

## Le squelette, l'icosaèdre et le baromètre

### La subjectivation par le corps, de Montaigne à Rousseau

#### Arpentages du for intérieur

Le trajet que vont parcourir les conférences de ce séminaire consacré à la culture du for intérieur dans la littérature française d'Ancien Régime est appelé à inscrire sa courbe entre deux axes : l'un temporel, en abscisses, l'autre spatial, en ordonnées. L'axe temporel est le plus évident : il consiste à passer chronologiquement de la fin du Moyen Age à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle. Renaissance humaniste, puis siècle baroque et classique, enfin Lumières et Révolution, cette période de formidable évolution articulée en son centre par la « révolution du sujet », cartésienne et leibnizienne, se prête à une analyse historique et anthropologique. La littérature et plus largement la pensée écrite, composée et éditée répercutent cette évolution et en même temps y participent : la littérature n'est pas que reflet réverbéré de la conscience collective, elle en est aussi actrice et souvent actrice majeure et prophétique. Se mettre à son écoute sur cette durée de trois siècles, c'est d'un côté éclairer le processus d'élaboration de la subjectivité en littérature en le replaçant dans son contexte historique de culture et de civilisation, d'intelligence et d'imagination ; et de l'autre, c'est éclairer, voire révéler la part prise par la littérature, disons même par l'écriture au sens large, poétique, morale, philosophique, historique, dans l'évolution que connaissent alors la culture et la civilisation européennes en direction d'une plus forte « subjectivation » des consciences et des conduites, par la circonscription d'un espace sinon nouveau, du moins renouvelé dans sa connaissance, son expression et sa revendication : celui du for intérieur, défini — au sens d'une circonscription — par la barrière du « privé » par rapport au public.

On sait que l'expression « for intérieur » était apparue en français dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle (on donne couramment la date de 1635) pour traduire les termes par lesquels l'Église désignait le pouvoir qu'elle entendait exercer sur les consciences, par opposition au « for extérieur » ou ecclésiastique, qui relevait de sa compétence juridique dans les causes concrètes, temporelles, mondaines. On est frappé par la rapidité avec laquelle la langue courante a laïcisé l'expression « for intérieur » dans un usage parallèlement puis exclusivement profane : à la fin du siècle, Furetière la définit au sens — et au seul sens — de « jugement de notre conscience ».

Le for intérieur, est le jugement de nostre conscience, le for extérieur, le tribunal des hommes.

Il poursuit en spatialisant le concept à travers son étymologie :

Ce mot vient du Latin *forum*, qui estoit une place publique où on rendoit la justice.

Double spatialisation donc : étymologique, par la référence au forum, et métaphorique, par le passage du concret à l'abstrait, du corps social à la

conscience individuelle. L'expression « for intérieur », tirée du *forum* latin puis du tribunal ecclésiastique qui lui a emprunté sa formulation, circonscrit désormais un espace nouveau ou nouvellement ressenti comme autonome et spécifique, pour y situer dans une perspective morale qu'une nouvelle laïcisation rendra un jour psychologique, le rapport de soi à soi, la conscience de soi au même double sens du mot conscience, à la fois moral et psychologique.

Espace nouveau, espace moral, rapport à soi : voilà qui nous mène au second axe que nous évoquions, l'axe spatial de notre approche du phénomène de subjectivation, le terrain sur lequel va porter notre recherche. Or, sur cet axe spatial de la courbe que va dessiner ce séminaire, la littérature joue également un rôle complexe, comme sur l'axe temporel où elle est à la fois, on vient de le rappeler, reflet, relais et agent de transformation. Car en termes d'espace aussi, l'écriture littéraire, ou pour le dire de manière plus large et moins anachronique, les écrits relevant de la fonction poétique du langage, édifient l'expression du moi entre deux pôles plus ou moins éloignés selon les genres et les auteurs : le pôle de l'inventeur et celui de l'invention, l'espace de l'écrivain et l'espace de l'écriture, le moi vivant de l'écrivain et les « moi » fictifs figurés par l'écriture. Le moi créateur et le moi inventé, figuré ou représenté par la création se répartissent de part et d'autre de l'acte créateur, chacun actualisant une forme de conscience de soi, réverbérée par l'autre : il y a un moi d'« auteur » (qui peut être une fiction d'auteur entière ou partielle), reconnaissable directement ou de biais, selon que l'écrivain parle de lui plus ou moins sincèrement ou qu'il passe par le truchement d'un genre, d'une topique ou d'un masque supposant un filtre plus ou moins déformant ; il y aussi un moi de papier, celui des créatures imaginaires du roman, du théâtre, de la poésie, dont l'effet de vérité, la vraisemblance de caractère, la cohérence d'intentions et de conduite permettent de mesurer tout autant, mais de l'autre côté du miroir de l'invention, dans la perspective trompeuse du reflet, l'évolution de la subjectivation au cours des trois siècles envisagés.

D'un côté, le créateur élabore la conscience de sa propre identité subjective dans l'acte de création et dans l'œuvre créée qui lui en renvoie une image de biais, immédiate ou décalée. De l'autre, la création représente, exprime ou trahit des formes de conscience de soi que le créateur y dépose ou y suscite de manière plus ou moins biaisée, fictive et fictionnelle, à travers des formes d'expression grammaticales (l'écriture à la première personne), des modes d'invention vraisemblables (des personnages pourvus d'un caractère et bientôt d'une psychologie raffinée) et des tours d'écriture désormais identifiés par le terme de style dont la définition est elle aussi en voie de « subjectivation » : pendant longtemps, le mot style s'était entendu à travers une définition et une évaluation objectives, selon qu'il était coupé, élevé, abondant, etc. ; à la fin du XVIIIe siècle, il est devenu l'expression d'une subjectivité évaluée en termes esthétiques et exprimant une identité d'écrivain — comme on parlera un jour du

style de Racine, de La Bruyère, de Rousseau<sup>1</sup>.... Ici encore, il est notable que le dictionnaire de Furetière (1690) ne méconnaisse pas l'évolution, même s'il ne parvient pas à démêler les deux acceptions :

*Stile*, signifie principalement la façon particulière d'expliquer ses pensées, ou d'écrire, qui est différente, selon les Auteurs, et les matieres.

Définition encore hésitante et pénétrée de l'ancien sens du terme :

Il y a le stile relevé ou sublime, dont on use dans les actions publiques ; le stile medicore ou familier, [etc.].

Mais le sens nouveau va se glisser par contamination d'un usage synonymique listé plus bas dans l'article :

*Stile*, se dit aussi de la manière différente dont chacun se comporte en ses actions [1690, devient en 1708 : « la manière dont chacun agit & parle »]. S'il ne vous a pas rendu vos livres, c'est son stile ; il a accoutumé d'en agir ainsi.

