autre part, et Montaigne en est également conscient, ne pourra se réaliser qu'au moment présent.

À partir de là, peu importe que le moi se rapporte au passé, au moment actuel ou futur. La fidélité chronologique est en ce cas sans intérêt, puisque seule compte l'appréhension du moi au présent de chaque instant.

C'est pourquoi, ce qui se trouve accidentellement exprimé dans le chapitre *De l'exercitation*, d'une façon anecdotique, si proche de Rousseau par ailleurs, est présent à un niveau plus profond dans la démarche même de l'écriture.

De là toutesfois il adviendra facilement qu'il s'y mesle quelque transposition de chronologie, mais contes prenans place selon leur opportunité, non tousjours selon leur aage.

(Montaigne, III, 9: 964).

Or, cette appréhension par l'écriture de la structure séquentielle à valeur présente absolue du moi, n'implique pas un défaut de rigueur et de cohésion, puisque précisément la cohérence et l'unité se trouvent dans l'expression et dans le saisissement par l'expression de l'actualité de l'être à chaque instant.

La rigueur de l'essai est en effet la rigueur de la subjectivité, à savoir celle qu'impose la soumission dévouée à l'individualité de l'être et dont la concrétisation se fait dans l'écoute attentive de soi.

Montaigne aspire à la subjectivité absolue et, par là, son idée de la vérité s'affranchit des limites d'une connaissance objective et devient l'idée de la véracité personnelle, individuelle et subjective; en un mot, l'idée de l'authenticité, c'est-à-dire, ce qui seul est vrai, pour Montaigne, au moment où il l'écrit. Ainsi, la contradiction est parfaitement possible, puisqu'en fait elle ne l'est plus si l'on accepte, comme Montaigne, la structure du moi.

C'est un contrepoint de divers et muables accidens et d'imaginations irrésoluës et, quand il y eschet, contraires: soit que je sois un autre moy-mesme, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considérations. Tant y a que je me contredits bien à l'aventure, mais la vérité, comme disoit Demades, je ne la contredy point.

(Montaigne, III, 2: 805).

D'autre part, Montaigne passe sans cesse dans ses *Essais* de l'étude de soi à l'examen de son activité littéraire; car méditer sur sa propre nature et méditer sur son expression littéraire revient, en fait, au même. Il s'agit d'un seul et même acte, puisque le moi non seulement se dit à travers l'écriture, mais encore se fait en elle.

Dans les confessions traditionnelles, les auteurs se trouvent face à un destin déjà accompli, que le moi connaît déjà au moment de l'écriture et auquel il tentera de donner sens après-coup. Chez Montaigne, au contraire, il s'agit d'un degré supérieur de la découverte de soi: en écrivant, il s'abandonne et laisse libre cours à son moi qui se fait à mesure que son livre prend corps.

Me peignant pour autrui, je me suis peint en moy de couleurs plus nettes que n'estoyent les miennes premières. Je n'ay pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait, livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation propre, membre de ma vie; non d'une occupation et fin tierce et estrangere comme tous les autres livres.

(Montaigne, II, 18: 665).

Finalement, pour délimiter de façon plus précise l'espace de l'essai et, en même temps, introduire quelques données importantes au sujet de la démarche argumentative de Montaigne, il convient de s'arrêter un peu sur la structure sémantique des termes *essai* et *essayer*.

Rappelons qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, *essai* signifie: *exercice, prélude, épreuve, tentative, tentation, échantillon de nourriture*; et *essayer*: *tâter, vérifier, goûter, éprouver, induire en tentation, entreprendre, s'exposer au danger, courir un risque*.



Chez Montaigne, nous retrouvons cette idée de tentative quand il emploie les termes d'*essai* et *essayer*; mais il faudrait préciser encore qu'il introduit ce sens avec une nuance supplémentaire; il s'agit exactement d'une tentative de *novice*, d'une épreuve d'apprenti. Il ajoute donc cette idée de constante réfection et de renouveau qui s'avère d'ailleurs particulièrement significative puisque, selon Montaigne, le moi est toujours en apprentissage.

elle (l'âme) est toujours en apprentissage et en espreuve.

