

---

# « J'aimerais mieux poindre que lasser » : le philosophe montanien et ses manifestations esthétiques. Variation sur un thème barthésien

**Thomas Mollier**

---



## **Pour citer cet article**

Thomas Mollier, « « J'aimerais mieux poindre que lasser » : le philosophe montanien et ses manifestations esthétiques. Variation sur un thème barthésien », *Fabula / Les colloques*, « Montaigne. Le livre III des *Essais* », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document4203.php>, article mis en ligne le 15 Février 2017, consulté le 14 Décembre 2025

---

## « J'aimerais mieux poindre que lasser » : le philosophe montanien et ses manifestations esthétiques. Variation sur un thème barthésien

**Thomas Mollier**

---

Ma réflexion prend sa source dans l'expérience d'une menue contrariété que chacun peut être conduit à éprouver dans sa lecture des *Essais*. Il s'agit d'une forme de trouble, ou plutôt de désorientation causée par certains usages montaniens des déterminants démonstratifs (ce, cette, ces). Les démonstratifs supposent, pour être compris du lecteur, l'élucidation de ce à quoi ils réfèrent à partir soit de l'examen du cotexte — auquel cas ils sont qualifiés d'*endophoriques* —, soit de l'évaluation du contexte énonciatif — auquel cas ils sont dits *exophoriques*. Cette distinction entre démonstratifs endophoriques et démonstratifs exophoriques, qui constitue le cadre fondamental de toute théorie linguistique des démonstratifs, est, chez Montaigne, du moins en certaines occurrences, relativement difficile à établir. Il n'est pas ici question de soutenir que certaines idiosyncrasies des *Essais* feraient, à elles seules, vaciller une construction théorique solide et éprouvée ; seulement, pour commencer, de montrer qu'avec le brouillage de cette partition, c'est l'identification même de la référence de certains démonstratifs montaniens qui se trouve complexifiée, et le sens de ces démonstratifs, partant, opacifié. Un seul cas de figure, à la valeur exemplaire, me semble suffire à illustrer la difficulté.

Au chapitre V du livre III, « Sur des vers de Virgile », Montaigne écrit :

Et puis, quel fruit de cette pénible sollicitude ? Car quelque justice qu'il y ait en cette passion, encore faudrait-il voir si elle nous charrie utilement. Est-il quelqu'un qui les pense boucler par son industrie ?

Pone seram, cohibe, sed quis custodiet ipsos

Custodes ? cauta est et ab illis incipit uxor<sup>1</sup>.

Quelle commodité ne leur est suffisante en un siècle si savant ? La curiosité est vicieuse partout : mais elle est pernicieuse ici. C'est folie de vouloir s'éclaircir d'un mal, auquel il n'y a point de médecine, qui ne l'empire et le rengrège : Duquel la honte s'augmente et se publie principalement par la jalousie : Duquel la vengeance blesse plus nos enfants, qu'elle ne nous guérit ? (III, 5 : 126 ; je souligne)

---

<sup>1</sup> Juvénal, *Satires*, VI, 347-348 : « Mets le verrou, enferme-la à la maison : mais qui gardera les gardiens eux-mêmes ? Ta femme est rusée, c'est par eux qu'elle commence. »

Mon attention se porte sur le syntagme nominal « cette passion », et plus précisément sur la référence du démonstratif « cette ». Au fond, la question est la suivante : de quelle passion s'agit-il ? La réponse est, à ce qu'il semble, assez consensuelle : il s'agit de la jalousie. Pourtant, et c'est là le lieu d'un paradoxe intéressant, elle n'est pas évidente, tant s'en faut. Preuve en est la présence dans trois des principales éditions des *Essais* d'une note destinée à expliciter la référence. On trouve une telle note dans l'édition procurée par Emmanuel Naya, Delphine Reguig et Alexandre Tarrête<sup>2</sup> et dans l'édition établie par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin à la Bibliothèque de la Pléiade<sup>3</sup>. On la trouve encore, quoique d'une façon détournée, dans l'édition Villey-Saulnier aux PUF<sup>4</sup>, qui traduit pour ainsi dire l'interrogation « Et puis quel fruit de cette pénible sollicitude ? » en lui substituant la question « Quel profit espérez-vous de tout le tourment que vous donne la jalousie ? », formulation efficace dont le mérite est de fournir au démonstratif « cette » du syntagme nominal « cette passion » une référence immédiate en amont. Ces annotations, bien qu'unanimes dans leur interprétation de la référence du démonstratif, témoignent, par leur seule existence, d'un besoin de clarification sémantique, dont la clé est l'assignation d'une référence correcte au démonstratif « cette ». À cet égard, l'édition Villey-Saulnier est la plus révélatrice, puisque la substitution à laquelle elle procède a précisément pour but de fournir une référence endogène au démonstratif « cette », en en faisant ainsi un démonstratif anaphorique parfaitement classique en son emploi, dès lors que le lecteur consent à faire l'effort de lire la note de bas de page.