Où l'on note une double évolution : d'abord, de l'action au langage (« la manière différente dont chacun se comporte en ses actions » devenant « la manière dont chacun agit et parle »), correction survenue en quelques années à peine. Et puis sur le long terme, promise quoique non actualisée par le dictionnaire de Furetière, une évolution aussi de la conduite sociale à l'appréciation esthétique, le terme qui qualifiait par image le style de vie étant appelé à déteindre par contamination sur la définition du style d'écrivain.

Les ouvrages écrits à la première personne constituent un cas particulier et particulièrement intéressant de ces répartitions d'espace : ces livres où « je » devien[s/t] la matière du livre sous la forme d'un « moi » plus ou moins exactement projeté dans l'écriture et reflété plus ou moins de biais par elle invitent à interroger le rapport trouble de presque confusion et de distance malgré tout maintenue entre le je écrivant et le moi écrit, depuis les *Essais* de Montaigne jusqu'aux *Confessions* de Rousseau, en passant par la poésie lyrique à la première personne, les mémoires ou le roman plus ou moins autofictionnel. C'est la question récurrente et indécidable de la part d'authenticité ou de convention dans l'aveu sensible, passionné ou contrit de la poésie lyrique ou satirique et des écrits autobiographiques. Si elle intéresse au premier chef notre sujet, il ne faudrait pourtant pas en conclure qu'il s'y réduit. Ce cas somme toute particulier du moi qui dit je a pour principal mérite de mettre en évidence comment la littérature, toute littérature, mime en l'exhibant la nature spatiale, toujours spatiale, inévitablement spatiale, du rapport de soi à soi, même éperdu de parvenir à cette coïncidence idéale que suppose l'écriture de sensation et d'imprégnation à laquelle s'essayera le dernier Rousseau, celui des *Rêveries du promeneur solitaire*. Là comme ailleurs, l'écriture objective concrétise dans l'espace du livre un paradoxe humain : celui de la distance nécessaire que suppose la conscience et la connaissance intime de soi. La littérature traduit

---

<sup>1</sup> Voir Jean Molino, « Qu'est-ce que le style au XVII<sup>e</sup> siècle ? », Marc Fumaroli (éd.), *Critique et création littéraires en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Colloque C.N.R.S (1974), Paris, CNRS éd., 1977 p. 337-356.

spatialement ce que l'étymologie du mot « sujet » suggère — que la naissance de soi à soi-même est une parturition. Car le sujet est ce qui est *sub-jeté*, jeté sous les yeux de l'individu prenant conscience de lui-même et entrant en possession de soi dans la distance d'une connaissance. Le geste d'écriture répercute cette situation en même temps qu'il le constitue et l'enseigne à l'écrivain et à ses lecteurs. L'évolution multiséculaire qui y mène s'accompagne du sentiment de sa radicale nouveauté historique, enregistrée par l'ouverture des *Confessions* de Rousseau :

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, & dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; & cet homme, ce sera moi.

Moi seul. Je sens mon cœur & je connois les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. (*Les Confessions*, [in] *Œuvres complètes*, Genève, 1782, t. X, p. 1-2.)

À la justification morale de l'exemplarité s'est substitué le sentiment personnel de l'originalité : conquête historique, qui se mesure dans la distance que Rousseau sait mettre entre ses prédécesseurs, Augustin ou Montaigne, qu'il récuse comme tels, et son geste à lui, revendiqué comme tout original ; mais conquête « spatiale » aussi, celle d'un moi dont l'irréductibilité à tout autre requiert un livre sans modèle esthétique préalable.

Et donc les communications du séminaire, en quête de la « naissance du for intérieur et des apories de la subjectivité en littérature française de la Renaissance aux Lumières », dessineront chacune sa courbe à la rencontre de ces deux axes, chronologique et spatial, selon une pondération qui leur sera propre. Aujourd'hui, pour introduire la série de ce semestre, je vais tenter d'inscrire ma réflexion à la frontière intime et secrète entre soi et soi que la tendance occidentale au dualisme dessine nécessairement entre le sujet et sa conscience de lui-même : on y reconnaît la partition religieuse et philosophique entre corps et âme, matière et esprit, que la nouvelle donne, laïcisée et ramenée du ciel macrocosmique au sein du microcosme humain, rabat sur la partition du sujet entre la matière de soi, qui est physique et mortelle, corps et esprit confondus, et la conscience de soi qui sous le nom d'âme aspire à l'immortalité ou du moins au dégagement par rapport à son assignation localisée (il n'est pas indifférent que le cogito cartésien parvienne à définir l'existence du sujet à partir de la seule conscience sans avoir encore établi l'existence du corps, et donc du cerveau dans lequel elle se situe). Comment l'écriture littéraire, qui n'est pas toute cartésienne, loin s'en faut, scrute-t-elle et analyse-t-elle cette articulation fine entre la conscience de soi et le corps charnel qui « l'héberge » et qui fait plus peut-être que l'héberger, qui la constitue ? En un temps tri-séculaire qui pivote sur le dualisme cartésien, où l'esprit semble n'avoir de cesse de répudier son corps de matière, on aimerait situer l'interrogation à cet endroit névralgique de la conquête de soi où se situe la différence d'appréciation entre avoir un corps et être un corps, être son propre corps : j'ai un corps et pourtant je suis ce corps

— je suis moi, ce moi de chair et d'espace que j'observe du fond de ma conscience comme l'objet de ma prise subjective sur lui. Quelque chose se joue, nous en avons l'intuition, à la charnière de cette pliure. Il s'agira d'évaluer à travers deux ou trois grands textes, quel rôle joue le corps de l'écrivain dans l'expérience d'une prise de conscience de soi rapportée par l'écriture.

Nous citons à instant l'incipit des *Confessions*, dont on date la rédaction d'environ 1769. On peut la comparer avec l'entrée en matière des *Essais* de Montaigne, rédigée en mars 1580, à laquelle Rousseau a certainement songé :

C'est icy vn liure de bonne foy, lecteur. Il t'aduertit dés l'entrée, que ie ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique & priuée : Ie n'y ay eu nulle confideration de ton seruice, ny de ma gloire : Mes forces ne sont pas capables d'vn tel deffein. Ie l'ay voué à la commodité particuliere de mes parens & amis : à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost) ils y puissent retrouver aucuns traits de mes conditions & humeurs, & que par ce moyen ils nourrissent plus entiere & plus vifue, la connoissance qu'ils ont eu de moy. Si c'eust esté pour rechercher la faueur du monde : ie me fusse mieus paré et me presanterois en une marche estudiee. Ie veus qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle & ordinaire, sans contantion & artifice : car c'est moy que ie peins. Mes defauts s'y liront au vif. & ma forme naïfue, autant que la reuerence publique me l'a permis. Que si i'eusse esté entre ces nations qu'on dict viure encore sous la douce liberté des premieres loix de nature, ie t'asseure que ie m'y fusse tres-volontiers peint tout entier, & tout nud. Ainfi, lecteur, ie suis moy-mesmes la matiere de mon liure : ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en vn subiect si friuole & si vain. A Dieu donq, de Montaigne, ce premier de Mars mille cinq cens quatre uins.

