
L'essai littéraire, devant le temps

Marielle Macé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/499>

DOI : 10.4000/narratologie.499

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Marielle Macé, « L'essai littéraire, devant le temps », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 14 | 2008, mis en ligne le 27 février 2008, consulté le 14 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/499> ; DOI : 10.4000/narratologie.499

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2019.



Cahiers de Narratologie – Analyse et théorie narratives est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'essai littéraire, devant le temps

Marielle Macé

- 1 Adorno rapporte dans un célèbre texte consacré à la forme de l'essai¹ la colère suscitée dans le monde de la recherche ou du savoir par la légèreté de ce genre, son vague, sa désinvolture, ou encore sa mondanité. Cette colère, ou cette déception savante, est nourrie par la difficulté des essayistes à répondre à ce que Barthes aurait considéré comme une question méchante : quel est le savoir propre à l'essai, que nous apprend-il, que dit-il qui ne se dirait pas ailleurs ? Cette question est à prendre au sérieux, car on ne doit pas supposer une sorte d'intelligence intrinsèque à l'essai, et c'est là un des principaux écueils des réflexions qui lui sont consacrés. Quel est donc le savoir, ou plutôt, et je m'expliquerai sur cette expression, le *style de vérité* accessible à l'essai ? Il est utile, pour répondre à cette question, de s'intéresser aux querelles qu'il engendre², révélatrices de la colère décrite par Adorno. De Benda à Bourdieu ou à Sokal, l'irritation s'est significativement accentuée, dans un siècle où l'essai, largement réinstauré dans l'espace littéraire français³ désigne une véritable *situation* dans la culture. Cette situation doit être décrite en termes agoniques ; elle tient à une concurrence nouvelle entre sciences et littérature, concurrence aux armes diversement distribuées mais constamment affirmée au long du siècle ; car on écrit un essai contre une position savante, et cette concurrence définit une période homogène qui va, grossièrement, de Péguy à Barthes. Si les disciplines se sont longtemps cherché des territoires, la période contemporaine est en revanche marquée par une querelle de propriété ; l'affirmation des sciences de l'homme a été perçue comme la confiscation d'un ensemble de domaines jusqu'ici réservés à la littérature : dans un espace littéraire autonomisé, le rapport du style et de la connaissance est de plus en plus difficile, un sentiment d'incompatibilité entre écriture et savoir s'est imposé, et un risque d'obsolescence a marqué l'évolution de la prose d'idées depuis la fin du XIX^e siècle.
- 2 La réplique des essayistes modernes a consisté en l'affirmation d'un style de pensée propre à la tradition littéraire française, et à l'illustration de l'essai comme chef-d'œuvre de son histoire. L'essai incarnait une tentative de reconquête du territoire de la réflexion, une réponse spécifiquement littéraire à de nouvelles « inquiétudes » intellectuelles (le mot est omniprésent dans le premier tiers du siècle), et le maintien

de la littérature dans la construction des idées partageables qui font l'assise d'une culture. La réponse systématiquement faite aux sommations de la science, en particulier au xx^e siècle celles des sciences humaines, tient en effet à l'affirmation d'une singularité de la pratique de la « pensée », mot pascalien, bergsonien, mot d'allure littéraire ; une pensée qui ne serait justement pas un savoir, une pratique intellectuelle décrochée de ses implications épistémologiques. Comment la définir ? Je crois qu'il faut, pour le faire, se tourner vers la question des *usages*. Car la forme que prend cette pensée sans savoir est perceptible dans le mode de circulation, les souvenirs que l'on garde d'un essai, ce que l'on en retient, ce que l'on en cite, la façon dont on le résume, bref, la façon dont on s'en sert. Le genre de l'essai trouve dans ces usages une identité qui tient à la fois, on va le voir, à une pratique intellectuelle (un geste, une directionnalité), à une certaine réalité mentale (la forme concrète, la forme sensible que prend dans un essai une opération de l'esprit et les objets qu'elle fait naître), à un rythme ou un phrasé propres à toute individualité pensante, bref à une façon de se tenir devant le temps.

