

LE LANGAGE DES DIEUX

La tisseuse de toile Arachné, prétendument élève d'Athéna, rivalise avec la Déesse, qui, pour un instant et à contrecœur, se dépouille de sa sagesse et punit impitoyablement la vanité de la jeune mortelle. Condamnée à tisser jusqu'à la fin des temps, Arachné garde en elle la créativité qu'elle avait volée à la Déesse – la capacité de «tirer un soleil de [son] cœur»¹ – et un sentiment de culpabilité pour avoir surpassé la Maîtresse. Désormais, elle ne pourra plus ne pas créer et ne pas se sentir maudite.

Symbole à la fois solaire et lunaire, selon l'optique du mythologue qui l'étudie, Arachné recrée le cosmos et initie les autres mortels aux mystères de sa création, mais sans jamais se séparer d'elle. Quant à la toile de cette filandière, qui est d'une fragilité presque archétypale, elle peut s'ériger en emblème de l'instabilité, confirmant et déconstruisant la plus philosophique des lectures. Engageant, par réflexion, l'observateur dans son oeuvre, elle s'identifie à une écriture ayant une fonction ontologique, en même temps **πράγμα** et **έργον**, objet artistique et commentaire sur l'objet, produit de la conscience créatrice et processus d'une conscience cognitive, qui, néanmoins, assume tous les rôles de la première.

Techné et épistémé.

Au lieu de recueillir les pensées de quelques théoriciens et de les utiliser comme intertextes, positifs ou négatifs, pour créer une théorie «nouvelle», j'assume ma propre définition et de l'objet étudié et du travail du chercheur: **πράγμα** et **έργον**, pour attraper dans mon tissage les termes de la rhétorique aristotélicienne², la théorie étant la synthèse de ces deux composantes. Ajoutons que **έργον** n'est pas seulement l'oeuvre mais aussi l'acte même qui produit l'oeuvre³, la substance et le travail du lecteur comme création.

La théorie proposée ici est fondée sur deux mots «antistrophiques»⁴, et non antithétiques, correspondant mais d'un autre topos (sens ancien et moderne d'**αντίστροφος**), tant dans leurs signifiants que dans leurs signifiés: **λογοτεχνία/τεχνολογία**, ou, pour rester dans l'Antiquité, **έντεχνος [λόγος]** et **τέχνη [λογική]**. Le mot médiéval (et moderne) **λογοτεχνία**, qui manquait à Aristote⁵ mais qui nous vient apparemment de son expression **τέχνας των λόγων**, «techniques des discours»⁶, élève et limite la littérature à l'art du discours, au tissage des mots. **Έντεχνος**

Λόγος thèse technique et expérience personnelle de la langue, fait en sorte que l'individuel s'assimile au social, tout en se haussant jusqu'à la sphère du symbolique. Mais symbole, **σύμβολον** (et **συμβόλαιον**), était un traité de commerce entre cités. Autrement dit, grâce à la créativité inépuisable de la langue, le social et le symbolique se rejoignent.

Anaxagore et, plus tard, Démocrite disaient, si l'on en croit Théophraste⁷, que l'image se reflète dans les yeux et que c'est justement de ce reflet que naît la vue. La vision du lecteur naît de la même manière: le texte se reflète dans l'«œil-**ήλιος**»⁸ et crée l'interprétation. Lire comme un «indiligent lecteur», c'est rester à une première étape et perdre de vue l'écriture-tissage. «Mes fantasies se suivent, mais par fois c'est de loing, et se regardent, mais d'une veuë oblique», écrit Montaigne⁹, donnant du mouvement ainsi qu'un caractère visuel à ses imaginations, sans limiter ses remarques à l'écriture. Mais sur le texte de 1588, il ajoute de sa main: «C'est l'indiligent lecteur qui perd mon subject, non pas moy».

Théorie, de **θεωρία**, «vue» mais aussi «pensée philosophique», est, par son étymologie même, de nature visuelle. **Θεωρία** se rapporte à **θέατρον**, «théâtre», et à **θεάριος**, épithète d'Apollon comme dieu des oracles: dotés d'un aspect visuel et d'une dimension visionnaire, la littérature et son commentaire sont transformés en théologie.