Par rapport à Rousseau, ce que cette ouverture met en lumière par sa dernière formule, la plus frappante : « je suis moi-même la matière de mon livre », c'est, à travers le même mot de matière, la désignation du mixte de corps et d'âme appelé Michel de Montaigne qui sera montré jusque dans l'impudeur modérée d'une exhibition de soi « tout nu ». Et c'est aussi, entendue également par ce mot matière, la désignation d'une « entreprise » d'écriture dont l'originalité consiste, sur le modèle des mémoires historiques et politiques des grands hommes contant leur grands faits qui attestent leur grande âme, à peindre un petit homme contant les petits faits de sa vie, dans la simplicité d'une singularité exemplaire non plus par l'exploit, non pas même par l'originalité, sinon celle qui rend chacun de nous unique au sein de l'ordinaire et requiert une nouvelle esthétique, au service non plus d'une élection sélective (peindre un personnage unique par sa valeur) mais d'une introspection représentative fondant une écriture du tout indivis, corps et esprit, qu'on aimerait nommer une écriture matérielle.

### **L'icosaèdre de Cyrano**

L'emblème le plus parlant de cette écriture matérielle est offert, dans l'intervalle entre l'homme de la Renaissance finissante que fut Montaigne et celui des Lumières finissantes que fut Rousseau, par un passage proprement fantastique d'un livre composé au mitan du XVII<sup>e</sup> siècle : *Les États et Empires*

*du Soleil* que Cyrano de Bergerac écrivit autour de 1650 et qui furent publiés posthumes en 1662, à l'aube rayonnante du classicisme louisquatorzien, quand Molière donne son premier chef-d'œuvre absolu, *L'École des femmes*. Dans la nacelle qui l'emporte vers le Soleil, le narrateur des *États et empires* nommé Dyrcona (anagramme approximatif de Cyrano) analyse, avec une précision qu'on peut dire, en osant l'anachronisme, scientifique et psychologique, les sensations physiques supposées produites dans son corps, dans la matière de son corps, par son envol interstellaire. Ne serait-ce que celle du décollage, quand la lumière du soleil réverbérée par le prisme de verre qui surmonte son engin, taillé en icosaèdre (*i.e.* en miroir à vingt faces) le saisit d'admiration et de vertige en même temps :

J'admirois avec extase la beauté d'un coloris si mélangé ; et voicy que, tout à coup, je sens mes entrailles émeuës de la mesme façon que les sentiroit tressaillir quelqu'un enlevé par une poulie. (Éd. M. Alcover, Paris, Champion, 2004, p. 205, lignes 963-965)

Ce mélange d'extase et de tressaillement, fusionnés dans une écriture située au ras de la sensation, se retrouveront dans l'évocation d'une marche en apesanteur, autre occasion de décrire une sensation imaginaire par une écriture qu'on dirait de physique intime :

Cette Terre est semblable à des flocons de neige embrasée, tant elle est lumineuse. Cependant c'est une chose assez incroyable que je n'aye jamais sceu comprendre, depuis que ma boiste tomba, si je montay ou si je descendis au Soleil. Il me souvient seulement quand j'y fus arrivé, que je marchois légèrement dessus ; je ne touchois le plancher que d'un point, et je roulois souvent comme une boule, sans que je me trouvasse incommodé de cheminer avec la teste, non plus qu'avec les pieds. Encor que j'eusse quelquefois les jambes vers le Ciel et les épaules contre terre, je me sentois dans cette posture aussi naturellement situé que si j'eusse eu les jambes contre terre et les épaules vers le Ciel. Sur quelque endroit de mon corps que je me plantasse, sur le ventre, sur le dos, sur un coude, sur une oreille, je m'y trouvois debout. (*Op. Cit.*, l. 1535-1547)

D'où provient cet imaginaire sensitif, le texte le confie entre les lignes quand le narrateur rappelle, plus haut, que « dans mon plus bel âge il me sembloit en dormant que, devenu léger, je m'enlevois jusqu'aux nues pour éviter la rage d'une troupe d'assassins qui me poursuivoient » (l. 273-276). Le rêve, où les sensation du corps envahissent l'esprit sans frontière à franchir, est la propédeutique de cette libération qui atteint à une saveur de mythe fantastique dans les lignes que l'on va citer maintenant. Le narrateur y détaille en ces termes l'horreur qui le saisit lorsque, au cours de sa traversée, sous l'effet de la lumière et de la chaleur du Soleil qui allège toute matière, son vaisseau spatial tout à coup disparaît autour de lui, sans pour autant que, dans le vide où il est laissé, les parois ne cessent de faire obstacle à ses mouvements :

... voicy que, tout en sursaut, je sens je ne sçay quoy de lourd qui s'envole de toutes les parties de mon corps. Un tourbillon de fumée fort épaisse et quasi palpable suffoqua mon verre de ténèbres ; et quand je voulus me mettre debout pour contempler ce noir dont j'estois aveuglé, je ne vis plus ny vase, ny miroirs,

ny verrière, ny couverture à ma cabanne : Je baissay donc la veuë à dessein de regarder ce qui faisoit ainsi choir mon chef-d'œuvre en ruine ; mais je ne trouvay, à sa place et à celle des quatre costez et du plancher, que le Ciel tout autour de moy. Encor ce qui m'effraya davantage, ce fut de sentir, comme si le vague de l'air se fut pétrifié, je ne sçay quel obstacle invisible qui repoussoit mes bras quand je les pensois étendre. Il me vint alors dans l'imagination qu'à force de monter, j'estois sans doute arrivé dans le firmament que certains Philosophes et quelques Astronomes ont dit estre solide. Je commençay à craindre d'y demeurer enchâssé ; mais l'horreur dont me consterna la bizarrerie de cet accident s'accrût bien davantage par ceux qui succédèrent : car ma veuë qui vagoit ça et là, estant, par hazard, tombée sur ma poitrine, au lieu de s'arrester à la superficie de mon corps, passa tout à travers ; puis, un moment en suite, je m'avisay que je regardois par derrière et presque sans aucun intervalle : comme si mon corps n'eut plus esté qu'un organe de voir, je sentis ma chair, qui, s'estant décrassée de son opacité, transféroit les objets à mes yeux, et mes yeux aux objets par chez elle. Enfin après avoir heurté mille fois, sans la voir, la voûte, le plancher, et les murs de ma chaise, je connus que par une secrète nécessité de la lumière dans sa source, nous estions, ma cabanne et moy, devenus transparens. [...] Une difficulté peut embarrasser le lecteur, à sçavoir comment je pouvois me voir, et ne point voir ma loge, puis que j'estois devenu diaphane aussi bien qu'elle. Je répons à cela, que, sans doute, le Soleil agit autrement sur les corps qui vivent, que sur les inanimez, puis qu'aucun endroit, ny de ma chair, ny de mes os, ny de mes entrailles, quoy que transparens, n'avoit perdu sa couleur naturelle ; au contraire, mes poulmons conservoient encor sous un rouge incarnat leur mole délicatesse; mon cœur toujours vermeil balançoit aisément entre le sistolle et le diastolle ; mon foye sembloit brûler dans un pourpre de feu, et cuisant l'air que je respirois continuoit la circulation du sang ; enfin je me voyois, me touchois, me sentois le mesme, et si pourtant je ne l'estois plus. (*Op. cit.*, l. 1406-1429 et 1447-1458)

