

Olivier GUERRIER

MONTAIGNE, LES TOURS DE LA « FANTASIE »

Proposer ici un tel titre ressemble à une provocation, tant l'imagination et l'imaginaire restent suspects dès lors qu'il est question de recherche de la vérité. Le cartésianisme est sans doute passé par là, et il pèse encore sur les recherches philosophiques sur Montaigne, conduisant toujours plus ou moins à considérer « la fée du logis » et ses produits avec complaisance, pour finalement les ranger au magasin des artifices ludiques.

Or, il se trouve qu'un texte comme les *Essais* interdit ce genre de réflexe, non seulement parce qu'il est un réceptacle des réflexions renaissantes sur la « *phantasia* » et les « *phantasmata* », mais aussi – et peut-être surtout – parce que son fonctionnement dote ceux-ci d'une productivité particulière, qui a à voir avec le mouvement de la pensée tel qu'il s'incarne dans l'écriture. En étudiant la « fantasie », qui s'inscrit très exactement au point d'articulation d'un héritage doctrinal revisité par la pensée du XVI^e siècle et d'une pratique scripturale, on aimerait montrer que les *Essais* ne peuvent être saisis que si l'on s'installe dans cet espace intermédiaire et mixte (entre ce qu'on appelle traditionnellement « philosophie » et « littérature »). Chemin faisant, on proposera quelques aperçus sur la logique et l'usage des termes dans les *Essais* (leur « maniement » dirait Montaigne), qu'on ne saurait assimiler à des « concepts » au sens moderne.

CRITIQUE

Avec ses dérivés, la « fantasie » appartient à une constellation lexicale qui comprend des termes comme « chimères », « rêveries », « ravasseries », « songes », par lesquels Montaigne qualifie le travail de l'imagination. Mais l'arrière-plan culturel qui lui est associé, sa fréquence dans les *Essais* (quelques cent dix-huit occurrences du mot) ainsi que la logique qui préside à ses emplois en font la notion essentielle de cet ensemble.

Elle désigne en premier lieu une faculté intermédiaire, seconde par rapport à la sensation, préliminaire par rapport à l'activité de l'intelligence. Dans le *De anima* d'Aristote (III, III), cette *phantasia* (de « *phainein* », apparaître, dont l'étymon est « *phôs* », la lumière) s'inscrit dans un schéma continuiste en prolongeant la sensation et en anticipant le travail de la *noesis*, favorisant ainsi le passage du perçu au pensé, du sensible à l'intelligible. « Elle n'est ni un point de départ effectif, ni un point d'aboutissement légitime : seconde et dérivée par rapport à la sensation, elle est préliminaire par rapport à l'activité de l'intelligence, qui doit la reprendre sous son contrôle¹ ». De fait, c'est le jugement qui chez le Stagirite décide de la fiabilité de la *mimesis*, de l'image ressemblante, bref du vraisemblable.

¹ Jean Starobinski, *L'œil vivant II - La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 177.

La *Somme théologique* la réutilisera comme espèce dépendant de l'âme sensitive, qui produit les images des objets extérieurs (*phantasmata*) à partir desquelles l'intellect peut abstraire, mais qui peut également les conserver puisque la *phantasia*, proche en cela de la *memoria*, est comme « un trésor des formes reçues par les sens » selon saint Thomas : « *est enim, phantasia sive imaginatio quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum* » (Ia, q.78, article 4, resp.). Cette idée de « *thesaurus* » se retrouve dans certaines expressions des *Essais* ; dans « De trois commerces » :

Aux amitez communes, je suis aucunement stérile et froid, Car mon aller n'est pas naturel s'il n'est à pleine voile. Outre ce, que ma fortune m'ayant duit et affriandé des jeunesse à une amitié seule et parfaite, m'a à la vérité aucunement desgouté des autres : Et trop imprimé en la fantasia qu'elle est beste de compagnie, non pas de troupe, comme disoit cet ancien².

Et dans « De la cruauté » :

Je suis venu icy bien à mon aise. Mais au bout de ce discours, il me tombe en fantasia que l'âme de Socrate, qui est la plus parfaite qui soit venuë à ma connaissance, seroit à mon compte une ame de peu de recommandation : Car je ne puis concevoir en ce personnage là aucun effort de vitieuse concupiscence (...) ³.

La conception particulière de l'amitié, la figure unique et exemplaire de Socrate chez qui la vertu ne se conquiert pas en luttant contre les passions, s'associe à la faculté, comme si cette dernière était le réceptacle d'images originales, perturbant les cadres de la morale comme du discours.