C'est le privilège de la poésie (**ποίησις**) de réinstaller l'image dans son statut de reflet. C'est le privilège du lecteur-théoricien de «donner à voir», de partager son espace intérieur avec ses propres lecteurs. L'intérêt qui découle d'une lecture faite à travers un modèle *théorique* (au sens étymologique du mot), c'est voir les yeux du lecteur en train de voir. Néanmoins, la vue médiate, celle qui se crée par les mots, place le lecteur à l'intérieur des choses. La théorie pourrait donc se présenter comme spectacle. L'œil voit et se laisse voir. Les yeux du lecteur voient le texte et le reflètent, parcourent sans cesse la page écrite et créent l'«instabilité» du sens par leur mouvement même.

Envisagé comme reflet de l'œil-soleil, le texte s'apparente aux yeux dans les icônes byzantines originales qui reflètent toute la souffrance des saints devant le martyr et toute la lumière qui émane de la promesse d'une vie éternelle, grâce au martyr: dialogisme s'imposant par l'expressivité même des yeux, qui deviennent la synecdoque de tous les sens, ainsi que de toutes les facultés de l'âme.

Le théâtre est un topos idéal de cette poétique «en abyme», car, pour «interpréter» une pièce, on passe à travers deux étapes herméneutiques, le premier récepteur étant un (autre) artiste, comme l'écrivain, le second étant le public (et le critique). Il y a ainsi un parcours sur trois plans: techné, techné-épistémé, épistémé.

La scène ayant un caractère spatio-temporel total et totalisant, la représentation théâtrale est basée sur deux hypostases de l'imaginaire: le texte dramatique et l'espace-temps de la scène; mais aussi sur deux intertextes: les deux métamorphoses de l'imaginaire en relation dialogique et une représentation précédente (de la même pièce ou d'une autre qui lui ressemble). L'effet créé est celui d'un intertexte générique, où même les «préjugés» du lecteur-spectateur sont une source de créativité.

Le discours théâtral, dense et polyphonique, est en même temps archétypal (il possède une matrice inépuisable de production d'images verbales, acoustiques, visuelles, et effectue le retour aux origines de l'être), et atypal (il est capable de saisir et de contrôler le spectateur). Ainsi le phénomène théâtral peut être étudié à la fois comme source de créativité et comme «troupe» de signes. Le texte inachevé, destiné à être complété par la représentation, se confirme alors déconstructif par sa nature même. Écrit par un dramaturge, il est dit par un acteur (une autre voix) et se matérialise en spectacle par une pluralité de signes non linguistiques (non voix). Quant à l'acteur, qui s'avère en même temps objet et produit de la vue, il attire notre regard parce qu'il se trouve sur la scène, c'est-à-dire dans une place visible de toutes parts. Mais la place est «éminente» (dans le vieux sens du mot) même lorsque la scène est située plus bas que les spectateurs: elle est donc élevée par définition et non dans l'espace. On pourrait même dire que nous ne voyons pas l'acteur parce qu'il est sur la scène: au contraire, l'acteur est sur la scène parce que nous le voyons.

L'image du corps de l'acteur dans son habitat naturel, en conjonction avec le regard du spectateur qui va de la salle à la scène, correspond à l'image du lecteur devant le texte. L'oeil du lecteur crée, grâce à son mouvement sur la page écrite, un rythme intérieur qui va de la créativité à l'érudition créatrice. Du point de vue du lecteur suivant, le texte est un produit du désir de son *premier* lecteur, de celui qui a saisi le texte *sommairement*, qui voit la somme des choses, c'est-à-dire le point le plus haut (sens étymologique) et l'ensemble (sens courant), le seul que Platon admet comme dialectique¹⁰.

Mais s'interroger sur l'art du texte, c'est à la fois communiquer avec celui qui l'a tissé, l'inviter à révéler son identité créatrice, et aussi construire l'identité du chercheur. L'oeil du lecteur complète le poème, tandis que le lecteur est créé par le texte: la lecture aboutit à la connaissance de soi, première étape de l'écriture.

«Un suffisant lecteur», dit Montaigne, «descouvre souvent és escrits d'autrui des perfections autres que celles que l'auteur y a mises et apperceües, et y preste des sens et des visages plus riches»¹¹. Il est

évident que ce lecteur privilégié communique directement avec l'auteur et ensuite utilise le texte de l'autre comme intertexte pour produire le sien. Seul un lecteur qui est piégé par le poème peut assumer une telle responsabilité.