(Montaigne, III, 2: 805).

D'autre part, nous le savons, Montaigne conçoit le moi comme un objet toujours ondoyant et mouvant. C'est pourquoi l'espace littéraire dans lequel il va se créer doit être de même nature que son contenu, c'est-à-dire changeant et instable. Et cet espace au XVI<sup>e</sup> siècle ne peut être autre que l'essai, puisqu'en fait celui-ci dans son essence signifiante même renferme cette idée de possibilités diverses, de solutions provisoires, jamais définitives.

Si mon ame pouvoit prendre pied, je ne m'essaierois pas, je me resoudrois.

(Montaigne, III, 2: 805).

Les termes *essai* et *essayer* sont donc employés par Montaigne de façon tout à fait consciente, puisqu'il sait, dans une perspective ontologique et scripturale, ce qu'ils signifient.

Par ailleurs, les sèmes spécifiques de ces deux sémèmes renvoient aussi à la méthode utilisée par Montaigne en vue d'atteindre son but, et qui consiste en une épreuve intellectuelle et existentielle fidèle au provisoire et à la précarité, vouée à expérimenter sur l'essence du moi et dépourvue de toute intention de s'ériger en théorie, ou en système, pour instruire les hommes.

aux essais que j'en fay ici, j'y employe toute sorte d'occasion. Si c'est un subject que je n'entende point, à cela mesme je l'essaye (mon jugement) (...), et puis, le trouvant trop profond pour ma taille, je me tiens à la rive. (...) Tantost à un subject vain et de neant, j'essaye de voir s'il trouvera dequoy lui donner corps (...). Tantost je le promene à un subject noble et tracassé (...) là, il fait son jeu à eslire la route qui lui semble la meilleure.

(Montaigne, I, 50: 301).

L'on peut en déduire clairement la signification dominante du terme *essai*: c'est une épreuve de soi-même que l'on entreprend pour connaître le moi dans toute sa complexité et qui doit être réalisée, en outre, à chaque instant, dans la page écrite toujours corrigée, toujours en *essai*, jamais définitive.

Mais le champ sémantique de l'essai, chez Montaigne, est encore plus large. Il signifie aussi *expérience* passive de soi. C'est ainsi qu'il expérimente la mort, par exemple: il la goûte, il la tâte, il l'éprouve dans l'événement passivement, mais aussi

volontairement accueilli. C'est justement dans l'essai *De l'exercitation* qu'il décrit le mieux cette expérience; j'y reviendrai sans doute par la suite.

Son livre est, par conséquent, la somme condensée des expériences de soi ou plutôt, l'expérience totale de son moi. On pourrait même dire que son livre est le véritable essai de soi et de lui-même, puisqu'en définitive c'est à travers l'écriture constamment reprise et essayée qu'il éprouve la connaissance de son moi profond.

Ainsi donc, le titre d'*Essais*, employé de façon délibérée, ne renvoie pas à une catégorie littéraire étrangère au moi de Montaigne, mais bien au contraire à la méthode –expérience intellectuelle / existentielle– mise en oeuvre par l'auteur, et à l'essence même de son moi. Le titre du livre ne fait, en conséquence, que traduire la volonté de Montaigne d'exister dans le provisoire de sa personne. L'essai est bien le parcours de l'existence, mais aussi bien le parcours de l'écriture, de l'existence dans l'écriture.

Il devient donc évident que les *Essais* ne participent pleinement ni de l'autobiographie *stricto sensu* ni des coordonnées du système, mais que, par contre, cette oeuvre inaugure un nouveau mode d'expression littéraire dont les traits les plus notables peuvent être groupés en trois points en guise de récapitulation.

–Il faut noter d'abord sa singulière structure fonctionnelle, dont les éléments composants –de nature essentiellement spéculative– tendent surtout à actualiser la présence du moi-écrivain à l'intérieur du texte, ce qui implique, en même temps, l'actualisation volontaire de la part de l'auteur de l'axe synchronique dans sa double perspective actuelle et atemporelle.