Cette reformulation de l'édition Villey-Saulnier est toutefois bien artificielle, car ce dont on fait l'expérience à partir du seul texte de Montaigne, c'est avant tout la non-évidence de la référence du démonstratif « cette ». Plus précisément encore — car le consensus des éditeurs sur la passion dont il est question n'a évidemment rien d'arbitraire —, lorsque l'on cherche à établir le sens du syntagme nominal « cette passion », on constate plusieurs manières concurrentes et, en rigueur, non compatibles, d'y aboutir : en d'autres termes, le référent « jalousie » est accessible selon plusieurs modalités nettement distinguées, au plan réflexif, par la théorie. Cela, il faudra y revenir, ne va pas sans poser problème.

On peut repérer, à ce qu'il semble, quatre types de référentialité selon lesquels il est possible de faire de « la jalousie » le référent du syntagme nominal « cette passion ».

---

<sup>2</sup> M. de Montaigne, *Essais*, livre III, éd. E. Naya, D. Reguig et A. Tarrête, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2009, p. 126, note d.

<sup>3</sup> M. de Montaigne, *Les Essais*, éd. J. Balsamo, M. Magnien et C. Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 911, note F.

<sup>4</sup> M. de Montaigne, *Essais*, éd. P. Villey et V.-L. Saulnier, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2004 [1965], p. 869, note 3.

Ces quatre types couvrent, *grosso modo*, les quatre catégories de démonstratifs développées par Karl Bühler dans sa *Sprachtheorie* de 1934<sup>5</sup>.

(1) Le démonstratif « cette » dans le syntagme nominal « cette passion » peut tout à fait être considéré comme strictement endophorique, de nature anaphorique. Il est vrai qu'un examen minutieux des pages qui précèdent révèle qu'il est question, depuis la page 118, de la « jalousie ». En amont de notre démonstratif se trouvent en effet trois occurrences du mot assez rapprochées les unes des autres, deux à la page 118 et une à la page 120 ; et le thème semble – toujours page 118 – faire l'objet d'une véritable introduction où Montaigne isole d'abord la jalousie comme « la plus vaine et tempétueuse maladie qui afflige les âmes humaines » avant de justifier le développement à venir par la connaissance qu'il en a, « au moins de vue ». À ce compte, on peut comprendre la coordination « Et puis » comme le moyen d'introduire un argument supplémentaire dans un développement général sur la jalousie (p. 118-130) qu'il suffirait au « suffisant lecteur » de savoir suivre sans se laisser perturber par les détours d'une argumentation constituée dans le temps et ayant peut-être, au passage, perdu une part de sa limpidité<sup>6</sup>. Cette première compréhension de la référentialité du démonstratif « cette » semble, à vrai dire, tout à fait convaincante ; néanmoins, force est de constater que l'écart très significatif — plus de mille huit cents mots — entre le démonstratif anaphorique et sa référence produit à soi seul une forme d'incertitude interprétative, qui souligne la différence dans les *Essais* entre la *continuité énonciative du texte* d'une part, et la *discontinuité de ses effets sur la réception* d'autre part.

(2) Une deuxième compréhension de la référentialité du démonstratif consisterait à en faire un démonstratif endophorique toujours, mais, cette fois, de nature cataphorique. Quelques lignes plus loin figure en effet de nouveau le terme de « jalousie », dans une phrase accumulative au rythme coupé : « C'est folie de vouloir s'éclaircir d'un mal, auquel il n'y a point de médecine qui ne l'empire et le rengre : Duquel la honte s'augmente et se publie principalement par la jalousie : Duquel la vengeance blesse plus nos enfants qu'elle ne nous guérit ? » Cette occurrence de « jalousie » est la plus proche, dans le texte, du syntagme nominal « cette passion ». De plus, l'effet interprétatif est intéressant : dès lors que la référence du démonstratif « cette » est cette occurrence précise de la jalousie, se trouve suggérée une légère inflexion du point de vue dans le texte, la jalousie n'étant plus seulement considérée comme une réaction à l'origine d'un comportement pathologiquement et vainement curieux et répressif, mais encore comme source d'effets nuisibles