Les situations « citables »

- 3 Partons d'une citation un peu énigmatique de Walter Benjamin, qui dispose face à face quelque chose comme deux personnalités mentales, deux façons d'user de ce qui est offert à notre expérience intellectuelle, existentielle et sensible : « Certains rendent les choses transmissibles (tels les collectionneurs, natures conservatrices), d'autres rendent les situations exploitables, et pour ainsi dire citables : ce sont les caractères destructifs »⁴. Il me semble en effet que les essayistes travaillent essentiellement avec du « citable », avec de bons exemples, en termes plus temporels avec du « mémorable », ou encore avec des « lieux communs », (en bonne part, si l'on songe avec Paulhan aux qualités de l'invention rhétorique ; ou en mauvaise part, puisqu'il peut y avoir aussi une bêtise, ou du moins une paresse, et pas seulement une élégance de l'essai) autrement dit avec ce que l'on peut appeler, en empruntant cette expression à Roland Barthes, des « idées – phrases », : « J'avais la tête pleine de Nietzsche, que je venais de lire ; mais ce que je désirais, ce que je voulais capter, c'était un chant – d'idées-phrases : l'influence était purement prosodique »⁵.
- 4 C'est sans doute cela que l'on retient d'un essai, ce que l'on y cherche, et la façon dont on s'en sert une fois le livre refermé. Les essayistes partent de ces formes citables, comme d'autant de pensées héritées et de savoirs partagés qu'ils exploitent, qu'ils développent, qu'ils régénèrent, mais aussi, plus souvent (et il faut ici donner tout son écho au « caractère destructif » de Benjamin) qu'ils fragilisent ou qu'ils mettent en dérive ; car ces « idées-phrases », liaisons indissolubles d'un sujet et d'un objet, ont été vécues comme irréductibles aux disciplines constituées. Et les auteurs en produisent à leur tour, offrant non pas des modèles applicables mais justement des cas remobilisables, des situations réhabilitables ; la prose d'essais se définirait en cela, pour reprendre une expression de Pascal au sujet de Montaigne, Pascal qui défendait Montaigne contre Malebranche, comme ce « qui demeure le plus dans la mémoire et qui se fait le mieux citer »⁶.

Un crayon à la main

- 5 L'essai importe autant que le roman à nos vies, à nos affects et à nos conduites ; pourtant on ne lit pas un essai comme on lit un roman ; l'emportement, la projection, l'immersion même peuvent être aussi intenses, si l'on a le goût des idées, mais l'attitude du lecteur diffère ; on lit volontiers un essai un crayon à la main, on souligne, on

extrait, bien plus que dans un roman – car la fiction peut méduser. Les bons exemples, ces combles d'images ou ces paradoxes produits par l'essai ont pour point commun d'être découpables, extraits du flux du texte pour constituer celui de la culture collective. Il s'agit, comme disait Barthes, de « lire en levant la tête », dans une lecture « à la fois irrespectueuse, puisqu'elle coupe le texte, et éprise, puisqu'elle y revient et s'en nourrit »⁷. Le texte est rythmé par la cristallisation de ces idées-phrases, appelé à être lu par re-prélèvement de formules ; il suscite un comportement utilitariste et prédateur, produit des idées qui nous seront désormais utiles, comme de nouvelles cases mentales, ou pour le dire plus souplement, comme de nouvelles dispositions ; le maître-mot ici, sera en effet celui de *disponibilité*.

- 6 Si le lecteur souligne le texte, c'est que ce texte est lui-même écrit pour être souligné ; il identifie ses propres moments de densification, de cristallisation au présent de ce qui sera mémorable. Barthes précisait qu'il avait des pensées « à même la langue » ; Sartre, plus explicite encore, interrogé sur la façon dont naissaient ses idées, répondait : « Mes idées naissent comme des phrases à écrire »⁸, expliquant l'importance du style formulaire dans la dynamique de sa réflexion, précisant même que l'écriture philosophique relevait chez lui de l'expulsion d'un trop plein de pensées : il s'agit de se débarrasser d'idées conçues comme des boursoufflures ou, plus vilainement encore, comme des « hernies » avant qu'elles ne gâtent ses projets proprement littéraires ; Sartre s'est d'ailleurs souvent tourmenté au sujet de son talent formulaire, regrettant par exemple que la doctrine de l'existentialisme ait été réduite par ses lecteurs à l'une des dernières phrases, mémorables par excellence, de *L'Être et le néant* : « l'homme est une passion inutile » ; elle avait justement quelque chose de trop mémorable, c'est-à-dire de trop bien incarné.
- 7 L'occurrence du citable, c'est en effet le temps de la cristallisation, de la production au présent de ce qui sera mémorable ; comme si l'essai créait à la fois l'événement de pensée et son stockage, puisque le lecteur pourra s'approprier dans sa globalité, dans sa cohésion, cette bonne image, comme ce détail commenté par Barthes, qui parle de l'importance de faire entrer un concret sensible dans ce qu'il appelait le « murmure de l'intellect » ; le profit qu'il désigne est, tout à fait clairement, un profit de prélèvement, de citation, une disponibilité intellectuelle gagnée sur la fatigue : « Ne suffit-il pas de faire passer dans le discours critique un “rond bleuâtre de fumée” pour vous donner le courage, tout simplement... de le recopier ? »⁹. Cette logique d'appropriation est évidemment née avec Montaigne, dont l'écriture était faite d'arrachements féconds, d'anachronismes nécessaires, et dont les *Essais* présentaient à leur tour une disponibilité herméneutique telle qu'ils ont été l'objet de nombreuses opérations de chirurgie éditoriale.
- 8 La citation des phrases d'autrui, dont tout essayiste a le goût, désigne cette sollicitation des pensées « bonnes pour écrire » comme disait Valéry. Une même sensibilité aux phrases associe d'ailleurs pour quelqu'un comme Barthes les réussites du roman et celles de l'essai. « Maquette de phrase » ou « maquette du raisonnement »¹⁰, l'énoncé essayiste a sa propre brillance et sa propre force de véridiction. Car aux yeux de Barthes la forme prouve, particulièrement lorsqu'elle est brève, qu'elle frappe une idée en maxime et qu'elle fonctionne, par conséquent, comme « un inducteur de vérité »¹¹. La concrétion de la pensée dans la langue est ce qui promet de faire *durer* ces pensées : « Ce que la mémoire doit préserver, ce n'est pas la chose, c'est son retour, car ce retour a déjà quelque chose d'une forme – d'une phrase »¹². La littérature, souligne un Barthes