–En deuxième lieu, sa dimension, sinon auto-référentielle du moins intra-référentielle, évidente par l'identification du moi à son écriture. Car, s'orientant vers l'introspection et la création ontologique, l'essai prime surtout comme référence cette réalité inhérente au texte qui surgit et découle du procès même d'écriture. Et,

–En troisième lieu, sa qualité de pratique plurielle et instable vouée à être constamment recommencée, en raison de la nature également variable de son objet. C'est-à-dire que l'écriture ici n'est pas un simple instrument formel au service d'une réalité déjà connue, mais une conduite qui a de la valeur et du sens en elle-même et qui ne peut, par conséquent, conclure jamais de façon définitive.

L'essai de Montaigne constitue donc un nouvel espace fluctuant entre l'expression autobiographique –au sens le plus large du mot– et l'expression spéculative, dont la propriété spécifique est la discursivité, si par là nous entendons la tendance explicite et consciente au développement argumentatif, opéré par l'instance énonciative constamment et volontairement actualisée. Car, en effet, toute analyse, même la plus sommaire, de la structure des *Essais* montre aisément à quel point leur objet exige l'actualisation permanente de l'instance énonciative. Actualisation qui, de manière plus concrète, se réalise dans ce cas à travers l'imitation ou représentation textuelle des indices propres de l'oralité, à savoir:

- prolifération d'unités déictiques,
- marques de la syntaxe orale; et
- indices de l'activité dialogique.

Je signale simplement, à titre d'exemple, quelques correspondances.

–Le premier trait propre à l'essai était sa singulière structure fonctionnelle; et bien, justement cette structure implique aussi bien la prolifération des marques propres de la syntaxe orale (digressions, interruptions, juxtapositions) que la prolifération d'unités déictiques, résultantes de la valeur absolue que prend le présent dans l'essai.

–La deuxième caractéristique, sa dimension intra-référentielle, implique également une remarquable prolifération d'unités déictiques, dans la mesure où signifiant l'identité du moi à son écriture, elle actualise de manière évidente l'axe moi-ici-maintenant, propre à la deixis.

–Et finalement, sa condition de pratique plurielle et variable, vouée à être toujours recommencée, suppose la présence de certains indices représentatifs de l'activité dialogique; comme par exemple, le binôme question/réponse –dépourvu ici très souvent de dimension rhétorique et, par contre, pleinement éristique ou polémique (même si la réponse n'est pas immédiatement attendue)–, ou d'autres indices comme la reprise permanente d'énoncés pour être corrigés, précisés ou modifiés.

C'est pourquoi, la discursivité étant l'axe de soutien de l'essai, il devient pertinent d'approfondir un peu la démarche argumentative de Montaigne. Je cite:

Les plans les plus représentatifs de la rhétorique moderne se trouvent généralement dans les essais au sens très large du terme. Ce genre, essentiellement écrit, comprend notamment les articles de presse, les essais proprement dits, les travaux universitaires et scientifiques de toute sorte.

(Robrieux, 1993: 195).

Cette citation de Jean-Jacques Robrieux introduit le dernier chapitre de son livre *Éléments de rhétorique et d'argumentation*. Et dans ce chapitre, intitulé "Rhétoriques –au pluriel– de l'essai", Robrieux revoit les structures argumentatives les plus fréquentes et les plus simples auxquelles peut recourir un essayiste. En ce sens, il cite tout d'abord le *plan thématique ou catégoriel*, qui est surtout commode pour qui veut argumenter dans une direction unique; car ici les arguments se succèdent selon les schémas classiques de la confirmation antique, c'est-à-dire suivant le plan de type: d'abord/ensuite/enfin.

Il examine ensuite les *plans oppositionnels*, c'est-à-dire ceux qui sont conçus pour analyser, réfuter, polémiquer, comparer ou nuancer; et où le seul point en commun est de mettre deux thèses en présence. Car, à partir de là, les formes qu'ils peuvent présenter sont innombrables: en deux parties, par exemple: avantages/inconvénients; passé/présent; ou en trois parties: thèse/antithèse/synthèse, etc.