La recherche d'un effet narratif de suspens et de surprise induit ici une écriture de la sensation physique que suppose la perte de soi, située à la fois à la charnière entre matière physique et conscience psychique, et entre prise et perte. Même effet se retrouvera, *mutatis mutandis*, sur le Soleil lorsque, abordant une zone moins éclatante, le narrateur éprouvera la joie de retrouver sa matérialité, joie rapportée à la « secrète simpathie que mon estre gardoit encor pour son opacité » (l. 1568). La description intime, sensuelle, de l'arrivée du sommeil dans le corps retrouvant sa pesanteur et jouissant sensuellement de la perte de sa pureté au profit de la conscience heureuse de sa matérialité est un grand moment d'analyse psycho-matérielle et sensualiste du moi, indistinctement physique et moral :

Ces mignardes langueurs dont les approches du sommeil nous chatouillent couloient dans mes sens tant de plaisir, que mes sens, gagnez par la volupté, forcèrent mon âme de sçavoir bon gré au tyran qui enchaînoit ses domestiques ; car le sommeil, cet ancien tyran de la moitié de nos jours, qui, à cause de sa vieillesse, ne pouvant suporter la lumière, ny la regarder sans s'évanouir, avoit esté contraint de m'abandonner à l'entrée des brillans climats du Soleil, et estoit venu m'attendre sur les confins de la région ténébreuse dont je parle, où m'ayant rattrapé, il m'arresta prisonnier, enferma mes yeux, ses ennemis déclarez, sous la noire voûte de mes paupières ; et, de peur que mes autres sens le trahissant comme

ils m'avoient trahy, ne l'inquiétassent dans la paisible possession de sa conquête, il les garota chacun contre leur lit. Tout cela veut dire en deux mots, que je me couchay sur le sable fort assoupy. (*Op. cit.*, l. 1568-1590)

La chute burlesque de l'effet amphigourique obtenu par la périphrase précieuse montre de quel registre convenu émerge l'écriture de sensation encore hésitante. Elle n'en est pas moins frappante dans les toutes premières lignes du passage, qui offrent comme un fragment de poésie intime du corps et de l'esprit fusionnés dans une expérience qui tient autant de l'analyse d'un effet ressenti que de la technologie tâtonnante d'un mode d'écriture inouï qui se cherche dans le dédale des formes déjà répertoriées et expérimentées.

Le regretté Louis Van Delft, dans ses ouvrages fondamentaux sur la science morale et l'anthropologie du caractère à l'âge classique<sup>2</sup>, proposait l'anatomie et la dissection pour modèles de l'écriture moraliste incisant au scalpel de l'analyse le corps du sujet afin d'en révéler l'intimité celée. Il présentait l'esthétique du fragment, la forme brève et le style coupés comme les équivalents et les instruments littéraires de cette entreprise d'introspection et d'extrospection. L'aventure de Dyrcona voyant ses organes palpiter dans leur enveloppe organique nous inviterait à solliciter un modèle parallèle, celui de la radiographie, pour modèle de ces accès mystérieux, de ces voies étroites entre la matière et la conscience de soi. Certes, la radiographie n'a pas un Vésale, un Ambroise Paré pour faire un pont entre la réalité du savoir à l'époque de Cyrano et l'analogie que peut en tirer une écriture de l'anatomie morale. Mais le rôle joué par le cristal taillé de l'astronave qui à la fois diffracte et concentre la lumière solaire suggère par image l'espoir utopique que l'optique, alors en pleine évolution, passe du grossissement des surfaces au transperçement des enveloppes, en « purgeant » les corps « de leur opacité », comme l'écrit Cyrano (l. 1437) qui assimilait ainsi l'effet du Soleil sur le corps de Dyrcona à celui de la lumière sur les surfaces transparentes comme celles des pierres précieuses. L'invention encore balbutiante du microscope est contemporaine de la rédaction de son livre par Cyrano : Kircher raconte à la même époque observer au microscope la composition du sang, la structure des orties et l'embryon du poulet<sup>3</sup>.

Dans le cadre de cette évolution des techniques, plusieurs voies prenant l'œil et l'optique pour guide métaphorique mènent diversement vers cette quête d'un regard radiographique d'avant l'heure, à partir de savoirs sinon nouveaux, du moins renouvelés par la révolution de la pensée qui s'étend de la Renaissance au Siècle des Lumières. Parmi ces savoirs plus ou moins ésotériques, on peut citer la physiognomonie, qui prétend décèler le secret des cœurs à partir des traits physiques du corps et du visage ; l'onirocritique, qui se met à l'écoute des

<sup>2</sup> Louis Van Delft, *Le Moraliste classique, Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982. *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993. *Les Spectateurs de la vie. Généalogie du regard moraliste* (2005), rééd. Paris, Hermann, 2013.

<sup>3</sup> Athanase Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Rome, H. Scheus, 1646.



puissances de révélation et de connaissance de l'esprit débridé par l'endormissement du corps ; la médecine de l'âme en peine, promue par la vogue du modèle mélancolique situé à la connexion de l'esprit assailli d'idées noires et du corps empli d'humeur noire ; la pastorale et la direction de conscience, analysées naguère par Michel Foucault comme manifestations d'une volonté de savoir qui excède la sexualité sur laquelle il concentrait son enquête et se constitue en herméneutique du *fondo del cuore* et de l'espace intérieur<sup>4</sup> ; et bien d'autres savoirs qui entrent dans le cadre d'élaboration d'une radiographie de la vie intérieure comme branche de cette science du vivant à laquelle Diderot, tout particulièrement, va donner par anticipation son pendant d'écriture littéraire, en scrutant le songe, l'émotion, l'énergie, la vie cérébrale...

Cette radiographie trouve occasion de s'écrire aussi à la faveur de ces passages imprévisibles de la vie extérieure à la vie intérieure que sont les accidents de vigilance. On sait les deux cas célèbres de perte de conscience rapportés par Montaigne et par Rousseau, effet pour l'un d'une chute de cheval, pour l'autre d'un accident de piéton : tous deux transforment l'événement en expérience de saisie de soi au sein de la nuit intime où l'évanouissement plonge l'esprit. Faute du Soleil cyranien, leur radiographie d'eux-mêmes passe par la nuit de la pâmoison.

### **Le squelette de Montaigne**

Montaigne chevauchait un jour un petit cheval « bien aisé, mais non guere ferme », quand un de ses gens monté sur un « puissant roussin qui avoit une bouche desespérée, frais au demeurant et vigoureux, pour faire le hardy et devancer ses compagnons », le pousse à toute bride et tombe par accident « sur le petit homme et petit cheval ». Sous le choc, Montaigne s'évanouit, « n'ayant ny mouvement ny sentiment non plus qu'une souche ».

