



**LES THÉORIES DE L'ESSAI LITTÉRAIRE DANS LA
SECONDE MOITIÉ DU XXÈME SIÈCLE.
DOMAINES FRANCOPHONE, GERMANOPHONE
ET ANGLOPHONE. SYNTHÈSES ET ENJEUX**

Irène Langlet

► **To cite this version:**

Irène Langlet. LES THÉORIES DE L'ESSAI LITTÉRAIRE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XXÈME SIÈCLE. DOMAINES FRANCOPHONE, GERMANOPHONE ET ANGLOPHONE. SYNTHÈSES ET ENJEUX. Littératures. Université Rennes 2 Haute Bretagne, 1995. Français. <tel-01246913>

HAL Id: tel-01246913

<https://hal-unilim.archives-ouvertes.fr/tel-01246913>

Submitted on 20 Dec 2015

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.

UNIVERSITÉ DE RENNES 2 HAUTE-BRETAGNE

**LETTRES MODERNES
LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE**

**DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE RENNES 2 HAUTE-BRETAGNE
[arrêté du 30 mars 1992]**

Décembre 1995

**LES THÉORIES DE L'ESSAI LITTÉRAIRE
DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XXÈME SIÈCLE.
DOMAINES FRANCOPHONE, GERMANOPHONE ET
ANGLOPHONE.**

SYNTHÈSES ET ENJEUX.

par Irène LANGLET

Directeur : M. le Professeur Jacques DUGAST

Membres du jury :

Mme Suzanne ALLAIRE, Professeur émérite à l'Université de Rennes 2 Haute-Bretagne

Mme Isabelle NIÈRES, Professeur à l'Université de Rennes 2 Haute-Bretagne

M. Gérard RAULET, Professeur à l'Université de Paris XII Créteil

M. Vladimir TROUBETZKOY, Professeur à l'Université de Versailles Saint-Quentin

Je remercie vivement M. Jacques Dugast pour sa confiance, ses encouragements et ses conseils patients, ainsi que Mme Isabelle Nières et Mlle Fabienne Pomel pour leur lecture attentive et leurs suggestions généreuses.

J'exprime toute ma reconnaissance à mes proches pour leur aide tant matérielle que psychologique, sans laquelle je n'aurais pu mener ce travail à terme.

Université de Rennes 2 Haute-Bretagne

AVERTISSEMENT

Traductions:

Sauf indications contraires, les traductions apparaissant en notes sont de notre fait.

Références bibliographiques:

Les références bibliographiques données en abrégé dans les notes renvoient à la *Liste de références bibliographiques*.

On a indiqué la date entre crochets lorsqu'il nous a semblé intéressant de signaler la première parution du document cité. Exemple : ADORNO [1958] renvoie dans la liste à ADORNO Théodor Wiesengrund [1958], "L'essai comme forme", in *Notes sur la littérature*, trad. de l'allemand par S.Muller, Flammarion, 1984, "Nouvelle bibliothèque scientifique", p.5-29 ("Essay als Form", in *Noten zur Literatur*, Frankfurt/Main : Suhrkamp Verlag, 1958.)

Cas particulier:

Dans l'ouvrage de Theodor Fraser, *The French Essay* (1986), l'introduction théorique ne comporte pas de numéros de pages. Nous les avons donc numérotées en chiffres romains entre crochets. Exemple : FRASER 1986, p.[IX].

INTRODUCTION

I. MÉTHODOLOGIE

Essai littéraire, essai personnel, essai critique, essai philosophique ; *informal essay*, *familiar essay*, *personal essay*, *periodical essay*, *scientific essay* ; *feingeistiger Essay*, *schöngestiger Essay*, *literarischer Essay*, *Essay*... Qu'est-ce qui réunit tous ces types de textes ? Y a-t-il un genre de l'essai littéraire comme il existe un genre du roman, de la nouvelle, de la tragédie ? Si on consulte par exemple une collection récente de manuels littéraires de grande diffusion comme la série "Lettres supérieures" (Bordas/Dunod), on trouve des ouvrages pour lire le théâtre, la nouvelle, le roman, la poésie, mais pas "l'essai littéraire". En revanche, il en existe en Allemagne, aux États-Unis et en Angleterre depuis les années 1960¹. On y trouve aussi des anthologies d'essais littéraires² — encore que l'adjectif n'apparaisse pas toujours : on y parle d'"essai". S'agit-il même de littérature ? L'essai est utilisé par l'écrivain de fiction, mais pour rédiger ses pensées effectives, ses observations concrètes ; le scientifique spécialisé s'en sert, mais pour se libérer de son protocole méthodique et transformer son langage austère en écriture savoureuse. Son fondateur, Montaigne, est unanimement compté parmi les plus grands noms, et ses *Essais* parmi les plus grandes œuvres, de la littérature mondiale ; mais les éditeurs se servent du terme "essai" pour désigner toutes sortes de textes, du *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* à *Psychiatrie et antipsychiatrie*, en passant par les *Pensées* de Pascal et une anthologie d'urbanisme³. Une thèse de littérature est soutenue sur les ouvrages de Stephen Jay Gould⁴, mais on écarte parfois vigoureusement les écrits journalistiques d'un Heinrich Heine du genre de l'essai⁵. Comment comprendre l'extension du terme ? En

1 Voir HAAS 1969, SCHOLLES & KLAUS 1969.

2 Par exemple : Ludwig Rohner (ed), *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*, 4 vol., Neuwied, 1968 ; HEIMRATH 1980 ; LEARY 1960 ; Jonh Gross (ed), *The Oxford Book of Essays*, Oxford University Press, 1991.

3 Catalogue des éditions du Seuil, collection "Points-Essais", 1992.

4 DOWDEY 1985.

5 Voir BERGER 1964, p.216-217.

France, si un manuel comme celui de Dominique Combe fait de l'essai un fourre-tout où l'on classe tout ce qui n'entre pas dans les autres catégories, il l'envisage tout de même dans la perspective des genres littéraires⁶ ; mais les orientations bibliographiques proposées dans le *Précis de littérature comparée*⁷ au comparatiste français qui s'intéresserait à la théorie des genres ne tiennent pas compte de l'essai. On retrouve l'essai dans des sections d'histoire littéraire consacrées à la critique ; il vaut alors comme document, on s'attache à son contenu⁸. On le retrouve aussi dans des manuels de rédaction et d'argumentation ; on le fait alors servir de modèle pour l'enchaînement des arguments, et on passe outre les faits de style⁹.

Eclaircir les problèmes de l'essai littéraire met le chercheur devant une alternative banale : si, devant l'extension impressionnante du concept, il se limite avec modestie à l'examen minutieux d'une des formes possibles du genre (par exemple, l'essai critique, qui n'est apparemment pas la même chose que l'essai philosophique ou l'essai personnel), il se servira du concept sans pouvoir le définir, et contribuera en définitive à l'obscurcissement général, en spécifiant au cours de son analyse des particularités encore plus fines de l'"essai littéraire" sans limiter de façon externe ce qu'on entend par là. D'un autre côté, s'il cherche à comprendre ce qui peut bien unir sous la même étiquette des textes aussi variés, il faudra qu'il abandonne la sécurité de l'érudition pour proposer une contribution risquée à la théorie d'un genre mystérieux. Le risque théorique nous a semblé valoir la peine d'être pris, dans les limites que nous précisons maintenant.

L'essai littéraire est un objet de recherche paradoxal dans une perspective théorique. Il semble en effet avoir pour caractéristique d'être rebelle à toute définition. C'est aussi le cas d'autres genres, comme la nouvelle par exemple, dont la diversité des réalisations particulières fait échec aux tentatives de généralisation. Malgré tout, la réflexion sur la

6 COMBE 1992.

7 Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir), *Précis de littérature comparée*, PUF, 1989.

8 Voir par exemple BROUILLETTE 1972, PICON 1960.

9 Jean-Jacques Robrieux, *Eléments de rhétorique et d'argumentation*, Dunod, 1993, "Lettres supérieures". Voir le découpage d'un essai de Montaigne dans le chapitre "Disposition et stratégie rhétoriques", section "Autres structures", "Rhétorique de l'essai".

nouvelle trouve dans le principe narratif un axe de problématisation, et peut ainsi appréhender le genre. Mais penser l'essai littéraire confronte le chercheur non seulement à la diversité des réalisations, mais aussi à une pétition de principe : l'essai, semble-t-il, se constitue dans le refus des systèmes et des genres, en opposition à toute classification, désamorçant ainsi *a priori* toute théorisation. L'essai ne veut pas être pensé, tout en s'imposant comme forme littéraire. Construire un objet unique appelé "essai littéraire" pourrait donc apparaître comme une première — et par conséquent, si l'on souhaite respecter l'intégrité des textes, dernière — violence que l'on ferait à des textes qui refusent cette intégration, dans leur acte d'existence même.

La seule démarche possible serait ainsi d'étudier un essai, ou quelques essais, envisagés dans leur autonomie et leur originalité fondamentale¹⁰, comme des monades littéraires et solitaires. On voit bien aussi le paradoxe de la démarche : dans le choix même des textes isolés que l'on se proposerait d'étudier, se révélerait déjà le concept préalable d'une certaine identité commune. C'est d'ailleurs exactement ce qui se passe dans toutes les études sur l'essai : un choix se fait, et parfois s'argumente, pour retenir les "véritables" essais littéraires dans le corpus immense et profondément hétérogène des textes qui se présentent comme des essais ; c'est toujours l'occasion d'un exercice passionnant (et parfois de mauvaise foi) de la pensée théorique littéraire sur un objet qui la rejette par principe.

Il y a donc bien ici la possibilité d'un travail théorique : non pas une nouvelle analyse de textes isolés choisis selon des critères qui resteraient une fois de plus implicites et/ou paradoxaux, mais plutôt une synthèse de ces critères tels qu'ils se révèlent dans les études sur l'essai littéraire. Selon D. Fontaine, c'est précisément le travail du poéticien : "le critique décide du sens d'un texte particulier dans l'instant de son *interprétation*, tandis que le poéticien, tout au long de sa *description* aussi objective et générale que possible, fait apparaître les catégories implicites auxquelles le critique se réfère, souvent sans en être

¹⁰ Voir par exemple BACHMANN 1969.

conscient, et s'attache à les définir rigoureusement pour en faire d'efficaces instruments d'analyse¹¹. Il s'agirait donc de proposer une poétique de l'essai littéraire.

Mais nous n'avons pourtant pas l'ambition de donner ici une théorie française de l'essai littéraire, qui viendrait prendre place à côté des théories allemandes, anglaises et américaines qui existent déjà (l'entreprise y perdrait un peu de sa légitimité, puisque ces théories étrangères tiennent compte de l'essai en France). Pour préciser notre objet, il faut revenir à ce caractère paradoxal de l'objet choisi, qui refuse par principe toute intégration à un système ou à des catégories. Le problème majeur d'une "poétique de l'essai littéraire" nous semble moins de circonscrire (à l'aide d'une description générale des réalisations particulières) un ensemble d'aspects qui serviraient à sa définition, que de déceler et caractériser (dans le discours du critique) les prises de position qui le constituent en objet de la théorie littéraire malgré son opposition à cette démarche. Cette prise de position peut, par exemple, consister à dire que le refus de l'essai est un leurre littéraire parmi d'autres, signifié par un ensemble de procédés rhétoriques et stylistiques. C'est un point de vue désormais admis dans les études sur les *Essais* de Montaigne¹². Mais il paraît difficile de s'en tenir à cet acte catégorique du critique, dans la mesure où l'essai littéraire appartient à cet ensemble que la langue anglo-saxonne appelle "non-fiction", et qu'il est par conséquent lié au problème de sa vériconditionnalité. Il ne suffit pas de renvoyer l'essai à un stratagème littéraire qui permettrait ensuite le libre jeu d'un auteur soustrait aux exigences de la vérité ; penser son refus des catégories doit aussi se faire dans une perspective épistémologique, parce que l'essai littéraire revendique un certain discours du réel, tout en se déroband aux systèmes de normes qui en organisent la connaissance. Il se déroband tout particulièrement au partage entre la littérature et le discours scientifique.

Notre objet de recherche serait donc plutôt une *idéologie* de l'essai littéraire¹³ : l'observation des présupposés théoriques mis en œuvre devant une problématique complexe

11 FONTAINE 1993.

12 Voir SABRY 1992, p.122.

13 Nous n'utilisons pas ce terme dans son acception politique. Nous l'entendons plutôt comme on le fait dans le langage courant, pour désigner des systèmes de pensée caractérisés par une sorte de "fausse conscience",

où se joue autant la pensée d'un "genre" que la position du critique face à son objet. Jean-Marie Schaeffer a montré comment l'étude de l'épopée héroïque allemande n'avait pas pour objet une série de textes médiévaux apparentés par un ensemble de ressemblances, mais "un genre métalittéraire du XIX^{ème} siècle, un genre de la *Germanistik*¹⁴." De son côté, Jean-Louis Backès explique que si le va-et-vient entre une œuvre majeure donnée et le modèle générique où l'inscrit le théoricien est du plus grand intérêt, "on s'aperçoit que cette étude a son complément : celle des discours critiques qui, au prix de déformations peut-être sensibles, introduisent une œuvre donnée dans un genre donné¹⁵." Toute théorie des genres est donc métalittéraire ; ses sources "primaires" sont déjà "secondaires", et l'œuvre littéraire en elle-même est considérée dans son rapport au discours non-littéraire qui l'institue comme représentante d'un genre, c'est-à-dire à une sorte de condition de sa littérarité. Le cas de l'essai (littéraire) présente une difficulté supplémentaire, au moins en apparence : il peut être vu comme lui-même, déjà, discours sur quelque chose (et fréquemment sur d'autres textes littéraires, sur la littérature), et non texte de création¹⁶. Mais si l'on veut appréhender son caractère littéraire (faits de style, ambition esthétique, statut dans l'œuvre achevé de tel écrivain), c'est-à-dire considérer l'essai autrement que comme un document, il faut transformer cette difficulté : par exemple, tenter de problématiser, non pas son contenu en relation avec un ensemble de connaissances donné, mais sa valeur de vérité en rapport avec sa spécificité de texte littéraire. L'essai littéraire met le théoricien de la littérature devant un problème presque inverse de celui que connaît l'historien : si celui-ci a besoin d'une méthode particulière pour pouvoir tenir compte d'une œuvre littéraire comme document historique dans son étude des mentalités, celui-là doit élaborer un modèle qui lui permette de tenir compte de l'essai pour l'élucidation du phénomène littéraire en général. C'est précisément ces modèles que nous nous proposons d'examiner. On aura l'occasion de voir

c'est-à-dire se donnant l'illusion d'une construction claire, fondée, sans préjugés. Dans le domaine littéraire, on a pu dire que les conceptions des genres s'apparentaient à des "pensées strictement mythologiques" (J.L. Backès, "Poétique comparée" in BRUNEL & CHEVREL (dir), *Précis de littérature comparée*, PUF, 1989, p.102).

14 SCHAEFFER [1983], p.190.

15 BACKÈS 1989, p.102.

16 LUKÁCS [1911].

qu'ils se présentent parfois comme des essais à leur tour ; mais on tentera de montrer qu'il ne s'agit nullement d'une fatalité de tout discours sur l'essai littéraire, et on espère bien s'engager ici dans une autre démarche que celle d'un "essai sur les essais sur les essais"¹⁷."

La bibliographie de l'essai littéraire offre trois grands types de documents : des thèses, ouvrages et articles rédigés par des universitaires ; des articles rédigés soit par des critiques littéraires, journalistes, publicistes, soit par des écrivains ; des préfaces d'anthologies et des notices de dictionnaires, encyclopédies et histoires littéraires. Il faudra tenir compte autant que possible de ces différences de source pour l'élucidation des "idéologies" du genre.

La bibliographie de l'essai littéraire montre par ailleurs des déséquilibres entre les aires linguistiques et géographiques : il est particulièrement remarquable — et stimulant — que le domaine français n'ait produit à ce jour presque aucune réflexion suivie sur le sujet. Pour des raisons d'incompétence linguistique, on ne s'attachera pas aux théories espagnoles et hispano-américaines de l'essai littéraire — pourtant en pleine expansion¹⁸. Nos références bibliographiques se situent dans les aires linguistiques allemande, anglo-saxonne, et française ; elles représentent un choix le plus représentatif possible des diverses pensées de l'essai littéraire.

Il ne paraissait pas très raisonnable d'embrasser l'ensemble des théories de l'essai depuis Montaigne ; on a limité l'étude aux productions du XX^{ème} siècle, plus précisément les plus récentes : celles d'après la seconde guerre mondiale (à quelques exceptions près). Ce choix offre l'avantage évident de la rétrospectivité. On aura l'occasion de revenir sur cette limitation dans le temps, qui ne correspond pas seulement à un arbitraire chronologique et à une facilité méthodologique, mais qui trouve dans les théories elles-mêmes un certain nombre de justifications. Le présent travail est donc moins un jalon, une portion dans une histoire générale de l'essai littéraire (qui demanderait effectivement la prise en compte d'une production de quatre siècles), qu'une synthèse en littérature générale et comparée (plus

¹⁷ BELLOC 1929.

¹⁸ Voir le panorama de CHADBOURNE 1983, et la synthèse de GOMEZ-MARTINEZ 1981.

précisément en poétique comparée) pour servir à l'éclaircissement d'un cas-limite significatif de toute prise de position de la pensée théorique littéraire.

II. ETAT DE LA QUESTION¹⁹

C'est une sorte de lieu commun des études sur l'essai que de déclarer que rien (de sérieux, de suffisant) n'a encore été fait sur le genre ; cette affirmation est argumentée par des "états de la question" qui permettent de se rendre compte facilement de l'évolution des recherches (finalement nombreuses) sur le sujet. Voici les jalons qui nous semblent les plus significatifs : Bruno Berger en 1964 établit le compte des travaux allemands ; Gerhard Haas reprend cette synthèse en 1969. Richard Chadbourne propose en 1983 un panorama des recherches dans les domaines allemand, anglais, américain, canadien, espagnol, et français. Graham Good et Lane Kauffmann (1988) précisent comment les théories allemandes de Georges Lukács (1911), Max Bense (1947) et Theodor Adorno (1958) ont façonné l'image de l'essai ; Réda Bensmaïa (1986) et Graham Good expliquent pourquoi l'essai a fait son entrée véritable dans la théorie littéraire grâce aux développements des théories textualistes et déconstructionnistes. Douglas Hesse et John Mac Carthy, en 1989, proposent chacun un résumé des travaux sur l'essai comme genre qui tiennent compte des développements, d'une part des recherches rhétoriques, d'autre part de l'approfondissement des esthétiques de la réception.

On ne peut pas parler de l'essai littéraire sans parler de Montaigne ; autant en France qu'à l'étranger, les *Essais* continuent d'être un monument littéraire qui suscite de nombreux commentaires²⁰. Parmi ceux-ci, des études paraissent régulièrement sur la forme, le

¹⁹ Nous ne précisons les références bibliographiques en note que pour les ouvrages qui ne figurent pas dans la "Liste de références bibliographiques" organisée par nom d'auteur et date de publication. Elle permet d'y retrouver facilement tous les autres.

²⁰ Voir les indications de Claude-Gilbert Dubois dans le *Magazine Littéraire* d'octobre 1992 consacré à Montaigne. Il y recense les instruments bibliographiques de travail, les différentes éditions disponibles de Montaigne, les monographies devenues des "classiques", les biographies, études thématiques et formelles diverses. Une annexe donne une mise à jour des travaux récents publiés à l'occasion du quatrième centenaire de la mort de Montaigne.

fonctionnement, la rhétorique des *Essais* ; mais ces études ne se donnent pas comme des théories du genre en général. L'ouvrage de Hugo Friedrich (1949) est présenté comme un "classique", et ses bases ne semblent pas remises en question par d'autres commentateurs, de Montaigne en particulier ou de l'essai en général. Jean Starobinski a aussi élaboré une réflexion suivie²¹ sur les *Essais*, et l'a prolongée en 1985 et 1987 par des contributions à une définition de l'essai comme genre. Ils peuvent constituer des points de référence. Les recherches montaniennes ont également porté sur l'éclaircissement sémantique du mot *essai* ; leurs relevés, leurs diagnostics et leurs conclusions restent des outils de travail pour l'étude de l'essai comme forme littéraire.

L'essai littéraire se présente comme un discours auto-réflexif ; aussi est-on tenté de voir dans les *Essais* de Montaigne, en même temps que l'œuvre inaugurale d'un genre, la première théorie de ce genre. Pour la même raison, une histoire de l'essai se confond, dans une certaine mesure, avec un état de la question. Pourtant, nous devons distinguer les deux, en évitant notamment d'extraire de tel ou tel essai de Goethe, Hermann Grimm ou Ralph Waldo Emerson les renseignements qui nous paraîtraient convenir à une définition du genre. La pratique en est fréquente dans les théories de l'essai, mais on peut la regretter : elle scinde les essais en parcelles documentaires, et manque peut-être certains effets de sens littéraires qui accompagnent, dans le déroulement du texte, ces digressions auto-référentielles, en leur donnant un statut moins évident que celui d'une simple définition. Il paraît clair que les digressions d'un Montaigne sur son style "à sauts et à gambades", ou celles d'un Emerson sur son apparent pyrrhonisme dans l'essai "Circles" jouent un rôle dans l'économie globale, la stratégie ou la rhétorique du texte. Il n'est donc pas si simple de s'en servir pour la théorie du genre, et leur usage est peut-être à l'origine d'un certain nombre d'éléments "idéologiques" des théories de l'essai. C'est ce que Karl H. Klaus analyse en 1989.

²¹ L'ouvrage *Montaigne en mouvement* est issu de plusieurs travaux s'étalant de 1954 à 1981 ; il est paru pour la première fois en 1982. Pour sa réédition en 1993, que nous utilisons, la bibliographie a été mise à jour et le texte remanié.

Bien sûr, ces passages dans Montaigne, Bacon ou Grimm ont pu déclencher un certain type d'écriture, et valoir pour des "programmes génériques" partiels, autrement dit formaliser un certain "modèle". A rebours, on cherche aussi les origines des essais dans la littérature qui a précédé le XVIème siècle. La littérature comparée s'occupe de tous ces rapports dans les études qu'elle appelle d'influence. Sans doute faut-il voir dans les premiers travaux de ce type, au début du XXème siècle, le point de départ d'une étude scientifique et distanciée de l'objet : par exemple, Charles Dedeyan étudie *Montaigne chez ses amis anglo-saxons* en 1943, Victor Bouillier *La renommée de Montaigne en Allemagne*²². La perspective est essentiellement historiciste, et s'engage aussi au cours du XXème siècle dans des recherches souvent très érudites sur les sources de Montaigne et/ou de Bacon dans l'Antiquité et au Moyen-Age. H.V. Routh est souvent cité comme base de ce travail, avec un article paru en 1920 : "The Origins of the Essay Compared in French and English Literature"²³, mais aussi Pierre Villey avec son étude sur *Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne* (1908). Le célèbre *Montaigne* d'Hugo Friedrich (1949) appartient aussi à cette tradition, de même que le livre de Peter M. Schon *Vorformen des Essays in Antike und Humanismus* (1954), les contributions de Klaus Günther Just (1954, 1960), et l'énorme ouvrage (927 pages) de Ludwig Rohner : *Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung* (1966). Ces travaux éclairent de nombreux aspects des textes essayistiques, mais avertissent aussi leur lecteur que les caractères de l'essai littéraire ne sont pas la somme des caractères des sources décelées, et renvoient donc à des études sur sa forme spécifique.

Parallèlement se développent donc des études plus formelles, rares avant la seconde guerre mondiale. Charles Whitmore appelle l'attention sur la forme de l'essai en 1921 dans "The Field of the Essay"²⁴, alors que Georges Lukács publie dans *Die Seele und die Formen* en 1911 un article fondateur : "Über Wesen und Form des Essays". Après 1945, elles

22 Paris, 1921.

23 *Modern Language Review* (n° 15).

24 *PMLA* (n° 36).

prolifèrent en Allemagne, jusqu'à la publication à quelques années d'intervalle des ouvrages de Bruno Berger : *Der Essay. Form und Geschichte* (1964), Ludwig Rohner (1966) et Gerhard Haas : *Essay* (1969). Ces travaux fondamentaux servent encore de référence aux études théoriques sur l'essai. Il faut y ajouter la synthèse de Scholes et Klaus : *Elements of the Essay* (1969). Le fait que les livres de Haas et Scholes et Klaus soient des manuels publiés dans des éditions peu chères à grande diffusion peuvent signaler l'importance, l'extension et la fermeté des études essayistiques de cette période.

Richard Chadbourne remarque dans toutes les recherches des particularités nationales marquées ; un certain manque de rigueur formelle en Angleterre, où l'on trouve beaucoup d'"essais sur les essais", et dans le domaine espagnol où l'essai sert à l'histoire des idées et du sentiment national plus qu'à la théorie des genres ; une préoccupation formelle affirmée aux Etats-Unis, où la théorie de l'essai a tendu le plus vite à s'intégrer dans la théorie des genres ; une haute valorisation du genre en Allemagne, qui attribue à l'essai un rôle philosophique important et s'attache donc autant à la forme, l'histoire, les relations avec d'autres genres, les sources, qu'à l'esprit du genre, la modalité fondamentale d'écriture essayistique. C'est sans doute pour cela que les propositions les plus radicales d'intégration de l'essai à la théorie des genres (notamment par la création d'une quatrième catégorie à côté de l'épique, du lyrique et du dramatique) proviennent de ce domaine, entre 1950 et 1968²⁵. Dans les années 1970, les recherches en Allemagne semblent atteindre une certaine stabilité²⁶, pendant que l'essai devient un objet de recherche très présent au Canada français. A partir d'un numéro spécial de la revue *Etudes littéraires* consacrée à ce thème en 1972²⁷, les contributions se multiplient : articles, histoires littéraires²⁸, anthologies²⁹, colloques³⁰.

25 Josef Nadler, "Der Mann ohne Eigenschaften oder Der Essayist Robert Musil", In *Wort und Wahrheit*, Jg. 5, 1950 ; Hans Hennecke, "Die vierte literarische Gattung. Reflexionen über den Essay", in *Kritik. Gesammelte Essays zur modernen Literatur*, 1958 ; Friedrich Sengle, *Vorschläge zur Reform der literarischen Formenlehre, Dichtung und Erkenntnis I*, Stuttgart, 1967 ; Wolfgang Ruttkowski, *Die literarischen Gattungen. Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik*, 1968.

26 On lit encore chez POTGIETER 1987 que les recherches sur l'essai sont insuffisantes.

27 On y trouve une traduction en français du texte célèbre de Lukács de 1911. L'ouvrage *L'Ame et les formes* complet n'est traduit en France qu'en 1974.

28 RICARD 1977. Voir aussi Paul Wyczynski, François Gallays, Sylvain Simard (ed.), *L'Essai et la prose d'idées au Québec. Naissance et évolution d'un discours d'ici. Recherche et érudition. Forces de la pensée et de l'imaginaire. Bibliographie.*, Montréal : Fides, 1985, 921 p.

Loin du Québec, mais dans un contexte politico-linguistique comparable, Marcel Voisin se consacre à la forme de l'essai en Belgique romane, dans les années 1980.

Aux États-Unis, des universitaires américains relancent depuis le début des années 1980 l'intérêt sur l'essai littéraire, dans le contexte du "post-déconstructionnisme" : les procédés d'écriture et de critique littéraires révolutionnaires expérimentées largement par le biais de l'essai dans les années 1970 sont maintenant analysés et leurs présupposés sont remis en question (Bennett, 1990). On réfléchit aussi, dans le sillage des études rhétoriques, à l'exploitation pédagogique de l'essai dans les ateliers d'écriture et dans les devoirs écrits scolaires et universitaires : Chris Anderson, en 1989, dirige un recueil d'études qui analyse comment une certaine tradition anglo-saxonne voit ses procédures se transformer en même temps qu'évolue la société américaine. Tout cela donne lieu à des thèses³¹, des ouvrages, des colloques³², et des contacts entre chercheurs³³.

En Allemagne, des études sur l'essai littéraire paraissent dans le cadre d'une investigation plus générale des genres non-fictionnels instables : Friedrich Hiebel étudie les

29 MAILHOT & MELANÇON 1984.

30 Voir LAMY Claude, "L'essai ou le laboratoire du savoir littéraire", in *Frontières et manipulations génériques de la littérature canadienne francophone. Actes du colloque organisé par les étudiants du Département de Lettres Françaises de l'Université d'Ottawa du 20 au 22 mai 1992*, Hearst (Ontario) : Le Nordir, 1992, 136 p.

31 Pour la décennie 1980 : David Wayne Chapman, "The Essay as a Literary Form", Ph.D., Texas Christian University, 1985, Adviser : Gary Tate ; J.C.Guy Cherica, "A Literary Perspective of the Essay : A Study of Its Genetic Principles and Their Bearing on Hermeneutic Theory", Ph.D, University of South Carolina, 1982 ; Diane Dowdey, "Literary Science : A Rhetorical Analysis of an Essay Genre and Its Tradition", Ph.D, The University of Wisconsin-Madison, 1984, supervisor : Walter B.Rideout ; Eleanor Risteen Gordon, "The Authority of the Essay : Philosophical, Rhetorical and Cognitive Considerations", Ph.D., University of Illinois at Chicago, 1988 ; Douglas Hesse, "The Story in the Essay", Ph.D., The University of Iowa, 1986, supervisor : Susan Lohafer ; J.W. Mowitt, "From Montaigne to Nietzsche : Towards a Theory of the Essay", Ph.D., University of Wisconsin-Madison, 1982, supervisor : Associate Professor Keith Cohen ; Rowena Lee Quinby, "The Moral-Aesthetic Essay in America", Ph.D., Purdue University, 1984, Major Professors : Lester H.Cohen, Leonard Neufeldt ; Laurie Lake White, "Modern Traditions of the Essay", Ph.D., The University of North Carolina at Greensboro, 1987, Director : Walter H.Beale.

32 "The French Essay", Ninth French Literature Conference, University of South Carolina, 2-4 avril 1981 (actes publiés dans *French Literature Series*, IX, 1982) ; "The Essay : Redefining a Genre for the Humanities", symposium à Seton Hall University, 24-26 avril et 19-29 juin 1987 (actes publiés dans Alexander J. Butrym (ed), *Essays on the Essay : Redefining the Genre*, Athens : University of Georgia Press, 1989, 309 p.).

33 En plus des rencontres lors des colloques, où se retrouvent entre autres Douglas Hesse, Richard Chadbourne, Robert Champigny, Edouard Morot-Sir, on trouve aussi de multiples renvois de Fraser à Chadbourne, de FAERY 1990 à KLAUS 1989. Signalons que la synthèse (en espagnol) de GOMEZ-MARTINEZ 1981 sur l'essai littéraire a été préparée à l'université d'Athens (Géorgie), où s'est publié également l'ouvrage de Butrym.

rappports entre essayistique et biographie³⁴ ; Julia Cantarutti et Hans Schumacher constituent une équipe germano-italienne sur l'aphorisme et l'essai (1986) ; Klaus Weissenberger dirige en 1985 un volume d'études sur "les genres de la prose artistique non-fictionnelle". C'est au gré d'une préoccupation proche que l'essai littéraire apparaît dans une réflexion récente de Gérard Genette sur les genres qui échappent à la théorie traditionnelle des genres (qu'il a largement contribué à renouveler) : dans *Fiction et diction* (1991), il met à l'honneur une poétique "conditionnaliste" inspirée des travaux analytiques américains, notamment ceux de Nelson Goodman. Il dirige en 1992 un volume qui en présente des traductions. En tout état de cause, les dix dernières années semblent avoir vu s'affirmer l'influence des théories de la réception, du rôle du lecteur et de l'institutionnalité des genres littéraires dans l'étude des genres à problèmes comme l'essai. Ce dernier est analysé en rapport avec les conditions d'émergence de son écriture dans l'Allemagne du XVIIIème siècle par John Mac Carthy (1989), ou bien dans son déploiement spécifique dans la sphère du pouvoir par John Snyder (1991), pendant que Jane Everett étudie la traduction d'un essai de Virginia Woolf pour montrer comment le texte est traduit dans l'optique d'une intégration à la sphère universitaire (1994).

Richard Chadbourne signale que l'essai, né en France, n'a eu dans ce pays presque aucun écho théorique. Les recherches en français sont en effet plutôt rares ; Robert Champigny (1967) et Jean Terrasse (1977) ont proposé respectivement des réflexions *Pour une esthétique de l'essai littéraire* et sur *La rhétorique de l'essai littéraire*. Mais le second est canadien, tandis que le premier enseigne aux Etats-Unis. Il participe d'ailleurs au colloque de 1981. Réda Bensmaïa a soutenu une thèse sur *La forme de l'essai chez Montaigne, Nietzsche et Barthes* en 1980 à Paris ; l'ouvrage qui en est issu est publié en Allemagne en 1986³⁵. Les contributions québécoises et belges n'ont souvent pas la taille d'un ouvrage et impliquent aussi la connaissance d'un corpus peu connu en France ; les

34 *Biographik und Essayistik. Zur Geschichte der schönen Wissenschaften*, Bern, München : Franke, 1970, 295 p.

35 Par ailleurs, il est donné comme professeur aux Etats-Unis en 1986.

essayistes français sont étudiés, mais aux Etats-Unis, par Theodor Fraser (1986) et les chercheurs réunis au colloque de 1981. Le livre de Michel Beaujour, *Miroirs d'encre* (1980), qui s'inscrit dans le prolongement des recherches rhétoriques engagées dans les années 1970, est donné en référence dans l'article "essai" d'une encyclopédie littéraire rédigé par Réda Bensmaïa ; mais son thème est "l'autoportrait littéraire", dont il propose lui-même de ne pas faire l'exact synonyme de l'essai. On trouve enfin des réflexions très intéressantes sur l'essai dans un ouvrage de Randa Sabry publié en 1992 portant sur la digression littéraire. Mais elle précise elle-même qu'elle s'est concentrée sur un corpus romanesque, et qu'il faudrait adapter ses conclusions en fonction d'autres types de textes, parmi lesquels l'essai littéraire.

III. PLAN DE LA THÈSE

1. Première partie : le problème du genre

Le chapitre 1 propose une première approche naïve du genre de l'essai, à travers les grandes lignes de son histoire, les rapports qu'il entretient avec les autres genres et les typologies qui existent pour en classer les variantes. Nous considérons ici ces éléments tels qu'ils se présentent dans les études consacrées à l'essai.

On résumera l'histoire de la production d'essais depuis Montaigne. Bien que ce panorama implique évidemment des parti-pris théoriques, nous essaierons de n'en retenir que les grandes lignes qui peuvent donner une idée des textes variés sur lesquels s'appliquent les réflexions des théoriciens.

Nous verrons ensuite comment l'essai littéraire est pensé dans son rapport aux autres genres, et comment les études en classifient les sous-genres. Cela permet d'entrer dans le détail d'une pensée de l'essai comme genre, dans son stade élémentaire de délimitation et de classification.

Pour prendre les termes de Jean-Marie Schaeffer, nous nous examinons ici le régime de la "généricité classificatoire", c'est-à-dire que nous analysons les propositions pour une catégorisation de la lecture des textes, dans une optique rétrospective. L'hétérogénéité de l'objet considéré nous amènera à réfléchir sur la notion de genre appliquée à l'essai.

Le chapitre 2 se propose d'aborder plus systématiquement les constructions théoriques visant à constituer l'essai en genre littéraire. On peut voir que la complexité du genre délimité est thématisée de différentes façons par les théoriciens, et distinguer trois notions qui organisent leur réflexion : la notion de mixte, la notion d'entre-deux et la notion d'en-deçà. En analysant ces trois notions, on peut modéliser trois types d'attitudes théoriques, et en détailler les enjeux.

On présentera donc successivement trois attitudes théoriques:

- une théorisation "classique" de type essentialiste;
- une théorisation par l'"atopie" du genre;
- une théorisation "anthropologique".

Nous tenterons un commentaire de ces modèles, en insistant sur le problème que pose l'essai dans la perspective d'une pensée générique. Dans notre recherche des présupposés qui dessinent une "idéologie" de l'essai, l'analyse nous a semblé requérir cette mise à plat qui ne correspond que rarement à un programme clairement défini des études analysées. Ce que nous essayerons de décrire, ce sont les solutions qu'elles suggèrent, les moyens théoriques qu'elles imaginent, en combinant parfois des options logiques bien différenciées. S'il est peut-être présomptueux de parler d'impasse, on peut tout de même signaler les points où cette pensée achoppe. Les outils conceptuels synthétisés par les travaux de Jean-Marie Schaeffer (régimes de la généricité) permettent de comprendre les mécanismes par lesquels la pensée de l'essai comme genre arrive à ses limites. Il apparaît que dans de nombreux cas, le théoricien s'engage alors dans une autre démarche théorique, que nous aurons à examiner.

Le chapitre 3 approfondit d'abord deux enjeux spécifiques de l'essai pensé comme un genre littéraire qui nous semblent confirmer les conclusions provisoires du chapitre 2, servant ainsi à une synthèse des problèmes abordés dans la première partie.

Nous rendrons compte ainsi, dans un premier temps, de la façon dont le texte idéal construit par les théoriciens est projeté sur les textes empiriques, sous la forme de la proposition souvent lancée et débattue d'un quatrième genre qui représenterait l'essence de l'essai. Ce "genre" peut être perçu comme un "mode", et les différents enjeux de sa constitution sont liés aux différentes options logiques des théoriciens. La mise au point de Gérard Genette dans *L'Introduction à l'architexte* (1979) nous aidera à montrer comment cette proposition du quatrième genre est, par principe et en toute rigueur, une échappée de la pensée générique. Dans le cas précis de l'essai, le domaine qui s'ouvre alors est celui de l'épistémologie autant que celui de la création littéraire, dans la mesure où les essais ne sont pas des fictions.

Les enjeux ainsi définis, qui sont en rapport avec les problèmes généraux de la littérarité et de la connaissance, peuvent être précisés dans un second temps par l'analyse du statut des théoriciens de l'essai face à leur objet. Les chercheurs nous invitent en effet à voir dans leur difficulté à situer leur discours sur l'essai comme "théorie" un indice de la problématique même de leur objet.

On pourra alors dresser un bilan de cette approche de l'essai comme genre littéraire, en montrant pourquoi la théorie de l'essai choisit la plupart du temps de se placer sur le terrain de l'épistémologie, d'une part, et comment elle rejoint une poétique des textes renouvelée, d'autre part. Ces deux derniers points sont le thème des II^{ème} et III^{ème} parties.

2. Deuxième partie : l'essayisme (l'attitude mentale)

Cette partie étudie l'essai en tant qu'il est le résultat d'un essayisme, d'un mode d'écriture ou attitude mentale. Les recherches allemandes se concentrent particulièrement sur le sujet, mais on aura montré comment toute approche de l'essai comme genre s'oriente

plus ou moins dans cette direction. Souvent valorisantes, les théories s'organisent la plupart du temps autour de trois axes d'observation (leur ordre ne suivra que les besoins de notre exposé):

- l'erratisme du texte et l'absence de méthode (**chapitre 1**)
- la présence du sujet de l'énonciation (**chapitre 2**)
- une thématique essentiellement culturelle (**chapitre 3**).

L'erratisme est le critère qui paraît le plus formel ; il s'agit d'observer comment l'essai littéraire est construit, composé. C'est un peu le moment du plan du texte dans une banale explication. L'essai révèle une grande hétérogénéité de composition ; l'écriture n'est pas fédérée par un principe général, mais va d'un niveau de langue, d'un style, d'un statut à un autre. Le thème n'est pas suivi, l'argumentation tourne court. Mais le problème de forme est sous-tendu par un principe anti-méthodologique, anti-systématique ; il s'agit moins d'une question de code écrit que de code mental. L'absence de linéarité textuelle est lue comme l'absence d'un principe mental qui conduirait l'idée (puisque l'essai n'est pas une fiction, et n'obéit donc pas à des principes directifs narratifs, par exemple). On donne l'essai comme l'adversaire essentiel de la logique et de la méthode. Cette opposition se lit dans un ensemble de caractères : l'inachèvement, l'arbitraire, l'accessoire, le désordre, par exemple ; l'essayisme reproche aux systèmes d'éliminer la vie de l'esprit de leurs constructions conceptuelles.

L'étude épistémologique de l'essai est rarement neutre. Elle est le plus souvent soutenue par des prises de position philosophiques et politiques dans des situations historiques perturbées (Allemagne au lendemain de la Seconde guerre mondiale, Québec de la "Révolution tranquille" ou Espagne après la décolonisation de l'Amérique latine, par exemple) ou des débats scientifiques virulents (légitimation des sciences humaines, controverses sur la "Nouvelle critique" dans les années 1960). Dans ces contextes, la réflexion sur l'essai prend souvent l'allure d'un plaidoyer ; il s'agit autant d'une défense du

"genre" que de sa rentabilisation dans un débat sur la méthode et l'organisation générale des connaissances scientifiques.

Dans l'essai comme anti-méthode, la présence du sujet de l'énonciation dans le texte prend un sens bien particulier. Il se signale par un "Je non-métaphorique" (Paquette) et des interventions directes et impromptues dans le fil de son discours. Erratiques aussi, ces interventions n'ont pas forcément de lien avec le discours environnant. Le "je" renvoie à la personne même de l'essayiste et y renvoie en tant que telle, sans que ce soit nécessairement l'occasion d'un approfondissement du raisonnement, d'une caution par l'autorité du savoir : l'essayiste se présente comme l'homme qui écrit le texte en train de s'écrire, avec des humeurs physiques et psychologiques qui viennent perturber le fil du discours. L'erratisme du cheminement textuel et mental est ainsi confondu avec l'expression d'un sujet plein (Angenot) : c'est parce que l'essayiste laisse parler son moi que son raisonnement ne peut pas être suivi, et c'est parce qu'il n'est pas suivi que le moi peut s'exprimer. L'anti-méthode de l'essai littéraire est le résultat de cette présence pleine dans le texte, et invite à repenser la connaissance comme absolument dépendante de l'esprit particulier qui la produit. Dans l'interaction entre le sujet et l'objet, on peut dire alors que l'essai est moins un discours sur le monde qu'un discours de soi en train de parler du monde. Le sujet de l'énonciation prend conscience de lui-même dans l'écriture de son énoncé. Entre discours savant et autobiographie, l'essai est un "autoportrait" (Beaujour) dans lequel un écrivain forme son identité par le biais des sujets extérieurs qu'il aborde ; l'essai est l'écriture de ce processus imprévisible et en transcrit les hésitations comme les apogées (moments "mystiques", dans une métaphore qui revient souvent sur l'illumination intellectuelle).

La connaissance vivante est donc vue dans l'essai comme nécessairement anti-systématique et ancrée dans l'expérience personnelle d'un être non-métaphorique (non fictif) : l'essayiste. L'essai accorde ainsi une importance primordiale au regard humain sur le monde, à ce que fait l'homme du monde et à ce qu'il devient lui-même en entrant dans ce processus. Ce processus correspond à l'idée de "culture", dont un critique fait "l'étymon

invariable de l'essai". (Paquette) C'est pourquoi les contenus du "genre" appellent un dernier commentaire qui recentre leur infinie diversité. Loin de parler de n'importe quoi n'importe comment, l'essai construit tout contenu éventuel en contenu culturel, c'est-à-dire qu'il le considère comme vu par un homme changeant qui se définit temporairement (historiquement) à travers le regard particulier et toujours modifiable qu'il porte sur l'objet. Ici encore, le contenu importe moins que le point de vue de l'essayiste. Mais il ne s'agit pas pour autant d'un prétexte : l'objet est le déclencheur de l'activité de connaissance (du monde, de soi), mais il maintient sa présence dans l'interaction sujet-objet : il peut à tout moment être déclencheur d'un autre mouvement de la pensée, autrement dit : il est pris au sérieux, comme objet culturel, redéfini par chaque regard essayiste et précisant lui-même dans son identité l'homme qui le regarde. Dans l'essayisme, la dimension profondément culturelle du processus de connaissance prend forme dans la prose poétique.

3. Troisième partie : la littérature comme événement

De par leur objet "littéraire non fictif" (*nicht-fiktionale Kunstprosa*), les théories de l'essai associent le débat philosophique sur la connaissance au débat sur le statut d'une écriture de la connaissance. Mais la question déborde largement celle des modalités de la vulgarisation scientifique, puisque l'essai littéraire est au cœur de ce qu'on peut appeler une "rhétorisation" positive des sciences humaines (voire, peut-être, des sciences exactes). Cela consiste à dire que toute connaissance est dépendante de son écriture : la "rhétorique" à l'œuvre dans la prose n'est pas seulement le cadre qui organise un discours exprimant de façon "transparente" la connaissance scientifique, mais aussi participe du processus de connaissance. La théorie de l'essai littéraire n'est pas seulement une philosophie de la connaissance repensée en termes d'expression littéraire, mais aussi une théorie de la littérature en tant qu'intégrée au processus de connaissance. Cette problématique de la pensée rhétorique est exposée dans le **chapitre 1**, dans deux aspects principaux :

l'indissociabilité du déroulement de la pensée et du déroulement du texte ; la manière dont l'écriture se construit selon une visée particulière, s'oriente vers quelqu'un.

Parler d'une rhétorique de l'essai, ou de l'essayisme comme moment rhétorique de la pensée, suppose de revenir sur la définition de la rhétorique. On a en effet coutume de considérer l'essai comme radicalement étranger à la rhétorique, suivant les affirmations nombreuses de Montaigne dans ce sens. On aura montré de quelle manière l'anti-méthode est aussi une anti-rhétorique, mais comment elle révèle aussi une certaine stratégie invitant à un examen plus fouillé de la question ; certains travaux entrepris sur le système complet de l'ancienne rhétorique permettront d'apporter des éléments pour éclaircir cet apparent paradoxe. On en arrivera à l'idée d'une rhétorique vécue comme *moment* de la pensée et du discours, ou comme "événement" (Mac Carthy) : moment d'illumination au cours duquel une pensée rencontre sa formulation, dans le premier cas ; événement de la rencontre entre un discours et une "écoute" attentive, dans le second cas.

Les notions rhétoriques permettent ainsi d'étudier les stratégies d'écriture de l'essai, en invitant à considérer ce dernier comme un art littéraire. Cependant, la littérarité ainsi reconnue est aussi repensée, dans des termes qui demandent une modélisation radicalement différente de celle qui postule une essence de la littérature. Le **chapitre 2** présente quelques tendances de la théorie contemporaine de l'art et de la littérature qui proposent de définir une littérarité conditionnelle (Genette). Un premier point sera fait sur la théorie de l'émotion esthétique, ou, plus simplement, du plaisir, en tant qu'élément de base de l'essai et de l'"événement" artistique. Plaisir de l'auteur à écrire, mais aussi plaisir du lecteur à le lire : l'essai se présente comme le texte qui veut combiner ces deux aspects, et s'intègre bien aux cadres théoriques posés par les esthétiques de la réception (Jauss, Iser, Charles). Mais il s'agit aussi d'approfondir le soubassement institutionnel de la circonstance unique au cours de laquelle l'essai devient littérature, quelque chose devient de l'art. Il existe une tendance de la théorie de l'art qui dissocie absolument les deux versants de l'expérience artistique, le plaisir esthétique et la décision souveraine d'intégration institutionnelle au "monde de l'art".

On signalera les points de contact, inévitables, entre ces deux conceptualisations de l'art, qui permettent peut-être de rassembler les observations des théoriciens de l'essai sous la notion d'"objet trouvé", ou plutôt, dans ce cas, d'œuvre (littéraire) trouvée. Impensable en termes de genre littéraire, impliqué dans une métaphysique de la connaissance, l'essai littéraire peut trouver sa place dans d'un élargissement récent de la théorie esthétique : la littérarité (et l'art en général) y est une négociation institutionnelle et non une essence universelle ; elle se révèle dans les hasards de l'émotion esthétique, et non dans les contraintes productives d'un support fixé d'avance (texte en vers, fiction, etc.). Ces différentes théorisations de la circonstance, de la condition, ou de l'événement, éclairent les enjeux de l'essai, notamment ceux qui concernent son statut littéraire. L'essai est souvent, en effet, un texte de commande ; faut-il pour autant en diminuer la valeur artistique ? La prise en compte de facteurs institutionnels dans la définition de l'art et de la littérature permet d'envisager cette question, à condition toutefois de ne pas perdre de vue la spécificité littéraire des textes et de ne pas en faire de simples documents pour une sociologie des institutions culturelles.

On rendra compte dans le **chapitre 3** de deux possibilités pour une telle analyse du fait littéraire : l'investigation du paratexte et l'analyse pragmatique du discours.

Le principe de la notoriété de l'écrivain d'essais peut être avancé pour décrire le statut particulier de ces textes inclassables ; résistant à l'intégration dans le système des genres, et au-delà à la séparation entre science et littérature, l'essai acquerrait finalement sa valeur grâce à la personnalité hors du commun de son auteur. Mais on peut sentir chez les critiques qui font cette constatation une certaine gêne : d'une part, ils cherchent à dépasser un biographisme jugé insuffisant pour décrire la qualité littéraire des textes ; d'autre part, ils affichent une certaine réticence à envisager sérieusement le statut éditorial des essais. Ce dernier point représente pourtant une solution pour penser la valeur des essais dans des termes qui ne dissocient pas le facteur externe (sociologique) et le facteur interne (textuel) de leur fonctionnement. Cela implique certes d'étendre la notion de "texte littéraire" à ses marges paratextuelles : de cette manière, en effet, on peut considérer la pratique éditoriale

comme productrice d'un sens. Les outils méthodologiques d'une telle investigation existent ; ils recourent à la notion de paratexte élaborée par Genette en 1987. La dérive sociologique n'est donc pas inévitable lorsqu'on veut prendre au sérieux la personne et la pratique de l'éditeur, en tant que représentant de l'institution sociale qui donne son statut à certaines "œuvres trouvées".

L'analyse pragmatique du discours telle que la présente Dominique Maingueneau apporte d'autres cadres à la réflexion. Il cherche à intégrer les concepts de la sociologie de Bourdieu à une linguistique et à une socio-critique littéraire qui ne veulent pourtant pas être réduites à des disciplines annexes de la science sociologique. Il propose donc de combiner les concepts de Bourdieu, qui montrent que la littérature élabore un statut social ambigu par rapport aux autres sphères de production sociale, avec les apports de la linguistique pragmatique, qui cherche à comprendre la manière dont une parole n'est pas seulement une "expression" mais aussi un "acte". Il s'intéresse particulièrement (mais pas seulement) au texte littéraire, parce que ce dernier est particulièrement riche en effets de sens et en actes de discours voilés. Il s'agit d'étudier comment un discours construit un sens cohérent, en utilisant des schèmes linguistiques et sémantiques attendus, tout en ménageant toujours un "excès de signification" qui déborde les conventions de langage. Les formulations de Maingueneau rejoignent de façon saisissante les théories de l'essai dans cette description du jeu avec le code, du refus permanent de la norme (du genre) qui s'institue pourtant en discours individualisé (en "archive", pour reprendre la terminologie de Maingueneau). Il y a donc, ici aussi, le moyen d'élaborer une méthodologie pour l'étude du texte littéraire, qui parvienne à préciser sa valeur en tant que convention ou négociation sociale (externe) sans quitter le point de vue de sa valeur en tant qu'innovation de langage (interne).

Si la littérature n'est plus à prendre comme une essence intemporelle, comme une qualité intrinsèque de certaines productions de langage, rien n'interdit de la considérer à partir d'un point de vue en apparence non-littéraire. L'essai semble nous y inviter, tout comme Maingueneau : il signale les réflexions menées en sciences humaines sur le statut

d'une écriture de ces disciplines. On terminera donc par un aperçu de ces "poétiques du savoir" (Rancière) dans les domaines de l'histoire et de l'ethnologie. Elles nous semblent confirmer tout autant les enjeux littéraires que les questionnements épistémologiques des théories de l'essai.

PREMIÈRE PARTIE

L'ESSAI COMME GENRE

CHAPITRE 1

PREMIÈRES APPROCHES DU GENRE

I. GRANDES LIGNES D'UNE HISTOIRE DE L'ESSAI

Les études sur l'essai partent d'un constat : quels que soient les problèmes de définition que pose le terme, quelque chose existe qui prend pour nom "essai"³⁶. Les textes qui se proposent à la lecture motivent des études et des anthologies, des analyses et des histoires littéraires. De la même manière que les problèmes quasi insurmontables de la traduction littéraire n'empêchent pas des traductions — à la fois nécessaires et imparfaites — de voir le jour, les problèmes méthodologiques posés par l'essai n'empêchent pas la production de ces textes et l'histoire de cette production.

Autour du terme "essai"

On doit donc commencer la synthèse des "idéologies de l'essai littéraire" par un panorama de ce qui existe sous ce terme, de ce qui est présenté comme "essais". Aucun parcours historique n'est d'ailleurs indépendant d'un débat sur le mot lui-même. Ses différentes acceptions, ses différentes traductions sont la base des différentes "traditions" de l'essai telles que les présentent les travaux des chercheurs. Acceptions et traductions : dès Montaigne, unanimement reconnu comme l'initiateur du "genre", l'essai a en effet une carrière internationale. On a certes travaillé sur le texte de Montaigne pour y relever tous les sens possibles du mot "essai" : Andreas Blinkenberg (1946), Hugo Friedrich (1949), E.V. Telle (1968) par exemple, en recensent les différentes significations. "Tentative sans prétention", "mise à l'épreuve", "évaluation", "mise en œuvre" composent un terme déjà complexe dans la seule langue française. Le sens du mot se nuance encore en Angleterre au XVII^{ème} siècle, avec Francis Bacon. Jean Starobinski explique ainsi comment "essai" acquiert le sens de "galop d'essai", expérimentation d'une idée préalable à la formation d'un système complet³⁷. C'est pourquoi de nombreux critiques, la plupart allemands, discutent la traduction d'"essai" par "Versuch" : Barbara Klie (1944), Bruno Berger (1964), Dieter Bachmann (1969), Gerhard Haas (1969), Hilde Spiel (1981), J.D.C. Potgieter (1987) soulignent la réduction que ce choix opère sur le concept. Montaigne l'a voulu complexe, la tradition d'écriture anglaise l'a raffiné, et son emploi en Allemagne a développé encore d'autres enjeux. Les historiens de la littérature française, dont Theodor Fraser résume les thèses, constatent de leur côté à quel point le mot recouvre de réalités différentes, insistant sur l'influence de l'acception anglaise dans un "retour" de l'essai en France au XVIII^{ème} siècle. Œuvre littéraire et/ou critique en France, point de départ d'un système conceptuel en Angleterre, forme de la composition scolaire et universitaire dans les pays anglo-saxons, approfondissement philosophique et poétique génial en Allemagne : à une constellation de significations valorisantes développées par les différentes traditions nationales s'ajoute cependant un laisser-aller terminologique qui se lit dans une formulation de Christian Chabanis, par exemple : "[...] un certain nombre d'ouvrages que, faute d'un nom plus précis, il est convenu d'appeler des essais³⁸." Réda Bensmaïa (1986) regrette le même flou ; Richard Chadbourne y voit une raison majeure de l'impasse des recherches sur le genre :

36 On lit dans BENSMAÏA 1986b (article de dictionnaire) : "Comme on le voit, l'utilisation du mot essai ne soulève pas de difficulté majeure : en tant qu'elle dépend de la décision, sinon arbitraire, du moins contingente d'un écrivain, elle représente un événement historique qu'on ne peut qu'entériner." (p.258 b)

37 STAROBINSKI 1985, p.185-186.

38 CHABANIS 1973, p.6.

"The essay is a "puzzling" genre for many reasons, not the least of which is its indiscriminate use as a term. [...39] Abused in this way, the poor essay is saddled not only with vagueness but also with negativity⁴⁰."

Il en déduit que seule une vue comparatiste peut aborder le sujet, et permettre d'y voir clair dans les sens multiples du mot, c'est-à-dire d'en déterminer le degré d'importance littéraire. Les équivalences terminologiques proposées par Ruttkowski et Blake dans le *Glossaire trilingue des termes littéraires* (1969) sélectionnent aussi les significations. Les auteurs retiennent "Essay" pour l'allemand, mais le traduisent par "Essay — Formal essay — Familiar essay" en anglais, et par "essai — variétés" en français⁴¹. On y lit donc une extrême polysémie du mot allemand, à moins d'y voir une sélection discutable des acceptions anglaises et françaises (pourquoi ne pas mentionner, par exemple, "essai critique", "periodical essay", "personal essay", "propos", "mélanges", etc. ?) On pourrait aussi retenir la mise en garde de Van Tieghem, ou d'une encyclopédie récente⁴², qui signale que le terme change de sens, justement, lorsqu'on y adjoint une détermination (adjectif, complément de nom) : un *essai* n'est pas la même chose qu'un *essai critique, littéraire, philosophique, etc.*, pas plus qu'il ne coïncide avec un *essai de critique* ou un *essai sur...* un thème quelconque. Les nuances semblent infinies ; on les évoquera dans l'historique, mais aussi dans les délimitations "topographiques" de l'essai⁴³. Adoptant une démarche plus universalisante, Theodor W. Adorno (1958) accorde à la permanence du terme pendant quatre siècles et dans tous les pays une certaine confiance :

"Le terme d'"essai", dans lequel l'idée utopique de toucher la cible va de pair avec sa conscience d'être faillible et provisoire, dit quelque chose sur la forme, comme c'est généralement le cas pour les terminologies qui demeurent dans l'histoire, et cela a d'autant plus de poids qu'il ne s'agit pas d'un programme mais d'une caractéristique de l'intention tâtonnante⁴⁴."

Il engage ainsi une réflexion philosophique sur l'essai, cherchant dans l'attitude mentale le sens de la complexité sémantique du mot. C'est à peu de choses près le principe que suit Bensmaïa : "Comme on le voit, l'utilisation du substantif Essai [...] représente un événement historique qu'on ne peut qu'entériner⁴⁵." La recherche doit donc porter sur le genre, et accepter la difficulté que soulève la polysémie du mot⁴⁶. La conceptualisation littéraire n'en offrira que plus d'intérêt dans l'étude d'une forme essentielle à notre modernité.

39 Parmi les emplois recensés : *An Essay on Human Understanding* de Locke, un devoir d'école, une peine infligée à un citoyen américain par un commissaire de police (2000 mots maximum, thème imposé), toutes sortes de textes courts non-fictionnels, la *non-fiction* elle-même dans l'usage français.

40 "L'essai est un genre "énigmatique" pour bien des raisons, parmi lesquelles la moindre n'est pas son emploi à tort et à travers comme nom de genre. Maltraité de cette manière, le pauvre *essai* est chargé non seulement d'un sens imprécis mais aussi négatif." CHADBOURNE 1983, p.133.

41 RUTTKOWSKI, BLAKE, *Glossaire trilingue des termes littéraires*, Bern, München : Francke Verlag, 1969.

42 VAN TIEGHEM 1968 ; *Encyclopædia Universalis*, 1990, Thésaurus, article "Essai".

43 Voir dans ce chapitre, III. Pour une étude des différents sens du mot "essai" dans des dictionnaires et encyclopédies en français, anglais et allemand de 1732 à 1985, voir LITS 1990.

44 ADORNO [1958], p.21.

45 BENSMAÏA 1986, p.127. Figure dans un appendice de l'ouvrage qui reprend les termes de l'article de dictionnaire cité plus haut (BENSMAÏA 1986b).

46 Pour une analyse approfondie des différents sens du mot "essai" chez Montaigne et ses différentes traductions en latin et dans les principales langues européennes, voir FRIEDRICH [1949], p.353-358. D'autres précisions sont données dans STAROBINSKI 1985, p.185-186 ; KAUFFMANN 1988, p.72.

Les caractères généraux des grandes périodes historiques se retrouvent dans l'évolution de l'essai : essor de la science moderne au XVII^{ème} siècle, classicisme, naissance d'une catégorie d'intellectuels au XVIII^{ème} siècle (les "philosophes" des Lumières), essor de la presse au XIX^{ème} siècle, crise du sujet au début du XX^{ème} siècle, bouleversements épistémologiques au sein des sciences dites "humaines" au XX^{ème} siècle, entre autres.

Une histoire de l'essai est-elle possible ?

Même s'il existe d'indéniables points de rencontre entre les différentes études sur l'essai littéraire, son paradoxe fondateur est lisible dès la question de son histoire. En 1964, Bruno Berger publie un ouvrage intitulé *Der Essay. Form und Geschichte*, qu'il donne comme le premier livre global sur ce thème (cf. *Vorwort*). Dans la partie historique de cet ouvrage, le lecteur est d'emblée mis en garde :

"Jeder Kenner des Stoffes wird verstehen, daß es nach dem heutigen Stande der literatur- und gattungsgeschichtlichen Forschung noch nicht möglich ist, eine Geschichte der Essayistik zu schreiben ; die früher festgestellte Vernachlässigung der Essayistik als Teil des Literaturgeschichte und Formengeschichte, der fast absolute Mangel an jeglicher umfassender wie spezieller Vorarbeit lassen bis jetzt nur einen abrißmäßigen Überblick zu⁴⁷."

Si Berger donne dans son introduction un état de la question qui peut justifier cette précaution, on comprend moins l'attitude semblable de Klaus Weissenberger en 1985, qui lie étroitement ce manque à la nature paradoxale de la forme qu'il étudie :

"Die «antisystematische» oder «methodisch unmethodische» Grundhaltung des Essays hat es mit sich gebracht, daß es bis jetzt noch keine Darstellung der historischen Entwicklung des Essays und seiner Gattungskriterien, geschweige denn seiner rezeptionsästhetischen Konstituenten gibt⁴⁸."

Cela revient à passer sous silence non seulement la somme de Bruno Berger, mais aussi, entre beaucoup d'autres, celle de Gerhard Haas en 1969, la synthèse de Gomez-Martinez (1981) et le panorama très complet de Richard Chadbourne en 1983, par exemple. Sans doute peut-on lire dans cet improbable "oubli" l'idée qu'à un tel paradoxe que celui de l'essai ne peut correspondre qu'une histoire toujours recommencée, toujours à venir ou à faire. A l'inverse, ce perpétuel commencement — imparfait — d'histoire de l'essai serait le signe le plus clair de son paradoxe fascinant, et donc une façon de maintenir ce paradoxe. Morot-Sir refuse prudemment toute conclusion à son analyse, parce qu'"il est légitime de dire que l'essai défie sa propre histoire⁴⁹." Relevant ce défi dans son livre sur l'écriture de l'essai en Allemagne au XVIII^{ème} siècle, John Mac Carthy rappelle les tentatives insuffisantes de ses prédécesseurs allemands : Klaus Günther Just n'a pas approfondi comme il le souhaitait

47 "N'importe quel connaisseur de la question comprendra qu'il n'est pas encore possible d'écrire une histoire de l'essayistique, dans l'état actuel de la recherche sur l'histoire de la littérature et des genres littéraires ; la négligence exposée ci-dessus vis-à-vis de l'essayistique comme part de l'histoire de la littérature et des formes littéraires, le manque presque absolu d'un quelconque travail préparatoire, soit vue d'ensemble soit étude d'un point particulier, n'autorisent encore que l'ébauche d'un tour d'horizon." BERGER 1964, p.193.

48 "L'attitude fondamentale «antisystématique» ou «méthodiquement non-méthodique» de l'essai a eu pour conséquence qu'il n'y a encore aucune description de l'évolution historique de l'essai et de ses critères génériques, sans parler de ses constituants du point de vue d'une esthétique de la réception." WEISSENBERGER 1985, p.105.

49 MOROT-SIR 1982, p.131.

l'aperçu donné en 1954⁵⁰, cependant que Ludwig Rohner en reste au stade documentaire, comme l'indique le sous-titre de son énorme travail (*Materialen zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung*)⁵¹. Mac Carthy conclut donc :

"It seems almost as if the chameleon-like nature of essayistic writing not only eludes definition, but also thwarts attempts to write its history⁵²."

Dans d'autres cas, l'histoire de l'essai est au contraire convoquée pour s'assurer une prise face au phénomène littéraire fuyant. Theodor Fraser, en 1986, en fait la base de sa méthode, aucune définition préalable ne pouvant rendre compte des variations infinies de la forme. C'est ce qu'expliquent aussi, par exemple, Dieter Bachmann en 1969⁵³ et, autour de 1990, John Snyder ("intrinsic historicity of genre"⁵⁴) et John Mac Carthy, dont les projets s'attachent pourtant à réformer en profondeur une pensée des genres considérée comme insuffisante. Mais au-delà du problème des genres historiques qui reste au centre des débats entre les théoriciens des genres⁵⁵, l'histoire de l'essai est chez Mac Carthy comme chez d'autres chercheurs imbriquée à un caractère sur lequel nous aurons à revenir : "in the realm of essayistic writing, the generic code and the contextualization are one and the same⁵⁶." Autrement dit, l'histoire est confondue avec la définition essentielle, parce que l'essai littéraire a pour singularité entre tous les genres d'être celui qui se redéfinit par principe lors de chaque réalisation. Puisqu'il refuse les catégorisations et les règles tout en s'affirmant comme genre, il faut nécessairement poser cet axiome (qu'on peut dès maintenant considérer comme très coûteux au sens logique du terme) que formule Jean-Marcel Paquette : "sa problématique se confond avec la description et/ou la production de sa forme⁵⁷."

Une histoire de l'essai pose donc ce problème d'être, nécessairement, déjà une analyse théorique autant qu'un état de la question sur le problème... On se risquera pourtant à un parcours rapide, tout comme on a proposé un état de la question distinct dans notre introduction. Mais précisons bien notre objectif : autant, et peut-être plus encore, que les occurrences particulières d'un genre qui pose de toute façon problème (est-ce même un genre ?), nous voulons observer ici comment se constituent, dans le discours des théoriciens, une ou plusieurs traditions de l'essai. Compte tenu des remarques esquissées plus haut, ce trajet sera en quelque sorte le degré zéro d'une théorie de l'essai comme genre littéraire ; c'est pourquoi nous le donnons comme point de départ de notre réflexion dans ce cadre⁵⁸.

Ainsi, plutôt qu'une analyse strictement chronologique, dans la mesure où ce sont les enjeux d'un historique de l'essai qui nous intéressent, on essaiera de suivre pour cet exposé un certain nombre d'accords qui semblent se faire entre les diverses études :

50 JUST, "Essay", in *Deutsche Philologie im Aufriß*, 1954.

51 ROHNER, *Materialen zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung*, 1966.

52 "Tout de passe comme si la nature «caméléon» de l'écriture essayistique non seulement se dérobe à toute définition, mais aussi contrarie les tentatives pour écrire son histoire." MAC CARTHY 1989, p.173.

53 BACHMANN 1969, p.9-10.

54 SNYDER 1991, p.17.

55 Voir la mise au point de Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, 1989.

56 "Dans le domaine de l'écriture essayistique, le code générique et la contextualisation sont une seule et même chose." MAC CARTHY 1989, p.14.

57 PAQUETTE 1986, p.454.

58 C'est chez BACHMANN 1969 qu'on trouve l'illustration la plus claire de ce présupposé. Commencant par décréter qu'il n'existe pas de forme abstraite de l'essai et qu'il s'attachera à analyser des œuvres concrètes, il souligne que son intérêt se portera sur une "forme en évolution" (*Form im Übergang*), avant de pointer chez Max Rychner la persistance d'une forme "traditionnelle" intacte. (p.9 à 11)

- l'existence d'au moins deux grandes traditions de l'essai, correspondant à peu près aux héritages de Montaigne et de Bacon, mais compliquées par des développements spécifiques aux Etats-Unis et en Allemagne.
- l'influence du support de diffusion sur l'évolution de la forme, notamment le passage de la lettre au journal et au livre et le développement de la presse, avec la naissance du "periodical essay" et du "familiar essay" et les rapports entre essai et feuilleton.
- l'exploitation de l'essai comme forme pouvant soutenir un projet spéculatif, qui sous-tend les rapports complexes entre l'essai et le fragment romantique, l'essai et la critique d'art, l'essai et le problème de l'écriture des sciences.
- le lien (accord/refus) entre l'essai et le développement dans le monde occidental d'un esprit cosmopolite et universaliste transcendant les frontières politiques et linguistiques.

1. Les traditions d'écriture de l'essai

Si Montaigne est donné comme le fondateur incontesté du genre dans toutes les théories de l'essai, on admet que son héritage se développe en Angleterre plus qu'en France⁵⁹. On précise que Montaigne, en choisissant pour titre *Essais*, désignait moins un genre littéraire qu'il aurait inauguré consciemment, comme un programme, que sa méthode particulière face au monde, face à lui-même et à l'écriture. Mais les recherches approfondies, en Allemagne principalement, sur les formes annonciatrices de l'essai depuis l'Antiquité (*Vorformen*) apportent la certitude que le texte de Montaigne ne peut être subsumé sous aucun de ces genres précurseurs, et que l'histoire comme la théorie du genre doivent donc commencer en 1580. On remarque aussi souvent⁶⁰ que ce point de départ historique correspond à un point de perfection du genre. Certains avancent cet écrasant héritage pour expliquer que l'essai s'est moins épanoui sur le sol de Montaigne qu'à l'étranger (Chadbourne)⁶¹.

Francis Bacon est le second initiateur reconnu du genre de l'essai, avec la parution en 1597 de ses *Essays* ; mais c'est dans une manière très différente. Autant on a pu observer chez Montaigne comment le doute sceptique remet tout savoir et toute méthode en cause, et comment l'écriture trace l'itinéraire imprévisible de cette incertitude universelle, autant on souligne chez Bacon la présence, sinon d'une stricte méthode, au moins d'une certaine "rigueur" dans le "raisonnement" — deux termes qui éloignent le texte anglais de la tentative montaignienne, qui se pose au contraire comme écriture du hasard et de l'arbitraire, de la digression et de l'arabesque. L'essai baconien se distingue pourtant du traité savant, essentiellement parce qu'il laisse une place à la subjectivité de l'écrivain. Bacon inaugure ainsi un genre qui veut mettre à profit les richesses de l'intuition, sans rejeter les avantages de la méthode ; dans un style proche de celui du traité, caractérisé par la clarté de l'expression, la logique de sa progression et le soin de ses déductions, l'essai de Bacon prend en charge les diverses idées qui viennent à l'esprit de l'intellectuel, et en développe les possibilités afin de mettre à jour, éventuellement, de nouvelles constructions conceptuelles. Si Montaigne déconstruit progressivement les concepts en les abordant sous l'angle d'une instabilité généralisée ("le monde est une branloire pérenne") et d'une personnalité

59 Voir par exemple VAN TIEGHEM 1968 ; HAAS 1969, p.13 ; GOOD 1988.

60 Voir par exemple BERGER 1964, p.239 ; BROUILLETTE 1972, p.38 ; CHADBOURNE 1983, p.147.

61 Dans KOSCH 1949, on ne trouve pas la moindre allusion à Montaigne pour l'article "Essay" ; chez VAN TIEGHEM 1968, l'entrée se fait sous l'orthographe anglaise "Essay" ; enfin, chez SPIESS-FAURE 1973, l'essai est rapporté au génie de la "race anglaise", Montaigne constituant une exception française. On peut aussi signaler le titre étonnant d'une thèse allemande : Ludwig Schulte-Braucks, *Zur Geschichte des englischen Essays von Montaigne bis Cowley*, Diss. [masch.], Marburg, 1917.

changeante, dans un style chamarré et polysémique, Bacon au contraire cherche à assurer à l'esprit une prise sur ses intuitions fugaces, à les fixer clairement par écrit pour lancer de nouvelles réflexions méthodiques. Si le style de ses *Essays* prend une allure lapidaire dans la première édition de 1597, les révisions constantes qu'il y apporte jusqu'à la dernière édition de 1625 donnent à son texte un caractère labyrinthique. Mais l'absence de confidences intimes le distingue encore du savant désordre de Montaigne.