Passivité ou activité : les *Essais* enregistrent sur ce point un flottement, qui est déjà présent⁴ dans la tradition qu'ils « mettent en rôle », et qui se double d'une ambiguïté strictement lexicale liée au doublet *phantasia / imaginatio* apparu au Moyen-Âge, termes tantôt synonymes comme dans l'extrait de Saint Thomas, tantôt différenciés, chez Avicenne par exemple, où la première reçoit les formes imprimées par les cinq sens, avant que la seconde ne les compose après analyse. Une hiérarchie est donc possible, qui dépend d'une localisation différente des facultés dans le cerveau. Mais, dans tous les cas de figure, cette veine aristotélicienne, optimiste, postule qu'une connaissance est possible...

...sauf si le processus se grippe. Si dans les *Essais* – et ce plus encore que l'imagination – la « fantasia », qu'elle soit réceptacle ou agent, est liée à l'illusion et l'aberration, autrement dit si elle est abordée sous un angle critique de façon privilégiée, c'est en raison au moins de deux influences supplémentaires.

² III, 3, 821B (67-68). Pour les citations des *Essais*, nous nous référons à l'édition de P. Villey et V.L. Saulnier, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1992, 3 volumes (Première édition, PUF, 1924). L'orthographe et la graphie archaisantes seront donc maintenues, en connaissance de cause. Cela dit, nous mentionnerons entre parenthèses la pagination correspondant à l'édition procurée par A. Tournon à l'Imprimerie nationale, Paris, 1998, coll. « La Salamandre », 3 volumes, dont nous restituerons autant que possible le système de ponctuation, à l'exception du point-en-haut correspondant aux deux-points archaïques de Montaigne, remplacé par les deux-points classiques.

³ II, 11, 423A (148).

⁴ En fait, la diversité des théories et l'ambiguïté des notions sont de mise si l'on jette un œil panoramique sur les traités des XIIe et XIIIe siècles en particulier. Voir l'article de Jacqueline Hamesse, « *imaginatio* et *phantasia* chez les auteurs philosophiques du XIIe et XIIIe siècle », dans *Phantasia imaginatio*, Colloquio Internazionale Roma, janvier 1986, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1988, p. 153-184.

D'abord, un courant de la pensée médicale, issu d'Averroès, si l'on en croit du moins le *De imaginatione* de Jean-François Pic de la Mirandole, dote la « fantaisie » d'une force matérialisante, en fait un pouvoir invisible ayant une action sur le corps. On renverra notamment aux manifestations d'autosuggestion enregistrées dans le chapitre « De la force de l'imagination » (I, 21), ou dans « Des boiteux », à l'exemple de Prestantius (III.11). Il lui impute alors les troubles de la perception et autres visions étranges qui naissent de dérèglements occasionnés par un repas trop copieux, un excès de boisson ou une rêverie noire et soucieuse. Un personnage dans les *Essais* est sujet à telle altération : le Lycas de l'*Apologie* :

Il se trouveroit plusieurs philosophes de l'advis de Lycas : cettuy-cy, ayant au demeurant ses mœurs bien réglées, vivant doucement et paisiblement en sa famille, ne manquant à nul office de son devoir envers les siens et estrangiers, se conservant tresbien des choses nuisibles, s'estoit par quelque alteration de sens imprimé en la fantaisie une resverie : c'est qu'il pensoit estre perpetuellement aux theatres à y voir des passetemps, des spectacles et des plus belles comedies du monde. Guery qu'il fust par les medecins de cette humeur peccante, à peine qu'il ne les mist en proces pour le restablir en la douceur de ces imaginations,

pol me occidistis, amici,

Non servastis, ait, cui sic extorta voluptas,

*Et demptus per vim mentis gratissimus error*⁵.

Suivant la description psychologique, les sens dérangés engendrent une « resverie » (des « imaginations ») qui loge en la « fantaisie », conçue encore ici comme un espace d'accueil. L'exemple se trouve dans le chapitre XXXVIII de l'*Eloge de la folie* d'Erasmus, lui-même démarqué des *Epîtres* d'Horace (II.2), dont il reprend des passages, dont celui que Montaigne cite ici en latin.

Avant de revenir tout à l'heure plus en détail sur cet exemple, notons que la « fantaisie » n'est pourtant pas nécessairement articulée à une dialectique du normal et du pathologique. Lorsqu'ils en constatent les effets, les *Essais* n'invoquent pas toujours une maladie - mélancolie ou autres « humeurs peccantes » - qui viendraient corrompre un état de santé préalable. En fait, la « fantaisie » dérégulée devient omnipotente, omniprésente, indépassable ; elle vicie l'ensemble des perceptions, partant l'ensemble du savoir. Le problème est gnoséologique et il prend sa source, à l'époque hellénistique, dans la controverse qui oppose stoïciens et les néo-académiciens au sujet de la valeur de vérité de la représentation, de la « fantaisie » conçue comme résultat ou contenu plus que comme faculté, par glissement métonymique. Si pour le Portique, l'imagination est capable de disposer d'une « représentation compréhensive » (*phantasia kataléptikê*) saisissant tout ou partie de l'objet, les néo-académiciens récusent la distinction et coupent toute représentation de son référent réel. D'un côté un travail de vigilance qui consiste à faire confiance aux sens bien portants, à donner son assentiment à l'évidence de perceptions saines, et à résister aux fantasmes du songe ou de l'ivresse. De l'autre, une méfiance généralisée envers des sens incapables d'avoir accès aux choses, qui brouille la démarcation des stoïciens entre états normal et anormal, et rend impossible l'appréhension de la vérité objective. L'impression sensible, du