Si le sens du texte n'est pas stable, alors mon commentaire, texte lui-même, participe de l'instabilité universelle («Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage»¹²); il pourrait se prêter à des interprétations et enrichir le texte initial, élargir le point de départ.

Dans «De l'expérience», le chapitre qui clôt ses *Essais*, Montaigne mentionne l'opinion d'un Cratès», selon qui il faut être un «lecteur bon nageur» pour lire Héraclite, autrement la profondeur et le poids de la «doctrine» vont l'engloutir et le suffoquer¹³. En effet, dans ses *Vies des philosophes*, Diogène Laërce raconte qu'un certain Cratès» apporte en Grèce l'oeuvre d'Héraclite (probablement *De la nature*), qui, pour être comprise, exige que le lecteur soit «un nageur délien afin qu'il ne soit pas noyé là-dedans»¹⁴. Le lecteur d'Héraclite doit être nageur délien, de Délos, patrie d'Apollon et de sa soeur Artémis, autrement dit du dieu qui convie à la connaissance de soi et de la déesse qui est liée à l'ésotérisme, puisque c'est dans son temple que se trouve le livre d'Héraclite.

Ce qu'il y a cependant d'étonnant, c'est que Cratès n'est pas cité directement. Quoique ce soit Croton qui, dans son livre *Le Plongeur*, mentionne l'opinion de Cratès, Diogène Laërce emprunte cette citation à Séleucos le grammairien. Par ailleurs, pour bien délimiter la théorie proposée dans la présente étude, qui veut la lecture comme l'imaginaire de l'écriture, il faut avoir recours à Montaigne qui évoque le texte et qui, en plus, est l'écrivain par excellence qui passe par la lecture et le commentaire pour arriver à l'écriture. Mais ce n'est pas tout. Les spécialistes de Montaigne renvoient pour ce texte au chapitre de Diogène Laërce sur Cratès. Or, non seulement le texte n'y est pas, mais il ne s'agit pas de ce Cratès-là. Ce nouveau tissage, où l'auteur est un *autre*, lorsque le lecteur spécialiste est impliqué, devient une matrice autant de production que d'aliénation, le sens étant et produit et remis à plus tard, ou, mieux, le lecteur voyage dans une mer plus profonde. Il ne nous faut plus un nageur mais un plongeur, comme l'indique d'ailleurs le titre du livre de celui qui nous a transmis l'épisode par écrit.

Une confrontation même superficielle du texte de Montaigne et de celui de Diogène Laërce révèle le fait intéressant que le mot *lecteur* est ajouté par le philosophe de la Renaissance, le texte original contenant une métaphore *in absentia*. Ce commentaire n'est pas proposé par un lecteur ou un auteur précis mais par *un* Cratès, l'écrivain comme entité sociale ou historique étant remplacé par un scripteur. L'écrivain passe,

l'écrit demeure.

La mise en abyme, où le texte même recule à l'infini, crée la multiplicité du *je* de l'écriture. Selon Diogène Laërce le traité d'Héraclite «est déposé dans le temple d'Artémis et on dit que l'auteur l'a rendu délibérément obscur pour qu'il ne soit pas méprisé par la populace et ne soit lu que par les initiés. [...] Ce livre est devenu si célèbre qu'une secte fut fondée, inspirée d'Héraclite et appelée les Héraclitéens»¹⁵.

La littérature-théologie, l'obscurité comme garantie d'une communication avec les seuls initiés: nous sommes ici en présence d'une allégorie de l'intertextualité ancrée dans l'Imaginaire, car il s'agit d'une écriture-connaissance de soi. Il se dégage de ce texte de Cratès-Montaigne (parmi d'autres) une esthétique de l'aporie dans le sens étymologique du mot: aporie, de *a*, préfixe privatif, et *poros*, l'endroit où la mer n'est pas profonde, donc manque de passage dans la mer. Le lecteur doit être nageur délien, originaire de Délos, patrie d'Apollon et d'Artémis.