qui décide en cela de l'échelle de style accessible à l'essai, est l'ordre des Phrases ; chaque phrase est un « dépôt de la littérature » et lui promet son avenir, « comme si la *Notatio* (le fait de noter) permettait de se souvenir *sur-le-champ* »¹³. Voilà redéfinies, comme bonheur d'écriture et inscription dans le temps de la culture, la fabrique topique qui est au cœur de l'essai, cette façon qu'ont les essayistes de vivre leur culture comme une mémoire.

Souvenirs

- 9 En effet on ne garde pas le même souvenir, on ne remobilise pas de la même façon un essai et un roman, qui ne se rendent pas disponibles, justement, sous des formes identiques. Lorsque Julien Gracq cite ce qui lui reste de *La Chartreuse de Parme*, il énumère quelques scènes de hauteur, qui seraient des concentrés de romanesque ou des provocations au désir, et médite sur le processus de simplification, de recomposition, de rééquilibrage qu'entraîne le travail de la mémoire : « Il faudrait comparer entre eux les souvenirs que gardent à distance d'une même œuvre des lecteurs exercés et de bonne foi, leur faire raconter de mémoire à leur idée le livre – ou plutôt ce qu'il en reste, toute référence au texte omise – noter la récurrence plus ou moins régulière du naufrage de pans entiers qui ont sombré dans le souvenir, de point d'ignition au contraire qui continuent à l'irradier, et à la lumière desquels l'ouvrage se recompose tout autrement »¹⁴.
- 10 Soumis à cette épreuve du souvenir, un essai (d'ailleurs difficilement résumable, à la différence d'un assemblage clairement assertif de thèses) offrirait sans doute autant d'événements ou de passions qu'un roman, mais sous une autre forme, celle de discours migrants, de précipités d'idées, d'images frappantes, de formules exemplaires, transformation des données de la culture *frappées* en arguments et désormais citables : du *Degré zéro de l'écriture* il nous reste au moins « l'écriture blanche » ; et de *La Trahison des clercs*, peut-être juste un titre, mais qui tient à lui seul un discours sur l'Histoire ; de *La Chambre claire*, quelques mots, sous la forme de la cartographie d'une idée (*studium* et *punctum*) et surtout un scénario « vaguement proustien », comme disait Michel Charles, qui culmine sur un bon exemple dont tout le monde de souvient, la photographie du Jardin d'hiver. Tout essai réussi met en circulation dans le temps des énoncés qui valent le général et combent une idée, et que leurs dérives successives convertissent en formes doxales ou paradoxales, autrement dit des topiques. *De l'amitié, De l'amour, L'Etre et le néant*, nous offrent tous ces ressources : au chapitre de l'amitié, chacun pourra remobiliser cette formule « Parce que c'était lui, parce que c'était moi » ; sur le thème du coup de foudre, un rameau dans les mines de sel de Salzbourg ; au sujet de la mauvaise foi, il suffit de rappeler un garçon de café pour s'entendre sur une idée partagée et sur un tableau sensible. Le « traître » de Péguy, « l'horloge » de Bergson, la « dépense » de Bataille : autant de concrétions mémorables de savoir et de style emboîtés l'un dans l'autre que le lecteur souligne, et qui pourront désormais lui servir d'agents de liaison ou de raccourcis de pensée. C'est ce que Judith Schlanger¹⁵, méditant sur l'invention conceptuelle ou la nouveauté intellectuelle, a décrit comme une « réserve de diction » : une idée neuve, c'est non seulement un accès, une voie pour la réflexion, mais c'est aussi, et pour cela même, ce qui permet de parler autrement. A ce titre, l'invention de pensée participe directement de la « mémoire des œuvres ».