Et finalement, il observe les *plans analytiques*, c'est-à-dire ceux dans lesquels s'articule l'analyse d'un problème. On rencontre normalement ces plans dans les rapports de tous types, ainsi que dans de nombreux textes qui s'y apparentent, notamment dans la presse et les essais journalistiques ou scientifiques. Et, s'il est vrai que de nombreux plans de rapports peuvent être conçus, le fait est qu'ils se ramènent

en réalité aux mêmes structures type, du genre: problème/causes/conséquences; situation/avantages/inconvénients, etc.

Bref, il s'agit de structures élémentaires, à l'état pur, de schémas rigoureux qui, néanmoins, sont susceptibles de toutes sortes de variations. Or, tout en considérant la multiplicité de combinaisons et de variations possibles, il devient évident que la rhétorique de l'essai de Montaigne ne correspond à aucun de ces schémas-type. Car son argumentation –comme sa *science*– est plus personnelle, plus intime, pour reprendre ses mots *domestique et privée*, comme il a dit lui-même de son but.

Nous allons essayer de le voir de plus près.

Un grand nombre de rhétoriciens modernes, soucieux de revendiquer le statut littéraire d'un certain type de textes, parmi lesquels: les essais, les pamphlets, les discours, c'est-à-dire, ce qu'on appelle couramment la littérature d'idées, sont d'accord sur le fait que justement dans le cas de cette littérature, à visée explicitement argumentative, c'est l'enthymème –c'est-à-dire la forme abrégée et vraisemblable du syllogisme– qui s'impose, comme la forme la plus appropriée d'argumentation en raison de sa structure rigoureuse et de sa fonction déductive contraignante.

En revanche, dans la littérature narrative ou plutôt fictionnelle, c'est l'exemple qui est l'argument le plus approprié en raison de sa puissance imageante, sensorielle et éventuellement émotionnelle.

Ce qui revient à dire que la littérature d'idées suit normalement une procédure déductive, opte pour l'esthétique de l'abrègement et de la concision et joue sur l'implicite. Alors que la littérature fictionnelle suit la procédure inverse, c'est-à-dire l'induction, recherche l'esthétique du récit et joue sur l'imaginaire.

Mais ce ne sont là, de mon point de vue, que des tendances plus ou moins claires qui, en tout cas, ne devraient pas s'exclure mutuellement. Car, en fait, l'essai de Montaigne, qui constitue le point de repère incontestable de la littérature essayistique moderne, s'intègre certes dans cette littérature enthymématique, non-narrative, à visée persuasive, mais il participe également des coordonnées de la narration fictionnelle. Rappelons simplement, pour ne pas trop nous attarder, que d'emblée la démarche de Montaigne est plutôt inductive que déductive, puisqu'il part toujours de lui-même, de son expérience personnelle, pour atteindre, le cas échéant, l'humaine condition; et d'un autre côté, et de manière plus précise, rappelons aussi combien de fois il recourt aux exemples tirés de sa propre expérience pour persuader le lecteur par la prégnance imageante du récit. Récit qui, d'ailleurs, se double aussi de force émotive, comme il arrive précisément dans le chapitre *De l'exercitation*, lorsqu'il raconte son accident de cheval.

Et c'est que, justement, l'un des points sur lesquels repose la grande richesse des *Essais*, est cette démarche hybride, cette dimension de combinatoire complexe, basculante qui se montre en dernière instance dans cette procédure de farcissure, de stratification et de digression qui les caractérise.

Si nous considérons maintenant de plus près le chapitre *De l'exercitation*, nous pouvons dégager la structure que vous avez sur la feuille qui suit.