<sup>5</sup> K. Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena, G. Fischer, 1934 ; on doit à D. Samain une traduction française de l'ouvrage parue sous le titre *Théorie du langage. La fonction représentationnelle*, Marseille, Agone, 2009. Je m'appuie *infra* sur la lecture qu'en donne G. Kleiber, « Adjectifs démonstratifs et points de vue », *Cahiers de Praxématique*, n° 41, 2003, p. 33-54, disponible en ligne à l'adresse : <http://praxematique.revues.org/>

<sup>6</sup> Les ajouts postérieurs à 1588, relativement peu développés, n'ont qu'un rôle marginal dans le phénomène observé.

pour le jaloux lui-même. Le démonstratif servirait donc d'instrument de transition, propre à redoubler avec emphase le changement de point de vue que matérialise la structure concessive de la phrase dans laquelle il prend place. Pourtant, il faut l'admettre, l'écart entre le démonstratif cataphorique et le référent semble de nouveau rendre peu évidente la relation entre le démonstratif et ce vers quoi il pointe, compte tenu de la variété des modes discursifs engagés dans l'intervalle et de la complexité de la structure grammaticale dans laquelle se trouve pris le référent « jalousie ».

(3) Une troisième possibilité de compréhension consisterait, de manière théoriquement plus ambiguë, à ancrer la référence du démonstratif « cette » dans la *Sixième Satire* de Juvénal et dans son sens. En raison de la citation par Montaigne de deux vers de cette satire, on hésiterait alors légitimement entre une référentialité exophorique, renvoyant à quelque chose d'extérieur au texte des *Essais*, et une référentialité plus simplement cataphorique, renvoyant aux deux vers cités.

Dans le premier cas, il s'agirait de considérer que le syntagme nominal « cette passion » consiste en un jugement porté par Montaigne sur ce que Juvénal dit être le conseil de ses vieux amis vis-à-vis de leur épouse adultère. Montaigne cite ces conseils « *Pone seram, cohibe* » et le constat de leur vanité énoncé par Juvénal ; mais, contrairement au poète latin qui, pour sa part, se contente de constater l'impuissance de ces conseils compte tenu du comportement de ses contemporaines, Montaigne, quant à lui, verrait dans ces recommandations les marques d'une « passion » dont il chercherait à mesurer l'utilité. La référence serait donc exophorique<sup>7</sup> puisque le terme de « jalousie » ne figure ni dans le texte cité de Juvénal ni dans le cotexte d'origine ; elle serait toutefois intelligible pour un lecteur connaisseur de la *Sixième Satire* et du vers qui précède immédiatement ceux que Montaigne cite, dans lequel Juvénal situe directement ces conseils dans la bouche de ses vieux amis en proie à la jalousie. Le démonstratif serait donc déictique, témoignage d'un jugement porté sur les avis des vieux maris jaloux, et témoin d'une forme de glose *in vivo* par Montaigne du texte de Juvénal.

Dans le second cas, le démonstratif désignerait tout simplement la scène que la citation donne à voir au lecteur. Le syntagme « cette passion » serait un commentaire par anticipation sur les deux vers à venir.

---

<sup>7</sup> R. Cappellen me fait judicieusement remarquer que la nature exophorique de la référence peut être ici contestée dès lors qu'on recourt à la notion d'anaphore associative pour rendre raison de la présence implicite de la « passion » dont parle Montaigne dans le discours des vieux amis emprunté à Juvénal. En proposant néanmoins d'y voir une référentialité exophorique, j'entends souligner le caractère extra-textuel de l'opération du jugement de Montaigne commentant Juvénal, qu'on peut comprendre comme une médiation nécessaire, consciente d'elle-même et délibérément exhibée entre le démonstratif et l'intertexte partiellement cité. Je concède toutefois que cet argument n'épuise pas à lui seul la discussion que peut nourrir ce cas, particulièrement ambigu.

Cette compréhension du démonstratif est donc féconde au plan interprétatif, mais elle ne permet toutefois pas de déterminer de manière univoque que « cette passion » que vise Montaigne est bien la jalousie. « Cette passion » ne serait en rigueur que ce que Montaigne interprète en lisant Juvénal et dont il veut prendre son lecteur à témoin. La référence de « cette passion » serait donc à la fois plus locale et moins déterminée que ce que l'identification à la jalousie laisse entendre.