L'évocation des dieux déliens, grâce au nageur délien, confirme qu'il n'y a pas d'intertexte si le livre n'est pas remis dans le temple d'Artémis. Sans Imaginaire, l'intertexte est un plagiat. Sans une conscience qui lit dans l'espace de la conscience qui écrit, sans le double piège d'Arachné, piège du moi et de l'autre, on ne peut pas se connaître suffisamment pour écrire. Tout texte-tissage est un texte héracliteen: il doit être gardé soigneusement dans le temple d'Artémis. Tout auteur est un auteur d'essais: il lit, commente, écrit. Enfin tout lecteur-théoricien est un Cratès: il lit le texte et l'annote, mettant en garde le lecteur indiligent contre les dangers (et les délices) d'une écriture délienne¹⁶.

L'exil de l'araignée. L'espace du texte devient a-topie où l'écrivain lui-même ne peut pas entrer. Pour Montaigne, qui déclare: «Nous ne sommes hommes, et ne nous tenons les uns aux autres que par la parole»¹⁷, le logos est le *symbole* de l'humanité, le pacte entre les êtres humains.

La notion d'intertextualité comme moyen d'interprétation naît lorsque Socrate, expliquant un poème de Simonide, le superpose sur un texte tiré d'Hésiode¹⁸. Mieux qu'aucun autre, Socrate savait que tout logos est dialogue, tout texte est intertexte, pourvu que ce processus de production n'efface pas la voix du scripteur et qu'elle soit toujours audible. Mais cette herméneutique, qui n'est pas limitative, ne s'intéresse pas seulement aux textes poétiques ou philosophiques. Dans une pièce de théâtre on peut discerner une autre voix, synthétique et même critique, qui accompagne celle du personnage. On pourrait même affirmer que tout texte vient d'un intertexte lu et relu et que toute esthétique de la lecture est inévitablement esthétique de la relecture: la

connaissance du mythe ou du texte aboutira à une lecture dense qui enrichira le phénomène littéraire.

Montaigne, qui passait son temps dans sa tour d'abord à lire les Anciens, puis à écrire, pouvait répéter mot à mot les pensées des textes qui se trouvaient dans sa bibliothèque. Comme, par son propre aveu, il ne connaissait pas bien le grec, les Hellènes lui parlaient en français, comme citoyens du monde. La langue s'exprimait par les hiéroglyphes de la pensée. «Ce n'est pas non plus selon Platon que selon moy, puis que luy et moi l'entendons et voyons de mesme», dit-il dans «De l'institution des enfans»¹⁹. Et dans «De la vanité»: «Non parce que Socrates l'a dict, mais parce qu'en verité c'est mon humeur, et à l'avanture non sans quelque excez, j'estime tous les hommes mes compatriotes»²⁰. Est-ce un hasard si la justification de l'intertextualité est suivie par une affirmation du cosmopolitisme? L'intertextuel est apparenté au symbolique, au «traité de commerce entre cités».

Πρωτογραφή, protoécriture, l'écriture comme hiéroglyphe dépasse la langue dite nationale. Le dynamisme du dessin produit le sens et, comme dans la poétique de Gaston Bachelard, le sens se cristallise en images. Inversement, pour transformer une image en matrice de sens, il faut quitter les mythes de l'écriture et entrer dans le domaine du langage, quitter le mythe et sa dimension verticale et entrer dans le logos et sa dimension horizontale. Mais l'écrivain, toujours plongé dans les mythes de la page écrite, reste en dehors du règne du langage et admet son impuissance, en jouant avec lui.

Les mots sont rattachés aux choses, les transformant en objets plus vastes et leur conférant une valeur représentationnelle et même symbolique, grâce à une mise en abyme de l'Histoire et du discours: l'Histoire est vue comme intertexte et comme allégorie. Le rapport entre signe linguistique et référent est résolu à l'aide de la philosophie. Le mot devenu image et le monde devenu espace de réflexion se rejoignent. Pour un philosophe, les «mots substantiels» sont les seuls ayant «mouvement et action», Aristote ne trouvant ce type que chez Homère, selon Montaigne²¹.

Le problème qui se pose à chaque poète aujourd'hui est de représenter la réalité à l'aide d'un langage qui s'avère dépouillé de son caractère référentiel, langage dont les signifiants ont perdu en route les sèmes multiples qui composaient leurs signifiés. La disparition du mouvement qui va du mot à l'objet entraîne l'effacement du mouvement qui va du son au sens. Alors, plus on interprète, ou plus on dit sur le texte, moins on approche une compréhension idéale. Le sens s'éloigne de nous à mesure que nous approfondissons, car, en ajoutant l'interprétation au texte, la lecture à l'écriture, l'oeuvre devient plus

dense et plus obscure. La connaissance approfondie du texte mène au scepticisme et c'est justement ce scepticisme que nous sommes appelés à étudier.