Ceux qui estoient avec moy, apres avoir essayé par tous les moyens qu'ils peurent, de me faire revenir, me tenans pour mort, me prindrent entre leurs bras, et m'emportoient avec beaucoup de difficulté en ma maison, qui estoit loing de là, environ une demy lieuë Française. Sur le chemin, et apres avoir esté plus de deux grosses heures tenu pour trespassé, je commençay à me mouvoir et respirer : car il estoit tombé si grande abondance de sang dans mon estomach, que pour l'en descharger, nature eut besoin de resusciter ses forces. On me dressa sur mes pieds, où je rendy un plein seau de bouillons de sang pur : et plusieurs fois par le chemin, il m'en falut faire de mesme. Par là je commençay à reprendre un peu de vie, mais ce fut par les menus, et par un si long traict de temps, que mes premiers sentimens estoient beaucoup plus approchans de la mort que de la vie. (Montaigne, *Essais*, II, VI, « De l'exercitation », éd. P. Villey, Paris, PUF, 1924, 1965<sup>2</sup>, p. 373).

---

<sup>4</sup> Voir Mino Bergamo, *L'Anatomie de l'âme, de François de Sales à Fénelon*, Paris, J. Millon, 1994 (1<sup>ère</sup> éd. en langue italienne : Bologne, Il Mulino, 1991). Benedetta Papasogli, *Le fond du cœur. Figures de l'espace intérieur au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2000 (1<sup>ère</sup> éd. en langue italienne : Pise, Libreria Golliardica, 1991).

Ce texte est insolite : il offre d'autant plus de détails qu'il est issu du témoignage postérieur des gens de Montaigne lui narrant l'événement dont il fut le centre et qui pourtant se passa, pour ainsi dire, en son absence. Mais ce sont les déductions de l'événement reconstitué qui font la richesse et toute la matière de l'essai. Car ils constituent une spectrographie de son état de conscience et d'inconscience mêlées, sur le tremplin de quoi s'élève une apologie de l'écriture de soi, de la constitution de soi comme matière de son livre, qui montre bien que le lien entre d'un côté cette expérience-limite d'une connaissance et d'une conscience aiguës des états d'inconscience ou de semi-conscience, et de l'autre le projet littéraire, moral et épistémologique de rendre compte de sa vie intérieure par l'auteur s'étudiant lui-même.

Montaigne commence par évoquer les étapes de son retour à la conscience pour en tirer une analyse intérieure et intime du ressaisissement de soi luttant avec l'appel à la perte de soi :

Quand je commençay à y voir, ce fut d'une veuë si trouble, si foible, et si morte, que je ne discernois encores rien que la lumiere,

*come quel ch'or apre, or chiude*

*Gli occhi, mezzo tra'l sonno è l'esser desto.*

Quant aux fonctions de l'ame, elles naissoient avec mesme progrez, que celles du corps. Je me vy tout sanglant : car mon pourpoint estoit taché par tout du sang que j'avoy rendu. La premiere pensée qui me vint, ce fut que j'avoy une harquebusade en la teste : de vray en mesme temps, il s'en tiroit plusieurs autour de nous. Il me sembloit que ma vie ne me tenoit plus qu'au bout des lèvres : je fermois les yeux pour ayder (ce me sembloit) à la pousser hors, et prenois plaisir à m'alanguir et à me laisser aller. C'estoit une imagination qui ne faisoit que nager superficiellement en mon ame, aussi tendre et aussi foible que tout le reste : mais à la verité non seulement exempte de desplaisir, ains meslée à ceste douceur, que sentent ceux qui se laissent glisser au sommeil.

Je croy que c'est ce mesme estat, où se trouvent ceux qu'on void défaillans de foiblesse, en l'agonie de la mort. (*Op.cit*, p. 374)

Suit un développement sur l'erreur de plaindre les agonisants, car l'état flottant, comme détaché, dans lequel les plonge l'approche de leur fin, endort leur souffrance et les met à distance d'eux-mêmes, comme dans cet état intermédiaire où le sommeil nous prend, que dépeindra Proust dans l'incipit d'*À la recherche du temps perdu*. Ce que Montaigne nomme « bégaiement du sommeil » :

Il nous advient ainsi sur le beguayement du sommeil, avant qu'il nous ait du tout saisis, de sentir comme en songe, ce qui se faict autour de nous, et suyvre les voix, d'une ouye trouble et incertaine, qui semble ne donner qu'aux bords de l'ame : et faisons des responses à la suite des dernieres paroles, qu'on nous a dites, qui ont plus de fortune que de sens. (*Op. cit.* p. 375)

Ainsi, dans son évanouissement, Montaigne oppressé par le sang qu'il avait dans l'estomac cherchait-il à arracher son pourpoint, par un réflexe semblable aux gestes de ceux qui vont tomber ou être frappés, aux spasmes des mourants, ou

aux mouvements qu'on fait dans le sommeil : expérience des limites de soi, d'un soi qui n'est pas (tout à fait) soi. Car

ces passions qui ne nous touchent que par l'escorse, ne se peuvent dire nostres : Pour les faire nostres, il faut que l'homme y soit engagé tout entier : et les douleurs que le pied ou la main sentent pendant que nous dormons, ne sont pas à nous. (*Op. cit.* p. 376)

De même les quelques mots ou avis qu'il émet durant le transport depuis le lieu de sa chute jusque chez lui :

c'estoyent des pensemens vains en nuë, qui estoyent esmeuz par les sens des yeux et des oreilles : ils ne venoyent pas de chez moy. Je ne sçavoy pourtant ny d'où je venoy, ny où j'aloï, ny ne pouvois poiser et considerer ce qu'on me demandoit : ce sont de legers effects, que les sens produysoyent d'eux mesmes, comme d'un usage : ce que l'ame y prestoit, c'estoit en songe, touchée bien legerement, et comme lechée seulement et arrosée par la molle impression des sens. (*ibid.*)

Et la douceur de cette rhétorique imagée s'efforçant de restituer la sensation à la racine même de son effet se modèle tout naturellement sur la sensation de paix et de langueur qui accompagnait cet état d'absence : « Je me laissoy couler si doucement, et d'une façon si molle et si aisée, que je ne sens guere autre action moins poissante que celle-la estoit. »

Ce développement sur la paix de l'agonisant laisse place alors à une justification du discours de soi sur soi dont cet épisode rien moins que glorieux ni extraordinaire donne un exemple pris parmi d'autres durant cette période de la rédaction de ses *Essais* où Montaigne concentre le propos sur lui-même, sur la vie intérieure de son esprit, de ses imaginations et ses sensations. Anticipant sur le terme dont usera Rousseau, il nomme entreprise ce chemin que seuls « deux ou trois anciens... ayent battu » avant lui :

