



HAL
open science

Montaigne carnettiste

Laurent Gerbier, Irène Langlet

► **To cite this version:**

Laurent Gerbier, Irène Langlet. Montaigne carnettiste. Etudes littéraires, 2019, 48 (1-2), pp.49-65.
10.7202/1057989ar . hal-03203538

HAL Id: hal-03203538

<https://hal.science/hal-03203538v1>

Submitted on 19 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Montaigne carnettiste Montaigne the notebook keeper

Laurent Gerbier et Irène Langlet

Volume 48, numéro 1-2, 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1057989ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1057989ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gerbier, L. & Langlet, I. (2019). Montaigne carnettiste. *Études littéraires*, 48(1-2), 49-65. <https://doi.org/10.7202/1057989ar>

Résumé de l'article

Des *Essais* de Montaigne, nous n'avons pas les carnets ; n'y a-t-il pas cependant une certaine fécondité théorique à essayer de lire les *Essais* eux-mêmes comme des carnets ? Une telle lecture, qui emprunte à la théorie des textes possibles son coup de force herméneutique tout en s'appuyant sur la théorie du carnettisme littéraire contemporain, met en évidence dans le constant travail d'annotation et de griffonnage de Montaigne une inversion inattendue : dans les *Essais*, le carnet vient après le livre, et non pas avant. Cette hypothèse, qui s'inscrit dans une poétique du support matériel plutôt que de la forme, permet également d'examiner l'enjeu moral de ce griffonnage carnettiste.



Montaigne carnettiste

LAURENT GERBIER ET IRÈNE LANGLET

Introduction

Il pourrait paraître surprenant de faire figurer Montaigne dans ces études sur le *carnet pour lui-même*, et de conduire une lecture des *Essais* comme de carnets. En effet, nous n'avons pas les carnets de Montaigne : ses notes, ses minutes ne sont pour la plupart pas conservées. Pourtant, certains états « carnettistes » de l'élaboration des *Essais* sont encore accessibles, depuis les annotations manuscrites portées dans les livres de sa librairie¹ jusqu'au célèbre exemplaire « de Bordeaux », en passant par le moins célèbre exemplaire Lalanne² — certains éditeurs supposent même l'existence d'autres copies d'auteur³. Il y a là davantage qu'une hypothèse de génétique textuelle ou qu'un problème d'établissement du texte : de 1572 à 1592, Montaigne ne cesse de remanier inlassablement le même livre, l'écriture et l'édition ne cessant de se replier l'une sur l'autre, d'une manière qui invite à déplacer les notions de texte, d'avant-texte et d'après-texte. En effet, dans sa pratique assidue et systématique de l'après-texte, Montaigne inverse la place du brouillon, qui semble venir en second, de sorte que les *Essais* semblent donner à voir en même temps le livre et le carnet.

Bien sûr, il ne s'agira pas pour nous d'examiner un carnet attesté, mais plutôt de mettre au travail l'idée, voire l'imaginaire du carnet, tel qu'on pourrait le projeter sur l'œuvre quatre cents ans plus tard. Ce faisant, on ne propose pas seulement un exercice de pensée comparable à ceux que veut promouvoir une « théorie des textes possibles » notoirement et malicieusement iconoclaste. L'hypothèse de Montaigne carnettiste permet non seulement de donner un sens aux brèches des *Essais*, qui seront lues comme autant de griffonnages sur un livre désormais traité comme une

1 Voir l'examen de ces annotations par Alain Legros, *Montaigne manuscrit*, Paris, Garnier, 2010, qui montre que nombre de ces annotations marginales sont déjà adressées à un lecteur potentiel, prêtes à être intégrées.

2 Voir Alain Legros, « Petit "eB" deviendra grand... : Montaigne correcteur de l'exemplaire "Lalanne" (Bordeaux, S. Millanges, 1580) », *Montaigne Studies*, vol. XIV (2002), p. 179-210.

3 Ainsi les éditeurs des *Essais* dans la bibliothèque de la Pléiade (Michel de Montaigne, *Les Essais*, édition établie par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 2007 — toutes nos citations des *Essais* renvoient à cette édition) considèrent que l'édition donnée par Marie de Gournay, qu'ils suivent, repose sur la consultation d'une copie perdue de l'édition de 1588 annotée par Montaigne, adoptant ainsi le point de vue défendu par David Maskell (« Quel est le dernier état authentique des *Essais* de Montaigne ? », *Bulletin d'humanisme et de renaissance*, vol. 40, n° 1 [1978], p. 85-103).

surface d'inscription, mais elle promet aussi de nourrir deux autres débats : d'un côté, celui du carnet comme genre (comme forme) ou comme support (comme objet) ; de l'autre, celui de l'essai comme avant-genre. En prenant ici une autre option que Hébert⁴, on estimera que le cadre de pensée générique s'y montre moins immédiatement pertinent que celui d'une poétique matérielle, et l'idée du carnet comme réceptacle de saisie moins suggestive que celle du carnet comme dispositif de production des effets, ou d'accueil de l'objet trouvé — le moi lui-même apparaîtra peut-être alors comme l'une de ces « trouvailles ».

Une lecture abusive ?

À quoi rime de lire les *Essais* de Montaigne comme des carnets ? S'agit-il de lire un texte dans un genre qui n'est pas le sien, en une « lecture abusive » dont les *Fictions* de Borges donnent des exemples ? Saint-Gelais en fait un révélateur générique, en lisant *La Moustache* de Carrère comme une uchronie ; on peut tenter, à son imitation, de lire « La Vénus d'Ille » comme un récit policier : Monsalve a résumé de façon éclairante l'enjeu de ce type de lecture abusive⁵. Au lieu de rapporter, comme Caillois, *Une Ténébreuse Affaire* de Balzac à la formation d'un appareil d'État policier (et, en particulier, à la figure honnie de Fouché), Monsalve rappelle que selon Borges, qui s'appuie sur la parution du livre la même année que « Murders in the rue Morgue » de Poe, « la préhistoire du genre policier réside dans les habitudes mentales d'Edgar Allan Poe, son inventeur, et dans ses irrécupérables *Erlebnisse*, mais certes pas dans l'aversion que produisirent, vers 1799, les agents provocateurs de Fouché⁶ ».

Il y a quelque chose comme un coup de force dans l'hypothèse qui fait ainsi découler un genre entier des idiosyncrasies d'un individu singulier. Quand Vareille reprend le débat, trente ans plus tard, dans sa « Préhistoire du roman policier », il montre qu'il convient bien entendu de conjoindre les deux raisons : l'innovation littéraire de Poe et l'histoire culturelle des appareils policiers⁷. L'intérêt de la lecture de Borges en ressort plus net encore, et souligne ce que la lecture apporte à la création littéraire :

Dans la conception de Borges, *The Murders in the rue Morgue* est l'un des premiers dispositifs de constitution du lecteur policier, un lecteur qui a peu à peu colonisé le champ entier de la littérature, jusqu'à Shakespeare et les Fables de la Fontaine. Cela appelle peut-être précisément la contestation de la frontière entre le textuel et le métatextuel. Dans la conception de Borges [...] tout lecteur

4 Sophie Hébert, *Pour une poétique du carnet dans la littérature française du XX^e siècle*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2014.