⁵ II, 12, 495A (260-261).

coup, ne saurait être fiable, comme l'exprime Sextus Empiricus dans un passage du second livre des *Hypotyposes pyrrhoniennes* (II.7.72-75), résumé par Montaigne à la fin de l'*Apologie* :

Notre fantaisie ne s'applique pas aux choses estrangeres, ains elle est conceue par l'entremise des sens, et les sens ne comprennent pas le subject estranger, ains seulement leurs propres passions : et par ainsi la fantaisie et apparence n'est pas du subject, ains seulement de la passion et souffrance du sens, laquelle passion et subject sont choses diverses : Parquoy qui juge par les apparences juge par chose autre que le subject⁶.

Si l'esprit ne produit que des « fantasies » sans aucune garantie, c'est que les sens, à jamais trompeurs, déforment l'objet extérieur (le « subject ») et lui prêtent des visages variables. Conséquences de cette impossibilité d'assigner aux choses une nature : la réduction du savoir à des représentations arbitraires, sans validité objective et universelle, un subjectivisme, selon lequel la seule réalité qui m'est accessible est constituée de mes représentations.

Dès lors, la « fantaisie » qualifie les mœurs, les opinions, les idées et autres linéaments doctrinaux, en révélant le caractère arbitraire, inconsistant, erratique de produits qui résultent d'un travail d'élaboration mentale, par opposition au réel et aux données sensibles immédiates. « Fantasies » les pratiques et les croyances les plus pittoresques, mais également les conceptions téméraires ou paradoxales comme le pyrrhonisme lui-même :

Quiconque imaginera une perpétuelle confession d'ignorance, un jugement sans pente et sans inclination, à quelque occasion que ce puisse être, il conçoit le Pyrrhonisme. J'exprime cette fantaisie autant que je puis, parce que plusieurs la trouvent difficile à concevoir, et les auteurs mêmes la représentent un peu obscurément et diversement⁷.

Puis plus loin, toujours dans l'*Apologie* :

[A] Je vois les philosophes Pyrrhoniens qui ne peuvent exprimer leur générale conception en aucune manière de parler: car il leur faudrait un nouveau langage. Le nôtre est tout formé de propositions affirmatives, qui leur sont du tout ennemies: de façon que quand ils disent "je doute", on les tient incontinent à la gorge pour leur faire avouer qu'au moins assurent et savent-ils cela, qu'ils doutent. Ainsi on les a contraints de se sauver dans cette comparaison de la médecine, sans laquelle leur humeur serait inexplicable : quand ils prononcent "j'ignore", ou "je doute", ils disent que cette proposition s'emporte elle-même quant et quant le reste : ni plus ni moins que la rhubarbe qui pousse hors les mauvaises humeurs et s'emporte hors quant et quant elle-même. [B] Cette fantaisie est plus sûrement conçue par interrogation : "Que sais-je ?" comme je la porte à la devise d'une balance⁸.

La philosophie qui motive la charge est ainsi qualifiée de la même manière que ce qu'elle dénonce, par un mouvement tout à fait cohérent qui la préserve du dogmatisme ; équivalent logique de la rhubarbe qui s'emporte en même temps que les humeurs qu'elle chasse, image que les pyrrhoniens, Sextus en tête, opposaient à leurs détracteurs dénonçant

⁶ II, 12, 601A (433).

⁷ II.12.505 (276).

⁸ *Ibid.*, 527 (312-313).

le caractère aporétique de leur philosophie du doute, incapable de se formuler autrement que de manière assertive⁹.

Sur ce modèle, Montaigne peut alors taxer de « fantasies » ses propres idées, et plus largement la totalité des déclarations contenues dans son livre, tout en radicalisant la dimension subjective par l'*essai*, qui jette le doute sur le « je » pensant et écrivant, donné explicitement comme source de l'ensemble des propos tenus.