*De l'exercitation II, 6*

- 1<sup>er</sup> SRG considération générale sur l'exercitation et l'impossibilité de s'exercer à la mort
- SNG anecdote de Canius Julius
- 2<sup>o</sup> SRG considération sur l'expérience de la mort et précision supplémentaire finale sur les approches auxquelles on peut s'exercer
- 1<sup>er</sup> SRP considération sur la dichotomie: imaginaire/réel, appuyée sur une expérience personnelle, pour en conclure que peut-être la mort ne mérite pas tant de préoccupations préalables
- 1<sup>er</sup> SNP anecdote personnelle; récit de son accident de cheval, parsemée de réflexions
- 2<sup>o</sup> SRP considération sur l'état de semi-inconscience qui suivit, appuyée sur son expérience personnelle
- 2<sup>o</sup> SNP anecdote personnelle: récit et description de l'état dans lequel il se trouva après l'accident
- 3<sup>er</sup> SNP longue réflexion sur l'utilité de la connaissance de soi et, partant, considération sur l'objet de son oeuvre.

*Légende:*

- SRG: Segment réflexif général; c'est-à-dire, considération de portée générale.
- SNG: Segment narratif général; c'est-à-dire, dans le cas, anecdote d'un personnage de l'Antiquité, donc, anecdote étrangère au moi.
- SRP: Segment réflexif personnel; c'est-à-dire considération sur le moi qui se fait aussi bien à travers une réflexion sur l'oeuvre qu'à travers une réflexion sur une expérience personnelle quelconque. (Ce type de segment correspond au niveau le plus profond de l'écriture, c'est-à-dire au niveau de plus grande intimité).
- SNP: Segment narratif personnel; c'est-à-dire narration dont le seul référent c'est le moi et qui se concrétise normalement en une anecdote personnelle.
- Citations érudites.

C'est-à-dire, une suite de segments divers (de nature réflexive et narrative surtout et d'ordre général et personnel) qui mènent finalement à une longue réflexion sur l'utilité de la connaissance et de la peinture du moi.

De ce schéma élémentaire l'on peut, néanmoins, tirer quelques conclusions:

– D'abord, on voit clairement comment serpente la réflexion, à partir d'un sujet abstrait (dans ce cas, l'exercitation), autour d'un fil directeur (la mort), pour arriver finalement, à travers plusieurs élargissements thématiques, à une profonde réflexion sur la connaissance du moi et le but de son livre. Malgré cela, l'ensemble est cohérent; car ce cheminement est la transcription du processus naturel de la pensée.

– De manière plus concrète, on aperçoit aussi une accumulation d'éléments hétérogènes qui donnent lieu à une juxtaposition de segments narratifs et réflexifs;

– Une insertion significative de citations érudites –propres à l'écriture de la Renaissance;

– Et, surtout, l'introduction progressive de l'élément personnel. De telle sorte qu'un chapitre dont l'objet, en principe, ne concernait pas le moi, s'imprègne peu à peu de sa présence, pour devenir finalement un discours absolument personnel, c'est-à-dire, dont l'objet principal est le moi.

Du niveau de la *généralité*, nous sommes donc passés au niveau de l'*individualité*; le niveau général n'étant plus récupéré.

– D'autre part, chemin faisant, la réflexion s'est aussi enrichie de thèmes divers, dont le rapport avec le sujet initial, au moins dans ce cas, peut être saisi sans difficulté. Le titre *De l'exercitation* s'accorde parfaitement au contenu de la dissertation finale; car *exercitation*, rappelons-le, est un synonyme d'*essai*. S'exercer à quoi que ce soit équivaut à s'exercer soi-même, et qui plus est, l'expérimentation des approches de la mort mène à la connaissance de soi, car c'est dans le coma antérieur à la mort que l'identité de soi se révèle incontestable.

– Et, s'il est vrai, comme nous avons rappelé avant, que cette longue réflexion finale est un ajout postérieur à 88, le fait est que ce chapitre de 73 ou 74 contenait déjà les chaînons qui ont permis cet allongement naturel; et je dis bien naturel, car il répond à un mouvement inhérent à la dynamique même de l'essai.

