century “remained circumscribed within ethical and devotional domains” (p. 196), but to limit the early modern structuring of subjectivity to the “formation of inwardness as erotic, abandoned, and female” (p. 190) is a strangely narrowing prescriptive focus. And ultimately the reader asks why only certain questions and answers should be aimed at or extracted from the texts analyzed. Nashe’s odd generic mixture of satire, complaint, warning, diatribe, and caricature in *Christ’s Teares Over Jerusalem*, for example, surely must temper reader responses to its primary as well as psychosocial purposes as a text.

For most readers, *The Renaissance Bible* will be a complicated, exciting, and speculative book, filled with many suggestive if unprovable assertions and interpretations. Conventional scholarship should not dismiss it, or be frightened off by its unusual blending of disciplines: it is a novel and extremely useful point of departure for more imposing analysis of the topic.

PETER AUKSI, *University of Western Ontario*

Fausta Garavini, *Monstres et chimères. Montaigne, le monstre et le fantasme*, Paris, Honoré Champion, coll. “Études montaignistes,” 1993. Pp. 279.

Dans un premier ouvrage, *Itinerari a Montaigne* (Florence, 1983), récemment traduit en français (Paris, 1995), Fausta Garavini avait étudié le travail de construction, constant dans les *Essais*, bien qu’il ait été longtemps sous-estimé, voire méconnu, “au niveau de l’armature de la phrase, de la structure du chapitre, comme de l’architecture du livre.” Dans ce nouveau volume qui “focalise le regard sur les endroits où le mécanisme se grippe, où se produit la fêlure, en somme où le contrôle se relâche” (p. 13), elle s’emploie à débusquer dans le texte, derrière un discours-écran rassurant, la présence de fantasmes et d’angoisses que Montaigne s’efforce désespérément d’apprivoiser. En entreprenant de “mettre en rôle” les “chimères et monstres fantasques” (I, 8) que lui engendre son esprit, l’écrivain pensait les réduire à leur inanité; Fausta Garavini se propose, elle, de traquer les monstres autrement inquiétants qu’à l’insu de leur auteur les *Essais* recèlent.

Pour mener à bien cette tâche, elle a rassemblé une douzaine d’articles et de communications qu’elle avait déjà présentés, le plus souvent en français, et les a complétés par de nouvelles études qui lui permettent d’assurer à l’ensemble un bel équilibre et une progression rigoureuse. (L’ouvrage a été publié en italien [*Mostri e chimere; Montaigne, il testo, il fantasma* [Bologne, 1991] avant de l’être en français). Cette cohérence est encore renforcée par le parti pris de Fausta Garavini — qui plaide avec constance et conviction pour une édition séparée de chacune des trois versions successives des *Essais* — de se donner pour premier objet d’étude le texte de 1580 et de n’analyser qu’ensuite les ajouts, de manière à trouver la confirmation des hypothèses

qu'elle a d'abord formulées ou à poursuivre des investigations plus aiguës encore. Elle nous fait ainsi découvrir d'un oeil neuf des chapitres des livres I et II qui, réputés impersonnels, étaient volontiers délaissés par la critique. La confrontation méthodique d'énoncés à portée générale, comme d'exemples qui permettent à Montaigne de s'essayer au contact des attitudes et des opinions d'autrui, avec les déclarations personnelles qu'il avance par ailleurs, devient l'instrument privilégié dont Fausta Garavini se sert pour pratiquer une "lecture du soupçon" (p. 13). Pour elle, en somme, par un paradoxe fécond, Montaigne ne se livre jamais tant que lorsqu'il parle des autres.

La première partie de l'ouvrage prend pour point de départ les deux événements qui ont joué un rôle décisif dans la genèse des *Essais*: la mort d'Étienne de La Boétie et celle de Pierre Eyquem. Fausta Garavini remet en question l'image édifiante que Montaigne veut donner du lien qui l'a uni à l'un comme à l'autre: d'un côté une amitié en tous points exceptionnelle et absolument désintéressée, de l'autre une reconnaissance sans réserve pour "le meilleur pere qui fut onques" (I, 28). Elle voit dans la fascination de Montaigne pour son ami un amour qui ne veut pas dire son nom, elle met au jour la rancœur que le fils a longtemps nourrie envers un père qui n'a su lui donner ni l'éducation qui aurait fait de lui un homme accompli ni l'aisance financière dont, parvenu à l'âge mûr, il avait besoin. Elle établit ainsi comment Montaigne, d'abord prisonnier et de l'admiration enamourée pour l'ami et de la tyrannie aveugle du père, a su, par l'écriture, gagner son autonomie: ce n'est qu'alors qu'il a pu, dans le livre même, "inventer" l'image idéale des deux personnages. Cette double enquête se fonde sur une attention extrême au texte de Montaigne, mais aussi aux archives qui donnent de ses relations avec sa famille une image toute différente de celle qu'il brandit. Après s'être interrogée sur la signification des dates que l'auteur a successivement inscrites à la fin de son "avis au lecteur," Fausta Garavini peut conclure: "Le livre qui a pris la place d'un être vivant — de La Boétie disparu — sera le substitut, la "vraie image" de Montaigne, sa parole "vivante et vitale": ainsi se manifeste "une confiance prodigieuse dans la parole comme vie et comme présence: une confiance désespérée et émouvante" (p. 98).