(4) Enfin, une quatrième et dernière hypothèse de compréhension de la référentialité du démonstratif « cette », ferait de celui-ci un démonstratif exophorique renvoyant à l'espace mental « fantasique<sup>8</sup> », ou imaginaire, de Montaigne. Il s'agirait alors de soutenir que « cette passion » n'est pas la jalousie qui fait l'objet d'un développement textuel que l'on peut circonscrire et localiser entre les pages 118 et 130, mais qu'il s'agit peut-être, de manière plus indéterminée, de l'ensemble plus ou moins cohérent, des connotations que suggèrent les évocations inscrites à même le texte des *Essais*. Autrement dit, le syntagme nominal « cette passion » ne renverrait pas à l'idée précise de la « jalousie », mais au paysage mental, au fatras « fantasique » qui constitue le soubassement fourmillant de l'activité d'écriture même, *ce à quoi*, en un sens délibérément vague du terme, Montaigne *pense* lorsqu'il écrit ces pages des *Essais*, et ce à quoi, en miroir, le lecteur peut penser lorsqu'il lit ces mêmes pages. Selon une pareille compréhension, qui relève cette fois exclusivement de ce que Bühler appelait la *Deixis am Phantasma*, le démonstratif pointerait vers un ensemble assez peu déterminé de significations qui ont trait à la jalousie. Montaigne, en écrivant « cette passion » ne se soucierait pas directement du lecteur ; il serait comme pris dans le mouvement réflexif de ses pensées, happé par sa rêverie. L'élucidation de la référence du syntagme nominal « cette passion » par le terme équivalent de « jalousie » apparaîtrait dans ce cas comme une interprétation certes fondée mais en définitive bien trop précise de ce qui est visé.



Quels enseignements peut-on tirer de ces analyses ? L'impossibilité de trancher avec certitude entre ces quatre modes de référentialité du démonstratif « cette » dans le syntagme nominal « cette passion » témoigne de ce que j'appelle la *sous-détermination chronique du texte* des *Essais*. Il s'agit par ce terme de prendre acte de l'imprécision ordinaire qui caractérise bien souvent les mots de Montaigne. Sans doute Montaigne vise-t-il la jalousie lorsqu'il écrit « cette passion » mais comme

---

<sup>8</sup> Je reprends cet adjectif à Ol. Guerrier, *Quand « les poètes feignent » : « fantasie » et fiction dans les Essais de Montaigne*, Paris, Champion, 2002.

l'indique la concurrence interprétative de référentialités de nature endophorique et de référentialités de nature exophorique, il ne marque pas strictement la distinction entre l'espace textuel des mots et des concepts, le domaine de l'intertextualité et le paysage mental de la rêverie.

De quels matériaux le texte des *Essais* apparaît-il alors constitué ? Les analyses menées semblent suggérer l'existence de plans textuels, dont la nature est doublement idéologique et égologique. Par *plan textuel*, j'entends des développements présentant une certaine forme d'unité thématique, ou unité d'objet ; ces plans dont les pages 118 à 130, consacrées à la jalousie, sont un exemple, ont pour caractéristiques d'être localisables et de témoigner, par certains indices, comme dans notre exemple l'adjectif démonstratif « cette », d'une *continuité énonciative consciente*. Ces plans présentent deux propriétés essentielles et soulèvent un problème théorique quant à leur approche.

(a) Ces plans sont *idéologiques*<sup>9</sup>. Ils le sont d'abord parce que l'esprit de Montaigne, dont les *Essais* enregistrent l'activité, produit des objets et développe des idées, des arguments, des lieux communs. Aussi peu déterminés soient-ils, les thèmes de Montaigne sous-tendent, en des plans, le développement de sa prose. Cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas de sauts ou de ruptures dans le texte des *Essais* — ils sont nombreux — mais force est aussi reconnaître la présence d'une certaine linéarité thématique, de nature à faire l'unité de certains passages.

Au risque de décevoir, il faut bien avouer que Montaigne n'est pas toujours original dans ses thèmes et ses positions, loin s'en faut. Il emprunte massivement ses matériaux à un fonds commun et il les restitue pour une large part selon les codes de son groupe social, selon les usages littéraires et les pratiques rhétoriques de son siècle et selon la *doxa* de son temps. Au niveau des seuls plans, les *Essais* apparaissent donc comme une œuvre partiellement idéologique.

(b) Mais ces plans sont aussi *égologiques*. Ils sont en effet unifiés par un liant qui réside dans le caractère constant d'une référence au paysage imaginaire de Montaigne lorsqu'il écrit à propos d'un thème donné. Le thème dont il est question à même la page est en fait, me semble-t-il, toujours ce thème tel qu'il existe dans l'esprit de Montaigne et depuis son point de vue, c'est-à-dire l'ensemble disparate des représentations auxquelles Montaigne pense – au sens très lâche du mot – lorsqu'il écrit à propos de ceci ou de cela, à tel ou tel moment. C'est là la leçon des analyses conduites à propos du syntagme nominal « cette passion » : l'usage des démonstratifs, signe indubitable d'une certaine conscience de la linéarité