5 C'est ce qu'a fait Samuel Monsalve, doctorant en littérature, lors du séminaire doctoral de l'EA EHIC « La coopération interprétative » : « Des lectures abusives ? Coopération interprétative et genres littéraires », Limoges, 22 juin 2017.

6 Jorge Luis Borges, « Roger Caillois : *Le Roman policier* », *Sur*, n° 91 (avril 1942) ; aussi dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1993, p. 953.

7 Jean-Claude Vareille, « Préhistoire du roman policier » [en ligne], *Romantisme*, n° 3 (« Littérature populaire », 1986), p. 23-36 [http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1986_num_16_53_4922].

en apprenant à lire et en exerçant son pouvoir de lecture, complotte littéralement pour transformer le monde⁸.

Lecteur policier, contestataire ou complotteur : dans cette approche lexicale de la littérature, dont Borges est le maître incontesté, l'expérience qui consiste à lire un texte dans un autre genre que le sien se fonde à la fois sur les virtualités de ce dernier et sur les capacités du lecteur. L'allusion à La Fontaine rappelle la fortune actuelle du procédé, dans le cadre de la théorie des textes possibles⁹. De Borges à Bayard, Charles, Rabau ou Escola, les expériences de lecture interventionniste s'y sont amplifiées, par exemple pour envisager « Les animaux malades de la peste » comme une enquête policière¹⁰. L'ensemble des réflexions publiées dans ce cadre depuis une douzaine d'années revient régulièrement sur le fait que la méthode à l'œuvre dans la théorie des textes possibles — et avec elle toute expérience, même provocante, de critique créatrice et interventionniste — peut et doit se comprendre comme une herméneutique :

[...] un style singulier de description qui consiste à *rapporter le texte réel à l'horizon des textes possibles logiquement déduits de la grammaire dans laquelle l'œuvre s'est délibérément élaborée*. On tente ainsi d'évaluer l'œuvre à l'aune de ce qu'elle aurait pu être, non pas absolument mais compte tenu de l'éventail des choix entre lesquels l'auteur a arbitré : le travail d'analyse consiste précisément à déterminer l'amplitude d'un tel arc ; et cette exigence suffit à distinguer l'exercice d'une libre réécriture : en chaque lieu du texte, on confronte ce que l'auteur a fait à ce qu'il aurait pu faire, compte tenu des règles qu'il s'est donné [*sic*], librement ou non¹¹.

C'est bien là que la théorie nous apporte son étai. Lire les *Essais* comme des carnets, c'est faire comme si l'œuvre que nous connaissons était le brouillon, plutôt que de chercher sans succès le spicilège ou les cahiers où l'on pourrait voir les fameux sauts et gambades de Michel prendre leur bondissante naissance. Ce *comme si* n'est pas arbitraire, l'œuvre elle-même en suggère sinon la grammaire, du moins les leviers : on vient de rappeler les raisons théoriques de le tenter, et une proposition exactement symétrique que fait Hébert dans sa thèse sur le carnet nous en donne une première occasion.

8 Samuel Monsalve, conférence citée *supra*, note 5.

9 Voir Marc Escola (dir.), « Théorie des textes possibles », *CRIN*, n° 57 (2012), ainsi que le dossier très fourni sur le site *Fabula*, « Atelier. Textes possibles » [en ligne] [http://www.fabula.org/atelier.php?Textes_possibles].

10 C'est le parti que prend Arnaud Welfringer dans « Étranges épidémies de décès dans les *Fables* de La Fontaine » [en ligne], *CRIN*, n° 57 (« Théorie des textes possibles », 2012) [http://www.fabula.org/atelier.php?Theorie_des_textes_possibles].

11 Marc Escola, « Littérature seconde. Le commentaire comme réécriture » [en ligne], à paraître aux éditions de l'Épure avec les actes du colloque « Quelles nouvelles approches pour le texte littéraire ? » (Reims, octobre 2011) [http://www.fabula.org/atelier.php?Litt%26acute%3Brature_seconde].

Le carnet, vers l'essai¹² ?

Il est fréquent de lire que l'écriture carnétiste tâtonne, cherche à la fois sa forme, son style et son sujet, autrement dit : s'essaie. [...] l'expression montaignienne « à sauts et à gambades » pourrait doublement convenir à l'écriture carnétiste : d'abord, parce qu'elle exprime la joie qui accompagne le fait d'écrire le monde, ensuite, parce qu'elle évoque l'intermittence et les contradictions naturelles d'une telle écriture. Le carnet serait donc un essai littéraire, où la littérature vagabonde et se libère, autant qu'un essai existentiel, dans lequel l'expérience et l'extraspexion prévalent¹³.

Bien que l'argument des intermittences et contradictions évoque irrésistiblement les *Essais*, suffit-il vraiment à fonder une telle affiliation générique ? N'est-ce pas également par impossibilité de se définir comme genre, en raison précisément de son caractère erratique et hétéroclite, que le livre de Montaigne se choisit ce nom sans autre référent que lui-même ? Autrement dit, proposer de voir le carnet comme un essai reviendrait à dire que l'autre est aussi informe que l'un, ce qui ne nous avancerait pas beaucoup. Ce n'est évidemment pas ce que dit Hébert, comme on le comprend plus loin dans ce sous-chapitre : les carnets d'écrivains du XX^e siècle (en tout cas ceux de Montherlant, qu'elle prend comme exemple) auraient été rapprochés de l'essai — ou, en tout cas, titrés comme tels — par volonté d'anoblissement générique :

Pourquoi n'avoir pas intitulé carnet un ouvrage qui s'en rapproche pourtant fortement au vu de la production carnétiste de l'auteur ? Montherlant a sans doute voulu associer un genre noble à un sujet noble [...] il s'agissait pour lui de placer ses hommages successifs sous l'égide de l'essai¹⁴.

Si on pouvait l'estimer peu éclairante pour Montaigne, l'affiliation est plus parlante pour le XX^e siècle. En 1970, lorsque ce « carnet » de Montherlant est publié comme « essai » sous le titre *Le Treizième César*, le « devenir-genre » de l'essai est accompli depuis au moins quarante ans dans les institutions littéraires de la France, et ce nom désigne depuis au moins deux cents ans une forme d'écriture¹⁵. Hébert suggère donc de lire les carnets d'écrivains comme des essais, dans une acception du nom de genre où l'essai a effectivement sa place (et une certaine « noblesse ») dans l'écosystème générique, et dans le cadre d'un projet global où il s'agit de montrer que le carnet implique une écriture, une poétique, et donc est un genre littéraire. Son hypothèse devient qu'il pourrait en aller du carnet comme de l'essai, dont l'informe et l'hétéroclite ont peu à peu prévalu comme forme, puis se sont installés comme genre.

12 Nous empruntons à Sophie Hébert (*op. cit.*, p. 347) cet intertitre qui ouvre dans son volume la citation qui suit.

13 *Ibid.*, p. 349.

14 *Ibid.*, p. 352.