A ce stade, un premier bilan : la « fantasia » montre assez clairement que les termes clés des *Essais* se situent au croisement de divers héritages, ce qui leur confère une certaine plasticité sémantique. Cependant, on ne saurait dire comme H. Friedrich que Montaigne, « philosophe de l'ambiguïté », fait dire aux mots tantôt ceci tantôt cela. Il met plutôt l'accent, selon les contextes, sur certaines valeurs attachées au terme par tel ou tel courant, ou tel ou tel témoignage relevant d'une tradition précise, dont il s'inspire à un moment donné. Ainsi, lorsque la « fantasia » n'est pas reliée à un quelconque substrat pathologique, c'est sans doute sous l'influence du scepticisme ancien et de sa philosophie du « phénomène », qui ne rend pas nécessaire d'invoquer un dérèglement ponctuel puisque l'apparence est indépassable. En revanche, on ne saurait rendre totalement étanches de la perspective sceptique bien des considérations sur les dérèglements de la « fantasia », tant, à la Renaissance notamment, il y a affinité entre pyrrhonisme et pathologie. Tout est affaire d'optique, selon l'enjeu recherché. Précisément, nous avons plutôt insisté dans nos dernières remarques sur les implications et le statut logiques du terme, pour conclure à un fonctionnement particulier tout à fait cohérent, de type réflexif, nourri des contradictions qui guettaient les pyrrhoniens autant que du régime « phénoménologique » propre à l'*essai*. Il y a encore à dire dans ce sens, si l'on pousse au bout les choses, en examinant le visage, le mode de production et les visées qui sont attachés à ces « fantasies » de l'esprit que Montaigne enregistre dans les *Essais*.

PRODUCTIVITE, POSITIVITE : LA « MISE EN ROLLE »

Car une telle œuvre ne peut être appréhendée uniquement comme délivrant un discours sur l'imagination et l'imaginaire, même sous la forme de linéaments épars. Il lui revient plutôt de combiner la théorie et la pratique, de s'inscrire à la fois sur le plan de l'énoncé et celui de l'énonciation, en vertu de cette espèce de repli du propos sur lui-même qui fait que les considérations sur l'« humaine fantasia », collective ou individuelle – erreurs, préjugés, idées diverses - sont conçues comme les « fantasies » d'un individu singulier, Michel de Montaigne. Ce retournement est capital, et il explique non seulement que les enjeux liés à ces dernières ne soient plus simplement critiques, mais également qu'il faille invoquer de nouveaux *corpus* pour les comprendre.

Repartons pour cela de l'exemple de Lycas. Il prend place dans un éloge de la « simplesse », au nom d'un bonheur à trouver même dans quelque dérèglement du jugement. De fait, le personnage est l'objet d'un éblouissement salutaire et bienfaisant. La dimension eudémoniste l'emporte ainsi aussi bien sur le souci heuristique que sur la visée

⁹ Sextus Empiricus alléguait la spécificité des expressions sceptiques, « *phónai skeptikai* », qui « peuvent être annulées par elle-même, étant supprimées en même temps que ce à propos de quoi elles sont dites, comme les remèdes purgatifs non seulement éliminent des humeurs du corps, mais sont eux-mêmes expulsés avec les humeurs » (*Hypotyposes pyrrhoniennes*, I, 28, 206, trad. Pierre Pellegrin, Paris, Le Seuil [Points essais], 1997, p. 171).

thérapeutique (Lycas ne veut pas guérir). Quant à l'illusion en elle-même, à la différence de ce qui se passait chez Erasme et Horace où le héros se rendait dans le théâtre désert pour applaudir les admirables tragédies auxquelles il croyait assister, elle porte désormais sur le réel, que Lycas regarde comme un théâtre. L'inflexion est peut-être à rapporter au *topos* du *theatrum mundi*, très en vogue dans la littérature morale et religieuse de l'époque de Montaigne, et qui peut apparaître comme une des médiations littéraires du pyrrhonisme dans la mesure où il met au fond en récit et en scène une abolition ontologique du réel. Surtout enfin, la « resverie » ici révèle l'incapacité d'une perception claire, sans pour autant signifier que le sujet s'abandonne aveuglément à des chimères. Si l'Argien d'Erasme « croyait » (« *crederet* » chez Erasme) en effet assister à des spectacles dans un théâtre désert, Lycas « pense » être en permanence au théâtre, c'est-à-dire qu'il a conscience de traiter l'univers environnant en fiction. Et Montaigne indique d'emblée qu'il s'agit d'un « advis », d'une opération intellectuelle, d'une illusion qui, loin d'être passive, est sue et acceptée comme telle. Si bien qu'il semble que le personnage, victime d'un dérèglement pathologique des sens, ne se trompe pas, à proprement parler, mais conserve la maîtrise de son erreur, n'oubliant pas qu'il s'agit d'un leurre.

Voilà qui définit une optique un peu particulière sur la « fantasie » et ses produits, puisqu'elle a rapport à une activité surplombante, œuvre d'une pensée lucide. Les modifications de l'exemple sont peut-être d'ailleurs la marque d'une implication du scripteur, qui s'exprime en son nom contrairement à Erasme (qui donne la parole à *Moria* dans l'*Eloge*), approuve l'attitude du personnage, et se dote même de soutiens virtuels qui cautionneraient la « resverie » du personnage (« Il se trouveroit plusieurs philosophes de l'advis de Lycas... »). En sorte qu'il serait loisible d'y voir un de ces « masques du sujet » dont parle F. Garavini, ou encore un « personnage conceptuel » pour employer la terminologie de G. Deleuze et F. Guattari¹⁰, qui concentre un certain nombre de traits et d'options philosophiques en rapport avec les *Essais*. Ou plus exactement, une attitude qui serait un équivalent, dans l'ordre de la perception, de la gestion des images dans l'ordre des investigations conduites dans le livre. La transposition pourrait être facilitée par la plasticité du *topos* et de l'expression du « théâtre du monde », qui sert à la Renaissance à désigner des compilations et autres florilèges, données comme des scènes ou des cas collectés ; facilitée aussi par un des passages des *Essais* qui relatent l'entrée en écriture, en l'occurrence le début du chapitre « De l'affection des pères aux enfans » :