Les essayistes britanniques eux-mêmes sont loin de récuser l'héritage de Montaigne, d'autant moins qu'en paraît en 1603 une traduction en anglais. Dans l'ambiguïté d'un patronage partagé avec Bacon⁶² vont se dessiner deux grandes traditions de l'essai, avec de grandes différences mais aussi un point commun absolu : la présence du moi de l'essayiste dans son texte. Gerard Haas résume ainsi ces deux axes :

"dort die ironisch-skeptische Einsicht in die Bedingtheit aller Erkenntnis [...]; hier das Selbstbewußtsein, kraft individuellen geistigen Vermögens im kleinen Bereich neue Lösungen, neue Einsichten und Verhaltensweisen zu gewinnen⁶³."

L'Angleterre connaît dès le XVII^{ème} siècle un développement important des essais⁶⁴, pendant qu'en France le texte de Montaigne, s'il reste lu, éveille des critiques⁶⁵. On connaît, de Pascal, la critique sans appel du "sot projet de se peindre" dans le cadre d'une condamnation morale de l'amour-propre ; la forme du texte de Montaigne est également dépréciée, à cause de son décousu, de son absence de maîtrise revendiquée⁶⁶. C'est précisément l'idéal classique de la maîtrise qui semble provoquer l'éclipse de l'essai en France pendant tout le XVII^{ème} siècle. L'écart entre les essais et les traités savants paraît moins grand en Angleterre, ou du moins leur rapport paraît moins conflictuel, au point que le terme d'"essai" se généralise et se rencontre en titre dans les deux catégories (par exemple, pour le traité de John Locke *Essay on Human Understanding*), et qu'un critique comme Haas peut parler à propos de l'essai anglais de "traktathafte Form".

On voit souvent dans l'anglomanie des "Philosophes" du XVIII^{ème} siècle français le point de départ d'un retour de l'essai en France, dans une manière très différente de celle de Montaigne, au point qu'on a pu dire qu'il n'avait eu aucun successeur à sa mesure. Si l'essai demeure le genre où la subjectivité de l'écrivain s'exprime librement pour donner un tour inattendu aux idées ou aux faits qu'il aborde, on n'y trouve plus la truculence de vocabulaire, le mélange des registres, la désinvolture dans le dévoilement d'événements très intimes qu'on a coutume de voir dans le texte de Montaigne. On souligne aussi l'écart entre le scepticisme universel de ce dernier, son retrait du monde, son solipsisme, et la croyance au progrès des écrivains des Lumières, leur engagement dans les combats de la Raison, dans les débats du siècle. On signale ainsi que l'œuvre de Bacon commence avec ses *Essays* pour se poursuivre dans l'entreprise philosophique systématique du *Novum Organum* en 1620, alors que Montaigne reste l'écrivain d'une seule œuvre.

62 Voir HARDISON 1988, p.614-615 ; BEAUJOUR 1980, p.186-195.

63 "là, la compréhension ironique et sceptique de la contingence de toute connaissance ; ici, le sentiment d'une capacité à parvenir à de nouvelles solutions, de nouveaux jugements et de nouvelles conduites, grâce à des possibilités spirituelles individuelles." HAAS 1969, p.15.

64 Voir DEDEYAN [1947].

65 Voir COMPAGNON 1979, séquence V., "Montaigne sur la sellette", p.306-313.

66 ibid.

Haas peut ainsi conclure qu'au début du XIX^{ème} siècle, "Europäische Tradition des Essays hieß [...] weitgehend englische Tradition⁶⁷." Si Montaigne reste une référence, c'est plutôt comme emblème que comme modèle. On retient de lui le privilège donné au sujet de l'expérience, la liberté dans le choix des thèmes et dans la forme de l'écriture, l'auto-légitimation de soi. On oppose la lourdeur de la méthode à la légèreté de l'intuition, la contrainte des genres à la jubilation du mélange des genres. Bacon, lui, constitue le modèle essentiel, en ce sens que l'essai s'ancre dans la tradition des "dispersed meditations", idées diverses divulguées à l'impromptu, mais dont l'ambition universalisante de faire avancer la connaissance de l'homme n'est pas absente⁶⁸. Quant au style, la truculence d'un Montaigne évolue plutôt vers le ton de la conversation raffinée entre personnes cultivées. Cette civilité du style et de la manière est un des points de contact entre les traditions de l'essai anglaise et française⁶⁹.

Ralph Waldo Emerson, dont le premier recueil d'essais est publié aux Etats-Unis en 1841, est significatif de l'extension que prend le concept d'essai : on trouve dans ses essais une préoccupation métaphysique affirmée qui vient développer les possibilités du genre telles qu'on les a décrites dans la tradition anglaise⁷⁰. L'écrivain américain semble entériner la mutation de la forme primesautière, truculente et sceptique de Montaigne en un genre qui associe un style poétique, des associations libres d'idées profondes ou d'intuitions immédiates et le projet ambitieux de dévoiler les ressorts changeants de l'humanité, en reliant toujours l'expression du moi de l'auteur à l'univers dont il parle. Le genre ainsi défini aura une grande influence sur les écrivains allemands : Hermann Grimm, le premier en Allemagne à choisir ce titre pour une de ses œuvres, écrit :

"Was meine Aufmerksamkeit auf den Essay als literarische Form hinlenkte, waren weder Montaigne's, noch Bacon's, noch die Essays Addison's, Locke's, Hume's und den Andern, sondern die Emerson's⁷¹."

La manière dont l'essai se développe en Allemagne élargit encore l'extension du concept. Hermann Grimm est donné sans hésitation comme l'importateur du terme "Essai" dans le domaine allemand, avec la parution en 1859 de ses *Essays*. Le développement du genre est cependant amorcé dès le milieu du XVIII^{ème} siècle, notamment avec les premières traductions de Montaigne (celle de Tiez en 1753, celle de Bode entre 1793 et 1797). Le rappel des deux fondateurs, Montaigne et Bacon, apparaît dans tous les historiques de l'essai allemand (chez Just, Berger, Haas, Weissenberger, Mac Carthy) et souligne le caractère "importé", sinon du genre, au moins du terme ; mais la recherche remonte toujours au moins à 1750⁷² pour montrer que la forme de l'essai existe depuis plus longtemps que le terme, comme pour contrebalancer l'idée d'une "Essayfremdheit" caractéristique du peuple allemand que rappelle par exemple Haas⁷³. Mais il souligne que

67 "La tradition européenne de l'essai équivaut plus généralement à la tradition anglaise." HAAS 1969, p.18 ; voir également BERGER 1964, p.219.

68 VAN TIEGHEM 1968 ; STAROBINSKI 1985, p.185.

69 Pour SPIESS-FAURE 1973, l'essai français met à l'honneur la raison raisonnée ; BENSE 1947 écrit que ce type d'essais "utilise le style de la raison éclairée" ("verrät den Stil der hellen Ratio").

70 Voir BERGER 1964, p.265.

71 "Ce qui attira mon attention sur l'essai en tant que forme littéraire, ce ne furent ni ceux de Montaigne, ni ceux de Bacon, et non plus les essais de Addison, Locke, Hume et les autres, mais ceux d'Emerson." Cité par HAAS 1969, p.18.

72 L'un des objectifs du travail de MAC CARTHY 1989 est de démontrer qu'on peut faire remonter cette date jusqu'en 1680.

73 HAAS 1969, p.18.

l'ouverture des possibilités du genre depuis Montaigne, Bacon et Emerson a permis son adaptation aux tendances nationales. On lit souvent que l'essai allemand est plus sérieux que l'essai français ou anglais, même si Chadbourne ajoute que "seriousness is not necessarily solemnity"⁷⁴. De fait, un critique allemand comme Bruno Berger estime que le véritable essai ne se conçoit pas sans un style hautement poétique, une profondeur de vues hors du commun, une parfaite maîtrise des sujets abordés et une intuition géniale et personnelle des rapports qui relient l'objet du discours à une métaphysique de l'homme et de l'univers. Il hérite des ambitions baconiennes, mais adapte la préoccupation esthétique de Montaigne au projet spéculatif développé par le Romantisme. Dans ce projet, le Beau sert de vecteur à l'expression du Vrai ; l'écriture fragmentaire ouvre le texte à l'infini de l'œuvre absolue, et permet le glissement ironique d'un problème à un autre dans la clôture de chaque fragment. L'ironie romantique accompagne l'essor de l'essai, en libérant l'écrivain allemand du protocole scientifique spécialisé et en lui autorisant la largeur de vues qui naît du libre déplacement dans les problématiques les plus variées ; mais son projet extrêmement sérieux commande aussi une maîtrise du concept qui exclut la superficialité de l'analyse, en même temps qu'il exige un travail littéraire de l'écriture. L'essai en Allemagne se présente donc d'une manière très particulière, qui accorde une valeur primordiale à la qualité littéraire et scientifique du genre. En même temps, il garde son caractère intellectuel : son objet peut être varié, il concerne néanmoins toujours la vie de l'esprit (*Geistesleben*). Entre la sincérité de Montaigne et la vérité de la vie que recherche l'esprit, on voit que l'articulation reste, ici encore, la subjectivité de l'écrivain, à qui l'essai allemand accorde une haute valeur : Berger, par exemple, en fait le cœur de sa définition de l'essai.

2. L'essai et le développement de la presse.

L'héritage de Montaigne (liberté d'aborder tout sujet quand l'occasion s'en présente, des plus familiers aux plus graves) et celui de Bacon (intérêt pour une meilleure compréhension du monde, engagement dans les débats du temps) se retrouvent dans l'évolution que connaît l'essai à partir du XVIII^{ème} siècle. Le développement de la presse à cette époque offre à l'essai ainsi constitué un nouveau support de diffusion. Addison et Steele en Angleterre publient entre 1709 et 1712 dans *The Tatler* et *The Spectator* des centaines de textes, mélanges de chroniques, critiques littéraires, anecdotes, contes, faits divers, réflexions morales et politiques dans un style mondain, qu'on dit proche de la conversation entre personnes cultivées qui s'intéressent à tout. Le contexte du journal implique, d'une certaine manière, la variété des thèmes traités et la mondanité du style : il faut intéresser le lecteur, jour après jour, et le divertir pendant une lecture qui se différencie radicalement de celle d'un livre ou d'un traité. Un certain nombre de traits formels instituent ainsi ce qu'on appelle le "periodical essay", dont il semble admis que les Anglais ont fait une spécialité nationale⁷⁵ : brièveté (le texte doit pouvoir se lire en une fois), accroche du lecteur par un *incipit* travaillé, diversité thématique correspondant aux contextes variés dans lesquels peut se trouver le lecteur potentiel, complicité instaurée grâce à la subjectivité du journaliste qui s'implique dans une relation personnalisée avec lui.

Au-delà des imitations du *Spectator* qui fleurissent pendant le XVIII^{ème} siècle en Angleterre et en France⁷⁶, le type du "periodical essay" influence tous les écrivains de

74 CHADBOURNE 1983, p.142.

75 *ibid.*, p.134 ; cf. aussi LEARY 1960.

76 On en trouve un relevé très complet dans les notices de l'édition des *Journaux et œuvres diverses de Marivaux*, établie par F. Deloffre et M. Gilot (Garnier-Frères, 1969). Voir surtout les notices du *Spectateur français*, de *L'Indigent philosophe* et du *Cabinet du philosophe*.

l'époque. L'essai précise au cours de cette période son style conversationnel qui vient enrichir l'exposé libre et subjectif d'idées neuves ou inattendues. Chadbourne classe le philosophe espagnol Ortega y Gasset dans cette veine d'écrivains qui élèvent l'article de magazine au rang de texte philosophique⁷⁷.

On est tenté alors d'envisager comme des essais les nombreux textes dialogués qui caractérisent par exemple la production d'un Diderot, ou bien les correspondances d'un Voltaire. Ceux qui comptent ces textes parmi les essais considèrent, d'une part que les sujets moraux et philosophiques qui y sont abordés excluent les dialogues d'une parenté improbable avec les textes de théâtre, d'autre part que les correspondances, qui sont à première vue adressées à une seule personne sont en réalité faites pour être diffusées dans un plus large public. Le caractère subjectif reste le principal élément qui rassemble tous ces types de textes : il s'agit de proposer des idées originales, des points de vue personnels assumés comme tels à propos de problèmes concernant la vie de l'esprit, le jugement. En ce sens, ce sont des essais.

On voit donc comment la forme inaugurée par Montaigne s'infléchit à travers la tradition des essais de Bacon et s'enrichit au cours d'une période d'intense circulation des idées et des textes. Le support du journal favorise cette circulation tout comme il modifie le rapport au lecteur. Le XIX^{ème} siècle verra le "periodical essay" se développer non seulement dans le domaine des idées générales sur des sujets variés, mais aussi dans le domaine de la critique littéraire et artistique (Sainte-Beuve), de la réflexion politique et religieuse, sous la forme naissante du "feuilleton"⁷⁸. On cite les *Critical and Historical Essays* de Thomas Macaulay (1843), d'abord parus dans l'*Edinburgh Review*, qui opèrent une réhabilitation célèbre de Machiavel. Les *Essays of Elia* de Charles Lamb, recueil de ses articles pour le *London Magazine* (1823-1833), sont présentés comme une étape dans le genre de l'essai : leur écriture pleine de séduction, leur ton de "guérilla idéologique" visant à mettre à jour les excentricités inconscientes de la vie quotidienne, annoncent l'essai tel que le pratiquera un Roland Barthes⁷⁹. L'imbrication du feuilleton et de l'essai en France est relevée par Bruno Berger, comme un signe de la très haute qualité de la presse culturelle, grâce à l'importance en son sein d'écrivains notoires, et donc de la forme spécifique de l'essai français. Ailleurs, il semble aux historiens de l'essai qu'à partir de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle le "periodical essay" perde un peu de sa valeur, la subjectivité du journaliste prenant une trop grande part dans une approche des thèmes qui devient superficielle ; le feuilleton verse dans la pseudo-science, accumule les poncifs au lieu de surprendre par des intuitions géniales. On avance bien sûr pour l'expliquer la massification des tirages et du lectorat, qui oblige le rédacteur à abandonner le caractère "choisi" de son style et de ses idées. Le "periodical essay" tend alors vers le "familiar essay", et Bruno Berger, par exemple, explique pourquoi, si les deux genres sont liés historiquement et formellement, on doit néanmoins distinguer radicalement l'"Essayistik" et la "Feuilletonistik". Les avis émanant d'Angleterre ou des Etats-Unis nuancent l'appréciation, en distinguant parmi les "periodical essays" ceux qui respectent la haute valeur littéraire du genre et ceux qui dérivent vers l'étalage excessif d'une subjectivité sans intérêt⁸⁰. La

77 CHADBOURNE 1983, p.144 ; sur Ortega y Gasset, voir PAQUETTE 1972.

78 BERGER 1964 insiste sur l'influence du *Mercure de France*, qui amena la création en Allemagne du *Teutschen Merkur* (1173-1810). De nombreux textes actuellement considérés comme des classiques de l'essai en Allemagne parurent d'abord dans ce cadre, avant d'être recueillis en volumes.

79 DEMOUGIN 1986, p.529c-528a.

80 Voir BELLOC 1929, WOOLF 1925 ; LEARY 1960 considère que le "periodical essay" américain se distingue de son homologue anglais précisément sur cette base.

tradition de l'essai périodique trouve en France des représentants comme Mauriac avec un *Bloc-Notes* désormais largement reconnu, et, aux Etats-Unis, un développement tout à fait novateur dans le New Journalism (Michael Herr, Tom Wolfe, John Updike)⁸¹.

3. Le projet spéculatif de la littérature moderne : l'essai critique.

Pour décrire la forme spécifique de l'essai en Allemagne, Bruno Berger explique que les scientifiques allemands se montrent extrêmement méfiants à propos du style, et suggère que la langue allemande elle-même en est responsable⁸². Dans ce contexte, l'essai est dévalorisé s'il montre la moindre superficialité ; c'est pourquoi la tradition essayiste allemande vise un but culturellement élevé, très différent de la conversation divertissante qu'a pu devenir, par exemple, le "familiar essay". Hermann Grimm lui-même est décrit comme un savant qui ne prête pas une grande attention au style, mais rentabilise une forme plus adaptée à l'expression de ses idées et intuitions éparses que la pesante "Abhandlung". En ce sens, loin de la jubilation et de la truculence intime d'un Montaigne, il s'inscrit dans la continuité de Bacon⁸³. Si les autres essayistes allemands sont dits accorder plus d'importance à la qualité artistique de leur style, ils sont pris aussi dans un rapport conflictuel avec l'écriture académique de la science.

Profondeur, sérieux et maîtrise du sujet sont ainsi avancés pour caractériser l'essai allemand. Progressivement, il en arrive à constituer la seule forme d'expression possible d'une "philosophie de la vie", dans un contexte où la science et de la littérature ont durci leurs rapports : les systèmes scientifiques paraissent sclérosés dans un protocole stérile, alors que la poésie s'est cantonnée au domaine archaïque de l'irrationnel. Dans ce partage excessif des domaines de la pensée, la vie de l'esprit est amoindrie, et sa revigoration doit passer par une forme qui puisse se situer entre eux (Musil). L'essai est la forme qui doit permettre ce dépassement, parce qu'il est vu comme sérieux, profond, crédible, et en même temps parce qu'il est chargé de possibilités esthétiques, dont la pensée romantique a fait une voie majeure de la connaissance et de la vérité, notamment dans le développement de la "critique"⁸⁴. Berger consacre une longue analyse à la description que Ernest Robert Curtius fait en 1919 de la "critique littéraire" comme "critique de la vie". Le début de la citation de Curtius inscrit le propos précisément dans la théorie de l'essai littéraire :

"Für die Geschichte des modernen Geistes ist eigentümlich bezeichnend die Entwicklung, in der die literarische Kritik sich ausgeweitet und vertieft hat zu einer Kritik höheren Grades, die man Lebenskritik nennen könnte und deren Form der moderne Essay ist⁸⁵."

Berger voit dans les œuvres de Hillebrand et de Bergson des échos de cette évolution qui en montrent l'élargissement à toute l'Europe⁸⁶.

Les histoires littéraires générales consacrent le plus souvent une section au genre de "la critique", dont l'objet peut être la peinture, la musique ou la littérature. Si on la fait souvent prendre racine dans le siècle des Lumières, on s'accorde à voir la critique se

81 CHADBOURNE 1983 (p.137-138) invite à ne pas distinguer trop hâtivement l'essai du journalisme aux les Etats-Unis au XXème siècle.

82 BERGER 1964, p.137.

83 Voir CHADBOURNE 1983, p.142.

84 L'essai est "la forme critique par excellence" pour Lukács, Bense, Adorno, notamment. Voir HAAS 1969, p.56.

85 "Dans l'histoire de l'esprit moderne, l'évolution par laquelle la critique littéraire s'est élargie et approfondie en une critique d'un plus haut niveau, qu'on pourrait appeler "critique de la vie" et dont la forme est l'essai moderne, est particulièrement significative." Cité par BERGER 1964, p.84.

86 BERGER 1964, p.88-89.

développer surtout au XIX^{ème} et au XX^{ème} siècles. Sa constitution en "genre littéraire" accompagne le débat sur la critique créatrice. C'est ainsi à partir du Romantisme en Allemagne et en France que l'essai, forme littéraire mais non cantonnée à la fiction, se présente comme la forme adéquate. Il est préféré à la lettre, largement utilisée au XVIII^{ème} siècle ; on y voit la conséquence du développement de la presse, qui ne fournit pas seulement un support commode de diffusion, mais modifie aussi les conventions de la lecture. Le journal, en effet, interdit une identification trop précise du destinataire du texte, parce qu'il faut qu'il puisse être lu dans un cercle beaucoup plus vaste, et surtout anonyme, que le cercle du salon où circulaient éventuellement des correspondances "élargies".

Le développement des sciences et des méthodes de recherche systématiques au XIX^{ème} siècle rend nécessaire aussi le choix d'une forme qui peut communiquer au public les nouvelles connaissances. L'essai se charge d'une nouvelle exigence : contrebalancer le cloisonnement des disciplines scientifiques, l'esprit de système des sciences positivistes. L'essai critique est la forme qui permet à l'écrivain, au scientifique ou à l'intellectuel de généraliser les problèmes, de les relier aux préoccupations humaines. Sa liberté formelle est choisie pour exprimer des pensées non systématiques, soustraites au protocole scientifique, intuitives, mais que les auteurs estiment valoir la peine d'être considérées dans le développement de la connaissance. C'est le projet d'Hermann Grimm, historien, mais aussi d'Hippolyte Taine dans ses *Essais de critique et d'histoire*, selon Fraser. Les sujets qui touchent à la culture et à l'art sont particulièrement privilégiés, parce que la méthode positiviste les appréhende moins étroitement que les objets des sciences dites exactes, et parce que les réflexions de l'esthétique ont conclu à⁸⁷ la nécessité d'une critique qui soit en même temps une création.

Au XX^{ème} siècle, l'essor des sciences dites humaines repose le problème de leur écriture, dans des termes proches. Si le problème, ici, est moins d'instituer la création littéraire comme processus nécessaire de la connaissance esthétique, il n'en s'agit pas moins de trouver une forme d'expression capable de tenir compte de l'interaction incontournable entre le sujet et l'objet de la connaissance dans une discipline qui prend l'homme pour objet. L'essai critique est alors choisi pour sa capacité à représenter la pensée en formation, dans les détours et les possibles contradictions de son cheminement. Liberté formelle s'entend donc ici comme liberté de pensée, écriture d'une conscience de soi-même en train de penser et d'écrire.

D'une façon originale, le genre incertain de l'essai est impliqué dans une pensée idéaliste des essences, de la science pure comme de la poésie pure, et ses premières définitions théoriques peuvent se lire dès les fragments romantiques de l'*Athenäum* 88. Il est pensé comme un des genres possibles de la littérature comme critique créatrice, comme projet spéculatif. C'est peut-être ici qu'il rejoint l'héritage de Montaigne, d'une façon décalée, à travers son caractère d'inachèvement constitutif. Le procédé de la "farcissure" infinie du texte de Montaigne est une sorte d'équivalent par excès du fragment romantique, qui dit par défaut le même principe d'une œuvre conçue comme absolue, donc comme impossible. Le style des essais allemands n'est évidemment pas celui de Montaigne ; mais il y a par exemple une revendication tout à fait sérieuse pour l'emploi de la métaphore et de l'analogie, de l'association libre⁸⁹, comme de procédés qui pourront exprimer la vérité et la

87 SCHAEFFER 1992 démontre que cette conclusion s'apparente en réalité à un postulat philosophique, et invite à prendre la mesure de tout ce que cette conception de l'art a pu méconnaître de la réalité esthétique, par exemple sa dimension socio-historique.

88 On en trouve un relevé classé dans ROHNER 1965, p.318-320.

89 Voir l'étude des "essais" de Nietzsche et d'Adorno par SÜNNER 1986.

vie, qui se rapproche de "l'allure à sauts et à gambades" que Montaigne donnait à son lecteur comme la seule expression sincère de sa vérité intime. L'impulsion donnée par Bacon est déterminante aussi dans l'adoption d'une forme où la personnalité, en s'exprimant, ouvre la voie à des découvertes que le protocole scientifique n'atteint pas. L'essai critique se distingue donc profondément de la vulgarisation scientifique, parce qu'il ne se contente pas de réorganiser, en les simplifiant pour que le néophyte puisse y accéder, des résultats déjà tombés ; par son approche particulière, il permet aussi d'écrire ce que la pensée ne peut pas appréhender⁹⁰.

On trouve plusieurs avis sur la dégradation de l'essai à partir des années 1960 : l'essai critique n'aurait pas su maintenir le difficile équilibre entre l'objectivité scientifique et la subjectivité du chercheur, entre le raisonnement méthodique et l'intuition créatrice⁹¹. Il serait devenu dogmatique⁹², prétexte à l'expression d'une subjectivité débordante qui ne sait plus présenter son thème avec l'esprit critique et le doute sceptique que l'essai traditionnel mettait à l'honneur. Avec la "Nouvelle Critique", dans le domaine de l'étude des textes littéraires, l'essai radicalise les théories du Texte : il devient le texte créatif que le critique écrit à partir du texte littéraire, dans une pensée qui ne dissocie pas l'acte créateur de l'acte explicatif. C'est dans l'essai critique que les tenants du textualisme mettent en pratique leur théorie. Aux Etats-Unis, Bennett a pu analyser ainsi "L'essai dans les anthologies récentes de critique littéraire" et conclure à la grande difficulté de lecture des essais critiques contemporains⁹³.

4. Le cosmopolitisme et l'essai polémique comme forme de contestation.

Dans l'histoire de l'essai littéraire, un certain nombre de textes sont valorisés pour leur ambition universalisante à travers les thèmes du voyage, du contact des cultures⁹⁴. Bruno Berger distingue par exemple une "ligne Forster-Sturz-Humboldt-Fallmerayer⁹⁵" à laquelle il rattache des textes prenant pour thème l'ethnologie, la description des paysages et des contrées nouvelles dans laquelle l'esprit accède à de nouvelles dimensions métaphysiques. Berger souligne la biographie exaltante des auteurs concernés, cosmopolites, polyglottes, en déplacement incessant dans le monde⁹⁶. Fraser signale également comment les écrivains français du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle rapportent des Etats-Unis des "récits de voyage" qui sont autant de méditations sur l'homme et le monde moderne, et, à ce titre, des essais accomplis⁹⁷.

Les critiques américains de l'essai analysent d'ailleurs souvent l'écriture de l'essai dans le cadre d'une idéologie où le voyage prend une signification profonde. "Westering" y désigne le mythe de la conquête de l'Ouest, qui est bien plus qu'une prise de possession du territoire ; elle engage l'homme dans l'aventure de son propre dépassement physique et mental, dans la mise à l'épreuve de ses convictions religieuses et de la fermeté de ses systèmes de connaissance. Mais si le mythe de la frontière est fondateur de l'identité

90 Les camps de concentration sont un exemple de cet impensable pour BERGER 1964, p.67.

91 Voir BACHMANN 1969, p.11.

92 HAAS 1969, p.81.

93 BENNETT 1989.

94 DEMOUGIN 1986 invite à relire *l'Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* de Voltaire (1756) dans cet esprit : une visée universalisante, l'idée de la fraternité universelle s'y oppose aux nationalismes bornés. Les erreurs et légèretés méthodologiques peuvent ainsi être reconsidérées dans une perspective essayistique. (article "*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*")

95 BERGER 1964, p.222.

96 *ibid.*, p.48-63.

97 FRASER 1986, p.155.

américaine, Howarth, Faery et d'autres critiques voient dans l'essai la forme qui, précisément, en annulant le but du voyage et le sens de la frontière, devient l'entreprise du voyage en tant que tel, du déplacement pour le déplacement dans un monde où la frontière perd son sens. Le voyage n'est plus téléologique, il est l'occasion d'une écriture du réseau (*web*), du marécage, de la jungle. Pour Howarth, la guerre du Vietnam joue un rôle dans le développement de la forme de l'essai, parce qu'elle symbolise la perte des repères qui organisent le déplacement : repères physiques dans la jungle, mais aussi repères moraux et philosophiques dans une guerre insensée (c'est-à-dire perdue, ou plutôt perdue *d'avance*)⁹⁸. Dans ce contexte, l'essai s'éloigne d'un idéal (rattaché à la tradition de Bacon) où il sert à prendre en charge la richesse de l'intuition personnelle pour l'amélioration de la connaissance, et il revient, en quelque sorte, au scepticisme absolu de Montaigne, à l'instabilité de toutes choses.

Forme ouverte, sans but didactique, et dont l'intérêt épistémologique réside dans la confrontation poétique des positions contradictoires, il est aussi adopté pour décrire les dérives des discours politiques. Haas met en présence les deux points de vue dans ce débat ; d'un côté, l'essai serait une forme adoptée, à la suite de Montaigne, dans le retrait aristocratique du monde et le désengagement politique (Gottfried Benn, Ernst Jünger) ; de l'autre, l'essai se poserait nécessairement contre les idéologies partiales ou dictatoriales, parce qu'il ouvre les esprits à toutes les manières de voir et de penser. Il n'est pas étonnant, dit-il, que les littératures d'Allemagne entre 1933 et 1945 et de République Démocratique Allemande depuis 1945, ainsi que d'Union Soviétique n'aient compté que des traités et pas d'essais littéraires⁹⁹. Bien que de nombreux théoriciens mettent l'accent sur la distance critique qu'on observe dans l'essai réussi (Berger), il faut signaler que l'essai a pu être compté parmi les formes d'une contestation particulière, notamment au Québec (Vigneault), mais aussi en Angleterre (Good), en Belgique romane (Voisin), en Espagne, et même aux Etats-Unis (Faery). Cette contestation peut prendre un tour visiblement politique, et apparenter l'essai au pamphlet ; mais les commentateurs insistent sur la spécificité de l'essai littéraire par rapport à ce dernier. Liberté formelle et liberté de pensée qui le caractérisent s'opposent à l'esprit de système, mais aussi, ici, à son avatar social : le conformisme. L'essai reste cependant à distance de l'événement : il s'agit toujours pour l'essayiste de se comprendre soi-même à travers le discours impromptu, non-méthodique qu'il tient sur le monde. C'est précisément ce rapport du sujet à l'objet du discours qui met à jour les conformismes, et les attaque parfois, quand le sujet se perçoit et se conçoit comme opprimé (femmes, gens de couleur, indépendantistes...). Par son tour littéraire, l'essai permet l'écriture d'une situation conflictuelle dont le centre est une certaine idée que l'auteur a (ou acquiert) de lui-même. Il est moins un programme d'action qu'un dévoilement, prise de conscience de ce qui peut éventuellement mener à l'action (Terrasse). Sa contestation est la mise à plat des discours opprimants, dans le cheminement de l'écriture qui les "essaie" pour mieux en montrer les contradictions ou les injustices, mais surtout l'arbitraire : en ce sens, l'essai polémique est souvent lié à l'ouverture cosmopolite sur le monde. Par exemple, l'essai québécois construit sa contestation des pouvoirs dans les années 1960 sur l'élargissement des consciences au Tiers-Monde, à l'Europe, où le confinement (supposé) de l'idéologie

98 Certains correspondants de guerre américains de cette période sont donnés comme particulièrement représentatifs du "New Journalism", par exemple Michael Herr. Dans son livre *Dispatches* (traduit en *Putain de mort*), il écrit : "Un journalisme traditionnel ne pouvait pas montrer cette guerre, de même qu'une puissance de feu traditionnelle ne pouvait pas la gagner." (HERR 1980, p.223-224)

99 HAAS 1969, p.81.

canadienne prend une signification aiguë par la simple comparaison avec les autres cultures du monde.

Sans doute faut-il relier cette composante politique de l'essai polémique aux opinions négatives qu'on a rencontrées sur l'essai critique ; dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, la mise à jour des discours opprimants englobe dans la sphère du pouvoir les discours scientifiques et les discours politiques. Si l'essayiste adopte l'errance du discours, il conteste ainsi par principe les discours institués. Haas analyse chez Lessing, Heine, Treitschke la tendance par laquelle l'essai "critique", dans la mesure où il intéresse son lecteur davantage au processus d'appréciation qu'au résultat du jugement, s'apparente à l'essai polémique¹⁰⁰.

On voit donc que la production ainsi décrite se caractérise par une grande diversité, voire hétérogénéité¹⁰¹. Certains clichés apparaissent çà et là ; O.B. Hardison résume un propos qu'on rencontre souvent :

"I suppose most modern essays are Baconian and Addisonian, but the Montaignian essay is still impressively alive¹⁰²."

De son côté, François Bott formule un préjugé courant sur les spécificités respectives de l'essai français et allemand :

"L'essai «à la française» est une de nos fiertés nationales, avec les vins de Médoc, la cathédrale de Reims et les prairies normandes. Montaigne [...] s'entraînait en quelque sorte, comme les champions qui multiplient les tours de piste... Les Allemands aiment les grandes compétitions, les 10 000 mètres métaphysiques et les vérités définitives, tandis que les Français préfèrent l'entraînement ou les courses d'*essai*¹⁰³."

Peut-être appréciera-t-on davantage cette anecdote qui compare les qualités dites typiquement française, anglaise et allemande face au discours essayistique :

"Un Français, un Anglais, un Allemand, sont chargés d'une étude sur le chameau. Le Français va au Jardin des plantes, interroge le gardien, jette un pain au chameau, le taquine du bout de son parapluie, et, rentré chez lui, écrit pour son journal un feuilleton plein d'aperçus piquants et spirituels. L'Anglais, emportant son panier à thé et un confortable matériel de campement, plante sa tente dans les pays d'Orient, et en rapporte, après un séjour de deux ou trois ans, un gros volume bourré de faits sans ordre ni conclusion, mais d'une réelle valeur documentaire. Quant à l'Allemand, plein de mépris pour la frivolité du Français et l'absence d'idées générales de l'Anglais, il s'enferme dans sa chambre pour rédiger un ouvrage en plusieurs volumes intitulé : «Idée du chameau tiré de la conception du moi»¹⁰⁴."

Quoi qu'il en soit de cette complexité, évidemment plus retorse à l'analyse que cette histoire de chameau, il faut alors, soit la constituer en sous-genres d'un genre unique ; soit y

¹⁰⁰ *ibid.*, p.56.

¹⁰¹ La question du corpus reste donc entière ; seule une étude quantitative de grande ampleur permettrait de voir quelles œuvres sont considérées comme des essais, par quels auteurs, critiques ou théoriciens (en tenant compte de leur nationalité et de leur qualité), avec quelle fréquence, à quelles dates, selon quel consensus.

¹⁰² HARDISON 1988, p.629.

¹⁰³ BOTT 1992.

¹⁰⁴ R. Jaccard, "Le savoir enjoué de Boris Cyrulnik : à partir de l'éthologie et de la psychanalyse, une histoire naturelle de l'attachement", recension de *Sous le signe du lien* de Boris Cyrulnik (Hachette 1990), in *Le monde Livres-Idees*, 6 avril 1990.

distinguer le genre du "véritable essai littéraire", en étudiant ses rapports avec d'autres formes proches. Ces deux solutions se rejoignent, parce qu'elles sont toutes deux sous-tendues par le souhait de repérer des traits de ressemblance entre les textes. Délimiter, classer, représentent les opérations de base pour la constitution d'un genre comme catégorie de classification.

II. L'ESSAI PAR RAPPORT AUX AUTRES FORMES LITTÉRAIRES

Aucune étude des rapports entre l'essai et d'autres types de textes concrets ne cache la difficulté de l'entreprise : chez Berger, chez Haas, chez Mac Carthy, pour citer les ouvrages s'attelant avec le plus de sérieux à cette tâche, on retrouve l'idée que les frontières sont floues, mal définies, difficiles à tracer ou faciles à franchir. La tentation se présente souvent d'adopter l'attitude que préconisait Barbara Klie en 1944¹⁰⁵ et que formule encore Erwin Chargaff en 1984 :

"Wie oft ist es mir widerfahren, daß ich angesichts eines Textes sagte : «Das ist ein wundervoller Essay !» Aber da rief es zurück : «Ich bin kein Essay, ich bin eine Abhandlung, ein Aufsatz, ein Artikel, eine Arbeit, ein Pamphlet, ein Feuilleton, eine Skizze, eine Streitschrift, ein Fragment !» So mußte ich mich eingeschüchtert zurückziehen, und es blieb mir nichts übrig, als das Buch des großen Montaigne aufzuschlagen, mit dem die Geschichte des Essays begonnen hat. Er war von keinen Nomenklaturskrupeln gequält ; auch gab es keine Reallexika. Wenn er sagte, daß das, was er geschrieben habe, Essays seien, so waren es Essays¹⁰⁶."

L'idée de ne retenir que les textes qui se donnent comme des essais, sans autre critère de différenciation, est peut-être moins désinvolte que ne peut le faire croire cette citation de Cuthbert Robb :

"It has been said that a dog is any animal which another dog instinctively recognizes as dog : perhaps it would be wisest to say that an essay is any piece of writing which a reader of essays instinctively recognizes as an essay, and let it go at that¹⁰⁷."

Elle implique, par exemple, la prise en compte de facteurs éditoriaux qui nous font sortir du domaine rassurant des Belles-Lettres et nécessite la mise en place d'une méthodologie interdisciplinaire : littérature, sociologie, économie, commerce, conception graphique¹⁰⁸...

105 Citée par HAAS 1969, p.31. La proposition de Klie consiste à ne tenir compte que des textes explicitement et strictement intitulés d'"essais".

106 "Combien de fois cela m'est-il arrivé de dire à propos d'un texte : «C'est un essai merveilleux !» Mais voilà qu'il me rappelait : «Je ne suis pas un essai, je suis une étude savante, un article savant, un article, un travail, un pamphlet, un feuilleton, une esquisse, une polémique, un fragment !» Aussi devais-je faire marche arrière, intimidé, et il ne me restait plus qu'à ouvrir le livre du grand Montaigne, avec lequel a débuté l'histoire de l'essai. Lui n'était torturé par aucun scrupule de nomenclature ; il est vrai qu'il n'existait aucun dictionnaire spécialisé. Lorsqu'il disait que ce qu'il avait écrit étaient des essais, alors c'étaient des essais." CHARGAFF 1984, p.116.

107 "On a dit qu'un chien est tout animal qu'un autre chien reconnaît instinctivement comme chien : peut-être le plus sage serait-il de dire qu'un essai est tout écrit qu'un lecteur d'essais reconnaît instinctivement comme un essai, et ça ira bien comme ça." Cité par POTGIETER 1987, p.193.

108 On suggèrera dans notre troisième partie (chapitre 2) les enjeux de cette approche, qui prend nécessairement appui sur les théories de la réception. Certains critiques reviennent sur l'importance de ce problème : voir HARDISON 1988, p.625.

Si on en reste au texte littéraire, une première approche des théories du genre doit présenter la manière dont l'essai est différencié concrètement d'autres formes concrètes. Cette différenciation est intéressante pour l'éclaircissement des théories, même (et peut-être surtout) si les fondements de celles-ci demeurent implicites lors de cette opération. Il est remarquable, par exemple, que Bruno Berger présente son chapitre de délimitations avant d'avoir analysé la forme :

"Um nun klaren und ausreichenden Erkenntnissen über die Form und Wesen des Essays zu gelangen, wird es notwendig sein, zuerst in differentialdiagnostischer Weise andere, ähnlich scheinende Prosaformen zu untersuchen, um ausscheiden zu können, was nicht Essay ist¹⁰⁹."

Délimitations concrètes, délimitations modales

Le choix des "formes proches" dont il faudrait différencier l'essai est déjà significatif de la difficulté d'appréhender la forme. On trouve un premier groupe de remarques sur l'essai par rapport aux autres formes de textes non-fictionnels (lettre, aphorisme, traité, discours, dialogue philosophique, méditation religieuse, préface, pamphlet, autobiographie, journal intime). Mais on trouve aussi un deuxième groupe de remarques sur les rapports de l'essai et du drame, de l'essai et du poème, ou de l'essai et des textes narratifs. Dans le débat qui s'annonce, on voit que l'essai s'inscrit dans plusieurs types de structures théoriques : celle qui oppose fiction et non-fiction, celle qui oppose prose et poésie, celle qui oppose récit et discours, celle qui oppose sphère publique et sphère privée, celle enfin qui oppose création artistique et discours scientifique. On peut voir ici une illustration claire des différentes significations que prend le nom de genre¹¹⁰.

Gerhard Haas explique bien que la délimitation doit servir à une affirmation du genre¹¹¹. Les chapitres "Champ du genre" et "Délimitations topographiques" encadrent d'ailleurs son exposé des caractères principaux de l'essai : dans celui-là, il étudie les rapports généraux de l'essai par rapport à la science d'une part, à la poésie d'autre part ; dans celui-ci,

109 "A présent, pour acquérir des connaissances claires et satisfaisantes sur la nature et la forme de l'essai, il sera nécessaire dans un premier temps d'examiner, en procédant à un diagnostic différentiel, d'autres formes en prose apparemment semblables, afin de pouvoir décider ce que n'est pas l'essai." BERGER 1964, p.30.

110 SCHAEFFER 1989, p.64.

111 HAAS 1969, p.60.

il resserre son analyse sur des genres concrets (traité, aphorisme, dissertation, feuilleton). Ce partage est significatif et se retrouve dans d'autres études sur l'essai : il faut à la fois considérer les ressemblances entre textes concrets et l'attitude plus fondamentale de l'"essayisme" dans une étude globale qui se situe alors au niveau du mode d'écriture¹¹². Ce seront aussi deux étapes de notre exposé. Mais alors que Haas place l'examen de l'essayisme en tête de son livre, nous l'aborderons après avoir traversé ce que les théories proposent comme image du genre¹¹³, et nous en resterons ici à l'attitude "naïve" dans à laquelle nous voudrions présenter une sorte de "degré zéro de la théorie" : nous suivrons donc les théoriciens dans leurs délimitations très concrètes de l'essai littéraire par rapport à d'autres types de textes.

Texte non-fictionnel, l'essai littéraire est rapproché des textes scientifiques ou journalistiques qui disent le monde sans passer par le filtre d'une invention, d'une création fictive qui le représenterait (thèse, traité, biographie, article, feuilleton). Mais comme il se distingue visiblement de ces types prosaïques par son ambition littéraire, il est comparé à des formes poétiques de la prose (caractère, portrait, aphorisme, poème en prose¹¹⁴). On lui trouve par ailleurs un caractère personnel très marqué : il faut donc voir en quoi il est différent des autres formes de prose où l'énonciateur se dévoile, au moins comme sujet du discours, parfois comme son objet en même temps (discours, allocution, lettre, journal, mémoires, autobiographie, autoportrait). Point de vue personnel sur un objet ou sur une œuvre, l'essai est rapproché des textes qui réunissent la présentation d'une œuvre et l'expression d'une opinion (critique, éditorial, préface) ; point de vue sur un thème de la vie publique, des mœurs ou de la politique, on le compare aux textes exprimant une prise de position (discours, manifeste, pamphlet, sermon). On s'accorde enfin à voir dans l'essai un texte où la réalité n'est pas présentée uniment, mais selon des points de vue variables, pour

112 L'étude de Charles WHITMORE, "The Field of the Essay" (1921), est souvent donnée comme le premier jalon d'une véritable théorie du genre, qui se distingue d'une étude historique érudite des variantes et des influences. Voir CHADBOURNE 1983, p.137.

113 C'est-à-dire dans le chapitre 3 de cette Ière partie.

114 Voir MARTINI 1958, p.409a, pour un résumé de cette comparaison avec d'autres formes poétiques de la prose.

aborder une réalité elle-même changeante ; c'est pourquoi on rapproche l'essai des textes dialogués où alternent plusieurs opinions (dialogue philosophique).

L'essai et le traité

On a vu comment les historiens de l'essai dessinent deux grandes traditions à partir de Montaigne et Bacon ; ce dernier est à l'origine de la forme anglaise dont on signale fréquemment les rapports avec le traité¹¹⁵.

Dans le *Dictionnaire des littératures* des Presses Universitaires France, en 1968, l'article "Essay" règle rapidement le problème des rapports entre l'essai et le traité : l'essai, tout simplement, ne "traite" pas un sujet¹¹⁶. Cette simplicité cache une réelle difficulté : qu'est ce que "traiter" un sujet ? Y répondre suppose une analyse des manières de réfléchir, des systèmes de pensée, des méthodes de connaissance. Un autre dictionnaire suggère la direction de cette analyse en précisant : "traitant d'un sujet qu'il n'épuise pas"¹¹⁷. Cela signifierait que l'essai est moins complet que le traité, mais finalement proche de lui. Erwin Chargaff distingue les deux formes grâce à ce seul critère :

"Was der Essay jedoch nicht sein darf, ist ein Traktat : er soll kein letztes Wort sprechen, auch wenn er es gesprochen hat"¹¹⁸.

Dans cette limite, Theodor Fraser forge le terme d'"essay-treatise" pour désigner ceux qui se rapprochent le plus du traité¹¹⁹.

Cependant, il existe de nombreuses études qui voient de nettes différences entre les deux types. Rohner en établit une liste :

"sinnliche gegen theoretisierende Sprache, experimentierend offenes Schreiben gegen bloßes Mitteilen von Denkergebnissen, gesellige gegen monologische Prosa, Synthese gegen Analyse, Erfahrung gegen Theorie, Erlebnis gegen Doktrin"¹²⁰.

115 HAAS 1969, p.14-17.

116 VAN TIEGHEM 1968.

117 Dictionnaire *Le Robert*. Définition citée par ROY 1972, p.27.

118 "Cependant, ce qu'un essai n'a pas le droit d'être, c'est un traité : il ne doit prononcer aucun mot de conclusion, même s'il l'a promis." CHARGAFF 1984, p.116.

119 FRASER 1986, p.107.

120 "Une langue sensuelle contre une langue théoricienne, une écriture expérimentale ouverte contre la stricte communication des résultats de la pensée, une prose mondaine contre un monologue, la synthèse contre l'analyse, l'expérience contre la théorie, le vécu contre la doctrine." Cité par HAAS 1969, p.62.

On voit qu'ici l'observation concrète du texte est soutenue par une différenciation plus abstraite. On peut retenir le critère de l'unicité (dans le traité) contre la pluralité des opinions (dans l'essai).

Commentant ces caractéristiques, Haas voit la principale différence entre l'essai et le traité dans le but poursuivi par l'auteur. Si les deux genres ont en commun de communiquer au lecteur des pensées, des réflexions, le traité a un but précis (un résultat donné de la réflexion) et conjugue tous ses éléments formels pour l'établir.

"Der Verfasser eines Traktats hat als Ziel [...] die Darstellung einer These, einer fertigen Überzeugung von nicht in Frage zu stellender Position aus¹²¹."

En revanche, l'essai ne va pas nécessairement vers une pensée unique, et ses développements ne sont pas soumis à sa démonstration. Par conséquent, le traité a pour but d'amener le mouvement de la pensée à un point de stabilité, dans l'établissement d'un résultat posé comme le bon résultat, alors que l'essai a davantage pour fonction d'éveiller la réflexion, d'entraîner la pensée dans un mouvement sans la guider vers un but particulier. Adorno et Max Bense voient aussi les choses de cette manière : stabilité contre mise en mouvement¹²².

"Im Traktat gibt es nur eine Sicht des Gegenstandes ; alles zielt auf das endgültige Ergebnis und auf das Zuruhekommen der Denkbewegung in diesem Ergebnis. [...] Der Traktat legt fest — der Essay erwägt¹²³."

C'est cette différence d'objectif qui explique, selon Haas, les différences formelles ; si le traité présente un style plus sec, plus direct, c'est parce qu'il met tous ses moyens stylistiques (y compris les images, qu'il ne s'interdit pas) au service d'une seule vérité, et non de l'hésitation entre plusieurs points de vue.

"Dem Traktat mangelt ferner die doppelte Sicht einer Sache im abwägenden «einerseits — anderseits». Poetisches Bild und Zitat benutzt er als Zeugnis für die *eine* Wahrheit, die er vorstellt. Insgesamt ist seine

121 "L'auteur d'un traité a pour objectif la démonstration d'une thèse, d'une assurance ferme sur une position qui n'est plus à remettre en question." HAAS 1969, p.62. Voir aussi p.25.

122 ADORNO [1958], p.21.

123 "Dans le traité, il n'y a qu'un point de vue sur l'objet ; tout tend vers le résultat définitif et vers l'apaisement du mouvement de la pensée dans ce résultat définitif. Le traité établit — l'essai considère." HAAS 1969, p.62.

Sprache strenger, karger ; es fehlt ihr der Glanz des Überflüssigen, des frei Assoziierten und zu weiteren assoziativ angeschlossenen Gedankengängen Anregenden¹²⁴."

On pourrait donc résumer les différences entre l'essai et le traité dans deux grandes oppositions (sans doute nécessairement liées) :

- le traité adopte une idée, un point de vue, alors que l'essai se caractérise par la pluralité;
- le traité épuise son sujet dans une analyse exhaustive, alors que l'essai ne propose pas de conclusion.

Malgré toutes ces précisions, Haas lui-même revient un peu au point de départ en reconnaissant que la distinction entre essai et traité se brouille très rapidement¹²⁵. Pour Hilde Spiel, ce brouillage est regrettable ; il amène à déconsidérer l'essai, à lui reprocher certaines insuffisances et à voir en lui un manque de sérieux (alors qu'il y a du sérieux dans l'essai, mais d'un autre type), alors que cela n'apparaît que dans la comparaison, et que cette comparaison ne se justifie pas si on admet que les deux formes ont des buts très différents¹²⁶. Edouard Morot-Sir le pense aussi, en insistant sur les mauvais essais qui "singent" les traités scientifiques¹²⁷.

L'essai et l'étude savante (*Abhandlung*, thèse, dissertation)

L'essai est très souvent comparé à l'étude savante (thèse, dissertation)¹²⁸. De profondes différences sont relevées, qui tiennent au style poétique de l'essai, à sa subjectivité, à l'arbitraire des thèmes, et qui renvoient à une comparaison plus approfondie des phénomènes mentaux qui caractérisent l'activité de connaissance. Mais d'un autre côté,

124 "En outre, il manque au traité le point de vue double sur une chose dans la pesée entre «d'un côté — l'autre côté». Il utilise l'image poétique et la citation comme témoignages pour la seule et unique vérité qu'il présente. Dans l'ensemble, sa langue est plus sévère, plus parcimonieuse ; il lui manque l'éclat du superflu, des mots librement associés et de l'excitation des mouvements de pensée ouverts à de plus vastes associations." *ibid.*, p.63.

125 *idem*. Voir aussi p.17, où il approuve un jugement concordant de JUST 1954 sur T.S. Eliot.

126 SPIEL 1981, p.68.

127 MOROT-SIR 1982, p.130.

128 Les pratiques universitaires et académiques diffèrent profondément selon les nations ; aussi est-il difficile de donner une seule traduction du mot *Abhandlung*. *Thèse* peut désigner au Canada français ce que nous appelons en France une *maîtrise* ; *Dissertation*, en allemand, désigne la *thèse* française ; mais cette dernière peut aussi se traduire par *Abhandlung*. Quant à notre *dissertation* française, elle correspond à ce que la langue anglaise désigne par... *essay*. Si nous choisissons le terme allemand, c'est parce que les chercheurs d'outre-Rhin ont le plus approfondi la question.

on insiste sur la valeur de l'essai comme connaissance, et cela le rapproche de l'étude savante parce que cela suppose autre chose qu'un dilettantisme superficiel. C'est pourquoi la théorie les compare, malgré tout ce qui sépare en apparence les deux formes.

Ainsi, R. Exner et R.M. Meyer, par exemple, peuvent soutenir que l'essai et l'étude savante sont proches¹²⁹. Sans doute faut-il rapprocher cette opinion d'une caractéristique de la tradition allemande de l'essai, où la superficialité n'est pas de mise et où l'on attend de l'essayiste (qui peut être un chercheur, comme Hermann Grimm, l'importateur du terme "essay" en allemand) une connaissance irréprochable de l'objet dont il dévoile quelques aspects dans son essai¹³⁰. Berger peut ainsi développer l'idée que ce qui différencie l'essai de l'étude savante relève du statut qu'on donne au thème abordé¹³¹, mais il soutient par ailleurs que la connaissance mal maîtrisée ou dilettante caractérise le "Pseudo-Essay"¹³². La notion de "vulgarisation" est rejetée aussi ; certes, l'essai a une teneur scientifique, et on pourrait le confondre avec une version "facilitée" de la thèse. Mais ce serait oublier ses exigences esthétiques : il n'y a pas d'essai sans ambition littéraire¹³³.

A propos de Macaulay, Haas cite un avis qui assimile l'essai à une thèse où tous les éléments nécessaires au traitement du sujet sont présentés au lecteur¹³⁴. Pour Christian Chabanis, c'est par la présence d'un raisonnement que les deux formes pourraient être rapprochées, mais il signale l'irréductibilité de l'essai à une démonstration savante¹³⁵.

Selon Haas, l'étude savante s'inscrit dans un contexte scientifique. Elle expose le résultat définitif d'une recherche approfondie sur un sujet circonscrit avec précision ; son style doit être dépouillé de toute prétention artistique ; son raisonnement doit s'appuyer sur une méthode cohérente. Son objectif est d'observer tout ce qui peut être appréhendé rationnellement dans la réalité ; " — der Essay dagegen lebt aus der Fähigkeit, synoptisch zu

129 Cités par HAAS 1969, p.65.

130 Voir BERGER 1964, p.114, chapitre traitant de "la matière des essais" ("Der Stoff des Essays").

131 *ibid.*, p.82.

132 *ibid.*, p.178.

133 *ibid.*, p.79.

134 HAAS 1969, p.17.

135 CHABANIS 1973.

sehen, im Einzelnen den Verweis auf das Ganze zu erkennen und Reiz und Geheimnis einer Sache sichtbar zu machen, nicht aufzulösen¹³⁶." L'essai et l'étude savante peuvent ainsi, selon Walter Pater ou Max Bense, être vus comme les deux moyens radicalement opposés par lesquels l'esprit humain accède à la vérité¹³⁷. C'est aussi de cette manière qu'Arthur Häny présente le parallèle : progressivité raisonnée contre intuitions vagabondes, mais ambition de connaissance.

"Die Abhandlung [...] schreitet logisch fort, jeden Schritt begründet sie zugleich, indem sie ihn schreitet ; Schwierigkeiten werden mit Umsicht bewältigt, und über dem Wege vergißt man das Ziel nie. Ganz anders der Essayist. Auch ihm geht es zwar letztlich um Erkenntnis [...] aber er hängt von Einfällen ab, die ihn mit forttragen, er kann sich nicht so ernst und so trocken geben¹³⁸."

Aux problèmes de démarche et de style s'ajoute un problème d'origine du discours. Pour certains critiques, la différence fondamentale est dans la subjectivité de l'essai, que l'étude savante s'interdit¹³⁹. C'est sur cette base qu'est tracée une limite entre l'essai et les écrits philosophiques. Kauffmann rapporte la critique sévère d'Eduardo Nicol, qui reproche à Ortega y Gasset de confondre *doxa* et *epistémè*¹⁴⁰. Paquette estime que les sommes philosophiques ne présentent pas de JE, sinon généralisant et métaphorique, et qu'elles ne sont donc pas des essais¹⁴¹.

Gerhard Haas invite en tout état de cause à dépasser la question des délimitations concrètes, lorsqu'il résume les rapports entre l'essai, l'aphorisme et l'étude savante en les considérant comme trois possibilités pour l'épanouissement de la pensée :

"Abhandlung : die logisch lückenlose Denkbewegung auf ein festes Ziel zu. Essay : Argumentationsreihe mit Sprüngen und Lücken als Folge der Mischung von logischen mit irrational-intuitiven Denkschüben. Jedes Ergebnis ist vorläufig ; der Erkenntnisprozeß erweist sich als prinzipiell nicht abschließbar. Aphorismus : die

136 "— l'essai au contraire tire son existence de la capacité aux vues synoptiques, de la capacité à percevoir dans le particulier l'écho de la totalité, et de la capacité à rendre visible le charme et le mystère d'une chose, sans les dissoudre ou les résoudre." HAAS 1969, p.65.

137 *ibid.*, p.66.

138 "L'étude savante progresse logiquement, chaque pas en assurant en même temps le fondement ; les difficultés sont réduites avec circonspection, et au cours du développement l'on n'oublie jamais l'objectif. Il en va tout autrement de l'essayiste. Certes, pour lui aussi il y va en fin de compte de la connaissance, mais il est dépendant des intuitions qui le portent plus loin ; il ne peut pas se donner pour aussi sérieux et aussi sec." HÄNY 1968, p.398.

139 WILPERT 1989, p.268a.

140 KAUFFMANN 1988, p.75.

141 PAQUETTE 1986, p.452.

geschliffenste Fassung eines in sich notwendigen und auch in der eventuellen Paradoxie oder Abseitigkeit bündigen Gedankens¹⁴²."

L'essai et l'article (*Aufsatz*)

L'article (*Aufsatz*) peut désigner un petit travail scientifique ponctuel, en allemand comme en français ou en anglais. Dans ce cas, il s'oppose à l'essai si on dit que l'essai est le contraire de la démarche scientifique ; mais il s'en rapproche si on dit que l'essai est une manière de développer la connaissance, hors des grands systèmes pesants et dans une forme plus "légère".

On trouve la première opinion chez Bruno Berger. Il considère l'article comme "kleinere wissenschaftliche Arbeit¹⁴³", le distinguant par conséquent de l'essai. Cependant, c'est dans ce type de petits écrits qu'il cherche les textes qui annoncent, en Allemagne, le développement de l'essai au XVIII^e siècle.

L'étude de Graham Good oppose vigoureusement l'essai au "scholarly article" : dans la mesure où l'article est l'équivalent de l'essai mais dans le cadre des disciplines académiques, il en diffère essentiellement. L'article est intégré à une structure hiérarchique, il doit être impersonnel, fonder ses résultats sur la somme des connaissances précédentes, et mentionner les références de ces connaissances qui permettront de cautionner son propre discours¹⁴⁴. Bref, l'article ne fait que reproduire sur une petite échelle le protocole de l'étude savante. Au contraire, l'essai est libre de ne pas citer de références, de ne pas fonder son discours, et d'être subjectif. Graham Good valorise l'essai contre l'article, dans le même esprit que l'essayiste William Gass :

142 "Etude savante : le mouvement logique et sans hiatus de la pensée vers un objectif ferme. Essai : des séries argumentatives, avec des sauts et des hiatus, qui résultent du mélange d'avancées logiques et irrationnelles et intuitives de la pensée. Chaque résultat est provisoire ; le processus de la connaissance se révèle interminable par principe. Aphorisme : la sertissure la plus fine d'une pensée qui trouve en elle-même sa propre nécessité et frappante autant dans l'éventuel paradoxe que dans la possible marginalité." HAAS 1969, p.64-65.

143 BERGER 1964, p.31.

144 GOOD 1988, p.5-6.

"The essay is obviously the opposite of that awful object, the «article» [... whose] appearance is proof of the presence, nearby, of the Professor, the way one might, perceiving a certain sort of speckled egg, infer that its mother was a certain sort of speckledbird¹⁴⁵."

L'opposition essai / article est sous-tendue par une opposition hiérarchique. Good souligne que l'"essay" est admis dans les compositions de débutants mais pas dans les articles de chercheurs. C'est la pratique qui prévaut dans les pays anglo-saxons. Il ne retrouve droit de cité que dans les hautes sphères, où le grand savant peut à nouveau exprimer sa subjectivité. Bien que Roland Barthes ne défende pas explicitement l'essai contre l'article, on retrouve dans sa *Leçon inaugurale au Collège de France* une invitation à assouplir les principes d'écriture savante. Comme Good, il souligne que ces principes recouvrent plus des problèmes de pouvoir que des problèmes de méthode¹⁴⁶. Un autre exemple où l'essai est opposé à l'article et aux compositions scolaires et universitaires se trouve aux Etats-Unis chez Rebecca Faery¹⁴⁷.

Si ces critiques tracent une ligne de démarcation entre l'essai et l'article, ils expriment le souhait qu'elle finisse par disparaître¹⁴⁸.

La deuxième opinion possible sur les rapports de l'article et de l'essai insiste sur leur parenté, leur maniabilité dans l'expression des connaissances et des pensées. On peut lire des avis qui les confondent. L'opposition se trouve ainsi entre article et essai d'un côté, et *Abhandlung* ou étude savante de l'autre.

Haas prend note de la généralité du terme *Aufsatz* et suggère qu'il pourrait être utilisé pour rassembler tous les écrits proches de la science sans y être confondus et qu'on nomme souvent "essais" :

"Nicht «Essay» wäre dann der Sammelname für alles, was sich weniger an den Fachwissenschaftler als an den interessierten Laien und Liebhaber wendet, sondern «Aufsatz»¹⁴⁹."

145 "L'essai est, de toute évidence, l'opposé de cet affreux objet, l'«article», [dont] l'aspect témoigne de la présence, tout près, du Professeur, de la même manière qu'on peut, à la vue d'une certaine sorte d'œuf tacheté, inférer que sa mère était une certaine sorte d'oiseau tacheté." Cité par HARDISON 1988, p.629.

146 BARTHES 1978, p.14-16 ; GOOD 1988, p.178.

147 FAERY 1990, p.25.

148 Voir aussi KAUFFMANN 1988, p.68 et 70.

149 "Ce ne serait pas le terme «essai», alors, qui rassemblerait tout ce qui s'adresse moins au spécialiste qu'au profane intéressé et à l'amateur, mais «article»." HAAS 1969, p.66.

Haas signale aussi que c'est surtout dans la perspective de l'"essay" anglais que dissertation, composition scolaire ou universitaire, petit traité ou essai peuvent être rassemblés sous le même terme de *Aufsatz*, au point que "eine Aufwertung des Begriffs «Aufsatz» bedeutete zugleich eine stärkere Konturierung des Begriffs Essay¹⁵⁰." John Mac Carthy confirme cette extension¹⁵¹. *Aufsatz* ou article sont ainsi proches de l'essai. On peut remarquer ici que dans le domaine français, la composition scolaire ou universitaire est traditionnellement rattachée aux formes de la dissertation et de la thèse. L'essai n'y prend pas la même valeur que dans les domaines anglo-saxon ou allemand, étant peut-être plus radicalement séparé des domaines scientifiques et réservé aux tentatives littéraires.

Bense, voulant marquer la différence entre l'essai et l'étude savante (*Abhandlung*), le rapproche aussi de cet *Aufsatz*¹⁵². Quant à Berger, il montre comment les précurseurs de l'essai allemand sont à chercher dans les *Aufsätze* du XVIIIème siècle : par exemple ceux de Garve, de Goethe ; il cite aussi Kant, dont il considère les petits écrits philosophiques de commande comme marqués par le ton de l'essai¹⁵³.

De son côté, Hardison écrit :

"German has two words for essay : *Abhandlung*, a «dealing with» something, and *Aufsatz*, a «setting forth». [...] *Abhandlungen* tend to be ponderous and, you might say, Germanic. *Aufsätze* have an altogether lighter touch — a touch, one imagines, like the touch of Goethe tapping out the rhythms of the hexameter on the back of his Roman mistress [...]"¹⁵⁴.

C'est dans l'idée de légèreté, qu'il illustre si malicieusement, que Hardison voit la différence entre étude savante et essai ; il rejoint finalement l'indécision de Haas, lorsqu'en voulant montrer que les essais de certain écrivain n'en sont pas, il leur applique le jugement suivant :

150 "une reconsidération du concept d'«article» signifierait du même coup une délimitation plus ferme du concept d'essai." HAAS 1969, p.66.

151 MAC CARTHY 1989, p.38.

152 BENNE 1947, p.421.

153 BERGER 1964, p.200 (Garve), p.209 (Goethe), p.202 (Kant).

154 "L'allemand a deux mots pour essai : *Abhandlung*, un "traitement de" quelque chose, et *Aufsatz*, une «mise en route». Les *Abhandlungen* ont tendance à être pesantes, et, pour ainsi dire, allemandes. Les *Aufsätze* ont une touche plus légère — une touche, comme on peut l'imaginer, semblable à la touche de Goethe pianotant les rythmes d'un hexamètre sur le dos de sa maîtresse romaine." HARDISON 1988, p.612.

"They move ahead with the elephantine thump of the *Abhandlung* rather than the butterfly tango of the *Aufsatz*"¹⁵⁵."

L'essai et le feuilleton

On lit dans un dictionnaire de littérature allemand que l'essai est proche du feuilleton, mais que sa hauteur de vues l'en distingue, parce que le feuilleton (ainsi que tout texte sur support de presse périodique) est un peu borné par l'actualité immédiate¹⁵⁶. C'est le critère qu'on retrouve le plus souvent pour séparer les deux formes, bien que les critiques signalent le voisinage de l'essai et du feuilleton, et l'influence du "periodical essay" à l'anglaise.

"Essayistik" et "Feuilletonistik" sont étudiés avec beaucoup d'attention par Berger et Haas. Haas voit leur différence dans le rapport au lecteur : dans le cas du feuilleton, son intérêt doit être gagné très vite, et on ne doit pas le laisser ; il faut être intéressant, choisir un thème d'actualité, renouvelé aussi souvent que paraît le périodique. Les nécessités du support contraignent donc le feuilleton. Dans le cas de l'essai, au contraire, un idéal de haute culture et de recherche de la connaissance dépasse nécessairement les aléas du quotidien¹⁵⁷. Il cite plusieurs études qui rejoignent ces conclusions (Klie, Lukács, Hilsbecher, Just). La ligne de partage entre l'essai et le feuilleton dépend donc d'une certaine attitude face au monde, qui influence la forme littéraire :

"[es] bedeutet so Fixierung unterschiedlicher Möglichkeiten, sich gegenüber der Welt zu verhalten und sich mit dem Leser zu verständigen"¹⁵⁸."

Le feuilletoniste se préoccupe moins du dévoilement d'une connaissance que d'un intérêt à faire partager à son lecteur, contrairement à l'essayiste. Ces deux aspects sont cependant liés, et Haas peut ainsi qualifier le feuilleton de "sérieux concurrent de l'essai"¹⁵⁹."

155 "Ils avancent avec la lourdeur éléphanterque de l'*Abhandlung* plutôt qu'avec le tango papillonnant de l'*Aufsatz*." *ibid.*, p.614.

156 WILPERT 1989, p.268a.

157 HAAS 1969, p.67.

158 "[Cela] signifie ainsi la fixation de différentes possibilités pour se tenir face au monde et s'entendre avec le lecteur." *ibid.*, p.68.

159 *ibid.*, p.66.

Bruno Berger développe les mêmes idées : le feuilleton est soumis aux lois de son support, à la fois dans le choix des thèmes, la longueur du texte et le style requis. Il pense que le style du feuilleton partage certaines caractéristiques avec celui de l'essai : éveiller l'intérêt, cultiver le lecteur, susciter son enthousiasme par des formulations intelligentes et riches de sens. Il conclut qu'à l'instar de l'aphorisme, certains feuilletons (s'ils se dégagent des contraintes de la mode et du quotidien) peuvent être vus comme de petits essais, ou certains essais comme des feuilletons élargis¹⁶⁰. Il postule que le véritable feuilletonniste (dont il voit l'art d'écrire comme un travail de haute qualité, résultat d'une longue pratique et d'une maturité éprouvée) pourrait facilement, si on lui en donnait l'occasion, le temps et la place, développer son talent dans l'écriture d'essais. Une hiérarchie entre les deux formes s'établit ici discrètement.

John Mac Carthy reprend l'exposé de Haas en signalant que les divergences d'opinion sur la proximité ou non des deux formes est déjà un indice de leur frontière commune¹⁶¹. Mais s'il est d'accord avec l'idée que la nécessité du feuilleton de suivre l'actualité "brûlante" ("burning issues of the day") le distingue de la hauteur de vues de l'essai, il constate que la frontière est parfois floue dans certains périodiques de grande qualité culturelle :

"the boundary between the feuilleton and the essay is not very clear especially when the feuilleton rises above polemics and momentary fashion to engage the reader in experimental, entertaining discourse as happens in the better, literary newspapers and journals¹⁶²."

Le fait que certains feuilletonnistes de talent soient aussi des écrivains brouille encore plus les pistes : il cite entre autres Schiller, Heine, Fontane, Hofmannstahl et Günter Grass dans le domaine germanophone.

Essai et feuilleton sont si proches que Haas se demande, à la suite d'Exner, si le "familiar essay" anglais n'est pas une variété de feuilleton¹⁶³. Exner refuse de penser que le

160 BERGER 1964, p.34-35.

161 MAC CARTHY 1989, p.41.

162 "La frontière entre le feuilleton et l'essai n'est pas bien définie, surtout quand le feuilleton dépasse la polémique et la mode du moment pour engager le lecteur dans un discours expérimental, divertissant, comme cela arrive dans les meilleurs journaux littéraires et les revues." MAC CARTHY 1989, p.41.

163 HAAS 1969, p.97, EXNER 1962, p.179.

feuilleton est incapable de transcender l'actualité et le thème de son développement¹⁶⁴, et met en garde son lecteur contre les fréquents jugements de valeur qui font du feuilleton un genre "inférieur" à l'essai, notamment à cause de son support : "der Feuilletonist sei Tagesschriftsteller, der Essayist aber etwas Besseres¹⁶⁵." C'est une opinion qu'on a rencontrée dans le livre de Berger¹⁶⁶. Il montre que l'essai et le feuilleton ont des origines proches : notamment dans le cadre du *Teutschen Merkur* et du "feuilletonisme scientifique" de son fondateur Wieland¹⁶⁷. Goethe y participe aussi¹⁶⁸. Mais à propos de Heine, il refuse de compter comme des essais les textes écrits sur *Die Shakespeares Mädchen und Frauen* (1838) et *Die romantische Schule* (1833). Pour Heine, le journalisme était un gagne-pain, et il manque à ses contributions le style du véritable essayisme¹⁶⁹. En définitive, Exner pense que le feuilleton est une des voies possibles vers l'essai¹⁷⁰ (ce qui revient à dire qu'un feuilleton peut être un essai raté : Hermann Bahr en donnerait un exemple¹⁷¹). Il évoque plusieurs fois le "familiar essay", pour démontrer que le genre est proche d'autres formes et que leur frontière est délicate à tracer ; il parle notamment de la lettre et du récit.

L'essai et l'aphorisme

La comparaison avec l'aphorisme est justifiée par le fait que l'essai parle du monde réel tout en ne refusant pas d'adopter une forme poétique, travaillée. Les études insistent alors sur ce qui peut différencier l'aspect poétique des deux formes. On se préoccupe également du comportement sous-jacent de l'auteur, du mode d'activité de sa pensée.

164 EXNER 1962, p.179. Il précise que l'opinion qu'il défend s'oppose à celle de JUST (1954).

165 "Le feuilletoniste serait un écrivain au jour le jour ; l'essayiste, en revanche, quelque chose de mieux." EXNER 1962, p.179.

166 BERGER 1964, p.200.

167 *ibid.*, p.201.

168 *ibid.*, p.209.

169 *ibid.*, p.216.

170 Berger aussi ; mais pour lui, seulement dans les meilleurs cas.

171 EXNER 1962, p.179.

Haas mentionne quelques-unes des études associant l'aphorisme et l'essai¹⁷². Dans la plupart des cas, les deux formes ont en commun l'union de l'intuition et de la logique, de la sensibilité (perception) et de la raison (déduction) : "Betont ist dabei das unlösliche Ineinander von Logik und Intuition, das Aphorismus wie Essay kennzeichnet¹⁷³." Cependant, la ligne argumentative construite à l'aide de ces deux éléments reste masquée dans l'aphorisme, qui est donné comme une forme fermée, alors qu'elle est rendue visible dans l'essai, ouvert sur les libres évocations suscitées par l'intuition associée à la logique. Dans cette mesure, une opinion répandue conçoit l'aphorisme comme le noyau à partir duquel peut se développer un essai, ou bien voit toute phrase particulièrement forte de l'essai comme un aphorisme possible. Berger évoque les *Essais* de Montaigne : on peut y distinguer, selon lui, d'innombrables aphorismes, parce qu'ils ne sont le plus souvent que des "Aperçus". Nietzsche est aussi convoqué pour démontrer que des aphorismes, rassemblés dans des chapitres où leur chaînage rend cette caractéristique évidente, peuvent être lus comme des "essais non encore développés¹⁷⁴."

John Mac Carthy rend compte de la même manière que Haas du lien entre essai et aphorisme :

"Although the aphorism and the essay draw equally upon the simultaneity of logic and poetic intuition in their manner of proceeding, the essayistic piece displays this connection much more graphically than does the aphorism. Relatively speaking, it can be stated that the essay represents an open, the aphorism a closed manner of arguing¹⁷⁵."

Il rappelle, comme Haas, les deux types d'aphorismes distingués par Franz Mautner (1933) : l'inspiration soudaine (*Einfall*) représente la vision immédiate d'un tout conceptuel, dans laquelle tous les rapports d'un objet et de son contexte apparaissent de façon lumineuse à

172 Parmi lesquelles celles de Franz H. Mautner, "Der Aphorismus als literarische Gattung", in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd 27, 1933 ; BENSE 1947 (p.418 et 421), Richard M. Meyer, "Deutsche Stilistik", in *Handbuch des Deutschen Unterrichts an Höheren Schulen*, 1930.