15 Voir Marielle Macé, *Le Temps de l'essai*, Paris, Belin, 2006.

Mais si l'on est moins attaché à la notion de genre qu'à la productivité d'un support d'écriture, et si l'on voit moins le carnet comme « l'effet formel d'une disposition mentale¹⁶ » que comme la surface d'inscription créant les conditions de possibilité de l'écriture libre, alors le carnet comme objet (et non comme forme) se propose à une expérience inverse : lire l'essai comme un carnet. Que gagne-t-on à lire les *Essais* à travers le prisme de l'écriture carnettiste, et à projeter sur eux l'idée même du carnet ? En prenant le carnet comme objet et non comme forme, on vise un certain dispositif matériel concret. Ce dispositif implique trois choses : d'abord, une surface d'inscription incarnée dans un objet maniable (un objet que l'on a sous la main, et qui est aussi « propre à la main », c'est-à-dire propre à enregistrer les manifestations de la main — la manière) ; ensuite, cette « manière » elle-même, l'inscription brouillonne et griffonnée ; enfin, la disposition disparate qu'adopte cette écriture, qui ne se déploie pas seulement dans le temps de l'oisiveté (comme l'avoue Montaigne), mais toujours aussi dans un certain espace libre : il faut de la place pour écrire, et symétriquement l'écriture occupe la place qui reste, de sorte qu'elle s'ajuste à l'espace de l'inscription, comme les « crottesques », qui n'ont « grace qu'en la variété et estrangeté », occupent le vide des parois autour des tableaux¹⁷. Ce sont ces trois dimensions de l'écriture carnettiste qui permettent de projeter l'idée de carnet sur les *Essais*, et c'est à travers cette projection que l'on pourra définir l'inversion de la place du carnet, qui ne constituera plus un avant-texte mais un étrange « après-livre », porteur d'enseignements pour la théorie expérimentale aussi bien que, paradoxalement, pour la critique génétique¹⁸. C'est d'ailleurs d'abord dans l'histoire même de l'édition des *Essais* que l'on peut observer cette inversion.

Les brouillons et les épis

Qu'ils s'appuient sur des « effets de carnets » réels (inscriptions dans les livres, exemplaires annotés) ou supposés (notes, minutes, copies d'auteur perdues), les éditeurs des *Essais* tendent à déterminer un « état définitif » du texte qu'ils considèrent comme seul authentique. Le choix de cet état peut varier, comme le montrent les éditions des *Essais* au XIX^e siècle¹⁹ : ainsi Dezeimeris et Barckhausen considèrent que l'édition de 1580 chez Millanges constitue la seule « leçon véritable » ; c'est l'« édition originale », elle offre la « forme primitive²⁰ » des *Essais* ; mais Motheau et

16 Sophie Hébert, *op. cit.*, p. 391.

17 C'est en effet à des grotesques que Montaigne compare ses propres essais dans l'incipit de l'essai « De l'amitié » : « que sont-ce donc icy aussi à la verité que crottesques et corps monstrueux, rappiepez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite, ny proportion que fortuite ? » (*Essais* II, 28, p. 189).

18 Voir le numéro 44 (2017) de la revue *Genesis*, « L'après-texte », et son avant-propos : Rudolf Mahrer, « Anecdote » [en ligne], p. 7-14 [<https://journals.openedition.org/genesis/1603>].

19 Voir Claude Blum, « L'édition des *Essais* à travers les âges : histoire d'un sinistre », dans Claude Blum et André Tournon (éd.), *Éditer les Essais de Montaigne*, Paris, Champion (Études montaignistes, 28), 1997, p. 3-19.

20 R. Dezeimeris et H. Barckhausen, « Avertissement », dans Michel de Montaigne, *Essais de Michel de Montaigne, texte original de 1580 avec les variantes des éditions de 1582 et 1587, publié par R. Dezeimeris & H. Barckhausen*, Bordeaux, Fréret et fils, 1870-1873, vol. I, p. VI-XIII.

Jouaust, qui choisissent de suivre l'édition de 1588, affirment eux aussi qu'il s'agit là de la seule édition « vraiment authentique », qui « renferme l'expression désormais arrêtée de la pensée de Montaigne²¹ ». On le voit, au fantasme de l'édition « finale » s'oppose ainsi le fantasme symétrique de l'édition « originale ». Dans les deux cas, il s'agit de viser un état « arrêté » des *Essais*. Mais que deviennent les additions postérieures, que l'on écarte de cet état ? Pour Motheau et Jouaust, ces additions sont des notes éparses, que Montaigne « avait écrites au courant de la plume sur les marges d'un exemplaire de 1588, de ci, de là²² », et dont on ne peut exactement prévoir la manière dont il les aurait finalement refondues pour l'édition.

Motheau et Jouaust ne font ici que reprendre un argument ancien, que l'on rencontre déjà dans la préface de Coste à son édition de 1727. Pour Coste, l'édition de 1595 est peut-être la plus complète, mais elle est obscurcie par les additions manuscrites de l'auteur :

La cause de ce défaut [...] vient [...] de je ne sai combien d'additions qu'il [sc. Montaigne] a faites çà & là dans son Livre, toutes les fois qu'on est venu à le rimprimer. On n'a qu'à comparer les premières Editions des Essais avec les suivantes pour voir à l'œil, que ces frequentes additions ont jetté beaucoup de desordre & de confusion dans des raisonnemens qui étoient originairement fort clairs & très-bien suivis²³.

L'argument de Coste est aussitôt repris par Nicéron²⁴, puis, plus d'un siècle plus tard, par Sainte-Beuve²⁵. C'est en citant à la fois Sainte-Beuve, Coste et Nicéron que Motheau et Jouaust affirment à leur tour le caractère brouillon des additions, écriture de fortune, sans ordre ni plan. L'essentiel n'est pas le choix d'une édition contre une autre, mais l'opposition entre un état « arrêté » et un état vagabond : or cet état vagabond n'est désormais plus antérieur mais étrangement postérieur au livre imprimé.

Dans sa « Note sur l'édition originale de 1588 des *Essais* de Montaigne », qui figure après l'avertissement de Motheau et Jouaust dans l'édition de 1873, Samuel Silvestre de Sacy théorise cette inversion. Il considère en effet que, puisque le progrès « normal » qui aurait dû conduire à une nouvelle édition plus parfaite a

21 H. Motheau et D. Jouaust, « Avertissement », dans Michel de Montaigne, *Les Essais de Montaigne : réimprimés sur l'édition originale de 1588 [...] avec notes, glossaire et index par MM. H. Motheau et D. Jouaust ; et précédés d'une note par M. S. de Sacy*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1873, vol. I, p. vi.

22 *Id.*

23 Pierre Coste, « Préface », dans Michel de Montaigne, *Essais de Michel seigneur de Montaigne [...]*, La Haye, P. Gosse & J. Neaulme, 1727, vol. I, p. ix.

24 « Le texte de Montaigne [...], qui ne contenoit d'abord que des raisonnemens clairs & précis, a été coupé & interrompu par les différentes additions, que l'auteur y a faites par-ci par-là en différents temps, & qui y ont jetté du desordre & de la confusion » (Nicéron, *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres [...]*, Paris, Briasson, 1731, vol. XVI, p. 210-211).