Et, pour terminer, il convient de s'arrêter aussi un instant sur la fonction de l'exemple dans les *Essais*, et particulièrement dans ce chapitre, car la présence de cet argument est ici remarquable. Il y a d'abord la petite anecdote de Canius Julius, et puis surtout, son accident de cheval, qui est traité sous tous les angles –narratif, descriptif et réflexif–, c'est-à-dire, qui est richement exploité du point de vue argumentatif.

En effet, Montaigne fait d'abord la narration de son accident, afin d'illustrer la thèse antérieurement énoncée, mais aussi pour commencer à gagner l'adhésion du lecteur grâce au réalisme émouvant de son récit (car Montaigne, comme tout humaniste, connaît les figures d'énonciation qui visent à rendre vivante et réaliste une narration):

(...) un de mes gens, grand et fort, monté sur un puissant roussin qui avoit une bouche desespérée, frais au demeurant et vigoureux, pour faire le hardy et devancer ses compaignons, vint à le pousser (il parle de son cheval, qu'il vient de décrire comme bien aisé mais non guère ferme) à toute bride droict dans ma route et fondre comme un colosse sur le petit homme et petit cheval, et le foudroier de sa roideur et de sa pesanteur nous envoyant l'un et l'autre les pieds contremont.

(Montaigne II, 6: 373).

C'est-à-dire que l'exemple a ici une double fonction. D'un côté, une fonction illustrative et d'un autre côté une fonction essentiellement persuasive par le biais de l'émotion.

Après ce récit préparatoire, il passe par la suite à une considération réflexive qui semble refroidir le discours, mais le ton est déjà marqué, et l'adhésion par l'émotion l'a déjà emporté sur l'argumentation rationnelle.

Finalement, Montaigne reprend le mode descriptif-narratif pour revenir sur les données de la réflexion antérieure et leur accorder cette fois-ci toute la force de la persuasion émotionnelle:

Je vy ma maison sans la recognoistre. Quand on m'eust couché, je senty une infinie douceur à ce repos, car j'avoy esté vilainement tirassé par ces pauvres gens, qui avoyent pris la peine de me porter sur leurs bras par un long et très mauvais chemin, et s'y estoient lassez les uns après les autres. On me presenta force remedes, dequoy je n'en receuz aucun, tenant pour certain que j'estoy blessé à mort par la teste. C'eust esté sans mentir une mort bien heureuse, car la foiblesse de mon discours me gardoit d'en rien juger, et celle du corps d'en rien sentir. Je me laissoy couler si doucement et d'une façon si douce et si aisée que je ne sens guiere autre action moins poissante que celle-là estoit.

(Montaigne II, 6: 376-377).<sup>1</sup>

En tout cas, il est donc bien clair que l'exemple, qui fait plutôt partie des formes subjectives, acquiert chez Montaigne toute sa prégnance argumentative.

Comme toute sa démarche dans l'ensemble, d'ailleurs; car –et ce sera mon point final– son caractère effiloché et itinérant dépendant du devenir du moi, et pour cela domestique et privé, est bien plus attirant et persuasif qu'une argumentation rationnelle et montre, par conséquent, une efficacité argumentative extraordinaire.

1. Et l'on pourrait se demander si Montaigne, toujours si lucide face à l'acte d'écrire, n'a pas cherché aussi volontairement l'allitération du phonème /s/ pour mieux montrer ce sentiment de se laisser couler, de glisser à la mort. Car cela renforcerait en plus l'importance de la fonction esthétique dans l'argumentation de l'essai.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

DECLERCQ, G.: *L'art d'argumenter*. Paris. Éditions Universitaires, 1995

KANT, E.: *Critique de la raison pure* (Trad. A. Tremesaygues et B. Pacaud) Paris, P U F, 1975 (4è. éd.)

LEJEUNE, Ph.: *Le pacte autobiographique*. Paris, Le Seuil, 1975

MONTAIGNE, M. de: *Essais*. Édition de Pierre Villey. Paris, P U F, 1978 (3è. éd.) 2 tomes.

ROBRIEUX, J. J.: *Éléments de rhétorique et d'argumentation*. Paris, Dunod, 1993.