Le lecteur-théoricien assume la responsabilité du texte, car il crée le point de vue d'où il voit le texte, ainsi que la vision du monde du texte et par conséquent le monde même. Il inverse ainsi le mouvement naturel qui va de la page au lecteur. Il devient une conscience qui se place dans l'univers contemporain pour s'affirmer comme créativité. L'expression «ceci n'est pas un univers», utilisée aujourd'hui par la physique quantique, met justement en évidence cette participation active de l'observateur à la création des phénomènes.

Nous avons donc besoin non plus d'un «candide lecteur»²², *candide lector*, «lecteur juste», mais d'un lecteur acrobate, qui est continuellement intimidé par la vue de son propre spectateur et qui met son aporie sur la scène, comme dans le *Parménide*²³, le fait que l'Un est constamment menacé par l'Autre crée le lieu où le sens est généré. Cela est évident également dans le *Sophiste*²⁴: le sens étant aux frontières entre être et non être, la négativité devient le reflet de la créativité. Rien n'est construit s'il n'est reconstruit, s'il n'est d'abord déconstruit. Le livre, comme l'univers, est l'imaginaire qui crée et se crée sans cesse.

La culture humaine ne se trouve pas accumulée dans la Bibliothèque d'Alexandrie: elle n'est donc pas menacée par l'incendie. Elle est en ses lecteurs, spectateurs, auditeurs. Elle vit parmi nous, en nous. Elle est créée par nous à mesure qu'elle nous crée. Déconstruire et reconstruire impliquent une lecture profonde, car on ne peut réfuter que les livres qu'on a bien lus, donc assimilés, transformés, utilisés comme base.

Les grandes différences qui opposent les théoriciens ne doivent pas nous rendre plus sceptiques à l'égard de la théorie mais plus sages. La pluralité des optiques est une conséquence de la nature même du phénomène littéraire. Voilà pourquoi la lecture du poème n'est jamais supérieure au poème, même si la lecture est faite par un grand poète. La lecture passe, le poème demeure.

La théorie se rectifie continuellement à mesure qu'elle sert d'intermédiaire entre un lecteur qui pense et un texte qui est repensé: il s'agit dans ce cas-là d'une nouvelle théorie flexible et protéiforme qui se transforme sans cesse et qui assume une forme selon l'écrivain étudié; d'une méthode non pas éclectique mais poétique, qui est basée sur la prééminence de la littérature sur la théorie et où la conceptualisation devient complémentaire de l'imagination et non son contraire.

Le lecteur, pour ne pas renoncer à son «objectivité», garde son authenticité, et tout lecteur-théoricien est obligé de revivre les origines écrites de la théorie de la littérature, donc les origines de la littérature.

Lorsqu'une théorie complexe est appliquée, elle renaît (se déconstruit et se reconstruit) grâce au texte. Alors *le texte littéraire devient l'intertexte de la théorie littéraire et non l'inverse*. La lecture vraiment scientifique codifie la sensibilité du lecteur; elle ne prescrit pas un mode de lecture.

Άτεχνος τριθή, «routine dénuée d'art»²⁵. En écrivant sur la poésie d'une manière rébarbative, en remplaçant l'art protéiforme par la routine répétitive, nous avons imposé silence aux dieux. Dans «De la vanité», Montaigne affirme que Platon «est tout poétique, et la vieille théologie poésie, disent les sçavants, et la première philosophie. C'est l'originel langage des Dieux»²⁶. Or, il fallait ajouter que non seulement la poésie mais aussi le discours sur la poésie est «l'originel langage des Dieux», langage autant d'Apollon (lumière) que d'Artémis (obscurité).

«Langage des Dieux», langage qui ose nommer Dieu. Le langage humain peut mais ne doit pas nommer l'Innommable. Enfermé dans la sphère de l'inexprimable, il devient alors langage des dieux. C'est la gloire de Dieu que le langage humain, langage profane, ne peut pas exprimer. La preuve en est qu'il est continuellement nommé dans *Les Psaumes*; c'est plutôt devant sa gloire que le langage est impuissant; c'est en tant que créateur qu'il est l'Innommable. Ses oeuvres le louent autant que les hommes. Et lorsque c'est Jérusalem et Sion qui le glorifient, ce n'est pas une métonymie (le contenant pour le contenu); ce sont les villes-créatures; et si l'homme peut parler, c'est parce que Dieu écoute²⁷.