25 « Ces éditions, et surtout celle de 1580, font un effet tout autre que celui auquel nos Montaigne d'après Coste nous ont accoutumés. On y surprend mieux le dessein primitif [...] Le Père Nicéron (après Coste) a très-bien remarqué que le texte de Montaigne est plus suivi dans ces éditions de début que plus tard, à partir de la cinquième [...] » (Sainte-Beuve, *Port-Royal*, 3^e éd., Paris, Hachette, 1867, vol. II, p. 413, note f).

été interrompu par la mort de Montaigne, le statut d'« état final » du texte se trouve reporté sur l'édition de 1588, laissant toutes les annotations tomber dans un entre-deux étrange, celui d'un travail vagabond qui n'a pas pu se sédimenter en véritable livre. Il peut alors affirmer que « l'édition de 1588 restera pour ceux qui ne veulent pas seulement se laisser charmer par Montaigne, mais le comprendre toujours en tout, le commentaire indispensable de l'édition de 1595²⁶ ».

Sacy attribue ainsi aux allongements chronologiquement postérieurs un statut de brouillons logiquement antérieurs. Les additions manuscrites, avec leurs « intermittences et contradictions », sont désormais des *brouillons venus après le livre*. C'est là la clé d'une lecture des *Essais* à partir de l'hypothèse carnettiste : il y a bien une surface d'inscription interminablement griffonnée, mais cette surface n'est pas un objet antérieur au livre — c'est le livre lui-même. Le carnet n'est pas avant, mais après le livre ; il est le livre même, le livre gribouillé, couvert de ratures.

Le carnet nomme donc avant tout chez Montaigne le geste qui s'empare du livre pour écrire dessus en vue d'un autre livre, qui n'existe pas. La productivité de l'écriture carnettiste réside dans ce geste complexe qui, gribouillant la surface du livre, s'y enseigne les pistes à suivre et les blancs à exploiter. Ce mécanisme est déjà à l'œuvre dans l'annotation des volumes de sa librairie, à travers laquelle Montaigne élabore son premier spicilège — c'est-à-dire littéralement sa « moisson d'épis », glanés dans les écrits des autres, autour desquels les premiers chapitres du premier livre se construisent comme autant d'exercices de ces « leçons diverses » en vogue au XVI^e siècle. Les *Annales d'Aquitaine* de Bouchet, l'*Histoire d'Italie* de Guichardin, les *Mémoires* des frères du Bellay offrent entre autres la matière de ces premiers essais, et c'est en les reprenant que Montaigne s'y reconnaît et s'y ajoute : telle anecdote sur la tristesse du roi d'Égypte, lue dans Hérodote, se trouve précédée en 1588 d'une notation plus intime (« je suis des plus exempts de cette passion »), développée ensuite sur l'exemplaire de Bordeaux (« et ne l'ayme ny l'estime... », etc. [*Essais* I, 2, p. 35]). Ainsi, logeant dans les marges des grands auteurs les « leçons diverses » qu'il en tire, c'est lui-même que Montaigne y aperçoit. Comme le dit l'essai II, 10, « Des livres », les épis eux-mêmes ne sont pas la matière du propos, mais l'occasion d'une épreuve du moi. Ce ne sont plus seulement les grands auteurs que Montaigne relit : c'est sur ses propres mots qu'il revient pour y loger les fragments de la peinture du moi.

Le spicilège est bien alors le nom d'une composition « en épis », mais dans un sens nouveau : celui d'un texte construit par pièces coupées, où peuvent constamment s'ouvrir de nouvelles lignes de fuite. C'est en se relisant que Montaigne perçoit les failles par lesquelles son propre enregistrement de lui-même se rend possible : il suit ces pistes de soi, il gribouille son portrait qu'il voit apparaître dans les fissures et dans les brèches, et ce carnettisme est littéralement une « écriture de fortune » (« je n'ay point d'autre sergent de bande, à renger mes pieces, que la fortune », dit encore le chapitre « Des livres » [*Essais* II, 10, p. 429]).

26 Samuel Silvestre de Sacy, « Note sur l'édition originale de 1588 des *Essais* de Montaigne », dans Michel de Montaigne, *Les Essais de Montaigne [...] avec notes, glossaire et index par MM. H. Motheau et D. Jouaust ; et précédés d'une note par M. S. de Sacy, op. cit.*, 1873, vol. I, p. XII.

L'effet-carnet

En décidant de lire ce rapport à son propre texte comme un « carnetisme », en-deçà même de l'*allongéail*, de la *marqueterie* ou des *grotesques* par lesquels Montaigne a donné les images de ses interventions, on ouvre la voie à l'hypothèse d'une rêverie griffonnante telle que, par exemple, Gombrich a pu l'observer dans les *doodles*²⁷. À partir de gribouillis relevés dans les marges de livres de comptes napolitains ou dans les carnets d'artistes et d'écrivains, il esquisse une anthropologie de l'attention et de la distraction, du labeur et du loisir, beaucoup plus tressés que ce qu'en dit une certaine doxa de l'intention créatrice. Pour Gombrich, les *doodles* (et leur vogue médiatique surprenante au XX^e siècle) laissent supposer que le geste créateur ne s'épanouit pas uniquement dans la concentration de l'écrivain, mais qu'il demande parfois, au contraire, un jeu ou une vacance de l'esprit. En rapprochant les principes de l'écriture automatique surréaliste, les gribouillages de délassément de Klee et les brouillons de Dostoïevski, il détecte dans les *doodles* une stratégie de contournement du blocage de l'écriture aussi bien que de libération de la créativité. Semblable à la feuille blanche du bloc-notes près du téléphone, qui — au contraire de l'angoissante page blanche de l'œuvre intentionnelle — appelle le griffonnage comme un mur blanc appelle le graffiti, le carnet serait ici aussi bien surface que tentation d'inscription ; et les marges et interstices de l'essai, chez Montaigne, l'espace visible de cette pulsion carnetiste.

Pour Hébert et pour les carnetistes du XX^e siècle qu'elle étudie, cette productivité du support se limite à son format : portable, le carnet est « seul à même de recueillir une écriture devenue itinérante²⁸ », car il permet de sortir du cabinet de travail et de laisser libre cours à la pensée, à la rêverie, à la notation de « trouvailles ». Hébert envisage ces dernières comme des illuminations mentales : « l'esthétique de la trouvaille propre à l'écriture carnetiste engendr[e] une élection intellectuelle, pré-scripturale, liée au brouillon mental, relative à la note à noter²⁹ ».

Pourtant, ce mot de « trouvaille » vient rappeler ces théories de l'art comme « objet trouvé », qui desserrent le lien entre intentionnalité d'auteur et production de l'œuvre³⁰. Or l'« objet trouvé » ne se limite pas au *ready-made* exposé dans le musée : c'est aussi le rapprochement incongru et lumineux d'une idée et d'un moment, d'une note de lecture et d'une anecdote vécue. L'essai comme genre se lit en grande partie dans ces hasards heureux³¹ ; le carnet comme support les favorise matériellement. Si on considère que la trouvaille peut venir non seulement d'un

27 Ernst H. Gombrich, « Pleasures of Boredom. Four Centuries of Doodles », *The Uses of Images : Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Londres, Phaidon, 2000, p. 212-225. Ce texte a d'abord été l'introduction de Giuseppe Zevola, *Piaceri di noia : quattro secoli di scarabocchi nell'Archivio storico del Banco di Napoli*, Milan, Leonardo, 1991.