Mesure de l'exemple

- 11 La mesure de l'essai, au moins dans son destin moderne, serait alors dans ce mouvement où le discours ne se fixe ni dans la singularité événementielle propre au

récit, ni dans la concaténation d'abstrais propre au traité, mais dans un ordre médian, qui est dans le mouvement de la généralisation, du mouvement vers le général d'idées qui doivent porter un peu plus qu'elles-mêmes, un peu plus que ce qu'elles sont ; un ordre situé entre le général et le particulier qui est celui des bons exemples, échantillons ou paradigmes, que la rhétorique pensait autrefois via les méthodes et les valeurs de la Topique, via la question des lieux communs¹⁶.

- 12 A partir des années 1910 tout essai apparaît à la limite comme un art rhétorique idiosyncrasique, une « composition de lieu » originale, une méthode de discours qui n'aura marché qu'une fois, une science de l'objet unique comme le souhaitera Barthes. Cela a été une obsession de l'époque que de définir les figures de savoir et les modalités mentales d'invention de la pensée pour remplacer un art oublié, ou passé à la bêtise de la mécanique ou de la répétition – la rhétorique flaubertisée, si l'on veut. Chaque essayiste réinvente, intériorise, intimise, l'antique méthode des lieux communs sur laquelle s'appuyait aussi la fonction rhétorique de la *memoria* : les dissociations de Rémy de Gourmont, les recroisements ou les connexités de Péguy, le germe de Valéry, ce qui fait se rejoindre Breton et Gracq autour de la question hégélienne de la cristallisation... On peut regarder toutes ces figures comme autant de déplacements et de réinventions radicales de la topique, retournée comme un gant, le nom d'une méthode ou, pour le dire avec les mots de Blanchot, « la rhétorique devenue matière ».
- 13 Forger un lieu commun, ce peut être en effet simplement donner un bon représentant, une image si bien frappée qu'elle donne le sentiment de la nécessité, cette expérience apodictique du vrai que Barthe définit par cette formule qui revient sans cesse dans les dernières années : « C'est ça, c'est exactement ça ! ». Lorsque Paulhan cite un écriteau du Jardin public de Tarbes, qu'il l'extrait de son lieu d'origine (ou l'invente) pour voir en lui « toute la littérature »¹⁷, c'est la formulation d'une idée autonome, qui est entrée comme telle en circulation dans la critique et dans la culture française. Avec cet incipit des *Fleurs de Tarbes*, Paulhan n'a pas exactement produit un savoir, qui eût été autrement formulable (son essai d'ailleurs très difficile ne produit pas de thèse, ne fixe pas de formule conclusive, compliquant constamment ses conclusions, et arrêtant brusquement le mouvement de la pensée, on s'en souvient, par cette sorte de désertion finale : « Mettons enfin que je n'aie rien dit »), mais il crée une figure, transportable, ouverte à l'appropriation.
- 14 La création d'une telle « situation » (c'était le mot de Benjamin et évidemment aussi celui de Sartre), la production d'une situation de pensée dans l'essai rend précisément la règle, la loi ou la vérité dont on a l'intuition inséparable de son incarnation, elle fait du concret la métonymie du vrai (allégorisation sensible et généralisée de la pensée, dirait peut-être Michel Deguy) : il ne s'agit pas d'une loi applicable, mais d'un *cas* mémorable. Le Jardin de Paulhan ne peut pas être universalisé ; s'il représente toute la littérature, et dans la littérature la dialectique moderne de terreur et de rhétorique qui en fait aux yeux de Paulhan le moteur (puisque c'est cette idée qui a trouvé son nom avec *Les Fleurs de Tarbes*), c'est pour cette fois seulement. Mais si le savoir de l'essai ne vaut qu'une fois du point de vue de la théorie, en revanche il fait date dans l'ordre de la culture, il acquiert un statut d'événement, à la fois plus incarné et plus disponible – réexploitable, habitable à la manière d'une petite scène mentale – qu'un concept. L'exemple de Paulhan est en effet si bien choisi qu'il a fini par constituer le nom propre d'un problème, associant durablement deux idées, terreur et rhétorique, et donnant à cette association un visage concret, sensible (rappelons qu'Aristote définissait

l'exemple comme le « corps de la preuve », le visage d'un jardin. Le bon exemple, c'est cette image qui survit en nous *comme* une vérité, à la manière d'une vérité, avec le même type de disponibilité, et avec la même *personnalité* stylistique. Cette personnalité stylistique et cette ouverture à la circulation me semblent définir avec justesse les objets et surtout les pratiques propres à la prose pensante, car elles les définissent dans le temps.