173 "Ce qu'on souligne par là, c'est l'union indissoluble de la logique et de l'intuition qui caractérise aussi bien l'aphorisme que l'essai." HAAS 1969, p.64.

174 *ibid.*, p.63-64. Voir aussi BERGER 1964, p.36 et 113.

175 "Bien que l'aphorisme et l'essai fassent également appel à la simultanéité de l'intuition logique et à l'intuition poétique dans leur façon de procéder, le texte essayistique affiche cette connection en entrant davantage dans les détails que l'aphorisme ne le fait. Toutes proportions gardées, il peut être établi que l'essai représente une manière ouverte et l'aphorisme une manière close de discourir." MAC CARTHY 1989, p.38.

l'auteur ; la clarification (*Klärung*) présente de façon ramassée, synthétique, le résultat ou la conclusion éclairante obtenus à la fin d'un processus de réflexion¹⁷⁶. Haas souligne que le second type s'apparente à l'essai plus que le premier : c'est à travers sa formulation dans la langue que ce résultat acquiert sa force, de même que la pensée prend forme dans le processus d'écriture de l'essai.

De même, Alain Montandon distingue la fulgurance de l'aphorisme de la cohérence construite de l'essai¹⁷⁷. Une réflexion sur *Les formes brèves* l'amène à mettre l'accent sur la linéarité (au moins textuelle, si elle n'est pas conceptuelle) du développement dans l'essai. Dans le même esprit, Klaus Weissenberger synthétise les rapports de l'aphorisme et de l'essai dans son étude des genres de la prose artistique non-fictionnelle¹⁷⁸. Pour lui, tous ces genres sont caractérisés par une tension entre l'individualité, la subjectivité de l'auteur, et l'objectivité du monde dont il parle. L'essai comme l'aphorisme maintiennent cette tension, indispensable à l'émergence d'un art littéraire ; mais l'aphorisme, forme fermée, l'exprime dans son stade maximal, alors que l'essai, forme ouverte, rend compte des oscillations entre les deux pôles à travers le processus même de l'écriture.

L'essai et l'aphorisme sont considérés ensemble dans un volume d'études publié en 1986 par Giulia Cantarutti et Hans Schumacher. Un article de Rüdiger Sünner y développe une hypothèse émise par Schumacher dès 1957 à propos d'Ernst Jünger, selon laquelle aphorisme et essai sont deux concrétisations de la même dimension linguistique que l'auteur décrit comme "Tanz der Begriffe"¹⁷⁹. Son analyse des textes de Nietzsche et d'Adorno montre comment les aphorismes de l'un et les essais de l'autre opèrent une symbiose entre le rythme de la phrase, les métaphores poétiques et les concepts abstraits pour rendre aux concepts une vie que l'abstraction des systèmes philosophiques leur ôte.

176 Voir note 68.

177 MONTANDON 1992, p.73.

178 WEISSENBERGER 1985, p.3-4.

179 SÜNNER 1986. Il se réfère à *Wesen und Form der aphoristischen Sprache und des Essays bei Ernst Jünger*, Diss. [masch.], Heidelberg, 1957.

L'essai et le poème en prose

La discussion sur le partage de l'essai et de l'aphorisme fait naître une interrogation sur les rapports entre essai et poème en prose. Chadbourne la résume ainsi : "At what point does a highly concentrated and lyrical essay [...] shade off into the prose poem¹⁸⁰ ?" Pour Jean-Marcel Paquette, il ne fait pas de doute que "l'essayiste est un «poète en prose¹⁸¹»" ; mais cela relève de l'analogie éclairante, et il faut isoler des critères d'insertion du mode lyrique dans l'essai. Il faut ensuite associer ces critères avec deux autres composantes fondamentales de l'essai¹⁸² pour définir l'essai dans ce qu'il a de spécifique. Graham Good ne se distancie pas d'une telle approche lorsqu'il constate la parenté des deux formes ; l'observation en est inévitable, dit-il, pour celui qui réduira l'étude de l'essai à une typologie fondée sur sa tonalité. La plupart des essais auront alors un ton "familial" ; ceux qui seront "lyrical" seront difficiles à distinguer des poèmes en prose... Aussi faut-il chercher ailleurs les particularités du genre¹⁸³. Dans les deux cas, le lien entre les deux formes est repéré et renvoyé à une insuffisance de l'analyse. Si celle-ci se contente de repérer des phénomènes de style, elle manque l'essentiel de l'essai. Tout invite, ici encore, à un approfondissement de l'attitude mentale qui préside à l'écriture.

Dans une étude qui envisage globalement comment l'histoire de l'essai peut donner des indices pour la compréhension de sa nature, Hardison considère les rapports entre essai et poème en prose. Son point de vue ne contredit pas ceux de Good, et Paquette, mais il l'amplifie. Il suit l'émergence depuis Montaigne d'une forme d'écriture où l'ambition cognitive se conjugue avec l'ambition stylistique ; "In the later nineteenth century the essay underwent a mutation. The prose poem can be defined as literature's revenge on the essay —

180 "A quel moment un essai hautement concentré et lyrique se fond-il en un poème en prose ?" CHADBOURNE 1983, p.149.

181 PAQUETTE 1986, p.452.

182 Ces critères sont les "JE non-métaphorique" et le "corpus culturel". On aura l'occasion d'y revenir longuement.

183 GOOD 1988, p.XI. Pour lui, la caractéristique majeure de l'essai réside dans l'interaction du sujet et de l'objet de l'écriture qu'on peut y observer. Nous y reviendrons aussi.

an essay in which style has become substance¹⁸⁴." Dans le poème en prose, la fonction poétique du langage prendrait ainsi le pas sur la fonction référentielle, au point que le lien entre le monde et le langage se dissout progressivement ; le poème en prose renvoie moins à une réalité qu'à la cohérence et à la beauté de son propre langage. Dans une formule très significative, Hardison y voit une "revanche de la littérature" — assimilant la littérature à la fonction poétique du langage. En-deçà d'un débat qui engage la notion même de littérature, il y a donc ici encore affirmation d'une distinction nette entre le poème en prose et l'essai.

L'essai et le fragment (l'esquisse)

Pour des raisons proches de celles avancées pour le journal, Bruno Berger pense que le fragment n'a pas à être considéré comme une espèce particulière d'essai. Pour lui, le véritable fragment consiste en un morceau inachevé ou imparfait d'œuvre à venir : brouillons, esquisses, premiers jets, publications de jeunesse. Il estime que dans ce cas, les écrivains font montre d'une certaine prétention en les publiant de leur vivant, et les éditeurs d'une certaine futilité en offrant au public ceux d'un auteur disparu¹⁸⁵. Il considère en revanche le fragment comme forme d'art avec un grand intérêt :

"Die interessanteste Fragmentform ist aber jene, die wirklich eine offene Form und kein Fragment, kein Torso im üblichen, eben skizzierten Sinne ist. Es handelt sich hierbei um die vor allem bei den Romantikern beliebte fragmentarische Form einer wissenschaftlichen Kunstprosa, die in sehr vielen Fällen eine deutliche Affinität zum Essay hat¹⁸⁶."

Il cite Friedrich Schlegel pour décrire ses deux caractères paradoxaux : l'inachèvement constitutif du fragment, mais en même temps son indispensable cohérence comme tout en soi. Ces deux points lui semblent ainsi remarquablement proches de l'essai. Il conclut donc

184 "A la fin du XIX^{ème} siècle, l'essai a subi une mutation. Le poème en prose peut être défini comme la revanche de la littérature sur l'essai — un essai dans lequel le style est devenu substance." HARDISON 1988, p.628.

185 BERGER 1964, p.46.

186 "La forme la plus intéressante du fragment est celle qui est réellement une forme ouverte, et non une pièce inachevée comme on l'entend, ou le suggère, habituellement. Il s'agit ici de la forme fragmentaire d'une prose artistique scientifique, appréciée surtout par les Romantiques, qui dans bien des cas possède une affinité précise avec l'essai." *ibid.*, p.46-47.

que le fragment romantique (donc la forme réellement artistique, et non le morceau d'œuvre) est un stade essentiel dans la formation du genre de l'essai :

"es beginnt eine ganz bestimmte Art des wissenschaftlichen Denkens und künstlerischen Ausdrückens sich um eine spezifische Form zu bemühen : die Essayform wird aufgebaut¹⁸⁷."

L'un des apports essentiels du fragment romantique à l'art naissant de l'essai lui semble être l'ironie. Grâce à elle, l'essayiste adopte une attitude plus libre face aux problèmes et aux concepts, et parvient à glisser d'une problématique à une autre pour faire naître de nouvelles vérités¹⁸⁸.

Dans un passage en revue des différentes longueurs que peut prendre un texte non-fictionnel, après l'aphorisme, et juste avant l'essai, Graham Good place l'esquisse (*sketch*)¹⁸⁹. Les formes sont proches, le développement minimal de la phrase au paragraphe est lancé, et il n'y a qu'une différence de degré entre esquisse et essai.

L'essai et le discours, l'allocution (préfaces, périclèses)

Berger signale que la forme ouverte du *discours* est moins pratiquée en Allemagne qu'en France, par exemple. Mais il pense qu'il faut l'examiner, parce que de nombreux textes tenus pour des essais sont issus d'une première performance en public avant leur publication. Il cite Goethe, Hofmannstahl, Burckhardt¹⁹⁰. Il évoque à ce titre la difficulté de déterminer quel est le premier caractère à considérer, celui de l'essai qui aurait marqué le discours ou celui du discours qui aurait marqué l'essai ; cette tâche, ajoute-t-il, n'est pas facile, parce qu'aucune définition spécifique valable du genre "discours" n'est disponible. Au moins peut-on différencier l'essai du discours en ce que celui-ci est fortement marqué par son caractère oral ; les procédés rhétoriques visant à impressionner sur-le-champ l'auditeur y sont prédominants. Le discours doit être direct, percutant, immédiatement efficace ; tout cela contredit le sens des nuances, l'esprit critique nourri des variations

187 "Une manière tout à fait décisive de la pensée scientifique et de l'expression artistique s'efforce de prendre une forme spécifique : l'essai se construit." *ibid.*, p.48.

188 *ibid.*, p.216.

189 GOOD 1988, P.XI.

190 BERGER 1964, p.43.

subtiles et imprévues sur la même idée qui caractérisent l'essai : "seine Stilmittel sind intimer Natur (sozusagen kammerspielmäßig) ; er bevorzugt die feinere Nuance, die verschwiegene Anspielung und die halben Töne¹⁹¹." Ainsi, "eine Rede, je besser — also direkter, schlagkräftiger, beim Anhören einprägsamer — sie ist, sie desto weniger Essaycharakter hat¹⁹²."

Cette orientation conduit l'analyse de Jean Terrasse, qui décrit dans *Rhétorique de l'essai littéraire* la dimension oratoire de l'essai en fonction de son efficacité sur l'auditeur-lecteur¹⁹³. Dans cette optique, l'essai est une sorte de discours littérisé. Il rentabilise les pratiques rhétoriques mettant l'orateur en valeur et l'auditeur en confiance, tout en utilisant un langage poétique, auto-référencé, qui le soustrait à la précarité d'une référence validante externe. Essai et discours partagent donc un certain nombre de traits pragmatiques. Des recherches américaines s'intéressent à la question¹⁹⁴.

On formule donc l'idée que l'essai serait proche d'un "discours mis en texte". La réflexion se place au plan des principes du langage. Mais on trouve aussi des critiques pour considérer que cette "mise en texte" est le résultat d'une simple publication. C'est l'avis de Graham Good¹⁹⁵, par exemple. On peut s'en convaincre en observant le nombre de discours et allocutions diverses de Paul Valéry figurant dans ses recueils d'essais.

Prise de parole sur un sujet sans restriction de la subjectivité, tout en même temps présentation de l'objet et expression de l'opinion, l'essai aurait alors des parentés avec la préface, l'éditorial¹⁹⁶, "toutes sortes de péri-textes¹⁹⁷" hissés au rang de littérature¹⁹⁸. Le débat

191 "Ses moyens stylistiques sont d'une nature plus intime (pour ainsi dire "de chambre") ; il préfère la nuance subtile, l'allusion voilée et la demi-teinte." BERGER 1964, p.43.

192 "Meilleur est un discours — c'est-à-dire direct, puissant, marquant l'auditeur — moins il a le caractère d'essai." BERGER 1964, p.43.

193 TERRASSE 1977, p.123-141.

194 Par exemple Richard Filloy, "Orwell's Political Persuasion : A Rhetoric of Personality", in ANDERSON Chris (ed), *Literary Nonfictions : Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1989, p.51-69 ; Rowena Lee Quinby, "The Moral-Aesthetic Essay in America", in *Dissertation Abstracts International*, 45(8), février 1985, 2529 A (Ph.D., Purdue University, 1984, 275 p, Major Professors : Lester H.Cohen, Leonard Neufeldt) ; William Zeiger, "The Personal Essay and Egalitarian Rhetoric", in ANDERSON Chris (ed), *Literary Nonfictions : Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1989, p.235-244.

195 GOOD 1988, p.178.

196 MAILHOT & MELANÇON 1984, p.4.

197 BESNIER 1990, p.234-235.

reste ouvert sur la valeur de cette promotion ; Besnier donne un avis assez négatif, pendant que Good critique l'artificialité du procédé : l'essai, pense-t-il, gagnerait à être autre chose qu'une récupération.

L'essai et le pamphlet (le manifeste)

Haas fait un rapprochement entre le traité et le pamphlet, parce qu'ils ont tous deux une et une seule opinion à présenter, en s'opposant, de fait, à une opinion contraire. Le pamphlet, cependant, attaque ou ridiculise la position adverse, alors que le traité se contente de convaincre que la position qu'il défend est celle qu'il faut adopter. L'essai se distingue des deux dans la mesure où il ne refuse pas la contradiction, mais l'éveille au contraire en abordant un sujet sous ses différents angles, en évoquant les différents points de vue par lesquels on peut le considérer. Ainsi, de même qu'il avait développé la comparaison entre essai et traité, Haas évoque la différence entre essai et pamphlet. Un certain nombre de chercheurs et de critiques canadiens suivent cette orientation : à la suite de Marc Angenot, qui consacre quelques remarques à l'essai dans son ouvrage sur *La parole pamphlétaire*¹⁹⁹, Laurent Mailhot et François Ricard²⁰⁰ examinent les textes qui s'apparentent aux manifestes, présentant une idéologie déjà constituée et dont le but consiste à défendre cette idéologie, non à la remettre en question ; ils ne retiennent pas ces textes dans leurs corpus d'analyse. Il peut s'agir d'opinions féministes, indépendantistes... Robert Vigneault périodise l'histoire de l'essai au Québec sur cette base : trop de passion et d'engagement dans les débats publics, de "mouvements d'humeur" gênent l'apparition du véritable essai²⁰¹.

L'essai et la lettre

L'essai est comparé à la lettre parce que celle-ci présente un discours non-fictif sur le monde réel, tout en préservant dans son principe même la présence d'un sujet qui livre

198 Voir aussi CHADBOURNE 1983, p.137.

199 *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Payot, 1982.

200 Voir MAILHOT & MELANÇON 1984 et MAILHOT 1990, RICARD 1977.

201 VIGNEAULT 1972 et 1994.

autant d'informations sur lui-même que sur son objet. Le débat porte sur la notion d'échange : est-il présent ou non dans l'essai ? S'il y a échange, il y a partenaires : c'est le principe que retiennent les critiques qui relient l'essai et la lettre. D'un côté, on voit dans le genre de la lettre une annonce de l'essai ; de l'autre, on voit dans l'essai des indices d'une pratique épistolaire. Certaines lettres faussement nominales mais adressées en réalité (d'après ce que nous pouvons en savoir) à un plus vaste public sont donc considérées comme des essais. Il y a aussi des lettres fictives (Hofmannstahl²⁰²). Le rapprochement invite à chercher dans les essais qui ne sont pas précisément des lettres un "élément" épistolaire : le critique dépasse alors le plan de l'observation concrète.

Theodor Fraser englobe les *Lettres* de Madame de Sévigné dans le corpus de *The French Essay*. Selon lui, elle est un précurseur de "l'essai épistolaire" pratiqué au XVIIIème siècle par Addison et Steele, leur épigone Marivaux, mais aussi Voltaire, Diderot²⁰³. Il y a donc une parenté entre l'essai, la lettre, l'article de journal, le feuilleton : c'est l'adresse à autrui, l'importance du destinataire²⁰⁴.

Exner pense qu'il n'est pas difficile de voir dans le "familiar essay", et plus généralement dans la tradition anglaise du genre, une composante épistolaire. Pour lui, il est historiquement compréhensible que Bacon se réclame des *Lettres à Lucilius* de Sénèque, et que les traités essayistiques de Luther aient quelque chose à voir avec les lettres des mystiques médiévaux. Exner pense que les essais de Lamb et de Bacon s'apparentent à des lettres. La lettre ouverte n'est pas autre chose qu'un discours, lui-même proche de l'essai. Dans la lettre proprement dite, on observe le même phénomène que dans l'essai : il s'agit d'exprimer sa personnalité autant qu'un point de vue sur un thème, et le fait même d'écrire donne forme à cette subjectivité²⁰⁵.

202 *Lettre de Lord Chandos, Lettres du voyageur à son retour.*

203 FRASER 1986, p.42 et 67.

204 Voir aussi CHADBOURNE 1983, p.137, BENSE 1947, p.418-419.

205 EXNER 1962, p.179.

Haas souligne que Montaigne lui-même aurait volontiers adopté la forme épistolaire, si seulement il avait eu un véritable destinataire à qui adresser ces lettres²⁰⁶. Mais le résultat définitif est cependant plus proche du journal : les *Essais* sont un dialogue avec soi-même²⁰⁷.

La notion de dialogue et d'échange retient plus longuement Bruno Berger. Il différencie nettement la lettre et l'essai, même s'il reconnaît que certains cas demandent un examen approfondi (Goethe, Lessing, Herder, Rilke, Hofmannstahl²⁰⁸). Il rappelle qu'au XVIII^{ème} siècle la lettre était certes adressée à un destinataire, mais avec évidence destinée à une diffusion plus large ; il voit dans le principe de cet échange, ou dialogue, la base du malentendu qui peut faire considérer certains essais comme des lettres. En effet, parce qu'il accepterait en son sein même l'expression de contradictions, l'essai serait le dialogue d'interlocuteurs fictifs. Berger réfute cette assimilation trop simple, en marquant la différence fondamentale, sur le plan de l'énonciation, entre le postulat d'un "tu" réel dans la lettre et son absence dans l'essai. Ce qu'on appelle caractère dialogique de l'essai, en voulant l'assimiler à l'échange (réel ou fictif) de la lettre, est en fait un effet de rhétorique propre au style essayistique. Il n'y a donc pas d'autre "dialogue" dans l'essai qu'avec soi-même, dans une sorte de monologue réflexif. L'essai n'est pas adressé, et on doit donc renoncer au concept de "dialogue intérieur²⁰⁹". Tout au plus peut-on voir dans certaines lettres savantes (*gelehrte Briefe*) des formes annonciatrices de l'essai ("legitime Vorformen²¹⁰").

C'est également l'avis de Mac Carthy, qui s'intéresse précisément à la période du XVIII^{ème} siècle : la lettre n'est qu'un "stimulus for essayistic writing²¹¹."

206 *Essais*, I, 40. Pour l'analyse de cet essai par rapport aux principes de la littérature épistolaire, voir Michel Beaujour, "«Considération sur Cicéron» (I, 40), l'alongeail comme marque générique. La lettre et l'essai", in TETEL Marcel, MASTERS G.Mallary (ed & préf.), *Actes du colloque international Montaigne 1580-1980*, Nizet, 1983, p.16-35.

207 HAAS 1969, p.10.

208 BERGER 1964, p.209, 199, 207.

209 *ibid.*, p.37-41.

210 On peut se reporter à FRIEDRICH [1949], p.368 et p.372-373 pour cette question des formes épistolaires antiques et médiévales dans les sources des *Essais* de Montaigne.

211 MAC CARTHY 1989, p.39.

L'essai et le journal intime

Le principe du dialogue avec soi-même que certains voient dans l'essai, et surtout le principe d'écrire pour mieux se connaître qui est reconnu comme fondamental pour le définir, amènent de nombreux critiques à le rapprocher du journal intime. Exner suggère par exemple qu'on prenne en compte la forme moderne qu'en est le *cahier* (Valéry, mais aussi Gide, Thomas Mann). Il est certain qu'une définition courante du journal intime peut évoquer par de nombreux traits la forme de l'essai :

"son aspect protéiforme, qui va de la chronique événementielle à l'écriture intimement autobiographique, du journal de lectures au recueil de réflexions politiques et morales [...] structure ouverte par excellence, sans limites ni cadres définis, le journal intime offre d'innombrables possibilités²¹²."

Bensmaïa invite à considérer cette proximité avec prudence : le journal intime est une des formes qu'on met trop souvent sous la rubrique "essai²¹³".

Chadbourne évoque le journal pour cerner l'essai²¹⁴, de même que Fraser²¹⁵. Tous deux insistent sur le caractère intime, l'importance de la révélation de soi autant que du discours sur le monde. Pour Paquette, il suffit que le journal ait un lien avec le réel (un "corpus culturel") pour le considérer légitimement comme un essai²¹⁶.

Le rapprochement essai/journal intime pose toutefois un problème majeur : la confusion des sphères publique et privée. Bruno Berger y voit la raison nécessaire et suffisante d'une stricte différenciation : l'essai est un genre littéraire, et "littéraire" ici insiste sur la publication du texte écrit, fondamentale dans la définition d'une pratique artistique. Son développement approfondit la notion de "journal intime publié" : il y voit d'une part le résultat d'un long travail de remaniement, donc une transformation qui modifie la nature intime du texte ; d'autre part un type de texte qui oblige son lecteur à croire à la "fiction du journal intime" (cette posture de lecture est d'ailleurs considérée comme profondément inconfortable)²¹⁷. Berger rappelle aussi que le journal intime n'est jamais publié avant que

212 *Encyclopædia Universalis* 1990, Thésaurus, "Journal intime".

213 BENSMAÏA 1986, p.126.

214 CHADBOURNE 1983, p.137.

215 FRASER 1986, p.126.

216 PAQUETTE 1986, p.453.

217 BERGER 1964, p.45.

l'écrivain ait acquis une certaine notoriété : le journal d'un débutant n'intéresse personne. Autant de raisons pour considérer, selon lui, le journal comme une forme d'étude préalable, forme préliminaire avant l'essai²¹⁸.

L'essai et l'autobiographie, l'autoportrait, les mémoires.

L'essai recoupe les domaines de l'autobiographie, de l'autoportrait et des mémoires sur la base de l'intérêt que l'auteur prend à se peindre. Ces types de textes sont publiés, et échappent donc au reproche de Berger sur le journal intime. On y retrouve les notions de littérature personnelle, mais ils se distribuent ensuite entre plusieurs notions : l'objet strictement intime ou étendu à l'ensemble de la culture où le moi s'inscrit ; la présence ou l'absence de chronologie, ou d'une linéarité textuelle. Ils se distinguent entre eux selon des critères qui servent aussi à décrire l'essai.

Bensmaïa regrette qu'on classe des mémoires et des autobiographies dans le genre de l'essai sous prétexte que ce sont des formes subjectives²¹⁹, mais Fraser y voit des formes qui concurrencent massivement l'essai précisément parce qu'elles permettent de révéler la personnalité²²⁰. De même, Chadbourne utilise la notion de "scénario personnel" formulée par Peter Earle²²¹ pour rendre compte de la construction des essais²²².

D'autres critiques cherchent à spécifier les domaines : Paquette pense que si l'autobiographie adopte des sujets culturels, alors il faut la considérer comme un essai²²³. C'est peut-être ce qu'on pourrait justement appeler des mémoires, où les événements de la vie d'un homme sont rapportés aux événements de l'Histoire qui ont eu lieu en même temps (parfois grâce à cet homme). Paquette n'évoque pas cette possibilité. Michel Beaujour

218 idem.

219 BENSMAÏA 1986, p.126.

220 FRASER 1986, p.125.

221 L'article utilisé est "El ensayo hispanoamericano como experiencia literaria", in Kurt Levy & Keith Ellis (ed), *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*, Toronto, 1970.

222 CHADBOURNE 1983, p.145. C'est aussi la conclusion implicite d'une série de renseignements donnés par DEMOUGIN 1986, p.530a, à propos de Chateaubriand. On y lit en effet que l'*Essai sur les Révolutions*, paru à Londres en 1797 sous le titre *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, est une analyse érudite contemporaine des romans *Les Natchez* et *René*, et que l'auteur lui-même dit l'avoir conçu comme un roman.

223 PAQUETTE 1986, p.453.

appelle "autoportrait" (et non "essai") le dévoilement de la vie grâce aux objets et événements extérieurs, mais ajoute un critère temporel : l'autobiographie ou les mémoires utilisent l'ordre chronologique pour unifier les événements variés de la vie d'un homme, alors que l'autoportrait s'en remet au hasard des sujets²²⁴. C'est ce que Françoise Asso appelle le "discontinu" : il permet de comprendre pourquoi *Roland Barthes par lui-même* n'est pas une autobiographie, mais y tend, fragmentant la forme en "essai personnel"²²⁵. C'est aussi l'opinion de Jean Starobinski, pour qui "Montaigne ne nous offre ni un journal intime, ni une autobiographie. Il se peint en se regardant au miroir, certes ; mais, plus souvent encore [...] il se peint par touches dispersées, à l'occasion de questions d'intérêt général"²²⁶.

L'essai et le dialogue

De nombreux critiques relient l'essai et le dialogue ; c'est une manière d'aborder des textes qui ne peuvent manifestement pas être classés comme théâtraux, mais qui en ont la forme minimale ; qui ne sont pas des discours à une voix et une opinion, mais confrontent les idées les unes avec les autres. Platon serait le premier (et, pour Lukács, le meilleur) essayiste²²⁷ ; de nombreuses analyses d'"essais dialogués" sont proposées²²⁸. Gerhard Haas cherche les parentés profondes entre le dialogue et l'essai ; il parle du dialogisme de la pensée, de l'interaction entre participants qui reflète l'interaction entre opinions contradictoires à l'œuvre dans l'essai. Il met ces phénomènes mentaux en rapport avec l'évolution de l'essai induite par le "periodical essay", l'influence anglaise dans toute l'Europe du XVIII^{ème} siècle, et le ton cultivé, raffiné et plaisant ("conversationnel") que l'essai acquiert pendant cette période²²⁹.

224 BEAUJOUR 1980, p.7-26 : "Autoportrait et autobiographie" et p.341.

225 ASSO 1989.

226 STAROBINSKI 1985, p.191.

227 LUKÁCS [1911], p.94 ; BENSE 1947, p.423.

228 Par exemple FRASER 1986, p.67 ; TERRASSE 1977, p.135 ; CHADBOURNE 1983, p.137.

229 HAAS 1969, p.48-50.

Bruno Berger estime que la forme dialoguée, comme la forme épistolaire, ne peuvent être qu'un premier pas vers l'essai. Il rappelle que les dialogues de Platon sont souvent considérés, depuis Lukács, comme les premiers essais, et signale Borchardt ou Hofmannstahl comme représentants modernes du genre. On invoque souvent, dit-il, la présence dans le dialogue d'opinions contradictoires, pour les rapprocher des essais ; mais c'est manquer de reconnaître que dans ces dialogues, la plupart du temps, le contradictoire n'est que le faire-valoir de l'opinion à adopter, soutenue par un interlocuteur représentant l'auteur, lequel monopolise rapidement l'échange qui dérive vers le monologue²³⁰. Il existe des dialogues qui présentent l'échange informel, impressionniste, d'idées riches de sens ("geistreicher Teegespräch²³¹") ; mais le véritable essai intègre ce caractère de conversation cultivée à des procédés stylistiques où les digressions et les contradictions sont présentées comme issues des idées elles-mêmes.

L'essai et le soliloque (le monologue, la méditation)

On peut sans doute présenter en même temps les rapports établis entre l'essai et deux formes très différentes, le monologue de théâtre et la méditation religieuse. Il semble que dans les deux cas, le rapprochement ait une valeur métaphorique, basée sur la notion de "soliloque". Il s'agirait, dans l'essai comme dans le monologue ou la méditation, d'un exercice où l'individu se révèle dans le discours qu'il adresse à un "autre" qui ne l'interrompt jamais²³². On y retrouve un discours qui revient sur lui-même, qui "rumine" pour perfectionner une relation dont le deuxième terme reste implicite. Ce point de vue pourrait peut-être être considéré comme une variante des réflexions sur le "dialogisme" de l'essai, telles qu'elles naissent dans le rapprochement avec la lettre, le dialogue, l'allocution. Cependant, si le dialogue avec "l'absent" se révèle une piste d'étude intéressante, il est difficile de faire abstraction des codes extrêmement précis du langage religieux et

230 BERGER 1964, p.42.

231 "causeries pleines d'esprit autour d'un thé"

232 Voir CHADBOURNE 1983, p.138 ; HARDISON 1988, p.618-619 ; SANDERS 1988, p.658 ; LUKÁCS [1911], p.94 ; débat dans BERGER 1964, p.114.

dramatique pour opérer un rapprochement avec l'essai. D'une part, Dieu n'est pas un interlocuteur banal ; sa toute-puissance ne permet pas de voir le soliloque méditatif comme une parole sans réponse. Le principe même de s'adresser à Lui relève d'un contexte de civilisation qui ne coïncide pas (ou plus) avec celui de l'essai²³³. D'autre part, les multiples niveaux de la communication théâtrale interdisent d'envisager le soliloque dramatique comme un simple discours "dans le vide" (le vide, en l'occurrence, est peuplé, au moins, par la foule des spectateurs, parfois aussi par un autre personnage).

²³³ Cette problématique est au cœur de la démonstration de BEAUJOUR 1980. On aura l'occasion d'y revenir (voir notamment la IIème partie, chapitre 2).

III. TYPOLOGIES ET SOUS-GENRES DE L'ESSAI²³⁴

On découvre les sous-genres de l'essai en même temps que le genre, peut-être même avant. Ils permettent d'en organiser la complexité, de rationaliser l'extension du concept²³⁵. Mais énumérer les sous-genres de l'essai peut aussi engendrer une certaine frustration. Fraser et Mac Carthy citent deux listes proches qui recensent un nombre décourageant de sous-genres disparates :

"Among the terms that have been used in attempting classifications of the *essay* are : moralizing, critical, character, anecdotal, letter, narrative, aphoristic, descriptive, reflective, biographical, historical, periodical, didactic, editorial, whimsical, psychological, outdoor, nature, cosmical, and personal. Such a list, although depressingly long, is incomplete...²³⁶."

On peut cependant retenir ceux qui reviennent dans d'autres contextes, en considérant que cette récurrence est le signe d'un certain intérêt. Leurs noms varient en fonction de la langue : on a vu que les différentes traditions d'écriture n'avaient pas la même conception du genre. Voici les types d'essais le plus souvent mentionnés:

- *informal essay / formal essay*;
- *analytical essay*;
- *familiar essay*;
- essai critique, *critical essay, kritischer Essay*;
- essai personnel, *personal essay*;
- *scientific essay, wissenschaftlicher Essay*;
- essai littéraire, *literary essay, literarischer Essay*;

234 Pour cette synthèse, on a surtout utilisé BERGER 1964, HAAS 1969, MAC CARTHY 1989 ; on a aussi rendu compte de diverses propositions apparaissant dans des articles de revues, des anthologies, etc.

235 Voir par exemple GOMEZ-MARTINEZ 1981, p.88.

236 "Parmi les termes qui ont été utilisés dans les tentatives de classification de l'essai, on trouve : moralisant, critique, sur un personnage, anecdotique, épistolaire, narratif, aphoristique, descriptif, réflexif, biographique, historique, journalistique, didactique, éditorial, fantaisiste, psychologique, de plein air, sur la nature, cosmique, et personnel. Une telle liste, malgré sa longueur déprimante, est incomplète..." MAC CARTHY 1989, p.27. Il cite THRALL, HIBBARD , *Handbook to Literature*, New York : Odyssey Press, 1960. Voir aussi la liste presque identique de FRASER 1986, p.[IV], qui cite cette fois l'article "Essay" de *Cassell's Encyclopædia of Literature*, vol. 1, Londres, 1953.

- essai philosophique;
- *classical essay, klassischer Essay / modern essay, moderner Essay*;
- *periodical essay, cursory essay*.

Un classement de ces catégories de classement n'aurait pas beaucoup d'intérêt, d'autant plus que les critères sont hétérogènes et amènent les catégories à se recouper très souvent : contenus, attitude intellectuelle, style d'écriture, support de diffusion, ancienneté dans la tradition (assimilée à une représentativité : "classical"). Les critiques ne donnent pas toujours d'explications sur les catégories qu'ils utilisent. En rassemblant diverses mentions des termes, on tentera de donner une image de ces sous-genres. On pourra ensuite suivre le débat qui a confronté les points de vue de certains chercheurs, de 1954 (Karl Horst, Klaus G. Just) à 1989 (John Mac Carthy), sur des classements issus de la recherche en Allemagne : leurs commentaires éclairent les enjeux de ces typologies, qui sont également ceux des théories proprement dites²³⁷.

Les sous-genres

Formal, informal

Theodor Fraser expose longuement les deux catégories principales qu'il utilise dans son livre *The French Essay, formal et informal*. Il en emprunte la formulation à David Daiches, auteur d'une anthologie d'essais en 1951. La définition du *formal essay* est la plus complète :

"Qualities of the formal essay include seriousness of purpose, dignity, tight logical organization, and generally more protracted length. Though the personal element is also present in the formal essay, it is usually subordinated or limited to an exposition of the author's particular views without self-revelatory details being given for their own sake²³⁸."

237 Nous abordons ces théories dans le chapitre 2 de cette Ière partie.

238 "Les qualités de l'essai formel comprennent le sérieux du propos, de la dignité, une organisation strictement logique, et généralement une longueur relativement étendue. Bien que l'élément personnel soit aussi présent dans l'essai formel, il est habituellement subordonné ou limité à une exposition des vues particulières de l'auteur, sans détails intimes révélés pour eux-mêmes." David Daiches, *A Century of the Essay British and American*, New York, 1951 ; cité par FRASER 1986, p.[V-VI].

A l'inverse, l'autre type peut intégrer toutes sortes d'écrits relativement courts, personnels ou subjectifs, d'un style plus *familiar*. On voit se dessiner une répartition qui correspond à peu près aux deux traditions montagnienne (française) et baconienne (anglaise) d'écriture de l'essai. On comprend que l'étiquetage ne puisse pas suivre cette répartition "nationale" : l'essai *informal* inclut les formes influencées par le *periodical essay*, largement dominé par les écrivains anglo-saxons, tout autant que par la révélation de soi inaugurée par Montaigne. De l'autre côté, l'essai *formal* tient compte des œuvres tendant vers le traité, qu'il s'agisse des écrits philosophiques anglais (Locke, par exemple) ou politiques et moraux français (Voltaire, par exemple). On retrouve même dans son livre l'idée que Montaigne, sur certains plans, serait une exception française à l'esprit de géométrie qui caractérise sa race²³⁹.

Pour Fraser, cette distinction est nécessaire et suffisante : elle permet de rationaliser les profondes différences entre les essais, mais reste assez souple pour n'exclure aucune œuvre importante. La controverse qui l'oppose au points de vue de Routh et de Gustave Lanson²⁴⁰ est ainsi réglée. Fraser entérine la distinction mais sauve l'unité du genre en établissant la frontière dans le genre lui-même. Elle départage ainsi la tendance intimement personnelle de certains textes et la tendance plus universalisante, sans rejeter l'une ou l'autre. Seront donc intégrés au type du *formal essay* des formes confondues avec le traité (*essay-treatises*), la somme philosophique (*monumental essay*²⁴¹) ou le vaste panorama historique et critique (*critical essay*), pendant que le type de l'*informal essay* englobera les écrits subjectifs et personnels (lettres, essais autobiographiques, "journals and memoirs"), l'essai dialogué de composition insolite (*conversational essay*), la "pièce" plus courte et plus originale (*propos* d'Alain), les écrits de circonstance (*periodical essay*, *Bloc-Notes* de Mauriac, discours et "Variétés" de Valéry).

239 FRASER 1986, p.[IV]. Voir aussi SPIESS-FAURE 1973, p.4542c.

240 FRASER 1986, p.[IV] et chapitre 2, p.36-37. On reviendra en détail sur cette controverse, qui oppose les tenants d'un essayisme strictement personnel aux tenants d'un essayisme qui n'affiche pas nécessairement les marques de son énonciation (voir la IIème partie, chapitre 2).

241 *ibid.*, p.162.

La récapitulation de son chapitre consacré au XVIIIème siècle donne une idée de la variété des formes ainsi prises en charges, de près ou de loin, en tant qu'essais : *early philosophical essays* proches de la lettre et du dialogue ; *formal essays*, raisonnements secs et précis ou galops d'essai avant le traité systématique et exhaustif ; *periodical essays*, eux-même répartis selon leur thème ou le type de rapport avec l'éditeur : commande ponctuelle, régulière, proposition spontanée, etc. ; *essays on art criticism* ; *dialogue essays* ; *intimations of Montaigne's project*, c'est-à-dire écriture du moi ou confession personnelle²⁴². La conclusion de Fraser dessine significativement l'image d'un genre qui intègre des héritages très différents :

"as regards its literary form as a genre, it can be best described as Protean, hence changing from scholarly, well-knit treatises entitled «essays» to imaginative prose pieces that were often personal, sometimes even confessional, in tone and intention²⁴³."

Caractéristique de la réflexion sur l'essai en France, la formulation laisse penser que le genre dérive vers une littérature personnelle à partir d'une forme plus strictement savante, opérant une déroutante mise à l'écart de Montaigne.

Max Bense propose de faire une distinction entre *feingeistiger Essay* et *schöngestiger Essay*. Cela décale un peu la problématique : Bense ne fait qu'effleurer l'essai familial, intimiste. Il pense plutôt à rassembler les écrits au style imagé, suggestif, dont la démarche est intuitive, et ceux qui sont plus rigoureux, rationnels. *Fein* (précis) et *schön* (beau) lui donnent deux catégories qui ne s'opposent pas ; l'essai réunit donc les "essais scientifiques" (de toute discipline) et les essais plus poétiques²⁴⁴. Gerhard Haas pense que, ce faisant, il sauve la notion de genre en posant la frontière non entre l'essai et autre chose mais à l'intérieur même du genre²⁴⁵.

242 *ibid.*, respectivement pour cette énumération p.63, p.67-68, p.73-76, p.76, p.78, p.84.

243 "Pour ce qui concerne sa forme littéraire en tant que genre, la meilleure description serait celle d'un genre protégé, se distinguant de la sorte de traités académiques bien ficelés intitulés «essais» pour aboutir à des pièces en prose imaginatives qui étaient souvent personnelles, parfois même proches de la confession, dans le ton et dans l'intention." FRASER 1986, p.87.

244 BENSE 1947, p.421.

245 HAAS 1969, p.32.

Bense et Fraser répartissent globalement les essais en deux grandes "manières", en insistant chacun sur une caractéristique différente : le type de logique, d'activité spirituelle, chez Bense ; l'expression de la personnalité de l'écrivain, chez Fraser.

Les deux "manières" de l'essai, et l'accent porté sur ce qui les sépare en termes de démarche intellectuelle, se retrouvent dans une analyse récente des formes de la critique littéraire. Bennett fait une comparaison entre *analytical essay* et une autre forme moins clairement désignée (*mixed-genre essay*). Il simplifie assez vite en *Grammar A* et *Grammar B*²⁴⁶. Le propos de Bennett se place dans le contexte anglo-saxon, où *essay* désigne les travaux universitaires ou de recherche. *Analytical*, ici, qualifie banalement ces textes "traditionnels", où l'héritage de Bacon est sans doute sensible. *Grammar B* désigne une forme d'*essay* beaucoup moins rigoureusement organisé, procédant par associations d'idées ou raccourcis de la pensée, stimulant la réflexion du lecteur mais écrits dans un style composite pouvant le rebuter. L'opposition ne recouvre pas exactement celle de Bense, mais s'en rapproche. Bennett fait porter son étude principalement sur le style, mais cela l'amène à suggérer des attitudes intellectuelles différentes qui rappellent les catégories *feingeistig* et *schöngeistig*.

Cette bipartition du genre en constitue l'une des bases, à en juger par la fréquence de son rappel. Starobinski l'évoque dans un discours de remerciement après avoir reçu le Prix Européen de l'Essai²⁴⁷, en l'incarnant dans les deux figures de Montaigne et de Bacon. Dans un dictionnaire de référence récent, A. Larguier-Ménard évoque les deux "types" d'essai²⁴⁸.

246 BENNETT 1989, p.107. Il emprunte ces catégories au théoricien Winston Weathers, *An Alternate Style : Options in Composition*, Hayden, 1980.

247 STAROBINSKI 1985, p.186.

248 LARGUIER-MENARD 1994, p.1132b.

Personal, familiar

Fraser considère le plus ou moins grand degré de présence personnelle à l'intérieur d'un vaste genre essayistique, plutôt que d'exclure du genre les écrits qui ne la montreraient pas. Sur le même principe, Gil Delannoi écrit que

"[Montaigne et Pascal] s'opposaient radicalement dans la forme puisque l'un mettait toute sa personne dans son texte quand l'autre s'y refusait. Ce sont deux formes possibles de l'essai²⁴⁹."

A côté de ces regroupements très larges, on mentionne aussi un sous-genre, l'essai personnel (*personal essay*). C'est la catégorie que Françoise Asso utilise pour commenter les essais de Barthes²⁵⁰. La tendance de ceux qui mentionnent cette catégorie est plutôt de faire coïncider le genre avec ce sous-genre. Ils apportent beaucoup de soin à définir en quoi la qualification "personal" est spécifique, et ne peut donc confondre l'essai avec une autre forme de littérature personnelle. Sanders, par exemple, s'attache à définir cette "première personne du singulier" pour cerner le genre de l'essai²⁵¹. Les conclusions de ces définitions précisent la citation de Daiches que Fraser interprète au sens large :

"[In] any given piece [...] if elements of the author's personality are absent or virtually so, [...] then the author has not the right to grace his writing with the title «essay»...²⁵²"

Mais elles la précisent en analysant de près cette "présence". On aura l'occasion de voir les problèmes posés par le JE des essais. On peut retenir que l'essai personnel est parfois étendu au genre dans son ensemble.

L'aspect personnel appuie un sous-genre appelé *familiar essay*. Chadbourne, qui en fait une spécialité anglaise, estime que la forme est mal nommée²⁵³. Ce que l'on appelle "familier" correspond en effet, dans sa description, à un caractère "impromptu", brusque, arbitraire, éventuellement inachevé, au gré des mouvements de l'esprit²⁵⁴. Une encyclopédie rattache "familier" à la fois à l'expression de la subjectivité et à l'absence de prétention de la

249 DELANNOI 1986, p.184.

250 ASSO 1989.

251 SANDERS 1988.

252 "Si, dans tel texte donné, des éléments concernant la personnalité de l'auteur sont précisément ou virtuellement absents, alors l'auteur n'a pas le droit de glorifier son écrit du titre «essai»..." Cité par FRASER 1986, p.[VI].

253 CHADBOURNE 1983, p.134.

254 *ibid.*, p.134-135.

pensée²⁵⁵. Graham Good y voit la base du ton conversationnel de l'essai, cultivé et raffiné. Familiarité, bonhomie, convivialité : il s'agit en somme de préciser la subjectivité particulière qui s'exprime dans l'essai, en insistant sur ses effets en société plutôt que sur sa nature textuelle.

On peut signaler des classements proposés selon le but que cherche l'essayiste ; cela nous rapproche de l'analyse qui rapproche le caractère subjectif et le caractère familier, celui-ci n'étant que l'effet de celui-là en société (puisque'un texte se lit, donc se diffuse). A l'affirmation d'une personnalité dans l'essai est reliée cette fois la la notion d'autorité, au sens large, par laquelle l'auteur d'un texte fonde sur sa personne la validité et l'efficacité de son discours. Jean Terrasse effectue un classement sur la base des trois genres rhétoriques: judiciaire, délibératif, épideictique. Il précise que cette typologie est strictement indicative : il ne s'agit que de tendances, et le critique doit déterminer une dominante de chaque genre rhétorique dans chaque essai qui les mêle nécessairement. L'objectif est de comprendre les moyens de l'efficacité de l'essai, sur la base s'une subjectivité qui ne s'y exprime qu'en relation avec un destinataire²⁵⁶.

David Wayne Chapman isole quatre types de but que peut se fixer l'auteur dans sa relation avec le lecteur:

- *exploratory aim* (Montaigne)
- *persuasive aim* (Orwell)
- *expressive aim* (Lamb)
- *stylistic aim* (Carlyle)²⁵⁷

Formal et *informal*, *personal* et *familiar* semblent ainsi décliner les différents aspects d'une hésitation du genre entre l'objectivité et la subjectivité, la rigueur et l'irrégularité, le style précis, sérieux et le style imagé, délié. Chaque pays accorde plus ou moins d'importance à chaque terme de l'opposition ; le fait qu'il n'existe pas de terme

255 *Encyclopædia Universalis* 1990, Thésaurus, "Essai".

256 TERRASSE 1977, p.137-138.

257 CHAPMAN 1985.

allemand pour l'essai personnel est sans doute significatif. Dans ce pays, les recherches s'orientent plutôt vers la démarche intellectuelle.

Littéraire, philosophique, critique

Les contenus peuvent guider les classements. On trouve ainsi des essais littéraires, philosophiques, scientifiques, mais aussi moraux, religieux, etc. Toutes ces catégories n'apparaissent pas aussi souvent. Mais "essai littéraire" est fréquemment employé pour "essai, et cela invite à y voir autre chose qu'une simple précision de contenu. Robert Champigny regrette

"cette fâcheuse faille culturelle entre l'essai dit littéraire et l'essai dit philosophique. Du côté littéraire, l'essai risque de glisser vers le monologue dramatique. Du côté philosophique, il risque de dériver vers la pseudo-science (blandices d'un vocabulaire pseudo-technique)²⁵⁸."

Il cherche manifestement à affirmer le discours de chaque type. Empêcher la dérive vers le théâtre, ou celle vers la "pseudo-science", reviennent finalement au même : chercher une légitimité épistémologique à l'essai. On remarque ainsi que Champigny ne fait pas de "littéraire" et "philosophique" des spécifications de contenu, mais d'attitudes intellectuelles et de modalités de présentation. L'essai littéraire n'est pas forcément un essai qui traite de littérature, mais un essai rédigé de façon littéraire ; un essai philosophique ne s'occupe pas forcément de concepts purs, mais propose une conceptualisation. On voit qu'il y a une tendance à considérer toujours l'attitude, dans l'activité de penser ou celle d'écrire.

La catégorie *scientific literary essay* dont traite Diane Dowdey invite à dépasser le classement thématique : il est possible de traiter littérairement de sujets scientifiques (c'est-à-dire de sciences physiques, d'astronomie, de sciences naturelles, d'agronomie, etc.²⁵⁹). On en arrive à penser que la notion d'essai est contradictoire avec la notion de thème. Le classement proposé par Graham Good confirme cette impression. Il distingue quatre groupes ou "catégories essayistiques principales", qui recouvrent les principaux contenus possibles:

— *travel essay (traveling)*;

258 CHAMPIGNY 1967, p.108-109.

259 DOWDEY 1984.

- *moral essay (pondering)*;
- *critical essay (reading)*;
- *autobiographical essay (remembering)*²⁶⁰.

Dans ces catégories, on remarque que le thème (lieux, mœurs, livres, souvenirs) est redoublé d'une attitude mentale qui vient le préciser. Good prévient d'ailleurs que ces contenus fondamentaux sont interconnectés, qu'on pourrait en trouver d'autres, et que des croisements sont à faire non seulement entre les thèmes mais encore entre les textes et les auteurs²⁶¹. Ainsi, chez Henry James, le *travel essay* est plus proche du *critical essay* que des *travel essays* d'autres auteurs. Ce qui compte donc, en définitive, reste le comportement de l'écrivain devant son thème.

Avec "littéraire", l'adjectif "critique" est celui qu'on retrouve le plus souvent pour qualifier l'essai, en français, anglais et allemand. Selon les langues, les termes sont plus ou moins proches, englobent d'une façon plus ou moins marquée l'ensemble du genre de l'essai. On a vu que cela déborde la critique littéraire ; il y a des *Essais de critique et d'histoire*²⁶², des *Essais de morale et de critique* (Renan, 1859), par exemple. L'esprit critique qu'on doit y trouver renvoie à des capacités intellectuelles plus qu'à des phénomènes de forme. On peut déjà suggérer que cet esprit critique ou "essayistique" aime mêler des domaines traditionnellement séparés, qu'il est entre l'objectivité et la subjectivité, et que son expression est sans affectation, modeste.

Débats théoriques sur les typologies de l'essai

En 1969, dans son manuel de poétique de l'essai, Haas donne son point de vue sur les typologies d'essais dont il fait le résumé :

"Die Weite des Spielraums essayistischer Gestaltung wird schon sichtbar in den verschiedenen Versuchen, Typen des Essays zu fixieren. [...] Es lassen sich Gründe für und gegen die einzelnen Kategorien nennen ;

260 GOOD 1988, p.XI.

261 *ibid.*, p.XII.

262 Macaulay, 1843 ; Taine, 1858.

letzlich sind sie doch nichts anderes als Anschauungsformen für die fast unendliche Vielfalt dessen, was unter dem Begriff Essay läuft²⁶³."

Si Haas donne des pistes pour le commentaire de ces classements, il ne s'y attarde pas lui-même, et développe peu les raisons pour ou contre qu'il évoque²⁶⁴.

On trouve entre autres chez Baumgart (1957), Krüger (1964), Rohner (1966), une distinction entre *klassischer Essay* et *moderner Essay*. Elle est proche, par certains côtés, d'un autre classement, celui de Karl Horst (1954) : il sépare *konservativer Essay*, *radikaler Essay*, *feuilletonistischer Essay*, *beobachtend-liebhaberische Essay* et *magischer Essay*²⁶⁵. "Conservateur" et "radical" s'opposent ainsi de la même manière que "classique" et "moderne" : Haas estime que c'est la typologie la moins convaincante, parce qu'elle présuppose la valorisation d'un hypothétique "essai originel", parfait dans sa forme, dont les avatars modernes présenteraient des formes dégradées. L'essai moderne aurait ainsi perdu le sens des nuances et le recul critique qui caractérisait la forme classique, devenant même pour Horst "intolérant et dogmatique" cependant que Rohner effectue le même jugement de valeur, de façon plus voilée²⁶⁶. Or, nul ne peut fixer cette forme originelle de l'essai "classique²⁶⁷" ; et l'analyse d'un essai de Gottfried Benn donne à Haas l'occasion de montrer que, pour lui, les essais modernes s'inscrivent parfaitement dans une tradition d'écriture où "nirgends entsteht ein Zwang zu Zustimmung, nirgends ist Eindeutigkeit vorgetäuscht²⁶⁸."

Pour commenter la typologie de Horst, Berger commence par citer ce dernier, qui reconnaît lui-même que ses catégories se chevauchent ; Berger estime que c'est un défaut rédhibitoire. Si ces catégories ne sont pas exclusives, elles peuvent tout au plus suggérer des orientations de lecture : la polysémie de ces combinaisons est utile à une approche nuancée

263 "L'étendue du domaine de la configuration essayistique se lit déjà dans les différentes tentatives pour déterminer des types d'essais. On peut désigner des raisons pour et contre les catégories particulières ; au bout du compte, ce ne sont rien d'autre que des formes d'opinion sur la quasi infinie diversité de ce qui tombe sous le concept d'essai." HAAS 1969, p.60-61.

264 Ou du moins, il en disperse un peu le commentaire dans tout son ouvrage. Même prudence affichée chez BERGER 1964, p.100-101.

265 Cité par HAAS 1969, p.60 et par BERGER 1964, p.96.

266 Cité par HAAS 1969, p.45.

267 HAAS 1969, p.60.

268 "nulle part ne se forme la nécessité d'un unisson, nulle part n'est simulée l'univocité." HAAS 1969, p.45.

du phénomène. Mais elles ne peuvent pas servir à une présentation ordonnée de l'essai en général²⁶⁹.

La typologie de Max Bense (1947), qui distingue *schöngestiger Essay* (poétique) et *feingestiger Essay* (scientifique) — ajoutant en fin de parcours la catégorie du *polemischer Essay* — est caractéristique, selon Haas, des enjeux de ces classements. Considérant les rapports ambigus, complexes, indécidables, entre la science et l'art dans l'essai, il estime que "Bense versucht die hier negierte Verbindung von Wissenschaft und Kunst dadurch zu retten, daß er die Trennlinie nicht außerhalb des Essays annimmt, sondern sie *in* den Essay selbst verlegt²⁷⁰."

La proposition de Bense peut cependant paraître moins manichéenne, dans la mesure où sa distinction vise en réalité à polariser l'espace incertain de l'essai, plutôt qu'à le découper en zones. Bense appelle par exemple le lecteur d'essais à "lire dans les deux langues [poétique et scientifique]²⁷¹" pour goûter comme il se doit ce genre paradoxal.

Une typologie plus développée est présentée par Klaus Günther Just (1954) ; il distingue :

- (1) *der begriffliche Essay*
- (2) *der kulturkritische Essay*
- (3) *der biographische Essay*
- (4) *der literaturkritische Essay*
- (5) *der sachlich-gegenständliche Essay*
- (6) *der ironische Essay*²⁷².

Pour Bruno Berger, ce classement présente de nombreuses difficultés. Les cinq premiers groupes sont fondés sur des distinctions de contenu ; si le premier s'impose pour englober la catégorie de l'"essai philosophique", les autres se chevauchent, et sont parfois mal nommés. "Essai conceptuel", de l'avis même de Just, peut être mésinterprété comme essai sans matière, sans contenu concret ; il faut au contraire le voir comme radicalement

269 BERGER 1964, p.96.

270 "Bense tente de sauver la connexion de l'art et de la science, ici niée, en présumant que la ligne de partage n'est pas à l'extérieur de l'essai, mais en la déplaçant à l'intérieur même de l'essai." HAAS 1969, p.32.

271 BENSE 1947, p.418.

272 Cité par BERGER 1964, p.96, et par MAC CARTHY 1989, p.33. Mac Carthy numérote.

différent de la thèse philosophique maniant des concepts abstraits. Il s'en démarque, ne serait-ce que par son nom (*philosophischer Essay* versus *philosophische Abhandlung*), mais encore plus par sa capacité de jouer avec les concepts les plus abstraits tout en leur redonnant corps dans une langue qui les ramène au concret²⁷³. Une fois la valeur de cette distinction reconnue — mais on peut estimer qu'il s'agit ici, moins de différencier les essais entre eux que d'établir une séparation entre l'essai et ce qu'il n'est pas — Berger remarque des interférences possibles et avérées : un essai biographique, s'il choisit la personne d'un écrivain, peut devenir partiellement essai de critique littéraire ; dans les textes qui approfondissent vraiment la vie de l'esprit (*i.e.*, des essais véritables), l'essai conceptuel se distingue mal de l'essai culturel. Il cite Burckhardt, Ranke, Hermann Grimm, Adorno. De plus, il estime que l'élément critique n'est jamais dominant dans l'essai, qui se voue au contraire à la comparaison de tous les points de vue et à la variations des opinions possibles. C'est pourquoi il propose de rebaptiser deux groupes de Just²⁷⁴ :

— "l'essai de critique culturelle" (2) serait plutôt "essai d'histoire culturelle" (*kulturhistorisch*);

— "l'essai de critique littéraire" (4), "essai d'histoire littéraire" (*literargeschichtlich*).

Berger précise enfin qu'il faudrait ajouter un groupe pour les "essais de sciences naturelles" (*naturwissenschaftliche Essays*), sans lequel le classement proposé ne peut même pas rendre compte de tout ce qui existe sous le nom d'essai²⁷⁵. En tout état de cause, ce qui lui paraît le plus criticable dans le classement de Just est cette sixième catégorie de l'essai ironique. L'addition dans un même classement de deux principes de différenciation si hétérogènes (contenu / attitude) conduit nécessairement les catégories à se recouper : presque tous les essais classés dans les cinq premières catégories peuvent entrer aussi dans la sixième²⁷⁶. Just cumulerait donc les deux défauts principaux de toute tentative de classement : avec la catégorie (6), il choisit un critère trop vaste, qui ne suffit pas à comprendre la spécificité des

273 BERGER 1964, p.97.

274 *ibid.*, p.98.

275 *ibid.*, p.99.

276 *ibid.*, p.100.

textes ; avec ses autres groupes, il met en marche un processus de subdivision thématique qui n'a théoriquement pas de fin, et peut donc conduire à une typologie certes fine mais inutilisable (le cas extrême consistant à former une catégorie par œuvre). En fait, Berger considère que c'est l'écueil de toute analyse thématique des phénomènes littéraires : en tant que tels, ils ne doivent pas donner lieu à des recherches sur les contenus, mais sur les principes formels.

S'il se livre donc à son tour à une tentative de classement, ce n'est qu'après avoir pris de nombreuses précautions oratoires et ironisé lui-même sur sa propre démarche :

"gibt man dem ein wenig lächerlichen und ein wenig bewundernswerten menschlichen Drang nach, «Ordnung hineinzubringen»...²⁷⁷"

Avec beaucoup de prudence, il suggère donc un classement basé sur la forme interne des essais, c'est-à-dire l'attitude de l'essayiste qui s'y dessine :

"Es ergäben dabei vier Gruppen, nämlich eine des vorzugsweise *darstellenden* und *berichtenden* Essays [1], eines vorzugsweise *kritischen* [2], eines vorzugsweise *meditativen* [3] und eines vorzugsweise *ironischen* [4] Essays²⁷⁸."

(1) *Darstellend* et *berichtend* désignent deux attitudes fondamentalement épiques : il s'agit ici, sur la base d'une connaissance des faits exacts associée à l'intuition de vastes rapports dans le développement historique de ces faits, de proposer l'écriture d'une sorte d'aventure de l'esprit humain, dans laquelle l'esprit de l'essayiste et sa force intuitive et créatrice n'auront certes pas la dernière place.

(2) *Kritisch* désigne l'attitude de l'"homme de lettres plus que poète", qui préfère à la jubilation de présenter et de raconter celle d'expliquer et de comprendre. Si l'essayiste caractérisé en (1) avait un lien spirituel avec l'attitude épique, celui-ci est apparenté au scientifique et au savant²⁷⁹.

277 "Au cas où l'on cède au penchant bien humain, à la fois un peu ridicule et un peu digne d'admiration, de «mettre de l'ordre là-dedans»..." *ibid.*, p.101.

278 "Il s'ensuivrait quatre groupes, à savoir le groupe des essais plutôt *descriptifs* et *narratifs*, le groupe des essais plutôt *critiques*, les groupe des essais plutôt *méditatifs* et le groupe des essais plutôt *ironiques*." *ibid.*, p.101 (nous numérotions).

279 *ibid.*, p.102-103.

(3) Pour expliquer ce qu'il entend par *meditativ*, Berger écrit qu'il aimerait importer du latin le terme *considerare*, où l'attitude existentielle se comprend plus fermement que dans l'allemand *betrachten*, mais où les connotations trop étroitement religieuses de *meditativ* n'apparaîtraient pas. Il s'agit donc de l'attitude par laquelle l'esprit se concentre sur un objet, non pas vraiment pour le comprendre et le maîtriser par la pensée, mais pour éveiller à cette occasion toute sa puissance, et la laisser s'épanouir dans les mouvements qu'elle choisit d'elle-même et que l'objet lui imprime. Ce type d'essai ne se confond pas avec le précédent, parce que l'attitude existentielle qui le commande est au-delà de la critique et de l'action²⁸⁰. Berger décrit à plusieurs reprises la qualité supérieure de cette forme²⁸¹ et reconnaît même qu'une des faiblesses de son classement réside dans le fait que tout essai vraiment réussi tend vers cette catégorie.

(4) S'il reprend le terme de Just dans sa dernière catégorie, Berger consacre un long moment à sa définition. Elle est nécessaire, à son avis, pour rendre compte d'essayistes comme les Romantiques ou Kafka, Musil, Broch, Mann, situés en périodes de crise et de mutations rapides. Si l'ironie qui les caractérise peut faire penser à la satire ou au pamphlet, elle les désengage également, parce qu'elle est désabusée et sans passion. Alors que Just évoque le personnage du bouffon pour expliquer le sens de sa catégorie (6), Berger modifie l'image pour y voir, non le fou du roi, dont la fonction est de faire rire les autres, mais *der lachende Philosoph*, "philosophe rieur" ou sage souriant, qui précisément n'a pas de fonction, mais comprend l'homme et le monde parce qu'il en rit, et en sourit parce qu'il les comprend²⁸².

Comme Bruno Berger, John Mac Carthy prend pour base de réflexion la typologie de Just. Il y accorde un assez grand prix pour en commenter chacune des six catégories et y rassembler des exemples.

280 *ibid.*, p.103.

281 *ibid.*, p.104 et 106.

282 *ibid.*, p.105-106. Voir les analyses de Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Flammarion, 1964.

(1) Dans ce type d'essai, le concept compte moins comme outil que comme objet de la réflexion :

"Humanity is not the topic of this kind of writing, but rather humankind's ability to think²⁸³."

Mais dans cette préoccupation la vie concrète de l'homme est prise en considération autant que la rigueur des concepts. Schiller et Heisenberg sont donnés comme exemples²⁸⁴.

(2) Ici, par contre, l'humanité en elle-même est le centre d'intérêt principal. On considère les réalisations concrètes de l'esprit, sa culture. Schiller et Möser apportent une illustration.

(3) La différence avec le précédent groupement consiste en ce qu'ici un *individu* plutôt qu'un *événement* est pris comme sujet. Mais Mac Carthy remarque que sa personnalité est choisie parce qu'elle représente l'environnement culturel de son époque²⁸⁵. Nous remarquons que cela en fait une sorte de sous-groupe de (2).

(4) Mac Carthy lui-même signale que ce type est une spécification du précédent²⁸⁶. Si en (3) on peut souvent trouver des personnalités du domaine littéraire choisies comme sujets, le type (4) qui traite d'œuvres particulières est forcément inclus dans la biographie de son auteur²⁸⁷.

283 "Ce n'est pas l'humanité qui est le thème de ce type d'écriture, mais plutôt la capacité de penser de l'espèce humaine." MAC CARTHY 1989, p.33.

284 idem.

285 ibid., p.34.

286 idem.

287 Nous pensons que cette analyse peut paraître insuffisante, parce qu'elle assimile, ou au moins relie toute critique littéraire, dans l'essai, à une procédure d'élucidation biographique. Ce n'est pas nécessairement le cas, notamment dans les essais de la nouvelle critique en France et aux Etats-Unis.

(5) Ce que Mac Carthy traduit par *graphic essay* rassemble tous les textes qui choisissent un objet particulier du monde matériel, mais ne se contentent pas de le décrire :

"the composition does not degenerate into a merely realistic, sober depiction of a thing. [...] The «graphic essay» achieves a felicitous harmony of realistic description and deeper symbolic meaning²⁸⁸."

On peut remarquer que son analyse rassemble, en quelque sorte, les catégories (1) et (3) de Berger.

(6) Mac Carthy ne semble pas préoccupé par la différence de critères qui prévaut entre la définition l'essai ironique et celles des cinq autres catégories : il évoque, sans s'y attarder, le fait que toutes ces dernières recoupent éventuellement la sixième. Sans prendre parti dans le débat sur l'ironie²⁸⁹, il associe le fou et le sage dans une attitude commune : à la fois jeu et plus que jeu, "the ultimate purpose of ironic method is to make clear the nature of the thought process itself²⁹⁰." La réflexivité est le point central de cette classification.

Mac Carthy est convaincu de la grande valeur de cette sixième catégorie : il y voit, non un sous-groupe de l'essai à côté des autres groupements, mais un caractère valable dans tous les textes du genre. Il montre ainsi comment toutes les catégories peuvent s'y ramener par tel ou tel aspect. Il relève aussi dans de nombreuses théories qui se contredisent en apparence (par exemple à travers des typologies divergentes) la même suggestion : pour analyser l'essai, classements thématiques ou même formels n'ont pas un grand intérêt, parce que l'essentiel réside dans l'attitude de l'auteur face et à son sujet, et à son public²⁹¹. Or, c'est précisément ainsi que se comprend l'essai "ironique" de Just ; il sera donc privilégié dans l'approche de Mac Carthy, qui se propose d'examiner l'essai à la lumière des théories de la lecture créative. En fait, il retient les classements thématiques comme une aide commode dans son exposé diachronique, mais s'intéresse à l'"essai ironique" de Just dans la mesure où

288 "La composition ne dégénère pas en une simple peinture réaliste, sobre, d'une chose. L'«essai détaillé» réalise une heureuse harmonie entre une description réaliste et une signification symbolique plus profonde." MAC CARTHY 1989, p.34-35.

289 On aura l'occasion de revenir sur l'ironie dans notre description de l'essayisme comme attitude mentale. Voir IIème partie, chapitre 2.

290 "Le propos ultime de la méthode ironique est de rendre clair la nature du processus même de la pensée." MAC CARTHY 1989, p.35.

291 Il cite une opinion concordante de Rohner (p.36).

cela lui permet de définir globalement l'essai comme forme (ou comme attitude). La typologie l'intéresse donc moins que ce qu'elle révèle (jusque dans son manque de rigueur dénoncé par Berger) de l'essence de l'essai.

Mac Carthy fait remonter son intérêt jusqu'au commentaire de ce que Haas propose pour considérer les différents classements. Ici encore, c'est moins les classements en eux-mêmes (dont il ne donne pas de résumé) que ce que Haas comprend de leur enjeu qui l'intéresse. Haas estime que les classements sont construits : (1) selon le thème de l'essai, (2) selon l'attitude de l'essayiste, (3) selon les interférences observables avec d'autres genres ou (4) selon le rapport entre l'essayiste et son lecteur²⁹². "These criteria for distinguishing the groups do not, however, appear to be discrete enough²⁹³." Globalement, Mac Carthy estime que tout classement thématique (1) achoppe sur la variété illimitée des thèmes de l'essai ; que tout classement fondé sur les interférences avec d'autres genres (2) nie la nature indiscutablement hybride de l'essai ; que les critères (2) et (3) sont finalement fondus, puisqu'il est parfaitement concevable que ce soit l'attitude de l'essayiste face à son sujet (2) qui détermine les aspects formels prédominants de son essai, épique, dramatique ou lyrique (3). Enfin , il est difficile de maintenir que l'attitude de l'essayiste (2) et ses rapports avec son lecteur (4) ne sont pas une seule et même chose²⁹⁴. Pour Mac Carthy, l'essai n'est pensable qu'en termes d'interaction auteur-texte-lecteur, et toute tentative de typologie basée sur d'autres critères de classement révèle des insuffisance que son modèle théorique se propose de dépasser.

292 HAAS 1969, p.60.

293 "Ces critères de distinction des groupes n'apparaissent pas suffisamment discrets, de toute façon." MAC CARTHY 1989, p.32.

294 *ibid.*, p.32-33.

CHAPITRE 2

LES THÉORIES ET LEURS MODÈLES

INTRODUCTION

On constate que la difficulté majeure de l'essai (hétérogénéité des textes et refus constitutif d'appartenir à un genre répertorié) n'a pas empêché des théories de l'essai comme genre de voir le jour. Elles assument toutes le paradoxe de l'essai, implicitement (par les stratégies qu'elles mettent en place, notamment, pour prendre en compte le rapport de l'essai aux autres genres, et les typologies de sous-genres qu'elles proposent) ou explicitement.

Trois notions peuvent organiser la pensée des théoriciens. Nous les appelons notion de mixte, notion d'entre-deux et notion d'en-deçà. Pour penser l'essai comme un genre, on pose la question "qu'est-ce que l'essai ?" ; la variété des textes rend nécessaire une réponse plurielle.

1. On peut voir l'essai comme le genre qui utilise toutes les formes, qui les combine harmonieusement en un métissage particulier. Les métaphores abondent pour décrire ce genre de tous les genres : mosaïque, caméléon, pot-pourri, Protée, *Misch-Genre*... Une image dévalorisante serait celle du "fourre-tout". Les théories qui abordent l'essai de cette manière doivent montrer que la combinaison de traits génériques appartenant à de nombreux autres genres (dialogue, traité, récit, description, poésie...) aboutit à un résultat spécifique qui fonde le genre appelé "essai". L'image de la mosaïque conclut ainsi, significativement, les recherches sur les sources de l'essai (*Vorformen*) : indice de leur nécessité comme de leurs limites, cette image indique à quel point l'examen "à la loupe" de chaque composante de la figure générale, pour indispensable qu'il soit à toute observation rigoureuse, n'en permet pas pour autant de prévoir le motif que ces composantes formeront²⁹⁵. En mêlant des écritures caractéristiques d'autres genres, l'essai n'est pas "un peu tous les genres" mais crée sa propre identité.

²⁹⁵ Voir l'avis de Peter Schon, *Vorformen des Essays in Antike und Humanismus*, 1954, cité par BERGER 1964, p.147. Voir aussi MONTANDON 1992, p.73.

2. On peut aussi considérer que la variété d'écriture de l'essai le place à l'intersection de tous les autres genres. Les théories de l'entre-deux expliquent ainsi que l'essai n'appartient à aucun grand genre, mais valorisent la tension qui en résulte dans une identité spécifique. Il s'agit souvent encore de penser cette tension comme une nature ; les images utilisées le représentent spatialement, comme "apatride", habitant d'un *Confinium*, d'un *no man's land*, d'une zone intermédiaire. L'essai est polarisé par les autres genres, mais jamais englobé dans l'un d'eux, et maintient un équilibre original entre tous les genres.

3. On peut enfin considérer cet "ailleurs" de l'essai non comme une marge des autres genres, mais comme un "en-dehors" des genres. La théorie place alors l'essai en-deçà ou au-delà des genres ; s'il est si varié, si protéiforme, et s'il refuse autant les classifications canoniques, c'est qu'il n'est pas un genre, ou qu'il est un "anti-genre" (Morot-Sir), un "non-genre" (Snyder), le "genre d'avant les genres" (Bensmaïa). Cette option théorique invite souvent à un dépassement de la question générique, et suggère que la notion même de genre doit être remplacée par d'autres concepts.

Qu'elles le considèrent comme mixte de plusieurs genres, entre plusieurs genres ou en-dehors des genres, les théories de l'essai problématisent la notion de genre. Elles posent par exemple la question du degré d'abstraction que doit prendre le nom du genre : étiquetage d'un ensemble de traits de ressemblance entre plusieurs textes ("genre extrinsèque"²⁹⁶, régime de la généralité lectoriale, ou classificatoire), ou modalité fondamentale de l'écriture du texte littéraire considéré ("genre intrinsèque", régime de la généralité auctoriale²⁹⁷). Ces deux options sont présentées par un critique comme J.D.C. Potgieter, avec la "forme externe" (*äußere, äußerliche Form*) et la "forme interne" (*innere Form*), des concepts qu'il emprunte à Roman Ingarden²⁹⁸. Pour lui, l'essai exige plus qu'un autre genre la distinction de ces deux aspects. On retrouve dans les théories les présupposés essentialistes de la

²⁹⁶ PAGEAUX 1994, p.127.

²⁹⁷ SCHAEFFER [1983], p.199-200.

²⁹⁸ POTGIETER 1987, p.199 et 201.

plupart des théories des genres²⁹⁹, mais aussi des solutions originales pour aborder des textes paradoxaux dans une pensée renouvelée de la "relation générique³⁰⁰".

²⁹⁹ COMBE, 1992, p.61.

³⁰⁰ SCHAEFFER [1983], p.204.