C'est une espineuse entreprinse, et plus qu'il ne semble, de suyvre une alleure si vagabonde, que celle de nostre esprit : de penetrer les profondeurs opaques de ses replis internes : de choisir et arrester tant de menus airs de ses agitations : Et est un amusement nouveau et extraordinaire, qui nous retire des occupations communes du monde : ouy, et des plus recommandées. Il y a plusieurs années que je n'ay que moy pour visée à mes pensées, que je ne contrerolle et n'estudie que moy. Et si j'estudie autre chose, c'est pour soudain le coucher sur moy, ou en moy, pour mieux dire. Et ne me semble point faillir, si, comme il se fait des autres sciences, sans comparaison moins utiles, je fay part de ce que j'ay appris en ceste cy : quoy que je ne me contente guere du progrez que j'y ay fait. Il n'est description pareille en difficulté, à la description de soy-mesmes, ny certes en utilité. (*Op. cit.* p. 378)

Certes c'est le « contrerolle » de ses pensées que Montaigne dresse ici : une introspection plus psychique que physique, donc. Mais outre que cette défense de son propos est survenue d'une mésaventure intérieure où son corps joua le rôle de déclencheur, voici à travers quelle métaphore — de type tout à fait physique et même radiographique — Montaigne décrit le résultat de son double projet de se lire (s'étudier) et de s'écrire (se contreroller) : dans ses *Essais*, reconnaît-il, « je m'estalle entier : C'est un SKELETOS, où d'une veuë les veines,

les muscles, les tendons paroissent, chasque piece en son siege. [...] Ce ne sont mes gestes que j'escris ; c'est moy, c'est mon essence. » (*op. cit.*, p. 379) L'essence exprimée à travers l'image du squelette, c'est proprement ce que nous appelons une radiographie, intéressant conjointement le corps et l'esprit, telle que Cyrano va la réaliser, au sens propre, sur le corps de Dyrcona devenu transparent.

Le livre II des *Essais* n'en est pourtant pas encore à considérer le corps, sinon par accident (de cheval) et par analogie (anatomique), comme l'origine et la fin de toute connaissance de soi. C'est au terme de « l'entreprinse », dans le dernier essai du livre III, que s'accomplira la prophétie contenue dans l'avis « Au lecteur » des *Essais* : être soi-même la matière de son livre ; autrement dit, la coalescence d'une sagesse de l'esprit rabattue sur le corps et d'une « estude » totalement fondue dans le « contrerolle » de son exercice. On en rencontrera l'expression dans le cadre d'une expérience physique forte et terrible, celle de la souffrance. On sait Montaigne depuis longtemps malade (il souffre de calculs dans les reins) et la vieillesse venant n'arrange rien à sa santé. Le rapport qu'il entretient avec son corps souffrant est double : il s'emploie en stoïcien dualiste à ignorer l'appel de la douleur qui menace d'envahir tout son être et de perturber la sérénité de son esprit ; mais il s'exerce en écrivain à réunir les deux aspects de lui-même, le corps souffrant et l'esprit libre, dans une poétique moniste du regard sur soi, sur les deux parts de soi, physique et spirituelles, réunie dans la saisie globale et comparée qu'en opère l'écriture.

Rappelons le passage célèbre où il évoque son attitude pendant la douloureuse expulsion par la verge des calculs rénaux qui constitue cette maladie qu'on appelait de manière imagée « maladie de la pierre » :

On te voit suer d'ahan, pallir, rougir, trembler, vomir jusques au sang, souffrir des contractions et convulsions estranges, degouter par foys de grosses larmes des yeux, rendre les urines espesses, noires, et effroyables, ou les avoir arrestées par quelque pierre espineuse et herissée qui te pouinct et escorche cruellement le col de la verge, entretenant cependant les assistans d'une contenance commune, bouffonnant à pauses avec tes gens, tenant ta partie en un discours tendu, excusant de parolle ta douleur et rabatant de ta souffrance. (*Essais*, III, XIII, « De l'expérience », p. 1091)

Merveilleuse phrase, mi-partie d'une fantastique bigarrure, le devant à la maladie, tout le bas à la rhétorique ; les *Essais* ne craignent point ces nuances, et ont une merveilleuse grâce à se laisser ainsi rouler au vent, ou à le sembler. Montaigne se décrit ici comme corps à la fois souffrant et parlant, l'intérieur démentant l'extérieur et le commentaire enveloppant le tout dans une unité retrouvée, corps et esprit mêlés. Car cette phrase est présentée comme au discours indirect, comme une partie des propos que le malade se tient à lui-même pour se donner force et patience d'accepter son mal. Et l'écrivain de la commenter dans le relief de son texte : « Il y a plaisir à ouyr dire de soy : Voylà bien de la force, voylà bien de la patience » (*ibid.*).

Il y a là comme une écriture venue du corps autant que de l'esprit, une écriture physique pour ainsi dire. Et de fait, la texture de ce dernier essai intitulé « De l'expérience » est travaillée d'une analogie fréquente avec le physique, le corporel, voire le bas corporel, qui montre bien que l'osmose des deux parts de soi, le rapport physique à la conscience de soi, s'opèrent aussi dans le creuset de l'écriture. Non seulement Montaigne use d'un langage imagé qui mêle volontiers les deux ordres : ici, ce sont les « excremens d'un vieil esprit, dur tantost, tantost lache et tousjours indigeste », là, « nostre esprit [qui] se constipe et se croupit en vieillissant », ailleurs tel aspect de la philosophie « à digerer fascheux » (III, IX, p. 946. III, XII, p. 1057. III, XIII, p. 1115). Mais surtout, Montaigne atteint d'un mal qui se concrétise, se cristallise en un corps parasitaire à expulser, recourt naturellement, pour désigner ce surplus, au terme même qui ailleurs désigne métaphoriquement les productions de son cerveau : il parle de « ces excremens, qui fournissent de matiere à la grave [*le calcul rénal*] » (III, XIII p. 1093). Excréments, comme ceux d'un vieil esprit ; matière, comme ce moi qui constitue celle de son livre.

La quête de soi par le détour ou plutôt par la voie de traverse du « skeletos » prend pour expression une rhétorique de l'abjection physique qui assimile l'écriture à un rejet de matière. Montaigne n'avait-il pas expliqué que le projet de son livre était né d'une crise de mélancolie, de bile noire par conséquent, dont le besoin de se décharger avait enclenché l'écriture des *Essais* ?

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 ceste resverie de me mesler d'escrire. Et puis me trouvant entierement despourveu et vuide de toute autre matiere, je me suis presenté moy-mesmes à moy pour argument et pour subject. C'est le seul livre au monde de son espece, et d'un dessein farousche et extravagant. (II, VIII, « De l'affection des pères aux enfants », p. 385)

Autre métaphore physique, autre assimilation entre le corps, l'esprit et le texte qui place la quête de soi, la subjectivation du sujet de l'écriture et la subjectivation de l'écriture, sous le signe de la fusion intime du physique et du psychique et sous le signe de la mélancolie qui fournit son « encre noire » (Jean Starobinski) à cette rédaction.