---

<sup>9</sup> Le mot ne doit ici être investi d'aucune dimension péjorative. Je ne tranche *délibérément* pas la question de savoir si le contenu idéologique des *Essais* s'explique mieux par l'analyse des conditions matérielles et sociales de leur production ou par la restitution d'un projet littéraire définissant une trajectoire singulière dans l'espace des possibles offert à l'écrivain au dernier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle. L'une et l'autre des deux approches ont déjà démontré leur fécondité.

thématique de certains passages des *Essais*, est, comme il a souvent été remarqué par les théoriciens, constitutif d'un plan égologique unifié par un « point de vue<sup>10</sup> ». Il me semble donc que ces plans sont doublement *et* indissociablement : idéologiques et égologiques.

(c) Or, la manifestation même de ces plans pose au commentateur des *Essais* un problème théorique important. Le nécessaire recours des éditeurs à la note de bas de page pour expliciter la référence du démonstratif « cette » de notre cas témoigne de la différence entre la continuité énonciative du texte et les effets de désorientation que ce même texte produit inmanquablement sur le lecteur. Le commentateur averti, conscient à la fois de l'existence d'un plan de continuité et de l'expérience de la perplexité du lecteur, est placé face à un choix : soit il considère que la meilleure lecture est celle qui restaure et restitue la continuité énonciative du texte, soit il tente de prendre en considération l'existence de cet écart entre le plan de continuité du côté de l'énonciation et l'expérience heurtée et cahoteuse du côté de la réception. En d'autres termes, il s'agit de décider si les discordances et les reliefs des *Essais* demandent à être aplanis pour être compris ou bien s'il incombe au commentateur de chercher à les relever et à en expliquer les raisons et les effets. La question posée est, partant, celle de la pertinence d'une approche esthétique des *Essais*, c'est-à-dire d'une approche attachée à relever et à penser les *effets* du texte sur ses récepteurs<sup>11</sup>.

Il existe des raisons scientifiques de répondre affirmativement à cette question tout comme d'y répondre négativement. Néanmoins, il faut reconnaître que ces deux réponses dessinent deux voies nettement distinctes et quasiment parallèles, entre lesquelles le lecteur philosophe doit choisir. Les lignes qui suivent sont un plaidoyer en faveur d'une approche esthétique du philosophe montanien et proposent un modèle interprétatif permettant d'en théoriser les marques.

Une approche esthétique des *Essais* se reconnaît à un geste fondamental, celui par lequel elle distingue idéologie et philosophie, là où l'on pourrait être enclin, dans le cadre générique de l'essai, à les confondre. Dans les *Essais*, l'idéologie désigne l'ensemble des contenus thématiques : lieux communs, notions, idées, concepts hérités de la pensée antique ou médiévale. Ces contenus valent en tant *simplement* qu'ils sont présents dans le texte, et dans la mesure où ils sont susceptibles d'être compris comme *symptômes* de l'appartenance de Montaigne à tel courant de pensée, de son compagnonnage avec telle ou telle école, de son tropisme pour tel ou tel penseur. À l'inverse, la philosophie de Montaigne comprend certes des

---

<sup>10</sup> G. Kleiber, art. cit.

<sup>11</sup> J'assume le caractère anachronique de l'usage du mot « esthétique » pour qualifier l'approche d'un texte du XVI<sup>e</sup> siècle. Je tiens aussi à préciser que la détermination de ce qu'on appelle ici « esthétique » comme théorie des effets de l'œuvre sur le récepteur n'est qu'une des déterminations possibles de ce concept, à l'histoire longue et riche.



éléments de nature idéologique, mais à la double condition qu'ils apparaissent comme dotés d'un *surcroît de détermination par rapport au langage ordinaire*, c'est-à-dire qu'ils soient délimités en intension et en extension, et qu'ils répondent ce faisant à un *problème pour la pensée*. D'un côté, cette distinction par la *détermination* entre philosophie et idéologie permet au philosophe de lire les *Essais* sans réduire la philosophie ni à l'ensemble assez hétéroclite voire contradictoire des contenus idéologiques du texte ni non plus à l'intention d'ensemble d'un Montaigne arbitrairement supposé philosophe<sup>12</sup> ; d'un autre côté, elle impose de dégager un modèle pour penser ce que peut être *esthétiquement* la détermination des éléments philosophiques par différence avec les plans de continuité idéologiques et élogiques.