28 Sophie Hébert, *op. cit.*, p. 148.

29 *Ibid.*, p. 109.

30 Voir George Dickie, « Définir l'art » [1973], traduction de Claude Hary-Schaeffer, dans Gérard Genette, *Esthétique et poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 9-32.

31 Une exploitation de ces propositions théoriques pour la lecture de l'essai a été tentée ailleurs : Irène Langlet, *L'Abeille et la balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 301-307.

« brouillon mental », mais aussi d'un gribouillage très concret analogue au *doodle* de Gombrich, alors le carnet n'est pas seulement le réceptacle de l'idée qu'il a pour tâche de saisir au vol, mais aussi parfois la surface d'inscription sur laquelle cette idée se concrétise par fortune. Vu ainsi, le carnet est objet plutôt que forme, l'idée est effet plutôt que cause. C'est dans ce sens, précisément, que nous cherchons à lire dans les *Essais* les « effets de carnets ».

On inverse alors la perspective de Hébert, pour qui le carnet veut « saisir les choses quand elles se présentent³² ». En le voyant comme « effet formel d'une disposition mentale³³ », terminus d'un trajet allant de l'idée à l'écriture, elle manque peut-être l'un de ses traits les plus spécifiques. Pourtant, citant Guilloux qui « note qu'il ne sait pas quoi noter³⁴ », Hébert ne suggère-t-elle pas que c'est aussi de la vacance de l'esprit que le carnet comme dispositif d'attente et de production du sens tire sa puissance ? On approcherait ainsi une « poétique du carnet » entendue comme une production de l'idée par ce texte éclaté et sans but qu'il propose ; et sans doute tenons-nous ici l'un des éléments les plus stables d'un imaginaire du *graphiein* presque complètement libéré du sens, proche du dessin dans le gribouillis, et qui se recristallise à l'aventure, avec la même logique imprévisible que le « réalisme fortuit » des dessins d'enfants en bas âge. Écrire et dessiner de manière rêveuse et non programmée, à sauts et à gambades, sont deux gestes qui jaillissent du socle fondamentalement commun du *graphiein*. En ce sens, Montaigne est un carnettiste parce que l'essai est « graphonage ».

L'exemplaire de Bordeaux offre un exemple de ce « graphonage » : couvert d'annotations, de corrections, d'allongements de diverses dimensions et d'enjeux variés, il constitue en un sens le carnet par excellence, le « carnet majeur » de Montaigne qui, griffonnant sur son propre livre, s'invente et se suit lui-même. On peut voir sa main s'approprier toute la surface du papier, biffer les lettres, surcharger le texte de points d'insertion ou de corrections intralinéaires, mais on voit aussi son écriture se tordre et plier ses lignes, ou varier son module, pour saturer la page, revenant constamment non seulement sur le texte imprimé mais aussi sur ses propres annotations pour les annoter à leur tour. Les gestes et les moments de ce travail de carnettisme sont lisibles dans le détail de la matérialité de l'objet inscrit — par exemple dans la densité même des pigments des encres, comme le montre bien l'exemple de la fameuse formule de I, 28, « De l'amitié », qui définit l'amitié qui liait Montaigne et La Boétie³⁵.

32 Sophie Hébert, *op. cit.*, p. 65.

33 *Ibid.*, p. 391.

34 Guilloux, cité dans *ibid.*, p. 243.

35 L'analyse qui suit s'appuie sur l'édition numérique [en ligne] de l'exemplaire de Bordeaux (Paris, Abel L'Angelier, 1588), Tours, Bibliothèques virtuelles humanistes, Centre d'études supérieures de la Renaissance [http://xtf.bvh.univ-tours.fr/xtf/view?docId=tei/B330636101_S1238/B330636101_S1238_tei.xml] ; la numérisation a été réalisée au printemps 2016 par le Centre de conservation Joël-le-Theule de la BnF.

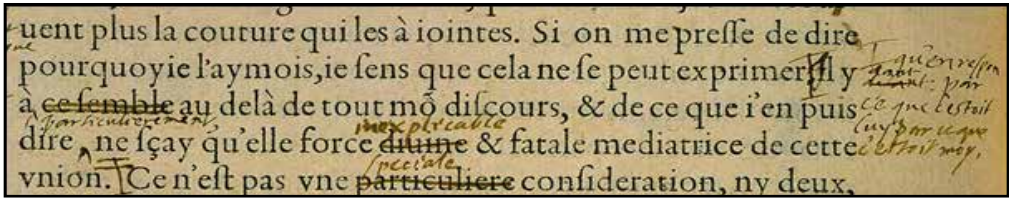


Figure 1. Michel de Montaigne, *Essais* I, 28, « De l'amitié », Paris, Abel L'Angelier, 1588 — Exemplaire dit « de Bordeaux », annoté de la main de l'auteur — f. 71 v. (détail).

Montaigne avait d'abord écrit, et c'est le texte qu'on lit de 1580 à 1588 sans changement notable :

Si on me presse de dire pourquoy je l'aymois, je sens que cela ne se peut exprimer. Il y a ce semble au delà de tout mon discours, & de ce que j'en puis dire, ne sçay qu'elle force divine & fatale mediatrice de cette union.

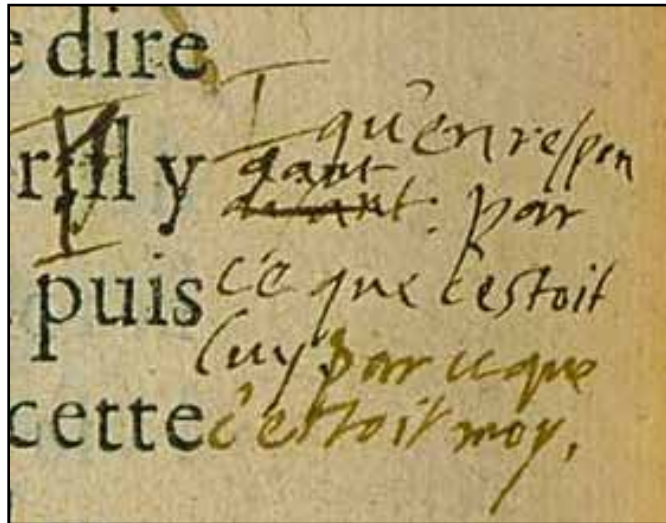


Figure 2. Michel de Montaigne, *Essais* I, 28, « De l'amitié », Paris, Abel L'Angelier, 1588 — Exemplaire dit « de Bordeaux », annoté de la main de l'auteur — f. 71 v. (détail agrandi de la marge droite).