Dionysos, l'«antistrophe» d'Apollon et d'Artémis, fils de Zeus et de Sémélé, est le dieu deux fois né. De même le texte-Dionysos est deux fois né, par l'auteur-Sémélé et par le lecteur-Zeus. La conception de Dionysos est responsable de la mort de sa mère; la conception du texte tue l'auteur, homme ou femme, et son nom se sépare de son corps: il est réduit (ou élevé) à une métonymie (la cause pour l'effet) de son oeuvre. Le lecteur-Zeus tire l'embryon du corps de la mère mourante et lui redonne la vie. Mais voilà Dionysos qui réclame sa mère aux Enfers afin de la placer parmi les Immortels, nous donnant ainsi une allégorie de l'oeuvre d'art qui confère l'immortalité à son auteur.

Techné et épistémé, deux pôles inséparables d'une théorie qui s'érige en poétique du non/nom, sans cesser d'être poétique, c'est-à-dire imprégnée de créativité, d'une science non théorétique²⁸ mais poétique, une philosophie de la lecture qui est d'autant plus actuelle qu'elle relit les poétiques anciennes et relie la poétique et le poème.

Zoé Samara
Université Aristote

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Les Fleurs du mal*, «Paysage».
2. *Rhétorique* 1354 a.
3. 1367 a.
4. «Tout ici se fait antistrophe et se correspond exactement». *Théétète* 158 c. Texte établi et traduit par Auguste Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1955.
5. *Poétique* 1447 b.
6. *Rhétorique* 1354 a. Texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
7. *Des sens* 27 et 50.
8. *La République* 508 b.
9. *Les Essais*, P. Villey et V.-L. Saulnier, éd., Paris, PUF, 1988, «De la vanité», p. 994.
10. «Celui qui est capable d'une vue d'ensemble est dialecticien; les autres ne le sont pas». *La République* 537 c. Texte établi et traduit par Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1949.
11. «Divers evenemens de mesme conseil», p. 127.
12. «Du repentir», p. 805.
13. P. 1068.
14. IX, 12. (Je traduis).
15. IX, 6.
16. Celui qui parle, le sujet dont il parle et l'auditeur sont les trois composantes du discours selon Aristote (*Rhétorique* 1358 b).
17. «Des menteurs», p. 36.
18. *Protagoras* 340 d.
19. P. 152.
20. P. 973.
21. «Des plus excellens hommes», p. 753.
22. «De l'institution des enfans», p. 169.
23. 148 e.
24. 257 b-c.
25. *Phèdre* 260 e. Texte établi et traduit par Léon Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1944.
26. P. 995.
27. *Les Psaumes*, 138.
28. *Rhétorique* 1364 b.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ζωή Σαμαρά, *Le langage des dieux*

Στο «*Le langage des dieux*» επαναπροσδιορίζονται τρία συστατικά του λογοτεχνικού φαινομένου: η *ανάγνωση*, ως είσοδος στον τόπο της λογοτεχνικής συνείδησης· η *γραφή*, ως μήτρα παραγωγής εικόνων και γλωσσικών σημείων (με σημαίνοντα, σημαινόμενα και αντικείμενα αναφοράς)· το *διακείμενο*, ως επανάληψη-αντανάκλαση με τη συμπαράσταση της φαντασίας. Όπως ο Διόνυσος, το λογοτεχνικό κείμενο είναι ο θεός διπλής γεννήσεως: γεννήθηκε από τη Σεμέλη-συγγραφέα και από τον Δία-αναγνώστη. Συνδεδετικός κρίκος ανάμεσα στους αρχαίους και τη θεωρητική (με την ετυμολογική έννοια της λέξης) πρόταση που αναπτύσσεται στην παρούσα μελέτη είναι ο Montaigne, ο πιστός οπαδός της αρχαιότητας, πιστός, γιατί αφομοιώνει και ξεπερνά όλα του τα δάνεια, μετατρέποντας την ανάγνωση σε διάλογο με τους θεούς.