Dans chacun des chapitres de la seconde partie, Fausta Garavini applique à un essai du livre II la méthode dont elle a montré l'intérêt et l'efficacité. Dressant un "registre des peurs" et des obsessions qui assaillent Montaigne, elle exhibe tour à tour la valeur phallique du pouce (II, 26, "Des pouces"), une invincible répugnance pour le contact avec le corps d'autrui (I, 39, "De la solitude"), un vertige sadique insoupçonné dans le chapitre même (II, 11, "De la cruauté") où Montaigne déclare haïr "cruellement la cruauté," le désir tout aussi irrépressible qu'irrationnel d'une survie de son corps au-delà de la mort (I, 3, "Nos affections s'emportent au delà de nous"), la peur du dérèglement d'une colère qui, en réponse à une agression réelle, se retourne contre de vaines cibles (I, 4, "Comme l'ame decharge ses passions sur des objects faux quand les vrais luy defaillent"), l'angoisse d'être privé de cette parole qui seule peut donner au sujet existence et consistance (I, 2, "De la tristesse"; II, 6, "De l'exercitation").

Chapitre après chapitre, Fausta Garavini tisse un extraordinaire réseau de relations — entre les phrases, entre les strates du texte, entre les différents essais — et fait apparaître progressivement ce qui, pour elle, meut l'écriture des *Essais*: "Tentative de défi et mise à mort des fantasmes, les *Essais* sont en somme la prise du sujet sur son propre être, dans la mesure où ils lui permettent d'exister par l'écriture." (p. 157).

Reste à examiner comment Montaigne s'assure cette prise. C'est l'objet de la troisième partie: contre la horde des monstres, "le théâtre des défenses." Si les angles d'approche sont plus divers — l'unité du propos et du corpus étudié (celui des deux premiers livres surtout) demeure très forte. Aux risques que présente l'écriture, "paralysie du souffle, de l'esprit, de la vie" (p. 178), Montaigne oppose le choix du français, langue encore labile, et la recherche d'une écriture qui restitue la spontanéité et la vivacité de la parole, écriture que Fausta Garavini désignerait volontiers par le terme "oraliture" (p. 179); il justifie obliquement la vie pour laquelle il a opté au détriment d'une carrière officielle et surtout de la gloire des armes dont il garde la nostalgie; tout en dénonçant la faiblesse du jugement humain, il se fait "le maître du sens" et s'arroe un droit de juger de tout, qu'il dénie aux autres.

Peut-on ici émettre un léger regret? Il est dommage que Fausta Garavini, dans les différents volets de cette démonstration, s'appuie sur les déclarations de Montaigne qui, en fonction de la logique de la dénégation qu'elle a adoptée tout au long de son livre, pourraient être retournées contre lui, plutôt que sur le travail d'une écriture qui, comme elle le suggère elle-même, n'est pas seulement un système de défense, mais une conquête: le "je" des *Essais*, "qui ne coïncide pas" (p. 254), on le lui accordera volontiers, avec le moi biographique ou psychologique, peut-il se réduire à un moyen pour Montaigne d'assurer "la saine gestion de ses angoisses et de ses fantasmes" (pp. 254-255)? Ces ultimes réserves n'enlèvent rien à l'intérêt de l'ouvrage, exemplaire par la rigueur et la perspicacité de ses analyses: se faisant "chasseuse de monstres" (p. 22), Fausta Garavini a su se rendre à son tour "maîtresse du sens," d'un sens qui — dans les deux acceptions du mot — échappait à Montaigne.

BERNARD CROQUETTE, *Université de Paris VII - Denis Diderot*