I. LA THÉORISATION PAR LA NOTION DE "MIXTE".

L'existence de nombreux textes se rapportant tous plus ou moins à un même modèle implique l'existence d'une essence de l'essai. La réflexion se donne alors pour tâche de cerner les différentes composantes de cette essence générique. Mais la recherche d'une identité unique est rendue difficile, moins à cause d'une diversité formelle qui complique la formulation d'une essence de l'essai (cette difficulté n'est pas spécifique au genre) qu'à cause de l'ouverture maximale induite par le refus de l'essai d'adopter quelque loi d'écriture que ce soit. Bref, puisque tout est possible dans cette forme, où doit-on s'arrêter ? Comment faire la part de ce qui semble absolument devoir faire partie des essais, mais n'en porte pas explicitement le label, et ce qui nous paraît difficilement acceptable comme essai, mais en porte le titre ? Erwin Chargaff le reconnaît sans complexe :

"Wenn Sie mich aber fragen, welche großen Essaybücher noch am Leben sind, so würde ich drei Bücher nennen, die von ihren Autoren wahrscheinlich nicht als Sammlungen von Essays betrachtet wurden [...]"³⁰¹.

Les théoriciens mettent en œuvre diverses solutions théoriques face à ce problème, notamment une pensée du mixte qui se concrétise en nomenclatures de sous-genres et en critères de différenciation entre l'essai et les autres genres proches.

A. Theodor Fraser : défense et illustration de la variété

Theodor Fraser a publié en 1986 un ouvrage qui reste le seul, à l'heure actuelle, à proposer une étude globale sur l'essai littéraire en France. Le plan de son livre révèle un projet principalement diachronique : cinq chapitres présentent chacun un siècle d'essais français depuis le XVI^{ème} siècle. Les considérations théoriques sont rassemblées dans une préface de dix pages. Si cette dernière se conclut sur le désir de mêler étude synchronique et étude diachronique pour une élucidation de l'identité particulière de l'essai en France, la

301 "Si vous me demandez toutefois quels grands essais demeurent en vie, alors je nommerais trois livres qui ne furent vraisemblablement pas considérés par leurs auteurs comme des recueils d'essais." CHARGAFF 1984, p.117.

suite de l'ouvrage ne donne que peu de synthèses formelles et se cantonne souvent à l'exposé thématique des essais retenus, précédé d'un rappel biographique sur leurs auteurs³⁰². La préface de Fraser est donc particulièrement intéressante pour ses présupposés théoriques face à la forme doublement problématique de l'essai — diversité des œuvres, refus de se laisser analyser —, et annonce d'ailleurs d'emblée :

"Any study of the essay must initially come to grips with the thorny problem of defining both the structures and the limits of this most diverse of all literary genres. This task seems all the more difficult — and elusive — when applied to a study of the French essay, which, up to the present, has resisted any attempt at definition, or even classification³⁰³."

Structures et limites, définitions et classifications : nous sommes ici dans une démarche strictement essentialiste, où le problème concret majeur consistera à déterminer si tel ou tel texte participe ou non de l'essence de l'essai³⁰⁴. Pour Fraser, ce travail est plus difficile en France qu'ailleurs : il en donne les raisons dans les premières pages de sa préface. Se basant sur les travaux de Villey et de Lanson³⁰⁵, il rappelle le débat sur l'existence même de l'essai en France, et l'opinion répandue que Montaigne n'aurait pas eu de successeur sur son propre sol. Il énonce alors un projet explicite de revalorisation du genre : son propos est de démontrer que la France connaît et pratique l'essai littéraire³⁰⁶. Tout le problème consiste donc à définir l'essence du genre de telle sorte qu'elle puisse inclure des textes très différents.

Fraser choisit une hypothèse de travail significative : comme elle met l'accent sur l'attitude de l'auteur d'essais plus que sur la forme elle-même, toutes les variations lui sont ouvertes dans son entreprise de classement des textes en différentes "branches". Il utilise en effet une définition proposée par David Daiches en 1951, selon laquelle l'essai exprime les

302 Voir le compte rendu qu'en donne Morot-Sir, où il regrette l'absence d'investigation formelle sur l'essai. (MOROT-SIR 1989)

303 "Toute étude de l'essai doit commencer par se saisir du problème épineux d'une définition, à la fois des structures et des limites de ce genre littéraires des plus divers. Cette tâche semble d'autant plus difficile — et aléatoire — dans une étude de l'essai français qui, jusqu'à présent, a résisté à toute tentative de définition, ou même de classification." FRASER 1986, p.[I].

304 *ibid.*, p.[IV].

305 Pierre VILLEY, "La fortune des Essais", in *Les Essais de Montaigne*, [1ère éd. 1933], Nizet, 1946 ; Gustave LANSON, *Les Essais de Montaigne, étude et analyse*, [1ère éd. s.d.], 1948. Cités p.[III-IV].

306 FRASER 1986, p.[IX].

idées que l'on retrouve dans la conversation cultivée des gens raffinés, dans un langage efficace et agréable. La personne de l'auteur est le noyau de cette hypothèse : les conditions de réalisation de l'essai sont ainsi :

- qu'il marque le tempérament de l'auteur;
- qu'il reflète clairement ses modèles de pensée fondamentaux;
- qu'il révèle ses positions et sentiments les plus personnels, quel que soit le sujet abordé.

Fraser se soucie explicitement de l'état d'esprit, de l'intention de l'auteur, dans une étude qui veut cerner la psychologie et l'esprit du genre³⁰⁷ :

"And by using these valuable guidelines in our study, we can eschew rigid methods of categorization and pursue instead an analytic approach that respects the spirit, diversity, and the limits of this extremely rich genre³⁰⁸."

Les effets de ce choix qui privilégie l'essayisme comme état d'esprit se lisent dès la préface : à la question préliminaire d'une tradition d'essais en France, Fraser répond donc par l'affirmative en gommant les disparités formelles entre les *Essais* de Montaigne et, par exemple, les *Caractères* de La Bruyère, dans un "cousinage" élargi³⁰⁹. Il s'appuie pour cela sur un travail de 1957 où Richard Chadbourne avait montré qu'aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles français de nombreuses œuvres littéraires se rapprochaient de l'esprit de l'essai sans en avoir la forme³¹⁰. Comme il met l'état d'esprit de l'auteur au centre de la problématique, Fraser s'applique ensuite à montrer comment, même dans les textes les plus neutres en apparence — ou bien ceux qui mettent le sentiment personnel, le moi de l'auteur à distance —, les schémas de pensée restent lisibles, les sentiments personnels affleurent. Grâce à une critique psychologique et biographique, Pascal, La Bruyère et La Rochefoucault sont ainsi considérés comme des essayistes, parce qu'on peut déceler dans leurs textes des modèles de pensée et des prises de position personnelles.

307 *ibid.*, p.[X].

308 "Et en utilisant ces précieuses lignes directrices dans notre étude, nous pouvons éviter les méthodes rigides de catégorisation et engager, à la place, une approche analytique qui respecte l'esprit, la diversité et les limites de ce genre extrêmement riche." *ibid.*, p.[VII].

309 *ibid.*, p.[VIII].

310 Richard CHADBOURNE, *Ernest Renan as an Essayist*, New York, 1957 ; cité par FRASER 1986, p.[VIII].

Les développements de l'ouvrage nous semblent ainsi sous-tendus par quelques principes:

- Fraser semble très attaché à l'idée que l'essai est un genre littéraire ayant une nature spécifique, qu'il peut être défini, délimité comme tel.
- Pour en affirmer la valeur, il cherche à y assimiler des œuvres universellement reconnues, comme celles des moralistes du XVII^{ème} siècle, des philosophes du XVIII^{ème}, des historiens de la littérature et des mœurs du XIX^{ème} siècle.
- Pour les prendre en considération, il doit assouplir la notion de genre littéraire et la généraliser jusqu'à une définition de l'intention essayiste.
- Mais pour maintenir l'idée d'un genre littéraire essentiel, il doit construire une pensée du mixte, du "pot pourri"³¹¹, des "formes cousines", des "branches" de l'essai, en ramifiant son identité dans une profusion de variantes.

Tout se passe comme s'il fallait absolument préserver la notion de genre, et en même temps pouvoir la fonder (en l'adaptant) sur des œuvres hétérogènes. Il y a une sorte de va-et-vient légitimant entre des œuvres majeures censées valider la littéarité du genre et un parti-pris essentialiste qui valorise la littéarité des œuvres.

Le système "souple" que Fraser met en place au terme de sa préface nous paraît ainsi annoncer deux conséquences presque nécessaires de son attitude essentialiste face au paradoxe de l'essai. D'une part, il rejette les "catégorisations rigides" pour se concentrer sur l'esprit de l'essai ; d'autre part, il organise son corpus en deux branches, *formal* et *informal*, qui lui permettent finalement d'assimiler l'hétérogénéité parfois caricaturale des œuvres. Ici, il élabore donc une pensée du mixte où les sous-genres permettent de sauver une essence générique problématique ; là, il fait dériver l'analyse du genre de l'essai vers l'étude du mode essayistique, en faisant, d'une certaine manière, "remonter le problème" des caractéristiques formelles difficilement pensables jusqu'aux intentions fondamentales de création de l'œuvre littéraire.

311 FRASER 1986, p.76.

B. Jean-Marcel Paquette : formalisation de l'hétérogénéité

Jean-Marcel Paquette a synthétisé en 1986 des "Prolégomènes à une théorie de l'essai". Il avait auparavant participé à un numéro fondateur de la revue *Etudes littéraires* en 1972, puis écrit l'article "Essai" dans le *Dictionnaire international des termes littéraires* en 1974. Son étude de 1986 cherche explicitement à formaliser la réflexion sur l'essai, qu'il estime être demeurée jusque-là trop diffuse. Il isole trois traits formels spécifiques de l'essai largement reconnus, mais en proposant pour chacun une définition qui en accentue la rigueur. Le premier concerne l'aspect personnel, voire intimiste de la forme, et appelle déjà cette remarque :

"Mais c'est la formulation même d'une telle assertion (par ailleurs très juste) qui semble ici insuffisante, faute d'une analyse résolument formelle qui permettrait d'isoler l'élément donnant à l'essai son caractère formellement «intimiste»³¹²."

Sa volonté de rigueur se lit alors dans sa définition :

"On dira en conséquence que le premier élément structurant de l'essai est la présence dans la forme d'un JE sujet non-métaphorique, fondateur et générateur d'un discours³¹³."

Paquette rappelle, dans le même esprit, la seconde caractéristique souvent reconnue à l'essai et qui concerne son aspect poétique :

"Ici encore, le pertinent rapprochement entre l'essai et la poésie se limite à l'analogie simple et ne saurait tenir lieu de définition, faute de nous informer de façon satisfaisante sur le mode d'insertion du lyrique dans la prose de l'essai³¹⁴."

Sa propre reformulation recherche la plus grande austérité en même temps que la plus grande simplicité :

"On pourra donc dire que le discours de l'essai est un discours de nature lyrique en prose dans la mesure où il est fondé sur l'élément formel que constitue le retour rythmique des thèmes et des formulations. Autrement dit : l'essai *répète* [...] Il n'y a pas d'essai sans cette redondance fondamentale : elle est la constitution même de sa stylistique³¹⁵."

312 PAQUETTE 1986, p.452.

313 idem.

314 idem.

315 PAQUETTE 1986, p.452-453.

Après avoir isolé un troisième élément formel, qu'il qualifie d'"étymon invariable", avec "le corpus de nature culturelle" des textes essayistiques, Paquette affirme un objectif délibérément limitatif et essentialiste :

"Pour éviter toute cette confusion dont le mot a été victime jusqu'à nos jours, on réservera donc le mot d'essai pour désigner tout texte répondant à la définition qui suit : *discours réflexif de type lyrique* entretenu par un *JE non-métaphorique* sur un *objet culturel* (au sens le plus large). La configuration de ces trois éléments, inégalement répartis selon les essayistes, compose la forme essentielle de l'essai³¹⁶."

La définition de Paquette fournit des éléments de travail souvent vérifiables, faciles d'utilisation et donc séduisants pour convaincre d'une essence du genre. On peut par exemple mesurer l'écart entre le flou de la "présence de l'auteur" telle qu'envisagée par Fraser et la précision du "JE non-métaphorique" de Paquette. Mais ces éléments qu'il formalise ne sont pas sans poser problème. Ainsi, le "corpus culturel (au sens le plus large)" est censé comprendre "livres, œuvres d'art ou musicales, mœurs, histoire, fait divers ou paysages". Si les premiers éléments de l'énumération ne surprennent pas, ce n'est pas le cas du dernier, qui laisse penser que la nature est culturelle... ou que le paysage considéré doit se réduire à un paysage construit par l'homme. On sent bien ce que veut dire Paquette : sa définition est parfaitement cohérente si on entend par "culturel", non pas un trait distinctif de certains objets particuliers (auquel cas il faudrait en exclure, par exemple, le granit, dont on connaît le pouvoir d'évocation dans un essai célèbre de Goethe³¹⁷), mais une certaine attitude de l'observateur qui transforme l'objet observé en élément de sa culture, ou élément pensable en termes culturels. On comprend parfaitement, dans cette hypothèse, qu'un paysage soit culturel, même quand il reste sauvage : organisant ce qui se présente à la vue en grandes masses interprétables, mises en rapport les unes avec les autres dans une certaine compréhension de l'espace (haut/bas, loin/proche, devant/derrière, etc), le regard construit déjà un objet qui dépend de la culture de l'observateur. Mais nous ne sommes plus, alors, dans le cadre restrictif d'un élément formel constituant l'essence d'un genre littéraire (même

316 *ibid.*, p.453.

317 GOETHE, "Über den Granit" (1784), in *Werke*, Hamburg : Christian Wegner Verlag, 1955, Band XIII : "Naturwissenschaftliche Schriften".

associé à d'autres critères) ; nous touchons ici aux comportements fondamentaux de l'être humain, dans ou hors la création poétique, et rejoignons donc une analyse de l'essayisme comme attitude mentale bien plus que de l'essai comme genre.

On peut aussi hésiter sur les délimitations génériques proposées sur la base de la définition. Paquette écrit par exemple que le JE non-métaphorique identifie l'essai ; *a contrario*, il exclut de la collection les traités, dissertations et autres productions où "le sujet [est] absent, incident ou résolument métaphorique"³¹⁸. Mais cela ne l'empêche pas de retenir comme essais des parties de romans, en éludant la question pourtant délicate de l'identité du narrateur. Observant que des pans entiers de romans peuvent être assimilés à des essais, surtout au XXème siècle, il renvoie bien sûr aux travaux de Gerhard Haas³¹⁹, avant toutefois de regretter leur manque de précision dans la définition de caractères formels qui pourraient identifier l'essai. Il propose alors son analyse : les extraits de romans considérés sont bien des essais, d'après deux des trois caractères fondamentaux qu'il a conceptualisés dans son article : le mode "lyrique" et le contenu "culturel". Mais il leur manque le premier élément d'identification : le "JE non métaphorique". Sa position est assez curieuse : alors qu'il avait fait de cet élément une condition *sine qua non* pour déterminer la nature des essais, il étend maintenant aux romans sa définition, malgré le problème du narrateur. Il écrivait ainsi au début de son travail :

"on comprendra dès lors que l'étude critique, la dissertation, le traité, ou la somme philosophique ne puissent figurer dans la catégorie de l'essai, le sujet de ces types de discours étant absent, incident ou résolument métaphorique"³²⁰.

Il affermissait un peu plus loin sa position :

"l'ouverture caractéristique de l'essai ne saurait être confondue avec celle du roman, par exemple, puisqu'elle demeure soumise à la présence de trois éléments formels : le JE non-métaphorique, le discours lyrique, le corpus culturel"³²¹.

Or, pour prendre en compte l'essai dans le roman, il doit assouplir sa définition au point que "le JE (non-métaphorique dans l'essai *stricto sensu*) devient le JE métaphorique du narrateur (parfois considéré comme non-métaphorique dans la mesure où il renvoie au JE réel de l'auteur — mais il n'a [sic] pas lieu de soulever ici cette question difficile), ou, plus rarement, d'un personnage"³²².

318 PAQUETTE 1986, p.452.

319 Gerhard HAAS, *Studien zur Form des Essays und zu seinen Vorformen im Roman*, Tübingen : Niemeyer, 1966.

320 PAQUETTE 1986, p.452.

321 *ibid.*, p.453.

322 *ibid.*, p.454.

Cette difficulté ne l'empêche pas d'entériner "la contamination du narratif par le discours de l'essai" ; et d'ajouter très paradoxalement que, "on le voit, ce provignement de l'essai dans le narratif n'entame en rien sa définition, qu'au contraire elle confirme³²³." Ce qui paraît clair ici, c'est plutôt une double exigence, peut-être double urgence : d'une part, il faut absolument distinguer l'essai littéraire des autres discours du réel, philosophiques ou scientifiques ; d'autre part, il faut à tout prix (et ici, ce prix nous semble élevé) sauver la parenté de l'essai et du roman, autrement dit leur parenté en littérature.

Journal intime et autobiographie sont aussi assimilés à des essais, parce qu'ils contiennent un JE non-métaphorique et un discours de type lyrique (i.e., redondant), le partage s'effectuant sur la base du dernier élément :

"si l'autobiographie et le journal intime s'édifient à partir d'un corpus culturel, ils relèvent alors de l'essai ; sans quoi ils doivent être classés comme genre littéraire distinct³²⁴."

Or, les travaux de Philippe Lejeune ont bien montré que l'identité du JE des autobiographies n'a aucun caractère d'évidence non-métaphorique, mais repose plutôt sur un "pacte de lecture" conclu avec le narrataire³²⁵ ; de plus, on retrouve dans la formulation de Paquette l'ambiguïté du terme "culturel" ; la vie d'un individu est-elle culturelle ou naturelle ? Peut-elle être autre que culturelle, dès lors qu'elle est racontée ? Dans ce cas, il n'y aurait donc pas lieu de parler d'autobiographies, puisqu'elles ~~seraient~~ des "essais". Le problème, on le voit, dépasse de loin le "classement comme genre littéraire distinct" de l'essai et des autres genres ; Theodor Adorno écrivait dès 1958 à propos de l'essai que "son thème véritable, c'est le rapport de la nature et de la culture³²⁶", dans une "motivation épistémocritique³²⁷". Dès lors, ce ne sont pas les outils de la théorie des genres (et encore moins l'ambition de classement et de délimitations des théories essentialistes des genres) qui permettent de penser l'essai littéraire, mais les concepts de l'épistémologie, voire de l'anthropologie.

323 idem.

324 *ibid.*, p.453.

325 Voir Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975..

326 ADORNO [1958], p.24.

327 *ibid.*, p.20.

Les "Prolégomènes" de Paquette effleurent ce problème sans s'y attarder : à ce moment, ils recourent à une opposition un peu vague entre la poésie et le concept, formulant une des bases de l'idéologie de l'essai littéraire. Dans son paragraphe sur le style de l'essai, Paquette associe d'emblée "poétique" et "lyrique", avant de définir le lyrisme de l'essai comme répétition, "redondance". Il écrit :

"l'essai *répète* : [...] mais c'est pour mieux confirmer le caractère spécifiquement «musical» (lyrique) plus encore que «conceptuel» de la pensée qui s'y loge³²⁸."

Se trouvent donc associés, en fin de compte, "poétique", "lyrique" et "musical", le tout opposé à un "conceptuel" que rien ne viendra préciser. En toute rigueur, il faudrait compléter ces équivalences par l'opposition suivante (implicite) : si "lyrique", "musical" et "poétique" sont associés et caractérisés par "répète", "conceptuel" devrait être caractérisé par "ne dit qu'une fois". Mais ce n'est pas sur cette base minimale³²⁹ que Paquette élabore la suite de sa démonstration. Il explique plutôt que l'essai "lyrique", "musical" ne peut être didactique, ainsi qu'on l'a prétendu. Au type de pensée ainsi défini, ne peut correspondre aucune visée de savoir, mais seulement une interrogation. Il conclut ce paragraphe sur la confirmation suivante : "C'est en tant qu'interrogation («Que sais-je») que l'essai rejoint le lyrique, puisqu'aussi bien l'interrogation est-elle [sic] la figure lyrique par excellence³³⁰." On constate que l'essence supposée de l'essai (style poétique, lyrique, etc) est dans un premier temps posée, soit comme une évidence (poétique = lyrique), soit par opposition rapide à un terme symbolisant ce qu'elle n'est pas ("conceptuel"), avant d'être déclinée sous divers aspects un peu disparates. On ajoute ainsi des caractères à l'essai (musical, interrogatif, non-didactique), donnant de plus en plus d'ampleur à son "essence", mais sur la base d'une opposition étonnante, disparate et non approfondie (musique ≠ concept). Si l'on revient maintenant sur l'argumentation étrange concernant le "JE non-métaphorique", il apparaît bien que l'enjeu principal des "Prolégomènes" est de construire l'essai comme objet littéraire

328 PAQUETTE 1986, p.453.

329 Les conséquences philosophiques en sont pourtant importantes dans une théorie du fait littéraire qui prendrait au sérieux le phénomène de la *relecture* ; nous le retrouverons dans notre IIIème partie, chapitre 2.

330 PAQUETTE 1986, p.453.

par opposition stricte aux discours non-littéraires. La généricité, ici, semble être un indice de la valeur littéraire, et beaucoup moins un critère de démarcation (les limites par rapport aux autres genres littéraires sont floues). Quand Paquette termine sur "le statut qu'il convient d'accorder à l'essai dans la typologie des genres littéraires", il écrit qu'"il importe de reconnaître que l'essai ne saurait être confondu avec aucun autre, qu'il est un genre *sui generis*, spécifique, sans prototype d'espèce³³¹." On peut estimer que cette position est un peu contradictoire avec son projet d'isoler des traits définitoires spécifiques, et que l'idée d'un "genre *sui generis*, spécifique, sans prototype d'espèce" (c'est-à-dire engendrant ses propres règles à chaque occurrence textuelle) rapprocherait Paquette des théories de l'en-deçà, hors catégories génériques. Pourtant, en soulignant immédiatement après que "[l'essai] ne peut, non plus, être classé comme genre «mineur» — il doit au contraire figurer, aux côtés du roman, parmi les plus représentatifs de la modernité occidentale³³²", il nous semble que le théoricien indique implicitement que ce qui compte avant tout (et, peut-être, plus que la généricité problématique de son objet, finalement) c'est de reconnaître que l'essai a une valeur esthétique.

C. Robert Champigny et Jean Terrasse : la rigueur et le mythe

Robert Champigny a une conception normative de la théorie : il s'agit de proposer un modèle d'"essai pur", basé sur des propositions nominalistes. Il a écrit sans doute le premier ouvrage en français sur la question de l'essai en tant que genre : *Pour une esthétique de l'essai littéraire* (1967) ; les conclusions en sont précisées et radicalisées dans une communication faite à un colloque sur l'essai français en 1981³³³. L'ouvrage de 1967 se présente ainsi : quatre chapitres sont consacrés à l'explication des présupposés et des enjeux de quatre textes essayistiques choisis dans le XX^{ème} siècle français (Breton, Sartre, Robbe-Grillet) ; ils sont encadrés par une introduction qui en annonce la problématique et une

331 *ibid.*, p.454.

332 *idem.*

333 CHAMPIGNY 1982.

conclusion qui en rassemble les données théoriques. Le point de départ de Champigny est un agacement : trop de textes actuels prétendent faire avancer la connaissance et présenter des réflexions profondes alors qu'ils n'obéissent qu'à des principes esthétiques. La qualité du débat scientifique et philosophique en souffre : la préférence va trop souvent à des idées bien présentées qu'à des idées solidement fondées.

"La formation littéraire apprend à méprendre les tours de rhétorique pour des liens analytiques, les images et les étiquettes pour des concepts. Elle tend à faire apprécier un essai à la manière d'un monologue de personnage dramatique où les idées ne forment plus une structure, mais fournissent des ornements, habillent des poses. On sera sensible au brillant plutôt qu'à la rigueur, à l'élégance plutôt qu'à la cohérence. On sera comblé si l'auteur tire un véritable «feu d'artifice», ce qui laisse à supposer que les idées se jugent à la manière des fusées : «Oh la belle bleue ! Oh la belle rouge³³⁴ !»"

Aussi faut-il d'urgence constituer l'essai en genre littéraire, c'est-à-dire régler une fois pour toutes le problème de la vérité de ses assertions. Institué en genre, avec une structure stable ouvrant sur des prescriptions claires, l'essai trouvera sa légitimité en tant que forme littéraire, donc à l'intérieur d'un système où le langage n'est pas considéré en fonction du monde extérieur mais en fonction de sa propre cohérence (la fonction poétique).

"Un écrit est littéraire dans la mesure où son langage n'est pas technique et où la perspective qui convient pour l'accueillir est esthétique. [...] Adopter le point de vue esthétique implique que l'on considère le langage comme débrayé, comme n'ayant pas d'applications déterminées. Dans cette perspective, on ne saurait lui demander «d'indiquer correctement une certaine chose au monde»³³⁵."

Libéré de cette contrainte, l'essai cessera d'agacer par ses prétentions à offrir un discours de connaissance alors qu'il se base trop souvent sur des approximations logiques. De plus, il deviendra possible de dire quelque chose de lui en toute rigueur, de la même façon qu'on peut évaluer un tableau hors de toute référence à "ce que cela représente". On pourra, par exemple, évaluer la qualité du mot "parleur" forgé par Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Indépendamment de toute adhésion aux thèses de Sartre, une esthétique de l'essai (une méthode d'analyse de ce texte en tant que genre littéraire) engage le

334 CHAMPIGNY 1967, p.6.

335 *ibid.*, p.49.

commentateur à pointer ce mot pour sa redondance par rapport au terme *prosateur* déjà recensé dans la langue.

"Psychologiquement, ce coup de pouce est explicable. Du point de vue de l'esthétique de la prose d'idées, il n'est guère justifiable : un essayiste n'est fondé à réduire ou étendre la portée sémantique d'un terme que si la langue n'offre pas de terme ayant la portée désirée³³⁶."

On pourra aussi, autre exemple, observer la manière dont se compose une cohérence d'après l'ordre des énoncés : au lieu qu'un texte romanesque trouve cette cohérence dans les non-contradictions chronologiques du signifié, l'essai doit organiser une cohérence interne, basée sur des formules comme "on a déjà dit que..." ou "comme on le verra..."³³⁷. En bref, il s'agit d'appliquer à l'essai les méthodes d'analyse du texte auto-référentiel, de voir comment, dans l'essai, le langage renvoie à lui-même par la représentation, non plus d'être animés ou événements, mais d'idées :

"En débrayant le langage, l'écrit littéraire n'est pas de nature à faire connaître le monde ; mais il est de nature à faire réfléchir sur le langage³³⁸."

On s'attachera donc à étudier l'organisation interne d'un genre littéraire, en spécifiant bien que

"ce qu'elle désigne [la prose d'idées], ce ne sont pas des choses, ce sont des notions qu'elle *compose* à partir des notions linguistiques. Elle ne s'occupe pas d'hommes et de choses, mais du langage, du mot «homme», par exemple, ou du mot «chose»³³⁹."

Cette solution "nominaliste" permet d'unifier le genre de l'essai : il n'y a plus une somme de textes insaisissables, mais un ensemble de textes obéissant tous au même principe, et plus ou moins bien organisés. L'exemple du "parleur" de Sartre illustrerait ainsi le cas du "mauvais essai", esthétiquement surchargé (il n'était pas nécessaire de forger le mot). On peut se demander maintenant si cette manière d'aborder le genre ne fait pas courir le risque de dévaloriser (parce qu'ils paraîtront "mal composés") tous les essais insolites ou disparates, "à sauts et à gambades" selon le mot célèbre de Montaigne. C'est bien ce qu'il reconnaît dans sa communication de 1981 : "Je ne veux pas mettre au panier ce qu'ont fait

336 *ibid.*, p.33-34.

337 *ibid.*, p.91.

338 *ibid.*, p.54.

339 *ibid.*, p.81 ; nous soulignons.

un Montaigne, un Valéry...³⁴⁰ Champigny requiert en 1967 une "purification par le genre³⁴¹", qu'il reformule en 1981 en "intégrité ludique et esthétique³⁴²". Le caractère disparate de l'essai constitué en genre tel qu'il l'entend est ramené à l'hétérogénéité des objets désignés :

"Le développement des sciences et des mathématiques permet maintenant de mieux voir ce qui reste pour des essayistes dans le ciel, ou entrepôt de brocanteur, platonicien³⁴³."

(Il parle plus haut de "marché aux puces³⁴⁴".) Sur le même principe que le roman ou le théâtre, le genre de l'essai

"doit fournir un perspective de compréhension, non de savoir. Poèmes et fictions doivent aussi fournir des perspectives de compréhension, sur fond d'incompréhension, de nonsens [sic]. Cela à leur manière, moins explicite, moins schématique, plus amène peut-être, que des essais³⁴⁵."

En cherchant à ramener le genre de l'essai à ce que la théorie littéraire des années 1960 généralisait sous le nom de "fiction", c'est-à-dire d'un langage non dénotatif mais auto-référentiel³⁴⁶, Champigny formule fermement une opinion qu'on peut retrouver dans certaines réflexions sur l'essai, par exemple celle d'Arthur Hány³⁴⁷. La théorie se donne explicitement pour but de mettre un peu d'ordre dans une pratique "floue" :

"Les distinctions entre historique et fictif, entre buts cognitifs et moraux d'une part, ludiques et esthétiques de l'autre, sont souvent floues et disparaissent dans la pratique. Si elles étaient toujours aussi nettes qu'une distinction entre un potiron et une racine carrée, il serait superflu de les marquer théoriquement, conceptuellement³⁴⁸."

L'essai sera donc un genre *littéraire* ; l'hétérogénéité de ses produits pourra être pensée en termes de bon ou mauvais essai (à propos de leur organisation interne, de leur cohérence), et rapportée à des notions linguistiques fluctuantes (quand le mot "homme" ou le mot "chose", pour reprendre l'exemple cité plus haut, n'ont pas de signifié stable).

340 CHAMPIGNY 1982, p.117.

341 CHAMPIGNY 1967, p.88.

342 CHAMPIGNY 1982, p.116.

343 idem.

344 *ibid.*, p.110.

345 *ibid.*, p.114-115.

346 Voir par exemple son emploi par RICARD 1977.

347 HÁNY 1968. Voir ainsi son avis sur les limites de l'essai (p.400) et les mauvais essais (p.396).

348 CHAMPIGNY 1982, p.114.

Jean Terrasse, dès 1977, critique ce point de vue. Certes, dit-il, le genre de l'essai est rattachable à la "fiction" parce que son style invite à ne pas le confondre avec une prose scientifique ou philosophique transparente, purement dénotative. Il est cependant impossible d'assimiler simplement les idées, que désigne l'essai, à des personnages de roman. Ce faisant, on manque la dimension spécifique de l'essai, qui exige une lecture pragmatique (ou rhétorique). "La sévérité de Champigny trahit, en fait, sa méfiance pour la rhétorique³⁴⁹." La solution qu'il propose, cette "purification" littéraire ou intégrité ludique, évacue selon Terrasse *l'efficacité* recherchée par l'essai dans son entreprise de représentation des idées. Partageant le sentiment de Champigny sur ce point³⁵⁰, il s'en écarte lorsqu'il s'agit de transposer le problème sur le plan de la "vérité" du discours — autrement dit, de sa valeur scientifique, ou cognitive.

"Champigny estime que, «dans la mesure où il est employé esthétiquement, le langage n'est ni vrai ni faux.» Il nous est impossible de partager ce point de vue. Ce serait revenir à la théorie de l'art pour l'art [...]»³⁵¹."

Toute l'argumentation de Terrasse vise à construire un modèle de l'essai littéraire qui lui permette de tenir compte de la manière dont, précisément, l'essai ne se suffit pas à lui-même, malgré un langage qui a toutes les apparences d'un langage poétique auto-référentiel. Terrasse retrouve alors l'ambiguïté de l'essai, riche, selon lui, de toutes les possibilités d'action que l'essai cherche à éveiller chez son lecteur. Il est d'accord pour observer que l'essai opère fréquemment la confusion entre la vérité d'une chose et la cohérence esthétique du langage qui la représente, que Champigny appelle "mythe". Mais

"la situation de l'essayiste l'oblige à assumer une attitude mythique, et c'est aller un peu vite en besogne que de refuser au mythe toute valeur de vérité. [...] L'essayiste ne saurait admettre ni que son expérience ne nous apprend rien sur le monde, ni que pour nous instruire il doive renoncer à être un sujet³⁵²."

Il refuse ainsi, dans le premier cas, le repli esthétique, dans le second cas, la perte de ses caractères esthétiques qu'exigerait le langage scientifique transparent.

349 TERRASSE 1977, p.130.

350 *ibid.*, p.140-141.

351 *ibid.*, p.131.

352 *ibid.*, p.130.

On voit que Terrasse place dans le sujet de l'écriture (l'essayiste) le nœud de son argumentation ; et dans le destinataire de ce discours "mixte" la clé de sa théorisation. Il construit la notion de "segmentation" pour couvrir l'ensemble des phénomènes d'hétérogénéité que présentent les textes essayistiques ; elle ne coïncide pas avec ce que les rhéteurs appellent "disposition", parce qu'elle

"manifeste l'incapacité de l'essayiste à atteindre le référent ; elle se produit chaque fois qu'il veut se soumettre aux exigences d'un discours scientifique, qui est un discours compact, sans tensions ni lacunes³⁵³."

Autrement dit, elle décrit les "sauts" et les "gambades" du discours de l'essayiste : les points où se condense son caractère hétérogène, toujours ramené à des impératifs globalement "didactiques"³⁵⁴, c'est-à-dire une exigence d'efficacité. S'il y a donc bien un genre de l'essai littéraire, seule la notion de mixte permet de le théoriser en englobant toutes ses dimensions. Les chevauchements et les lacunes des catégories retenues pour la typologie qu'il propose sont l'indice de cette irréductibilité à laquelle se rend Jean Terrasse ; on aura l'occasion de relever dans le statut même de son discours théorique sur l'essai un autre effet de la notion de mixte³⁵⁵.

D. O.B. Hardison Jr : la confiance en Protée

"Binding Proteus : An Essay on the Essay" annonce dès son titre une tout autre ambition que l'histoire de la forme proposée par Fraser, les "Prolégomènes à une théorie de l'essai" de Paquette, *Pour une esthétique de l'essai littéraire* de Champigny ou la *Rhétorique de l'essai littéraire* de Terrasse. Il ne nous semble pourtant pas inutile de le citer dans cette section, dans la mesure où il adopte une position qui surplombe celles que nous venons d'exposer, en assumant leur présupposé du "mixte" mais en en suggérant l'enjeu avec humour³⁵⁶. Hardison commence par rappeler l'histoire du pâtre Aristée³⁵⁷ : sa mère Cyrène

353 *ibid.*, p.139.

354 *idem.*

355 Voir le chapitre 3, II de cette Ière partie.

356 Ce n'est pas si fréquent dans toutes ces théories ; le sérieux avec lequel l'essai est présenté en tant que genre participe sans doute d'une certaine stratégie de légitimation.

357 VIRGILE, *Georgiques IV*, 317 (Aristée), 321 (Cyrène), 388 (Protée).

l'invita à aller rendre visite au dieu Protée, qui savait les secrets du passé et du futur. Cependant, elle l'avertit qu'avant de poser ses questions, il lui faudrait réussir à enchaîner Protée, qui, ayant le pouvoir de changer de forme, tenterait toutes les métamorphoses pour lui échapper. Elle lui donna donc ce conseil :

"The more he turns himself into different shapes, the more you, my son, must hold onto those strong chains³⁵⁸."

Pour Hardison, il ne fait pas de doute que l'effort qu'on lui demande pour décrire l'essai ressemble à celui d'enchaîner Protée. Plus on cherche à le connaître, plus il fuit dans une autre forme, reculant toujours le moment de se résoudre en une forme dernière (ou première). Pourtant, Hardison engage la démarche : par l'examen des contenus, du style, de la présence de l'énonciateur dans le texte. Revenant fréquemment à sa métaphore initiale, Hardison fait suivre à son lecteur les différentes opérations d'un "enchaînement" de l'essai protéiforme. Aucune de ces composantes ne permet pourtant de saisir un invariant, une forme stable ; c'est plutôt comme si, dans la perspective de l'essai, tout contenu, tout style, et même toute personne marquée comme énonciateur se métamorphosait en une infinité de figures possibles. Le monde lui-même n'apparaît plus que comme un labyrinthe d'illusions.

Peut-on déceler un genre littéraire dans ce brouillard ?

"If there is such a thing as an essential essay — a *real* Proteus — that same Proteus changes into so many shapes, so unlike the real Proteus, that it requires an act of faith to believe the shapes are all variations on a single underlying identity. [...] People who lack faith will turn away convinced nothing is there. *We*, however, will remember the advice of Cyrene : «The more he turns himself into different shapes, the more you, my son, must hold onto those strong chains.»³⁵⁹"

Donc, si genre il y a, c'est seulement le résultat d'un acte de foi du chercheur ; l'hétérogénéité fondamentale du genre exige d'assumer cette conclusion. La désinvolture

358 "Plus il se change en formes différentes, plus tu dois, mon fils, te cramponner à ces fortes chaînes." VIRGILE, *Georgiques IV*, cité par HARDISON 1988, p.610. La phrase originale en latin est mise en exergue au début de l'article.

359 "S'il existe quelque chose comme un essai essentiel — un Protée *réel* — ce même Protée se change en tant de formes, c'est-à-dire pas comme le vrai Protée, que cela demande un acte de foi de croire que les formes sont toutes des variations sur une seule et unique identité. Ceux qui manquent de foi s'en détourneront, convaincus qu'il n'y a rien à cette place. Mais *nous*, de quelque façon que ce soit, nous nous rappellerons le conseil de Cyrène : «Plus il se change en formes différentes, plus tu dois, mon fils, te cramponner à ces fortes chaînes.»" HARDISON 1988, p.631.

apparente de cette affirmation n'empêche pas de la rapprocher d'avis plus pondérés, tel celui de Jean-Marie Schaeffer, qui nous invite à prendre conscience que ce que nous appelons "genre littéraire" est, souvent, moins l'invariant assurant une base à une collection de textes qu'une catégorie métadiscursive du chercheur³⁶⁰. En l'occurrence, pour Hardison (et sans doute aussi pour Schaeffer), il n'y a vraiment pas de quoi désespérer, au contraire : toute littérature ne tient peut-être qu'à ces croyances qui nous animent quand nous en entreprenons la construction.

"Your action will be dubious, but in the real world, to get a piece even of a dubious action, you have to follow advice : Hold on, son³⁶¹."

Toutes ces théorisations par le mixte semblent caractérisées par une double ambiguïté : d'une part, les caractères formels spécifiques d'un "genre" qui se révèle plutôt comme un "mode" les engagent dans une étude des attitudes mentales plus que des formes d'écriture (déplacement) ; d'autre part, toute la puissance d'analyse mise en place ne semble déboucher que sur le constat — qui peut être vu comme l'enjeu — que l'essai "est bien" un genre littéraire, c'est-à-dire que la théorie des genres n'est convoquée ici (avec toutes ses difficultés, et notamment l'échec d'une délimitation claire de l'essai par rapport aux autres genres) que pour démontrer la littérarité de l'essai (généralisation)³⁶². Tout se passe comme si la problématique de l'essai comme genre, soit se déplaçait, soit se généralisait. On aura l'occasion de revenir sur cette issue pour le moins ambiguë (quoique, somme toute, inévitable) d'une attitude qu'on peut qualifier d'essentialiste : à la question "qu'est-ce que l'essai ?", elles répondent bien qu'il "est" quelque chose, qu'il possède une nature, certes compliquée, mais bien réelle. Mais cette complication déclenche peut être une insuffisance de la perspective dans son ensemble, comme si donner à la question "qu'est-ce que c'est ?"

360 SCHAEFFER [1983], p.190.

361 "Ton acte sera douteux, mais dans le monde réel, pour obtenir quelque chose même d'un acte douteux, tu dois suivre ce conseil : Tiens bon, mon garçon." HARDISON 1988, p.632.

362 Un avis incident illustre bien cet enjeu : l'essai est donné, avec d'autres formes, comme appartenant à ces "genres mixtes, incertains, témoins d'une littérature négative, qui ne peut plus dire que la perte de son propre pouvoir. Sa grandeur tient à cet aveu." (BESNIER 1990, p.235c)

la réponse : "c'est quelque chose de compliqué" recelait une contradiction dans les termes, parce que la recherche d'une essence est peut-être incompatible avec le respect d'un "pluriel".

II. LA THÉORISATION PAR LA NOTION D'"ENTRE-DEUX"

Cette démarche est proche de la précédente, par exemple par ses énumérations de sous-genres possibles de l'essai. Mais alors que la pensée du mixte aborde l'essai comme un être complexe que la théorie devra rendre cohérent malgré une apparence contradictoire, la pensée que nous appelons "de l'entre-deux" assume cette apparence et ces contradictions, en utilisant par exemple les images d'un espace de réalisation indéterminé. En effet, si la première cherche à définir, la seconde choisit plutôt de "localiser", c'est-à-dire de situer dans le système. Le terme d'*atopie* est utilisé par Réda Bensmaïa dans ses propositions pour une théorie de l'essai³⁶³.

A. L'*atopie* et le problème général de la prose artistique

Max Bense : le *Confinium*

Max Bense, dans un article de 1947 très souvent cité dans les études de l'essai, propose une bipartition du genre entre les textes qu'il appelle *schöngeistig* et ceux qu'il appelle *feingeistig*. Voici comment il l'explique :

"Die schöngeistige Essayistik entwickelt ein außerhalb wissenschaftlicher Bezirke liegendes Thema, die Reflexion, meist schweifend, intuitionistisch und irrationalistisch, enträt zwar nicht der Klarheit, aber diese Klarheit ist nicht die der begrifflichen Festlegung, sondern vielmehr die der Durchsicht durch den poetischen oder geistigen Raum, den man betreten hat. Die feingeistige Essayistik, erwachsen aus definitivischen, axiomatischen Bemühungen um einen ziemlich bestimmten Gegenstand, der einer Wissenschaft angehört, hat einen unverzichtbaren Hang zur Logik, sie verrät den Stil der hellen Ratio, den sie nie verläßt ; sie analysiert, sie macht elementar, sie körnt die Substanz, die sie in der gesamten experimentellen Variation festhält³⁶⁴."

363 Voir son emploi chez BARTHES 1975, p.53 (comment fuir le piège des catégories sociales, philosophiques, etc.) et 1977, p.43 (à propos de Socrate, qui est toujours là où on ne l'attend pas).

364 "L'essayistique du bel esprit développe un thème qui se tient en dehors des secteurs scientifiques ; la réflexion, le plus souvent vagabonde, intuitive et irrationnelle, ne se dispense certes pas de la clarté ; toutefois cette clarté n'est pas celle de l'établissement des concepts, mais bien plus celle de la pénétration du domaine poétique ou intellectuel où l'on est entré. L'essayistique de l'esprit fin, qui se développe à partir des efforts définitionnels et axiomatiques concernant un objet relativement précis appartenant à la science, a un lien indestructible avec la logique ; elle utilise le style de la raison éclairée, qu'elle n'abandonne jamais ; elle

Grâce à cette distinction, ce ne sont pas seulement les deux grandes traditions de l'essai (*grosso modo*, l'héritage de Montaigne et celui de Bacon) qui se trouvent réunies ; Haas signale très bien qu'il s'agit ici d'un sauvetage, de l'élimination d'un problème fondamental qui dépasse la simple diversité historique :

"Bense versucht die Verbindung von Wissenschaft und Kunst dadurch zu retten, daß er die Trennlinie nicht außerhalb des Essays annimmt, sondern sie *in* den Essay selbst verlegt und durch die gemeinsame Form eine Neutralisierung oder Überwölbung dieser Grenze suggeriert³⁶⁵."

Mais il ne s'agit pas, ici, de construire un genre comme les autres en rassemblant une identité métissée sous des critères unifiés de reconnaissance. Là où tout suggère que deux genres apparaissent, Max Bense cherche ainsi à englober tous les textes en une seule catégorie qu'il organise ensuite en deux pôles de signification. Cela requiert des adaptations de la part du lecteur :

"Man muß es auf sich nehmen, in beiden Sprachen [Poesie & Prosa] zu lesen, wenn man in den vollen Genuß eines Essays gelangen will... oder man verwandelt den Essay, ehe man es gewahr wird, in eine Folge von Aphorismen, die jeweils einen Gedanken pointieren, wie es bei Lichtenberg, Novalis und Goethe beobachtet werden kann, vielleicht auch in eine Folge ganz verdichteter Bilder³⁶⁶."

Ce "bilinguisme" du lecteur correspond à la compétence de qui se déplace dans ce que Bense appelle un *Confinium*. Nous sommes bien ici dans une théorisation "classique", essentialiste, ce que Schaeffer appelle une catégorie de la lecture, qui structure un certain type de lecture. Dans cet avertissement au lecteur, Bense montre bien que son projet est normatif, dans le sens où, si on ne lit pas "en deux langues", on ne peut pas comprendre l'essai. Mais l'image a son propre paradoxe : les langues (symboles ici des ensembles de règles appelés "genres") sont exclusives les unes des autres, on ne peut pas *en même temps* communiquer en deux langues.

analyse, elle isole les éléments, elle égrène la substance qu'elle saisit dans l'ensemble des variations expérimentales." BENSE 1947, p.421-422.

365 "Bense tente de sauver la connexion de l'art et de la science, ici niée, en présumant que la ligne de partage n'est pas à l'extérieur de l'essai, mais en la déplaçant à l'intérieur même de l'essai et en suggérant par cette forme commune une neutralisation, ou l'établissement d'une passerelle au-dessus de cette frontière." HAAS 1969, p.32.

366 "On doit prendre sur soi de lire dans les deux langues, si l'on veut goûter pleinement un essai... sinon, on confond l'essai sans s'en apercevoir avec une suite d'aphorismes qui pointent chacun une pensée, comme on peut l'observer chez Lichtenberg, Novalis et Goethe, peut-être aussi avec une suite d'images très concentrées." BENSE 1947, p.418-419.

Le *Confinium* est une image particulièrement saisissante de ce type de théorisation par "l'atopie" du genre :

"Wir kommen also dazu, anzunehmen, daß es ein merkwürdiges «Confinium» gibt, das sich zwischen Poesie und Prosa, zwischen dem ästhetischen Stadium der Schöpfung und dem ethischen Stadium der Tendenz ausbildet, immer ein wenig schillernd in seiner Art zu sein bleibt, aber einen berühmten literarischen Rang einnimmt, weil nämlich der «Essay» unmittelbarer literarischer Ausdruck dieses Confiniums zwischen Poesie und Prosa, zwischen Schöpfung und Tendenz, zwischen ästhetischem und ethischem Stadium bedeutet³⁶⁷."

L'article de Bense montre comment la préoccupation du genre de l'essai ("die Notwendigkeit und [der] Ernst einer Literaturgattung³⁶⁸"), quand elle prend le parti d'une atopie de celui-ci, mène à des considérations qui dépassent la théorie des genres et rejoignent le problème général de la littéarité des textes en prose. L'entre-deux est une façon de conceptualiser différentes tensions du genre : tension entre l'affirmation de soi et le refus d'être catégorisé, tension entre la prose et la poésie, tension entre l'art et la science, voire entre l'inconscient et la conscience ("Triebhaftes und Bewußtes³⁶⁹"). Mais ce choix conduit nécessairement à un élargissement du problème du genre : si Bense fait tendre la forme vers plusieurs autres genres mieux définis, il conclut sur une problématique qui donne aussi, indirectement, son titre à sa réflexion : celui de la prose artistique. Cette question demandera qu'on y revienne, dans un autre cadre que celui d'une théorie du *genre*. La démarche de Bense nous y invite bien, puisqu'en tentant de penser l'essai comme genre, elle le définit comme expression d'un "nulle part" et que cette localisation associée à la certitude d'être devant un texte littéraire pose le problème de la littéarité hors des genres littéraires.

367 "Nous devons donc supposer qu'il existe un curieux «Confinium» qui se forme entre la poésie et la prose, entre le stade esthétique de la création et le stade éthique de l'opinion, d'une nature qui demeure incertaine, mais qui occupe un rang littéraire de renom, parce que l'«essai», en l'espèce, représente l'expression littéraire immédiate de ce confinium entre la poésie et la prose, entre la création et l'opinion, entre le stade esthétique et le stade éthique." *ibid.*, p.417.

368 *ibid.*, p.424.

369 *ibid.*, p.420. Il cite Otto Stoeßl, écrivain viennois d'après-guerre. Il fit partie d'un groupe d'écrivains et de journalistes rattachés à la *Wiener Revue*, dont l'ambition était de restaurer la pratique de la démocratie dans l'Autriche de 1945.

Bruno Berger : l'équilibre et l'excellence

La définition provisoire que choisit Bruno Berger pour engager son ouvrage sur l'essai est résolument placée sous le signe de l'entre-deux. Il recourt à la fiction d'un lecteur de bonne foi abordant sans préjugé un échantillon d'essais, et il élabore ainsi une petite phénoménologie naïve de la forme : une subjectivité marquée, mais aussi un style aussi bien qu'un sujet enthousiasment le lecteur, et composent une forme qui exige sa participation active. Une logique particulière, peu ou pas académique, suscite l'intérêt du lecteur (alors que le thème annoncé le laissait parfois indifférent), parce qu'elle engage une vision riche, stimulante, variée.³⁷⁰ S'il cherche à élucider le mystère de cet enthousiasme que déclenche en lui la lecture de ces textes aux sujets hétéroclites, le lecteur aura bien du mal à isoler un élément décisif, comme on pointe la strophe essentielle d'un poème, la réplique cruciale d'une pièce de théâtre, la scène ou le "lieu" fondamental d'un roman. Ici, tout a l'air sublimé par une atmosphère intellectuelle d'exception, alliant l'esprit scientifique et l'esprit cultivé, créant un climat spirituel supérieur³⁷¹. Le lecteur fait ainsi l'expérience d'une unité profonde de tous les éléments du texte, d'une sublimation du particulier dans le général qu'il n'avait accoutumé d'éprouver qu'au contact de la poésie la plus exigeante, "nur daß dabei aber in noch stärkerem Maße Verstand und Intellekt mitangesprochen werden³⁷²." C'est cette dernière caractéristique qui retient finalement l'attention du lecteur-chercheur, et qui l'amène à formuler la problématique du genre à l'aide d'images spatiales :

"diese erhebende Wirkung [muß also] wohl durch das gleichzeitige Angesprochenwerden von Geist *und* Gefühl, von Herz *und* Verstand, entstanden sein. Zwei verschiedene Bezirke also, die ansonsten durch eine Lektüre keineswegs immer gleichzeitig oder gleichmäßig angeregt und in Funktion gesetzt werden, kann der echte Essay ansprechen. Daß er dieses zu bewirken vermag, muß seinen Grund darin haben, daß er selbst gleichzeitig beiden Bereichen angehört, aus beiden Bereichen gespeist wird³⁷³."

370 BERGER 1964, p.26.

371 *ibid.*, p.26-27.

372 "avec ici, en plus, une interpellation encore plus forte du jugement et de l'intellect." *ibid.*, p.27.

373 "Cet effet exaltant doit donc provenir d'une interpellation au même moment de l'esprit et du sentiment, du cœur et de l'entendement. Le véritable essai peut donc faire réagir deux secteurs différents, qui au cours d'autres lectures, sinon, ne sont en aucun cas stimulés et mis en fonction en même temps ou dans la même mesure. Le fait qu'il y parvienne doit avoir son fondement dans le fait qu'il appartient lui-même dans le même temps aux deux domaines, qu'il s'en nourrit en même temps." *ibid.*, p.27.

Mais plus qu'à cette image d'un espace englobant plusieurs autres (qui le rapprocherait de la "mosaïque" des théories par le "mixte"), le lecteur-témoin de Berger se rallie très vite à l'hypothèse plus féconde d'un espace tout à la fois intermédiaire et surplombant, dans lequel se déploient les forces créatrices insolites (parce que prenant racine dans des pratiques antagonistes) de l'essai :

"Mitte zwischen zwei Territorien also ist der Essay angesiedelt, zwischen Wissenschaft und Dichtung, und zwei Kräfte, der forschende Geist und der schöpferische Sinn, wirken zusammen, ihn hervorzubringen³⁷⁴."

Le concept fondateur de cette force essayiste est l'intuition ; Berger décrit encore l'expérience que fait son témoin de cette magie de l'entre-deux, qui mène à une identification tautologique de l'auteur du texte : est-il savant ? Non, il est essayiste. Poète ? Pas davantage : il est essayiste. Le chercheur doit donc partir de cette expérience unique, au cours de laquelle s'est dessiné le lieu d'émergence d'une forme étonnante : "[eine überzeugende] Aussage, die Wissenschaft und Kunst auf eine dritte gemeinsame Ebene hebt³⁷⁵." Il reste maintenant à voir comment cette forme se constitue en genre.

Der Essay. Form und Geschichte est reconnu comme le premier ouvrage à avoir proposé une appréhension globale, théorique et historique de l'essai comme genre. A première vue, il montre une préoccupation essentialiste : il réfute plusieurs définitions préalables, avant de donner une hypothèse de travail que son analyse devra confirmer ; avant de la commencer, il délimite strictement son champ en excluant des formes voisines de l'essai. Peut-être peut-on déjà suggérer que cette démarche signale une certaine contradiction : l'essai n'est encore qu'à peine défini, la recherche de traits de ressemblance n'est pas encore commencée, et le chercheur effectue déjà un tri. Selon quels critères ? Ce qui paraît clair, c'est que l'"hypothèse de travail" (*vorläufige Definition*) est un postulat d'essence, dont toute la démonstration découle. Dans cette optique, il est parfaitement cohérent que la partie théorique du livre se termine sur deux chapitres complémentaires :

374 "L'essai prend donc position entre deux territoires, entre la science et la poésie ; et deux forces, l'esprit de recherche et le sens créateur, travaillent ensemble pour le produire." *ibid.*, p.27.

375 "[un énoncé convaincant] qui élève la science et l'art à un troisième niveau commun." *ibid.*, p.29.

"Der Pseudo-Essay", où il stigmatise les dégénérescences possibles de la forme, et "Der ideale Essay". Dans ce dernier, Berger se défend cependant d'un projet essentialiste :

"Nachdem in den vorliegenden Kapiteln vom Positiven wie vom Negativen her das Reich wie das Wesen des echten Essays abgegrenzt [sind], bestünde die Möglichkeit, die als vorläufig gegebene Definition durch die aus anderer Sicht gewonnenen Aspekte zusammenfassend neu zu umgrenzen. Und doch scheut man sich, aus den einzelnen Destillaten nun wieder eine neue Essenz zu gewinnen..."³⁷⁶

Il explique qu'une forme aussi ouverte ne saurait supporter aucune règle, aucun principe, aussi vastes fussent-ils. Il propose alors une esquisse de l'essai idéal, mi-historique, mi-théorique, où il résume les caractéristiques de l'essai telles que l'analyse les a révélées. On voit bien ainsi que la définition dite provisoire du début n'est pas "vérifiée", mais "amplifiée".

L'argumentation de Berger montre d'ailleurs qu'une définition de l'"essai" n'est pas possible, parce que la forme est ouverte ; il se concentre sur l'"Essayistik", c'est-à-dire la forme "interne" dont l'essai n'est que la forme "externe"³⁷⁷. Tout son livre pourrait ainsi être vu comme une transformation de la pensée du genre en une pensée du mode. Sans explicitement rejeter la théorie des genres, Berger se rallie plusieurs fois à une opinion de K.G. Just selon laquelle, en ce qui concerne l'essai, la question du genre est une question de la valeur³⁷⁸. Cette valeur est fondée sur une personnalité particulière qui s'inscrit dans le texte : celle de l'essayiste, "Grandseigneur des Geistes"³⁷⁹. La position de Berger n'est cependant aucunement comparable à celle de Fraser. Ce dernier élabore une critique psychologique et biographique pour déceler dans des textes notoirement littéraires la trace des points de vue personnels de l'auteur. Cette trace peut être infime, on a vu comment elle pouvait aussi être contestable. Berger élabore quant à lui une sorte de modèle contractuel, ce qu'on pourrait appeler en imitant Philippe Lejeune un "pacte essayistique". Les concepts qui

376 "Après que l'empire et la nature du véritable essai ont été délimités dans les présents chapitres, à partir de considérations positives comme de considérations négatives, s'offrirait la possibilité de redéfinir, en la résumant, la définition provisoire donnée précédemment, grâce aux aspects tirés d'autres points de vues. Et pourtant on redoute d'extraire une nouvelle essence à partir des distillats particuliers..." *ibid.*, p.187.

377 *ibid.*, p.189. Voir aussi POTGIETER 1987.

378 BERGER 1964, p.115, 141, 167-168, par exemple.

379 *ibid.*, p.191.

reviennent le plus dans son argumentation sur le "véritable" essayiste sont ceux de tact et de goût : il y a *Essay* lorsqu'un auteur inscrit dans son texte une haute personnalité, dans un rapport au lecteur qui évalue correctement (*taktvoll*) son niveau culturel et se place d'emblée dans les hautes sphères de l'esprit.

Berger établit donc sans doute un postulat sur l'essai idéal ; mais on peut le voir moins comme une définition d'essence que comme une appréciation d'efficacité. La forme ouverte de l'essai est celle qui correspond à la haute personnalité de l'essayiste et à sa visée universalisante. Elle est en équilibre entre les genres, parce que la personnalité hors du commun de l'essayiste dit ce que les genres ne peuvent pas dire : c'est une prose artistique dans son sens le plus vaste ("*künstlerische Formung in weitestem Sinn*"), qui met à profit toutes les qualités esthétiques des genres pour s'élever au niveau de la vérité de l'âme et de la vie³⁸⁰. Dans cette mesure, même si Bruno Berger conteste le principe d'experimentalité posé par Bense comme essentiel à l'essai³⁸¹, il rejoint le même enjeu d'une prose artistique supérieure, déliée des genres et caractérisée par une tension entre plusieurs pôles de signification dont elle retient et exprime le meilleur, dans une visée d'excellence.

S'il n'y a pas de postulat d'essence de l'essai comme genre, nous sommes bien dans la théorie de Berger devant un problème de valeur. On a beau lire, dans les précautions oratoires du chapitre "Der Pseudo-Essay" :

"Es braucht sich dabei [messen und prüfen] gar nicht um eine generelle Abwertung oder Mindereinschätzung zu handeln ; genügend Fälle gibt es, wo man sagen könnte : der Autor täuscht sich ; keineswegs als Essay ist diese Prosa anzusehen, doch als eine ausgezeichnete Abhandlung, eine entzückende Plauderei, ein rundum erfreuliches Feuilleton³⁸²,

380 *ibid.*, p.189.

381 *ibid.*, p.115 et 121-122.

382 "Il n'est pas nécessaire [dans cette opération de mesure et d'appréciation] de se livrer à une minorisation ou à une dévalorisation générale ; il y a suffisamment de cas où l'on pourrait dire : cet auteur se trompe ; cette prose ne peut en aucun cas passer pour un essai, mais bien plutôt pour une remarquable étude, une causerie ravissante, un feuilleton réjouissant." *ibid.*, p.169.

cela ne suffit pas à défaire d'autres prises de position sans équivoque sur une sorte de hiérarchie (inavouable ?) des genres. Par exemple, Berger déclare que Hermann Bahr n'est pas un véritable essayiste :

"Er wird also zum Blender, ohne die reife Weisheit und den sicheren Standpunkt eines echten Essayisten, und ist in den meisten Arbeiten kaum mehr als ein brillanter Feuilletonist (was keine absolute Abwertung, sondern die Einstufung in eine andere Kategorie bedeutet)³⁸³."

Cette bienveillance atténuée cependant mal ce qu'on peut lire dans le chapitre "Abgrenzung zu anderen offenen Formen" : "in glücklicher Stunde, in günstiger Konstellation kann es ihm [~~dem Feuilletonisten~~] gelingen, die Höhe echter Essayistik zu erreichen³⁸⁴." On peut aussi revenir à l'opinion qu'il laisse entrevoir à propos des écrits savants, dont la lecture lui semble être une torture et l'enjeu strictement scientifique, une déception³⁸⁵. Même "distinguée" (*ausgezeichnet*), une dissertation n'a ainsi pas la même valeur qu'un essai ; or, selon Berger, on doit trouver dans l'essai véritable la profondeur de vues qu'apporte une maîtrise savante du sujet. Il y donc nécessairement supériorité de l'essai sur les "genres", même parfaits, et le chercheur se doit, non seulement de les reconnaître, mais de les préserver :

"Glänzende Prosastücke gibt es wie Sand am Meer ; echte Edelsteine, wie Essays es sind, müssen mit besonderem Gerät nach gültigen Maßstäben geprüft, erkannt und gesondert bewahrt werden³⁸⁶."

On voit alors quel est l'enjeu capital d'une définition du genre comme "entre-deux" : les genres sont des pôles d'excellence exclusifs les uns des autres, et l'essai doit être en équilibre entre ces différents pôles pour développer son enthousiasmante énergie³⁸⁷, son génie (*Ingenium*). La classification ("Einstufung in eine andere Kategorie") est donc bien une appréciation de valeur, et non une simple orientation vers un but différent : en étant intégré à une classe définie, et même s'il y occupe une place de choix, un texte perd

383 "Il finit ainsi par nous éblouir, sans la sagesse mature et le point de vue sûr d'une véritable essayiste, et n'est rien de plus, dans la plupart de ses travaux, qu'un brillant feuilletoniste (ce qui ne signifie pas une dévalorisation dans l'absolu, mais l'intégration à une autre catégorie)." *ibid.*, p.176.

384 "A d'heureux moments, dans des configurations propices, il peut parvenir à atteindre les hauteurs d'un véritable art essayistique." *ibid.*, p.35.

385 *ibid.*, p.30.

386 "Des pièces de prose éclatantes, il s'en trouve autant que de sable au bord de la mer ; les vraies pierres précieuses, comme en sont les essais, doivent être testées, reconnues et conservées à part avec un appareillage spécial et des mesures appropriées." *ibid.*, p.169-170.

387 *ibid.*, p.28.

l'efficace particulière qui fait de l'essai un genre supérieur. Berger le suggère explicitement à la fin du chapitre sur "la forme de l'essai" :

"Es kann deswegen, wenn von der Form des Essays gesprochen werden soll, nur von der literarischen Kunstform des Essays gesprochen werden. Denn wenn ein Essay künstlerisch nicht vollendet ist, kann er nicht Essay genannt werden. K.G. Just formuliert : «Der Essay dürfte das einzige Sprachkunstwerk sein, bei welchem die Gattungsfrage mit der Wertfrage in eins zusammenfällt [...]. Einen schlecht oder nachlässig geschriebenen Essay aber gibt es überhaupt nicht, da ein derartiges Produkt keinen Anspruch auf den Titel 'Essay' erheben kann.»³⁸⁸"

Il n'y a donc pas de mauvais essai, parce que l'essai est nécessairement une valeur : littéraire, et cumulant dans une tension productive les qualités essentielles de tous les autres genres. C'est pourquoi les chapitres "Der Pseudo-Essay" et "Abgrenzung zu anderen offenen Formen" sont explicitement liés³⁸⁹ : l'être même de l'essai étant l'entre-deux mondes, dans une visée d'excellence, une parenté trop marquée avec l'un ou l'autre pôle de signification générique est une perte, à la fois de valeur et d'identité.

Berger consacre plusieurs pages à ces problèmes ; elles sont significatives de sa position originale, à la fois essentialiste et ouverte à la possibilité d'une modélisation "contractuelle". Ainsi, on le voit aussi bien suivre à la lettre le guide axiologique de Just que s'en écarter pour définir les "occurrences dégénérées" de l'essai.

"Zuerst wird zu untersuchen sein, ob es sich um eine Entartungserscheinung oder nur um eine unvollkommene, eine mißlungene oder mißratene, eine nicht erfüllte Form handelt. Schon beginnt eine neue Schwierigkeit : Entartung würde Art voraussetzen ; da die Art Essay jedoch nur als vollkommene Art auftritt, wäre sie als «entartete Art» schon gar kein Essay gewesen, sondern eben ein beliebiges Prosastück³⁹⁰."

S'il envisage tout de même des cas typiques de dégénérescence de l'essai, c'est dans le cadre du rapport complexe entre l'auteur et le lecteur, qu'il a développé dans son livre comme le

388 "C'est pourquoi l'on ne peut parler que de la forme littéraire artistique de l'essai, lorsqu'on parle de la forme de l'essai. En effet, quand un essai n'est pas pleinement achevé artistiquement, on ne peut pas lui donner le nom d'essai. K.G. Just déclare : «L'essai devrait être la seule œuvre de l'art littéraire où la question du genre coïnciderait avec la question de la valeur. Un mauvais essai, ou un essai négligé, cela n'existe pas, dans la mesure où un tel produit ne peut pas prétendre au titre d'essai' .»" *ibid.*, p.115.

389 *ibid.*, p.35.

390 "Il faut tout d'abord vérifier s'il s'agit d'occurrences dégénérées ou seulement d'une forme imparfaite, mal venue ou dénaturée, une forme qui n'est pas accomplie. Mais voilà déjà une nouvelle difficulté : la dégénérescence présuppose une espèce générique ; comme l'espèce «essai» ne se présente cependant que comme forme parfaite, elle ne serait aucunement un essai en tant qu'«espèce dégénérée», mais bien n'importe quelle pièce en prose." *ibid.*, p.170.

caractère fondamental de l'"Essayistik". Il signale en effet les deux dangers majeurs qui guettent l'essai : la dérive vers la vulgarisation³⁹¹ et celle vers le maniérisme esthétique³⁹². Il explique que ces deux dangers dépendent de la personnalité de l'essayiste, dans une métaphore très expressive :

"Das Gebiet zwischen Wissenschaft und Kunst ist selbstverständlich, wie jedes Grenzgebiet, nicht nur ein Treffpunkt verschiedener Geisteshaltungen, sondern auch ein Tummelplatz für begabte Dilettanten und «problematische Naturen», die aus unzureichendem Kunstverstand und halbvergorenem Bildungsgut eine Essay-Haltung vorgeben, die sich bei sachlicher Prüfung als unecht erweist³⁹³."

L'appréciation de la qualité du texte est ainsi déplacée vers l'évaluation de la personnalité de l'essayiste : l'imitation par des "semi-esprits" (*Halb-Geister*) qui ne maîtrisent pas la tension constitutive de l'essai est rendue possible, précisément, par cette liberté de l'essai de n'appartenir à aucun genre. Mais c'est dans le rapport de la personnalité de l'auteur à la science, à l'art littéraire et au lecteur que s'évalue cette maîtrise essayiste, à travers des notions telles que "snobisme" (supériorité douteuse ou mal comprise³⁹⁴), "préciosité" (emploi sans profondeur de procédures stylistiques³⁹⁵), mais surtout "tact" et "mesure³⁹⁶". Si Berger prend le risque de cette option théorique qui le déplace de l'esthétique formelle à une certaine sociologie de la littérature, ou à une psychologie de l'auteur et du lecteur, il se montre très conscient de ses difficultés.

"Eine einigermaßen einheitliche Bewertung und Einordnung, eine Beantwortung der Frage, wie Kunst von Künstelei abzugrenzen sei, ist sehr schwierig³⁹⁷."

Il prend pour exemple le "snobisme monumental" de Marcel Proust, qui n'empêche pas son roman d'être parvenu au rang d'œuvre d'art majeure³⁹⁸, et invite à la plus grande prudence

391 *ibid.*, p.171.

392 *ibid.*, p.175.

393 "Il est évident que la zone située entre la science et l'art, comme toute zone frontière, n'est pas seulement le point de rencontre de différentes postures intellectuelles, mais aussi une arène pour des dilettantes doués ou des «natures à problèmes» qui, à partir d'un jugement artistique insuffisant et d'éléments de culture semi-fermentés, prétextent une attitude essayistique qui se révèle être une contrefaçon lors d'un examen objectif." *ibid.*, p.178.

394 *ibid.*, p.179.

395 *ibid.*, p.175.

396 *ibid.*, p.177.

397 "Il est très difficile de mettre au point une évaluation et une classification un tant soit peu unifiées, de donner une réponse à la question de la frontière entre l'art et l'art de pacotille." *ibid.*, p.177.

398 *ibid.*, p.179.

dans le jugement. On peut lire dans ces lignes le principe admettant que les critères de ses appréciations sont relatifs, modifiables dans le temps, et dépendants en définitive des "contrats" esthétiques de chaque époque³⁹⁹.

La notion de "contrat", en définitive, n'est pas utilisée par Berger ; c'est peut-être, nous semble-t-il, ce qui donne sa résonance si particulière à une théorie qui paraît sévèrement essentialiste, mais qui révèle un fondement très relativiste : l'être de l'essai est à chercher dans "l'excellence d'un rapport" entre personnalités (auteur, lecteur) ; ce rapport est de toute évidence dépendant des contextes historiques, sociaux, nationaux, etc, c'est-à-dire variable, ce qui contredit clairement la notion même d'une essence de l'essai.

John Mac Carthy : la littérature du seuil

Crossing Boundaries : A Theory and History of Essay Writing in German, 1680-1815 est une des plus récentes théorisations de l'essai comme genre littéraire. Dans son titre comme dans son projet et ses références, la théorie de John Mac Carthy s'apparente à ce que nous appelons une pensée de l'entre-deux. Par le recours à une réflexion de Gary Saul Morson (1981) sur "les littératures de frontière", elle en tente une formalisation, proposant notamment une distinction entre le concept d'indétermination et celui de perplexité pour appréhender ces "littératures de seuil" (*threshold literatures*)⁴⁰⁰. Mais Mac Carthy développe parallèlement les hypothèses qu'il nous est paru possible de voir, en germe, dans le travail de Bruno Berger ; recourant cette fois aux théories de la communication de Jürgen Habermas⁴⁰¹, il élabore un modèle de l'essai comme "acte de communication créative". Cela lui permet d'orienter le délicat problème d'une "essence" de l'essai comme prose artistique en soi vers une solution explicitement conditionnelle, relativiste, contractuelle. Dans cette

399 Ici encore, les présupposés de l'analyse de Bruno Berger sont ceux qu'éclaircit Jean-Marie Schaeffer dans son étude des théorisations de genres ([1983], p.190). L'"essai" est plus un genre métalittéraire du XX^{ème} siècle qu'un modèle de production des textes appelés "essais".

400 Mac Carthy utilise des notions définies dans *The Boundaries of Genre : Dostoevsky's "Diary of a Writer" and the Traditions of Literary Utopia*, University of Texas Press, 1981. Morson y fait quelques remarques sur l'essai (citées par ADAM 1993, p.227).

401 La référence de Mac Carthy est l'ouvrage *Theorie des kommunikativen Handels*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1985.

optique, l'attitude fondamentale appelée "Essayisme" est pensée en termes de rapport, de négociation et de contrat esthétique plus qu'en termes d'être profond. L'entre-deux constitutif de l'essai peut alors être envisagé en termes de "matrice de compétence", voire de production : son approche, qui se réfère aux théories de la réception, envisage ainsi dans un rapport dynamique les deux régimes de la généricité distingués par Jean-Marie Schaeffer.

Mac Carthy s'inscrit dans la continuité des théories de l'essai comme entre-deux, type d'écrit sans critère stable d'identification, habitant d'un "nulle part" polarisé par les autres formes d'écriture : "The essay maintains an equilibrium between two opposing poles"⁴⁰². Il rappelle les opinions célèbres de Just (1954), Bense (1947), Lukács (1911) qui ont fondé le consensus d'une forme située entre littérature et science, et s'y rallie : "Clearly, the literary form exists on the margins of two apparently irreconcilable areas"⁴⁰³. Mais il insiste sur la tension particulière de l'essai, qui demande à être analysée plus dynamiquement qu'un simple contraste :

"Yet, paradoxically, it draws its very energy and life from the polarization of poetry and prose, literature and science. It is not a matter of vacillating between the opposing fields of attraction ; rather it is a question of an equilibrium achieved and maintained between poetic inspiration and scientific rigor in the expression of ideas and meanings. Consequently, we cannot speak of a mere contrast between sober science and affective aesthetics"⁴⁰⁴.