Vitesses

- 15 Ce genre d'objets intellectuels scande en effet le *tempo* de l'essai. Ils scandent d'abord son rythme – les vitesses de sa prose, c'est la question qui a tant préoccupé Bergson et Sartre. « Toutes les phrases de la prose, explique Sartre dans *L'Idiot de la famille*, ont des vitesses : on passe à l'imaginaire dès qu'on se prête au mouvement »¹⁸. Une certaine cadence est en effet nécessaire à l'essai : comme un cycliste, l'essayiste tombe s'il n'atteint pas une certaine vitesse – je parlerais en effet de vitesse, plutôt que de brièveté ou de fragmentation. D'où ces alternances, comme on en trouve chez Péguy, entre le temps long de la spéculation, des variations, des tâtonnements, et le moment de la cristallisation stylistique et conceptuelle que j'ai essayé d'identifier, ces bouffées discontinues, ces bifurcations, ces changements de potentiel entre affirmations (souvent excessives, comme la prose constamment conclusive de Sartre) et errances (à la façon du « romanesque » barthésien de l'idée, en recul à l'égard de la nécessité d'asserter), entre coups de force et patience, qui sont aussi des façons de prendre ses distances par rapport à la conduite du discours sérieux. Exemple de l'ethos agile de l'essayiste, Valéry Larbaud se représentait le Dr Johnson comme un écrivain sans rythme, sans marche, « la pensée tout alourdie d'éloquence »¹⁹. De même dans un dialogue qu'il imaginait en 1935 entre le sociologue et l'essayiste, Ramon Fernandez définissait l'essayiste – sa prose et sa pensée – par ce besoin de rythme et par la colère que la vitesse fait naître ; il fait donc parler le sociologue contre l'essayiste : « Passe encore pour le poète, qui produit de la beauté, passe encore pour le romancier, qui nous divertit, mais l'essayiste nous irrite. Qu'est-ce que cet homme qui d'un coup de reins bondit aux conclusions²⁰ ? ».
- 16 L'essai apparaît à ce titre comme un genre pressé, ou plutôt infidèle, toujours prêt à répondre aux sollicitations du monde, aux occasions de l'expérience, un individu dont la pensée « se tiendrait, à la manière stendhalienne qui séduisait tant Sartre et Barthes, dans le champ du bonheur ; c'est ce qu'a suggéré Françoise Gaillard en mettant l'accent sur cette étonnante déclaration d'Adorno : l'essayiste « se plaint en silence de ce que la vérité a trahi le bonheur »²¹. L'écrivain d'idées escamote vitalelement le long passage qui devrait aller de l'intuition, c'est-à-dire de la naissance de l'idée, à sa démonstration ; on trouve sans cesse dans l'essai des remises à plus tard d'un développements, des procrastinations (songeons à tous les « projets » de Barthes), la multiplication d'amorces, une éternelle inchoativité, une hardiesse du propos, une pratique de l'allusion ; cette vitesse peut avoir, du point de vue d'une responsabilité du discours, son envers : un dégagement à l'égard de l'assertion, le refus de considérer que ce que l'on dit vous soit tout à fait imputable. Autant de traits qui accélèrent le tempo du texte, mais aussi qui le situent, car ils présentent sa relation à la science en termes d'impertinence et d'accélération, dans un savoir fait de réseaux d'associations, de montages mobiles, d'insuffisances déclarées.
- 17 Cette vitesse vient aussi évidemment du raccourci fourni par les *citations*, qui sont ce qui circule le mieux de l'écriture à la lecture d'un essai – citations de première, de

deuxième, de troisième main... ; les citations sont des foyers de sens, des condensés de signification qui abrègent le parcours entre la pensée et les choses ou entre la pensée et les références. La citation est, pour l'avenir d'une pensée, ce qui permettra désormais d'aller plus vite, temps de l'opportunité et de la saisie²². Elle renferme dans l'essai une véritable puissance énergétique, qui en accélère le débit. C'est pourquoi l'essayiste, comme Proust ou comme Gide, cite de mémoire, donne rarement des notes, cite parfois mal ; car il a sa bibliothèque dans ses poches, ses écrivains préférés et ses pensées de derrière la tête ; la paresse de l'essayiste à citer toujours la même chose, qui met en colère ou réjouit, fait aussi de lui le représentant idéal, dans la culture, des situations à mémoire qui rendent celle-ci transmissible ; c'est le meilleur exemple d'une bibliothèque intériorisée.