C'est une humeur melancolique, et une humeur par consequent tres ennemie de ma complexion naturelle, produite par le chagrin de la solitude en laquelle il y a quelques années que je m'estoy jetté, qui m'a mis premierement en teste cette resverie de me mesler d'escrire¹¹.

Quelques termes semblables à ceux désignant Lycas, mais, on le voit, un déplacement, du regard déréalisant jeté sur le monde au regard posé sur la page. Rien n'est cependant dit de celui-ci, comme rien n'est dit précisément sur ces « fantasies » scripturales, apparemment

¹⁰ Les personnages conceptuels « ne sont plus des déterminations empiriques, psychologiques et sociales, encore moins des abstractions, mais des intercesseurs, des cristaux ou des germes de la pensée », *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991, p. 68.

¹¹ II, 8, 385A (89).

compensatoires. Ce qui nous conduit à trois questions : quelle forme dans les *Essais* prennent ces « resveries » et ces « imaginations » ? Qu'en est-il exactement de l'optique surplombante du penseur sur ces dernières ? Que devient pour Montaigne la recherche eudémoniste qui caractérisait le personnage de l'*Apologie* ?

Des indications sont fournies par un autre texte à valeur de seuil, le chapitre « De l'oisiveté », dont on a pu faire la préface primitive des *Essais*¹².

[A] Dernièrement que je me retiray chez moy, delibéré autant que je pourroy, ne me mesler d'autre chose que de passer en repos, et à part, ce peu qui me reste de vie : il me sembloit ne pouvoir faire plus grande faveur à mon esprit, que de le laisser en pleine oysiveté, s'entretenir soy mesmes, et s'arrester et rasseoir en soy : Ce que j'esperois qu'il peut meshuy faire plus aisément, devenu avec le temps plus poisant, et plus meur : Mais je trouve,

variā semper dant otia mentem,

que, au rebours, faisant le cheval eschappé, il se donne cent fois plus d'affaire à soy mesmes, qu'il n'en prenoit pour autrui : Et m'enfante tant de chimeres et monstres fantasques les uns sur les autres, sans ordre et sans propos, que pour en contempler à mon aise l'ineptie et l'estrangeté, j'ay commancé de les mettre en rolle, Esperant avec le temps luy en faire honte à luy mesmes¹³.

On assiste à une rénovation de l'image traditionnelle de l'*otium*. Prenant à rebours le programme suggéré par le titre et les attentes textuelles suscitées par les comparaisons initiales, qui revendiquaient l'efficacité d'une action stabilisatrice, Montaigne découvre en lui une dispersion qui trouble ses projets. Aucun ancrage, aucune assise. Le sujet observe avec surprise un esprit tumultueux aux productions incohérentes, impertinentes, invraisemblables. Mais il renonce à les assujettir ou à les délaissier, pour les contempler « à (son) aise », dans l'écart de la « mise en rolle ». Les monstres intérieurs ne sont pas domestiqués par un coup de force, ils sont seulement l'objet d'une reproduction qui les traite en spectacle, au hasard de leur apparition. L'entreprise spéculaire conduit à une distribution des instances, par laquelle le scripteur se distingue de son esprit, mais également des créatures débridées qu'il a enfantées. Insistons du coup sur le statut problématique de ce « je », ni l'esprit ni ses produits, difficilement réductible à une faculté, impossible à hypostasier. Une instance pronomiale qui désigne à la fois la « fonction auteur » mais également une sorte de régisseur, que la logique des *Essais* va diffracter en des postures successives, va affecter d'un mobilisme qui fait qu'on ne saurait non plus prendre le pronom pour un agent de stabilité.

Par ailleurs, les « chimères et monstres fantasques » renvoient à autre chose qu'à de simples « phénomènes » privés de poids ontologique ; à autre chose, même, qu'à de simples « esquisses » ou « croquis », métaphores picturales grâce auxquelles Sextus Empiricus figurait l'aspect foncièrement inachevé de son exposé, « compte-rendu » (*apangelia*) de ce qui advient à l'esprit de façon purement affective. Il y aura bien hypotypose mentale, mais les formes en seront beaucoup plus problématiques, diversifiées et complexes. Ce déplacement vers la production répond à un arrière-plan esthétique. Certains traités sur l'art de l'époque distinguent ainsi l'imitation *icastica*, fidèle aux apparences, et la *fantastica*, créatrice de formes nouvelles par jeu. Mais l'activité *fantastica* est aussi le propre du poète :

¹² Voir Alexandre Eckhardt, « La préface primitive des Essais », *BHR*, Tome IX, 1947, p. 160-163.