Mac Carthy redonne ici à la métaphore de la polarisation sa précision presque physique : tout comme l'immobilisation d'un objet entre deux champs magnétiques suppose une très exacte équivalence de l'attraction des deux pôles magnétiques, la tension littéraire particulière qu'on cherche à représenter ici ne saurait en aucune manière être confondue avec l'aller-retour régulier de l'écriture entre les deux genres (oscillation). Du point de vue formel, on implique ici l'idée que l'observation du détail des différentes formes mêlées dans

402 "L'essai maintient un équilibre entre deux pôles opposés." MAC CARTHY 1989, p.16.

403 "Il est clair que cette forme littéraire vit en marge de deux domaines apparemment irréconciliables." *ibid.*, p.29.

404 "Pourtant, paradoxalement, il tire son énergie et sa vie même de la polarisation de la poésie et de la prose, de la littérature et de la science. Il ne s'agit pas d'une oscillation entre deux champs d'attraction opposés ; c'est plutôt une question d'équilibre, atteint et maintenu, entre l'inspiration poétique et la rigueur scientifique dans l'expression des idées et des significations. Par conséquent, nous ne pouvons pas nous contenter de parler d'un contraste entre une science austère et une esthétique pleine d'affectivité." *ibid.*, p.29.

l'essai n'est pas pertinente, et que sa configuration globale (son sens en tant que tout, son équilibre) n'est visible qu'à une certaine distance. On est proche ici d'une métaphore souvent reprise que P.M. Schon avait élaborée en 1954 pour décrire les *Essais* de Montaigne, et que Berger rappelle :

"man [vergleiche] die Essays Montaignes am besten einem Mosaik, in dem aus der Nähe jedes einzelne Steinchen deutlich zu erkennen ist, das aber aus der Ferne nur noch als Ganzes wirkt⁴⁰⁵."

Cette distance, Mac Carthy pense qu'il faut la comprendre, non seulement comme une consigne de lecture face aux textes essayistiques, mais aussi comme une condition de possibilité théorique : c'est la distance qu'il invite à prendre par rapport à la théorie canonique des genres.

Mac Carthy rappelle les propositions de "quatrième genre" qui ont été faites depuis 1958 pour que la théorie des genres puisse prendre en charge les diverses formes qui n'entrent pas dans les catégories de l'épique, du lyrique et du dramatique. Il montre⁴⁰⁶ comment les catégorisations proposées reviennent, non pas à rassembler des critères formels qui seraient absents du lyrique, de l'épique et du dramatique en un genre spécifique, mais à instituer un mode caractérisé par le rapport de l'auteur à son texte ou de l'auteur à son public, alors que la triade canonique concentre ses définitions sur le rapport entre l'auteur et son objet. Il détermine ainsi une double hypothèse de travail : d'une part, la question de l'essai comme genre est celle de l'essayisme comme attitude fondamentale ; d'autre part, cette attitude est un rapport entre l'auteur, le texte et le lecteur. Il enrichit alors son analyse avec la réflexion de Gary Saul Morson.

Celui-ci envisage en effet les littératures "incertaines" ou mixtes, en appelant "œuvres frontières" ou "littérature de seuil" les textes marqués par une ambivalence générique, qui participent simultanément de plusieurs modes d'écriture. Morson explique que la perplexité qui en résulte est à considérer en termes de posture autant qu'en termes de

405 "La meilleure comparaison rapprocherait les essais de Montaigne d'une mosaïque : de près, chaque petite pierre particulière est clairement reconnaissable, mais on ne peut saisir l'effet d'ensemble que de loin." SCHON 1954, cité par BERGER 1964, p.147.

406 Dans la section intitulée "Expanding the Canon : A Fourth Genre ?" (p.12-20).

lecture : ce qui manque de clarté quand le genre est mixte, incertain, c'est bien plus le statut de l'œuvre que son sens. Alors que toute littérature contient un indéterminé qui prend des sens variables selon les réceptions différentes de l'œuvre, les genres frontières sont l'occasion d'une perplexité qui oblige le lecteur à prendre position sur leur statut : est-ce ou non de la littérature ?

"The appropriateness of Morson's concept of *boundary genres* in this regard [of the essay] is incontestable. It should alert us to the need to focus not on what any particular essay means, but instead on what sort of work it should be read as⁴⁰⁷."

Dans ce processus de mise à jour, la lecture est un "acte d'intertextualité⁴⁰⁸", la position de l'auteur est déterminante, et le texte est pris dans leur rapport d'explicitation. Mac Carthy pense que l'attitude essayistique est précisément celle qui implique le recours à la créativité de la lecture, dans la mesure où le lecteur doit accomplir un acte statutaire et que la nature polarisée du texte l'oblige à repenser cet acte tout au long de sa lecture.

"In the following we will refer to essayistic writing as boundary literature, since it is widely acknowledged to be a hybrid of science and literature. Central to the understanding of literature in our context is Morson's insistence that authorial intent, that is, his/her posture — and not any formalistic properties — constitutes the line of demarcation between literature and non-literature⁴⁰⁹."

Le projet de Mac Carthy revient donc à analyser l'écriture essayistique comme l'émergence, au XVIII^{ème} siècle, d'une écriture qui pose dans le texte même le problème de sa littérarité, puisqu'elle implique une prise de position et du lecteur et de l'auteur à propos d'une forme "perplexe" qui se maintient en équilibre sur les frontières des genres.

"Our focus, therefore, should be on the author's stance or attitude toward a potential reader via the text created rather than on canonical qualities of the supposed perfect form of a readily identifiable genre⁴¹⁰."

407 "Il est incontestable, en ce qui concerne [l'essai], que le concept de genres frontière de Morson est approprié. Cela devrait nous alerter sur la nécessité de se concentrer, non pas sur ce que tel essai particulier signifie, mais sur le type d'œuvre selon lequel il doit être lu." MAC CARTHY 1989, p.29.

408 *ibid.*, p.22.

409 "Dans l'étude qui suit, nous considérerons l'écriture essayistique comme une littérature de frontière, dans la mesure où il est largement reconnu que c'est un hybride de science et de littérature. Un fait sur lequel insiste Morson est central dans notre compréhension de la littérature : c'est l'intention de l'auteur, c'est-à-dire sa posture — et non quelque propriété formelle — qui constitue la ligne de démarcation entre la littérature et la non-littérature." *ibid.*, p.21.

410 "Notre attention, de ce fait, devrait se porter sur la position ou l'attitude de l'auteur par rapport au lecteur potentiel *via* le texte créé, plutôt que sur des qualités canoniques de la forme supposée parfaite d'un genre identifiable à la lecture." *ibid.*, p.30-31.

On reconnaît dans cette allusion le travail de Berger, notamment, dont Mac Carthy regrette la démarche encore essentialiste dans son principe alors qu'elle suggère d'autres pistes⁴¹¹. Il est remarquable qu'ici encore, comme chez Bense, le problème de l'essai comme genre soit élargi à la question plus générale d'une prose artistique ; en témoigne, par exemple, le choix de remplacer le terme "artistisch" (que Ruttkowski propose en 1968 pour dénommer le "4ème genre") par "essayistic". Mac Carthy insiste à plusieurs reprises sur le sens du terme, qui doit bien être compris comme "mode de pensée et d'écriture" et non comme "caractéristique des textes appelés essais⁴¹²". Sa tentative confond alors l'analyse d'un "mode d'écriture", distinct des modes épique, lyrique et dramatique par son rapport intrinsèque au lecteur, et la mise en place d'une poétique de la négociation qui est clairement opposable aux poétiques essentialistes.

Après un exposé des différentes formes d'action selon la théorie de Jürgen Habermas, Mac Carthy retient le modèle de l'"action communicationnelle" (*kommunikatives Handeln*) comme pertinent pour l'élucidation du rapport intrinsèque entre auteur et lecteur qui se fait *via* le texte essayistique. Dans ce type d'action, Habermas explique que les participants sont partenaires dans une formation qui implique la négociation permanente d'une entente, mais dans le cadre limité d'un objectif donné et sans préjuger des situations futures (qui impliqueront une autre entente), ni se cantonner aux exemples passés (ils impliquaient d'autres ententes). Dans son résumé des aspects de cette forme d'action, Mac Carthy suggère déjà quels seront ceux qui permettront de penser le fonctionnement de l'essai.

"It is important to note that Habermas's concept of communicative action is based on the interlocutors' full awareness of the subjective nature of factual interpretation. They are constantly aware that any conclusion is only preliminary and that contradictory opinions are always possible and always worthy of closer examination⁴¹³."

411 Par exemple, voir BERGER 1964, p.190, où est suggérée la notion de partenariat latent dans l'écriture de l'essai.

412 MAC CARTHY 1989, p.31.

413 "Il est important de noter que le concept d'action communicative de Habermas est basé sur le fait que les interlocuteurs sont pleinement conscients de la nature subjective de l'interprétation des faits. Ils sont

Rappelant que le "4ème genre" qui doit rendre compte de l'essai comme forme

"is thoroughly informed by audience awareness and the desire for consciousness raising", il peut alors synthétiser sa théorie :

"we can now see essayistic style as an especially apt form of communicative discourse which transcends prefixed boundaries. Its openness of form and its habitual questioning posture constitute a major facet of essayistic writing as a true vehicle of mutual understanding. [...] In fact the essayist [...] encourages her/his participatory partner to maintain as much freedom as possible from all those varied vertices of influence that work to restrict individual action and thought. The reader must constantly cross various kinds of boundary lines in order to maintain an independant stance⁴¹⁴."

L'essai comme entre-deux polarisé par la science et la littérature est ainsi construit comme objet d'une théorie littéraire élargie. Mac Carthy abandonne explicitement⁴¹⁵ l'idée de constituer l'essai en "genre" et s'intéresse au "mode" ; cela lui permet de modéliser l'attitude fondamentale envisagée, l'essayisme, comme interaction entre l'auteur et le lecteur, partenaires d'une interprétation et même d'une institution du texte en objet littéraire.

"[Essayistic writing] is part document and part literary text ; its function as document suggests certitude, while its function as literary text presupposes indeterminacy and hermeneutic complexity. When a reader discovers the text's suitability for interpretation apart from its merely «scientific» dimension, that reader becomes together with the author a codesigner of the work as literature⁴¹⁶."

La théorie de John Mac Carthy renvoie implicitement aux débats ouverts depuis les années 1970 sur la réception du texte littéraire et sur le rôle du lecteur dans la construction

contamment conscients que toute conclusion n'est que préalable et que les opinions contradictoires sont toujours possibles et valent toujours la peine d'être examinées de plus près." *ibid.*, p.51.

414 "Nous pouvons maintenant voir le style essayistique comme une forme particulièrement juste de discours communicationnel qui transcende les frontières prédéterminées. Sa forme ouverte et sa posture habituellement questionnante constituent une facette majeure de l'écriture essayistique en tant que moyen véritable de compréhension mutuelle. En fait l'essayiste encourage son partenaire participatif à garder autant de liberté que possible par rapport à toutes les influences vertigineuses et variées qui travaillent à restreindre l'action et la pensée individuelles. Le lecteur doit constamment franchir divers types de frontières de manière à garder une position indépendante." *ibid.*, p.52-53.

415 *ibid.*, p.56.

416 "[L'écriture essayistique] est à la fois document et texte littéraire ; sa fonction en tant que document suggère la certitude, pendant que sa fonction en tant que texte littéraire présuppose l'indétermination et la perplexité herméneutiques. Quand un lecteur découvre que le texte peut accpeter une interprétation à côté de sa dimension simplement «scientifique», ce lecteur devient, conjointement à l'auteur, le coproducteur de l'œuvre en tant qu'elle est de la littérature." *ibid.*, p.56.

du sens⁴¹⁷. La prise en compte du lecteur lui permet de penser l'ambiguïté générique de l'essai comme fonction textuelle impliquant l'interprétation. Sans que leurs réflexions aient pris la forme, comme chez Mac Carthy, d'une théorie de l'essai, plusieurs études ancrent leurs hypothèses de travail dans cette problématique. C'est le cas de Douglas Hesse, qui analyse dans une thèse le type de "l'essai narratif" (*narrative essay*), montrant que le rapport du mode épique au mode "essayistique" (s'il existe) n'est pas un rapport d'inclusion (illustration d'une idée, digression dans un développement, anecdote élevée au rang d'allégorie) mais de concurrence ; dans la "zone frontière" (*boundary zone*) où se situent ces textes, la décision de lecture du récepteur détermine la résolution momentanée (parfois influencée par un label éditorial éphémère) de cette concurrence⁴¹⁸. Une autre thèse américaine cherche dans la notion de "lecture esthétique" (*aesthetic reading*) la base d'un classement des essais selon la manière dont ils engagent la responsabilité de leur lecteur⁴¹⁹. Gerhard Haas fait aussi de très nombreuses allusions au rôle du lecteur dans l'essai. Toute son argumentation s'oriente vers cette caractéristique fondamentale dans la définition du genre. Il y revient, par exemple, dans la discussion sur les liens entre le traité et l'essai. Il pense que le lecteur d'essai est spécifiquement investi de la décision finale, et s'appuie sur une opposition formulée par Friedrich Schlegel entre l'écrivain "analytique" et l'écrivain "synthétique" (*analytischer und synthetischer Schriftsteller*) : le premier considère le lecteur tel qu'il lui apparaît, et calcule ses effets ("legt seine Maschinen an") de manière à agir avec efficacité en fonction de ce destinataire identifié. En revanche, le second se représente un lecteur idéal ;

"er denkt sich denselben nicht ruhend und todt, sondern lebendig und entgegenwirkend. Er läßt das, was er erfunden hat, vor seinen Augen stufenweise werden, oder er lockt ihn es selber zu erfinden"⁴²⁰.

417 Mac Carthy cite essentiellement les travaux de Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, 1967 (traduction française : *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978) et Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München, 1976 (traduction française : *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles : Mardaga, 1985).

418 HESSE 1986.

419 CHAPMAN 1985.

420 "Il ne l'envisage pas comme inerte et léthargique, mais vivant et luttant contre lui. Il fait advenir graduellement devant ses yeux ce qu'il a trouvé, ou bien il l'invite à le trouver lui-même." Cité par HAAS 1969, p.62-63.

Klaus Weissenberger : l'oscillation et la tension

Klaus Weissenberger, que Mac Carthy cite à plusieurs reprises⁴²¹, dirige en 1985 un volume de recherches sur les genres de la prose artistique non fictionnelle (*Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*). Il est l'auteur de l'article "Der Essay". Dans l'introduction, il problématise les genres non-fictionnels autour de la tension entre l'objet et le sujet du discours ; pour lui, ils sont tous pensables en termes de conflit entre l'ordre du sentiment et l'ordre de la pensée, qui recouvre celui du moi et de l'univers, de l'expérience individuelle et du système universel. Les genres de la prose non-fictionnelle peuvent ainsi être différenciés selon la manière dont ils représentent ce conflit. L'aphorisme, le Witz ou la pensée (*Einfall*) marquent un moment aigu de l'opposition, alors que la lettre ou le journal résolvent la tension dans une absence de forme et la présence constitutive d'un récepteur. L'essai, dans ce système, est entre les deux, oscillant consciemment entre le sujet et l'objet.

Weissenberger révèle une opinion proche de celle de Mac Carthy :

"das Zerstören des logischen Modellbezugs zwingt Leser und Hörer zur unbedingten Partizipation an diesem Erkenntnisprozeß⁴²²."

Le moment de l'*Aufklärung* en Allemagne est aussi évoqué comme celui où les écrivains inaugurent, en recourant à la forme de l'essai mais en s'éloignant de Montaigne, une pratique d'écriture où la négation des modèles génériques constitue le geste d'une prise de conscience poétique :

"Die Einlösung dieses essayistischen Verfahrens läßt sich bis in den Rythmus nachweisen, der das Ausbrechen aus dem Modellbezug oder die Umkehrung der Signalwirkung als plötzlichen Akt der Selbstvergewisserung, des Sich-selbst-Innewerdens dichterisch gestaltet⁴²³."

421 Il annonce dès 1989 un ouvrage sur le thème de la "creative poetology" : "Der Essay als Schöpfungs-poetologie — Zur Typologie einer literarischen Gattung", in POLHEIM Karl Konrad (ed), *Sinn und Symbol*, Berne, New York : Peter Lang, à paraître.

422 "La destruction du modèle logique de rapports oblige le lecteur et l'auditeur à participer inconditionnellement à ce processus de connaissance." WEISSENBERGER 1985, p.109.

423 "On peut mettre en évidence la ratification de ce procédé essayistique jusque dans le rythme, qui donne une forme poétique à cet éclatement du modèle de rapports ou à cette conversion de l'irresponsabilité en acte soudain de l'accès à l'assurance intérieure, de la prise de conscience de soi." *ibid.*, p.113.

Weissenberger explique que l'essai développe un jeu rythmique particulier, par lequel les antithèses de l'objet et du sujet, de la science et de l'art sont à la fois posées et graduellement invalidées. L'essai doit maintenir ce caractère indéfini entre les deux sphères pour affirmer une écriture consciente de son propre processus créatif. Ce phénomène est visible dans les autres genres de la prose artistique non fictionnelle, mais n'équivaut que dans l'essai à l'écriture du processus de création même. En ce sens, la provocation de l'essai face aux genres est celle de tout art véritable. L'indécidabilité, la tension de l'essai sont constitutifs de son écriture, qui implique une tension du lecteur aussi. Dans la mesure où l'essai écrit le monde en écrivant en même temps le moi de l'écrivain et le rapport qui les unit conflictuellement, la lecture de l'essai est aussi un dévoilement progressif, une participation au processus par lequel le langage devient de l'art⁴²⁴.

Graham Good : des constellations marginales

On peut rapprocher les analyses de Graham Good de celles de Weissenberger. *The Observing Self. Rediscovery of the Essay*⁴²⁵ est organisé en huit chapitres consacrés chacun à un auteur d'essais anglais ou américain, précédés d'un chapitre qui considère l'essai comme genre et suivis d'une dernière section sur l'essai et la critique. Good signale lui-même que son approche se veut plus essayistique que théorique ; son propos n'en traite pas moins de l'essai comme genre littéraire, et ses présupposés sont intéressants. Le chapitre "The Essay as Genre" est significativement organisé en trois parties : "The Essay as Knowledge", "The Essay as Art", et "The Essay as Aesthetic Knowledge". Elles montrent que l'essai correspond à un discours scientifique, tout en en débordant le protocole et les résultats par une attitude esthétique et subjective ; à un discours artistique, tout en y développant des conceptualisations qui le dépassent pour toucher au domaine de la science. Il faut donc étudier, dans l'essai, le mode d'une "connaissance esthétique" qui excède les genres

424 *ibid.*, p.123-124.

425 GOOD 1988.

préétablis, "hybrid of art and science"⁴²⁶, trop scientifique pour l'art, trop artistique pour la science, qui ne passe pour un genre mineur que pour l'observateur dogmatique. Le propos s'attarde peu sur l'art et privilégie l'étude du rapport entre l'essai et le discours scientifique, en accablant ce dernier : l'esprit est sclérosé par le protocole académique, les règles du discours scientifique sont figées dans un rôle de maintien de la hiérarchie. Le caractère marginal de l'essai doit justement permettre de s'écarter de ce système, sans perdre sa valeur scientifique — donc sans être complètement absorbé dans la sphère des œuvres "purement" littéraires. Il doit rester entre les deux.

A vrai dire, Graham Good s'engage dans une approche qui s'accorde mal avec la définition d'un genre ; les textes critiques allemands sur lesquelles il fonde son analyse⁴²⁷ s'intéressent plus aux phénomènes mentaux qui président à la création qu'à la délimitation d'un genre. Weissenberger envisage l'essai par rapport à d'autres formes pour en définir la spécificité en tant que genre ; on retrouve bien, chez Good, l'idée d'une écriture qui désigne la tension entre le sujet et l'objet, l'accord unique et temporaire d'un regard, d'un concept et d'un moment du monde⁴²⁸. Cette désignation ne se fait pas dans une forme ramassée mais dans un texte souple, fluide, qui en épouse les infimes et éphémères dominantes. Cependant, le chapitre consacré au genre s'achève sur la constatation que les meilleurs textes sur l'essai ne sont pas des théories, mais eux-mêmes des essais. Lukács, Benjamin et Adorno, notamment, signifient dans la forme même de leurs travaux l'irréductibilité de l'essai à quelque genre que ce soit. Aussi Good conclut-il sur une image : le genre ne sera pas défini autrement que comme

"counterpoint of image and idea, æsthetic and thought, as well as continuing refusal of ideological system in favor of the unique «constellation» of subject and object, self and mind"⁴²⁹.

426 *ibid.*, p.14-15.

427 Essentiellement ceux de Lukács (voir LUKÁCS [1911]), Walter Benjamin (préface de *Origine du drame baroque allemand* [1921] traduction française 1985), Max Bense (voir BENSE 1947) et Theodor Adorno (voir ADORNO [1958]).

428 GOOD 1988, p.22.

429 "Contrepoint de l'image et de l'idée, de l'esthétique et de la pensée, de même que refus tenace du système idéologique, en faveur de l'unique «constellation» du sujet et de l'objet, du moi et de l'esprit." *ibid.*, p.24.

B. L'atopie, l'Écriture et le déplacement

François Ricard : le franchissement des frontières

En 1977, François Ricard écrit la quatrième partie d'une histoire de la littérature québécoise de 1960 à 1977 ; il la consacre à l'essai. Dans son paragraphe liminaire de définition d'un corpus, il indique ses difficultés à rendre compte d'un "genre-charnière"⁴³⁰. La tâche concrète de choisir des textes représentatifs de l'essai canadien français est éminemment problématique. En effet, écrit-il, "l'essai appartient peut-être autant à l'ordre du poème qu'à celui du discours"⁴³¹. Cette caractérisation l'amène à réfléchir sur la notion de «fiction» par laquelle il entend définir l'aspect littéraire des essais qu'il examine. Cela veut dire pour lui que certains textes ne sont pas assez étudiés du point de vue de leur écriture, de leur forme plutôt que de leur message. Mais il reconnaît que son approche relève de la "récupération", du "rapatriement"⁴³² ; et son analyse maintient finalement une bipolarité qu'il se propose d'envisager dans son aspect littéraire uniquement, dans une optique de revalorisation presque militante :

"Ainsi, si l'essai devra continuer de relever de l'histoire des idées, il est à souhaiter que l'histoire littéraire le récupère aussi, et qu'elle le récupère véritablement, c'est-à-dire que disparaisse le déséquilibre selon lequel le roman et la poésie sont seuls considérés du point de vue de leur forme alors que l'essai n'est généralement étudié qu'en fonction de ses contenus. Cette «récupération», ce rapatriement de l'essai reste évidemment à faire"⁴³³.

On voit ainsi que ce qui se joue dans cette histoire littéraire canadienne, c'est la littérarité d'un certain nombre de textes ; et Ricard est tout à fait conscient que c'est une question dynamique, dont les réponses sont fluctuantes. Il le formule en des termes qui appellent la modélisation par l'atopie de son analyse des essais :

430 RICARD 1977, p.365.

431 *ibid.*, p.367.

432 *ibid.*, p.369.

433 *ibid.*, p.368-369.

"La frontière [entre littérature et sciences], j'en conviens, est parfois incertaine, et il peut fort bien arriver, avec le temps, que notre lecture d'un ouvrage le [sic] lui fasse peu à peu franchir, le tirant du champ scientifique ou idéologique où il s'était d'abord situé vers celui de la littérature⁴³⁴."

Laurent Mailhot : le renversement et le pays incertain

Laurent Mailhot poursuit la tentative de délimitation du corpus des essais canadiens français en 1984, dans une entreprise encore plus concrète : il dirige une anthologie littéraire. Son introduction utilise tour à tour les notions de marge, d'entre-deux, d'équivoque pour caractériser les textes choisis. Ce faisant, il les situe dans un domaine polarisé par d'autres systèmes et indéfini en lui-même. On le voit par exemple lorsqu'il explique que "l'essayiste peut briser ou contourner les censures [...], il ne saurait à lui seul, de but en blanc, créer son propre contexte, ses références et référents. On ne s'étonnera pas que les rares essais québécois, durant une centaine d'années, aient été produits dans les marges de l'institution littéraire⁴³⁵."

Cette opinion suggère que l'essai ne peut pas être envisagé comme auto-référentiel, à l'instar du roman, par exemple ; voulant maintenir sa dimension référentielle tout en le traitant comme un objet littéraire, Mailhot le place alors, comme nécessairement, "en marge de l'institution⁴³⁶" — on remarque d'ailleurs que l'analyse littéraire est ici étroitement liée à une analyse sociologique. La revalorisation militante existe ici aussi : "L'essai, comme tel, est le grand absent-présent, refoulé, marginalisé, de la littérature [...] l'essai est dispersé, enfoui, impur⁴³⁷." Mais il ne faudrait pas penser qu'une revalorisation le tirerait des marges pour l'instituer dans un domaine fixe : pour choisir des essais féministes, par exemple, Mailhot explique qu'"à côté d'une importante littérature de fiction, les Québécoises contemporaines ont produit une littérature idéologiquement *dirigée* : témoignages, pamphlets, thèses, manifestes. Dans les deux domaines, ou entre les deux, apparaissent çà et là des plages, des bancs d'essai⁴³⁸." L'analyse, abandonnant l'aspect sociologique, s'approfondit ici dans le rapport aux autres genres, mais maintient la notion d'entre-deux. Cette dernière est assimilée

434 *ibid.*, p.368.

435 MAILHOT & MELANÇON 1984, p.3.

436 *ibid.*, p.11.

437 *ibid.*, p.8.

438 *ibid.*, p.6.

à l'"écriture", dans le sens défini par Roland Barthes. Mailhot, pour exprimer son regret devant le peu d'essais féministes proprement dits, distingue dans un style très significatif leur domaine indéfini et leur efficacité particulière du travail des formes littéraires plus fermement désignées :

"Prises par leur juste cause, les auteures combattent souvent par l'écriture plutôt que dans l'écriture (ou alors elles choisissent le théâtre, le poème, le récit). Leur contre-discours devient ainsi un autre discours plutôt qu'un discours autre, un renversement plutôt qu'une subversion⁴³⁹."

S'il s'agit de situer l'essai comme genre, le choix d'un territoire intermédiaire appuie ici une priorité donnée à l'effet du genre, à son efficacité comme discours. On peut déjà pressentir que la théorie des genres littéraires a fait place ici à une autre démarche se rapprochant peut-être davantage de l'analyse pragmatique du discours ; il faudra y revenir⁴⁴⁰.

L'idéologie du genre de l'essai comme entre-deux n'en demeure pas moins formulée, dans cette introduction d'anthologie. Si Mailhot cite une étude de Marc Angenot sur la *Typologie des discours modernes* pour écrire que les rapports de l'essai et de l'idéologie doivent

"affirmer la capacité à dire le Vrai, identifier l'écriture à l'expression d'un Sujet plein, maintenir cette équivoque d'être artifice et acte, technique et spontanéité, concevoir à tour de rôle la signification comme relation différentielle et comme adéquation au réel⁴⁴¹",

il concrétise cette analyse globale du discours dans sa conclusion sur le genre de l'essai :

"Empruntant parfois la forme du journal intime, noué ou dénoué, de la correspondance, de la lettre ouverte, de la chronique, de la polémique, du manifeste, de la maxime, l'essai tire à lui ces pratiques, les fait communiquer entre elles, à la frontière du discours et du récit, de l'esthétique et de l'éthique [... ouvre] un nouvel espace à la réflexion à et à l'écriture — à la réflexion par l'écriture⁴⁴²."

Dans ce dernier paragraphe se lit clairement le glissement d'un souci des genres et des formes littéraires entrelacés vers une préoccupation de la valeur de la prose artistique en soi.

L'Autre de l'essai, c'est-à-dire ce à quoi il s'oppose en se définissant, ce n'est pas un autre

439 *ibid.*, p.7. Voir sur ce principe d'une subversion interne BARTHES 1978, p.17.

440 Voir notre III^{ème} partie, chapitre 3, II.

441 Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Payot, 1982 ; cité par MAILHOT & MELANÇON 1984, p.5.

442 MAILHOT & MELANÇON 1984, p.10.

genre, comme dans une théorie classique des genres ; c'est une autre prose qui n'aura pas cette capacité "atopique" (appelons cela aussi "littéraire").

C'est dans la revue *Europe* que Laurent Mailhot développe le plus la métaphore topographique, lorsqu'il écrit en 1990 :

"L'incertitude même des frontières de l'essai comme genre, son «jeu en étoile» à partir d'un centre constamment déporté, débordé, en font [...] une image du «pays incertain» [...] : immobile-mobile entre l'histoire et l'utopie, l'Europe, l'Amérique et le Tiers-Monde...⁴⁴³"

Ici, elle est rentabilisée dans une perspective plus ouverte que celle de la théorie des genres : Mailhot veut montrer dans son article que l'essai est une forme appropriée au discours d'une culture qui cherche son identité, celle du Québec. On retrouve cependant des développements de la même idée d'entre-deux et de la même métaphore spatiale dans de tout autres contextes. Michael Hamburger l'utilise pour parler des rapports de l'essai et de la philosophie ainsi que d'autres genres :

"der Geist der Essayistik [läuft unaufhaltsam], wird einmal hier, einmal dort gesehen, erscheint in Romanen, Erzählungen, Gedichten oder Feuilletons, manchmal auch wieder in dem so hoch ummauerten, streng bewachten Parkgelände der Philosophie, dem er vor Jahrhunderten entschlüpfte, um im wilden Feld zu wandern⁴⁴⁴."

Tout l'article décline cette image de la promenade, du passage, en personnifiant le genre en un voyageur inlassable ; si la dynamique du rapport aux autres genres est donc ici attribuée, par un effet de style, à l'essai lui-même, on ne peut pourtant que rapprocher cette vision de celles qu'on a évoquées plus haut, qui placent l'essai dans un domaine incertain polarisé par les autres formes.

Roland Barthes : le déplacement et l'entêtement

Si Françoise Asso n'utilise guère d'images topographiques dans son article de 1989 sur "l'essai personnel", elle propose bien aussi une vision atopique de l'essai : "ni fiction ni

443 MAILHOT 1990, p.37.

444 "L'esprit de l'essayistique court sans relâche, on le voit une fois ici, une fois là, qui apparaît dans les romans, les récits, les poésies ou les feuilletons, parfois aussi de retour dans le parc domanial de la philosophie, clôturé de murs si hauts et si sévèrement gardé, dont il a pris la fuite depuis des siècles pour courir le monde." HAMBURGER 1965, p.292.

théorie, ni essai critique, ni roman, ni texte autobiographique [...] charme [...] de l'indécis, de l'équilibre entre, sur plusieurs genres, le charme de ce qui échappe au genre⁴⁴⁵." Consacré à l'œuvre de Roland Barthes, l'article médite dans un style très tourmenté ce que Barthes lui-même avait formulé en ouverture de sa *Leçon inaugurale au Collège de France* : "il me faut bien reconnaître que je n'ai produit que des essais, genre ambigu où l'écriture le dispute à l'analyse⁴⁴⁶."

Pour définir une fois de plus, dans les circonstances solennelles que commande l'institution prestigieuse, la notion d'"écriture", Barthes commence par en faire le synonyme de "littérature", puis par en développer un premier aspect qui est au cœur de notre propos : c'est l'aspect que recouvre le concept de *mathesis*⁴⁴⁷. Il place d'abord la littérature, non dans les marges, mais dans les "interstices" de la science, en caractérisant son rapport aux savoirs comme "indirect⁴⁴⁸". Il dégage sans tarder la conséquence de ce travail "indirect" qui prend place dans et par le langage, la réflexivité infinie : "à travers l'écriture, le savoir réfléchit sans cesse sur le savoir⁴⁴⁹." Barthes continue ce discours sur l'opposition de la science et de l'écriture : il pense que, s'il est "de bon ton, aujourd'hui, de contester l'opposition des sciences et des lettres, dans la mesure où des rapports de plus en plus nombreux, soit de modèle, soit de méthode, relie ces deux régions" au point qu'"il est possible que cette opposition apparaisse un jour comme un mythe historique⁴⁵⁰", on est obligé de maintenir ce partage, qui reste pertinent pour le langage de la science (ou d'une certaine science) face au langage de la littérature (i.e. l'écriture). L'opposition recouvre selon lui la différence entre l'énoncé et l'énonciation : le sujet de la parole est présent ici, absent là, et c'est cette différence qui fonde la présence, dans l'écriture, de ce qu'il appelle "la saveur⁴⁵¹." S'il maintient le partage entre les deux discours possibles du savoir, il nuance son propos de

445 ASSO 1989.

446 BARTHES 1978, p.7.

447 *ibid.*, p.17.

448 *ibid.*, p.18.

449 *ibid.*, p.19.

450 *idem.*

451 *ibid.*, p.20.

deux façons : d'une part, la frontière ne dépend pas du contenu du discours, ni de sa forme, "mais seulement des lieux différents de parole⁴⁵²" ; d'autre part, il ne s'agit pas de "mettre d'un côté les savants, les chercheurs, et de l'autre les écrivains, les essayistes ; [ce paradigme] suggère au contraire que l'écriture se retrouve partout où les mots ont de la saveur⁴⁵³."

Le recours à l'écriture est ainsi délié de l'objet du savoir, libéré de toute autre contrainte que celle, envisagée, de l'institution (c'est-à-dire, dans le discours de Barthes, du pouvoir) ; mais l'écriture est précisément cette énergie hors-pouvoir, cette pratique d'écrire qui triche avec le pouvoir⁴⁵⁴ : c'est-à-dire, pour Barthes, un *désir*. L'essai sera alors la trace, le "graphe" en vocabulaire barthésien, d'un désir — décrit aussi comme une fête⁴⁵⁵, du sel, de la saveur⁴⁵⁶ — de donner à la science un langage qui laisse sa place au sujet de l'énonciation, qui n'a plus l'illusion de pouvoir être transparent, pur énoncé. C'est dans la description de ce désir d'écrire qu'on retrouve la notion de déplacement, d'espace indéterminé : Barthes utilise le sens étymologique d'*utopie*, par exemple⁴⁵⁷, pour signifier un déplacement de principe qui caractérise selon lui le phénomène littéraire. Il développe aussi la belle idée d'*entêtement*, par lequel il décrit la résistance à l'embrigadement dans les discours fixés, en recourant ici encore à l'image d'un espace polarisé :

"S'*entêter* veut dire affirmer l'Irréductible de la littérature : ce qui, en elle, résiste et survit aux discours typés qui l'entourent : les philosophies, les sciences, les psychologies [...] Un écrivain — j'entends par là, non le tenant d'une fonction ou le servant d'un art, mais le sujet d'une pratique — doit avoir l'entêtement du guetteur qui est à la croisée de tous les autres discours, en position *triviale* par rapport à la pureté des doctrines (*trivialis*, c'est l'attribut étymologique de la prostituée qui attend à l'intersection de trois voies). S'*entêter* veut dire en somme maintenir envers et contre tout la force d'une dérive et d'une attente⁴⁵⁸."

Ce paragraphe est très représentatif de l'usage de l'essai chez Barthes : on y retrouve sa propre "écriture", caractérisée ici par le recours à une étymologie qui réunit, dans les

452 idem.

453 ibid., p.21.

454 ibid., p.16.

455 ibid., p.20.

456 ibid., p.21.

457 ibid., p.25.

458 ibid., p.25-26.

différents sens d'un mot, des univers disparates (le scientifique et la prostituée) ; l'approfondissement conceptuel d'un terme en apparence banal, trivial (s'entêter) mis à contribution dans une réflexion qui instaure des valeurs (par la majuscule d'Irréductible, par exemple) là où l'on n'en voyait pas, et, à l'inverse, le dépouillement d'autres termes très marqués (écrivain) par éliminations successives de ses sens institutionnalisés (ici, sociologiques). C'est précisément ce que Barthes appelle le déplacement, la dérive, dont il fait le cœur de l'écriture de l'essai.

Réda Bensmaïa : atopie et "excentricité"

C'est aussi ce que retient Réda Bensmaïa lorsqu'il écrit l'article "Essai" dans le *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*⁴⁵⁹. Il a également fait de l'écriture de Roland Barthes le sujet d'une thèse de troisième cycle publiée ensuite sous le titre *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*⁴⁶⁰. On retrouve notre préoccupation sur la pensée d'un genre paradoxal, formulée dans des termes qui nous ont semblé typiques : l'essai est ce "genre atopique, ou plus exactement *excentrique* en tant qu'il semble flirter avec tous les genres sans jamais se fixer..."⁴⁶¹ On est très proche, ici, de l'image proposée par Laurent Mailhot d'un genre au "centre constamment déporté, débordé". On aura l'occasion de voir que Bensmaïa n'en reste pas à cette notion d'atopie et radicalise l'entreprise de Barthes jusqu'à une pensée de l'en-deçà des genres, après qu'il a examiné l'attitude qui consiste à penser l'essai comme un mixte de tous les genres. S'il rappelle, selon nous judicieusement, le terme d'*atopie* pour considérer le genre de l'essai, c'est dans le cadre d'un dictionnaire qui lui impose, d'une certaine façon, d'imaginer cette solution pour présenter l'essai dans son rapport aux autres genres (aux autres articles du dictionnaire). Hors de cette contrainte, il montre dans son livre que l'essai ne peut pas se comprendre à

459 DEMOUGIN 1986 (BENSMAÏA 1986b)

460 BENSMAÏA 1986.

461 BENSMAÏA 1986b, p.528b.

l'intérieur de la question des genres. Nous analyserons donc sa position dans le troisième volet de notre modélisation.

On trouve plusieurs avis récents qui associent de même l'atopie et le déplacement⁴⁶². Les figures du nomade (ou du hippie), de la route⁴⁶³, du voyage, de l'instabilité des frontières ou du lieu sans frontière (marécage, jungle, bayou) sont utilisées pour montrer comment l'essai se développe hors-cadre. Ces articles ne proposent pas vraiment de théorie du genre ; mais quand ils évoquent le problème, c'est dans le même sens que Bensmaïa, c'est-à-dire comme "anti-genre"⁴⁶⁴. Comme chez Graham Good, l'absence de place fixe et les liens multiples entretenus avec diverses formes de discours amène à considérer une forme de contestation des pouvoirs qui sous-tendent les discours en place. Mais ici l'entre-deux est moins statique que chez Berger, par exemple ; pour penser l'essai littéraire, les critiques dynamisent la notion.

C. L'atopie et l'interdisciplinarité scientifique

R. Lane Kauffmann : la diagonale de l'essai

L'hypothèse que Lane Kauffmann propose dans la revue *Diogène* admet l'idée de l'entre-deux et la rentabilise pour une défense de l'essai comme forme adaptée aux sciences humaines :

"l'essai est un mode de pensée situé entre la philosophie et la littérature, l'art et la science, qui maintient les antinomies de l'imagination et de la raison, de la spontanéité et de la discipline dans un état de tension féconde ; et c'est précisément ce caractère antinomique qui fait de l'essai la forme d'écriture la plus propice à la recherche interdisciplinaire contemporaine⁴⁶⁵."

Dans ce qui est exposé ici comme "le but de cet article", on reconnaît la confusion d'une pensée sur le genre qui ne peut se concrétiser que dans une pensée sur le mode (ou attitude

462 Dans un autre domaine, le sociologue Marc Augé remarque que notre époque se caractérise par des "non-lieux" : ce sont des sites non investis, constamment traversés, dynamisés. On n'y *reste* pas : gares, supermarchés, galeries marchandes. (*Non-lieux. Anthropologie de la sur-modernité*, Seuil, 1992.)

463 HOWARTH 1988 fait référence à la "contre culture" des années 60.

464 FAERY 1990, p.23 et 25.

465 KAUFFMANN 1988, p.70.

mentale) : l'essai est défini comme "mode de pensée" et donc comme "forme d'écriture". De même que Réda Bensmaïa, et en empruntant souvent les mêmes arguments, Kauffmann est significatif d'une attitude qui ne fait qu'effleurer la problématique du genre avant de se déplacer vers un autre modèle d'analyse. Ils ont en commun, notamment, une approche rhétorique du problème de l'essai et de l'essayisme, ce qui ne manque pas d'être contradictoire — en apparence — avec le rejet traditionnel des catégories rhétoriques (et génériques) qu'on trouve dans l'essai (au moins dans celui qui se reconnaît de Montaigne). L'hypothèse consiste à dire que l'essai accepte de montrer celui qui parle ou qui écrit, refuse donc de cacher son énonciation, et admet par conséquent les contingences d'un sujet particulier, d'une circonstance d'énonciation particulière, etc, dans l'exposé d'un savoir sur le monde qui revendique une part de subjectivité. C'est en ce sens que "l'essayiste ne sépare pas les moments conceptuels des moments rhétoriques de sa pensée : les deux moments interfèrent constamment dans la méthode non-méthodique du genre⁴⁶⁶." On voit bien comment le mot de "genre" n'est plus ici qu'un terme de rappel, puisque le moment formel n'est pas pensé pour lui-même mais dans la perspective, que Kauffmann ne cache pas, d'une anthropologie :

"La carrière de l'essai n'est pas seulement une question d'intérêt local qui ne concernerait que la théorie littéraire et la critique. Incarnant comme elle le fait la vieille querelle dialectique entre le sujet pensant et les systèmes de pensée établis, la réflexion sur le genre de l'essai relève également de l'anthropologie philosophique⁴⁶⁷."

C'est peut-être ici que Kauffmann, qui présentait une pensée de l'entre-deux tout à fait en accord avec d'autres études sur l'essai, se détache de la démarche qu'adoptent par exemple Bensmaïa, ou Max Bense, qui se concentre sur l'aspect littéraire du problème de l'essai. On a presque l'impression qu'il en est radicalement à l'opposé : là où Bensmaïa, poursuivant la tentative de Barthes, développe et exploite les caractères de la "littérature" (ou "écriture") dans un renouveau du discours sur le savoir, Kauffmann de son côté règle le sort d'une forme littéraire à problèmes ("question d'intérêt local") dans un questionnement

466 *ibid.*, p.82.

467 *ibid.*, p.90.

épistémologique des sciences humaines. L'atopie littéraire du genre est ainsi significativement ramenée au phénomène de l'interdisciplinarité scientifique. Un avis similaire est exprimé par Gil Delannoï dans son "Eloge de l'essai" ; face aux difficultés de classement ou d'identification que pose le genre, l'aspect littéraire est écarté :

"Il faut aussi distinguer l'essai de la littérature. [...] Quant au style, il n'est pas indifférent dans un essai mais il n'est jamais nécessaire. L'autobiographie intellectuelle ou l'interprétation du sens de l'époque se prêtent au talent littéraire mais ne s'épuisent pas en lui⁴⁶⁸."

Cette pensée de l'entre-deux fait donc de l'essai comme genre littéraire le point de départ d'une approche de l'essayisme comme attitude mentale. C'est aussi la démarche de toute une tradition épistémologique allemande, que Kauffmann analyse longuement et fait remonter aux thèses romantiques sur la littérature comme connaissance. De Schlegel à Adorno en passant par Lukács et Musil, l'article rappelle comment la pensée d'un genre atopique recoupe les questionnements du rapport entre science et littérature, pour arriver au XX^{ème} siècle à un questionnement de la science en tant que telle.

Robert Musil : le flottement et la zone intermédiaire

L'image de l'entre-deux apparaît ainsi dans les textes d'un des plus célèbres écrivains ayant écrit sur l'essai, Robert Musil. Dans une critique littéraire de 1914, il regrette que Walter Rathenau n'ait pas trouvé le style adéquat pour l'expression de ses pensées. Il termine son article sur l'idée que

"la pensée artistique et la pensée scientifique, chez nous [en Allemagne], ne sont pas encore entrées en contact. Les problèmes de la zone intermédiaire attendent encore leur solution⁴⁶⁹."

Mais dans la pensée de Musil, cette "zone intermédiaire" correspond moins à l'interdisciplinarité que prône Kauffmann, où l'essai est la forme qui remet en question les cloisonnements des disciplines. L'écrivain autrichien regrette lui aussi le cloisonnement des sciences, mais recherche surtout une expression adéquate de ce qu'il appelle tout simplement la vie. La raison rationnelle et la mystique irrationnelle sont deux modalités de l'existence ;

468 DELANNOI 1986, p.185.

469 "Notes sur une métapsychique" [1914], in MUSIL 1978, p.73.

mais Musil rejette ou ridiculise ceux qui ne privilégient qu'un seul aspect. Pour vivre pleinement, il faut savoir joindre les deux, alors que l'époque condamne l'esprit à s'épuiser de l'un à l'autre : "après avoir avalé coup sur coup deux romans allemands, il ne nous reste plus qu'à vite résoudre une intégrale, pour désenfler⁴⁷⁰." Celui qui vit dans cette "zone" doit trouver le moyen de dire (d'écrire) l'expérience très particulière qu'il a vécue ; c'est ici que l'essai doit être privilégié, car, selon Musil, les autres formes d'expression altèrent l'expérience de la vie pleine, et la dégradent, soit en mauvaise prose mystique, par exemple chez Rathenau, soit en langage scientifique décharné, comme dans les systèmes philosophiques. Musil se place dans l'entre-deux, en ce qu'il ne veut renoncer à aucun des avantages de la "science" et de la "littérature". Il critique, par exemple, l'ouvrage d'Oswald Spengler, *Le déclin de l'Occident* (1916-1920) : s'il est intéressé par une "philosophie de la vie", il rejette "la spiritualité dont on se couvre comme d'un manteau de mannequin ; le débordement de l'imprécision lyrique sur les terres de la raison⁴⁷¹", qu'il estime inepte et archaïque, inadaptée au monde moderne et au progrès.

Musil développe son point de vue sur l'essai dans de nombreux textes, qui n'ont pas tous le même statut. Il ne propose nulle part de véritable "théorie du genre", mais livre des réflexions au détour d'articles de critique littéraire, d'ébauches⁴⁷², ou dans son roman *L'Homme sans qualités*. Le titre du chapitre qui contient cette réflexion montre d'ailleurs que, plus qu'un genre, Musil vise un état d'esprit, et peut-être un état d'esprit "impossible" (comme on dirait d'un enfant, aurait précisé Barthes, ce qui correspond sans doute aussi bien à Ulrich, le héros du roman) : "La terre même, mais Ulrich en particulier, rend hommage à l'utopie de l'essayisme⁴⁷³." Il n'est pas indifférent que ce développement sur l'essayisme soit placé dans une œuvre romanesque qui bouleverse elle-même les conventions du genre⁴⁷⁴.

470 "L'homme mathématique" [1913], in MUSIL 1978, p.59.

471 "Esprit et expérience. Remarques pour des lecteurs réchappés du Déclin de l'Occident" [1921], in MUSIL 1978, p.116.

472 Voir par exemple dans MUSIL 1978 : "Franz Blei" [1918], p.78-79 ; "Forme et fond" [ébauche, 1910], p.322-323 ; "De l'essai" [ébauche, 1914] ; "Quelques essais" [1913], p.417-418.

473 MUSIL [1930-1938], tome 1, chapitre 62.

474 Voir à ce sujet Jean-Pierre Cometti, *Robert Musil de Törless à L'Homme sans qualités*, Mardaga, 1986 ; Jacques Dugast, *Robert Musil. L'homme sans qualités*, PUF, 1992, "Etudes littéraires" 33 ; *Robert Musil*, Cahiers de L'Herne, Paris, 1981.

On trouve cependant dans ce chapitre 62 des éléments d'analyse proprement littéraire. Après avoir exposé la sclérose des systèmes scientifiques et philosophiques du savoir, et la réticence d'Ulrich à se "caser" dans la vie (ce qui reviendrait à lui faire choisir l'un de ces systèmes, ou leur version sociale), Musil décrit l'"absence de qualités" de son personnage :

"il hésite à devenir quelque chose ; un caractère, une profession, un mode de vie défini, ce sont là des représentations où perce déjà le squelette qui sera tout ce qui restera de lui pour finir. [...] Plus tard, quand sa puissance intellectuelle eut augmenté, Ulrich en tira une idée qu'il n'attacha plus désormais au mot trop incertain d'hypothèse, mais, pour des raisons bien précises, à la notion caractéristique d'essai⁴⁷⁵."

La notion est ensuite explicitée : c'est un certain état de conscience qui comprend le monde dans toute sa puissante subtilité, sans pourtant le figer dans un concept, lui préservant sa part de passion spirituelle. Musil en vient rapidement à une formulation de l'ambiguïté de cet état : "une combinaison d'exact et d'inexact, de précision et de passion⁴⁷⁶." Dans un développement principalement consacré à une modalité de la vie de l'esprit, Musil insère alors des considérations sur la forme littéraire de l'essai, pour mieux saisir la spécificité de cette modalité :

"La traduction du mot français «essai» par le mot allemand *Versuch*, telle qu'on l'admet généralement, ne respecte pas suffisamment l'allusion essentielle au modèle littéraire⁴⁷⁷."

L'état d'esprit essayiste ne se réduit à aucun système, aucune idée "claire" ou conviction identifiable, mais n'est pas pour autant irresponsable et fumeux ; de même, les textes essayistiques ne se laissent décrire par aucune explication de texte rigoureuse, sans pour autant perdre leurs "lois non moins strictes qu'apparemment subtiles et ineffables⁴⁷⁸." C'est pour ne pas tomber dans ce travers de l'explication philologique, semble-t-il⁴⁷⁹, que Musil en vient donc aux métaphores de l'entre-deux (entre deux eaux, pour commencer), seule manière d'appréhender ces textes sans les trahir :

475 MUSIL [1930-1938], tome 1, p.300-301.

476 *ibid.*, p.304.

477 *ibid.*, p.304-305.

478 *ibid.*, p.305.

479 Rappelons que si raisonnement il y a dans ce texte, il est construit sur des bases narratives ; la succession des propositions, comme dans tout roman, exprime une certaine causalité dans la perspective d'une progression *romanesque*, c'est-à-dire d'une progression qui fait assumer au déroulement linéaire du texte l'essentiel du "raisonnement" ou de "l'histoire".

"Assez nombreux furent ces essayistes-là, ces maîtres du flottement intérieur de la vie ; il n'y aurait aucun intérêt à les nommer ; leur domaine se situe entre la religion et le savoir, entre l'exemple et la doctrine, entre l'*amor intellectualis* et le poème⁴⁸⁰."

Ce que la progression du texte romanesque suggère (aussi bien, sans doute, qu'une théorie comme celle de Good, qui déclare ne pouvoir procéder que par adoption de la démarche essayiste), c'est qu'il n'est pas possible de parler de l'essai autrement qu'en évoquant ce qu'il n'est pas, qui est aussi ce qu'il cherche à dépasser : les discours rigides de la science, les illuminations des poètes détachés de la vie réelle. Comme pour légitimer (affirmer la responsabilité de) cette pensée de l'entre-deux, le roman évoque alors brièvement les deux échecs possibles d'une critique littéraire de l'essai. Soit on cherche à y relever des idées, une conviction claire, en mettant à l'écart la substance verbale du texte : "de tout cela, il ne reste plus alors que la délicate architecture de couleurs d'une méduse après qu'on l'a tirée de l'eau et déposée sur le sable⁴⁸¹." Soit on se cantonne, à l'inverse, aux beautés du style, et on manque tout autant l'essentiel de l'essai :

"Il serait tout à fait déplorable que ces descriptions évoquent un mystère, ou ne fût-ce qu'une musique où dominant les notes de la harpe et le soupir des *glissandi*⁴⁸²."

On reconnaît précisément dans ces deux erreurs les deux versants d'une activité spirituelle devenue stérile, que Musil cherche à réunir pour leur redonner leur fécondité. C'est donc tout naturellement (c'est-à-dire avec toute la cohérence que donne la progression romanesque de ce chapitre de *L'Homme sans qualités*) que cette manière de présenter l'essai ("entre l'exemple et la doctrine, entre l'*amor intellectualis* et le poème") est entérinée : "que doit faire un homme qui cherche quelque chose situé entre deux⁴⁸³ ?" Une dernière allusion à l'explication littéraire vient confirmer la nature complexe de "ce qui est ainsi «entre deux⁴⁸⁴»" :

"Pas plus qu'on ne peut faire des parties authentiques d'un essai une seule vérité, on ne peut tirer d'un tel état [l'essayisme] une conviction ; du moins pas sans devoir aussitôt l'abandonner⁴⁸⁵."

480 MUSIL [1930-1938], tome 1, p.305.

481 idem.

482 idem.

483 ibid., p.306.

484 idem.

485 ibid., p.307.

Nous avons insisté sur le statut de la démonstration de Musil : intégrée à un roman, il nous semble qu'elle doit être prise en compte au sein d'un développement romanesque. Mais on a pu voir que l'image de l'essai qui s'y dessine est proche de celle qui peut apparaître dans un article de critique littéraire. Dans sa préface au volume d'*Essais* de Musil, son traducteur Philippe Jaccottet insiste quant à lui sur le fait que ce sont des écrits de circonstance, souvent de commande. Il cite des passages du journal de Musil où celui-ci montre une grande hésitation à l'idée de publier des textes éparpillés dans des revues diverses ; c'est à cette occasion qu'il ébauche des textes (il n'en a achevé et publié aucun) sur l'essai en tant que tel⁴⁸⁶. Si une théorisation de son écriture essayistique l'a préoccupé, c'est donc aussi "à l'occasion" d'autre chose. Le chapitre 62 de *L'Homme sans qualités* reste en définitive l'exposé le plus complet sur l'essai ; mais il reste aussi un chapitre de roman.

Theodor W. Adorno : la vérité en équilibre

Musil considère que les erreurs de l'esprit renforcent l'aspect négatif de la "pure littérature" et de la "science pure", qui s'excluent et se méprisent l'une l'autre, condamnant la connaissance à des vérités partielles et la philosophie à rester en-deçà de la vie : "l'homme qui pense en artiste est menacé à la fois par celui qui pense en non-artiste et par l'artiste qui ne pense pas⁴⁸⁷." Adorno reprend les mêmes thèses lorsqu'il rédige en 1958 son célèbre texte "L'essai comme forme". L'art et la science ne sont pas la même chose, et il serait ridicule de vouloir abolir leur frontière. Adorno critique sévèrement une certaine philosophie (celle de Heidegger, notamment), qui

"croit pouvoir abolir, par des emprunts à la poésie, la pensée objectivante et son histoire [...] espérant même que l'être lui-même pourrait parler dans une poésie fabriquée à partir de Parménide et de Jungnickel⁴⁸⁸."

Ces tentatives n'aboutissent qu'à un "bavardage culturel éculé", "une malice paysanne déguisée en langage de l'origine⁴⁸⁹". Il s'agit donc bien de maintenir le sens de certains

486 MUSIL 1978, préface de Philippe Jaccottet, p.14-20.

487 "Quelques essais" [1913], in MUSIL 1978, p.418.

488 ADORNO [1958], p.9-10. Max Jungnickel est un écrivain berlinois des années 1920-1930, auteurs de romans et de pièces de théâtre romantiques.

489 *ibid.*, p.10.

systèmes, comme celui de "l'art" et celui de "la science", mais de lutter contre l'hégémonie de l'un ou l'autre en inventant un langage qui se maintienne entre les deux. Il faut rejeter aussi bien la conceptualité abstraite qui vide les concepts de leur vie qu'une certaine philosophie de la vie qui prend sa force dans l'irrationnel poétique. On a pu reconnaître dans ce dernier rejet l'horreur d'Adorno pour l'idéologie nazie, au point que Lane Kauffmann rappelle que dans sa pensée, "Faire des vers après Auschwitz, c'est pactiser avec le barbare⁴⁹⁰." Adorno cherche à accéder à ce qui se situe entre les deux, "utopie⁴⁹¹" dont l'équilibre et l'efficace dépendent autant de la rigueur que de l'hérésie qui s'y conjoindront. Les métaphores de la musique et de la danse se retrouvent ici, qui développent pleinement l'idée d'équilibre entre rigueur et abandon, inspiration et construction⁴⁹².

Avec Musil et Adorno, la théorie de l'essai vise l'objectif très exigeant d'une métaphysique de la connaissance et une philosophie de la vie, dans une pensée qui veut allier les valeurs de la science et de la littérature. L'essai sera moins pensé comme genre à identifier que comme pratique d'écriture apportant une solution au problème d'une vie devenue clivée. On y cherche l'expression adéquate d'une affirmation des sciences et de la littérature (dont l'union originelle n'est pas idéalisée, mais au contraire rejetée dans le mythe ou l'archaïsme) qui saurait en même temps exploiter les forces de l'intuition.

Avant de reporter notre analyse de ce phénomène à une étude plus générale de l'essayisme, on peut noter dans le cadre de notre modélisation des attitudes génériques que l'entre-deux de l'essai est presque toujours vu comme un "no man's land" — c'est-à-dire qu'il ne va pas de soi, et qu'il présuppose le conflit. Ni la littérature ni la science ne voient comme un phénomène bénin le refus de choisir de l'essai, comme si le fait qu'il se situe dans une zone intermédiaire remettait en cause par principe l'existence et le bien-fondé des zones bien délimitées. Par son inconvénient, la théorie de l'essai comme genre, quand elle adopte le

490 Adorno cité par KAUFFMANN 1988, p.84.

491 ADORNO [1958], p.9.

492 Voir sur ce sujet SÜNNER 1986.

point de vue de l'entre-deux, invite rapidement le théoricien à mettre en place un autre cadre que l'aristotélisme des essences génériques.

III. LA THÉORISATION PAR LA NOTION D'"EN-DEÇÀ"

Cette attitude a en commun avec la précédente la prise en compte du système des genres plus que de l'essence de l'essai. Mais elle radicalise ce que nous avons appelé l'atopie du genre jusqu'à le poser comme extérieur, en quelque sorte, au système des genres — ce qui revient, somme toute, à prendre acte de sa revendication ; ou, plutôt qu'extérieur, elle pose le genre comme antérieur (logiquement) aux genres, en-deçà des genres. L'essai sera ici l'anti-genre, le non-genre (Snyder), l'absence de genre. Dans sa version dépréciative, cette opinion fait de l'essai littéraire le refuge des écrivains paresseux, des penseurs incohérents (Huet) et de l'institution laxiste (Häny). Dans sa version positive, c'est une façon d'inverser le problème de l'hétérogénéité : si l'essai est la matrice des autres genres⁴⁹³, rien de surprenant à ce qu'il se caractérise par l'opulence des possibles stylistiques, énonciatifs et linguistiques ; chaque genre n'est, ensuite, que la spécification d'une possibilité d'écriture parmi d'autres présentes à l'état brut dans l'essai. Selon le cas, on aura donc la présentation soit d'un échec, voire d'une supercherie littéraire, soit d'une force de langage authentique dont l'énergie pourrait renverser les genres établis.

A. L'informe, une imposture littéraire

On sait que les *Essais* de Montaigne lui ont attiré des reproches ; certains y ont critiqué l'exaltation de l'amour-propre (Pascal), d'autres le relâchement de la forme qui ne se soumet pas aux contraintes. Huet, par exemple, écrivait que

"Les *Essais* de Montaigne sont de véritables *Montaniana*, c'est-à-dire un recueil des pensées de Montaigne, sans ordre et sans liaison. Ce n'est peut-être pas ce qui a le moins contribué à le rendre si agréable à notre Nation, ennemie de l'assujettissement que demandent les longues dissertations ; et à notre siècle, ennemi de l'application que demandent les traités suivis et méthodiques. Son esprit libre, son style varié, et ses expressions métaphoriques, lui ont principalement mérité cette grande vogue, dans laquelle il a été pendant plus d'un siècle, et où il est encore aujourd'hui : car c'est, pour ainsi dire, le bréviaire des honnêtes paresseux,

493 BENSMAÏA 1986, p.11.

et des ignorants studieux, qui veulent s'enfariner de quelque connaissance du monde, et de quelque teinture des Lettres⁴⁹⁴."

L'érudit ne croyait peut-être pas si bien dire ; son propre jugement nous est parvenu dans des *Huetiana* posthumes⁴⁹⁵, au bénéfice d'une mode des "Ana" qu'Alain Montandon voit démarrer en 1669 et se poursuivre au XVIIIème siècle. Huet tolère mal qu'un écrivain fasse une œuvre à l'image de ces mélanges d'anecdotes et de pensées diverses. Un recueil posthume peut être "sans ordre et sans liaison" ; mais l'œuvre publiée en toute conscience⁴⁹⁶ ne peut pas se refuser ainsi à "l'assujettissement" et à "l'application" sans attirer la critique. Huet s'en prend sans détour à une mode qui néglige les genres de la création poétique, et condamne un auteur qui écrit sans s'y plier, qui se place en-deçà ou au-delà des genres, livrant à la publication des "pensées trouvées".

Bien plus près de nous, un critique littéraire allemand reprend l'accusation : pour rendre compte des études de Ludwig Rohner et Gerhard Haas, Arthur Häny commence par rappeler combien le terme "essai" s'est usé (*strapaziert*) dans des emplois illégitimes. L'Allemagne se distinguerait des autres nations par un préjugé défavorable ("provincial", regrette Rohner), l'*Essay-Fremdheit* ; on peut le comprendre, dit Häny, lorsqu'on fait le compte de tous les écrits disparates et sans valeur qui prétendent s'en conférer une par le seul sous-titre "essai". Un jugement de Gottfried Keller nous est rapporté, qui indique que ce phénomène n'est pas nouveau : pour critiquer l'écrivain Störteler, il ridiculise une prétention littéraire qui ne s'appuie que sur le titre d'essayiste.

"Bald schrieb er verschiedene Abhandlungen, welche er seine Gattin als «Essais» bezeichnete, und er sagte öfter, er glaube, er sei seiner Anlage nach ein Essaiist⁴⁹⁷."

Il ressort de cette prévention contre l'essai le sentiment qu'une forme d'écriture affichant un refus des genres attire forcément les imposteurs (*Hochstapeln*) de la littérature. On sous-

494 Cité par MONTANDON 1992, p.104-105.

495 Recueil publié en 1722.

496 Antoine Compagnon formule ce conflit par l'opposition des termes d'*allégorie* et d'*emblème*. Les critiques faites à Montaigne par Pascal, Arnaud et Nicole, Malebranche, iraient dans ce sens : ils l'accusent de recourir à des mots et à des citations sans les référer en permanence à un sens stable, déchiffrable (allégorie), mais au contraire en les pervertissant et en les entraînant dans le mouvement accidenté de son écriture. (COMPAGNON 1979, p.258-259 et p.306-313.

497 "Il se mit bientôt à écrire différentes dissertations qu'il désignait comme des «essais» devant sa femme ; et il disait souvent qu'il pensait que ses dispositions étaient celles d'un essayiste." Cité par HÄNY 1968, p.395.

entend ici que les règles d'un genre ne sont pas seulement des prescriptions de bonne tenue ; elles marquent aussi le passage de l'écriture vague et dispersée à l'œuvre légitime, par le recours à un effort. Tout ce passe comme si l'essai, pour certains critiques qui le voient comme un "anti-genre", refusait cet effort ; le résultat leur paraît forcément scandaleux, à moins d'y voir du génie⁴⁹⁸. Dans cette perspective pour le moins méfiante, dire que l'essai est en-dehors des genres le rend suspect de malhonnêteté, d'imposture ; la théorie doit montrer que de bons textes peuvent *quand même* sortir de ce flou.

B. Edouard Morot-Sir : l'anti-genre ou l'anarchie primitive des langues

On trouve chez Edouard Morot-Sir une formulation claire :

"L'essai serait donc l'anti-genre chronique — refus du genre et de ses codifications, refus de laisser le langage enfermé dans des définitions et des règles opératoires, revendication de liberté, signe d'une anarchie endémique qui dériverait de l'invention même des langues⁴⁹⁹."

Son opinion a pour corollaire que "l'essai a envahi les genres institués, au point même que les genres établis sont devenus des *essais polarisés*, et que la production littéraire dans sa totalité est un immense laboratoire d'essais en toutes directions⁵⁰⁰." Morot-Sir réitère son opinion sur l'invasion de l'essai dans une critique qu'il donne en 1989 de l'ouvrage de Fraser, *The French Essay* (1986). Il étend même son hypothèse, appliquée seulement au XXème siècle dans sa communication de 1982 : il s'y demande "si l'essai, qui a joué un rôle d'anti-genre, n'a pas sourdement contaminé les grands genres, et surtout le roman depuis la fin du XVIIIème siècle⁵⁰¹." La prise de position de ce critique est assez claire ; on peut déceler dans son style une réserve certaine sur "la compétence (et dans certaines perspectives, l'incompétence) du langage de l'essai⁵⁰²." Il affirme, d'autre part, que "le genre, quel qu'il soit, est, au contraire, une solution préalable. Il détermine les conditions d'existence d'un mode littéraire⁵⁰³" ; "les genres ont donc été les gardiens du sens de nos langues ; par leurs

498 COMPAGNON 1979, p.313.

499 MOROT-SIR 1982, p.118.

500 *ibid.*, p.118-119.

501 MOROT-SIR 1989.

502 MOROT-SIR 1982, p.119.

503 *ibid.*, p.118.

règles et leurs usages, ils ont canalisé les mots et servi d'intermédiaires efficaces à des philosophies de l'homme. En ébranlant les genres, l'essai a provoqué peu à peu la disparition de ces humanismes auxquels il semblait destiné⁵⁰⁴." Il explique aussi que l'essai triomphe au moment de l'échec d'un auteur, "moment où il ne peut plus écrire que sur la conscience qu'il a de lui-même et de ses limites⁵⁰⁵." On a lu une opinion semblable sous la plume de Besnier : l'essai témoigne "d'une littérature négative, qui ne peut plus dire que la perte de son propre pouvoir. Sa grandeur tient à cet aveu⁵⁰⁶."

504 *ibid.*, p.129.

505 MOROT-SIR 1989.

506 BESNIER 1990, p.235c.

Morot-Sir nous semble ainsi être le représentant le plus explicite d'une certaine idéologie de l'essai comme anti-genre à la fois décadent, somptueux et dangereux. Dans la mesure où cette pensée de l'essai s'articule sur une valorisation des genres comme principes organisateurs, elle s'accommode du refus constitutif de l'essai dans une analyse de son inefficacité fondatrice, de son échec inéluctable, "anarchie endémique" ou même "sado-masochisme de l'écriture"⁵⁰⁷. Sa théorie, en fait, critique l'idéal de l'entre-deux exposé plus haut. Dans son ambition d'allier les contraires dans un projet paradoxal, l'essai aurait finalement mis quatre siècles, depuis Montaigne, à s'épuiser dans une entreprise impossible. La cause de cet échec serait que l'essai, comme création littéraire, n'est constitué que de mots et ne peut donc endosser l'identité de discours critique du réel qu'il revendique : "la peur d'être dupe conduit à des rêves de destruction sémiotique"⁵⁰⁸. Partant d'une même base, cette théorie arrive à une conclusion radicalement différente de celle d'Adorno (elle-même héritière d'une tradition de la pensée allemande de l'essai). Ce dernier pose en effet, lui aussi, que l'essai n'a pour objet et pour moyen que le langage, le déjà créé, le signe : c'est-à-dire la culture. Mais là où Adorno voit la possibilité d'une véritable et magistrale critique de la pensée occidentale, pour Morot-Sir "il n'y a qu'une unique tragédie — celle de la nature du langage comme signe. Les genres ont pour fonction de faire oublier ce péché originel des mots. Mais en vain ! C'est le sens de la prise de possession de la littérature par l'essai"⁵⁰⁹.

Nous sommes ici dans un débat qui excède largement la réflexion sur le genre, et auquel il faudra bien évidemment revenir. Pour en rester à l'anti-genre tel que le théorise Morot-Sir, il faut encore signaler la façon dont il articule l'essai aux autres genres institués.

Il explique que l'essai joue un rôle majeur dans des "révisions radicales de notre conscience littéraire et, par voie de conséquences [sic], dans la conscience des genres"⁵¹⁰. La révision dont il parle qui concerne prioritairement notre propos est celle d'une "conscience de l'œuvre à faire par delà les genres institués"⁵¹¹. On voit comment sa théorie associe une force qui préexisterait aux genres à un projet de la littérature contemporaine de les dépasser,

507 MOROT-SIR 1982, p.124.

508 idem.

509 ibid., p.129.

dans une sorte de mouvement centrifuge où les œuvres quittent les domaines régulés par les genres. Il le formule ainsi :

"les genres dessinent, délimitent, codifient les modes d'expression possibles. [...] Le doute sur la valeur de cet encadrement est corrélatif d'une nouvelle conscience de l'œuvre comme transcendante aux genres en qui elle s'incarne. Les genres cessent d'être des fins pour devenir des moyens relatifs qu'il convient d'essayer les uns après les autres, parfois simultanément. Alors l'essai prend une revanche éclatante⁵¹²."

Il désigne ensuite comme conséquence de cette mutation l'interchangeabilité de la philosophie et de la littérature, et s'attachera donc à définir le projet spéculatif de la nouvelle littérature. C'est sur ce point qu'il faudra le confronter à toutes les pensées de l'essayisme⁵¹³.

Mais on peut pour finir entrer dans le détail de deux analyses qu'il donne, l'une de Gide et l'autre de Camus, parce qu'elles révèlent bien, pensons-nous, ses prises de position sur la valeur de l'essai dans son rapport aux autres genres. Morot-Sir se montre extrêmement dépréciatif à propos d'André Gide, dont il pense que l'éditeur aurait dû donner pour unique titre aux œuvres publiées dans trois volumes de la collection de la Pléiade le seul mot "Essai". Pour lui, "si Gide se tortille ainsi et s'il ne peut dormir tranquille dans le lit d'un genre, c'est qu'il ne peut fondre en un seul texte l'événement et la réflexion morale⁵¹⁴." Donc, si Gide a voulu transcender les genres, en les remettant sans cesse en question dans son écriture, et en convoquant l'essai, cet anti-genre, pour le mettre en abyme dans ses récits, cela ne lui a permis qu'un travail raté, "pas même essai, simplement «essayage⁵¹⁵»." Le noyau de cet échec, c'est le principe du texte mis en miroir, se critiquant lui-même, c'est-à-dire du congé définitif donné aux genres par l'invasion de l'essai dans l'écriture. En revanche, Camus aurait refusé ce principe du texte mis en miroir, sauvant par là, "en intention et en réalité⁵¹⁶", la qualité de son œuvre. Morot-Sir cite l'auteur, dans sa préface à la réédition du recueil en 1954, pour souligner son "intention" : Camus tenait beaucoup à ses premiers textes du recueil *L'Envers et l'Endroit*, qu'il qualifiait d'essais ; mais il souhaitait

510 *ibid.*, p.124.

511 *idem.*

512 *idem.*

513 Voir notre IIème partie.

parvenir à les récrire. Le projet de l'écrivain est ensuite analysé comme un repli vers les grands genres :

"on sait que dans les phases de son œuvre, qu'il dit «même pas commencée en 1954», il a abandonné la fusion des genres qu'il avait spontanément réalisée dans ses premiers essais⁵¹⁷."

Même si ce repli est donné comme incomplet, Morot-Sir souligne que le respect des règles génériques a donné à l'œuvre une ampleur devant laquelle il s'incline :

"il serait faux de dire que Camus a mis le roman, la nouvelle et le théâtre au service de l'essai, car il respecte cette «gauchissure» qui fait que le récit ou la tragédie ont leurs lois propres de création. En sens inverse, l'essai camusien emprunte au roman et au théâtre leur dynamique dramatique. [...] C'est dans cette perspective, me semble-t-il, qu'il est légitime de dire que, grâce à l'essai, le sens de l'œuvre a transcendé les genres ; la différence entre les genres devient relative, et parfois, négligeable⁵¹⁸."

On voit bien ce qui motive cette appréciation positive : l'essai s'est tenu en marge d'un balisage serré, est resté, si l'on veut, à sa place ; il n'en reste dans l'œuvre qu'une tonalité, la marque d'une liberté sous-jacente. Si mutation des genres il y a, c'est dans "le sens" de l'œuvre, non dans son profil générique lui-même ; autrement dit, la différence entre les genres est laissée au jugement de valeur du critique ("négligeable"). Dans l'analyse de ce dernier, on repère la satisfaction de pouvoir assigner à chaque œuvre son genre — notamment en recourant aux "intentions de l'auteur"—, et le plaisir donné comme supplémentaire de se perdre un peu dans un petit "quelque chose en plus", une transcendance qui sait se tenir en marge de la pensée des genres.