- 18 En effet, cette dynamique du citable décide aussi de l'inscription de l'essai dans une temporalité culturelle qui l'englobe et le dépasse. La mémoire sédimentée et mobile d'idées que l'essayiste relève, prélève, déstabilise, il s'agit pour lui d'en brasser la valeur, de changer ses centrages, et cette sorte de « gestion » (si l'on veut bien accepter ce mot) de la mémoire culturelle est l'une des affaires essentielles des essayistes, en cela hyper-lecteurs plus encore qu'écrivains. Cette circulation des topiques est une forme singulière de temporalisation du vrai, sur le temps long d'une culture commune, de ce que Patrick Mauriès appelle « l'assise de [nos] idées »²³, précisément construite par l'enchaînement des essais : dans les figures de l'essai se dépose une durée ; c'est toute la question de l'intégration des objets de pensée à la chaîne temporelle. Chaque nouvel essai fera-t-il la différence dans l'ordre de la culture, sera-t-il un événement ou une répétition ? Les transformations sont rares, et l'essai reste à la mesure de l'essayiste. Pour un genre non narratif, cette production topique est en tout cas une véritable mise en intrigue de la pensée, son romanesque propre.

Vie intérieure

- 19 Ces figures que j'ai rapidement esquissées (le souvenir, la reconnaissance du vrai dans sa forme d'évidence, la vitesse, le tempo culturel...), toutes ces qualités qui me semblent propres à la prose de l'essai, constituent une réponse à l'injonction formulée entre autres par Bergson pour la philosophie du XXe siècle, mais qui avait une portée sans aucun doute plus large, celle de trouver une écriture de la pensée qui n'escamote pas les effets de la durée. L'essai est en effet profondément temporel, c'est-à-dire à la fois situé (dans un répertoire de topiques propres à une communauté culturelle), précaire (dans l'ordre de la méthode ou de l'autorité), et rythmé.
- 20 Plus près de nous, j'en trouve un très bel exemple dans un essai récent de Pierre Pachet dont on comprendra vite la solidarité avec ce qui vient d'être développé ; cet essai s'intitule « Avoir des idées »²⁴, il décrit ou plutôt raconte l'événement que constituent pour un individu, dans son propre temps et dans son propre corps, la naissance, la croissance, et le fait de porter au public une idée. Nous suivons sous sa plume le cheminement de la pensée à l'intérieur du sujet, la vie de cette pensée qui se poursuit en lui et hors de lui. L'événement de l'idée, enlevé de ce point de vue sur un fond nécessaire d'ennui ou d'attente, c'est-à-dire dans le temps, est une émotion ; la sensation des idées surgissantes, des idées possibles, change à elle seule « la tonalité du sentiment d'être ». Décrite, à sa naissance, comme une « bouffée d'excitation », l'idée doit être protégée, explique Pierre Pachet qui souligne la fragilité de « ce petit événement mental sans lequel rien n'est possible, parce qu'il donne accès aux choses, aux choses de l'esprit comme aux choses du monde, un accès nouveau, intéressant, qui

fait battre le cœur et donne de l'appétit »²⁵. Maintenu dans son instabilité, associée à la chance et à l'ouverture de celui *en qui* elle se produit, l'idée pénètre le mouvement de la vie intérieure ; le vécu de l'essayiste est aussi sa pensée, non pas l'intelligence ivre d'elle-même, mais ce va-et-vient fluide, souple, exemplaire, cette absence de partage entre l'expérience énigmatiquement vécue et sa ressaisie littéraire.