¹³ I, 8, 33 (84).

des textes tels que ceux du *Livret de folastries* ou des *Daimons* de Ronsard jouent d'associations allant jusqu'à l'incohérence, pour reproduire le chaos émanant de cette « fantaisie » qui sait faire alterner les visions et les lier entre elles. En comparant sa besogne à des « crottesques », « qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la variété et estrangeté » (I.28.), Montaigne prolonge cette veine, manifestant un souci de *dispositio* dont M. Butor a montré les implications dans le livre I des *Essais*, et que le chapitre « De l'oisiveté » situe sur un plan plus large, celui de l'ensemble des écrits contenus dans l'œuvre.

Il n'y a pas lieu de commenter toutes les configurations des *Essais* à cette aune. Retenons-en juste quelques traits significatifs et problématiques, à partir de certaines citations. Si les « fantaisies » sont présentées d'abord comme un « fagottage », « sans ordre et sans propos », Montaigne y reconnaît dans le chapitre « De la vanité » une obliquité (« Mes fantaisies se suyvent, mais parfois c'est de loing, et se regardent, mais d'une veuë oblique », III.9) et une tendance à la réflexivité, dont il entrevoit le modèle dans la « fantastique bigarrure » du *Phèdre* de Platon. Ce dernier trait pourrait être rapporté aux « structures de commentaire » analysées par A. Tournon, à ceci près qu'il ne faudrait pas considérer les énoncés réflexifs, par lesquels la pensée revient sur ses premières traces, comme des ressaisissements d'une pensée rationnelle sur des « fantaisies » débridées, ni comme une norme discursive qui structurerait le texte de manière systématique. Car ces derniers n'ont pas d'emplacement spécifique et se donnent comme aussi « impréméditées et fortuites » que le reste. Au point qu'ils peuvent être considérés comme des agents privilégiés des perturbations du discours. Comment résoudre cependant cette apparente tension entre le fait que tout est « fantaisies » « conduites par sort », selon la phrase du chapitre « Du repentir » (III.2) par laquelle Montaigne se distingue de la négligence savante des pièces musicales du même nom (« Les fantaisies de la musique sont conduictes par art, les miennes par sort »), et le fait que, malgré tout, on doit bien distinguer, d'un point de vue formel, des discours d'opinion et des énoncés critiques au sein de cette matière ?

La solution vient, je crois, justement de ce dédoublement, cette distance sur l'ensemble des productions décrite dans « De l'oisiveté », et qui se résolvait alors en un espoir de réforme morale, ce qu'exprimait la dernière proposition en une nouvelle inflexion traduite par la majuscule sur l'Exemplaire de Bordeaux (« Espérant avec le temps... »). La perspective a disparu, bien des années plus tard, de cette addition manuscrite au chapitre « Du démentir » :

Aux fins de renger ma fantaisie à resver mesme par quelque ordre et projet, et la garder de se perdre et extravaguer au vent, il n'est que de donner corps, et mettre en registre tant de menues pensées qui se présentent à elle. J'escoute à mes resveries par ce que j'ay à les enroller¹⁴.

Le plus surprenant réside sans doute ici dans l'autre fonction qui est dévolue à l'enregistrement, en plus de celle - traditionnelle - de conservation et de capture : « ranger » la « fantaisie », « resver par quelque ordre », c'est-à-dire déceler un projet dans chacune des « resveries » couchées sur la page. Est en jeu le fonctionnement de l'*essai*, qui refuse de conformer *a priori* un argument à une démonstration, mais laisse libre cours au produit de la « fantaisie » pour le soumettre à la réflexion, faisant finalement prédominer l'examen des

¹⁴ II, 18, 665C (533).

opérations de l'esprit sur la construction élaborée du discours. Tout se passe comme si l'écriture permettait de donner un poids et d'élucider ce qui, dans le soliloque de la conscience, risque toujours de rester imperceptible et intuitif. Dès lors, il faut traquer le « projet » que Montaigne entrevoit ou laisse entrevoir, préciser les modalités de ce « règlement » ou – mieux – de ce « contrerolle », qui correspond en fait à une écoute en soi des discours qui adviennent à la conscience.