Dans cette première version, l'amitié pour La Boétie est inexplicable et inexplicable, on ne peut l'approcher qu'en évoquant une force qui relève de Dieu et du destin. Puis Montaigne revient sur le texte, et sa pensée change : la négation « je sens que cela ne se peut exprimer » devient une restriction, mais cette transformation se déploie en trois temps. Dans un premier temps, complétant « cela ne se peut exprimer », Montaigne a écrit, à l'encre noire : « [...] qu'en disant : par ce que c'estoit luy ». Puis, de la même encre noire, il a rayé « disant » pour le remplacer par « respondant ». Enfin, dans un troisième temps, et d'une autre encre (brune et non

plus noire), il a complété la formule en ajoutant par-dessus son point final « par ce que c'estoit moy ». Ainsi l'allongement lui-même, en dépit du caractère frappé de la formule, qui aurait pu laisser imaginer qu'elle sortait toute armée et en un seul jet de la tête de l'auteur, se fait en trois temps différents, et la couleur des encres semble indiquer que ce n'est que dans le dernier temps que l'adjectif « divine » se trouve remplacé par « inexplicable », comme s'il avait fallu que Montaigne découvre dans le mouvement même de son écriture le dispositif qui bouclait l'un dans l'autre ses deux « parce que » pour qu'il devienne nécessaire de supprimer la référence au divin initialement invoqué pour fonder les « raisons de l'amitié ».

Ainsi le processus d'occupation matérielle de l'espace d'inscription par l'écriture est aussi un mouvement mental de reprise et de déprise de soi : dans le travail de cette très brève annotation marginale, il n'y a pas seulement la trace concrète de l'écriture qui biffe, précise, corrige. Il y a aussi, dans la variation même de l'encre, le moment de suspension, qui est celui de la lecture de ce qui a été écrit : le carnet est le griffonnage du livre en tant qu'il est l'objet d'une reprise réflexive, d'une relecture dans laquelle Montaigne ne cesse de se déprendre de lui-même, de se tenir à distance, de se réfléchir dans la ligne qu'il vient de tracer et qui lui indique les directions de sa propre découverte. L'idée est une retombée de ce griffonnage : Montaigne écrit pour découvrir aussitôt, dans le mouvement qui se relit et se réfléchit, ce que ce qu'il a écrit lui indique.

C'est exactement ce que Bensmaïa a affirmé au sujet des essais, de Montaigne à Barthes : que l'idée y serait souvent une retombée de l'écriture, aussi bien que, dans d'autres cas, son point d'origine. Dans le textualisme sans concessions qui forme le cadre de *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*³⁶, la « pensée des effets » exige d'inverser complètement l'ordre dans lequel nous avons coutume de penser l'écriture : il y a d'abord « de l'écriture », et ensuite on voit si ça marche, et surtout si ça produit encore du texte (pour reprendre, compléter, prolonger, nuancer, contredire), si c'est *scriptible* :

Ayant renoncé à l'économie du « système » philosophique que commande l'idée de Maîtrise, et ayant écarté l'économie des Genres Littéraires en tant qu'elle commande l'échange réglé des différents modes d'énonciation [...], l'Essai [provoque] un « effondrement généralisé » des économies du texte rhétoriquement codé³⁷.

Cependant la position de Bensmaïa paraît encore plus abstraite que datée : à « l'effondrement généralisé » qu'il veut voir dans l'essai, la floraison d'œuvres régulièrement écrites, publiées et lues en tant qu'essais depuis Montaigne, semble répliquer par une économie du texte bien réglée (y compris en termes éditoriaux et financiers). La « pensée des effets » éclaire mieux les dispositifs matériels, les objets très concrets que sont la marge, la liasse, le recueil ou le carnet — en un mot : elle relève plutôt d'une poétique du support. En lisant les *Essais* comme des

36 Réda Bensmaïa, *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1986.

37 *Ibid.*, p. 130.

carnets, on retrouve incidemment cette mise en balance de la régie d'auteur et de la fécondité scripturaire que soutenait Bensmaïa. Dans cette poétique matérielle plutôt que générique, où l'on prend le carnet comme objet plutôt que comme forme, l'idée peut être une retombée du graphonage, le moi peut émerger du tas de notes.

Ces notes ne portent d'ailleurs pas toutes sur le moi lui-même. Pour Beaujour³⁸, c'est même précisément parce qu'il ne parle pas directement de lui que ce qu'il appelle l'« autoportrait » de Montaigne exerce un si puissant attrait, tout à la fois le plus intime à son auteur et celui auquel le lecteur s'identifie pourtant sans peine. L'écriture de soi est écriture d'un parcours erratique dans la culture (parcours qui réactiverait inconsciemment ces très anciennes topiques et les dispositifs d'aide-mémoire que prescrivait la rhétorique ancienne), une écriture de soi en animal culturel ; le moi se décèle au détour d'une leçon, d'une citation, d'un commentaire, et ne se peut saisir qu'au moyen d'un métacommentaire. Dès lors, écrire le moi passe nécessairement par une réflexivité incidente ; l'ensemble de ces notes et de la réflexivité qu'elles déclenchent compose une machine à se rendre présent à soi à travers sa culture et à dire cette présence, autrement dit une matrice rhétorique extrêmement efficace. Dans ce commentaire du passage de « De trois commerces » où Montaigne se laisse percevoir dans sa librairie, en superposant deux strates d'écriture, Beaujour a des formules qui s'approchent de façon troublante de celles qu'Hébert utilise pour décrire la pratique carnettiste :

Là je feuillette à cette heure un livre, à cette heure un autre, sans ordre et sans dessein, à pièces descousues : Tantost je resve, tantost j'enregistre et dicte, en me promenant, mes songes que voicy. (III, 3, 806b)³⁹

[...] curieux siège (où se « rasseoir en soy ») qu'un lieu voué à la déambulation, au butinage, à la lecture décousue, à la dictée au vol, à la rapide notation de « songes » [...] Cette agitation laisse pourtant une trace écrite ; elle produit donc (mais comme un sous-produit) un ordre, un passé, et, tout compte fait, un dessein : celui de se représenter dans la présence à soi, en mouvement, ce qui exclut derechef la préméditation⁴⁰.

C'est précisément dans cette « exclusion de la préméditation » que se noue selon nous l'ultime enjeu de la lecture « carnettiste » des *Essais*, et cet enjeu relève cette fois de la philosophie morale.

38 Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

39 Michel Beaujour cite ici l'ancienne édition de la bibliothèque de la Pléiade, celle de M. Rat et A. Thibaudet (1963) ; dans la nouvelle, ces lignes se lisent p. 869-870. Elles datent de l'édition de 1588 ; sur l'exemplaire de Bordeaux, Montaigne les fait immédiatement suivre d'une longue addition qui décrit sa « librairie » et son rêve d'y adjoindre une galerie : « [l]out lieu retiré requiert un proumenoir. Mes pensées dorment, si je les assis » (*ibid.*).

40 Michel Beaujour, *op. cit.*, p. 121.

Le moi carnettiste

Si la découverte du moi se joue bien chez Montaigne au fil du parcours erratique que son écriture dessine dans la culture, comme le soutient Beaujour, c'est toutefois au moyen d'un rapport troublé à la mémoire. En effet, la mémoire, qui pourrait offrir à Montaigne un « parcours de soi en animal culturel », lui fait défaut : « [...] si je suis homme de quelque leçon, je suis homme de nulle retention » (*Essais* II, 10, p. 428). Ainsi, chez lui, la leçon n'est pas tant réactivation des topiques mémorielles qu'entassement des épreuves de soi, ou rangement de fortune, comme il l'affirme dans le même passage de l'essai « Des livres » (« je n'ay point d'autre sergent de bande, à renger mes pieces, que la fortune » [*Essais* II, 10, p. 429]).