C. L'anarchiste envahisseur

Dans la perspective où les genres littéraires sont indispensables à une structuration de la création littéraire, si on les envisage comme des conditions de possibilité, l'anti-genre est donc, dans le meilleur des cas le fait d'un génie, dans le pire l'expression d'un chaos sans valeur. Dire que l'essai envahit les autres genres peut donc être compris comme

514 MOROT-SIR 1982, P.125.

515 idem.

516 ibid., p.126.

517 idem.

518 idem.

l'observation d'une inquiétante déliquescence de l'ordre littéraire, où n'importe qui finit par faire n'importe quoi. L'essai en "profiterait" pour envahir les autres genres et les étouffer. On relève cette observation chez Chadbourne, qui voit au XX^{ème} siècle en France une "revitalisation", des "vagues successives de renouveau" de l'essai, de Remy de Gourmont à Roland Barthes. Mais il signale combien cette expansion inquiète certains :

"some French critics today complain of an overgrowth of essayism, of the essay contaminating and even stifling the novel⁵¹⁹."

J.D.C. Potgieter utilise aussi l'image de l'envahisseur ("literarischer Eindringling⁵²⁰"), mais souhaite le comprendre positivement, et pour cela, écarte la notion de "*Misch-Genre*". Il propose de sortir de la controverse sur sa nature hybride en tenant compte de son refus fondateur. Il reprend une métaphore inaugurée par K.A. Horst en 1954, celle du "coucou littéraire" qui reste lui-même alors qu'il se développe dans le nid d'autres "oiseaux" (genres). Mais il conclut que l'essai, ce faisant, ne transgresse aucune frontière, dans la mesure où, de même que le coucou ne se construit aucun nid, il ne reconnaît tout simplement pas les frontières. L'essai est le "genre" de l'autoproclamation, de l'autoreconnaissance, hors système de règles.

A travers une longue distinction entre forme externe et forme interne⁵²¹, Potgieter nous invite en fin de compte à écarte la pensée des genres, qui ne convient pas à l'essai (ou ne peut que le réduire à un "fourre-tout" qui n'y a pas sa place), pour se concentrer sur la "forme interne", c'est-à-dire l'essayisme comme attitude mentale. La question du genre ne lui paraît donc pas pertinente, dans une problématique classique qui viserait à définir une forme externe (c'est-à-dire les éléments formels qui permettraient de le différencier des autres genres) : il donne 16 traits distinctifs pour cette forme externe, contre 28 pour la forme interne. Il lui paraît préférable d'assumer ce rejet des genres affiché par l'essai ; ce qu'il lui semble devoir être retenu du coucou, c'est qu'il se moque d'être ici ou là. La forme

519 "A l'heure actuelle, certains critiques français se plaignent d'un développement excessif de l'essayisme, qui amène l'essai à contaminer et même à étouffer le roman." CHADBOURNE 1983, p.148.

520 POTGIETER 1987, p.203.

du nid, peut-être même les strictes différences que nous établissons entre les espèces ornithologiques, lui sont tout bonnement indifférentes.

"Zum Schluß ist zu bemerken, daß K.A. Horst den Essay als ein «literarisches Kuckucksei» bezeichnet, und meines Erachtens läßt sich Horsts Charakterisierung des Essays als literarischer *Eindringling* im positiven Sinne verstehen. Der Essayist legt nämlich seine Gedanken in ein nicht in die Trias passendes Nest (das die «äußerliche» Form repräsentiert), das sich der Essayist nach Willkür *wählt*. Wie der Kuckuck im fremden Nest immer noch Kuckuck bleibt, so auch der Essay (qua «innere» Form), d. h. als Gedankenreflexion innerhalb der Trias, deren interterritoriale Grenzen er insofern nicht überschreitet, als er sie nicht einmal anzuerkennen scheint⁵²²."

Pour Michael Hamburger, l'essai n'a pas de forme, n'est pas une forme ; c'est un "esprit", semblable à l'"état" que Musil cherche à désigner. Aussi faut-il le chercher partout, et pas seulement dans les "essais" répertoriés comme tels ; "sogar ins Gedicht drang die Essayistik ein⁵²³." Le changement de termes (*Essay* devient *Essayistik*) signale une force d'écriture plutôt qu'un genre. Hamburger mentionne quelques grands textes qui lui semblent "envahis" par l'essai, pour le meilleur effet : par défaut, de manière latente, l'essai pénètre le silence qui environne les aphorismes d'un Nietzsche, d'un Lichtenberg, d'un Friedrich Schlegel ; les romans de Robert Walser, et de Musil révèlent par contre cet esprit essayistique par excès, comme ce qui déborde le cadre épique et gonfle les œuvres de véritables "essais miniatures". Enfin, le ton général de l'essai se superpose au genre narratif dans les œuvres de Borges, Benjamin, Bloch, Adorno. L'essai n'est donc pas un genre ; il est en-dehors des genres, prêt à investir l'un d'eux au gré de la création particulière d'une œuvre. S'il y a invasion, c'est de la force créatrice dont toute œuvre est le produit, mais cette fois sans apprêt, sans protocole d'insertion dans un "système des Beaux-Arts" (ou des Belles-Lettres) : genre d'avant les genres.

521 *ibid.*, p.201.

522 "Remarquons pour terminer que K.A. Horst définit l'essai comme un «coucou littéraire», et d'après moi cette caractérisation de l'essai comme *envahisseur* littéraire que fait Horst doit être entendue dans un sens positif. L'essayiste, en l'espèce, dépose ses pensées dans un nid (il représente la «forme externe») qui ne rentre pas dans la triade, mais un nid qu'il *choisit* arbitrairement. Un coucou, à l'intérieur de son nid d'étranger, reste toujours un coucou ; ainsi de l'essai (entendez : la «forme interne»), c'est-à-dire la réflexion intellectuelle, à l'intérieur de la triade, dont on ne peut pas dire qu'il franchit les frontières inter-territoriales dans cette simple mesure où il ne semble pas même les reconnaître." POTGIETER 1987, p.203.

523 HAMBURGER 1965, p.291.

D. Michel Beaujour : le non-genre moderne et archaïque

L'essai est traité dans le cadre d'une étude de l'*autoportrait littéraire*, soigneusement distingué de l'autobiographie d'une part (à l'aide du concept de chronologie, "implicite dans le choix du *curriculum vitae*⁵²⁴") et du portrait d'autre part (par la prise en compte dans le texte du sujet de l'énonciation). Le terme, qu'il emprunte à l'art pictural, ne le satisfait pas, mais il n'en trouve guère d'autre :

"il faudrait fabriquer un néologisme (autographie ? autoscription ? autospécularisation ?) ou bien élargir le sens d'un des termes que les écrivains en question ont risqué pour désigner leur «genre» : *essai*, méditation, promenade, anti-mémoires, bio-graphie, autoabstraction. [...] Notre hésitation terminologique ne fait que redoubler celle des auteurs. Un trait distinctif des textes en question est précisément qu'ils ne savent pas comment se désigner eux-mêmes⁵²⁵."

Le flottement des titres, du nom du genre, amène la question du genre lui-même. Philippe Lejeune, dans son travail sur l'autobiographie⁵²⁶, exclut de son corpus les textes que Beaujour considère (par exemple *De vita propria liber* de Jérôme Cardan⁵²⁷), ou bien, estime Beaujour, force ceux-ci à se couler dans une ligne d'évolution qui permette d'expliquer les mutations de l'autobiographie à l'époque de Leiris (*La règle du jeu*, 1948 à 1976). "Il semble plus économique de postuler l'existence d'un autre genre — ou du moins d'un autre type de discours [...] ⁵²⁸." Ce discours-ci embarrasse les théoriciens, parce qu'il n'obéit pas au fonctionnement canonique d'un genre :

"l'autoportrait n'a été l'objet d'aucune réflexion théorique suivie, sauf dans les textes eux-mêmes. Les autoportraitistes pratiquent l'autoportrait sans le savoir. Ce «genre» n'offre aucun «horizon d'attente». Chaque autoportrait s'écrit comme s'il était unique en son genre⁵²⁹."

De plus,

"tandis que les «genres» évoluent au cours de l'époque moderne [...], l'autoportrait stagne : on serait en peine de dire ce qui différencie *formellement, fondamentalement* les *Essais* [de Montaigne] de *La règle du jeu* ou de

524 BEAUJOUR 1980, p.9.

525 *ibid.*, p.7 (nous soulignons).

526 LEJEUNE 1975.

527 1643. Traduction anglaise de J. Stoner, *The Book of my Life*, 1930, repris par Dover Publications Inc., 1962.

528 BEAUJOUR 1980, p.8.

529 *ibid.*, p.8.

Roland Barthes par Roland Barthes. Ou bien même ce qui sépare tous ceux-là du texte ancien dont tous les autoportraits modernes nous apparaissent comme des variantes [...] ⁵³⁰."

C'est là le sens de cette stagnation, de cette résistance au cadre générique, que Beaujour s'attachera à démontrer dans son étude : une variation à partir d'une matrice originelle "à la fois très moderne et très archaïque" ⁵³¹."

L'autoportrait-essai est rapporté à la pratique rhétorique de la *memoria*, qui prend elle-même sa source dans un phénomène très archaïque (Égypte ancienne) par lequel le sujet se construit grâce à un parcours à travers les *lieux* de sa culture. En disant que l'essai nie la rhétorique, l'époque moderne n'a révélé en fait que son oubli de ces procédés, devenus latents dans la décadence de l'art oratoire. Il est impensable en termes de genre, parce que les systèmes modernes des genres sont issus de cette exclusion, par une rhétorique dégradée, de la *memoria*. L'invention de l'imprimerie et d'une nouvelle posture de lecture ont en effet transformé l'art mnémotique en catalogue de "lieux communs", alors qu'il participait dans l'ancien art rhétorique du processus fondamental de la dialectique et de la logique, dans un édifice épistémologique qui donnait forme à la conscience de soi du sujet parlant du monde. Beaujour analyse donc l'essai littéraire (l'autoportrait) comme le texte par lequel le sujet écrit la conscience qu'il prend de lui-même au cours de son écriture des "lieux" (thèmes) de sa culture. Mais à cause de l'évolution du statut de l'écrit, cette écriture de soi, "bricolage pararhétorique" ⁵³², est devenue paradoxale, tendue entre la personne de l'écrivain et l'impersonnalité de sa culture. Détaché du système par lequel la rhétorique ancienne donnait un sens à l'écriture, mais prenant sa source dans cette même matrice, l'autoportrait crée donc dans son texte une "mémoire intratextuelle" ⁵³³ qui est sa propre armature. Beaujour démontre que cette armature, pour originale qu'elle se donne, n'est qu'une transformation des codes mnémotiques de l'ancienne rhétorique. Le texte produit ainsi un effet de

530 *ibid.*, p.12.

531 *ibid.*, p.26.

532 *ibid.*, p.12.

533 voir le chapitre 2 de la deuxième partie.

"régression dans l'avant-genre et le non-genre⁵³⁴." La mémoire intratextuelle doit en effet construire les conditions théoriques de possibilité du texte lui-même :

"l'autoportrait [...] est un type de discours qui *prémature* son texte en dénudant — ou en les dramatisant délibérément — les procédés dialectiques ainsi que les opérations sémantiques et linguistiques qui l'engendrent⁵³⁵."

Transgressant les finalités de la matrice rhétorique à laquelle il s'alimente inconsciemment, l'essai (l'autoportrait) signifie alors l'interrogation inquiète sur le sens du langage qu'il tient⁵³⁶. Beaujour formule cette problématique en termes d'"extériorité" du langage : l'essai côtoie perpétuellement son propre néant, sa propre impossibilité à laquelle tout son texte est une réponse précaire et à recommencer⁵³⁷. Tout comme Morot-Sir, Beaujour envisage l'époque contemporaine comme le temps d'une invasion de la littérature par cette préoccupation :

"l'«extérieur» de la littérature, dont l'autoportrait est le *modèle*, n'aurait-il pas dépossédé l'«intérieur» sans pour autant s'installer en position de maîtrise, puisque ce déplacement a eu pour effet de généraliser l'extériorité, l'impuissance et le souci⁵³⁸ ?"

La manière dont l'essai résiste au système traditionnel des genres, se présentant toujours comme un anti-genre ou un avant-genre, loin d'être un phénomène insignifiant, participe donc d'une évolution cruciale :

"Ce serait simplifier singulièrement l'histoire de la «culture occidentale» que d'ignorer cette «marge» où se pensent l'être du langage et le «vide où il trame son espace⁵³⁹.»"

E. Réda Bensmaïa : l'avant-genre

L'Introduction au texte réfléchissant de Réda Bensmaïa est issu d'un travail de doctorat de 3ème cycle qui se consacrait à *La forme de l'essai. (Etude sémiotique et génétique du genre)*⁵⁴⁰. Cependant, Réda Bensmaïa annonce dès l'introduction que son objet

534 *ibid.*, p.131.

535 *ibid.*, p.16.

536 *idem.*

537 On reconnaît dans cette problématique les interrogations de Maurice Blanchot, auquel Beaujour ne manque pas de faire référence.

538 *ibid.*, p.17.

539 *ibid.*, p.18-19.

540 Doctorat de 3ème cycle soutenu à l'Ecole des hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) en 1980. Directeur : Gérard Genette.

d'étude "[conteste] la validité des théories des genres en vigueur⁵⁴¹." A rebours, son analyse précise à plusieurs reprises les raisons pour lesquelles l'essai a été exclu de la théorie des genres. On a cherché des origines à l'essai, invoquant ses modèles antiques ou médiévaux ; mais cette "question toujours oiseuse des origines⁵⁴²" n'a pas pour autant permis à l'essai de faire son entrée théorique en littérature⁵⁴³. On a aussi cherché la rhétorique spécifique de l'essai ; mais Bensmaïa s'oppose, par exemple, aux conclusions de Beaujour, qui voit dans l'autoportrait (l'essai) un texte auquel l'auteur donne un sens après-coup, "en cours d'élaboration." Bensmaïa pense que ce retard concédé à la conscience rhétorique de l'auteur d'essais n'est pas suffisant pour comprendre le texte essayistique, radicalement résistant à toute catégorisation générique⁵⁴⁴. Enfin, Bensmaïa rappelle que les opinions sur l'essai comme anti-genre, si elles lui semblent avoir respecté un principe majeur de l'essai, ont trop souvent eu recours à des concepts négatifs qui ne rendent pas compte des qualités de ce mode d'écriture⁵⁴⁵. Son travail veut donc sortir de "la fausse alternative dans laquelle la critique littéraire classique et la Rhétorique nous ont toujours engagés pour ce qui concerne l'essai : ou bien un genre dégénéré, un avorton générique, un texte sans frontière et informe, un abîme sans différences et sans propriétés spécifiques ; ou bien, un texte bien charpenté rhétoriquement, clairement *individué* et décodable [...] une Forme fortement structurée et close *malgré tout*⁵⁴⁶."

La thèse de Bensmaïa est que l'essai ne peut se comprendre *théoriquement* qu'à l'aide du concept de Texte⁵⁴⁷. Sa démonstration s'attache aux différents procédés d'un fonctionnement, et non aux différents éléments d'un sens⁵⁴⁸. A partir d'une certaine conception des titres⁵⁴⁹, des citations, des néologismes, des ruptures de syntaxe, etc.⁵⁵⁰, il

541 BENSMAÏA 1986, p.11.

542 *ibid.*, p.123.

543 *ibid.*, p.122-123.

544 *ibid.*, p.36.

545 *ibid.*, p.123.

546 *idem.*

547 *ibid.*, p.21 (définition de la notion de Texte) et p.76-77.

548 *ibid.*, p.81, 87, 123.

549 Voir le chapitre "Logique du mot-bastant dans l'essai montanien", p.19-32.

550 *ibid.*, p.38-39.

montre que "ce qui donc détermine en dernière instance la constitution des «objets» de l'essai comme «gestes de l'idée» et qui permet de comprendre ce qui les distingue du concept théorique ou de la catégorie philosophique, c'est une nouvelle «logique», un nouveau type d'*agencement* des «mots»⁵⁵¹." Tout part en effet du langage ; il n'y a pas de concept fédérateur dans l'essai, ni "thème", ni "style", ni même "auteur", "œuvre" ou "lecteur". Cela se lit dès Montaigne :

"L'essayiste en [lui] — et c'est principalement à ce niveau que réside le «secret» du genre qu'il crée — n'affirme pas la nécessité et l'arbitraire de la même chose : *la nécessité se dit toujours du mode d'exposition, de constitution et de fonctionnement* des éléments toujours hétérogènes du texte essayistique, *alors que l'arbitraire* ne peut se dire que des propositions («pensées», «idées», «jugements», etc.) qui «tombent» comme de simples effets de fonctionnement de l'œuvre et qu'il est nécessaire de rapporter avant tout à sa structure formelle⁵⁵²."

Aussi l'analyse doit-elle porter, non sur le "sens profond" ou sur quelque mystérieux fondement du texte essayistique, mais sur le jeu des *procédés*⁵⁵³ ("protocoles de production et d'énonciation⁵⁵⁴") qui le constituent comme texte. Parmi ces procédés, il est clair que certains modèles rhétoriques resurgissent ; mais il est encore plus clair que l'essai ne s'y réduit pas⁵⁵⁵. Parce qu'il est conscient des procédés qu'il emploie, l'essayiste surplombe, ou contourne, la matrice rhétorique.

"C'est en fait cette conscience de la présence silencieuse et insistante des *Lieux communs*, du caractère incontournable de l'*Encyclopédie*, des Fonds et des Images qu'utilise la *Mnémotechnique rhétorique* qui détermine tout ce luxe d'inventions formelles, et la fièvre avec laquelle l'essayiste contribue sans relâche à contourner le «mur» que toutes ces figures rhétoriques opposent à toute innovation⁵⁵⁶."

Pour comprendre ce "luxe", selon Bensmaïa, il ne faut donc pas raisonner "*per articulatio*" mais "*per accumulatio*"⁵⁵⁷ ; le problème de l'essai n'est ni l'*Invention*, ni la *Disposition*, mais la *Complication*⁵⁵⁸. Chaque procédé vise à inscrire les mots "hors code"⁵⁵⁹ et le texte aboutit

551 *ibid.*, p.41.

552 *ibid.*, p.26.

553 Voir les définitions et les enjeux du *procédé*, *ibid.*, p.55-56.

554 *ibid.*, p.81.

555 C'est sur ce point que Bensmaïa s'oppose le plus nettement à Beaujour. Voir par exemple un résumé du débat dans BENSMAÏA 1986b.

556 *ibid.*, p.81.

557 *ibid.*, p.42. Il emprunte la formulation à FRIEDRICH [1949].

558 *ibid.*, p.130.

559 *ibid.*, p.42.

à une "conflagration générique⁵⁶⁰". C'est pourquoi la critique conventionnelle n'a pas pu le prendre en compte, "penser [sa] spécificité comme texte a-générique ou comme anti-genre [...]". Là où l'essayiste affirme pratiquement : il ne faut pas que le sens prenne trop vite, il ne faut pas que le texte se fige dans un genre, la critique continuait de chercher le Sens, la Fin, le Commencement, les Origines⁵⁶¹."

Le texte essayistique recourt ainsi à

"autant de figures [...], autant de genres qu'il aurait été impossible de faire coexister dans un même texte mais qui du fait de la «puissance» de l'Essai comme système intensif vont pouvoir non seulement coexister, mais concourir à faire de l'Essai le texte inouï que nous tentons de cerner [...] ; soit un texte où les contraires sont abolis en même temps que sont transgressées les hiérarchies pseudo-naturelles et les frontières génériques⁵⁶²."

Bensmaïa range les "genres littéraires" parmi les catégories rhétoriques et les concepts philosophiques qui ne peuvent rendre compte de l'essai comme Texte. Au cours de sa démonstration, il montre d'abord que l'essai conteste les genres⁵⁶³, puis montre comment ses procédés de fonctionnement les détruisent⁵⁶⁴ ; ainsi, l'essai "est comme la «matrice» de tous les genres : non pas le «Mélange des genres» [...] mais le genre de l'auto-génération⁵⁶⁵." Les genres n'étant aussi que de "effets de texte", des "gestes de l'idée", Bensmaïa aboutit à la conclusion que l'essai

"ne mélange pas les genres, mais les complique : dès lors, ce sont les Genres qui sont en quelque sorte les «retombées», les effectuations historiquement déterminées de ce qui se trame potentiellement dans l'essai. Ce dernier se présente alors comme ce moment de l'écriture d'avant le genre et la généricité elle-même ou, si l'on préfère, la matrice de toute généricité possible⁵⁶⁶."

Lire l'essai suppose alors une petite révolution intellectuelle ;

"Si, au lieu de chercher l'essence de l'essai, en vain, parmi la hiérarchie des modes et des genres existants [...] on posait d'abord l'essai, pour laisser ensuite chacune de ces modalités se définir à partir de lui⁵⁶⁷ ?"

560 Voir le chapitre portant ce titre, p.73-78.

561 *ibid.*, p.123.

562 *ibid.*, p.76-77.

563 *ibid.*, p.11.

564 *ibid.*, p.45.

565 *ibid.*, p.11.

566 *ibid.*, p.124.

567 *ibid.*, p.125.

En effet, les inventions formelles de l'essai exigent du lecteur un nouveau mode de lecture, ouvert aux possibilités de sens ; tout doit se combiner pour que le sens ne "prenne⁵⁶⁸" pas, qu'il puisse à tout moment se continuer, se poursuivre (par un "allongail", comme chez Montaigne ou chez Bacon ; par une "bouffée d'imagination", comme chez Barthes ; par une "biffure", comme chez Leiris, par exemple). Ici aussi, l'essai déboute les genres. Dans la mesure où ils sont un phénomène institutionnel visant à fixer le sens des textes, par une prescription d'écriture parfois mais le plus souvent par un protocole de lecture, l'essai est a-générique.

"On peut dire que l'essai n'est pas *un* genre comme un autre, et peut-être pas un *genre* du tout : d'abord parce qu'il n'en est pas *un*, mais aussi parce qu'il n'obéit plus à la règle du jeu, à la règle rhétorico-juridique des genres : en effet, dans l'essai il ne s'agit ni de raconter, ni d'édifier, ni d'instruire, mais, peut-être, de provoquer des événements⁵⁶⁹."

Cet événement, c'est peut-être la lecture ; c'est peut-être aussi l'impulsion de continuer d'écrire, ou du moins de continuer d'y prendre du plaisir.

Les formulations de Bensmaïa invitent donc elles aussi à considérer l'essai comme un anti-genre, et lui donnent une place "primitive", logiquement parlant, dans l'édifice des genres et des lettres. Nous ne sommes pas très loin de "l'anarchie primitive des langues" dont parlait Morot-Sir, à ceci près qu'ici l'anarchie est joyeuse, productive, "progressive (processive)". Elle est même présentée comme la seule manière de prendre l'écriture comme un plaisir, une jouissance. Là où Morot-Sir rappelait que les genres sont "les gardiens du sens", Bensmaïa valorise l'essai "à déchiffrer à *perte de vue*⁵⁷⁰".

F. John Snyder : le genre non-générique

Prospects of Power est une théorie des genres qui se donne pour radicalement nouvelle. Pour lui, Aristote, Corneille, Frye, Genette et Derrida ont tous manqué la dimension intrinsèquement historique du genre, et se sont donc tous fourvoyés en cherchant

568 BARTHES 1975, p.151.

569 BENSMAÏA, p.124.

570 *ibid.*, p.125.

ce qui caractérisait tel ou tel genre : "genre [...] cannot be defined because as a historical phenomenon it possesses no nature⁵⁷¹." John Snyder cherche à réintégrer cette dimension historique du genre, sans pour autant verser dans le catalogue empirique ou dans une histoire littéraire qui décrirait les genres parallèlement les uns aux autres et se garderait d'en envisager les rapports. Il constate que toute taxinomie générique en arrive tôt ou tard à délaissier "l'historicité intrinsèque du genre" ; aussi propose-t-il de changer de concept organisateur. "There can be no grammar of genres" ; la notion de système des genres doit être remplacée par une vision plus souple, qui permette d'envisager les rapports entre les genres sans les immobiliser dans une structure hiérarchisée, sans en fixer la "nature" improbable. Il choisit le concept de *pouvoir* pour orienter sa réflexion. Dans le cadre d'une théorie des genres, définie comme "une sorte d'histoire littéraire dialectique" théorisée sous l'angle de l'étude des genres, ce concept lui paraît le seul apte à rendre compte des rapports que les phénomènes entretiennent les uns avec les autres⁵⁷². Dans cette optique, les genres ne sont rien d'autre que des "configurations de pouvoir" (*configurations of power*⁵⁷³), et cette manière de voir s'oppose absolument à la notion de système des genres. Au lieu de celle-ci, il faut plutôt voir la théorie des genres comme l'étude d'un éventail (*range*) de formations de discours de pouvoir, "a kind of tectonic plate theory insofar as literary genres are constantly shifting in response to the conditions and forces of discourse⁵⁷⁴." Pour étudier les genres de cette manière, il ne saurait être question de considérer tous les genres et d'en déterminer la nature. S'il choisit trois "configurations de pouvoir" qui lui paraissent représentatives, éclairantes, ce n'est que pour dessiner le "squelette⁵⁷⁵" de l'éventail sur lequel se déploient les genres réels, dans une mobilité et une rivalité constantes.

571 "Le genre ne peut pas être défini, puisque, en tant que phénomène historique, il ne possède aucune nature." SNYDER 1991, p.1.

572 *ibid.*, p.2.

573 Snyder évoque la notion très proche de "formation discursive" élaborée par Michel Foucault.

574 "Une théorie comparable à une tectonique des plaques, dans la mesure où les genres littéraires changent constamment, en réponse aux conditions et aux forces discursives." *ibid.*, p.4.

575 *ibid.*, p.9.

Les trois "genres" qu'il décrit dans son ouvrage sont la tragédie, la satire et l'essai. Ils constituent trois figures possibles du déploiement du pouvoir discursif : un déploiement politique dans la tragédie, rhétorique dans la satire, et textuel, c'est-à-dire où la rhétorique est envisagée comme une action en elle-même, dans l'essai⁵⁷⁶. En tant que genres, ils représentent les trois points-clés de l'éventail de Snyder : la tragédie serait la quintessence du genre, le genre pur ; la satire serait le semi-genre, instable, piégé ; quant à l'essai, il serait à la fois plus qu'un mode littéraire et moins qu'un genre traditionnel⁵⁷⁷. Alors que la tragédie est une représentation du pouvoir en tant qu'il se prend ou qu'il se perd et que la satire est une représentation du pouvoir en tant qu'il est subi ou qu'il contre une critique discursive, l'essai est une représentation du pouvoir en tant que tel, qui est ou n'est pas, par le jeu d'une "philosophie de l'antiprésence", une "idéologie de l'absence critique⁵⁷⁸". De même, alors qu'une pièce de théâtre est ou n'est pas une tragédie, et qu'une œuvre satirique "glisse" en permanence d'un modèle discursif à un autre, l'essai élabore sa propre ontologie et sa propre épistémologie. Ecrire une tragédie consisterait à "prendre la parole", à se rendre maître d'une parole dont l'existence est posée, donnée, institutionnalisée. Dans la satire, il s'agirait d'opposer à la parole du pouvoir institutionnel une autre parole, sur le modèle d'une résistance rationnelle, rhétorique, dans lequel un discours cherche à en critiquer un autre par le jeu des contrastes et des dissonances. Mais Snyder explique que dans le rapport au pouvoir, la satire est toujours perdante ; fondée sur la présence de principe d'un autre discours dominant à mettre discursivement en difficulté, elle avoue son échec dans sa réussite même. "Automatic winning is no victory at all⁵⁷⁹" : c'est pourquoi la satire n'a pas accédé au statut de genre stable. En termes de genres, en effet, la satire présuppose un genre plus stable, l'*autre* genre, qu'elle infiltre, subvertit, ridiculise. Dans la pensée de Snyder, tout se passe comme si la satire était une sorte de "fou du roi", qui peut tout se permettre dans la limite de son statut de fou. L'essai serait alors le fou devenu roi ; il se fonde lui-même en

576 *ibid.*, p.16.

577 *ibid.*, p.11-12.

578 *ibid.*, p.12.

579 *ibid.*, p.19.

droit. Dans le jeu du pouvoir, il est toujours gagnant, parce qu'il ne reconnaît même pas la pertinence de ce jeu⁵⁸⁰. En termes de genre, l'essai est la manifestation d'un "extrémisme anti-générique"⁵⁸¹ : un pouvoir "textuel", dans lequel la rhétorique est une affirmation d'être plutôt qu'une expression d'être⁵⁸². Aussi faut-il le considérer en dehors des genres, ou plutôt en-deçà, comme pure parole se libérant elle-même du vide antérieur à la prise de parole, élaborant elle-même les conditions de sa réalisation discursive.

"This [...] has something to do with freedom from generic limits, with an unboundedness sufficient to justify treating the essay as a nongeneric genre — or «nongenre»."⁵⁸³

Avec cette "extrémité" non-générique de l'éventail des genres, nous ne sommes finalement pas loin du "genre d'avant les genres" de Bensmaïa. Snyder cite aussi Michel Beaujour, dans un développement sur une notion repensée du "genre". Par opposition à une vision *des* genres, taxinomique, Beaujour invite à considérer le phénomène de genre en lui-même, en tant qu'il signale la frontière inévitable autant qu'intraçable entre ce qui peut se dire et ce qui reste innommé⁵⁸⁴. La notion d'antériorité logique ou chronologique (telle qu'on l'a vue se formuler dans *Miroirs d'encre*) n'apparaît pas dans la pensée de Snyder ; mais son programme de travail intègre parfaitement les thèses de l'essai comme "avant-genre" dans sa "théorie tectonique" :

"What I hope to accomplish is to describe the *range* of genres, not to elaborate its taxonomy. Simply, since I believe genre *is* power, I wish to show what genre at its maximum efficacy, the genre of tragedy, can *do* ; what a perfectly unstable genre, satire — which must become other genres to resolve the problems it poses and attempts to solve through rational critique — *cannot* do ; and what a kind that generates itself, the essay, can *avoid* doing [...]"⁵⁸⁵.

580 *ibid.*, p.20.

581 *ibid.*, p.13.

582 *ibid.*, p.19.

583 "Cela ressemble fort à une liberté vis-à-vis des limites génériques, avec un caractère suffisamment illimité pour justifier le traitement de l'essai comme genre non-générique — ou «non-genre»." *ibid.*, p.12.

584 L'article s'intitule "Genus Universum", in *Glyph*, 7, 1980.

585 "Ce que j'espère accomplir, c'est décrire l'éventail des genres, et non élaborer sa taxinomie. Tout simplement, comme je crois que le genre *est* un pouvoir, je souhaite montrer ce que le genre à son maximum d'efficace, le genre de la tragédie, peut *faire* ; ce qu'un genre instable à la perfection, la satire — qui doit se muer en d'autres genres pour résoudre les problèmes qu'elle pose et tenter de se sauver grâce à la critique rationnelle — *ne peut pas* faire : et ce qu'un genre qui se génère lui-même, l'essai, peut *éviter* de faire." *ibid.*, p.20.

CHAPITRE 3

LES ENJEUX DES THÉORIES DE L'ESSAI COMME GENRE

I. LA QUESTION DU QUATRIÈME GENRE

L'étude des théorisations de l'essai comme genre littéraire doit rendre compte d'une proposition régulièrement débattue depuis 1958 : celle d'un quatrième genre qui pourrait donner sa place à l'essai littéraire dans une théorie générale des genres. L'essai littéraire n'est sans doute pas le seul genre qui pose des problèmes quand on se réfère à la triade canonique de l'épique, du lyrique ou du dramatique : où faut-il classer le feuilleton, le dialogue philosophique ou le journal intime, par exemple ? En revanche, par rapport aux types de textes précédents, l'essai présente peut-être la particularité d'avoir un nom générique polyvalent, dans le sens où l'a observé Jean-Marie Schaeffer : selon l'angle d'observation, il désigne un type de texte particulier ou une modalité générale de création littéraire. C'est sans doute la raison pour laquelle le terme d'"essayisme" est si fréquemment convoqué : Haas consacre à ces termes une section d'élucidation ("Essayistisch — Essayismus — Essayifizierung"⁵⁸⁶), tandis que Mac Carthy en intitule symptomatiquement une "Essayism versus the Essay"⁵⁸⁷.

L'essai dans le système des genres

Comparaison concrète et comparaison modale

Mac Carthy remarque que quand il faut distinguer l'essai des autres genres, les chercheurs adoptent tantôt le point de vue du genre concret, les ressemblances ou dissemblances avec d'autres types de textes bien marqués⁵⁸⁸, c'est-à-dire qu'ils traitent l'essai comme une espèce littéraire particulière (*species*) ; tantôt le point de vue de la norme idéale, subordonnant à un ensemble de caractères abstraits les réalisations particulières, c'est-à-dire qu'ils traitent l'essai comme une modalité de création (*genus*). S'il reconnaît la légitimité de

586 HAAS 1969, p.4.

587 MAC CARTHY 1989, p.57.

588 C'est ce dont nous avons rendu compte dans le chapitre 1, II de cette Ière partie.

cette dernière approche (et se propose de la démontrer dans ce chapitre sur "Essay or Essayism ?"), il souligne l'ambiguïté méthodologique que cela implique, de la même façon que Jean-Marie Schaeffer dans ses différentes contributions à la théorie des genres⁵⁸⁹. Schaeffer parle de cette ambiguïté comme d'un problème terminologique sans grande importance⁵⁹⁰, alors que Mac Carthy y voit la raison d'un grand nombre d'impasses de la théorie de l'essai. Par exemple, il estime que les incertitudes sur le corpus même des essais littéraires découlent de cette confusion entre *genus* et *species* : pour beaucoup, un "mauvais essai" n'est pas envisageable, et dans ce cas il faut éliminer le texte considéré du corpus des "véritables essais". On a vu comment Bruno Berger applique ce principe⁵⁹¹. Pour Mac Carthy, il n'y a pas de raison de faire de l'essai une forme différente des autres : un mauvais roman ou une mauvaise pièce de théâtre n'en sont pas moins des espèces dans les catégories de l'épique et du dramatique. Sauf à continuer de confondre le texte particulier (essai) avec la norme idéale abstraite que construit le théoricien des genres (essayisme), il est clair que la réflexion doit envisager de subsumer la diversité infinie des espèces comme l'essai, la lettre, le dialogue, etc, sous le concept d'essayisme.

"A poorly executed essayistic piece [...] may indeed be a bad essay, but if the essential paradigm is intact, it still remains essayistic⁵⁹²."

Le seul objet possible d'une théorie de l'essai comme genre (*genus*) est donc l'essayisme⁵⁹³. En tant que tel, il serait concevable de le confronter aux autres *genus* : épique, lyrique, dramatique ; peut-être même, de l'intégrer à l'un de ces trois modes.

Rapports entre le mode essayistique et les modes lyrique, épique et théâtral

Gerhard Haas n'est pas le seul à avoir vu entre l'essai et le roman des affinités qui seraient peut-être des parentés. Son livre de 1966, *Studien zur Form des Essays und zu seinen Vorformen im Roman*, prend la suite de travaux nombreux sur des auteurs comme

589 Voir par exemple SCHAEFFER 1989, p.64-78.

590 SCHAEFFER 1990, p.14b.

591 Voir le chapitre 2, III de cette Ière partie.

592 "Une pièce essayistique médiocrement exécutée peut assurément être un mauvais essai, mais si le paradigme essentiel est intact, elle n'en reste pas moins essayistique." MAC CARTHY 1989, p.57.

593 *ibid.*, p.58.

Hermann Broch ou Robert Musil⁵⁹⁴. Pour Chadbourne, l'investigation des formes de l'essai dans le roman est plutôt une spécialité de la recherche allemande ; mais il cite aussi les travaux de Julián Marías sur Miguel de Unamuno⁵⁹⁵. Dans le discours des critiques signalant une invasion des autres genres par l'essai, on remarque que l'attention se porte essentiellement sur le roman. Le fait que ces formes soient l'une et l'autre en prose invite sans doute à l'examen de leur possible interpénétration, mais soulève la question du mode épique dans l'essai.

Graham Good consacre aux rapports entre l'essai et le roman l'une des trois sections de son chapitre théorique sur l'essai comme genre. Définir "The Essay as Art" revient selon lui à examiner cette parenté. Il établit un parallèle entre le picaresque et l'essayiste, par opposition au héros du roman de quête médiéval (dont le *Don Quichotte* serait la parodie signifiant l'extinction). Le héros médiéval est lancé dans le monde, mais sa recherche est clairement déterminée et il est armé de tout un système de valeurs. Lorsqu'il ne possède pas l'une de ces valeurs, la quête passe précisément par un épisode où il l'acquiert ; l'objet de sa recherche y est précisé du même coup. Au contraire, le picaresque est lancé nu dans un monde que n'ordonne plus l'ancien système ; sa quête est imprécise, et ses armes sont temporaires. A la bravoure du héros, le picaresque oppose la roublardise. Le picaresque est *futé* : il est héroïque parce qu'il s'adapte très rapidement à la circonstance qui se présente ; cette faculté d'adaptation correspond à un amoralisme et à un empirisme qui permettent d'apprendre la nouveauté, de se couler dans un monde devenu instable. Ainsi, le développement narratif du roman picaresque est similaire au développement conceptuel de l'essai ; l'essai est le roman de l'idée, un roman où les personnages sont tenus par des concepts, des sentiments, des impressions⁵⁹⁶. Ce qu'on peut remarquer dans ce rapprochement, c'est un intérêt affirmé pour l'esprit de l'essai, l'attitude mentale essayiste. En revanche, Good néglige un peu la spécificité du roman, du mode épique : une construction temporelle, d'un déroulement du texte qui vient signifier et construire une

594 Voir l'état de la question dans HAAS 1969, p.70-79, et CHADBOURNE 1983, p.141-142.

595 CHADBOURNE 1983, p.144. L'article cité est Julián Marías, "Ensayo y novela", in *Obras*, Madrid, 1964, III, p.242-247.

596 GOOD 1988, p.9. La démonstration s'appuie sur les théories de Ian Watt, *The Rise of the Novel*, London : Chatto & Windus, 1957, 319 p.

succession de moments narratifs. Il est difficile d'y faire coïncider le déroulement de l'essai ; s'il y a construction linéaire, ce n'est pas d'une continuité temporelle. Commentant l'ouvrage de Gerhard Haas de 1966, Hány rappelait déjà vigoureusement que l'abolition des frontières entre le roman et l'essai lui paraissait relever du fantasme d'essayiste. Dans un roman, écrivait-il, le lecteur cherchera toujours une histoire, ou bien le livre finira par lui tomber des mains ; il est irréaliste (inadéquat aux pratiques des lecteurs) de vouloir confondre le mode épique fondamental du roman et le mode discursif de l'essai. L'essai n'est pas écrit dans le but de raconter des histoires, et il faudrait qu'on le laisse à sa place : il n'en serait que plus apprécié⁵⁹⁷.

Mais les théoriciens de l'essai ont rarement suivi ce conseil⁵⁹⁸ : s'ils ne suivent pas souvent le point de vue de Good, qui établit une sorte d'homologie entre les modes épique et "essayistique", ils décèlent plus fréquemment une composante épique dans l'essai (le "négalatif", en quelque sorte, du constat d'invasion du roman par l'essai).

Pour Bruno Berger, le dossier épique semble vite clos :

"Durchaus beiseite gelassen werden können selbstverständlich alle erzählenden offenen Formen [...] wie auch immer genannten erzählenden Prosawerk⁵⁹⁹."

C'est pourtant à la catégorie de l'épique qu'il se réfère quand il doit développer sa typologie de l'essai :

"Dabei soll von der Überlegung ausgegangen werden, daß die darstellende (deskriptive) wie die berichtende (referierende) Aussageweise eine temperament- wie charaktermäßig typische Geisteshaltung ist : ihre Herkunft ist die Epik in ihrer weitesten Form⁶⁰⁰."

La confusion du genre et de l'espèce est sans doute lisible dans cette contradiction. On en retient une démonstration qui nous convainc qu'entre dans l'essai une composante épique indiscutable.

597 HÄNY 1968, p.399.

598 Les écrivains non plus, semble-t-il ; une œuvre comme celle de Milan Kundera, par exemple, témoigne au contraire de la place de plus en plus importante prise par les morceaux "essayistiques" dans les romans.

599 "On peut tout de suite laisser de côté, évidemment, toutes les formes ouvertes narratives, de même que les œuvres en prose désignées depuis toujours sous l'étiquette «narration»." BERGER 1964, p.31.

600 "A ce propos, la réflexion doit partir de l'idée que le mode représentatif (descriptif), tout comme le mode narratif (expositif) est une attitude mentale typique, dans son tempérament comme dans ses caractères : son origine est l'Épique dans sa forme la plus étendue." *ibid.*, p.102.

C'est précisément l'opinion défendue par Douglas Hesse depuis 1986, mais en s'écartant nettement du modèle des "composants"⁶⁰¹. Il explique que le mode épique est indispensable pour comprendre l'essai, et qu'on doit conceptualiser l'élément narratif de façon plus complexe que celle consistant à dire que les récits des essais ne servent qu'à illustrer des développements argumentatifs⁶⁰². Les modalités d'insertion du mode épique dans l'essai le conduisent à différencier les essais contenant un élément narratif, les essais contenant un récit, et les essais qui se présentent comme des histoires. Cela peut donner l'impression que le mode essayistique serait finalement une sous-classe du mode épique ; mais Hesse pense au contraire que c'est la modalité épique elle-même qui change de caractère en étant intégrée à l'essai. Il conclut donc qu'entre les récits à la première personne et les "essais narratifs" on ne peut pas faire de délimitation ferme, mais qu'il existe une zone frontière (*boundary zone*). De la même façon que Mac Carthy dans son livre, il privilégie le pôle du récepteur. Il considère que le problème est de décider *comment* on doit lire ces œuvres-frontière, plus que de déterminer leur sens intrinsèque.

Globalement, un certain nombre de critiques signalent le chevauchement des modes épique et "essayistique"⁶⁰³ : l'essai serait le roman des idées, ou le récit d'un raisonnement, avec des tournants argumentatifs présentés comme des péripéties et un narrateur impliqué dans son aventure qui serait l'essayiste lui-même⁶⁰⁴. La solution la plus simple serait alors peut-être de dire que l'essai est une espèce du mode épique ; mais d'autres phénomènes à l'œuvre dans l'essai rendent cette assimilation impossible. Le plus évident est son aspect non-fictionnel, qui donne aux comparaisons avec l'épique évoquées plus haut le caractère de métaphores aux ambitions théoriques insuffisantes.

601 HESSE 1987. Voir aussi, du même auteur, "Stories in Essays, Essays as Stories", in ANDERSON 1989 ; "A Boundary Zone : First Person Short Stories and Narrative Essays", in LOHAFER Susan, CLAREY Jo Ellyn(ed), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1989 ; "Essay Form and Auskomponierung", in BUTRYM Alexander J. (ed), *Essays on the Essay : Redefining the Genre*, Athens : University of Georgia Press, 1989

602 Ce point de vue "simpliste" (selon Hesse) est lisible par exemple dans VAN TIEGHEM 1968.

603 Voir par exemple Zsuzsa Széll, "Essay und/oder/als Epik", in SCHÖNE A. et alii(ed), *Kontroversen, alte und neue, X : Vierdeutsche Literaturen ? Literatur seit 1945 – nur die alten Modelle ? Medium Film – das Ende des Literatur*, Tübingen : Niemeyer, 1986, p.167-170.

604 Voir par exemple CHAMPIGNY 1982, p.112.

Genette rappelle dans *Fiction et diction* que la fictionnalité de l'énoncé est le critère essentiel d'identification de la littérature depuis Aristote⁶⁰⁵. Pour Genette, on peut sans doute voir dans toutes les théories des genres un effort pour conceptualiser le mode lyrique dans des termes qui l'intègrent au système de la fiction ; ainsi, par exemple, du *Ich-Origo* "fictif" de Käte Hamburger. Ce concept permet à cette dernière de considérer le poème lyrique comme relevant d'un mode qui n'est pas fondamentalement hétérogène à la fiction, dans le sens où l'énonciateur est indéterminé : ni entièrement assimilable à une personne réelle, ni commandé par une situation spatio-temporelle qui est celle du texte. Pour Genette, la théorie cherche ici à intégrer le phénomène lyrique à la fiction, en lui attribuant une qualité qui n'est qu'une forme atténuée de fictivité⁶⁰⁶. Cette argumentation concerne de près la thèse d'Eleanor Risteen Gordon sur le genre de l'essai⁶⁰⁷. Selon cette thèse, l'essai participe de ce phénomène de fictionnalisation de l'énonciateur ("fictional I"). On pourrait alors l'intégrer au mode lyrique. Pourtant, ici encore un "effet surnuméraire" (Bensmaïa) rend l'assimilation impossible : il s'agit de la tension entre la fictionnalisation de soi (comprise comme l'inscription de soi dans le texte) et l'objectivation du monde (thématique de l'essai).

Genette invite ainsi à prendre conscience d'une certaine ambiguïté dans les théories littéraires. La fiction, au sens strict, est un critère thématique qui peut servir à fixer le caractère littéraire d'un texte (perspective aristotélicienne). Mais l'existence de textes non-fictionnels et cependant manifestement "littéraires" conduit certains théoriciens à considérer comme "fiction" le langage qui les compose ; en fait, ils confondent alors le critère thématique avec le critère plus formel que Jakobson a appelé la fonction poétique du langage (Genette propose de l'appeler "rhématique"⁶⁰⁸). On trouve en effet dans un certain nombre de théories l'idée que le langage de l'essai tient de la "fiction" (les guillemets

605 GENETTE 1991, p.15-17.

606 *ibid.*, p.22.

607 GORDON 1988.

608 GENETTE 1991, p.33.

signalant cet emploi étendu⁶⁰⁹). Tout se passe alors comme si le fait de style ("l'opacité du langage") renvoyait le texte à la "fiction" *donc à la littérature* ; mais si la littérarité de l'essai y trouve sa caution, sa valeur de discours non-fictionnel devient alors un vrai problème, et toute la théorie revient alors à démontrer que la littérature peut parler du réel⁶¹⁰. Il s'agit bien, selon nous, d'impasse : en voulant reconnaître l'aspect "poétique" de l'essai, mais en ne se dégageant pas d'un présupposé aristotélicien qui associe littérature et fiction, on se condamne à une opposition rigide entre littérature et discours du réel (scientifique, philosophique, journalistique). L'essai n'y trouve évidemment pas sa place, et entraîne le théoricien à composer une image de "mosaïque" ou de "nomade".

En pointant le "mode lyrique" présent dans l'essai, Jean Marcel Paquette se distingue des analyses qui y repèrent la fonction poétique du langage. A la suite de Lukács⁶¹¹, Paquette s'intéresse à ce "discours de nature lyrique⁶¹²" en termes de "rapport lyrique de l'homme avec l'univers⁶¹³" et non plus en termes linguistiques comme Jakobson. Sa théorie étudie un mode d'être, une modalité fondamentale de l'existence. Il se préoccupe moins d'intégrer l'essai au système des genres (bien qu'il lui revendique une place aux côtés des "genres majeurs") que d'y examiner la persistance d'un rapport prélogique aux choses, qu'on pourrait aussi qualifier de "mystique⁶¹⁴" ou tout simplement de sentimental. Toute la difficulté vient de ce que l'essai, pour reprendre le mot de Musil, serait plutôt "sentimental⁶¹⁵", c'est-à-dire combinerait une modalité "lyrique" de l'existence avec une autre modalité plus "rationnelle".

La fictionnalisation de soi peut être entendue comme mise en scène de soi : l'essai touche alors au mode dramatique. S'il pouvait être comparé à un "roman dont les personnages seraient des idées" pour souligner son exploitation des modalités épiques, dans

609 Voir par exemple RICARD 1977, MAILHOT & MELANÇON 1984, EVERETT 1994, CHADBOURNE 1983, p.138 et 139 (il y fait référence à Northrop Frye, dont *L'anatomie de la critique* [1957] classe l'essai parmi les formes de la fiction.)

610 C'est l'orientation générale du volume d'*Etudes Littéraires* (avril 1972) consacré à l'essai.

611 LUKÁCS [1911].

612 PAQUETTE 1986, p.452.

613 PAQUETTE 1972, p.82.

614 LUKÁCS [1911], p.94.

615 En deux mots. Voir MUSIL 1978, p.336-337 ; COMETTI 1986, p.17-18.

ce cas précis il sera "monologue de théâtre", où, selon des modalités dramatiques, le dévoilement de l'identité de l'énonciateur se lit à la fois dans son rapport à ce qu'il dit et dans son rapport à ceux à qui il le dit⁶¹⁶. On n'est pas très loin des concepts utilisés par Mac Carthy, où le lecteur n'est qu'un auditeur d'un type particulier. Mais ce détail peut précisément réserver notre conviction ; depuis les travaux de Pierre Larthomas sur le langage théâtral, on ne peut pas ne pas tenir compte des signifiants très spécifiques que sont les gestes, les regards, les costumes, les décors et la rampe elle-même (parfois réduite à sa plus simple expression de délimitation d'un espace fonctionnel — une ligne tracée à la craie sur le sol) dans l'univers théâtral. On se place donc, ici encore, dans le domaine des abstractions, des normes idéales ou de l'illustration métaphorique lorsqu'on relève des interférences entre les modalités essayistique et dramatique.

La théorie de Scholes et Klaus publiée dans une collection de manuels pour étudiants en 1969 est significative à cet égard. Leur objectif est d'amener les lecteurs à une plus grande attention à l'essai comme forme littéraire spécifique ; mais les outils d'analyse concrets qu'ils proposent, et les conseils de travail rassemblés en fin de volume, consistent à ramener l'essai à des modalités d'écriture épique, dramatique ou lyrique. Trois chapitres sont ainsi consacrés à "l'essai en tant qu'histoire", "l'essai en tant que jeu théâtral", et "l'essai en tant que poème". La lecture consiste alors, par exemple pour les "essais narratifs", à isoler les séquences narratives, considérer leur enchaînement, comprendre le rôle des dialogues et des descriptions, etc. Autrement dit, les outils d'analyse sont strictement ceux du récit⁶¹⁷. Dans "l'essai en tant que poème", le lecteur doit s'efforcer de comprendre comment les images poétiques n'entraînent rien d'autre que d'autres images poétiques, et passer du plan de la structure au plan de la texture⁶¹⁸. Bref, même s'il est admis qu'il a une valeur spécifique dont il faut essayer de tenir compte dans la lecture, l'ouvrage ramène l'essai à chaque modalité de la triade canonique pour analyser ses effets, sous peine de n'y voir que

616 CHADBOURNE 1983, p.138.

617 SHOLES & KLAUS 1969, 4ème partie (résumé des conseils donnés dans les sections précédentes, "Essay as Story", "Essay as Play", "Essay as Poem".

618 *ibid.*, p.9.

"chaotic rambling"⁶¹⁹". Ce qui paraît significatif de la modalité spécifique de l'essai, c'est la quatrième catégorie à laquelle le manuel consacre un chapitre : "l'essai en tant qu'essai"⁶²⁰". Nous sommes bien ici dans le cas de figure où l'analyse repère ce qui, dans l'essai, participe des autres genres, et peut ainsi en éclairer tel ou tel aspect isolé, mais n'arrive pas à saisir ce qui n'appartient qu'à lui, tout en étant consciente de cette spécificité essayistique.

Touchant à tous les modes sans intégrer aucun d'eux, l'essai tient une position inconfortable dans le système canonique des modes : Brouillette le voit comme "un petit dieu obscur, mal défini (demi-dieu peut-être, de naissance douteuse, ayant vu le jour à une époque rationaliste), refoulé à l'arrière-plan du Ciel littéraire, masqué par la Suprême Trinité de la Poésie, du Théâtre et du Roman"⁶²¹." Mais ce "petit bâtard"⁶²² produit autre chose qu'un effet de mélange absolu ; pour rendre compte de cet effet surnuméraire, on choisit souvent, comme chez Scholes et Klaus, de constituer un groupe à part, une quatrième classe à côté des classes épique, lyrique et dramatique. A l'intérieur de cette classe "modale", les typologies de l'essai tentent de systématiser les tendances épique, lyrique et dramatique du genre ; mais le quatrième genre permet aussi dans certains cas d'englober toutes sortes d'écrits non-fictionnels, par exemple tous ceux dont on a vu que les frontières avec l'essai étaient modulables à l'infini.

Le quatrième genre : propositions et débats

Deux ouvrages théoriques synthétisent les points de vue sur la question du quatrième genre : *Essay* de Gerhard Haas en 1969 et *Crossing Boundaries* de John Mac Carthy en 1989.

Gerhard Haas aborde ce problème très méthodiquement., dans un chapitre qui traite du champ du genre ("Spielraum der Gattung"). Après le résumé historique qu'il a proposé et avant d'entrer dans le détail des caractères de l'essai, il rappelle les difficultés que les

619 *ibid.*, p.10.

620 "Essay as Essay".

621 BROUILLETTE 1972, p.37.

622 *idem.* L'expression est aussi utilisée par SPIEL 1981, p.68.

chercheurs éprouvent à définir, et même à désigner l'essai⁶²³ ; il pose donc que déterminer le champ du genre nécessite d'observer ses rapports avec la science d'une part, avec la poésie d'autre part. Cette observation se conclut sur une ambiguïté irréductible de l'essai, dans un cas comme dans l'autre : l'essai contient des éléments scientifiques, mais il n'est pas un écrit scientifique ; a des composantes poétiques, mais ne peut pas être intégré à la catégorie du "lyrique". Lui trouver une "place" dans la pensée traditionnelle des genres nécessite peut-être alors de fonder pour lui un quatrième genre. Haas rend compte des propositions qui vont dans ce sens⁶²⁴.

Le premier, Hans Hennecke en 1958⁶²⁵ décrit l'essai comme un quatrième genre. Il pense que l'essai et la poésie sont dans un rapport d'influence réciproque et qu'il faut donc catégoriser le caractère spécifique de l'essai. L'inconvénient de cette solution est que les formes du traité, de l'aphorisme, du feuilleton et d'autres encore n'entreraient en considération qu'à condition de former à leur tour un cinquième, un sixième, un septième genre, ou bien d'être subsumées sous la catégorie "essai", ce qui serait difficilement acceptable.

Une autre formulation est proposée par Friedrich Sengle en 1967⁶²⁶. Pour lui, toute la morphologie des formes littéraires doit être réformée. Il souhaite intégrer à la théorie des genres des formes comme la biographie, le dialogue, le discours, le sermon, l'aphorisme, la lettre ou l'essai. Une possibilité serait de les rassembler dans un quatrième genre autour du concept de "formes didactiques" ou "formes fonctionnelles" (*Zweckformen*). Mais on voit vite, d'une part que la systématisation des innombrables formes qui entreraient dans cette catégorie est impossible, et d'autre part que les autres genres canoniques partagent ce caractère d'orientation vers un public, un but. Sengle abandonne alors l'idée d'un genre spécifique pour suggérer une ouverture complète du système littéraire. Certes, on élimine

623 HAAS 1969, p.30-31.

624 *ibid.*, section "Der Essay — die «vierte Gattung» ?", p.35.

625 Hans Hennecke, "Die vierte literarische Gattung. Reflexionen über den Essay", in *Kritik. Gesammelte Essays zur modernen Literatur*, 1958.

626 Friedrich Sengle, *Vorschläge zur Reform der literarischen Formenlehre, Dichtung und Erkenntnis I*, Stuttgart, 1967.

ainsi et les problèmes d'intégration verticale aux anciennes catégories, et la question de savoir si l'essai est une "espèce" ou un "genre" ; mais on revient alors au problème de base des critères morphologiques à retenir pour une nouvelle systématisation⁶²⁷.

Enfin, Wolfgang Ruttowski reprend en 1968⁶²⁸ l'idée d'un quatrième genre à côté des trois attitudes fondamentales lyrique, dramatique et épique. Il l'appelle "artistique" ou "lié au public" (*publikumsbezogen*). C'est sous cette dénomination que les "formes fonctionnelles" (*Zweckformen*) intégreraient le système littéraire, à l'intérieur duquel toutefois les barrières devraient être assouplies pour que la description du phénomène élargi d'"essayisme" — et pas seulement le classement de l'espèce littéraire "essai" — soit possible.

Haas retient de ces diverses propositions l'idée très générale que l'essai doit être considéré comme un phénomène littéraire à part entière, et que cela doit faire considérer comme dépassés les débats sur sa valeur en tant que tel.

La position de Josef Nadler en 1950⁶²⁹ est présentée par Haas comme extrémiste : dans cette formulation, l'essai coifferait les trois autres genres originels lyrique, épique et dramatique. Nadler considère qu'un quatrième genre "neutre" doit commander la distribution des caractéristiques qu'on retrouve ensuite dans les autres catégories fondamentales. Il se laisse décrire comme essentiellement "essayiste", touchant librement aux domaines épique, lyrique et dramatique. Haas synthétise ainsi la généralisation des concepts envisagée : "«Essayist» wird so ein modernes Korrelat zu dem Wort Poet ; Dichtung und Essayistik sind Synonyme⁶³⁰."

Toutes ces opinions présentées par Haas, et sa position prudente elle-même, peuvent être vues comme significatives du problème de l'essai comme genre. D'un côté, chercher à

627 *ibid.*, p.35-36.

628 Wolfgang Ruttowski, *Die literarischen Gattungen. Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik*, 1968.

629 Josef Nadler, "Der Mann ohne Eigenschaften oder Der Essayist Robert Musil", In *Wort und Wahrheit*, Jg. 5, 1950.

630 "«Essayiste» devient ainsi un corrélat moderne du mot Poète ; la poésie et l'essayistique sont synonymes." *ibid.*, p.35.

l'intégrer au système canonique des genres soulève des difficultés parce que ses caractéristiques ne paraissent pas assez spécifiques pour qu'un "quatrième genre" exclusif des trois autres le prenne en charge ; d'un autre côté, on ne peut pas nier qu'il s'agisse de littérature, et cela impose de réformer radicalement le système des formes littéraires (Ruttkowski).

Mac Carthy consacre au quatrième genre une plus longue analyse que Haas. Il se place tout d'abord dans une perspective où la notion même de genre doit être repensée ; il reconnaît même que certaines opinions extrêmes sur l'inanité définitive de la question générique ont quelque chose de vrai⁶³¹. Cependant, il veut garder la notion de genre comme hypothèse de travail valable pour son analyse de l'essai au XVIII^{ème} siècle : c'est une base efficace dans une démarche inspirée par les théories de la réception, où les catégories génériques peuvent être comprises comme des concepts structurant l'activité de lecture, pendant que l'œuvre littéraire ou la pratique d'écriture subvertissent cette structure dans un rapport dynamique où le récepteur joue un rôle primordial dans la constitution du texte littéraire⁶³². La notion de genre, et spécialement le quatrième genre de Sengle, l'intéressent parce qu'ils sont une tentative pour penser le genre d'une nouvelle manière, dans le rapport auteur-texte-lecteur.

Mac Carthy précise que Sengle ne voulait pas élever un type particulier, l'essai, en norme générique pour concevoir ce quatrième genre : cela le distingue de Hans Hennecke⁶³³. En parlant de *Zweckformen* comme de tonalités, il se préoccupe davantage d'une modalité particulière de la création littéraire (l'écriture) que d'un genre au sens étroit du terme. Pour Sengle, d'ailleurs, la diversité de toutes les formes concrètes possibles est trop grande pour permettre une systématisation. Son objet l'amène donc, non pas à abandonner l'idée du quatrième genre, mais à généraliser la problématique de celui-ci : la question fondamentale est moins de distinguer entre formes fonctionnelles et formes non-

631 MAC CARTHY 1989, p.14.

632 *ibid.*, p.13.

633 *ibid.*, p.15.

fonctionnelles (*zwecklose und zweckhafte Formen*) que d'ouvrir le système à toutes les formes possibles, donc de distinguer entre les formes littéraires et celles qui ne le sont pas. Les réflexions menées dans le cadre du quatrième genre amènent ainsi Sengle à chercher dans la rhétorique des outils pour penser en même temps l'unité de la forme et sa diversité externe. Il s'agit d'aller au-delà du partage entre rhétorique et poétique, pour poser les bases d'une nouvelles manière de concevoir les classifications : d'une part, en dépassant la distinction naïve entre vers et prose, d'autre part en en finissant avec l'exclusion classique des genres et des styles mêlés⁶³⁴. Même si Sengle ne suivait pas la proposition de Hennecke pour faire de l'essai la forme essentielle de cette modalité d'écriture, Mac Carthy statue lui-même sur la pertinence de l'essai dans la problématique du quatrième genre, puisqu'il occupe une place intermédiaire entre rhétorique et poétique.

"Not merely utilitarian in the sense of scholarly or journalistic writing yet not aesthetically preoccupied with itself like a Dada poem, the essay maintains an equilibrium between two opposite poles⁶³⁵."

L'approfondissement que Mac Carthy donne alors des propositions de Wolfgang Ruttkowski pour un quatrième genre doit servir à conceptualiser ce dépassement de la division entre rhétorique et poétique, exposée comme division entre le langage utilitaire et le langage pris pour lui-même.

Ruttkowski utilise les modélisations de Staiger⁶³⁶ sur les trois attitudes fondamentales de la création littéraire (lyrique, épique, dramatique). L'essentiel, pour Mac Carthy, est dans ce principe qui consiste à considérer la posture ou attitude (*Haltung*) de l'auteur plutôt que des catégories de textes infiniment variés malgré leurs ressemblances⁶³⁷. Tout texte est la conséquence d'une situation de communication, orale ou écrite, et ses modalités fondamentales sont en relation avec les attitudes fondamentales tenues par l'auteur (et par l'auditeur/lecteur, selon Mac Carthy) pendant la communication. Dans ce

634 *ibid.*, p.16 (Mac Carthy cite Sengle).

635 "Ne se cantonnant pas à une fonction utilitaire comme on peut l'entendre de l'écriture académique ou journalistique, sans pour autant être esthétiquement préoccupé de soi et de soi seul comme un poème Dada, l'essai maintient un équilibre entre deux pôles opposés." *ibid.*, p.16.

636 Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1946 (traduction française : *Les concepts fondamentaux de la poétique*, Mardaga, 1990).

637 MAC CARTHY 1989, p.17.

contexte théorique, l'œuvre littéraire est essentiellement intentionnelle. Or, pour tenir compte d'une intention particulière lisible notamment dans l'essai littéraire, Ruttkowski pense qu'il faut ajouter aux trois catégories de Staiger une quatrième "attitude universelle fondamentale" (*allgemeinmenschliche Grundhaltung*). Selon Staiger, la création littéraire peut se comprendre selon les attitudes de l'auteur par rapport à son texte : l'attitude lyrique suppose une identification, une émotion fusionnelle ; l'attitude épique consiste en une objectivation descriptive ; l'attitude dramatique, en une conceptualisation logique. La quatrième catégorie de Ruttkowski considère l'attitude de l'auteur face à son public, et plus encore : l'attitude de l'auteur qui comprend le public comme élément définitoire. La rapprochant de la pratique de l'orateur, il l'appelle "artistique" (*artistisch*) et la définit comme "eine Dialektik «über die Rampe⁶³⁸»". Les quatre attitudes peuvent être vues comme une progression en ordre vers l'abstraction :

"That order is describable as a movement from the simple to the complex, from the naive to the self-conscious, from the aimless to the purposeful, and from introverted feeling to effective action. The fourth category is thus the most reflexive, complicated, and didactic possible stance for a writer to assume⁶³⁹."

Mac Carthy considère que ce maximum observable dans le quatrième "genre" (ou mode) est la conséquence du fait que l'attitude créatrice ne se cantonne plus à une relation auteur-texte, mais s'épanouit en une relation auteur-texte-lecteur. C'est pourquoi il fait l'équivalence entre *Zweckformen* (Sengle) et *artistische Grundhaltung* (Ruttkowski). Il constate que toutes ces problématisations concernent l'essai littéraire de près. Son propre apport théorique consiste en une radicalisation du rapport, puisqu'il propose d'appeler tout simplement type "essayistique" (*essayistic*) ce que Ruttkowski appelle "artistique" et Sengle "didactique" ou "fonctionnel" (*Zweckform*). Il opère ainsi la réunion des réflexions de Hennecke, Sengle, Staiger et Ruttkowski, dans une argumentation où le quatrième genre est

638 *ibid.*, p.19. Mac Carthy cite une expression de Ruttkowski.

639 "On peut décrire cet ordre comme le mouvement du simple au complexe, du naïf au conscient de soi, de l'indétermination à la détermination, et du sentiment introverti à l'action efficace. Ainsi, la quatrième catégorie est la position la plus réfléchie, la plus compliquée, et la plus didactique qu'un écrivain puisse assumer." *ibid.*, p.19.

finalement moins l'expansion du canon générique que sa généralisation à la question de la littéarité des œuvres.

Les différents enjeux du quatrième genre, ou quatrième mode, sont finalement les enjeux d'une théorie de l'essai : comment penser l'essai littéraire, alors qu'il est en-dehors des genres, et que notre notion de littérature est dépendante des genres ? A ce titre, les différentes modélisations que nous avons proposées dans le chapitre 2 se retrouvent dans les différents commentaires qu'on peut faire du "quatrième genre", en même temps que celui-ci met à jour l'unité d'un enjeu commun (penser l'œuvre littéraire sur la base d'un cas-limite).

Dans le cadre d'une théorie essentialiste, où il s'agit d'aménager la triade canonique des genres afin d'y constituer une place pour l'essai, le quatrième "mode" est une solution possible pour concilier des textes infiniment variés et une essence ou une nature de l'essai. Grâce à ce mode, on peut affiner la pensée d'une attitude fondamentale, universelle, intemporelle et transcendante. Rien n'empêche de pousser la "purification" du concept d'essai ou d'essayisme, dans la mesure où on considère que le texte n'en est que le résultat, nécessairement hybride, mêlé. Le texte "impur" est même une façon de ménager une place, dans une pensée des essences, pour l'inévitable historicité des phénomènes humains, et pour la versatilité de l'homme lui-même. C'est bien ainsi que travaille Theodor Fraser, même s'il ne se réfère pas à un "quatrième genre". De même qu'elle permet de penser l'historicité du genre sans altérer sa "nature", la netteté du concept d'attitude mentale présidant à la création littéraire permet une évaluation des textes concrets : selon leur intensité dans l'application de l'attitude fondamentale (bon ou mauvais essai), ou selon la pureté de l'attitude (essai véritable ou pseudo-essai). C'est ainsi que peut être vue l'appréciation de Bruno Berger. Enfin, la délimitation d'un quatrième genre pour prendre en compte l'essai littéraire permettrait de systématiser l'observation d'une "invasion" des autres genres canoniques par l'essai : il s'agira alors, à une époque donnée (en l'occurrence, le XXème siècle), de la prééminence temporaire d'un des pôles du "carré générique" (ou plutôt "carré modal") ainsi

repensé, ce qui n'altère en rien la pureté des autres catégories modales : les textes concrets présenteront simplement une "dominante" essayistique.

Mais on a vu comment le quatrième genre était moins l'effort d'un élargissement de la triade à un carré, où les quatre attitudes fondamentales auraient la même importance, que l'occasion d'une hiérarchisation des quatre modes, d'un dépassement de la triade générique de la poétique traditionnelle. Dans ce dépassement, l'essai est investi des caractères fondamentaux de toute création littéraire, il occupe une place supérieure ; on retrouve ici le thème développé dans les théorisations que nous avons appelées "anthropologistes". Etudier l'essai revient à définir le processus mental mystérieux au cours duquel le langage ordinaire devient littéraire. Aligné sur la hiérarchie (illusoire, selon Genette) mode-genre, l'étagement devient essai-mode-genre. Peut-être peut-on voir dans ces solutions une manière de prendre à l'envers l'urgence essentialiste : pour démontrer au mieux que l'essai est bien un genre littéraire, on postule que tous les genres découlent de l'essai, genre d'avant les genres. Il nous semble qu'apparaît alors avec le plus d'évidence l'enjeu de toute la démonstration : bien moins le genre (ou le mode) que le caractère littéraire du texte, sa littérarité, et moins une théorie générique qu'une stratégie minimale de légitimation.

D'après Gérard Genette et Jean-Marie Schaeffer, il est clair que la triade canonique elle-même n'est pas une construction harmonieuse et conceptuellement homogène. Selon la valeur qu'on accorde à tel ou tel concept fondateur des discriminations génériques, tel ou tel genre acquiert une sorte de suprématie sur les autres, et son étude se confond alors avec l'étude de la littérature elle-même⁶⁴⁰. On pourrait alors comprendre la tendance à voir dans le "quatrième mode" (et donc, souvent, dans l'essayisme) l'attitude fondamentale de toute création littéraire : il est remarquable que toutes ces propositions d'élargissement de la triade canonique interviennent à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, dans un contexte où les théories de la réception et la conceptualisation du rôle du lecteur modifient profondément les perspectives théoriques. On a vu comment Mac Carthy

640 SCHAEFFER 1990, p.14b.

analysait le "quatrième genre" : alors que les poétiques traditionnelles conceptualisent le rapport entre l'auteur et son objet, l'auteur et son texte, ou l'auteur et son objet *via* son texte, le mode essayistique implique une conceptualisation du rapport entre l'auteur et son lecteur *via* le texte. C'est l'hétérogénéité que reprochait déjà Bruno Berger à Klaus Günther Just dans sa typologie des essais⁶⁴¹ : dans les cinq premières classes, un rapport à l'objet, dans la sixième (*der ironische Essay*) un rapport au public, une attitude. Bruno Berger proposait un classement qui n'entérinait que dans la catégorie "ironique" (comme chez Just, finalement) le rapport auteur-lecteur qu'il évoque pourtant très souvent comme le fondement de l'essai littéraire. Ses autres catégories se basaient sur le rapport de l'auteur à son objet.

On a pu déceler dans le discours de Bruno Berger sur l'essai une certaine ambiguïté théorique : à première vue, son argumentaire s'appuie sur un postulat d'essence, mais il se révèle orienté vers des hypothèses non-essentialistes (nous les avons appelées "atopistes"). Ces hypothèses sont comparables à celles dont Mac Carthy fait le pivot de son travail, et qui fondent toute théorie des genres comme toute poétique — c'est d'ailleurs un peu la même chose, dans ces cas-là — sur la relation auteur-lecteur. La position de Mac Carthy nous semble représentative⁶⁴² d'une mutation originale de la théorie des genres, à travers sa façon particulière de comprendre le "quatrième genre". S'il s'appuie sur les développements des théories de la réception à propos du fonctionnement des genres, Mac Carthy cependant, dans le cas de l'essai, les pousse à une limite où l'interaction modélisée par Jauss devient "négociation" post-déconstructionniste⁶⁴³. Il s'agit en effet, dans le cas des genres-frontière dont fait partie (et que représente) l'essai, d'une construction par le lecteur, non seulement du genre, mais du statut littéraire du texte lui-même⁶⁴⁴. Le quatrième genre est celui où l'attitude fondamentale de création se base sur un questionnement permanent de soi-même : "Ruttkowski's fourth essential writing posture [...] calls for an endless interrogation of its own artifice"⁶⁴⁵.

641 Voir dans cette première partie, le chapitre 1, III.

642 C'est aussi l'avis, par exemple, de ADAM 1993, Kay U. Herr, recension de *Crossing Boundaries*, *Germanic Review*, 65, 1990, p.134.

643 MAC CARTHY 1989, p.22.

644 *ibid.*, p.21.

645 "La quatrième attitude d'écriture fondamentale de Ruttkowski appelle à une interrogation sans fin sur son propre artifice." *ibid.*, p.21.

Ce questionnement appelle pour réponse nécessaire et suffisante la décision toujours renégociable du lecteur, et le mouvement de ce "contrat d'interaction" (ou, dans les termes empruntés à Habermas, d'"action communicationnelle") est lisible dans le texte lui-même.