C'est là le point le plus difficile puisqu'il postule que, si le texte des *Essais* est bien le lieu de ce travail, les effets de ce dernier échappent parfois au domaine de l'explicite, se logent dans des indices fort ténus, ou encore sont à considérer comme provisoires, en vertu de l'économie de l'œuvre immergée dans le « passage ». Nous nous en tiendrons aux éléments les plus nets, en tentant pour finir de répondre à la question que nous avons laissé de côté jusqu'alors, qui concerne l'éthique que Montaigne s'emploie à élaborer. On relèverait sans peine toutes sortes de linéaments propres aux sages et à la « culture de l'âme » (II.17) à la mode antique, dont Pierre Hadot a montré que, dans toutes les écoles hellénistiques, elle revêt la forme d'« exercices » et non de théories, d'un ensemble de pratiques qui ont davantage pour fin l'harmonie de l'âme et le bonheur que la connaissance du monde entendue de manière moderne. Il convient sans doute de « relire Montaigne dans cette perspective-là, comme une tentative de reconstituer une esthétique et une éthique de soi »¹⁵, selon l'invitation de Foucault dans son cours prononcé au Collège de France le 17 février 1982, mais qui n'eut chez lui aucune suite. Les *Essais* consignent diverses recettes des différentes sectes : la *praemeditatio* stoïcienne dans « Que philosopher c'est apprendre à mourir », l'autosuggestion par rappel des souvenirs agréables suscités par les vers des poètes dans « Sur des vers de Virgile » proche des exercices du Jardin. Mais ils ont ceci d'original qu'ils ne se bornent pas à les enregistrer en leur donnant simplement une valeur transitive et transitoire ; ils peuvent apparaître comme un exercice en acte, qui réduit l'écart entre *poiesis* et *praxis*, si l'on suit la formule du chapitre « Du démentir » : « Je n'ay pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait, livre consubstantiel à son auteur » (II.18). En outre, ils ne vérifient que partiellement l'efficacité de ces viatiques. Partant de l'extrait de l'*Apologie* :

Maintes fois (comme il m'advient de faire volontiers) ayant pris pour exercice et pour esbat à maintenir une contraire opinion à la mienne, mon esprit s'appliquant et tournant de ce costé là m'y attache si bien que je ne trouve plus la raison de mon premier advis, et m'en despart. Je m'entraîne quasi où je penche, comment que ce soit : et m'emporte de mon pois¹⁶

Frédéric Brahami conclut à l'impossibilité de l'isosthénie pyrrhonienne, et donc à l'ataraxie, parce que Montaigne conçoit désormais l'âme comme un flux, que traversent des contenus erratiques sur lesquels ce dernier n'a plus aucune prise. Dans un autre cadre, on vérifierait que l'exercice entrepris dans « Sur des vers de Virgile » échoue, comme d'ailleurs cela était redouté d'emblée, comme cela est vérifié sur la fin dans cette suite de conditionnels sans équivoque :

¹⁵ « L'herméneutique du sujet », *Cours du collège de France*, éd. F.Gros, volume 3, Paris, Le Seuil, 2001.

¹⁶ II, 12, 566 (376).

[B] Je n'ay point autre passion qui me tienne en haleine. Ce que l'avarice, l'ambition, les querelles, les procès font à l'endroit des autres qui, comme moy, n'ont point de vacation assignée, l'amour le feroit plus commodément. Il me rendroit la vigilance, la sobriété, la grace, le soing de ma personne : R'asseureroit ma contenance, à ce que les grimaces de la vieillesse, ces grimaces difformes et pitoiables, ne vinsent à la corrompre : [C] Me remettrait aux études sains et sages par où je me peusse rendre plus estimé et plus aymé : ostant à mon esprit le desespoir de soy et de son usage et le racointant à soy. [B] Me divertirait de mille pensées ennuyeuses, de mille chagrins melancholiques que l'oysiveté nous charge en tel aage, et le mauvais estat de nostre santé : Reschaufferoit, aumoins en songe, ce sang que nature abandonne : Soutiendrait le menton, et allongeroit un peu les nerfs et la vigueur et allegresse de l'ame, à ce pauvre homme qui s'en va le grand train vers sa ruine¹⁷.

Comme cela est rappelé aussi dans « De la physionomie », lorsque Montaigne fait l'épreuve d'une pente rebelle, centrifuge, et qu'il est difficile de combattre :

Comme ceux que la tristesse accable et possède se laissent pourtant par intervalles taster à quelque plaisir et leur eschappe un soubrire : je puis aussi assez sur moy pour rendre mon estat ordinaire paisible, et deschargé d'ennuyeuse imagination, Mais je me laisse pourtant à boutades surprendre des morsures de ces malplaisantes pensées ; qui me battent pendant que je m'arme pour les chasser ou pour les luicter¹⁸ (III.12.1047B).