Comment concevoir esthétiquement l'opposition des niveaux idéologiques et philosophiques dans les *Essais* ? Dans « De la vanité », Montaigne, dans un passage réflexif bien connu, écrit :

La faveur publique m'a donné un peu plus de hardiesse que je n'espérais. Mais ce que je crains le plus, c'est de saouler. J'aimerais mieux poindre que lasser, comme a fait un savant homme de mon temps. (III, 9 : 262)

Cette dernière phrase semble particulièrement instructive. D'abord, elle manifeste la sensibilité que Montaigne éprouve pour les effets de son texte sur ses lecteurs ; elle autorise donc, *a minima*, la tentative d'approcher *esthétiquement* le texte montanien. Ensuite, elle oppose deux régimes d'effets textuels sur les lecteurs : un régime neutre qui provoque chez ces derniers un sentiment de lassitude, et un régime actif selon lequel un texte plaît ou déplaît mais provoque chez le lecteur un sentiment et un jugement esthétiques. À propos de ses *Essais*, Montaigne avoue donc sa préférence pour le régime actif, quitte à déplaire ; ce qui permet donc de formuler l'hypothèse, d'une part, qu'il met en œuvre certains moyens textuels pour que les *Essais* affectent le lecteur et, d'autre part, qu'il redoute une lecture qui le réduirait à être ce savant qui ennuie ses lecteurs avec une science et une autorité qu'il n'a pas. Ainsi se trouve-t-il suggéré qu'à une appréhension seulement idéologique de sa pensée, Montaigne préférerait une appréhension de la dimension événementielle de son philosophe.

Mieux, on peut entendre, derrière cette suggestion, une résonance ou plutôt une consonance heuristique avec la voix de Roland Barthes : « J'aimerais mieux poindre que lasser » n'est pas le titre d'une œuvre de Barthes ; la formule montanienne, pourtant, ne déparerait pas sur le plat de devant du livre aujourd'hui connu sous le titre *La Chambre claire. Note sur la photographie*<sup>13</sup>. Dans la première partie de cet

---

<sup>12</sup> Je me permets sur ce point de renvoyer à un précédent article : Th. Mollier, « Ce que les *Essais* nous apprennent sur les impensés de la philosophie », in *Les usages critiques de Montaigne*, éd. Ph. Desan et V. Ferrer, Bordeaux, Revue de l'Ecole doctorale Montaigne-Humanités, 2016, p. 67-82.

ouvrage assez personnel, Roland Barthes établit une distinction qu'il dit être fondamentale dans sa compréhension et dans son expérience de la photographie : distinction entre le *studium* et le *punctum*. Mon but est de montrer pourquoi et comment cette distinction permet de mieux comprendre le jeu qui se joue entre énoncés idéologiques et éléments philosophiques dans la prose des *Essais*. Il s'agira donc ici et jusqu'au terme de cet article de faire travailler ce paradigme barthésien pour penser aussi précisément que possible la dimension esthétique de la philosophie montanienne.

L'établissement de la distinction entre *studium* et *punctum* intervient sous la plume de Roland Barthes au chapitre 10 de *La chambre claire*. Il formule la définition des deux éléments et précise que les photographies qui ne le laissent pas indifférent sont celles qui donnent à voir l'un et l'autre à la fois et ne se limitent pas au seul *studium*. Arrêtons-nous un instant sur ces définitions :

(a) le *studium* « est une étendue, il a l'extension d'un champ que je perçois assez familièrement en fonction de mon savoir, de ma culture [...] il renvoie toujours à une information classique » ; « il ne veut pas dire, du moins tout de suite, "l'étude" mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé certes, mais sans acuité particulière [...]. C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques : car c'est culturellement que je participe aux figures, aux gestes, aux mines, aux décors, aux actions. »

Cette définition se rapproche assez étroitement de la caractérisation des plans idéologiques des *Essais* tels qu'on a pu les dégager *supra*. Dans les deux cas, l'objet — ou l'ensemble d'objets — porté à la considération du lecteur ou du spectateur appartient à la culture d'un temps et se comprend à partir de celle-ci. Sa généralité et son caractère attendu, sinon même topique, situent d'emblée l'objet en dehors de toute appréhension proprement esthétique ; il ne frappe pas le lecteur ou le spectateur, mais il se donne à étudier ; chez Koen Wessing, c'est l'insurrection sandiniste au Nicaragua, chez Montaigne, c'est la jalousie.