Si le "quatrième genre", explicitement dans ce cas (et implicitement dans la plupart des pensées de l'essai que nous avons appelées "atopistes", basées sur la notion d'entre-deux), est comme ailleurs l'enjeu des fondements d'une théorie littéraire, il nous semble que les présupposés essentialistes des poétiques traditionnelles sont ici remplacés par un soubassement "conditionnaliste". La question de base de toute investigation théorique n'y est plus "qu'est-ce que l'essai ?" mais "quand y a-t-il essai⁶⁴⁶ ?". Par l'hétérogénéité de ses critères avec ceux qui définissent les autres modes lyrique, épique et dramatique, le quatrième mode oriente ainsi nécessairement la pensée vers un autre type de poétique. Dans ce dernier, qu'on peut appeler "conditionnaliste" avec Gérard Genette, le postulat d'essence est remplacé par le postulat d'existence, la seule chose qui reste, dit Hardison, quand on a tout tenté pour définir la nature fuyante de l'essai : "It requires an act of faith to believe the shapes are all variations on a single underlying identity⁶⁴⁷." Cette citation présente la saisissante image d'un objet littéraire (mythique dans la métaphore) dont l'existence dépend d'un acte de foi (nous dirions peut-être plus volontiers d'une décision arbitraire). L'entreprise d'un Mac Carthy montre qu'une recherche scientifique est possible pour élucider les raisons complexes de cette "décision arbitraire" qui ne l'est peut-être pas tant que cela. Mais à l'instar d'Hardison, il se trouve que de nombreux chercheurs font converger ce fondement conditionnaliste et une attitude fusionnelle qui influence leur écriture : Gil Delannoi, par exemple, déclare que "l'essayisme ne se comprend que de manière essayiste⁶⁴⁸", et seuls des essais pourraient donc rendre compte de l'essai.

646 Nous imitons ici la formulation de Nelson Goodman dans sa réflexion plus générale sur la théorie de l'art. Voir GOODMAN [1977]. Nous revenons en détail sur cette théorie dans notre IIIème partie, chapitre 2.

647 "Cela demande un acte de foi de croire que les formes sont toutes des variations sur une seule et unique identité." HARDISON 1988, p.631.

648 DELANNOI 1986, p.185.

II. DES ESSAIS SUR LES ESSAIS

L'essai s'affirme comme genre et se dérobe à l'étude générique : c'est tout en même temps le constat, la motivation et la butée de la plupart des théories de l'essai, souvent posé comme précaution oratoire avant-même d'engager l'analyse. L'affirmation de soi combinée au refus d'intégration est plus qu'un problème de réalisation littéraire particulière qui renverrait le chercheur au problème général d'une théorie des genres. Il y a dans l'essai une difficulté particulière : ce refus serait constitutif. Alors qu'une prise de position théorique reste perçue comme possible pour l'étude du roman, du théâtre ou de la poésie, un discours sur l'essai comme genre littéraire aboutit la plupart du temps à une impossibilité qui se traduit par deux attitudes, quelquefois combinées et, pensons-nous, nécessairement liées : l'abandon d'une problématique générique pour une réflexion épistémologique et/ou la résignation — parfois joyeuse — à ne pouvoir produire que des "essais sur les essais". Cette dernière s'auto-justifie d'ailleurs dans l'affirmation que c'est une caractéristique majeure des essais littéraires que d'être d'eux-mêmes la propre recherche, de leur propre écriture la propre énonciation. C'est une manière de boucler la problématique dans un corpus infini d'essais qui seront à la fois nécessairement des essais et nécessairement indéfinissables en tant qu'essais.

Résistance de l'essai à la définition, embarras du discours théorique

Dans le plus récent dictionnaire littéraire des Presses Universitaires de France, l'article "Essai" commence par "[insister] sur l'impossibilité, inhérente à cette sorte d'écrits, de se prêter à une définition stricte⁶⁴⁹." Peut-être est-il significatif en soi que cette notice renvoie ici à un article publié quelques années auparavant dans la revue *Esprit* : si, dans le contexte d'une revue d'idées et de débat, il n'est pas étonnant que Gil Delannoï prenne position dans son "Eloge de l'essai", et s'implique dans une polémique, on peut penser que

649 LARGUIER-MENARD 1994, p.1132b.

c'est accepter bien facilement le paradoxe, pour un ouvrage de référence, que d'aussi peu en discuter les termes. Les revues littéraires et intellectuelles sont un réservoir inépuisable dans ce domaine. On peut citer Sorin Vieru, en Roumanie :

"quoiqu'il s'agisse d'échec accepté — pour qui connaît la mesure du genre — il n'est pas permis de considérer l'essai comme une étude ratée [...] L'essai — quelles que soient sa source ou sa destination, son domaine ou ses dimensions — est une épreuve réussie, une œuvre par définition littéraire. [...] Il y a contradiction ? Tant mieux⁶⁵⁰."

En un paragraphe, il y a ici la présentation du paradoxe (formulé dans les termes resserrés de l'échec et de la réussite), son acceptation pragmatique (c'est ainsi), littéraire (c'est une œuvre, c'est un genre) et aussi stylistique ("contradiction ? Tant mieux"). Vingt ans plus tôt, Michael Hamburger a écrit trois pages denses d'un "Essay über den Essay" où les mots de genre (*Gattung*) et de forme (*Form*) s'affirment et s'infirmement tour à tour :

"der Essay ist eine veraltete Gattung (fast hätte ich «Form» geschrieben, aber der Essay ist keine Form, hat keine Form)⁶⁵¹."

On franchit un pas du débat d'idées à l'institution littéraire avec Laurent Mailhot, qui a participé à la revue *Europe* aussi bien qu'à l'établissement d'une anthologie d'essais, dans des termes proches. Il encadre l'introduction de son anthologie d'essais québécois, en 1984, par l'assurance, d'une part, que "ce n'est pas une cueillette tous azimuts de proses diverses, de l'humour à la dissertation, mais un recueil d'*essais* littéraires⁶⁵²" ; mais, d'autre part, que l'essai "se [cherche] lui-même comme forme, comme genre, en marge de l'institution mais au cœur de l'écriture⁶⁵³." La position est d'autant plus ambiguë, paradoxale, qu'il s'agit bien ici de choisir des textes qui pourront correspondre à cette identité si problématique. La revue *Europe*, où il donne son point de vue sur "L'âge de l'essai" quelques années plus tard, s'accorde finalement mieux, dans une dimension de débat, à l'affirmation d'"un genre ou [d']une pratique littéraire spécifique [...] s'imposant comme genre majeur", tout en "s'écrivant lui-même, se posant, se niant (et niant sa négativité) en même temps qu'il écrit

650 VIERU 1987, p.58.

651 "J'aurais presque écrit «forme», mais l'essai n'est pas une forme, n'a pas de forme." HAMBURGER 1965, p.290.

652 MAILHOT & MELANÇON 1984, p.2.

653 *ibid.*, p.11.

aux autres et des autres⁶⁵⁴." Dans un contexte comme dans l'autre, affirmation de l'essai (par le principe même d'une constitution d'anthologie) et dénégalion des règles l'établissant en genre littéraire s'associent pour former l'identité très contradictoire de l'objet choisi. Pour nous rapprocher encore un peu de l'institution littéraire "savante", théoriquement attachée à la rigueur de ses définitions, on peut rester dans le domaine canadien français et citer François Ricard, qui donne en 1977 un chapitre d'histoire littéraire québécoise dans *Etudes Françaises*, publiées par les Presses de l'Université de Montréal. Si la constitution d'un corpus pour des genres bien institués ne pose pas trop de problèmes, écrit-il, "il n'en va pas du tout de même [...] pour l'essai, genre-charnière extrêmement difficile à définir si bien qu'on ne sait jamais trop ce que doit comporter exactement son corpus et ce qui doit en être exclu⁶⁵⁵." Malgré cette précaution liminaire et l'appellation étrange de "genre-charnière", on aura compris que Ricard établit l'essai et comme "genre" (il tient la quatrième partie d'un panorama englobant d'autres genres) et comme "littéraire" (le projet général s'intitule "La littérature québécoise contemporaine. 1960—1977"). Gaëtan Picon s'inscrit dans le même contexte institutionnel quand il s'occupe des essayistes dans la cinquième partie de son *Panorama de la nouvelle littérature française* en 1960. On y relève la même certitude sur l'essai comme genre littéraire, puisqu'un paragraphe sur "les problèmes de l'essai" débute par la distinction catégorique de ce qui "[mérite] le nom d'essai et [relève] indiscutablement non de la philosophie mais de la littérature⁶⁵⁶."

Affirmation du genre et résistance à la définition se lisent enfin dans des travaux donnés comme scientifiques et théoriques. Jean Terrasse conclut son ouvrage : *Rhétorique de l'essai littéraire* par l'idée que "l'essai affirme [son idéologie] et la nie dans un même mouvement, affirmation et dénégalion s'y impliquant mutuellement⁶⁵⁷", après avoir travaillé sur la certitude du genre dans les *Manifestes du Surréalisme* :

654 MAILHOT 1990, p.37.

655 RICARD 1977, p.365.

656 PICON 1960, p.255.

657 TERRASSE 1977, p.125.

"A l'intérieur d'un genre littéraire, Breton décloisonne les attitudes et les styles caractérisant les *espèces*, mais l'existence du genre n'est jamais menacée⁶⁵⁸."

Terrasse s'inscrit ainsi lui-même dans le paradoxe d'une forme qu'il affirme tout en affirmant qu'elle se refuse. C'est d'ailleurs ce qu'il examine dans les trois dernières pages de son livre : "Il reste à fixer le statut du discours visant à cerner la nature de l'essai⁶⁵⁹." S'il est clair qu'un "essai sur les essais serait peu propre à réaliser ce but", Terrasse reconnaît que les efforts qu'il a faits pour adopter le protocole scientifique dans la considération de son objet ont échoué : "Il est temps d'avouer qu'une telle entreprise est nécessairement une gageure⁶⁶⁰." Toutefois, un tel aveu s'accompagne d'un élargissement du doute à tout le champ des sciences humaines. De manière (très) générale, un discours dans une langue naturelle peut difficilement prétendre à la transparence scientifique. Il faut cependant s'y essayer pour le comprendre ; une réflexion sur le langage philosophique parvient plus rapidement à ce constat d'échec. Les mots ne sont pas un outil univoque, ne peuvent pas l'être. La conclusion de cette comparaison nous ramène à l'essai : "Aujourd'hui, le discours philosophique ne devrait plus être distinct du discours littéraire, tel qu'il s'élabore dans les différentes formes de l'essai⁶⁶¹." Tout discours se construit comme représentation, "image par laquelle la vie se saisit comme vécue⁶⁶²." Le "nous" académique restera donc un dernier indice du statut "scientifique" de la *Rhétorique de l'essai littéraire*, que l'auteur achève sur la conviction que "les critiques devront se faire philosophes, donc écrivains, ou se donner les instruments d'une connaissance scientifique des œuvres", mais aussi sur le constat que "malgré nous, nous sommes resté à mi-chemin entre la démonstration scientifique et la littérature⁶⁶³."

Jean-Marcel Paquette, dans des *Prolégomènes à une théorie de l'essai*, décrit dix ans plus tard les caractéristiques d'"un genre qui, à sa source même, semble marqué par l'informel", avant de conclure sur une attitude significative :

658 *ibid.*, p.99.

659 *ibid.*, p.139.

660 *idem.*

661 *ibid.*, p.140.

662 *ibid.*, p.141.

663 *idem.*

"Quant au statut qu'il convient d'accorder à l'essai dans la typologie des genres littéraires, il importe de reconnaître que l'essai ne saurait être confondu avec aucun autre, qu'il est un genre *sui generis*, spécifique, sans prototype d'espèce. Il ne peut, non plus, être classé comme genre «mineur» — il doit au contraire figurer, aux côtés du roman, parmi les plus représentatifs de la modernité occidentale. [...] Pour tout dire : sa problématique se confond avec la description et/ou la production de sa forme⁶⁶⁴."

Cette opinion termine un travail très ordonné dont l'ambition est d'"isoler et conceptualiser dans un même temps les éléments formels sans lesquels l'essai n'a pas lieu⁶⁶⁵." Mais elle l'éloigne d'une démarche théorique dans son abandon aux "essais sur les essais", ce qui peut partiellement être relié à l'identité de son rédacteur, à la fois universitaire et écrivain (sous le nom de Jean Marcel⁶⁶⁶). Mais elle est loin d'être marginale : on la retrouve dans de nombreuses études, et des plus savantes.

En 1968, Dieter Bachmann soutient une thèse sur l'essai et l'essayisme dans la modernité allemande. Son introduction commente l'état de la question : il pense que les travaux récents sont trop ambitieux et se trompent en proposant des théories ou des systématisations de l'essai⁶⁶⁷. Il accorde un grand prix à l'article de Georges Lukács, parce que ce dernier a compris qu'une définition de l'essai n'est pas possible, mais seulement une description des éléments qui le composent. Mais il critique sévèrement la tendance du début du XX^{ème} siècle à étudier l'essai sans procédures scientifiques :

"damals [an der Jahrhundertwende] und in den folgenden Jahrzehnten wurde der Essay zu einem formalen Problem. Die sich allerdings darüber äußerten, waren selbst meist Essayisten oder hielten sich dafür. So waren ihre Bestimmungen — gemäß dem imaginären Kanon der Form — spielerisch, oberflächlich und unwissenschaftlich ; man glaubte, über den Essay stichhaltig essayistisch sich äußern zu können⁶⁶⁸."

S'il rejette les abstractions qui postulent l'existence d'une forme, Bachmann précise quand même que dans son travail, il se limitera à l'étude du "genre littéraire dans son sens le plus

664 PAQUETTE 1986, p.454.

665 *ibid.*, p.452.

666 Voir MAILHOT & MELANÇON 1984, p.571.

667 BACHMANN 1969, p.9.

668 "A l'époque [du tournant du siècle] et dans les décennies suivantes, l'essai devint un problème formel. Ceux qui s'exprimaient surtout là-dessus étaient eux-mêmes, le plus souvent, des essayistes, ou se tenaient pour tels. Aussi leurs définitions — conformément au canon imaginaire de la forme — étaient-elles joueuses, superficielles et non-scientifiques ; on croyait qu'on pouvait s'exprimer valablement sur l'essai de manière essayistique." *ibid.*, p.8.

étroit⁶⁶⁹." Et s'il souligne que sa recherche se veut strictement historique⁶⁷⁰, il est bien obligé de choisir un "modèle" grâce auquel les évolutions du genre qu'il veut signaler seront rendues visibles⁶⁷¹. En définitive, il termine son introduction sur l'idée que sa thèse, comme l'essai littéraire qu'elle étudie, est consciente que la connaissance dépend étroitement de l'objet considéré : "Dieses Charakteristikum ihres Gegenstandes hat auch diese Arbeit methodisch beeinflusst⁶⁷²."

Un colloque sur l'essai français s'est tenu aux Etats-Unis en 1981⁶⁷³. Au début de son intervention, Edouard Morot-Sir, universitaire, avertit son auditeur que "par cette analyse [il n'espère] pas épuiser la question⁶⁷⁴", mentionne "l'hypothèse qu'[il voudrait] «essayer⁶⁷⁵»", puis s'achève ainsi : "Pour terminer ces réflexions qui rejettent toute conclusion, je propose une définition fonctionnelle de l'essai [...] la définition que je risque a pour objet d'inviter à de nouvelles analyses⁶⁷⁶." C'est aussi le parti que prend, dans ce même colloque, Robert Champigny. Il y radicalise des positions déjà exprimées en 1967 dans *Pour une esthétique de l'essai littéraire*. Son travail veut distinguer rigoureusement, faire la part du littéraire et du philosophique dans différents types d'essais. L'essai et la philosophie, selon lui, se trouvent finalement confondus :

"Une activité d'essayiste, de philosophe, peut à mes yeux être métacognitive, non cognitive. [...] Si le résultat est un schéma conceptuel, ce schéma est à juger esthétiquement. Ou mieux, il peut servir de partenaire et d'adversaire ludique à une autre activité d'essayiste⁶⁷⁷."

Champigny endosse en fait clairement cette identité de partenaire essayiste, puisqu'il termine ainsi :

"Je ne veux pas mettre au panier ce qu'ont fait un Montaigne, un Valéry, d'autres «moralistes», ni ce que fait Wittgenstein dans ses *Recherches Philosophiques*. Ils ont montré des procédés stylistiques, des tactiques.

669 *ibid.*, p.11

670 *ibid.*, p.10.

671 *ibid.*, p.11.

672 "Cette caractéristique de l'objet a aussi influencé la méthode de ce travail." *ibid.*, p.12.

673 Ninth French Literature Conference, University of South Carolina, 2-4 avril 1981. Les actes de ce colloque constituent le numéro spécial *French Literature Series* (University of South Carolina), IX, 1982, "The French Essay", 140 p.

674 MOROT-SIR 1982, p.124.

675 *ibid.*, p.118.

676 *ibid.*, p.131.

677 CHAMPIGNY 1982, p.114.

Sinon une stratégie. Si je les vouais au diable, il me faudrait aussi vouer au diable ce que j'écris en ce moment. Ce n'est guère qu'un essai de démolition, de déblayage. [...] Je demeure métaphilosophique ; je ne m'engage pas dans une conceptualisation⁶⁷⁸."

Richard Chadbourne, participant également au colloque de 1981, note dans un état de la question de l'essai en 1983 l'abondance d'essais sur les essais :

"... in its approach of the form, the art, of the essay, English scholarship has been somewhat lacking in analytical precision and methodical rigor. David Daiches is not alone in complaining of the Anglo-Saxon abuse of the «essay on the essay»⁶⁷⁹."

Il qualifie de même le texte célèbre de Georges Lukács : "no «essay on the essay» has ever treated this humble literary form in so exalted manner⁶⁸⁰." Si ce dernier commentaire n'est pas aussi négatif que le précédent, il n'en attribue pas moins à la tentative du théoricien hongrois des qualités littéraires et psychologiques ("exalté") qui brouillent la frontière entre le texte et le commentaire.

Theodor Fraser rend plusieurs fois hommage à Chadbourne dans son ouvrage *The French Essay* ; il adopte pourtant de temps en temps ce travers de l'essai sur l'essai, par exemple lorsqu'il écrit à propos des *Conversations dans le Loir-et-Cher* de Claudel :

"Extremely diffuse and tentative in their pattern of thought, the conversations are virtually impossible to summarize and are better read and meditated upon than described⁶⁸¹."

On peut citer encore l'ouvrage de John Mac Carthy, qui a pour sous-titre comme pour projet "a theory and history of essay writing in German". Bien que très sourcilieux dans sa démarche d'explicitation méthodologique, l'auteur retrouve dans un paragraphe de précautions oratoires l'attitude qui prévaut si souvent face à l'essai, où la nature de l'objet agit sur l'ambition théorique :

"I wished neither to write the definitive history of early essay writing in German nor to insist dogmatically upon my theory of essayistic writing. To do so would be to contradict the manner of thinking that lies at the heart of essayism⁶⁸²."

678 *ibid.*, p.117.

679 CHADBOURNE 1983, p.136.

680 *ibid.*, p.141.

681 "D'un modèle de pensée extrêmement diffus et expérimental, les conversations sont virtuellement impossibles à résumer et il vaut mieux les lire et les méditer que les décrire." FRASER 1986, p.149.

682 "Je ne désirais ni écrire l'histoire définitive des débuts de l'écriture essayistique en Allemagne, ni insister dogmatiquement sur ma propre théorie de l'écriture essayistique. Agir de la sorte signifierait contredire la manière de penser qui est au cœur de l'essayisme." MAC CARTHY 1989, p.XII.

Tout se passe donc comme si le protocole théorique (définitions, références, méthode, projet) devait, à un certain moment, disparaître derrière l'excentricité du texte, parce qu'il serait incapable d'en rendre compte. Il le confirme en conclusion :

"it is no accident that the underlying methodology of *Crossing Boundaries* reflects the combinative aspects of essayistic writing which it examines⁶⁸³."

Les essais sur les essais : tentation ou nécessité ?

Il est facile, et peut-être un peu vain, d'observer dans le discours de Fraser, Chadbourne, Champigny ou Morot-Sir comment le désir de rigueur cède parfois la place à "l'essai sur l'essai". C'est dans un autre esprit que les études de Graham Good, Réda Bensmaïa et Fernand Ouellette empruntent la forme de leur objet pour leur écriture. Chez Mac Carthy, on trouve le constat d'une convergence inévitable entre l'objet de la recherche et la méthode d'investigation ; il s'agit chez Good, Bensmaïa, Ouellette d'un choix effectué d'avance, revendiqué, argumenté. L'essai résiste à la théorie, mais c'est pour une raison qui le différencie des formes complexes difficiles à appréhender comme la nouvelle ou le poème en prose ; il y résiste parce qu'il la refuse explicitement. La théorie doit alors tenir compte de ce refus et adopter la forme de l'essai : ce serait la seule manière de le respecter. Il y a peut-être dans ces études-ci l'explicitation de ce qui reste implicite dans celles-là.

Fernand Ouellette, dont le texte ouvre le volume d'études sur l'essai d'un numéro d'*Etudes littéraires* qui a fait référence depuis lors, propose clairement des "Divagations sur l'essai" :

"Je ne catégorise pas les multiples formes d'essais selon les acceptions que les universitaires leur donnent. Je ne propose aucun modèle à qui que ce soit. Mon essayiste qui se plaît aux saillies, se soumet à la «combustion verbale», accepte fondamentalement l'*errance*⁶⁸⁴."

Entre l'observateur et "son" essayiste observé, on voit ici une équivalence, qui sert d'argument. Le présupposé de cette affirmation est qu'on ne peut rendre compte de l'essai qu'en épousant étroitement sa visée et donc en renonçant à la théorie ; quelques expressions

683 "Ce n'est pas un hasard si la méthodologie sous-jacente de *Crossing Boundaries* reflète les aspects combinatoires de l'écriture essayistique qu'il examine." *ibid.*, p.314.

684 OUELLETTE 1972, p.12.

imagées le confirment. "Entre l'essayiste et le critique ne pourrait-il se fonder qu'une relation dialectique : le jeu de la forme sur le sable et la mouvement de la marée⁶⁸⁵ ?" Peut-être est-il suggéré d'ailleurs que la théorie est une agression (ici, quand elle s'acharne et détruit l'objet) ou une vanité :

"Sans doute tout cela peut-il sembler «fagotages», si on le compare aux tentatives de synthèse des critiques, des philosophes ou des sociologues. Mais suivre l'essayiste c'est s'aventurer sur le sable mouvant, ou faire un saut du haut de la tour. Et nul n'est obligé de divaguer. Nul n'est obligé d'accueillir la fulgurance et de suivre par la voie de l'errance une quête de la totalité, une quête de l'Être⁶⁸⁶."

Le congé donné au théoricien signifie ici son impuissance. Il est remarquable qu'un recueil d'études savantes universitaires comme celui-ci s'ouvre par un texte qui nie la tentative même de la recherche. On note aussi que l'auteur de cette contribution n'indique pas d'université d'origine, comme c'est le cas pour les six autres. Tous ces éléments placent les travaux qui suivent sous un éclairage particulier, par la composition du recueil lui-même. Mieux qu'une préface où un coordinateur aurait prudemment énoncé quelques précautions méthodologiques, le texte de Ouellette engage le volume : la théorie de l'essai n'est pas légitime par principe.

On retrouve dans le livre de Bensmaïa le même phénomène de symbiose entre l'objet et le discours théorique ; ici, il est revendiqué dès l'accroche de la quatrième de couverture :

"Cette double quête débouche sur un texte lui-même double qui brouille la hiérarchie entre le corpus de référence et le commentaire parasite, mais aussi entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation⁶⁸⁷."

De fait, l'écriture de Bensmaïa est elle-même surprenante : elle joue des tirets, citations, soulignements, guillemets et majuscules, désarticule les phrases et requiert à son tour une certaine lecture particulière, alors-même qu'elle veut "proposer avant tout une sorte d'apprentissage : l'apprentissage d'un nouveau mode de lecture des textes de la modernité — de leur «genre»...⁶⁸⁸" Pour lui, les essais remettent en cause bien plus que la théorie : ils visent à un "effondrement généralisé" du système traditionnel, et contestent "l'économie des

685 idem.

686 ibid., p.13.

687 BENSMAÏA 1986, 4ème de couverture.

688 ibid., p.18.

Genres Littéraires en tant qu'elle commande l'échange réglé des différents modes d'énonciation⁶⁸⁹." Au-delà de la théorie des genres, c'est aussi le partage entre l'œuvre d'art littéraire et le discours qui la théorise qui est remis en cause. Dans la mesure où son travail s'aligne sur les phénomènes qu'il décrit, on peut penser que Bensmaïa est satisfait de ces mutations et les adopte dans son discours ; mais cela relève du libre-arbitre et non de la nécessité interne. Nulle part en effet n'est exclue la possibilité de conserver un discours théorique traditionnel (donc non-essayistique) sur l'essai. On trouve d'ailleurs à la fin du livre un appendice intitulé "L'essai" qui reprend le texte d'une notice de dictionnaire⁶⁹⁰. Sa manière est très différente ; il aborde l'objet "essai" dans une perspective historique et systématique qui dérive beaucoup moins vers "l'essai sur l'essai". Mais de même que le texte de Ouellette influence tout le volume d'*Etudes littéraires*, comment ne pas partager la conviction de Bensmaïa quand tout le reste de son ouvrage est écrit dans ce style ? Sans doute plus que pour n'importe quel autre objet de la théorie des genres, on peut risquer l'hypothèse que le goût du chercheur pour l'essai influence non seulement son style, mais aussi le fondement méthodologique de son travail et ses modalités de rédaction.

Graham Good, dans son livre *The Observing Self. A Rediscovery of the Essay*, développe en préface les objectifs de son travail. Il mentionne d'emblée Lukács et Adorno comme références principales, rappelant notamment que selon Adorno il est difficile — voire impossible — de parler des phénomènes esthétiques de façon non-esthétique. Après avoir indiqué quelles catégories pourront lui servir dans son entreprise "historico-philosophique⁶⁹¹", il avertit son lecteur qu'une étude de l'essai doit elle-même tendre vers l'essai :

"I also came to feel that an approach to the essay as form should tend to the essayistic rather than the systematic or methodical, and for this reason I have kept the citation of other criticism to a minimum in my individual chapters, and listed the secondary material in Bibliographical Notes for each chapter. It is noteworthy that the main «theoretical» texts I discuss in chapter 1 are themselves in essay form. I am not maintaining that criticism should always imitate the form of its object, but in this case it should not go totally

689 *ibid.*, p.130.

690 Voir BENSMAÏA 1986b.

691 GOOD 1988, p.VII.

against it. If a «theory» were outlined and then «applied» to various texts, this would aim for a kind of control of the text which would essentially reverse the process of essay writing⁶⁹²."

Partant d'un sentiment qu'il a éprouvé pendant son travail, Good signale ensuite que ce phénomène est visible dans les textes théoriques majeurs sur l'essai : c'est une sorte de caution, et Good suggère une nécessité interne qui le justifierait (ce n'est pas un hasard), sans examiner systématiquement cette idée. L'avertissement qui suit signale une sorte d'infraction au code de la rédaction scientifique à propos de l'appareil de références de son travail. On peut remarquer ici que Good établit sa "déviance" en suivant pourtant les règles de présentation d'un document théorique : il définit clairement, et préliminairement, son protocole, ce qui n'est pas le cas dans les textes qu'il examine ensuite. En prenant beaucoup de précautions, il écarte enfin le danger prescriptif : s'il est réticent devant la théorie, c'est parce qu'il redoute qu'elle se retourne, en quelque sorte, contre les textes, dans une "application" qu'il voit comme un contrôle. Cela peut surprendre, dans la mesure où les objectifs énoncés plus haut dans la préface se concentraient sur les conditions d'émergence du genre, et n'avaient aucune visée normative (contrairement, par exemple, aux travaux de Berger en Allemagne, qui cherchent à définir le "véritable" essai).

La conclusion du chapitre 1, théorique, revient sur la question :

"It is fitting that none of the writers we have discussed offers a «theory» of the essay, that is, a set of propositions capable of controlling or marshalling this vast field. Instead, each puts forward an «essay on the essay». At first sight this might seem weaker than a theory ; but it is stronger in the sense that each is demonstrating or enacting the form while commenting on it. It is not an accident that systematic poetics has had so little to say about the essay. Instead of a theory, then, Adorno and Lukács give us meta-essays, essays raised to a higher power of self-consciousness⁶⁹³."

692 "J'en suis arrivé à penser aussi qu'une approche de l'essai comme forme devait tendre à l'essayistique plutôt qu'au systématique ou au méthodique, et, pour cette raison, j'ai conservé dans mes chapitres individuels un minimum de citations d'autres critiques, et j'ai fait la liste de la littérature secondaire dans des notes bibliographiques pour chaque chapitre. Il est remarquable que les principaux textes «théoriques» que je discute dans le chapitre 1 sont eux-mêmes de forme essayistique. Je ne soutiens pas que la critique devrait toujours imiter la forme de son objet, mais dans le cas qui nous intéresse elle ne devrait pas aller radicalement contre. Si une «théorie» était exposée à grands traits et ensuite «appliquée» à des textes variés, cela viserait à une sorte de contrôle du texte qui irait par essence à l'encontre du processus d'écriture de l'essai." *ibid.*, p.XIII.

693 "Il est juste qu'aucun des écrivains que nous avons discutés n'offre de «théorie» de l'essai, à savoir un ensemble de propositions capable de contrôler ou de régler ce vaste champ. A la place, chacun avance un «essai sur l'essai». A première vue, cela peut paraître plus faible qu'une théorie ; mais c'est plus fort, en fait, dans le sens où chacun fait la démonstration ou la mise en œuvre de la forme en même temps qu'il la commente. Ce n'est pas un hasard si la poétique systématique a eu si peu de choses à dire sur l'essai. Ainsi, à la

Good donne ici certaines raisons qui lui font apprécier les "essais sur les essais" : elles rejoignent plus ou moins les enjeux de la critique créatrice. Mais il reste discret sur l'incapacité présumée de la théorie littéraire à rendre compte de l'essai. Ce n'est qu'à la fin de son chapitre 10 qu'il engage une polémique contre le milieu académique et le discours qui y règne. Dans ce qui ressemble beaucoup à un règlement de comptes, Good décrit l'aberration (selon lui) du système universitaire, de ses méthodes et de ses codes d'écriture, revendiquant le "contre-pouvoir" de l'essai dans la recherche en littérature⁶⁹⁴. Il s'agit bien en effet de cela : les points centraux de la discussion sont le principe d'une méthode (qui stériliserait la recherche) et la hiérarchie stricte des types de textes rédigés dans le milieu académique, donc le pouvoir. Good prône donc l'adoption de l'essai et comme objet et comme moyen de l'étude⁶⁹⁵ pour rénover l'institution⁶⁹⁶. Il semble clair que l'enjeu du problème dépasse ici une nécessité interne de l'objet "essai littéraire". La théorie de l'essai est l'occasion d'une contestation parce que l'essai est perçu comme une forme contestataire.

L'essai ressemblerait ainsi à la digression, dont on admet d'ailleurs qu'il fait un grand usage. Randa Sabry a étudié dans *Stratégies discursives* comment le discours sur la digression littéraire empruntait le plus souvent le même mode que son objet :

"c'est sur un mode toujours fugitif que se fait (et se défait) le discours de la digression. [...] comme si l'on tenait un discours fatalement *déplacé*, exorbité, qu'il eût mieux valu ne pas commencer, comme si l'on percevait une inévitable projection du contenu sur la forme même du discours, d'où ce stéréotype navré, pour clore : «mais je m'aperçois que parlant de digression je m'oublie à digresser.⁶⁹⁷»"

La tentation de n'écrire que des essais sur les essais se lit aussi dans des revues littéraires. Dans ce cadre, elle prend parfois l'allure d'une revendication polémique, ou d'une esquivance malicieuse ; mais y céder est le plus souvent rapporté à une liberté critique que le commentateur ne peut qu'adopter quand il en fait l'observation.

place d'une théorie, Adorno et Lukács nous livrent des méta-essais, des essais élevés à une puissance supérieure, celle de la conscience de soi." *ibid.*, p.24.

694 *ibid.*, p.182.

695 *idem.*

696 *ibid.*, p.184.

697 SABRY 1992, p.44. Ce propos est confirmé par les titres de certaines références : W. Haacke, "Exkurs zum Essay", in *Definitionen*, 1963 (cité par WILPERT 1989) ; Ernst Alker, "Marginalie zur deutschen Essayistik", p.203-204, in Italiaander Rolf (ed), *Frank Thieß. Werk und Dichter*, 1950 (cité par HAAS 1969). Sans oublier "Note et digression" de Paul Valéry (1919).

Elena Croce, dans un panorama de l'essai italien en 1965, écrit :

"die Form des Essays [rechtfertigt sich] allein durch eine völlig individuelle Erfahrung oder Forschungsweise oder durch ein ganz persönliches Erlebnis⁶⁹⁸."

Michael Hamburger, dans la même livraison de la revue *Akzente*, écrit dans un "Essai sur l'essai" : "Der Essay [...] ist ein Spiel, das seine eigene Regeln schafft⁶⁹⁹" avant de méditer sur l'esprit essayistique en suggérant la présence dans son propre texte⁷⁰⁰. Il termine sur ces mots :

"irgendwo läuft der Geist des Essayistik weiter ; und niemand weiß, wo er auftauchen wird. Vielleicht wieder im Essay⁷⁰¹ ?"

Plus récemment, Gil Delannoi radicalise ce genre de conclusion, en abandonnant la forme interrogative : "La définition ne tient que dans l'absence de définition stricte. L'essayisme ne se comprend que de manière essayiste⁷⁰²." Son article amène pourtant des restrictions, des précisions sur la forme de l'essai. En ce sens, il adopte lui-même dans cet "Eloge de l'essai" le "souci de rigueur dans la logique intuitive⁷⁰³" qui lui semble caractériser son objet.

Il n'est peut-être pas surprenant de voir cette opinion utilisée comme pirouette finale dans, par exemple, l'article qu'écrit Arthur Häny en 1968 : apportant de nombreuses critiques aux volumineuses études érudites de Ludwig Rohner et Gerhard Haas, il a beau jeu d'alléguer :

"Trotz alledem bleibt für mich ein grundsätzlicher Zweifel bestehen, ob man diesem Proteus und Tausendsassa, dem Essay, überhaupt wissenschaftlich beikommen kann — oder ob man da nicht eine große Jagd auf einen zu kleinen Hasen veranstaltet hat⁷⁰⁴,"

698 "La forme de l'essai [se justifie] seulement par une expérience ou une recherche pleinement individuelle ou bien par un vécu complètement personnel." CROCE 1965, p.251.

699 "L'essai est un jeu qui forge ses propres règles." HAMBURGER 1965, p.290.

700 Son titre est déjà explicite. La première phrase le renforce sans tarder, dans un auto-commentaire essayiste : "Schon das stimmt nicht ganz : ein Essay darf eigentlich nicht behandeln, nichts bestimmen oder definieren."

701 "quelque part, l'esprit de l'essayistique continue de courir ; et nul ne sait où il ressurgira. Peut-être à nouveau dans cet essai-ci ?" *ibid.*, p.292.

702 DELANNOI 1986, p.185.

703 *idem.*

704 "Malgré tout, je continue de douter fondamentalement qu'on puisse, en fin de compte, venir scientifiquement à bout de ce protégé, de ce prodige, de l'essai — et je me demande si l'on n'a pas lancé une grande chasse après un trop petit lièvre." HÄNY 1968, p.399.

avant de dégager sa responsabilité en conclusion :

"Und sollte man mir vorwerfen, daß ich, als ein Opfer der deutschen «Essay-Fremdheit», der Sache nicht gerecht geworden sei, so müßte ich erwidern, daß ich hier eben — einen Essay geschrieben habe und daß diese Gattung keine endgültigen Erkenntnisse für sich beansprucht, wohl aber zum Nachdenken anregen möchte⁷⁰⁵."

Walter Hilsbecher fait son "auto-critique" dans un tout autre esprit :

"Möglicherweise überschreite ich [...] die Kompetenzen eines Essays über den Essay. Möglicherweise kann man mir entgegenhalten, genau so lasse sich von einem Gedichtzyklus reden, — wo bleibe also die Treue zum Thema, zur Definition des Essays ? Darauf müßte ich sagen, daß auch dieser Essay von seinem Recht Gebrauch macht, seinen Gegenstand zu umspielen, zu umkreisen, ihn zu beschreiben, von ihm zu erzählen, sich an ihm zu versuchen⁷⁰⁶."

La spécificité du discours sur l'essai ne pouvant prendre sa source dans le relevé de caractéristiques précises (puisque l'essai est liberté), c'est dans l'osmose entre ce discours et son objet qu'on lira le mieux ce qui n'appartient qu'à l'essai.

Ainsi, il est rare que "l'essai sur l'essai" soit utilisé pour rester en-deçà du débat. Tout comme Hilsbecher⁷⁰⁷, Hilde Spiel insiste pour que la liberté de l'essai ne devienne pas une irresponsabilité. Il n'est possible que d'écrire des essais sur les essais ; mais cela ne signifie pas que l'essai invite au chaos, à l'anarchie. Dans l'entraînement à adopter la forme qu'il met en œuvre, il y a aussi dans l'essai l'invitation à partager une humilité critique, et surtout pas l'apologie d'une prétentieuse toute-puissance⁷⁰⁸. Interrogé sur l'essai, Starobinski médite de même sur cette "limite idéale où [il] ne [fait] qu'*essayer* de le concevoir" ; le point de fuite de cet échange de paroles essayistiques réside, non pas dans une brutale revendication

705 "Et si l'on me reprochait de ne pas avoir rendu justice à l'essai, montrant par là que je suis une victime du «rejet de l'essai» à l'allemande, il faudrait que je réplique que c'est justement cela — un essai, que j'ai écrit ici, et que ce genre littéraire ne revendique aucun résultat définitif, cherchant bien davantage à susciter la réflexion." *ibid.*, p.401.

706 "Il est possible que j'outrepasse les compétences d'un essai sur l'essai. Il est possible qu'on m'oppose le fait qu'on peut parler exactement de la même manière d'un cycle de poèmes — que reste-t-il du thème auquel je m'attachais, la définition de l'essai ? Sur ce point, il faudrait que je dise que cet essai-ci aussi se donne le droit de jouer avec son objet, de le circonscrire, de le décrire, de raconter des choses à propos de lui, de s'essayer lui-même à ce propos." HILSBECHER 1962, p.53.

707 *ibid.*, p.54.

708 SPIEL 1981, p.71.

d'existence incontrôlable, mais bien dans ce moment où "l'essai doit larguer les amarres et tenter à son tour d'être lui-même une œuvre, de sa propre et tremblante autorité⁷⁰⁹."

Plus concrètement, quand Anderson suggère que le discours universitaire gagnerait à adopter la démarche de l'essai, en suivant l'exemple du *New Journalism* américain, ce n'est pas pour prôner un désordre libertaire ; ce serait pour faire sienne une exigence de retour critique sur soi qui ne permet que mieux d'avoir un regard critique sur le monde⁷¹⁰. Jane Everett, de son côté, choisit l'essai pour engager une réflexion sur la traduction⁷¹¹. Il lui semble en effet que la puissance critique qu'il met en œuvre (par rapport aux genres, aux thèmes, au langage lui-même et jusqu'à l'activité du sujet de l'écriture) exige, pour être bien traduite, l'adoption d'une réflexion similaire du traducteur. Discours à plusieurs niveaux, ou plusieurs statuts, l'essai implique plus qu'un autre texte la liberté de conscience et la rigueur critique dans le choix des termes qui composeront le texte d'accueil. Dans les revues littéraires comme dans les colloques et ouvrages savants, on invoque donc une propriété fondamentale de l'essai qui mène à une indissociable union de la création (*Schaffende*) et la recherche (*Forschende*). Giulia Cantarutti et Hans Schumacher, qui donnent cette dernière formulation, rapprochent l'essai de l'aphorisme pour cette caractéristique commune :

"Es ist jedoch eine Eigentümlichkeit der Überlegungen zum Aphorismus und Essay, daß das theoretische Interesse vom poetischen nicht zu trennen ist, daß sie sich gegenseitig befruchten⁷¹²."

Plus que le recours à une certaine conception de la critique créatrice qui se lit ici, et qui n'est pas spécifique d'une théorie du texte essayistique, on relève la certitude que ce serait une nécessité interne, une caractéristique de l'essai que d'engendrer une telle critique. Cantarutti et Schumacher choisissent significativement de laisser la conclusion du recueil d'études qu'ils dirigent à un professeur qui est aussi un poète, Ferruccio Masini. Le mot de la fin sera

709 STAROBINSKI 1985, p.196.

710 ANDERSON 1989, p.xxi.

711 EVERETT 1994.

712 "C'est toutefois une caractéristique des réflexions sur l'aphorisme et sur l'essai : l'intérêt théorique ne peut pas être séparé de l'intérêt poétique, ils se nourrissent l'un l'autre." CANTARUTTI & SCHUMACHER 1986, p.5.

donc assuré par un court texte de "contributions philosophiques" d'un tour plus méditatif qu'académique :

"bei Beiträgen, die mehr Anregung als Anwendung zu sein versuchen, ist das die eizige mögliche Form von «Abschluß»⁷¹³."

Alors que nul ne prétend que seuls une pièce de théâtre ou un roman pourraient parler des genres dramatique et romanesque, la démarche de nombreux théoriciens de l'essai, quelle que précise et méthodique qu'elle soit dans son commencement, se termine par cet aveu (et dans certains cas polémiques, cette revendication) une inévitable symbiose entre l'essai et le discours qu'on tient sur lui. Si la conclusion a principalement pour origine l'insuffisance reconnue des catégories génériques essayées, elle conduit moins à un rejet spécifique de la théorie des genres qu'à une remise en cause plus radicale de la critique et de la théorie littéraire générale elle-même. Ce faisant, le théoricien de la littérature change de statut en même temps que d'objet : il prend acte du refus d'intégration de l'essai comme du signe de son opposition à toute méthode, accepte le bien-fondé de cette opposition et s'engage lui-même alors dans une réflexion sur la méthode, ses limites, et la solution qu'y apporte le langage littéraire.

On peut se rappeler ce que Roland Barthes, au cours du débat sur la "Nouvelle Critique", avait défini comme "texte scriptible" : un texte qui appelle une critique qui sera elle-même une écriture⁷¹⁴, dans la prolifération générale du "Texte" envisagé comme l'ensemble des œuvres et de leurs commentaires, eux-mêmes créatifs, créateurs : bref, la Littérature. Cette prise de position de Roland Barthes s'accompagnait du vœu pour une "science de la littérature", dont l'objet aurait été la définition de la littéarité⁷¹⁵. Ce dernier

713 "Des contributions qui cherchent plus à stimuler qu'à être appliquées, voilà la seule forme possible de «bilan»." *ibid.*, p.6.

714 Récemment, Véronique Pétetin en donne un exemple particulièrement frappant dans "Du sujet de l'écriture chez Roland Barthes", in COQUIO & SALADO 1993, p.27-32. Son article commence par ces mots : "Cette communication sera incertaine. Je n'y proposerai nulle analyse rigoureuse et structurée du sujet de l'écriture chez Roland Barthes..."

715 Dans *Critique et vérité* (1966), par exemple.

terme est finalement l'enjeu, à différents niveaux, des théorisations de l'essai que nous avons examinées.

III. BILAN GÉNÉRAL

Théories du mixte

Nous avons vu comment les théories de l'essai qui privilégient la notion de mixte révèlent un discret présupposé essentialiste. Certes le genre est vu comme très compliqué, participant un peu de tous les modes ; mais son identité n'en demeure pas moins, basée sur un amalgame formel mais irréductible à la somme de ses composantes.

La question "qu'est-ce que l'essai ?" présuppose un point de vue essentialiste : on cherche l'identité, l'essence de l'essai. La réponse par le mixte affirme cette nature. On connaît bien depuis les travaux de Jean-Marie Schaeffer et Gérard Genette les diverses confusions conceptuelles qui sous-tendent cette attitude. Jean-Marie Schaeffer explique par exemple que le rassemblement de traits de ressemblance entre les textes est nécessairement rétrospectif (il se fait sur les textes qui existent déjà) ; s'il est institué en "matrice de compétence" pour le texte à venir (pas encore écrit), il manque le plus souvent la spécificité de ce dernier. Autrement dit, la norme idéale, parce qu'elle ne peut se fonder que sur une lecture des textes préalable à sa constitution, court le risque d'être immanquablement invalidée par le prochain texte littéraire. En effet, le texte littéraire entretient avec son "genre" un rapport double : s'il reproduit certains traits en s'engageant dans le genre, il crée également un écart avec le genre. Jean-Marie Schaeffer appelle cela les deux régimes de la généricité⁷¹⁶. Une démarche essentialiste, qui confond les deux régimes, conduit presque nécessairement à une impasse. Le théoricien peut alors être amené à contourner cette difficulté en définissant pour chaque genre une attitude créatrice fondamentale ("mode"), au-dessus des critères formels qui fondent les ressemblances entre les textes. Genette montre que cette issue (principalement formulée par les Romantiques) ne fait que remonter le problème d'un cran, mais n'échappe aux contradictions qu'elle retrouve qu'en quittant la

716 SCHAEFFER [1983].

théorie des genres. C'est ce que Todorov formule dans son introduction à la littérature fantastique :

"Le danger [...] c'est que les catégories dont nous nous servons auront toujours tendance à nous conduire hors de la littérature. Toute théorie des thèmes littéraires, par exemple (jusqu'à présent en tout cas), tend à réduire ces thèmes à un complexe de catégories empruntées à la psychologie ou à la philosophie ou à la sociologie⁷¹⁷."

Il est remarquable que Fraser et Paquette, par le souci un peu maniaque de celui-ci de déterminer les caractères formels (et rien que formels) de l'essai, ou par la méthode biographique et psychologique fascinée de celui-là, en arrivent tous deux, malgré de si grandes divergences de principe, à ne trouver une cohérence théorique que dans l'intention de l'auteur (c'est-à-dire en-dehors du texte). L'absence d'analyse formelle a été remarquée dès la sortie de son livre⁷¹⁸ ; mais Fraser dit explicitement qu'il entreprend une investigation concernant l'esprit plus que le texte : on ne saurait être plus essentialiste. Les textes, dans leur diversité irréductible, ne sont qu'en apparence des espèces contradictoires, mais l'esprit essayiste les réunit. Quant à Paquette, les problèmes soulevés par les traits formels qu'il synthétise doivent amener, on l'a vu, à considérer davantage le statut que donne l'auteur à son observation (pour le problème du "corpus culturel") ou à son énonciation (pour le cas du "JE non métaphorique" dans les romans) que leur trace formelle dans le texte. Pour finir, lorsqu'il défend énergiquement la valeur du genre, en donne l'insistante définition, mais ajoute que la genre est "*sui generis*, sans prototype d'espèce", on ne peut pas ne pas relever la contradiction de sa démarche. On peut la voir comme un cas extrême de la confusion des régimes de la généralité, dans les termes de Jean-Marie Schaeffer ; c'est peut-être aussi une piste pour comprendre comment sont liées les différentes options théoriques du mixte, de l'entre-deux et de l'en-deçà : nous y reviendrons. On peut déjà retenir que l'attitude essentialiste s'écarte de la littérature en tant que forme verbale pour considérer la création en tant qu'attitude mentale ; il n'est pas incohérent d'inclure à cette "attitude mentale" les

717 TODOROV 1970, p.26-27.

718 Voir le compte-rendu de MOROT-SIR (1989).

paramètres institutionnels qui font de cette question non seulement une métaphysique, mais une axiologie et une pragmatique.

Théories de l'entre-deux

Compliciter le système essentialiste n'est ainsi pas plus anodin que de choisir l'entre-deux comme notion théorique de base. On a vu comment cette option était loin de se présenter comme la plus commode, même si le nombre de chercheurs qui la choisissent peuvent faire penser qu'elle est la plus évidente. Localiser l'essai entre plusieurs genres revient à contester la légitimité des genres établis, ou au moins à postuler que l'essai dit quelque chose qu'ils ne savent pas dire, et donc à critiquer leur cloisonnement.

Dans cette démarche qui nous a paru ~~proche de la précédente~~, il s'agit moins de penser le genre comme assemblage d'éléments hétérogènes que comme écriture de l'entre-deux : entre deux genres, entre deux styles, entre deux langues... Sur le modèle de la "paratopie" des comportements littéraires qu'étudie Dominique Maingueneau⁷¹⁹ et en reprenant un terme que Réda Bensmaïa emprunte à Barthes, on a compris comme "atopie" cette caractérisation d'une forme par la négative : plutôt que de dire ce qu'est l'essai, cette attitude théorique travaille sur ce qu'il n'est pas, en valorisant cette absence de place. Il s'agit en effet d'une recherche beaucoup plus positive que celle suggérée par Dominique Combe dans sa "petite typologie naïve" des genres littéraires :

"L'essai est sans doute le genre le moins clairement perçu, et la conscience le reconnaît souvent par élimination. Comptent parmi les essais, en définitive, les textes qui ne peuvent ressortir ni à la fiction, ni à la poésie, ni au théâtre. Aujourd'hui l'essai joue le rôle qu'a pu jouer le roman à ses origines — comme genre fédérateur des exclus des «grands genres», genre «fourre-tout», par défaut. Ceci explique sans doute son hétérogénéité...⁷²⁰"

On lit bien ici les deux possibilités étroitement liées de penser l'essai : d'un côté, une pensée du mixte, de l'hétérogène ; de l'autre, une pensée de l'entre-deux. A une théorie de l'excès dans le genre-même répond ici une théorie du défaut de l'essai dans le système des genres

719 MAINGUENEAU 1993.

720 COMBE 1992, p.16.

ou, si l'on veut, à l'idée que l'essai serait "partout" est préférée l'idée que l'essai ne se situerait "nulle part". Les typologies proposées ne sont donc pas des moyens d'organiser un être trop complexe, mais plutôt des moyens de faire tendre l'essai vers tel ou tel pôle générique plus stable. Ce type de théorisation est à la fois plus souple et plus perméable à d'autres approches que la pensée d'une essence de l'essai : il s'agit de prendre l'essai et son problème définitoire dans une problématique de réseau entre les genres, pour résoudre son attitude de refus dans une pensée non plus du mixte mais du partage ; non plus de l'hétérogénéité mais de la polarisation, de l'"indéterminé" plutôt que de la "perplexité", pour reprendre les termes de Morson dans la théorie d'une "littérature de seuil" (*threshold literature*) que cite Mac Carthy.

L'attitude "atopique" débouche presque automatiquement sur un débat élargi. On a vu comment le théoricien qui l'adopte se met dans une situation très inconfortable, parce que désigner l'espace indéterminé revient à remettre en cause les espaces déterminés. Cette attitude serait ainsi une façon de prendre le contre-pied radical de l'aristotélisme et de la vision essentialiste des genres. Dominique Combe montre la nécessité du souci distinctif de ces poétiques et de leurs expressions rhétorique et idéaliste⁷²¹. L'essai obligerait ainsi le théoricien qui en observe la position intermédiaire, hybride, mixte, soit à manipuler les modes plutôt que les genres, c'est-à-dire à délaissier le texte littéraire pour les phénomènes mentaux qui président à sa production (attitudes fondamentales) et qui lui permettent ensuite seulement d'aborder le mixte comme expression de l'historicité ; soit à rejeter d'emblée une pensée essentialiste qui ne peut que privilégier les genres dits purs, c'est-à-dire les représentants de la définition essentielle. C'est de cette manière que nous avons compris le travail significatif de Mac Carthy : il reprend simplement les présupposés de Fraser et de Paquette (privilège accordé à l'intention ou au statut de l'auteur dans son activité), mais équilibre le modèle en y ménageant une place pour le pôle du récepteur. Théorie de la réception, "reader-response theory"⁷²² et théorie de la communication s'y combinent dans le

721 *ibid.*, p.45-46.

722 MAC CARTHY 1989, P.59.

concept, moins simple qu'il n'y paraît, du *contrat*. Interaction dynamique, accord inscrit dans le temps du texte (donc renégociable à chaque texte et, à la rigueur, à chaque lecture de chaque texte), généricité comprise comme moyen de cette négociation bien plus que comme son but : autant d'arguments pour voir dans le système de Mac Carthy un dépassement de l'alternative "généricité lectoriale/généricité auctoriale", et l'illustration possible d'une poétique conditionnaliste.

L'idée de l'entre-deux permet au "genre" d'exister dans son rapport aux autres, même s'il reste indéfini ; et si l'indéfini est par principe incompatible avec la poétique des essences, il trouve dans certaines théories esthétiques et sociologiques récentes un modèle explicatif satisfaisant, voire légitimant.

C'est précisément ce qu'explique Dominique Maingueneau, dont nous nous inspirons. Vérifiant en linguiste les hypothèses du sociologue Pierre Bourdieu sur "les stratégies de légitimation des agents à l'intérieur du champ littéraire⁷²³", il montre comment "l'œuvre apparaît ainsi faillée par un renvoi permanent à son énonciation et à l'intenable statut de l'écrivain⁷²⁴." Il précise bien en quoi son approche n'est pas strictement externe à l'œuvre littéraire : "Nous sommes amenés à prendre conscience que le contexte n'est pas placé à l'extérieur de l'œuvre, en une série d'enveloppes successives, mais que le texte, c'est la gestion même de son contexte⁷²⁵", notamment par le choix de son genre⁷²⁶. En ce sens, il s'agit moins de définir l'essence du genre de l'essai que de caractériser les textes qui l'adoptent par une certaine stratégie commune, donc de les situer dans une certaine position qui signifie leur appartenance à la littérature. Cette position, dans le cas de l'essai, est précisément en accord avec l'institution du champ littéraire depuis l'époque moderne, que Maingueneau caractérise par la "paratopie", ou déportation incessante. Pour définir leur appartenance à la littérature, les agents doivent refuser les normes et les règles qui

723 MAINGUENEAU 1993, p.22. L'ouvrage de Bourdieu auquel est fait référence est *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992.

724 MAINGUENEAU 1993, p.23-24.

725 *ibid.*, p.24.

726 *ibid.*, p.22 et p.63-80.

structurent les autres champs sociologiques ; mais ils doivent aussi refuser le champ spécifique qu'ils créent par cette démarche commune, et continuer de la sorte un mouvement de perpétuel décentrement grâce auquel on peut, par exemple, comprendre le phénomène des avant-gardes et plus généralement tous les phénomènes de "socialité locale" dans la "tribu littéraire"⁷²⁷. L'essai pensé comme entre-deux prend une signification saisissante dans ce contexte théorique, et on comprend pourquoi certains voient en "essayistique" le synonyme d'"artistique"⁷²⁸. On n'est peut-être pas si loin d'une attitude que nous avons appelée "anthropologiste" qui voit dans l'essai littéraire le genre originel, où s'inscrivent toutes les possibilités d'écriture littéraire que les genres régulent ensuite⁷²⁹.

On retrouve finalement dans cette démarche, légèrement déplacé, le triple enjeu des théorisations essentialistes : dans le contrat essayistique, la position de chaque participant se mesure à l'intention créatrice (lecture et/ou écriture) : enjeu métaphysique de l'attitude mentale ; mais aussi à la stratégie de communication qui doit accorder une certaine valeur (littéraire, en l'occurrence) à l'échange verbal : enjeux pragmatique et axiologique.

Théories de l'en-deçà

Nous avons donné un aperçu de la manière dont les solutions "anthropologistes" annoncent une fin de la question du genre plutôt qu'une théorisation du genre. En-deçà ou au-delà ou en-dehors des genres, l'essai pousse la pensée des genres jusqu'au point où elle prend congé d'elle-même pour se reformer dans une autre démarche, encore plus vaste que celle du "mode" ou "archigenre" tel que l'a défini Gérard Genette⁷³⁰ : une anthropologie du langage littéraire, peut-être même du langage tout court. En témoigne, par exemple, l'opinion d'Edouard Morot-Sir, où une pensée logique des possibles est associée à une pensée chronologique de l'origine des langues :

727 *ibid.*, p.29-31.

728 Voir dans cette Ière partie le chapitre 3, I. (Propositions de Mac Carthy.)

729 Voir par exemple dans notre IIème partie, chapitre 2, III, la manière dont Beaujour qualifie le statut de l'auteur d'autoportrait littéraire.

730 GENETTE [1979].

"Il y a une transgression qui n'est pas la conséquence d'un ordre pré-établi, mais qui préexiste à cet ordre : c'est l'anarchie primitive des langues, dont l'essai serait, de façon toujours imprévisible, la manifestation, signe d'un besoin de liberté antérieur à la fabrication des signes⁷³¹."

Dans sa version négative, la force créatrice est ainsi appréhendée comme une "anarchie" : incohérence de Montaigne vue par Huet, superficialité de l'essayiste, paresse ou laxisme de l'institution qui accorde avec le label "essai" un laisser-passer littéraire à des formes irrespectueuses des normes. Dans sa version positive, l'anarchie se comprend étymologiquement comme absence de pouvoir, mise à distance de tous les organes du pouvoir, et notamment, des genres littéraires⁷³². Barthes en fait le pivot de sa *Leçon inaugurale au Collège de France*⁷³³, Snyder le concept central de sa théorie de l'essai au sein des genres littéraires. Si l'entre-deux où certains localisent l'essai les oblige à une forme implicite de contestation des frontières établies entre les genres, les discours et les disciplines, l'en-deçà ou l'au-delà des genres est une forme qui radicalise la contestation jusqu'à évacuer l'ennemi. Il ne s'agit pas de contester sa place dans une hiérarchie, mais la notion-même de hiérarchie ; non pas sa place inconfortable dans un système des genres, mais le système des genres en lui-même. Les genres littéraires ne sont pas que des collections d'objets apparentés ; ce sont aussi des normes régulatrices qui accordent à certains textes une valeur et à d'autres une valeur moindre : "grands" genres, genres "mineurs". Dans une compréhension de la littérature comme institution et non comme essence intemporelle, penser l'essai en-deçà des genres lui donne le pouvoir de se développer en soi, pour lui-même (textualisme de Snyder). C'est peut-être dans ces termes qu'on peut revenir à l'idée de Paquette selon laquelle l'essai est le genre "*sui generis*, sans prototype d'espèce" ; de même qu'à l'inscription exemplaire de l'essai comme genre de l'entre-deux dans une institution littéraire qui implique l'échappée permanente des frontières tracées. La pensée des essences se comprend alors en pensée de la valeur : chercher la

731 MOROT-SIR 1982, p.118.

732 Malgré une connotation immédiate plutôt négative, la comparaison que fait Hardison de l'essai avec la blatte allemande (*German cockroach*), animal primitif et résistant, est rattachée à l'opinion très positive de Roland Barthes. Hardison veut insister sur son caractère antérieur aux raffinements décadents dont on l'affuble parfois ; on lui prédit aussi une disparition prochaine. (HARDISON 1988, p.611)

733 BARTHES 1978, p.9-16.

"nature" de l'essai revient à en déterminer la valeur. Cette "nature" trouve sa cohérence dans une attitude mentale, qu'on peut comprendre étroitement comme intention de l'auteur ou, dans la situation de communication qui voit le texte prendre forme, comme positionnement réciproque de l'auteur et du lecteur ; en tout état de cause, elle renvoie le débat à l'insertion du genre dans une structure institutionnelle, et l'envisage alors nécessairement comme un moyen et non comme une fin. Mixte, entre-deux ou en-deçà sont ainsi liés : on peut les voir comme trois manières différentes d'appréhender l'essai littéraire comme objet paradoxal, et aussi comme trois manières de faire évoluer la notion de genre vers une poétique qu'on désignera provisoirement comme "conditionnaliste".

Les remarques de Jean-Marie Schaeffer sur "ce que, faute d'un meilleur terme, on pourrait appeler «l'inventaire des relations textuelles possibles»" suggèrent que "la relation générique est une de ces relations", mais pas la seule. Au nombre des quelques autres qu'il mentionne, se trouve précisément la relation de réfutation⁷³⁴. C'est peut-être une façon plus systématique d'envisager le concept de "non-genre", en le déliant définitivement des catégories génériques et de la pensée des genres. Bensmaïa présente ainsi que si la pensée de Montaigne et d'autres grands essayistes est désormais bien comprise, "la forme du genre et certains effets «surnuméraires» et excentriques qu'elle lui permet encore de produire aux dépens du commentateur le plus scrupuleux continue d'être l'objet d'un débat ouvert⁷³⁵." Prenant part à ce débat, il parvient à l'idée que "l'essai renvoie moins aux genres et aux fonds rhétoriques [...] qu'à la «puissance» (*dunamis*) des procédés spécifiques qu'il met en œuvre [...], et c'est en quoi, tout en «signant» la disparition d'un champ culturel donné, il inaugure souvent de nouvelles manières de penser et d'être⁷³⁶." L'essai engage alors son théoricien dans l'étude d'une relation littéraire par laquelle le texte doit être pensé en termes de position (ou de positionnement), dans un autre type de théorie littéraire.

734 SCHAEFFER [1983], p.204.

735 BENSMAÏA 1986b, p.528c.

736 *ibid.*, p.529a.

Les enjeux prévisibles du mode et de la littérarité

Le bilan du problème de l'essai envisagé comme genre littéraire nous paraît à la fois complexe et d'une grande banalité. D'un côté, il n'y a pas de théorisation générique qui ne soit un engagement dans une analyse épistémologique : penser l'essai comme genre, c'est nécessairement penser l'essayisme comme mode, comme attitude mentale. De l'autre, toute théorisation du genre littéraire débouche sur une définition (ou au moins une tentative de définition) de la littérarité. C'est dans cet état d'esprit que Jean Terrasse aborde son chapitre de synthèse et de conclusion :

"Il est aisé de comprendre pourquoi l'essai a été peu étudié comme genre littéraire. Le chercheur se heurte ici à un vaste ensemble de problèmes. Qu'est-ce qui différencie le discours de l'essayiste de celui du philosophe ? Si l'essai est littéraire, quels sont ses traits spécifiques ? Définir l'essai, c'est encore se demander : que peut la philosophie⁷³⁷ ?"

Si son option finale est de faire coïncider philosophie et l'essai dans une nouvelle rhétorique, en leur donnant pour assise le projet de l'efficacité pragmatique, on aura l'occasion de voir que ce choix est loin d'être dominant dans les études sur l'essai littéraire, même si leur idéologie a quelque chose à voir avec cette "rhétorisation" du problème.

Mais cette banalité est compliquée par le thème de notre étude ; il faut tenir compte en effet, pour l'essai littéraire, de deux paramètres supplémentaires : le refus des genres constitutif de son écriture, qui en fait un objet paradoxal, et l'aspect non-fictionnel de son contenu, qui engage sa valeur de vérité.

L'enjeu du "mode" est celui de la "méthode"

On a ainsi pu conclure des études narratologiques par l'idée que la condition de possibilité du mode narratif est à chercher dans une vision du monde fondamentale de l'être humain :

"si nous «comprenons» une histoire, c'est parce que notre perception du monde, notre expérience est déjà pré-structurée par une temporalité narrative [...] La poétique des genres, au-delà du langage, renvoie à l'expérience, rendant possible une anthropologie et, même, une métaphysique de la temporalité⁷³⁸."

737 TERRASSE 1977, p.123.

738 COMBE 1992, p.34.

C'est à un travail similaire que nous invitent⁷³⁹, en fin de compte, les théoriciens de l'essai, sur le terrain de la vérité et non plus du temps : au-delà des caractéristiques formelles, les critiques les plus célèbres (Lukàcs, Adorno, Bense) appellent un questionnement épistémologique, c'est-à-dire une métaphysique de la connaissance. En effet, si Jean-Marie Schaeffer a montré dès 1983 que "la plupart des théories génériques ne sont pas véritablement des théories littéraires, mais plutôt des théories de la connaissance [c'est-à-dire] que leur enjeu transcende la théorie littéraire proprement dite et débouche sur des querelles d'ordre ontologique [et que] le débat sur la théorie générique se change en champ de bataille de la *querelle des universaux*⁷⁴⁰", on pourrait préciser que dans le cas du débat sur l'essai littéraire, la "querelle" est en quelque sorte en germe dans l'objet choisi lui-même en même temps que dans l'enjeu théorique. Elle est induite nécessairement par le principe que l'essai se constitue contre les genres, et elle se déporte sur le "champ de bataille" épistémologique de la méthode.

Limites de la solution modale

Dominique Combe explique que c'est la rhétorique qui, ayant "horreur du «mélange des genres»", "privilégie les genres «purs» aux «mixtes», «mélangés», voire «hybrides», révélant par là ses postulats platoniciens⁷⁴¹." Ainsi, elle "fait des «modes» et des «genres correspondants» des archétypes de la poésie, des universaux de la poétique qui échappent au temps⁷⁴²." En revanche, les Romantiques "interrogent en philosophes non pas seulement les genres, mais la *notion* même de genre, pour laquelle ils sont les premiers théoriciens [...] Appelant à fonder les classifications rhétoriques sur une critique du concept de genre, ils font de celui-ci un élément culturel et non pas naturel⁷⁴³." On voit que l'essayisme comme "mode" (par sa contestation des règles de la méthode et de la rhétorique), de même que

739 Notre IIème partie y est consacré.

740 SCHAEFFER [1983], p.180-181.

741 COMBE 1992, p.45-46

742 *ibid.*, p.54.

743 *ibid.*, p.54-55.

l'essai comme "genre" (par son caractère mixte, métissé) sont au cœur de cette redéfinition de la problématique des genres. Mais ils participent également, par leur paradoxale affirmation de soi et dénégation des règles, d'une certaine contradiction sur laquelle Dominique Combe poursuit son exposé. On sait ainsi que les frères Schlegel, au XVIIIème siècle, théorisent un système, non plus de genres, mais de "formes" intemporelles. "Le romantisme perpétue finalement la notion de genre héritée de la rhétorique aristotélicienne [...] Comment dès lors comprendre, simultanément, le déni des distinctions de genres⁷⁴⁴ ?" On voit ici comment la pensée des "modes" (ou "formes", ou "attitudes fondamentales", ou *Dichtweisen*⁷⁴⁵) permet une sorte de "sauvetage" des genres : en faisant remonter le problème des formes littéraires à leurs processus mentaux de production, les modes autorisent à la fois une considération historiciste des genres, dans leur diversité de phénomènes, et une pensée ordonnée (en l'occurrence, aristotélicienne) de la création poétique⁷⁴⁶.

Synthèse des modes : l'enjeu de la "littérarité"

Un approfondissement des travaux de l'*Athenäum*, entre autres textes romantiques, a permis d'éclaircir l'apparente contradiction des frères Schlegel et de l'idéalisme allemand. Combe le résume ainsi :

"Le propos du romantisme (allemand, du moins), semble de maintenir la notion de genre comme pour en effacer les distinctions, à la faveur d'une véritable synthèse ou d'un dépassement dans un genre englobant. [...] Le problème rhétorique des distinctions entre les genres est donc déplacé vers celui, philosophique, de l'unité de la poésie qui, forme première, est aussi englobante. [...] Cet englobant est alors si large qu'il inclut, outre les «genres» historiques, les «modes», le vers et la prose, les styles, constituant ce que nous appelons aujourd'hui la «littérature», dont le concept est en somme apparu avec le romantisme d'Iéna, et elle-même identifiée à la philosophie⁷⁴⁷."

Cet extrait appelle deux remarques :

744 *ibid.*, p.61-62.

745 *ibid.*, p.23

746 *ibid.*, p.141. Combe y commente le système d'Emil Staiger. Précisons que ce dernier fut le directeur de thèse de Dieter Bachmann, dont nous avons suivi le raisonnement plus haut.

747 COMBE 1992, p.62. Sur cette question voir l'ouvrage de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire, théorie de la littérature du romanisme allemand*, Seuil, 1978.

- maintenir la notion de genre s'apparente plus ou moins à ne retenir du système antique que l'institution d'une valeur;
- la "littérature" ainsi fondée en valeur revendique une identité avec la philosophie, un "projet spéculatif"⁷⁴⁸.

Synthèse et transgression des genres se combinent dans une "rhétorique du refus"⁷⁴⁹ qui, selon Dominique Combe, est à la base de toute la littérature contemporaine⁷⁵⁰. On peut même voir dans l'exemple d'une certaine para-littérature, très sévèrement contrainte par un ensemble de normes rigides (les romans Harlequin), le signe qu'aujourd'hui "la «généricité» [est] inversement proportionnelle à la «littéarité»"⁷⁵¹. Cette formulation ne pourrait que convenir au "genre" de l'essai littéraire tel qu'il s'est développé, dans son refus des genres, sa revendication d'un statut littéraire et son ambition épistémologique.

Le problème de la vérité : la "non-fiction"

Une difficulté demeure pourtant : le problème de la valeur de vérité d'une littérature ainsi définie. Peut-être accessoire dans le cas du roman, de l'autobiographie, du théâtre ou du poème (mais rien n'est moins sûr), cette question paraît centrale dans le cas de l'essai littéraire. On ne peut pas, concernant l'essai, évacuer la question de la "non-fiction littéraire", pour transcrire (laidement) l'expression anglo-saxonne "literary nonfiction" ou allemande "nicht-fiktionale Kunstprosa", où chacun des deux termes fait problème. Ce qui semble clair, c'est que la valeur de vérité d'un essai littéraire ne se définit pas seulement selon des critères internes à l'œuvre, comme on a pris l'habitude de l'admettre pour les œuvres littéraires. Son ambition de dire le monde, sa "dimension référentielle" le soumettent, d'une manière qui restera à définir, aux critères de la vériconditionnalité, dans l'invention (ou, selon certains, la redécouverte) d'une rhétorique totale, très différente du

748 Voir SCHAEFFER 1992.

749 COMBE 1992, p.73.

750 *ibid.*, p.157.

751 *ibid.*, p.151.

système classique de classement des discours et de régulation des styles qui n'en serait que la dégradation historiquement datable⁷⁵².

752 Nous abordons cette problématique dans notre IIIème partie, chapitre 1.

DEUXIÈME PARTIE

L'ESSAYISME COMME ATTITUDE MENTALE

INTRODUCTION

Il semble difficile d'isoler les composantes de l'essayisme comme attitude mentale. Les théorisations par la notion d'"entre-deux" n'ont pas insisté pour rien sur l'indéfinissable et fascinant équilibre maintenu entre des pôles opposés : science et littérature, cœur et esprit, sentiment et entendement. L'essayisme désigne un certain rapport à l'univers, mais aussi une façon de s'appréhender soi-même ; une certaine ironie face aux choses, mais aussi un enchantement face à la culture humaine ; la nostalgie intermittente d'un tout dans lequel l'homme se fondrait harmonieusement, et la roublardise désabusée d'une vision du monde où tout est contingent, fugace, sans ordre et sans Dieu. Les trois thèmes que nous avons repérés dans le discours des théoriciens et des critiques nous amèneront ainsi à imbriquer des catégories très hétérogènes : épistémologique, pour aborder la méthode de pensée essayiste ; philosophique et/ou psychologique, pour cerner la subjectivité essayiste ; et anthropologique, pour la "nature culturelle de l'objet" dans l'essai.

On peut trouver chez Michel Beaujour, Jean Marcel Paquette et Edouard Morot-Sir des formulations concordantes (avec toutes leurs nuances) de ces trois composantes de l'essayisme.

Chez Paquette⁷⁵³, on a déjà pu observer que les critères formels isolés pour définir l'essai comme genre se basaient sur des attitudes plus profondes : le "discours de nature lyrique" renvoie à une position de la conscience face au monde, et à une certaine méthode (ou anti-méthode) de raisonnement, qui tourne autour de son objet plutôt que de l'analyser posément. Le "JE non-métaphorique" pose la question du sujet de l'écriture et de la personnalité "réelle" de l'écrivain. Enfin, le "corpus de nature culturelle" de l'essai, surtout dans une expression aussi paradoxale, présuppose une réflexion sur la vision du monde et de l'humanité dans ce qu'elle a de propre.

⁷⁵³ PAQUETTE 1986.