- 21 Pierre Pachet ouvre d'ailleurs son essai sur cette déclaration simple et forte : « La littérature est pour moi liée aux idées, à la capacité d'avoir des idées, et non au langage, à la langue. Je le dis sans chercher à contredire l'opinion reçue, sans la craindre non plus »²⁶. La possibilité de l'essai suppose en effet une certaine représentation de la littérature, la conviction que la pratique de la littérature a à voir avec une vie de la pensée, avec le fait d'avoir des idées. C'est cette confusion désirable, précisément, entre la littérature et l'exercice de la pensée qui a sous-tendu l'institution de l'essai comme genre au XXe siècle. L'essai n'est pas né au XXe siècle, mais une urgence nouvelle l'a attiré au centre de l'espace littéraire, les écritures de savoir affermissant une limite devant laquelle la littérature a dû de plus en plus se définir ; de ce point de vue, il convient moins de se demander ce qu'a dû devenir l'essai pour être intégré au cœur de la littérature, comme s'il en avait jamais été exclu, que de se demander ce qu'est devenue la littérature pour qu'il soit signifiant qu'elle compte l'essai parmi ses formes. Un soupçon d'anachronisme persiste depuis le début du XXe siècle, comme si les œuvres d'idées étaient désormais condamnées à courir derrière des disciplines savantes avec lesquelles elles ne partagent même plus de frontière.
- 22 A un moment de son histoire, l'essai a constitué un foyer autour duquel a pu graviter la représentation de la *situation* culturelle de la littérature, de sa modernité et de ses pouvoirs, en particulier de sa mise en concurrence avec les discours savants. L'importance que prend dans l'essai la question du temps constituerait déjà une réponse au problème historique de sa réinvention, faite de déclarations filiales et d'oublis arrangeants (l'essai est une forme héritée, héritée de Montaigne évidemment, un genre né à son sommet, une forme dont la paternité importe, et se pense en termes de fidélité ou d'arrachements) et à ce soupçon de contretemps ou de *retard* constitutif de la pensée littéraire. Le souci de se placer dans le temps, le brassage continu de la mémoire littéraire, la redéfinition de l'ancien par le nouveau, la vie des idées dans le milieu de la langue, la foi en une singularité du style d'idées identifient un moment à la fois triomphant et précaire de la prose française. De Péguy à Bataille, de Gourmont à Barthes, les écrivains ont maintenu un équilibre fragile, que Gracq appelait « l'engagement de la pensée dans la forme » - « aussi assurément Nietzsche appartient à la littérature, aussi assurément Kant ne lui appartient pas »²⁷, ajoutait-il pour clarifier l'évidence de cette superposition.
- 23 J'ai essayé de requalifier la légèreté, la désinvolture, ou le vague, par lesquels j'ai ouvert ce bref parcours, en accentuant le besoin que recouvre l'essai de la reconnaissance, à côté des disciplines sans doute, d'une dimension sensible et presque sentimentale de la pensée. Au cœur de l'essai, la culture devient une réserve existentielle, un réseau intime et partageable de citations que l'on s'est incorporées, et qui peut tenir lieu de vie. La force d'un *je* rendu disponible, où le lecteur peut se glisser, explique la dynamique du citable dans l'essai, car les idées y sont à la fois singularisées et profondément réénonçables²⁸. Un « style de vérité », disais-je plus haut : il y a en effet, dans la prose d'idée comme dans la démarche, les conduites, les attitudes, une certaine façon d'aller, d'accueillir ce qui vient, de se tenir devant les choses et dans le temps, un

phrasé singulier qui définit l'individualité d'une personne, ce qu'elle a en propre, une dimension existentielle absolument inaliénable qui renvoie à un travail perpétuel de « stylisation de soi »²⁹, où l'on trouve en même temps que l'on invente, où l'on se trouve en même temps que l'on s'invente.

NOTES

1. Theodor W. Adorno, « Der Essay als Form », 1954-58 ; trad. fr. « L'essai comme forme », Notes sur la littérature, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1984, p. 5-29.
2. Je me permets de renvoyer à ce sujet à mon article : « La haine de l'essai, ou les mœurs du genre intellectuel au xxe siècle », Littérature, n° 134, mars 2004, p. 113-127.
3. C'est l'hypothèse historique d'ensemble du livre que je me permets de citer : Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre littéraire en France au XXe siècle, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2006.
4. Voir Gérard Raullet, Le Caractère destructeur. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin, Paris, Aubier 1997.
5. Roland Barthes par Roland Barthes, Œuvres complètes, Paris, Le Seuil, 1993-1995, vol. III, p. 176.
6. « La manière d'écrire d'Epictète, de Montaigne et de Salomon de Tultie est la plus d'usage, qui s'insinue le mieux, qui demeure plus dans la mémoire et qui se fait le plus citer, parce qu'elle est toute composée de pensée nées sur les entretiens ordinaire de la vie » (Blaise Pascal, Pensées, Classement Lafuma 535).
7. Roland Barthes, « Écrire la lecture », Œuvres complètes, Paris, Le Seuil, 1993-1995, vol. II, p. 961.
8. « L'écriture et la publication », entretien de Jean-Paul Sartre avec Michel Sicard, Obliques, 1979, p. 20.
9. Roland Barthes par Roland Barthes, Œuvres complètes, op. cit., vol. III, p. 198.
10. Id., La Préparation du roman, Paris, Le Seuil, coll. « Traces écrites », 2003, p. 231.
11. Ibid., p. 56.
12. Ibid., p. 139.
13. Ibid., p. 149, p. 150, p. 86.
14. Julien Gracq, En lisant en écrivant, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 1995, p. 646.
15. Judith Schlanger et Isabelle Stengers, Les concepts scientifiques, invention et pouvoir, Paris, La Découverte, 1988.
16. Je me permets de renvoyer à ce sujet à mon article, « Figures de savoir, tempo de l'essai », Etudes littéraires, vol. 37, n° 1, automne 2005, p. 33-49, dont je reprends ici certaines propositions.
17. À la manière dont Barthes choisira le « chat jaune » de Chateaubriand comme métonymie de la littérature, « Chateaubriand : "Vie de Rancé" », Œuvres complètes, op. cit., vol. II, p. 1365.
18. Jean-Paul Sartre, L'Idiot de la famille, Paris, Gallimard, 1972, vol. I, p. 930-931.