Une autre forme de rupture de la mémoire se lit dans ce regret que formule le bref essai I, 34, « D'un défaut de nos polices » : Montaigne y décrit un « ordre » que son père avait « en la police œconomique », ordre qui consistait, dans le « registre des negoces du mesnage, où se logent les menus comptes », à faire insérer par un secrétaire « un papier journal [portant] toutes les survenances de quelque remarque, et jour par jour les memoires de l'histoire de sa maison » (*Essais* I, 34, p. 229-230). On reconnaît là les *libri di ragione* des marchands italiens étudiés par Bec⁴¹, qui mêlent l'économie et la chronique : à la fois livres de compte (la *ratio* y est calcul) et livres de conte (la *ratio* s'y fait récit), ils offrent une manière d'inscrire la construction familiale dans une chronologie raisonnée et récapitulée. Or si Montaigne loue fort cet « ordre », c'est pour avouer aussitôt qu'il n'est plus le sien : « Usage ancien, que je trouve bon à rafraichir, chacun en sa chacuniere : et me trouve un sot d'y avoir failly » (*Essais* I, 34, p. 230). Là encore, une *ratio temporis* s'efface et laisse place à un entassement fortuit.

Les parcours livresques de la mémoire culturelle et les étapes chroniquées de la mémoire familiale se trouvent donc déplacés et recodés dans l'entassement des notes et la collecte des épis : le seul ordre possible jaillira, fortuitement, de cet enregistrement, ou de ce « rolle » que Montaigne s'emploie à tenir de lui-même. La « mise en rolle » est en effet le nom constant de cette pratique carnettiste de l'enregistrement de soi, comme il l'annonce dans « De l'oysiveté » :

[...] mon esprit [...] m'enfante tant de chimeres et monstres fantasques les uns sur les autres, sans ordre, et sans propos, que pour en contempler à mon ayse l'ineptie et l'estrangeté, j'ay commencé de les mettre en rolle [...]. (*Essais* I, 8, p. 55)

41 Christian Bec, *Les Marchands écrivains. Affaires et humanisme à Florence, 1375-1434*, Paris / La Haye, Mouton, 1967.

Ce lexique revient à plusieurs reprises dans les *Essais*⁴² ; le « rôle » définit bien ce travail d'enregistrement des « grotesques », des gribouillis rêveurs, au hasard desquels le moi se découvre lui-même⁴³.

Or le caractère fortuit de cette découverte est essentiel pour des raisons morales. En effet, la morale chrétienne fustige la philautie, la vanité et la « vaine gloire » en les renvoyant à la racine même de la chute de l'Homme, c'est-à-dire au péché d'orgueil. Le projet même de s'enregistrer et de se « contreroller », en déplaçant sur le terrain du moi la pratique domestique et chronique du livre de raison comme la pratique rhétorique et culturelle du spicilège et de la leçon, amène constamment le risque de basculer dans ce péché. Montaigne pointe ce danger dans l'essai « De l'exercitation », en rapportant son constant « contrerolle » (« 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 ») à un exercice de parure (pour se mettre en « rôle » il faut « se testonner », « se renger », et c'est aussi « se parer sans cesse » [*Essais* II, 6, p. 397]). C'est cette parure qui dévoile, dans l'enregistrement de soi, le danger du péché d'orgueil : « La coustume a faict le parler de soy, vicieux : Et le prohibe obstinément en hayne de la ventance, qui semble tousjours estre attachée aux propres tesmoignages⁴⁴. »

L'écriture carnettiste constitue, à nos yeux, la conjuration pratique de ce danger de l'orgueil : éviter de se « testonner » ou de se « renger », ou plutôt adopter ce « rengement de fortune » qui s'incarne dans les gribouillis « resveurs » ou « fantastiques » de l'imaginaire du carnet, c'est précisément se garder de la « ventance ». Cette écriture, comme le soulignait Gombrich, permet de desserrer le « *mental block* » moral : elle fait du moi non pas l'objet préalablement défini et choisi comme thème du discours, mais le résultat inattendu d'une productivité aventureuse ; non pas le centre orgueilleux de l'intention, mais l'objet d'une découverte. La peinture du moi échappe à la condamnation en ne se réalisant qu'après-coup, dans la reprise et la relecture de ses *doodles* par Montaigne.

Le seul « moi » qui vaille d'être écrit, c'est donc, pour des raisons aussi bien morales que poétiques, celui qui surgira de l'écriture — parce que s'il lui préexiste, s'il n'est que le modèle du tableau, alors ce n'est qu'un objet de la vaine gloire. Il faut, et c'est la clé du « carnet », que le moi s'esquisse dans un brouillon permanent et constamment repris, qu'il surgisse d'un *doodle* rêveur, d'un croquis dans lequel la pensée se rencontre elle-même par hasard. Le « contrerolle » de Michel carnettiste est l'écriture plastique qui permet de laisser la pensée vivante du moi jaillir par fortune de l'entassement de ses « divers et muables accidents ».

42 Par exemple dans l'essai « De la presumption » : « Chacun regarde devant soy, moy je regarde dedans moy : Je n'ay affaire qu'à moy, je me considere sans cesse, je me contrerolle, je me gouste » (*Essais* II, 17, p. 697) ou dans l'essai « Du desmentir » : « J'escoutte à mes resveries, par ce que j'ay à les enroller » (*Essais* II, 18, p. 704).

43 Sur la rature comme instrument de la production du moi, voir Daniel Arasse, « *Montanus fingeat*. Sur une rature de Montaigne », dans Bertrand Rougé (dir.), *Ratures et repentirs* (5^e colloque du CICADA, Université de Pau, 1, 2 et 3 décembre 1994), Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1996, p. 107-114.

44 *Ibid.*

Conclusion

La collusion du texte, de l'avant-texte et de l'après-texte chez Montaigne s'est donnée à voir bien avant notre tentative de le lire comme carnet. Beaujour, par exemple, a emprunté à Leroy-Gourhan le terme de « néoténie » pour cet étonnant fonctionnement :

Ce phénomène de néoténie et d'inachèvement est analogue à ce qu'on appelait naguère en France la signifiante, la production du texte, travail du signifiant [...] Il s'agit dans les deux cas d'une espèce de prématuration, le texte étant livré au public en un moment de sa genèse, au stade du brouillon⁴⁵.