### **Le baromètre de Rousseau**

Le récit de l'accident survenu à Rousseau à Ménilmontant le 24 octobre 1776 semble en partie calqué, consciemment ou non, sur celui de la chute de cheval de Montaigne, en moins aristocratique seulement : c'est un accident de promeneur, qui survient d'ailleurs à un moment où le promeneur solitaire rentre vers chez lui plein de « paisibles méditations ». Or voici qu'« au fort de [s]a rêverie », il est renversé par

un gros chien danois qui, s'élançant à toutes jambes devant un carrosse, n'eut pas même le tems de retenir sa course ou de se détourner quand il m'aperçut.

Il s'évanouit jusqu'à la nuit tombée, et rapporte le détail de l'événement que lui ont conté à son réveil « trois ou quatre jeunes gens » venus à son secours. Puis vient comme chez Montaigne, mais autrement orienté, l'exercice de restitution, par la conscience réflexive et l'écriture, de l'effet intime produit par l'interruption de conscience lucide :

La nuit s'avancoit. J'aperçus le Ciel, quelques étoiles, & un peu de verdure. Cette première sensation fut un moment délicieux. Je ne me sentois encore que par là. Je naissois dans cet instant à la vie, & il me sembloit que je remplissois de ma légère existence tous les objets que j'apercevois. Tout entier au moment présent je ne me souvenois de rien ; je n'avois nulle notion distincte de mon individu, pas la moindre idée de ce qui venoit de m'arriver ; je ne savois ni qui j'étois, ni où j'étois ; je ne sentois ni mal, ni crainte, ni inquiétude. Je voyois couler mon sang, comme j'aurois vu couler un ruisseau, sans songer seulement que ce sang m'appartint en aucune sorte. Je sentois dans tout mon être un calme ravissant, auquel chaque fois que je me le rappelle je ne trouve rien de comparable dans toute l'activité des plaisirs connus. (Rousseau, *Les Réveries du promeneur solitaire*, Promenade II, *Œuvres complètes*, 1782, t. X, p. 385)

Comme chez Montaigne, ce qu'on pourrait appeler le paradoxe du moi se produit : une sensation d'ineffable aisance, une jouissance analogue à celle que Dyrcona-Cyrano rapporte à l'entrée dans le sommeil (en souvenir sans doute de Montaigne), est ici révélée également à Rousseau.

On sait le mal qui le ronge et qui n'a rien de physique : ce délire de persécution qui le travaille oriente ensuite le développement de sa pensée dans une direction tout autre que celle de Montaigne. Celui-ci en profitait pour approfondir un trait qu'il attribue à la condition de tous les hommes : que l'agonie se déroule dans une semi-inconscience salvatrice qui empêche de se voir mourir. Alors que Rousseau, tout occupé de lui-même, déduit des manifestations de sympathie et d'attention que lui vaut sa célébrité et qu'il analyse comme autant de manifestations d'hypocrisie malveillante le signe que non seulement l'humanité entière a ligué un complot contre lui, mais que l'unanimité impensable de ce complot signifie que « son plein succès [est] écrit dans les décrets éternels ». Ce qui paradoxalement l'apaise à partir du raisonnement suivant :

Dieu est juste ; il veut que je souffre ; & il sait que je suis innocent. Voilà le motif de ma confiance ; mon cœur & ma raison me crient qu'elle ne me trompera pas. Laissons donc faire les hommes & la destinée ; apprenons à souffrir sans murmure ; tout doit à la fin rentrer dans l'ordre, & mon tour viendra tôt ou tard. (*Op. cit.*, p. 392)

Bref, il n'a pas tout à fait tort d'écrire :

Je fais la même entreprise que Montaigne, mais avec un but tout contraire au sien : car il n'écrivoit ses Essais que pour les autres, & je n'écris mes rêveries que pour moi. (*Op. cit.*, Promenade I, p. 377-378).

Reste l'essentiel : le déclenchement psychique et narratif que cet événement eut dans la décision pour Rousseau d'écrire un livre tout à soi, tout de soi, tourné tout entier vers soi et vers la quête de soi, à ras de sensation. De fait les *Rêveries* sont comme la narration raisonnée de la prise de conscience par Rousseau que le monde entier est ligué contre lui et de la conséquence qu'il en tire : puiser en soi seul toute la substance de sa vie.

Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frere, de prochain, d'ami, de société que moi-même. [...] J'aurois aimé les hommes en dépit d'eux-mêmes. Ils n'ont pu qu'en cessant de l'être se dérober à mon affection. Les voilà donc étrangers, inconnus, nuls enfin pour moi puisqu'ils l'ont voulu. Mais moi, détaché d'eux & de tout, que suis-je moi-même ? Voilà ce qui me reste à chercher. [...] Pour le faire avec succès il y faudroit procéder avec ordre & méthode : mais je suis incapable de ce travail & même il m'écarteroit de mon but qui est de me rendre compte des modifications de mon ame & de leurs successions. Je ferai sur moi-même à quelqu'égard, les opérations que font les physiciens sur l'air pour en connoître l'état journalier. J'appliquerai le barometre à mon ame, & ces opérations bien dirigées & long-tems répétées me pourroient fournir des résultats aussi sûrs que les leurs. Mais je n'étends pas jusque-là mon entreprise. Je me contenterai de tenir le registre des opérations sans chercher à les réduire en système. (*Op. cit.*, p. 369 et 377)

Cyrano usait d'un icosaèdre, Montaigne anatomisait son être jusqu'au squelette, Rousseau étudiera et enrôlera comme au baromètre les nuances de son atmosphère intérieure. À l'image anatomique selon Montaigne, à l'image optique selon Cyrano, il ajoute sa modulation, physique et atmosphérique.

Ayant donc formé le projet de décrire l'état habituel de mon ame dans la plus étrange position où se puisse jamais trouver un mortel, je n'ai vu nulle maniere plus simple & plus sure d'exécuter cette entreprise, que de tenir un registre fidelle de mes promenades solitaires & des rêveries qui les remplissent, quand je laisse ma tête entièrement libre, & mes idées suivre leur pente sans résistance & sans gêne. Ces heures de solitude & de méditation sont les seules de la journée, où je sois pleinement moi, & à moi sans diversion, sans obstacle, & où je puisse véritablement dire être ce que la nature a voulu. (*Promenade II*, p. 380)

Ce qui n'est tout de même pas très loin des buts et des méthodes de Montaigne, mais se situe un degré plus profond et éloigné de la pensée raisonnée, de la communauté humaine et de la culture de soi par rapport au degré où se situe l'entreprise des *Essais*. A la retraite selon Montaigne, Rousseau renchérit par le repli ; à la culture de soi il substitue le culte de soi ; et à la douceur du soliloque l'extase muette. Par quoi il détruira cette opacité que la peau oppose à la contemplation de nos organes : c'est l'idéal de transparence rousseauiste si bien étudié par Jean Starobinski.