Bref, le tri des images mentales, la gestion des représentations (ce que Epictète nomme « *chrêsis phantasiôn* » dans le *Manuel*), que les quelques témoignages qu'on possède présentent comme postulant un rapport à soi envisagé sur le modèle du théâtre ou « sur le modèle juridique de la possession »¹⁹, scénographies intérieures où il s'agit d'« instruire le procès de ses propres mœurs », « plaider ou citer sa cause »²⁰, afin de permettre au sujet de reprendre possession de lui-même en éliminant les images qui menacent son équilibre, paraissent impossibles à actualiser dans l'espace du texte. Ce qui ouvre des espaces problématiques comme celui de « Sur des vers de Virgile », lieu d'une manœuvre d'emblée désespérée, ou comme l'éloge de la gravelle dans « De l'expérience », chapitre où l'on voit souvent l'aboutissement d'une éthique de la composition et de la régulation des plaisirs et des maux. L'éloge en question s'ouvre sur ces lignes :

Or je trette mon imagination le plus doucement que je puis. Et la deschargerois, si je pouvois, de toute peine et contestation. Il la faut secourir, et flatter, et piper, qui peut. Mon esprit est propre à ce service. Il n'a point faute d'apparences par tout. S'il persuadoit comme il presche, il me secourroit heureusement. Vous en plaict-il un exemple? Il dict que c'est pour mon mieux que j'ay la gravele (...)²¹.

« Je » s'emploie à résorber les peines de l'imagination en orchestrant dans un premier temps les propos de l'esprit en une prosopopée. Mais, par les tours hypothétiques, Montaigne marque la précarité de ces remèdes propres à divertir, et enrôle l'esprit, non sans avoir

¹⁷ III, 5, 893 (175).

¹⁸ III, 12, 1047B (399).

¹⁹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, « Le souci de soi », Paris, Gallimard [Tel], 1984, p. 90.

²⁰ Cité dans « Le souci de soi », *Ibidem*, p. 85.

²¹ III, 13, 1090B (464).

opposé le prêche de ce dernier, en forme d'expédients spécieux, aux prestiges d'une rhétorique qui « persuade ». S'amorce ainsi un discours qui travestit la douleur pour flatter, autant que possible, l'imagination, mais qui ne convaincra pas, en dernier ressort, le régisseur. Alors, pourquoi donner un tel « exemple » puisqu'il ne peut prétendre « secourir heureusement » ? Sophistique pure et simple ?

On retrouve à nouveau la distance dont nous parlions plus haut, qui constitue, nous semble-t-il, la principale innovation de Montaigne, en ce qu'elle est un gage d'autonomie sur tous les produits couchés sur la page : elle permet de faire sienne la monstruosité intérieure, en en assumant les dérives par réflexivité, en en prenant conscience. Tout se passe même comme si, prenant acte de son instabilité fondamentale et indépassable, prenant acte des obstacles et autres empêchements qui menacent toujours l'esprit et ses résolutions, l'écrivain avait cherché dans son livre de quoi sans cesse les jauger et les approfondir, pour y trouver une sorte de vitalité, voire d'alacrité toujours renouvelée :

Nul esprit genereux ne s'arreste en soy : Il pretend tousjours et va outre ses forces. Il a des eslans au delà de ses effects. S'il ne s'avance et ne se presse et ne s'acule et ne se choque, il n'est vif qu'à demy²².

Il apparaît donc que l'écriture intervient ici comme supplément, qui donne aux *Essais* leur particularité, et les rend irréductibles aussi bien aux traités de la philosophie – même ceux de l'époque – qu'aux œuvres des littérateurs. Car si l'on peut toujours identifier toutes sortes de *corpus* de toutes sortes de traditions – philosophiques, rhétoriques, morales... -, les matériaux sont tous considérés comme « fantasies » et gérés comme tels. Finalement, l'écriture induit moins une « esthétique » qu'un geste, geste de surplomb sur les bizarreries capricieuses de l'esprit, dont le penseur prend conscience à défaut de pouvoir les réfréner ou les assagir ; geste qu'il faut mettre en rapport avec les opérations de lecture, d'écriture et de relecture constitutif du travail conduit dans l'œuvre. Ce travail ne se fixe pas, mais reste toujours à reprendre. Si Lycas « s'était imprimé en la fantasie une rêverie », les « fantasies » montaigniennes induisent une contemplation qui est tout aussi provisoire qu'elles, et qui peut, d'« heure en heure, de minute en minute », leur prêter d'autres visages et d'autres sens.

²² III, 13, 1068-1069 (430-431).

BIBLIOGRAPHIE

DELEUZE G. et GUATTARI F., *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991.

ECKHARDT A., « La préface primitive des Essais », *BHR*, Tome IX, 1947, p. 160-163.

FOUCAULT M., *Histoire de la sexualité*, « Le souci de soi », Paris, Gallimard [Tel], 1984.

FOUCAULT M., « L'herméneutique du sujet », *Cours du collège de France*, éd. F.Gros, volume 3, Paris, Le Seuil, 2001.

HAMESSE J., « *imaginatio* et *phantasia* chez les auteurs philosophiques du XIIe et XIIIe siècle », dans *Phantasia imaginatio*, Colloquio Internazionale Roma, janvier 1986, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1988, p. 153-184.

STAROBINSKI J., *L'œil vivant II - La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.

Camenaë n°8 – décembre 2010