(b) le *punctum*, quant à lui, est : « ce qui vient casser (ou scander) le *studium* » ; « ce n'est pas moi, écrit Barthes, qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène comme une flèche et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces pointes sensibles ;

---

<sup>13</sup> R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, « Cahiers du cinéma », 1980.

précisément, ces marques, ces blessures sont des points. [...] Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui en elle *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne). »

Cette notion barthésienne de *punctum* semble fournir un paradigme remarquable pour penser la détermination philosophique dans sa manifestation esthétique : si l'on s'y fie, il s'agit alors de repérer les éléments philosophiques montaniens à partir de ce qui fait saillie hors du texte en rompant avec la platitude du plan. Le *punctum* désignerait donc dans les *Essais* ces points du texte dotés d'un effet de surgissement redevable à l'épaisseur et à la densité textuelle sur laquelle ils adviennent. Convaincu de l'existence de pareils points de détermination dans les *Essais*, je voudrais en présenter un exemple, tiré de nouveau du chapitre « Sur des vers de Virgile ».

Il s'agit du surgissement du concept montanien de « qualité » au beau milieu du développement — p. 99 à 101 — d'une analogie entre le rapport de la noblesse à la vertu et celui du mariage à l'amour, où Montaigne accuse la distance entre ces deux derniers termes. Ici, le *studium*, le plan idéologique, est, sans aucun doute possible, la nature du mariage considéré dans ses rapports avec l'amour, alors que le *punctum*, quant à lui, est le concept nouveau de qualité. Montaigne écrit :

Ceux qui pensent faire honneur au mariage pour y joindre l'amour, font, ce me semble, de même que ceux qui, pour faire faveur à la vertu tiennent que la noblesse n'est autre chose que vertu. Ce sont des choses qui ont quelque cousinage ; mais il y a beaucoup de diversité : on n'a que faire de troubler leurs noms et leurs titres ; on fait tort à l'une et à l'autre de les confondre. La noblesse est une belle qualité, et introduite avec raison, Mais d'autant que c'est une qualité dépendante d'autrui et qui peut tomber en un homme vicieux et de néant, elle est en estimation bien loin au-dessous de la vertu. C'est une vertu, si ce l'est, artificielle et visible ; dépendant du temps et de la fortune : diverse en forme selon les contrées : vivante et mortelle : sans naissance non plus que la rivière du Nil : généalogique et commune : de suite et de similitude : tirée par conséquence et conséquence bien faible. La science, la force, la bonté, la beauté, la richesse, toutes autres qualités, tombent en communication et en commerce. Cette-ci se consomme en soi, de nulle emploie au service d'autrui. On proposait à l'un de nos Rois, le choix de deux compétiteurs, en une même charge, desquels l'un était gentilhomme, l'autre ne l'était point. Il ordonna que sans respect de cette qualité, on choisît celui qui aurait le plus de mérite. (III, 5 : 99-100, je souligne)

Il y aurait certainement beaucoup à dire de ce micro-passage au plan idéologique ; Montaigne, comme l'ont souligné les travaux de Jean Balsamo<sup>14</sup> et Philippe Desan<sup>15</sup>, ayant en effet montré un très grand attachement à sa propre qualité de noble. Mais

<sup>14</sup> J. Balsamo, « Noblesse de Montaigne », in *Dictionnaire de Montaigne*, éd. Ph. Desan, Paris, Champion, 2004 et, par exemple, « À plus d'un titre » : l'éthos noble des *Essais* aux *Mémoires d'outre-tombe* », *Cahiers parisiens/ Parisian Notebooks*, 6, 2010 (2014), p. 115-136.

<sup>15</sup> Ph. Desan, *Montaigne. Une biographie politique*, Paris, Odile Jacob, 2014.

ce n'est pas ce qui nous importe ici. Plusieurs facteurs, plus discrets, moins frontalement thématiques, semblent concourir au surgissement d'un concept de qualité dans ce passage.

Le passage présente une certaine épaisseur topique : il s'insère d'abord dans un plan très général du chapitre où l'état amoureux apparaît directement lié à sa propre communication, selon le thème classique du compagnonnage entre Vénus et les Muses. En outre, ce plan se trouve épaissi et comme étoffé par la présence d'autres oppositions topiques, notamment les deux couples amour/mariage et vertu/noblesse organisés en un système analogique, mais aussi le couple notionnel « beau »/« d'employé au service d'autrui » qui rappelle fortement le couple cicéronien de l'utile et de l'honnête qui donne son titre au premier chapitre du livre III. La superposition de ces couches constitue un milieu textuel profond d'où peut surgir un concept nouveau de qualité.

Le passage présente aussi une dynamique poétique du plus grand intérêt, puisqu'on passe de structures adversatives à des figures d'accumulation. Ces figures ont un double effet : elles produisent un effet de retard qui confère un poids particulier au syntagme nominal « toutes autres qualités », qui fait figure d'acmé après deux accumulations successives et elles conduisent à l'accentuation de l'isolement de la noblesse comme qualité-limite dans la suite de la même phrase.