Encore faut-il savoir comment réaliser cet accès à soi, comment s'y prendre pour « nourrir [son cœur] de sa propre substance, & chercher toute sa pâture au-dedans de [s]oi » (p. 381). Le secret de cette alchimie, il réside pour Rousseau dans une forme spécifique du mouvement qui lui fait confondre dans un usage métaphorique de la langue qu'on peut dire poétique les termes interchangeable

ou du moins poreux et communicables de promenade, rêverie, solitude et méditation. La promenade est un fait physique, comme l'évanouissement. Mais elle constitue aussi une forme, qui divise en dix « promenades » comme autant de chapitres le volume des *Rêveries*. Et la rêverie de même, promenade de l'esprit et de l'âme, désigne à la fois le contenu des promenades et leur forme, elle devient une forme générique originale, comme l'essai selon Montaigne, lequel s'essaie et enregistre ses expériences essayées sous une forme rédigée, enrôlée, devenue un essai, un registre d'essais. Cette osmose de la forme et du contenu, de l'expérience et de sa restitution, Rousseau l'opère dans certains moments de grâce de ses « Promenades » (au triple sens physique, intellectuel et générique) avec l'évocation de ce qu'il nomme ses extases : dans la solitude favorisant le repli sur soi, les extases constituent des promenades intérieures de la rêverie se conformant au rythme de la nature et permettant de ressentir intimement, dans une expérience qui mêle sans distinction le physique et le psychique, le rythme de soi, la plénitude du sentiment de l'existence, d'une manière toute personnelle et pourtant débarrassée des qualités caractéristiques et singulières de la personnalité. C'est une adhésion à soi qui ne va pas jusqu'à l'adhérence mais maintient la distance infime de la conscience sur le seuil fragile de la confusion. « Durant ces égaremens », confie Rousseau (à lui-même ?), « mon ame erre & plane dans l'univers sur les ailes de l'imagination dans des extases qui passent toute autre jouissance ». (Promenade VII, p. 464).

Cet état de grâce a déterminé sa propre poétique, épanouie dans la Promenade V, méditation continue sur le bonheur, où figure notamment la fameuse rêverie au bord du lac de Bienne.

Quand le soir approchoit je descendais des cimes de l'île & j'allois volontiers m'asseoir au bord du lac sur la grève dans quelque asile caché ; là le bruit des vagues & l'agitation de l'eau fixant mes sens & chassant de mon ame toute autre agitation la plongeoiert dans une rêverie délicieuse où la nuit me surprenoit souvent sans que je m'en fusse aperçu. Le flux & reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille & mes yeux, suppléoiert aux mouvemens internes que la rêverie éteignoit en moi & suffisoiert pour me faire sentir avec plaisir mon existence sans prendre la peine de penser. De tems à autre naissoiert quelque faible & courte réflexion sur l'instabilité des choses de ce monde dont la surface des eaux m'offroit l'image : mais bientôt ces impressions légères s'effaçoiert dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçoiert, & qui sans aucun concours actif de mon ame ne laissoiert pas de m'attacher au point qu'appelé par l'heure & par le signal convenu je ne pouvoiert m'arracher de là sans effort. (Promenade V, p. 441)

C'est sur le mode d'une harmonie privilégiée, où entrent les rythmes de la promenade, le battement de l'eau du lac et le mouvement apaisé de la rêverie, que l'harmonie d'une prose poétique limpide et musiquée fusionne les mouvements intérieurs du corps et de la pensée dans une parfaite osmose.

Cette fusion entre le flux et le reflux organique du cœur battant, le flux et le reflux psychique de la rêverie se déroulant, le flux et le reflux de la phrase



ondulant constitue un moment privilégié où la saisie de son existence, autant dire de son essence, par le sujet, coïncide avec l'expérience qui en est transmise au lecteur par la sympathie de la poésie. Une poésie physique, en quelque sorte, comme pouvait l'être celle que suscitait dans les *Essais* l'exposé de sa sagesse par Montaigne sur un modèle tout aussi physique que psychique et poétique :

Quand je dance, je dance ; quand je dors, je dors ; voyre et quand je me promeine solitairement en un beau vergier, si mes pensées se sont entretenues des occurences estrangieres quelque partie du temps, quelque autre partie je les rameine à la promenade, au vergier, à la douceur de cette solitude et à moy. Nature a maternellement observé cela, que les actions qu'elle nous a enjoinctes pour nostre besoing nous fussent aussi voluptueuses, et nous y convie non seulement par la raison mais aussi par l'appetit : c'est injustice de corrompre ses regles.(Essais, III, XIII, p. 492)

Expression d'une sagesse de soi, d'être à soi, tirée d'une expérience indistinctement physique et psychique de la connaissance de soi : il faut remarquer que les trois verbes utilisés par Montaigne décrivent les trois états du mouvement — dormir, l'immobilité ; danser, l'extrême agitation ; se promener, l'état intermédiaire dont la mesure favorise le déroulé capricieux de la pensée et de la sensation ramenant à soi-même, à la conscience de soi, dans la volute de la phrase épousant le mouvement de ce qu'elle exprime. Ce sont presque les mêmes termes que ceux de Rousseau : promenade, solitude, douceur. Mais l'extase de Rousseau vise à la plénitude par l'exclusion du mouvement, la volupté que cherche Montaigne vise à la sérénité par l'adéquation de soi au mouvement quel qu'il soit, avec une préférence pour l'état médian, ni agité, ni inerte. Le mouvement d'introspection que décrit Cyrano, actif et agité, visait, lui, à la curiosité, cet appétit insatiable de s'éprouver qui est comme une danse de l'âme, passant de la volupté de l'endormissement à la terreur de la transparence puis à l'élan allègre de l'envol avec une même vigueur de corps, d'esprit et d'écriture

Ces expériences d'accès au cœur de soi sont diverses, quoique surgies d'une perte de conscience réelle ou fictive, qui achète un gain de connaissance intime et presque ineffable. Leurs effets sont variés quoique similaires : une joie enveloppée d'une souffrance, celle de la vieillesse, de la maladie et de la mort pour Montaigne ; celle de la solitude et du sentiment d'être haï et traqué pour Rousseau ; la terreur d'être désincarné et sa nacelle disparue pour Dyrcona, la terreur de se dématérialiser dans l'espace infini. Mais une joie d'adhérer à soi-même sans ombre ni obstacle, dans la transparence sereine pour Montaigne, extatique pour Rousseau, excitante et pétulante pour Cyrano. Ces expériences de subjectivation sont à double face : non seulement par leur nature à la fois douloureuse et heureuse — car l'expérience de soi qui enchante est payée au prix de la perte de conscience, qui effraie ; mais double aussi parce que l'expérience vécue se double d'une expérience narrée qui en est plus que le récit, qui en est l'équivalence reconstituée et peut-être constitutive : celle d'une

écriture physique de l'introspection avec laquelle le sujet, au sens propre, fait corps.