L'image est remarquable pour ce qu'elle présuppose de nécessaire travail *après le livre*, lui-même jamais fini — ou bien peut-être plutôt livre « toujours déjà à venir », selon la formule mallarméenne, et où Fowler, contemporain de Beaujour, voit quant à lui la « littérature *in potentia* ». C'est ce point de départ qu'a pris ensuite Obaldia pour théoriser *L'Esprit de l'essai*⁴⁶, dont elle fait l'absolu d'une « littérature parergonale » ou « paratextuelle » (au sens abstrait et non éditorial), c'est-à-dire en poussant jusqu'à son terme la logique derridienne de la *différance*⁴⁷. Chez ces deux auteurs, c'est une pensée de l'avant-genre en littérature qui est nourrie par les *Essais* de Montaigne. Le carnet serait-il le nouveau nom de cet irrésistible attrait de la critique contemporaine pour ces genres où le littéraire advient par fortune, de façon toujours imprévisible, et dans un dispositif tel que chaque lecture réactive à nouveaux frais sa dynamique ? L'essai a pu occuper, dans l'imaginaire critique, la place de ce genre d'avant les genres qui serait aussi un genre de tous les genres ; mais le cas du *Treizième César* évoqué plus haut laisse penser qu'une fois achevé son devenir-genre et devenu genre « noble », il n'en a plus autant la capacité⁴⁸. C'est peut-être dans le carnet que l'on cherche, aujourd'hui, la puissance d'une « pensée des effets », en particulier d'une poétique du hasard. Peut-être parce que l'attrait du carnet comme *forme* se décèle surtout dans la productivité du carnet comme *objet*, et, du coup, du carnet comme *pratique* : le geste scripteur et le geste lecteur y sont liés par un principe constitutif de reprise et de relecture. Le travail du lecteur y devient homogène au travail de l'écriture. Dans la *scriptibilité* ainsi définie, le texte carnettiste autorise un transfert constant, et fluide, de la posture lectorale à la posture auctoriale, autorisant tout autant l'allongement infini que les « lectures abusives », mêlant la littérature et sa critique dans une méthode interventionniste au moins, créatrice au plus.

45 Michel Beaujour, *op. cit.*, p. 125.

46 Claire de Obaldia, *L'Esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, traduction d'Émilie Colombani, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

47 On a proposé ailleurs une discussion de ces propositions et de leur intérêt pour la pensée de l'essai comme genre : Irène Langlet, *op. cit.*, p. 116-121.

48 *Ibid.*, p. 330.

Références

- ARASSE, Daniel, « *Montanus fingeat*. Sur une rature de Montaigne », dans Bertrand ROUGÉ (dir.), *Ratures et repentirs* (5^e colloque du CICADA, Université de Pau, 1, 2 et 3 décembre 1994), Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1996, p. 107-114.
- BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- BEC, Christian, *Les Marchands écrivains. Affaires et humanisme à Florence, 1375-1434*, Paris / La Haye, Mouton, 1967.
- BENSMÂÏA, Réda, *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1986.
- BLUM, Claude, « L'édition des *Essais* à travers les âges : histoire d'un sinistre », dans Claude BLUM et André TOURNON (éd.), *Éditer les Essais de Montaigne*, Paris, Champion (Études montaignistes, 28), 1997, p. 3-19.
- BORGES, Jorge Luis, « Roger Caillois : *Le Roman policier* », *Sur*, n^o 91 (avril 1942) ; aussi dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1993, p. 953.
- DICKIE, George, « Définir l'art » [1973], traduction de Claude Hary-Schaeffer, dans Gérard GENETTE, *Esthétique et poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 9-32.
- ESCOLA, Marc, « Littérature seconde. Le commentaire comme réécriture » [en ligne], à paraître aux éditions de l'Épure avec les actes du colloque « Quelles nouvelles approches pour le texte littéraire ? » (Reims, octobre 2011) [http://www.fabula.org/atelier.php?Litt%26eacute%3Brature_seconde].
- (dir.), « Théorie des textes possibles », *CRIN*, n^o 57 (2012).
- FABULA, « Atelier. Textes possibles » [en ligne] [http://www.fabula.org/atelier.php?Textes_possibles].
- GOMBRICH, Ernst H., « Pleasures of Boredom. Four Centuries of Doodles », *The Uses of Images : Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Londres, Phaidon, 2000 [ce texte a d'abord été l'introduction de Giuseppe Zevola, *Piaceri di noia : quattro secoli di scarabocchi nell'Archivio storico del Banco di Napoli*, Milan, Leonardo, 1991].
- HÉBERT, Sophie, *Pour une poétique du carnet dans la littérature française du XX^e siècle*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, France, 2014.
- LANGLET, Irène, *L'Abeille et la balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- LEGROS, Alain, *Montaigne manuscrit*, Paris, Garnier, 2010.
- , « Petit "eB" deviendra grand... : Montaigne correcteur de l'exemplaire "Lalanne" (Bordeaux, S. Millanges, 1580) », *Montaigne Studies*, vol. XIV (2002), p. 179-210.
- MACÉ, Marielle, *Le Temps de l'essai*, Paris, Belin, 2006.
- MAHRER, Rudolf, « Anecdote » [en ligne], *Genesis*, n^o 44 (« L'après-texte », 2017), p. 7-14 [<https://journals.openedition.org/genesis/1603>].
- MASKELL, David, « Quel est le dernier état authentique des *Essais* de Montaigne ? », *Bulletin d'humanisme et de renaissance*, vol. 40, n^o 1 (1978), p. 85-103.

- MONSALVE, Samuel, « Des lectures abusives ? Coopération interprétative et genres littéraires », conférence présentée au séminaire doctoral de l'EA EHIC « La coopération interprétative », Limoges, 22 juin 2017.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Paris, Abel L'Angelier, 1588 — Exemplaire dit « de Bordeaux ».
- , *Essais de Michel de Montaigne, texte original de 1580 avec les variantes des éditions de 1582 et 1587, publié par R. Dezeimeris & H. Barckhausen*, Bordeaux, Fréret et fils, 1870-1873, 2 vol.
- , *Essais de Michel seigneur de Montaigne [...]*, édition établie par Pierre Coste, La Haye, P. Gosse & J. Neaulme, 1727.
- , *Les Essais*, édition établie par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007.
- , *Les Essais* [en ligne], édition numérique de l'exemplaire de Bordeaux [Paris, Abel L'Angelier, 1588], Tours, Bibliothèques virtuelles humanistes, Centre d'études supérieures de la Renaissance [http://xtf.bvh.univ-tours.fr/xtf/view?docId=tei/B330636101_S1238/B330636101_S1238_tei.xml].
- , *Les Essais de Montaigne : réimprimés sur l'édition originale de 1588 [...] avec notes, glossaire et index par MM. H. Motheau et D. Jouaust ; et précédés d'une note par M. S. de Sacy*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1873-1875, 4 vol.
- NICÉRON, *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres [...]*, Paris, Briasson, 1731, vol. XVI.
- OBALDIA, Claire de, *L'Esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, traduction d'Émilie Colombani, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
- SACY, Samuel Silvestre de, « Note sur l'édition originale de 1588 des *Essais* de Montaigne », dans *Les Essais de Montaigne : réimprimés sur l'édition originale de 1588 [...] avec notes, glossaire et index par MM. H. Motheau et D. Jouaust ; et précédés d'une note par M. S. de Sacy*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1873, vol. I, p. xii.
- SAINTE-BEUVE, *Port-Royal*, 3^e éd., Paris, Hachette, 1867.
- VAREILLE, Jean-Claude, « Préhistoire du roman policier » [en ligne], *Romantisme*, n° 3 (« Littérature populaire », 1986), p. 23-36 [http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1986_num_16_53_4922].
- WELFRINGER, Arnaud, « Étranges épidémies de décès dans les *Fables* de La Fontaine » [en ligne], *CRIN*, n° 57 (« Théorie des textes possibles », 2012) [http://www.fabula.org/atelier.php?Theorie_des_textes_possibles].