Le concept de qualité se trouve précisé en extension par la richesse du champ d'application à l'aune duquel il apparaît pouvoir être jugé : la noblesse, bien sûr, mais aussi les vertus que sont la science, la force, la bonté, la beauté, la richesse ; il est raffiné dans sa signification, dans son intension, à travers la proximité de notions voisines, semblables quoique distinctes : le mérite, la valeur et la vertu. La qualité n'est pas le mérite ni la valeur mais elle partage avec eux la possibilité d'être graduée, estimée ; la qualité n'est pas la vertu mais elle partage avec elle le cousinage éloigné avec la noblesse, quoiqu'en un autre mode. Cette appartenance à un réseau lexical condensé en un lieu où les termes interagissent les uns avec les autres est en tant que telle productrice de détermination, et, par suite, de surgissement, en l'occurrence pour le concept de qualité.

La qualité montanienne apparaît ici comme un concept gradué doté d'un cas-limite, la noblesse. Le concept est gradué car la qualité d'un individu est une force de propagation qui se diffuse et se partage et peut par conséquent faire l'objet d'une mesure d'utilité au service d'autrui ; mesure à laquelle seule la noblesse, qui est belle, c'est-à-dire honnête, échappe. La noblesse fait donc figure de qualité pure, cas-limite de la qualité, à la valeur, dans tous les sens du terme, inestimable. D'où en définitive son rôle dernier dans le choix à effectuer entre plusieurs impétrants à une même charge.

Cet exemple paraît suffisant pour établir qu'une analyse esthétique de la philosophie montanienne conduite dans le cadre barthésien du couple *studium/punctum* permet de ressaisir des éléments philosophiques, et non pas seulement idéologiques, dans leur surgissement localisé. Or, il est fort à parier qu'une analyse à plus grande échelle des occurrences du terme « qualité » dans les *Essais*, à l'échelle du *studium* par exemple, conduirait l'interprète à conclure à l'absence d'un tel concept, en raison de la prise en compte de nombreuses occurrences contradictoires entre elles et à chaque fois sous-déterminées quand Montaigne utilise le terme sans saisir l'occasion de le penser pleinement. La distinction entre plans idéologiques et contenus philosophiques s'avère ainsi féconde pour l'interprète philosophe, sinon même nécessaire.

---



Le paradigme barthésien du couple *studium/punctum*, pour éclairant qu'il soit, ne peut manquer de susciter une dernière réserve : la photographie n'est-elle pas radicalement différente du texte ? La théorie d'un art de l'espace et de l'instant est-elle vraiment en mesure de rendre raison d'un texte aussi essentiellement temporel que celui des *Essais* ? On peut en douter et il faudrait alors trouver les moyens d'infléchir quelque peu ce cadre, d'en faire varier quelques paramètres, de l'adapter à la condition temporelle de l'écriture, de l'énonciation et de l'argumentation. Mais il se peut aussi qu'une fois encore la solution soit suggérée par Montaigne lui-même dans une formule, à ma connaissance peu travaillée, et parfois mal comprise renvoyant à un autre art, cette fois-ci art du temps : dans « Du repentir », Montaigne écrit :

Les fantaisies de la musique sont conduites par art, les miennes par sort. (III, 2 : 35)

Cette phrase, telle qu'on peut la comprendre, établit un parallélisme entre les fantaisies de la musique et les *Essais*, pour mieux en désigner les moteurs différents, d'un côté l'art, de l'autre le hasard. De cette opposition, topique dans les *Essais*, on remarquera en passant qu'elle fait singulièrement écho à la définition que Barthes donne du *punctum* comme hasard dans la photographie. Mais c'est le terme de fantaisie qui retient davantage ; car si l'on donne au mot son sens technique de pièce musicale d'écriture contrapuntique souvent fuguée et que l'on a à l'esprit qu'elle fut la forme majeure d'expérimentations musicales à la fin de la Renaissance, tendant petit à petit à affranchir la musique instrumentale des contraintes du modèle textuel qui lui préexistait<sup>16</sup>, alors cette formule semble l'aveu par Montaigne

de la dimension proprement événementielle de sa pensée : pensée en marge, pensée opportune mais pensée affranchie par endroits de ses contenus idéologiques et valant enfin pour elle-même, comme la musique des fantaisies d'Eustache du Caurroy ou de John Dowland se développant en contrepoint de leurs motifs.

---

<sup>16</sup> M. Vignal, « Fantaisie, musique », in *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/fantaisie-musique/>.

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Thomas Mollier

[Voir ses autres contributions](#)

Université de Lille