19. Valéry Larbaud, « La lenteur », Œuvres, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 1042.
 20. Ramon Fernandez, « Connaissance et science de l'homme », La Nouvelle Revue française, XLV, 2, 1935, p. 254.
 21. Françoise Gaillard, Rencontres L'essai, la liberté de l'esprit, samedi 10 juin 2006, BnF.
 22. Voir à ce propos Eric Méchoulan, Pour une histoire esthétique de la littérature, Paris, PUF, 2004.
 23. Patrick Mauriès, Apologie de Donald Evans. Résurgences de la rhétorique, Paris, Le Seuil, 1982, p. 15.
 24. Pierre Pachet, L'Œuvre des jours, Paris, Circé, 1999, p. 7-24.
 25. Ibid., p. 8-9.
 26. Ibid., p. 7.
 27. Julien Gracq, La Littérature à l'estomac, Paris, José Corti, 1950, note finale.
 28. Je remercie Jean-Marie Seillan pour ses précieuses remarques à ce sujet.
 29. Voir à ce propos Laurent Jenny, « Du style comme pratique », Littérature, n° 118, p. 98-117.
-

RÉSUMÉS

Le style de vérité accessible à l'essai est perceptible dans son mode de circulation, les souvenirs que l'on en garde, la façon dont on le résume, bref, l'usage que l'on en fait. Ce mémorable de l'essai tient à une pratique généralisée de la citation ; les essayistes partent de formes « citables », comme d'autant de pensées héritées et de savoirs doxaux ou paradoxaux qu'ils exploitent, développent ou fragilisent ; et ils en produisent à leur tour, offrant non pas des modèles applicables mais des cas remobilisables, des pensées désormais disponibles. Cette disponibilité identifie une pratique intellectuelle, les objets qu'elle fait naître (cette forme sensible que prennent dans un essai les opérations de l'esprit), un rythme propre à toute individualité pensante, bref une façon qu'a la prose d'idées de se situer *devant le temps*. Elle explique aussi la colère suscitée dans le monde du savoir contemporain par un genre profondément temporel, c'est-à-dire rythmé, situé, mais aussi précaire et soupçonnable à cet égard d'anachronisme.

Lo stile di verità accessibile al saggio è percettibile nel modo in cui il testo circola, nei ricordi che ne abbiamo, nella maniera in cui ne facciamo riassunto, cioè nell'uso che possiamo averne. Questo aspetto "memorabile" del saggio è legato ad una pratica generalizzata della citazione. I saggisti partono di forme "citabili", pensieri ereditati, saperi comuni o paradossali che loro mettono a prova, sviluppano, o fragilizzano; e ne producono a sua volta, non per offrire modelli da applicare, ma casi da mobilitare, pensieri ormai disponibili. Questa disponibilità definisce una pratica intellettuale, gli oggetti che essa fa nascere (questa forma sensibile che prendono nel saggio le operazioni mentali), un ritmo legato ad ogni individualità nell'atto di pensare, un modo di porsi *davanti al tempo*. Spiega anche l'irritazione suscitata nel mondo del sapere moderno da questo genere profondamente temporale, con il suo ritmo singolare, la sua situazione culturale, ma anche la sua precarietà e, di conseguenza, il sospetto di anacronismo che lo accompagna.

AUTEUR

MARIELLE MACÉ

Normalienne, agrégée de lettres, Marielle Macé est chercheur au CNRS (CRAL, CNRS-EHESS), spécialiste de littérature française moderne, membre de l'équipe Fabula, et enseigne à l'ENS et à l'EHESS. Elle a publié notamment *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XXe siècle* (Belin, « L'extrême contemporain », 2006), *Le Savoir des genres* (La Licorne, 2007), *Le Genre littéraire* (Garnier-Flammarion, 2004) et *Barthes, au lieu du roman* (Desjonquères-Nota Bene, 2002). Elle prépare actuellement un ouvrage consacré à l'usage des récits et aux expériences esthétiques sartriennes : *L'Emotion narrative, Sartre et les aventures*.