Edouard Morot-Sir s'intéresse directement aux "formes profondes de l'essai". Il parle d'emblée de "virtualités sémantiques", d'"intentionnalités de langage"; il appelle *agnosticisme*, *subjectivisme* et *nominalisme* les "trois forces" posées comme "conditions et corrélations fondamentales de l'essai"⁷⁵⁴. Ces trois termes invitent à approfondir la question de l'anti-méthode de l'essai, comme refus d'une totalité organisant le monde et susceptible de guider l'intellect; le primat donné au moi de l'essayiste; l'attitude consistant à n'envisager la nature humaine que comme ensemble de discours, langages, culture.

Ces éléments de définition de l'essayisme sont finalement recoupés par les conclusions de *Miroirs d'encre*. L'impressionnante analyse de Michel Beaujour donne des outils pour conceptualiser à la fois la méthode erratique particulière de l'essai (sa "rhétorique", selon lui, qui est en fait un "retour du refoulé" rhétorique), et le Moi spécifique qui s'écrit dans un tel texte⁷⁵⁵. Il nous invite à considérer la subjectivité discursive en termes d'interaction culturelle codifiée par des règles rhétoriques (oubliées ou non).

⁷⁵⁴ MOROT-SIR 1982, p.119..

⁷⁵⁵ Ce deuxième point fait l'objet du chapitre 2 de cette IIème partie; les problèmes d'une rhétorique "refoulée" ou retrouvée seront traités dans le chapitre 1 de la IIIème partie.

CHAPITRE 1

L'ANTI-MÉTHODE

Là où l'investigation formelle de l'essai comme genre bute le plus vite sur l'hétérogénéité des types de séquences et le désordre du plan, l'étude de l'essayisme s'engage dans le thème jubilatoire de la liberté : liberté formelle, mais surtout liberté d'esprit, liberté de principe. L'essayisme est libre, libérateur et libertaire ; pour Adorno, "la loi formelle la plus profonde de l'essai est l'hérésie⁷⁵⁶." Pour Graham Good, cela justifie même le choix de la prose :

"the spontaneous, improvised quality of essayistic thinking is incompatible with formal verses...⁷⁵⁷"

La comparaison très générale (et peut-être discutable) entre la spontanéité de l'essayisme et le vers poétique met côte-à-côte une attitude mentale et une forme verbale ; Good précise plus loin son opposition :

"the language of the essay, with its stress on [accent] accuracy of representation rather than elaboration of style, demands prose...⁷⁵⁸"

On peut rester réservé sur cette distribution des compétences entre la poésie (travail du style) et la prose (souci de précision), qui donne l'impression que le vers poétique n'a cure de l'exactitude référentielle et qu'il n'y a pas de travail stylistique dans une phrase de prose. Mais ce qui compte plus, semble-t-il, c'est ici la représentation que se fait le critique de l'essayisme (et, par conséquent, de la prose) : le partage se fait moins entre des caractères formels qu'à partir d'une capacité existentielle. L'essayisme signifie la liberté, il est donc opposé, sans grand souci de rigueur, à tout ce qui peut évoquer la contrainte : style, vers, rime, et associé à ce qui peut être imaginé comme "naturel" et spontané : la prose, parce que c'est ainsi que nous nous exprimons quotidiennement. On illustrerait facilement le point de vue inverse, avec par exemple un poème d'écriture automatique surréaliste (travail du style ?) et une page de Proust (spontanéité et improvisation ?) ; on trouve d'ailleurs des points de vue très différents (peut-être moins naïfs) de celui de Good. Theodor Fraser, par

756 ADORNO [1958], p.29.

757 GOOD 1988, p.IX.

758 "Mettant l'accent sur la précision de la représentation plutôt que sur l'élaboration du style, la langue de l'essai exige la prose..." GOOD 1988, p.IX.

exemple, présente de façon tout à fait atypique le style d'un Brunetière comme caractéristique de l'essai littéraire. Il admire

"this polished, measured prose, and free of affectation [...] the style normalien (academic style of writing)⁷⁵⁹."

Pour Fraser, la liberté de l'esprit essayiste ne se mesure donc pas à la spontanéité de sa prose. On pourrait sans doute poursuivre le débat ; on n'aurait pas pour autant élucidé la problématique de l'essayisme, liberté revendiquée coulée dans une forme verbale (quelle qu'elle soit).

Fricassée, marqueterie mal jointe (Montaigne), pot-pourri (Fraser) ou *Misch-Genre* (Potgieter), si l'essai met à mal les réflexes de lecture commandés par le système classique des genres littéraires, il n'engage pas moins une lecture en se présentant comme prose à découvrir linéairement. L'essai n'est ni un index, ni un catalogue, ni un dictionnaire, par exemple ; il a un début, un milieu et une fin, et son lecteur suit un cheminement, une dynamique. Les métaphores de la mosaïque, de la marqueterie ou du pot-pourri sont peut-être significatives des limites d'une pensée du "mélange", parce qu'elles sont statiques et ne peuvent conclure qu'à l'hétérogénéité d'une composition là où l'attention portée aux attitudes mentales préférera parler d'hésitation, d'arbitraire, d'inachevé, de sinuosités. Là où le "plan" (comme on fait faire à l'élève, en classe de français, le "plan" d'une nouvelle ou d'une fable) d'un essai montre la succession de séquences disparates en insistant sur ce qui les sépare, l'étude de l'essayisme suivra des sinuosités, des changements d'orientation, en insistant sur les trouvailles qui permettent de passer d'un niveau à un autre. Le texte invite à un trajet surprenant plutôt qu'il ne se laisse découper en un plan décevant, ou bien se place dans "un conflit irrésolu entre le modèle de la marqueterie et celui du cheminement, entre l'entassement des lopins et leur enfilade [...]"⁷⁶⁰. Souvent, l'étude de la forme littéraire est fédérée par un principe qui fait converger les observations lorsqu'on s'attache au roman, à la nouvelle, au sonnet, par exemple : il s'agit de montrer, entre autres, comment s'articulent descriptions et épisodes narratifs pour construire le temps du récit fictif, ou comment

759 FRASER 1986, p.115.

760 SABRY 1992, p.165.

s'équilibrent le rythme et le sens dans la construction de la "chute" ou de la "pointe" du sonnet. Dans l'essai, ce principe fédérateur est absent ; en termes de genre littéraire, l'essai refuse précisément cet aspect de la convention littéraire (d'écriture ou de lecture) qui fait qu'on accordera *grosso modo* son attention aux rythmes dans le sonnet et aux phénomènes de temporalité dans le récit. Il se présente comme pièce libre ne respectant pas les conventions, mais possédant peut-être sa convention particulière ; œuvre utilisant toutes les conventions à sa disposition sans jamais se fixer sur l'une d'elles. Autrement dit : l'essayisme est un erratisme.

I. MÉTAPHORES DE L'ERRATISME

La métaphore est une première manière de présenter le problème. Elle fait glisser notre intérêt de la forme du texte à ce qu'il met en œuvre : un principe intellectuel. Dans les métaphores classiques du discours sur l'essai, la notion de mouvement est combinée avec la notion d'espace pour approcher la notion de "terme" : fin ou but du mouvement, point d'arrivée. C'est le point aveugle de ces images : il s'agit en effet de décrire le mouvement qui n'a pas de terme (imager le principe adopté par la pensée essayiste) ou l'espace qui n'offre pas de repère pouvant structurer un déplacement (imager le déroulement du texte). Promenade vagabonde, chasse sans prise, danse et musique suggèrent une dynamique qui se résout dans l'image du réseau comme digression généralisée.

La promenade vagabonde

Hugo Friedrich a montré comment la forme ouverte des *Essais* de Montaigne se rattache à l'image de la promenade. La notion qui lui semble fondamentale est celle de disponibilité : dans la flânerie, le vagabondage, l'esprit est libre et peut recevoir toutes sortes d'impressions et de pensées imprévues⁷⁶¹.

761 FRIEDRICH [1949], p.348-349.

Graham Good utilise l'image de la promenade dans l'une des catégories qu'il propose pour une typologie des essais : il s'agit du "travel essay", étiquette à laquelle correspond l'attitude fondamentale attendue : "traveling". En fait, son commentaire élargit le domaine de cette catégorie. Il commence par comparer le récit de voyage et l'essai qu'il appelle "travel essay" : le premier couvrira un voyage complet, ou un pays entier (une région, un continent...), alors que le second se contentera d'un lieu parmi cent autres visités, d'une seule promenade parmi cent autres excursions. On peut même dire que l'essai fait de toute excursion une promenade ; de tout lieu visité pour lui-même, une occasion. Le lieu devient un prétexte ; le déplacement qui y conduit, promenade, vagabondage⁷⁶², c'est-à-dire voyage sans but. Le lieu intéressant apparaît alors comme "au détour" d'un trajet qui ne l'avait pour but conscient. Good pense que tout essai se déroule de cette manière :

"In some ways the essay is *essentially* a peripatetic and ambulatory form. The mixture of self-preoccupation and observation, the role of chance in providing sights and encounters, the ease of changing place, direction, and goal, make walking the perfect analog of «essaying»⁷⁶³."

Le fait de marcher semble important ; Michael Hamburger, qui vient à la même métaphore, compare le voyageur de commerce affairé au promeneur, disponible au spectacle inattendu du monde :

"Ein Essay ist ein Spaziergang, ein Lustwandeln, keine Handelsreise. [...] [Es] ist jedem Spaziergänger erlaubt, von einem Feld zu berichten, was er gerade gesehen hat — wenn es auch nur die Vögel waren, die es überflogen, nur die Wolken, die noch weniger dazugehören, nur die Abwandlungen von Vögeln oder Wolken im eigenen Kopf. Wer aber im Auto hinfuhr, im Auto sitzen blieb und dann sagt, er sei da gewesen, ist kein Essayist⁷⁶⁴."

La promenade donne l'occasion d'un contact physique avec la nature et ses hasards, alors que les appareillages techniques mettent un écran entre eux et nous⁷⁶⁵. Ils empêchent donc

762 On peut rappeler la phrase célèbre de Montaigne : "Mon style et mon esprit vont vagabondant de même" (III, 9).

763 GOOD 1988, p.XII.

764 "L'essai est une promenade, une déambulation d'agrément, ce n'est pas un voyage d'affaires. Un promeneur peut rapporter juste ce qu'il a vu de son terrain — même si ce ne furent que les oiseaux qui le survolent, ou seulement les nuages, qui appartiennent encore moins au terrain, seulement les métamorphoses des oiseaux ou des nuages dans sa tête. Celui qui alla au même endroit en voiture, en y restant assis, et dit ensuite qu'il y fut, celui-là n'est pas un essayiste." HAMBURGER 1965, p.290.

d'être entièrement disponible, s'inscrivent toujours dans une finalité, et dégradent la promenade en trajet dirigé.

Michel Beaujour consacre une analyse aux *Rêveries du promeneur solitaire*. On sait que Rousseau s'y démarque de l'auteur des *Essais* :

"Je fais la même entreprise que Montaigne, mais avec un but tout contraire au sien : car il n'écrivait ses *Essais* que pour les autres, et je n'écris mes rêveries que pour moi⁷⁶⁶."

Beaujour examine alors de quelle manière la promenade peut signifier cette différence annoncée entre les rêveries pour soi de Rousseau et les pensées pour les autres de Montaigne⁷⁶⁷. Il montre que l'opposition est plutôt à faire entre la méditation religieuse ou métaphysique d'une part et, d'autre part, l'essai et la rêverie, ceux-ci représentant une sorte de "laïcisation" de celle-là. Beaujour l'explicite ainsi :

"Dans ces deux cas [méditation religieuse ou métaphysique], la démarche imagée ou individuelle vise une vérité transcendante, unique et normative. En revanche, l'essai, la promenade, etc., miment les vagabondages d'un esprit dans l'*opinion* individuelle, et ne valent que par leur fidélité aux mouvements d'une âme, d'un esprit et d'un corps en situation : ceux de ce promeneur, de cet essayiste, dans leur idiosyncrasie⁷⁶⁸."

Montaigne et Rousseau ont donc le même projet littéraire ; mais la promenade dans la nature a pour fonction littéraire de signifier, dans la coupure qu'elle suggère d'avec le monde des hommes et de la technique, ce mouvement d'anti-imitation d'autrui et d'adéquation à soi-même que partagent les deux auteurs.

Le voyage sans but

De Montaigne, on a retenu qu'il "ne [peint] pas l'être, mais le passage⁷⁶⁹" ; dans un article intitulé "Itinerant passages", Howarth précise récemment ce motif dans le cadre de l'idéologie américaine du "westering". Traverser le continent, s'ouvrir à l'immensité du pays

765 FRIEDRICH [1949] fait une comparaison, quant à lui, entre la grand'route et le petit chemin que suit l'essai (p.361).

766 ROUSSEAU [1782], p.41.

767 BEAUJOUR 1980, p.66.

768 *ibid.*, p.67.

769 *Essais*, III, 2.

sont associés à l'ouverture morale, au développement d'une capacité de maîtrise du monde.

Il s'agit d'une quête épique. Mais la guerre du Vietnam a modifié cette idéologie :

"that land persistently eluded American possession. The war in southeast Asia had no clear battlefield or enemy ; its daily events presented no itinerary to Americans — only appalling chaos and stasis. Michael Herr best captures those qualities in *Dispatches*, six essays that vigorously resist causal integration and deny the mapping structures that link space or time⁷⁷⁰."

Le voyage perd alors sa fin : il n'y a pas de frontière à faire reculer, ni d'itinéraire à respecter, mais un mouvement à maintenir coûte que coûte. Le contexte vietnamien donne un aspect dramatique au phénomène, mais la perte de repères est généralisée et conduit à voir la société américaine entière comme *Living-Room War* (Michael Arlen) où la télévision fracture la vision du monde en une série de visions ponctuelles et violentes. Bref, si le Vietnam est un "Voyage au bout de l'enfer⁷⁷¹" pour toute la société américaine, il ne s'agit plus du tout de "la traditionnelle saga de l'exploration et de la prise de possession⁷⁷²", mais du voyage en soi, sans repères. Mac Carthy applique la métaphore à son propre travail théorique sur l'essai :

"Crossing boundaries is a dangerous endeavor. The self can loose itself in the object or become fused with the other. If we cross boudaries too often, we begin to loose our sens of orientation, our sense of identity and place⁷⁷³."

La chasse sans prise

La métaphore de la chasse sans prise renforce l'idée exprimée dans les images de la promenade ou du voyage sans but. Ces dernières peuvent en effet s'intégrer à notre expérience sans nécessairement éveiller un sentiment très insolite : si je pars, si je vais me

770 "Ce pays échappa avec persistance à la prise de possession américaine. La guerre dans le sud-est asiatique n'avait pas de ligne de front ni d'ennemi déterminés ; ses événements quotidiens n'offraient aux Américains aucun itinéraire — juste une stase et un chaos épouvantables. C'est Michael Herr qui rend le mieux ces caractéristiques dans *Dispatches*, six essais qui résistent à toute intégration causale et qui dénie les structures du temps ou de l'espace." HOWARTH 1988, p.634. Le livre de Michael Herr est considéré comme un des témoignages les plus justes sur la guerre du Vietnam du point de vue américain (HERR 1980).

771 C'est le titre en français d'un film de Michael Cimino sur le sujet (*The Deer Hunter*, 1979).

772 HOWARTH 1988, p.634.

773 "C'est un effort dangereux, de franchir les frontières. Le Moi peut se perdre dans un objet ou fusionner avec l'autre. Si nous franchissons trop souvent des frontières, nous finissons par perdre notre sens de l'orientation, le sens de notre identité et de notre place." MAC CARTHY 1989, p.324.

promener, je ne me singularise pas (plus ?) vraiment. Mais si je dis que "je pars chasser pour ne rien prendre", j'insiste mieux sur la *forme* d'une action en la détachant de ce qui lui donne (en principe) son sens. C'est tout l'intérêt que trouve Beaujour, par exemple, à une analyse des *Essais* par Merleau-Ponty⁷⁷⁴. Beaujour ramène le discours rhétorique classique à cette image de la chasse : le rhéteur poursuit sa cible (l'adhésion de son auditeur), et vise sa prise (emporter l'adhésion). Montaigne, en revanche, lance la chasse (un discours qui recourt à certains procédés rhétoriques), mais sans chercher à saisir son objet⁷⁷⁵. Lane Kauffmann formule aussi cette métaphore :

"Cette attitude [accepter la recherche] n'implique pas qu'on se détourne de la poursuite de la vérité, ni de l'acquisition des connaissances ; mais c'est la *quête* du gibier, le plaisir de la chasse, où Montaigne se complait, non la curée⁷⁷⁶."

On trouve chez Scott Russel Sanders le développement le plus gourmand de cette métaphore de la chasse sans prise. Elle est intégrée à un passage de son article sur l'essai qui illustre dans son déroulement même la dérive de la "poursuite rhétorique" ; la métaphore est d'abord convoquée pour éclairer l'écriture de l'essai.

"The writing of an essay is like finding one's way through a forest without being quite sure what game you are chasing, what landmark you are seeking. You sniff down one path until some heady smell tugs you in a new direction, and then off you go, dodging and circling, lured on by the songs of unfamiliar birds, puzzled by the tracks of strange beasts, leaping from stone to stone across rivers, barking up one tree after another⁷⁷⁷."

774 Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard. Cité par BEAUJOUR 1980, p.124.

775 Montaigne invite aussi à la comparaison : "L'Histoire, c'est plus mon gibier, ou la poésie..." *Essais*, I, 26.

776 KAUFFMANN 1988, p.72.

777 "Ecrire un essai, c'est un peu comme se frayer un passage à travers une forêt sans être vraiment sûr du gibier que vous chassez, de la bête que vous traquez. Vous suivez une piste à l'odeur, jusqu'à ce qu'une autre odeur entêtante vous tire dans une nouvelle direction, et vous voilà reparti, sautant sur les côtés et tournant en rond, séduit par le chant d'oiseaux inconnus, intrigué par les traces d'animaux étranges, bondissant d'une pierre à l'autre pour traverser les rivières, perdant votre chemin au détour d'un arbre ou d'un autre." Le jeu de mots final est intraduisible. *To bark up the wrong tree* est une expression toute faite signifiant "faire fausse route", un peu dans la même idée que la locution allemande *auf dem Holzweg sein* (voir la note 60) Légèrement modifiée dans sa syntaxe, la métaphore lexicalisée est ici réactivée, ce qui invite à se souvenir des autres sens du terme *bark*, tous en relation avec l'image générale du chien de chasse un peu fou et de la rivière : "aboyer, glapir" (verbe), "écorce", "barque" (substantif, appartient à la langue littéraire) ou encore de *barking mad*, expression familière britannique (donc produisant un effet de style dans ce texte américain) signifiant "complètement cinglé". SANDERS 1988, p.662.

Mais l'image s'amplifie, se décale vers l'image d'une rivière scintillant au soleil. Sanders fait alors retour sur cette errance de son discours, pour en indiquer le danger de grandiloquence, d'enflure :

"To see how the capricious mind can be led astray, consider my last paragraph, in which the making of essays is likened first to the romping of a dog and then to the surge of a river. That is bad enough, but it could have been worse⁷⁷⁸."

Cependant, il termine sur une pirouette, en opérant la fusion de la métaphore première et de son argumentation de critique littéraire, ce qui lui permet de passer sans autre transition à un autre point de son exposé :

"I might as well drag in another metaphor — and another unoffending animal — by saying that each doggy sentence as it noses forward into the underbrush of thought, scatters a bunch of rabbits that go rushing off in all directions. The essayist can afford to chase more of those rabbits than the fiction writer can, but fewer than the poet. If you refuse to chase any of them, and keep plodding along in a straight line, you and your reader will have a dull outing. If you chase too many, you will soon wind up lost in a thicket of confusion with your tongue hanging out.

The pursuit of mental rabbits was strictly forbidden by the teachers who instructed me in English composition...⁷⁷⁹"

La musique et la danse

Plus que les métaphores de la promenade ou du voyage, l'image de la chasse sans prise tient compte d'un procédé, ou d'une action construite, qui prend toute sa puissance essayistique en étant dégagée de son but : il n'en reste plus que la forme, ou, si l'on veut : la rigueur. Les thèmes de la musique et de la danse s'accordent particulièrement bien à cette

778 "Pour voir à quel point un esprit capricieux peut s'égarer, considérez mon dernier paragraphe, dans lequel l'écriture d'essais est comparée tout d'abord aux ébrouements d'un chien puis au courant houleux d'une rivière. C'est déjà assez mauvais, mais ça aurait pu être pire." *ibid*, p.662.

779 "J'aurais pu tout aussi bien me laisser entraîner par une autre métaphore — par un autre animal inoffensif — et dire que chaque exposé canin, avançant en reniflant dans le sous-bois de la pensée, lève des bouquets de lièvres qui s'égayent dans toutes les directions. L'essayiste peut se permettre de chasser plus de ce genre de lièvres que ne le peut l'écrivain de fictions, mais moins que le poète. Si vous refusez d'en chasser aucun, et continuez de cheminer lentement le long d'une ligne bien droite, vous et votre lecteur sortirez pour une excursion bien ennuyeuse. Si vous en poursuivez trop, vous aurez tôt fait de vous perdre, zigzaguant dans un fourré de confusion, la langue pendante. Mes professeurs de composition anglaise interdisaient strictement de courir mentalement après ces lièvres qu'on avait levés." Le mot *rabbit* est aussi l'occasion d'un jeu de mots difficile à traduire, imparfaitement rendu ici par l'expression "lever un lièvre". *To rabbit on* est une expression familière britannique signifiant "ne pas cesser de parler de quelque chose, s'étendre à n'en plus finir sur un sujet". SANDERS 1988, p.662-663.

idée d'un art du passage qui n'est pas une débandade anarchique ; il s'agit toujours de montrer que l'essai ne "part pas dans tous les sens", même s'il refuse d'"aller quelque part".

Pour Adorno, lui-même compositeur,

"l'essai touche à la logique musicale, l'art rigoureux et pourtant non conceptuel du passage, pour assigner au langage du discours quelque chose qu'il a perdu sous l'emprise de la logique discursive, que l'on ne peut certes pas tout à fait laisser de côté mais avec laquelle il faut seulement ruser dans ses formes propres en les pénétrant au moyen de l'expression subjective⁷⁸⁰."

Cette "pénétration rusée" est analysée à de nombreuses reprises. Rüdiger Sünner en fait le thème et le titre de son étude sur Nietzsche et Adorno : dans "Tanz der Begriffe", il montre comment les deux auteurs mettent à profit la musique de la langue pour rendre leur vie, leur mouvement aux concepts. L'abstraction philosophique officielle les fige ; cela ne leur ôte pas seulement leur attrait, mais une partie de leur vérité. Aussi adoptent-ils une logique musicale et chorégraphique dans leurs écrits, pour garder la forme d'un déroulement rigoureux et exprimer en même temps cette vérité du concept :

"Wie der richtige Tanz, besteht auch der Begriffs-Tanz nicht aus einfach spontanen, regellosen und willkürlichen Bewegungen, sondern er hält der logischen Hierarchie der Begriffe und der metaphysischen Ordnung der Ideen seine eigene Form entgegen⁷⁸¹."

Paul Valéry donne une formulation lumineuse de cette métaphore. Chez lui, la danse est élevée au rang de philosophie⁷⁸² qui permet à l'essayiste ("cet esprit philosophant⁷⁸³") de comprendre son propre travail. La danse se présente comme un puissant et éblouissant paradoxe, devant lequel le philosophe ne peut que s'incliner :

"une durée [...] toute faite de rien qui puisse durer. Elle est l'instable, elle prodigue l'instable, passe par l'impossible, abuse de l'improbable⁷⁸⁴."

780 ADORNO [1958], p.27.

781 "De même que la danse réelle, la danse des concepts ne consiste pas seulement en mouvements spontanés, arbitraires et sans règles, mais elle donne sa forme propre à la hiérarchie logique des concepts et à l'ordre métaphysique des idées." SÜNNER 1986, p.186.

782 Le titre du texte l'indique assez : "Philosophie de la danse".

783 VALÉRY [1936], p.1397.

784 *ibid.*, p.1396.

Ces paradoxes se constituent en toute maîtrise, en toute conscience, et c'est en cela qu'ils sont un art :

"une vie à la fois étrangement instable et étrangement réglée ; et à la fois étrangement spontanée, mais étrangement savante et certainement élaborée. Ce corps semble s'être détaché de ses équilibres ordinaires. On dirait qu'il joue au plus fin, — je veux dire : au plus prompt, — avec sa pesanteur, dont il esquivait à chaque instant la tendance⁷⁸⁵."

Pour finir, Valéry dévoile son propre mouvement, dans une conclusion qui se retarde elle-même instantanément, à l'image de la danse :

"Mais il est grand temps de clore cette danse d'idées autour de la danse vivante. J'ai voulu vous montrer... [etc.]⁷⁸⁶"

La rigueur particulière de la musique se comprend à l'aide des notions de variation, de contrepoint et de résonance ; la liberté apparente avec laquelle les sons (et, dans la danse, les gestes) se répondent et s'enchaînent est savamment construite. Graham Good s'associe ainsi au jugement de Susan Buck-Morss sur l'écriture des essais d'Adorno : chaque essai peut être vu comme le développement musical, et non "logique", d'un "thème" (ce mot entendu lui aussi comme un terme de musique aussi bien qu'un contenu conceptuel).

"He [Adorno] didn't write essays, he *composed* them, and he was a virtuoso in the dialectical medium. His verbal compositions express an «idea» through a sequence of dialectical reversals and inversions⁷⁸⁷."

La variation est aussi au cœur de la démonstration de Jean Marcel Paquette : l'essai

"est fondé sur l'élément formel que constitue le retour rythmique des thèmes et des formulations. Autrement dit : l'essai répète (Montaigne, par exemple, reprend et varie toujours trois fois dans le corps d'un essai la formulation de l'idée de base), mais c'est pour mieux confirmer le caractère spécifiquement «musical» (lyrique) plus encore que «conceptuel» de la pensée qui s'y loge⁷⁸⁸."

Les variations enchaînées dans un déroulement musical amènent l'idée du contrepoint, qui représente une sorte de point de fuite de ces thèmes⁷⁸⁹, un rappel ou une résonance.

Bensmaïa recourt à la métaphore musicale pour expliquer ainsi le fonctionnement de ce qu'il

785 *ibid.*, p.1397.

786 *ibid.*, p.1402.

787 "Il n'écrivait pas des essais, il les *composait*, utilisant en virtuose l'outil dialectique. Ses compositions verbales expriment une «idée» à travers une séquence de renversements et d'inversions dialectiques." Susan Buck-Morss, *The Origins of Negative Dialectics*, New York : Free Press, 1977. Citée par GOOD 1988, p.19.

788 PAQUETTE 1986, p.452-453. Paquette est le seul critique à relever une telle régularité ("trois fois") dans le rythme des *Essais* de Montaigne. L'idée de rythme est également centrale dans l'argumentation de SÜNNER 1986.

789 Voir EXNER 1962, p.171.

appelle la "logique du mot-bastant" dans l'essai⁷⁹⁰, c'est-à-dire du terme, pas nécessairement explicite, qui est "appelé", ou évoqué à des intervalles rythmiquement calculés pour constituer une sorte d'horizon intermittent de la pensée essayiste⁷⁹¹. La résonance est un prolongement de l'écoute chez Laurent Mailhot :

"l'essai ne traduit pas une pensée, il la cherche ; il ne résume pas une question, il la déplace et la complique. Ses thèmes et variations sont à réentendre, à prolonger, comme la musique⁷⁹²."

Surtout, ces mouvements musicaux de la pensée ne s'établissent pas sans règles ; n'importe quel thème ne peut pas leur donner naissance. Bruno Berger se sert de cette qualité particulière de certains thèmes ou noyaux musicaux, qui les rend aptes à la variation et à la résonance, pour revenir sur la distinction de l'aphorisme et de l'essai. Certains aphorismes seulement partagent l'esprit fondamental de l'essai :

"Gelegentlich scheint es, als ob ein Aphorismus als Keimzelle eines Essays wirken könnte : wenn er nämlich ausbau- und variationsfähig und potenziert substanzhaltig genug ist (wie in der Kompositionslehre der Musik nicht jedes Thema als Grundlage für eine Fuge, einen Kanon zu verwenden ist)⁷⁹³."

Bruno Berger n'explique guère les qualités intrinsèques d'un "bon" noyau ; il dit seulement qu'il doit contenir un certain "potentiel". Pour Réda Bensmaïa, c'est autant de l'intérieur que de l'extérieur que viennent ces possibilités de développement. Sa comparaison avec la musique renvoie à l'avis de J. Samson :

"La cellule primitive, on l'a façonnée comme une glaise [...] et pour faire face à cette donnée première, on a dû chercher d'autres figures, qui lui ressemblent et ne lui ressemblent pas, qui soient propres à lui être associées et qui fournissent en même temps des ressources nouvelles de développement⁷⁹⁴."

790 BENSMAÏA 1986, p.19.

791 *ibid.*, p.19 et p.61-62, 63, 65.

792 MAILHOT 1990, p.35.

793 "Il apparaît parfois qu'un aphorisme pourrait se comporter comme un essai en germe : à savoir, lorsqu'il offre la possibilité d'un développement, d'une variation, et lorsque sa substance en possède le potentiel (de la même manière que, dans les préceptes de la composition musicale, n'importe quel thème ne peut pas être utilisé comme base d'une fugue ou d'un canon.)" BERGER 1964, p.113.

794 J. Samson, *Musique et vie intérieure*, cité par BENSMAÏA 1986, p.61-62.

Le nomadisme et le désir

Dans les images du nomade, il s'agit toujours de voir le mouvement comme privé d'une fin particulière, ayant sa fin en lui-même :

"If the «composition» is an edifice, the essay is a nomad's tent. It moves around⁷⁹⁵."

Ce nomadisme a plusieurs conséquences dans l'image qu'on dessine de l'essai littéraire et de l'essayisme : il présente une attitude mentale caractérisée par la disponibilité, l'ouverture et le désir sans objet⁷⁹⁶. Parce qu'il veut préserver le désir, l'impulsion, l'essayisme cherche à se soustraire au paradoxe de tout désir : si je satisfais mon désir, je le fais disparaître. Il se consume dans sa réalisation. Si l'essai est un discours sur le monde, l'attitude qui le commande est moins désir d'aboutir à une connaissance précise que désir de connaissance, désir de continuer à apprendre. Cela signifie que l'essayiste préfère la rencontre fortuite au développement commandé, la pensée accidentelle au concept nécessaire, l'attraction intellectuelle à l'intérêt spéculatif. Imaginé comme un voyage sans but, l'essayisme se révèle donc être une attitude existentielle face à la connaissance, qui remet en question, dans plusieurs aspects du protocole intellectuel, la manière officielle de développer un discours sur les choses. L'erraticisme formel va de pair avec une opposition intellectuelle, et ce, peut-être, dès l'impulsion essayiste, qu'on l'appelle curiosité, désir ou plaisir.

Le moteur de cette activité n'est pas un *telos* prédéfini, mais ce qu'Adorno appelle le "principe de plaisir de la pensée", "la curiosité", ou Barthes, tout simplement, le désir. Dans "L'essai comme forme", Adorno revient plusieurs fois sur l'idée de plaisir, de bonheur et de jeu. L'impulsion d'un essai est de l'ordre du désir : "il réfléchit sur ce qu'il aime et ce qu'il hait, au lieu de présenter l'esprit comme une création *ex nihilo*, sur le modèle de la morale du travail illimité. Le bonheur et le jeu lui sont essentiels. Il ne remonte pas à Adam et Eve, mais part de ce dont il veut parler ; il dit ce que cela lui inspire, s'interrompt quand il sent qu'il n'a plus rien à dire, et non pas quand il a complètement épuisé le sujet...⁷⁹⁷" Plus loin,

795 "Si la «composition» est un édifice, l'essai est une tente de nomade. Il se déplace." FAERY 1990, p.22.

796 Sur le thème du nomadisme, on peut lire un bel essai de Kenneth White, *L'esprit nomade*, Grasset, 1987.

797 ADORNO [1958], p.6.

Adorno compare l'essayiste à l'étudiant en philosophie qui ne s'astreindrait pas à une étude progressive :

"Il y a dans la naïveté de l'étudiant qui trouve que les choses difficiles, impressionnantes sont juste assez bonnes pour lui plus de sagesse que dans la pédanterie mesquine de l'adulte, qui lève un doigt menaçant pour enjoindre à la pensée de commencer par bien maîtriser les choses simples avant de s'aventurer dans cette complexité, qui pourtant est la seule chose qui l'attire⁷⁹⁸."

Étudiant face à l'adulte, l'essayiste est investi par Adorno d'une force désirante que les psychanalystes voient intacte chez l'enfant : "ses efforts mêmes reflètent le loisir propre à l'enfance, qui n'a aucun scrupule à s'enflammer pour ce que les autres ont fait avant elle⁷⁹⁹."

C'est à cause de ce désir et de ce goût du bonheur intellectuel que l'essai ne peut se plier aux règles de la logique méthodique. Pour expliciter son opinion sur le cheminement désirant de l'essai, Adorno recourt lui aussi aux images spatiales du passage, du débordement et du réseau. Il commence par accuser la philosophie kantienne d'avoir privé la raison de son impulsion heureuse :

"L'hostilité au bonheur de la pensée critique officielle est sensible surtout dans la dialectique transcendantale de Kant, qui voudrait pérenniser la limite qui sépare l'entendement de la spéculation, et empêcher, comme l'exprime cette métaphore caractéristique, le «débordement dans les mondes intelligibles». Si la raison qui se critique elle-même doit chez Kant avoir les deux pieds sur terre, se fonder elle-même, elle se ferme hermétiquement, selon son principe le plus profond, contre toute espèce de nouveauté et contre la curiosité, également dénoncée par l'ontologie existentielle, qui est le principe de plaisir de la pensée⁸⁰⁰."

Le jeu de l'essai consiste alors à retrouver les procédés rhétoriques de la transition, de l'association, de l'équivoque, non plus pour faire du contenu du discours un tout convaincant pour l'auditeur, mais pour les "amalgamer au contenu de vérité". Non seulement l'expression, mais la pensée elle-même adopte des "chemins de traverse" et "l'art du passage⁸⁰¹". L'essayisme est donc cette attitude qui aborde l'objet dans toute sa complexité, dès le départ, et se laisse entraîner par les associations libres que l'objet lui suggère. L'essai est là pour rendre compte formellement de ce processus où l'esprit suit la complexité de

798 *ibid.*, p.19.

799 *ibid.*, p.6.

800 *ibid.*, p.26.

801 *ibid.*, p.27.

l'objet, "construit l'imbrication des concepts tels qu'ils se sont présentés, c'est-à-dire imbriqués dans l'objet lui-même." Pour Adorno, il n'y a pas de frontière étanche entre les objets et la pensée ; il n'y a pas de concept indépendant de l'objet auquel il s'applique et pas d'objet qui ne fasse surgir plusieurs concepts amalgamés par le processus culturel dans lequel il est pris. L'essayisme est l'acceptation de cette situation :

"Il voudrait faire éclater, à l'aide de concepts, ce qui n'entre pas dans les concepts ou ce qui révèle, par les contradictions dans lesquelles ils s'emmêlent, que le réseau de leur objectivité n'est qu'une manifestation subjective organisée⁸⁰²."

Par conséquent, l'essai se présente lui aussi comme réseau conceptuel, ensemble de recoupements partiels ; dans le domaine optique, l'image renverra à ces prismes qu'on retrouve en titre d'un recueil célèbre d'Adorno.

Le désir joue un rôle essentiel dans l'œuvre de Roland Barthes : moteur, pulsion, fantasme ou "dépouvoir⁸⁰³", c'est une force grâce à laquelle se construit le Texte, terme qui recouvre "indifféremment : littérature, écriture ou texte⁸⁰⁴." Dans la théorie de Barthes, l'essai entre dans le jeu du textualisme : il est désir de savoir, désir d'écrire, désir d'écrire le savoir, "genre ambigu où l'écriture le dispute à l'analyse⁸⁰⁵." Il signale son erratisme, ses changements de directions et la liberté de son approche des choses dans les images du réseau et la figure de la digression. "Dans l'écriture même du commentaire, jouer systématiquement de la digression (forme mal intégrée par le discours du savoir)⁸⁰⁶" lui semble une manière possible de comprendre les multiples sens d'un texte, d'en appréhender la complexité sémiologique. Il médite plus loin sur le "réseau" de sens qu'il observe dans le texte qu'il commente ; là où la lecture reconnaît et prévoit un sens fixe, déterminé⁸⁰⁷, il imagine comment se construirait un texte divagant :

802 *ibid.*, p.28.

803 BARTHES 1978, p.34.

804 *ibid.*, p.17.

805 *ibid.*, p.7.

806 BARTHES 1970, p.19.

807 (par exemple, la proposition "une jeune fille rit" implique la proposition corollaire "elle cesse de rire") *ibid.*, p.58-59 (lexies 53 et 63).

"le discours pourrait tout à coup *penser à autre chose*, abandonner son obsession du renseignement final, changer de ligne de façon à mieux construire son réseau⁸⁰⁸."

Le réseau visualise de façon un peu paradoxale la trace des déplacements permanents, de l'erraticisme de principe : "la force d'une dérive et d'une attente⁸⁰⁹", "une méthode de jeu⁸¹⁰." Pour expliquer pourquoi la science sémiologique recourt à l'écriture (à la littérature) par le biais, notamment, de l'essai, Barthes reprend la métaphore du déplacement (de *l'entêtement*)⁸¹¹ : si le sémiologue veut comprendre quelque chose aux signes, il doit se garder d'être pris dans un pouvoir, quel qu'il soit, qui adopterait son discours et en ferait un instrument de domination. Les significations seraient figées, arrêtées dans un seul système, et la sémiologie ne serait plus capable d'en saisir de nouvelles, d'entrevoir les glissements de sens et les dérives construisant de nouveaux sens aux mêmes signes⁸¹².

Le réseau et la digression

Nomadisme, réseau, toile d'araignée, forêt, escalier infini⁸¹³, Howarth invite à relier ces images à l'écriture de l'essai, parce que ce dernier recèle depuis sa création par Montaigne un principe anti-linéaire :

"Since Montaigne introduced the principle of casual rumpled discourse, essays do not march forward. To the linear models we could add that text is also a web, a maze, a dark and tangled forest⁸¹⁴."

Réseau ou labyrinthe enchevêtré, Howarth évoque avec l'image de la forêt profonde⁸¹⁵ l'ouvrage célèbre de Heidegger, *Holzwege*, dont le titre associe le chemin incertain, le domaine inexploré par la pensée, l'écho d'une locution allemande signifiant "faire fausse

808 *ibid.*, p.59.

809 BARTHES 1978, p.26.

810 *ibid.*, p.27.

811 *ibid.*, p.25-26.

812 *ibid.*, p.34.

813 L'image se trouve dans un essai d'Emerson cité par HARDISON 1988, p.628.

814 "Depuis que Montaigne a introduit le principe d'un discours fortuit, chiffonné, les essais ne s'avancent pas en bon ordre. Au modèle linéaire, nous pourrions ajouter celui qui voit le texte comme une toile d'araignée, un labyrinthe, une forêt profonde et touffue." HOWARTH 1988, p.636.

815 L'image de la forêt semble inépuisable pour cette problématique. Pour Zafer Senocak, écrivain turc vivant à Berlin, la forêt révèle une "Allemagne tropicale" ; elle condense les imaginaires contrastés du défrichage discipliné, de l'alignement maîtrisé des arbres, et l'expérience de l'égarement, de l'engloutissement dans une nature proliférante, touffue et inquiétante. (*Atlas des tropischen Deutschland*, Babel Verlag, 1992)

route⁸¹⁶". Errance volontaire engagée sous l'impulsion du désir et ouverte à toute nouvelle rencontre, toute nouvelle digression : l'essayisme est un mode de pensée qui peut trouver dans l'actualité la plus immédiate un écho de plus, que Howarth ne manque pas de signaler. Par un hasard ironique, son article éveille tour à tour le souvenir de Heidegger (dont on connaît la fureur contre la technologie) et du système de communications numériques Internet ; la profondeur de l'origine de l'être et le réseau sans point central des langages électroniques.

"In years to come we may see how other external factors — such as writing on computers — affect essayists. That machine renders text as a rolling scroll, in motion on a seamless journey⁸¹⁷."

Si l'heure n'était pas au réseau institutionnalisé en 1988, nous y sommes en 1995 : alors qu'Howarth déclinait encore le mot "web" comme une figure de style, en parlant de l'essayisme comme d'un "ecological web of relationships rather than strict hierarchies⁸¹⁸", les utilisateurs de terminaux connectés à Internet y reconnaissent le nom d'un logiciel de navigation dans leur réseau⁸¹⁹.

La digression est donnée comme caractéristique de l'essai : Fraser présente les textes critiques de Baudelaire en insistant sur les "lively digressions⁸²⁰" qu'on y trouve, et cela lui permet de conclure que ces critiques sont des essais. Fritz Martini, quant à lui, parle d'une "élasticité" qui permet à l'essai toutes sortes de digressions :

816 *Auf dem Holzweg sein*, que Heidegger modifie légèrement en *auf einem Holzweg sein*, ce qui réactive les sens de la locution. Voir la note du traducteur au début du livre de Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par W. Brokmeier, Gallimard, 1962, édition revue et corrigée, collection "Tel".

817 "Dans les années à venir, nous pourrions voir comment d'autres facteurs externes — comme l'écriture sur ordinateur — affecte les essayistes. Cette machine fait du texte une véritable spirale, dans la dynamique d'un parcours sans coutures." HOWARTH 1988, p.643. On peut penser au refus de Montaigne des liaisons et des "coutures", c'est-à-dire de transitions assurant la liaison entre les différents états de son texte — qu'il révisa entre chaque édition (*Essais*, III, 9). Voir sur ce thème SABRY 1992, p.118.

818 *ibid.*, p.642.

819 Le nom complet est "World Wide Web". Voir sur ce sujet, par exemple, Ed Krol, *Le monde Internet. Guide et ressources*, traduit de l'américain par P. Cubaud et J. Guidon, Paris : Editions O'Reilly International, 1995..

820 FRASER 1986, p.103.

"Er hat das Recht zu Abschweifungen, Umwegen, zu beweglichem Wechsel des Vortragstempos, wie seine innere Elastizität überhaupt wechselnde Motive und Formen mit scheinbar improvisatorischer Augenblicklichkeit bevorzugt⁸²¹."

Dans sa "Contribution à une philosophie de l'essai", Ferruccio Masini commente longuement la "méthode" de Walter Benjamin : l'analyse de l'objet procède toujours par détours (*Umweg*), parce que c'est dans ce mouvement d'écart que la pensée appréhende la vérité profonde, plurielle, de l'objet :

"Auf diese Weise versucht sie die Notwendigkeit aufzuweisen, bei der Analyse des Gegenstandes nicht direkt und einsinnig vorzugehen, sondern einem Pfad zu folgen, der sich offenbar von diesem entfernt. In Wirklichkeit entfernt man sich nicht vom Gegenstand, sondern man umkreist ihn, oder besser gesagt, die Bewegung des Umwegs, die einen Kreis um ihn schließt, ist genaugenommen die Antwort auf eine zentripetale Bewegung, die von dem Gegenstand selbst ausgeht. Deswegen heißt einen Um-weg machen, in Wahrheit auf das tiefste und versteckteste Zentrum zu ziehen⁸²²."

821 "Il a le droit de faire des digressions, des détours, des changements agiles du tempo de l'exposé : son élasticité interne préfère par-dessus tout, en effet, les motifs et les formes changeants, avec des instantanés apparemment improvisés." MARTINI 1958, p.409a.

822 "De cette manière, il cherche à signifier la nécessité d'une analyse de l'objet qui ne soit pas directe et univoque, mais qui suive un chemin qui s'en éloigne ouvertement. En réalité, on ne s'éloigne pas de l'objet ; on le contourne, ou, pour mieux le dire, le mouvement du détour qui trace un cercle autour de lui est à prendre précisément comme la réponse à un mouvement centripète qui vient de l'objet lui-même. C'est la raison pour laquelle faire un dé-tour signifie en vérité tendre vers le centre le plus profond et le plus caché de l'objet." MASINI 1986, p.251-252.

Dans cet esprit, qui est aussi celui de Lukács, appréhender un objet consiste en une dérive permanente au gré de ce qui peut être perçu au premier abord comme des digressions ; mais dans l'essayisme il s'agit autant de reconsidérer la fonction de l'"ornement" de l'objet (le détail connexe) comme essentiel à sa vérité que de réévaluer les digressions (ou "ornements" ?) de la pensée (du texte) comme essentiels à son fonctionnement. Essai et essayisme ne se pensent pas séparément dans ce cadre ; s'il y a digression formellement observable, elle renvoie à une attitude intellectuelle. Kauffmann insiste de même sur la méthode digressive de Benjamin⁸²³. Parlant de Montaigne, il évoque même une "stratégie de la digression⁸²⁴." Hugo Friedrich, dont l'analyse de l'*ordo neglectus* lui sert ici de référence, reconnaît que

"le style de l'essai, chez Montaigne, est pour ainsi dire antérieur à la rédaction elle-même, il a son point de départ dans le processus de pensée et d'association encore en mouvement⁸²⁵." A partir du moment où la digression répond à une "nécessité organique⁸²⁶"

de la pensée, est-il encore possible de la considérer comme telle ? Friedrich pose lui-même la question :

"Mais s'agit-il vraiment encore de digressions ? Ce sont elles qui constituent proprement un essai, elles sont la ligne ondoyante par laquelle s'exprime la subjectivité fluente⁸²⁷."

L'idée circule, s'arrête parfois dans des "lieux" (au sens rhétorique) qu'elle développe : une anecdote, une description, un raisonnement conceptuel s'engagent. Au gré d'une association d'idées, le premier thème peut être laissé de côté : dans l'essai, c'est la digression qui est prioritaire, au point qu'on peut se demander si elle possède encore un statut de digression⁸²⁸. Dans son beau livre *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, Randa Sabry étudie précisément le phénomène de la digression littéraire pour lui-même. On y trouve de nombreuses allusions à Montaigne, des analyses parfois suivies, et

823 KAUFFMANN 1988, p.79.

824 *ibid.*, p.73.

825 FRIEDRICH [1949], p.359.

826 *ibid.*, p.351.

827 *ibid.*, p.349. Il emploie d'ailleurs le terme "digression" entre guillemets dans les pages 350-351.

828 SABRY 1992, p.122, 124, 217.

quelques engagements dans une théorie de l'essai⁸²⁹. Toute étude de la digression, écrit Sabry, est étude du rapport entre un corps (de texte) et une excroissance, étude de ce qui rattache celle-ci à celui-là (ce qui comble l'écart) autant que de ce qui signale l'autonomie de la digression. Etudier la digression, c'est moins étudier des morceaux de texte disparates qu'observer comment l'œuvre (voire l'institution rhétorique) les intègre, ou est perturbée par eux. Dans une analyse de l'essai "De la vanité" de Montaigne⁸³⁰, on voit comment l'écrivain ne signale qu'il a conscience d'avoir fait une digression que pour s'engager dans une autre : "la formule d'autoréprobation brise une vague digressive, non pour revenir au sujet, mais pour amorcer une nouvelle digression de près de deux pages sur le hors-sujet, l'obliquité du lien et la stratégie même de la dérive [...] qui retourne l'échappée hors du thème en quasi-méthode⁸³¹."

On trouve dans l'essai "Des boiteux⁸³²" l'occasion de vérifier la revendication d'une digression insolemment assumée :

"le comble de la désinvolture est peut-être atteint dans le superbe «A propos ou hors de propos, il n'importe», qui opère moins la neutralisation de deux termes opposés que le couplage de deux signaux de digression sauvage — le «à propos» n'étant le plus souvent qu'une variante timide ou audacieusement hypocrite d'un «tout à fait hors de propos, j'aimerais dire que...». Tous deux revendiquent le droit au désordre, à la pensée fortuite, au décousu⁸³³."

Dans la dialectique qui fait jouer un propos et son "dehors", l'essayisme reste finalement "dehors" en permanence, et refuse tout simplement de constituer quelque "corps" de texte que ce soit :

"le sujet à traiter n'est plus ce qui importe, mais bien les expérimentations et tâtonnements, le va-et-vient, *pro* et *contra*, des exemples, l'incomplétude et l'inachevable du discours : *plus rien n'est digression, mais le digressif devient l'être même de l'essai*. Le propos inscrit au titre du recueil se détruit comme propos : plus, il s'offre comme le genre par excellence de l'anti-propos, qui au geste du poser et du proposer, oppose et allège celui du pointer, du promener, du semer, du déprendre, du varier, du douter⁸³⁴."

Cette opinion est significative de toute l'idéologie de l'essai littéraire : un caractère strictement formalisable dans le rapport qu'il entretient avec son contraire (la digression/le

829 Mais l'essai n'est pas au centre de son propos, qui concerne essentiellement le roman ; l'auteur signale d'ailleurs que ses conclusions ne seraient sans doute pas les mêmes si le travail avait porté sur l'essai. (p.291)

830 *Essais*, III, 9.

831 SABRY 1992, p.227.

832 *Essais*, III, 11.

833 SABRY 1992, p.217.

834 *ibid.*, p.164 (nous soulignons).

texte) finit par être appréhendé en dehors de l'opposition structurale qui le constitue en objet, et se généraliser à l'ensemble du texte dans un glissement de l'étude vers des attitudes mentales (épistémologiques) : pensée fortuite, poser, proposer, douter. La modélisation de l'essayisme reste la seule possible quand les catégories utilisées pour saisir l'essai s'annulent au cours de la démonstration (de la lecture d'essais) : si le texte essayistique est présenté comme digression généralisée, érigée en principe, comment continuer d'y observer formellement que "la digression est de tous les genres, mais elle a ceci de particulier, dans un texte, qu'elle y représente toujours l'*autre* genre⁸³⁵" ?

L'erratisme s'observe donc formellement : changements de registre, anecdote contée à demi, ~~auto-commentaire~~ de la déviation, absence de thème principal, fragmentation du texte (ou du raisonnement)... Il oblige à abandonner le motif du trajet (un point de départ, une destination, un itinéraire) pour celui du réseau (un ensemble de pistes possibles sans points de ralliement donc sans direction). Il présente cependant la difficulté de ne pouvoir s'appréhender que par rapport à un terme opposé (un point fixe) qui n'existe pas dans le texte lui-même (il n'y a pas de "corps" principal). Le théoricien de l'essai cherche donc à quoi s'oppose l'essayisme : il en place l'origine dans une pulsion désirante et finit par construire une opposition épistémologique entre la méthode officielle de conduite du langage ou des idées (rhétorique, cartésianisme) et la "méthode sans méthode" (Kauffmann) ou "l'hérésie" (Adorno) de l'essai. Cette construction se décline dans un ensemble de caractères difficiles à dissocier les uns des autres : disponibilité, inachèvement, superficialité, non exhaustivité, choix d'objets éphémères, arbitraire des choix comme des cheminements, absence de thèse finale... Elle peut s'inscrire dans des problématiques différentes : comme élément du système philosophique, la méthode (et son contraire) se pense abstraitement dans une métaphysique de la connaissance ; comme démarche scientifique, concrètement, dans une spécialisation des disciplines ; comme programme

835 *ibid.*, p.236.

rhétorique, dans une codification de l'expression. Elle induit enfin une politisation du débat, parce que si l'on pose une pensée officielle on envisage son contraire comme une dissidence : l'ensemble doit se penser en termes de pouvoir ou de "lutte des discours". Pour le dire en des termes que l'anglais confond plus clairement que le français :

"These [connections] are partial in at least two senses of the word : politically partial, and without claims to wholeness or finality⁸³⁶."

836 "Ces [connexions] sont à la fois partielles et partiales : politiquement partiales, et sans prétentions par rapport à une totalité ou une finalité." FAERY 1990, p.21. Cet article fait aussi un jeu de mots en dissociant les éléments dans le mot "*contra-dictions*." (p.23) L'anglais connaît la forme *contra*, par exemple dans l'expression *pro and contra* ("le pour et le contre"), ce qui lui permet de mettre en valeur, par cette scission, la notion d'opposition contenu dans le mot *contradiction*.

II. MÉTHODES ET ANTI-MÉTHODES

Les ambiguïtés des *Essais* inauguraux

Montaigne

Il est devenu banal de souligner la liberté d'écriture et de pensée de Montaigne. Les *Essais*, dans les jugements négatifs comme dans les appréciations positives, sont un texte de forme ouverte, libre, d'inspiration primesautière, tantôt profonde, tantôt frivole. Hugo Friedrich a formulé dans un livre devenu classique ce qu'on peut retenir de l'esprit de Montaigne à l'examen de son texte :

"Le style de l'essai, chez Montaigne, est pour ainsi dire antérieur à la rédaction elle-même, il a son point de départ dans le processus de pensée et d'association encore en mouvement⁸³⁷."

Saisir la pensée "*in process*" ne peut se faire qu'à l'écart des systèmes rigoureux, logique et rhétorique, qui commandent le raisonnement ordonné d'un esprit et le discours par lequel il se présente pour affirmer sa vérité et convaincre.

"L'essai ne figure pas un résultat enregistré, mais un processus qui s'écrit, exactement comme la pensée qui parvient ici à l'épanouissement spontané en s'écrivant⁸³⁸."

Montaigne refuse donc en bloc les classements, les hiérarchies (thème principal, thèmes secondaires), les principes logiques (identité, non-contradiction, tiers-exclu), les cautions d'autorité.

"Nivelant les données extérieures et intérieures en une réalité de fait qui ne se divise plus en matières principales et matières accessoires, il rend sensible le mystère qui règne sur le monde et sur la vie tout entiers et les soumet à un ordre très différent de celui que, pris par nos habitudes de pensée et notre utilitarisme, nous sommes en mesure de connaître. Il fait la plus large place aux contradictions et leur ôte leur caractère de scandale logique⁸³⁹."

Il s'inscrit donc radicalement contre la méthode et prône la liberté ; sa contestation se base sur le constat que la méthode, qui devrait en principe l'aider à bien connaître le monde, ne

837 FRIEDRICH [1949], p.359.

838 *ibid.*, p.362.

839 *ibid.*, p.363 (nous soulignons).

parvient qu'à faire naître en lui la question : "Que sais-je ?" Y répondre vraiment suppose l'abandon d'une méthode stérilisante⁸⁴⁰.

Mais comment considérer "l'anti-méthode" de Montaigne ? Cherche-t-il à transmettre une nouvelle manière de se connaître ? Fonde-t-il une nouvelle "méthode", plus honnête, plus profonde ? Friedrich remarque que l'empirisme sceptique de Montaigne a pu être rapproché de la démarche scientifique expérimentale, mais démontre que l'analogie n'est pas tenable ; il a une liberté autonome, ne se rapportant à aucun plan ou projet préétabli (comme dans l'expérience). "Il est même plus que la simple «expression» de sa docile liberté. Il est cette liberté même, directement⁸⁴¹." Pourtant, en écrivant que "[l'essai] n'est donc pas parallèle à la méthode scientifique du temps", mais "en représente l'extrême opposé tant pour la forme que pour le fond", le commentateur allemand lance une piste de recherches qu'un Michel Beaujour, par exemple, approfondit dans *Miroirs d'encre* : si l'essai est "la création littéraire de l'autre grand courant de l'esprit moderne, distinct des sciences de la nature, la phénoménologie morale⁸⁴²", une comparaison de Montaigne et de Bacon réalisée dans cette perspective révèle certaines ambiguïtés.

Montaigne et Bacon

Beaujour commence par rappeler les traits qui différencient profondément les *Essais* de Montaigne des *Essays* de Bacon. Il note surtout l'absence chez Bacon de tout projet d'autoportrait, qui le conduit à y voir "une version impersonnelle de l'autoportrait⁸⁴³." Cet apparent paradoxe prend son sens dans une argumentation qui vise à montrer comment Bacon, tout autant que Montaigne, réinventent la rhétorique pour l'adapter à leurs projets. Tous deux ont laissé des œuvres où "la rhétorique n'est pas un simple outil, ni un dictionnaire des trucs, mais un modèle structural⁸⁴⁴." Beaujour y voit le caractère fondamental de "l'autoportrait" (l'essai), dans le but de traiter d'une manière anti-méthodique

840 Par exemple, celle qui suppose d'apprendre par cœur pour "retenir" ce que l'on sait. C'est le thème de la démonstration de BEAUJOUR 1980.

841 FRIEDRICH [1949], p.364.

842 idem.

843 BEAUJOUR 1980, p.187.

844 ibid., p.186.

de l'homme européen moderne *dans ses rapports* au langage, à la connaissance et au système des savoir de leur époque. Que Montaigne se soit choisi comme sujet particulier, alors que Bacon s'oriente plutôt vers l'homme "typique", le sujet générique, n'empêche pas de constater leurs points de convergence dans cette perspective. L'entreprise de Montaigne s'appuie sur les procédés rhétoriques, mais les transgresse ludiquement, parce qu'elle implique

"un dédain du topos, et une aversion pour toute méthode orthopédique cherchant à rectifier les illusions, les errements et les insuffisances du jugement. Il s'agit au contraire de décrire ce qui peut sembler aberrant à une raison normative⁸⁴⁵."

Or, les *Essays* de Bacon (surtout dans leur dernière édition de 1625) n'ont pas d'autre but ; la constante révision, les ajouts que leur apporta leur auteur les transforment en "labyrinthe dialectique" où le lecteur est "frustré du plaisir de la totalisation et de l'interprétation univoque⁸⁴⁶." C'est précisément par cette frustration qu'est le plus efficacement signifiée la mise en garde de Bacon contre les méthodes toutes prêtes délivrant mécaniquement des sagesses toutes faites. Bacon voit dans l'esprit critique la clé du progrès de la raison, la voie d'un démontage des idoles et des superstitions qui obscurcissent l'entendement ; pour y amener son lecteur, ses *Essays* cherchent précisément à déclencher l'esprit critique en interdisant à ce lecteur de recourir à ses méthodes de déchiffrement standard.

En appelant cette démarche "phénoménologie démystificatrice⁸⁴⁷", Beaujour prolonge la réflexion de Friedrich. Bacon et Montaigne se rejoignent dans le projet d'indiquer dans la substance même de leur texte (un erratisme verbal) leur conviction anti-méthodique. Chez Bacon,

"certes, les *Essays* deviennent de plus en plus «immoraux» et machiavéliques au cours de leurs révisions, mais Bacon cherche à montrer que c'est l'acquiescement à une morale donnée, serait-elle cynique, qui empêche les hommes de saisir la complexité et l'ambiguïté des situations concrètes. Le déchiffrement malaisé des *Essays* modéliserait donc, en quelque sorte, la contention et le détachement nécessaires au dépassement de l'erreur de jugement dans des situations vécues empiriquement⁸⁴⁸."

845 *ibid.*, p.188.

846 *ibid.*, p.191.

847 *idem.*

848 *idem.*

Chez Montaigne,

"par le détour du particulier, les *Essais* suggèrent une description non normative des démarches spontanées de l'entendement humain, démarches qui se révèlent efficaces dans la peinture empirique de l'esprit de Michel de Montaigne⁸⁴⁹."

Pour Beaujour, ces deux "anti-méthodes" ont pour socle le vieux fonds rhétorique où ils puisent leurs procédés (pour les transgresser) :

"Une invention à sauts et à gambades est une méthode qui, pour le moins, en vaut bien d'autres. Il s'agit là d'un nouvel *Organon* apparemment modeste, mais secrètement aussi ambitieux que celui de Bacon auquel il s'oppose au sein d'une même structure⁸⁵⁰."

Bacon invite dans la lecture même de son œuvre la plus irrégulière à "surmonter la confusion du monde conçu comme un labyrinthe, une forêt pleine de bifurcations ambiguës⁸⁵¹."

Hardison propose un point de vue similaire dans sa confrontation de Montaigne et de Bacon. Voici comment il formule leurs deux "méthodes" (ou anti-méthodes) :

"If Montaigne's essays give the feeling of the mind as it seeks by constant adjustments to find a path through a labyrinth, Bacon's method is to assert the existence of a path whether one is there or not⁸⁵²."

Il signale ensuite la différence que fait Bacon entre la méthode "par l'initiative" (*initiative method*) et la méthode "magistrale". La seconde sert à l'enseignement, et présente des vérités qu'on est tenu de croire ; la première sert à l'apprentissage et au progrès de la raison, et présente des vérités qu'on est tenu d'examiner. Si l'on retient souvent de Bacon un "didactisme impersonnel" qu'on oppose trop facilement à l'"autodescription primesautière⁸⁵³" de Montaigne, ce rappel invite à tenir compte de la liberté que l'un et l'autre s'accordent et accordent au lecteur dans la démarche de l'esprit. L'erraticisme des deux auteurs tient à un même présupposé, selon lequel "désenseigner la sottise" ne peut pas se faire dans les voies canoniques de cette sottise.

849 *ibid.*, p.188.

850 *idem.*

851 *ibid.*, p.194.

852 HARDISON 1988, p.621.

853 BEAUJOUR 1980, p.188.

L'anti-méthode : la démonstration de Theodor Adorno

La bibliographie de l'essai littéraire donne le sentiment qu'on ne peut pas parler de l'essai sans parler de Theodor Wiesengrund Adorno. Les remarques qu'il a faites sur "L'essai comme forme" en 1958 sont encore la référence de tout ce qui concerne le principe de liberté formelle et la contestation de la méthode à l'œuvre dans l'essai. Son prestige tient sans aucun doute à la profondeur de ses analyses, mais aussi à son environnement scientifique de l'école de Francfort ; Lane Kauffmann cite d'ailleurs dans son analyse de l'essayisme comme anti-méthode la leçon inaugurale d'Adorno à l'Université de Francfort en 1931, qui pose déjà les bases d'une pensée fragmentaire, seule possibilité pour l'esprit d'entrer concrètement dans la masse du réel⁸⁵⁴. Adorno a eu également beaucoup d'échos dans le courant de pensée anti-systématique très vif après la seconde guerre mondiale⁸⁵⁵, que renforçait son profil d'universitaire lui-même auteur d'essais (*Prismes*) et d'œuvres musicales.

Adorno commence par constater que l'essai est dénigré en Allemagne parce qu'il est impur : ni vraiment de l'art (que l'on cantonne au domaine de l'irrationnel et du fictif), ni vraiment de la science (discours strictement organisé). L'essai ne crée rien mais est une "spéculation sur des objets spécifiques, déjà formés dans la culture⁸⁵⁶" ; pourtant, la philosophie le rejette aussi, parce qu'elle recherche les vérités intemporelles alors que l'essai s'attache au variable, à l'éphémère et au particulier. Cette recherche des catégories universelles reflète, selon Adorno, le désir de l'esprit philosophique de se soumettre à quelque chose, un système ou quelque instance métaphysique que ce soit, alors que l'essai exhorte à la liberté intellectuelle : il naît du désir de parler d'une chose, et n'a pas d'autre but que d'en interpréter les significations. Il néglige la discipline des classements, le respect des intentions de l'auteur ou de l'intégrité de la chose :

854 KAUFFMANN 1988, p.80.

855 Voir les analyses de KAUFFMANN 1988, PETITOT 1990.

856 ADORNO [1958], p.6.

"L'abondance des significations enclousées dans chaque phénomène de l'esprit exige de celui qui les reçoit, pour se dévoiler, cette spontanéité de l'imagination subjective pourchassée au nom de la discipline objective⁸⁵⁷."

Cette "imagination subjective" rapproche l'essai de l'art, mais il s'en éloigne parce que son médium est le concept. Il est cependant tout aussi éloigné de la science positiviste, parce qu'il ne croit pas qu'il soit possible de distinguer le fond de la forme dans le domaine des choses de l'esprit : il n'y a pas de langage transparent en matière culturelle. L'essai est donc libéré de l'obsession naïve qui consiste à fonder "objectivement" la chose : il est insouciant des classements, des catégories universelles. Adorno prend cependant deux précautions.

Tout d'abord, il ne faut pas prendre toute forme d'insouciance pour un essayisme réussi. La liberté de l'essai est hautement valorisée par Adorno parce qu'elle est une conscience réflexive et qu'elle peut ainsi échapper au conformisme ; il signale que ce n'est pas le cas de toute prose non-fictionnelle.

"Délivrée de la discipline de la servitude académique, la liberté intellectuelle elle-même perd sa liberté et cède devant les besoins socialement préétablis de la clientèle⁸⁵⁸."

Les instances de pouvoir qui briment la parole interprétative ne sont donc pas seulement les règles du discours académique ; l'essai, s'il est réussi, se montre tout aussi méfiant des relations de pouvoir plus insidieuses au sein de la société.

Ensuite, tout texte cherchant à contourner la naïveté d'une distinction fond/forme n'aboutit pas à un essai. Il ne s'agit pas de revenir à une unité mythique du signe et de la chose, de l'intuition et du concept : ce serait ridicule. C'est l'occasion pour Adorno de fustiger (une fois de plus) une certaine philosophie proche de celle de Heidegger, selon laquelle "l'être lui-même pourrait parler dans une poésie fabriquée à partir de Parménide et de Jungnickel⁸⁵⁹." Pour lui, croire en un tel langage qui voudrait transcender le sens et retrouver un "dire originel" est aussi naïf qu'espérer une expression transparente de l'objectivité positiviste.

857 *ibid.*, p.7.

858 *ibid.*, p.9.

859 *ibid.*, p.9-10. Adorno a consacré un essai entier au problème de l'écriture de Heidegger : *Jargon de l'authenticité de l'idéologie allemande*, Payot, 1989 (traduction française).

Adorno revient cependant sur la séparation de l'art et de la science pour en critiquer les limites : "la peur de l'amalgame anachronique ne justifie pas l'organisation de la culture en rubriques⁸⁶⁰." L'essai va contre la spécialisation de la connaissance en disciplines étanches, c'est-à-dire contre "la procédure scientifique et son fondement philosophique en tant que méthode⁸⁶¹" qui pétrifient les nuances des différents sens du réel telle qu'une conscience individuelle peut en faire l'expérience. L'essayisme est cette critique du système, jusque dans ses appareils les plus avenants ; pour montrer l'anti-méthode de l'essai, Adorno commence par l'empirisme, qui accorde pourtant le privilège à l'expérience toujours renouvelable. Mais "l'empirisme, tout autant que le rationalisme, a été une «méthode»⁸⁶²" : si l'essai est plus libre, plus lucide encore, c'est qu'il reconnaît que la pensée, au même titre que la sensibilité, est variable. C'est pourquoi il pose comme caractère de l'essai le *refus de réduire les observations à un principe (comme dans l'empirisme), la fragmentation, le refus de la totalité.*

Mais l'essayisme veut penser le variable, le conceptualiser ; en ce sens, il s'oppose au dogme selon lequel la philosophie ne devrait viser que les abstractions universelles. Dans l'essayisme, on cherche à rendre compte de l'influence des constructions conceptuelles sur l'appréhension de la chose tout autant que de l'expérience empirique, factuelle, sur la pensée du concept. On abolit donc la différence entre la vérité et l'histoire : "l'essai remet en cause le mépris envers ce qui est produit historiquement comme objet de la théorie⁸⁶³." Sans abandonner l'outil conceptuel, l'essayisme s'attache donc à *l'arbitraire, au contingent, à l'éphémère.* Voulant "éterniser l'éphémère" plutôt que "chercher l'éternel dans l'éphémère", l'essai selon Adorno "se débarrasse de l'idée traditionnelle de la vérité⁸⁶⁴."

Aussi la notion même de méthode lui est-elle inutile, voire gênante. Il ne cherche pas à ramener la chose à une origine, à en mesurer une profondeur. Il commence par ce qui est

860 *ibid.*, p.10-11.

861 *ibid.*, p.12.

862 *ibid.*, p.13.

863 *ibid.*, p.14.

864 *idem.*

dérivé, mais continue d'être non-méthodique en ne suivant pas jusqu'au bout cette dérivation. L'essayisme *refuse de définir les concepts*, parce qu'il prend toute réalité de l'esprit comme "immédiate". Fonder un concept, le définir, voudrait dire que "la pensée pourrait jaillir de ce qui est *thesei*, c'est-à-dire culture, pour rejoindre ce qui est *physei*, c'est-à-dire nature⁸⁶⁵." Or, pour Adorno,

"ce n'est que par superstition que la science organisatrice peut croire que les concepts sont en eux-mêmes indéterminés, qu'ils ne sont déterminés que par leur définition⁸⁶⁶."

Tout ce que l'essai traite est culturel, et se définit donc par rapports réciproques en réseaux (Adorno choisit l'expression "champ de forces"). Donc, l'essai accorde une place importante à la présentation, au comment : c'est dans le moment de l'expression que les concepts introduits dans le discours essayiste vont trouver leur sens et leur fonction, en langage (c'est-à-dire, en culture). Puisqu'on se rend compte, quand on est lucide, que toute pensée est prise dans le réseau de son histoire, de sa culture (au moins dans la langue), le penseur lucide (l'essayiste) doit prêter toute son attention à *l'agencement des concepts dans son discours*. Adorno choisit d'ailleurs l'exemple significatif de l'individu obligé de parler une langue étrangère, opérant par approximations successives et cumulées dans l'ouverture au flux des autres paroles. Cette image de l'apprentissage lui permet de souligner la présence assumée de *l'erreur* dans l'essai : "c'est dans son avancée, qui le fait se dépasser lui-même, qu'il devient vrai, et non dans la recherche obsessionnelle de fondements⁸⁶⁷." L'essayisme, voulant rendre compte d'une telle démarche, est "méthodiquement non-méthodique⁸⁶⁸."

Adorno fait suivre à son lecteur, pas à pas, la déconstruction des quatre règles de la méthode de Descartes ; la première était contenue dans le principe de la définition du concept. La seconde consiste à diviser l'objet en autant de parties nécessaires à son appréhension. Pour Adorno, c'est une manière d'assimiler les étapes de la pensée (ordre conceptuel) aux éléments de l'objet (structure de l'objet). Dans le domaine des objets

865 *ibid.*, p.15.

866 *ibid.*, p.16.

867 *ibid.*, p.17.

868 *idem*.

culturels, on ne peut déconstruire un artefact ; il ne peut se penser que par son idée spécifique. Ni le tout d'un objet ni ses éléments ne sont accessibles ; l'essayisme pense l'objet le plus culturellement (historiquement) possible, et ne l'atteint donc jamais. "Il s'approche du *hic* et *nunc* de l'objet jusqu'à se dissocier en ces moments qui en font une chose vivante et non un simple objet⁸⁶⁹."

La troisième règle demande de suivre un ordre de progression dans l'analyse : il faut commencer par l'élément le plus simple et étudier un à un en allant vers le plus complexe. Mais l'essai adopte la conduite inverse, dit Adorno : *il part du plus complexe*, parce que ce qui le pousse est un certain désir, une certaine attirance pour l'objet ; de plus, non seulement il ne simplifie pas l'objet qu'il choisit pour mieux l'étudier, mais il le complexifie d'emblée en ne refusant pas l'idée préalable qu'il s'en fait et qui est précisément le moteur de son désir d'en parler. Adorno est toujours dans une pensée du réseau, du croisement d'un objet, d'un concept et d'un sujet. Ici encore, l'essai s'oppose à la pensée officielle, qui donne l'illusion que le monde est simple, logique, et que ce sont les accidents historiques qui le nuancent et le compliquent.

La quatrième règle concerne l'exhaustivité qu'on attend de la pensée méthodique. Il s'agit encore d'un postulat de la philosophie officielle : pour cadrer ses propres développements, elle doit supposer que l'objet peut être traité intégralement, qu'un ensemble de concepts peut en faire le tour. Pour l'essai, au contraire, l'objet est infiniment complexe, et sa conceptualisation résulte d'un choix, d'un désir, d'un arbitraire pris dans le mouvement de l'histoire (histoire du sujet, histoire de l'objet). Il n'est *pas exhaustif* et ne peut pas l'être parce qu'il ne croit pas à l'harmonie interne de l'objet, à son identité (son essence) ; il en refuse la totalité, n'en cherche pas le principe directeur, et n'en fait donc pas le dénombrement des parties, pas plus qu'il ne postule sa propre capacité à le penser intégralement. Plus encore,

869 *ibid.*, p.18.

"sa propre relativisation est immanente à sa forme : il doit être agencé de telle manière qu'il puisse à tout moment s'interrompre. Comme la réalité, sa pensée est faite de ruptures⁸⁷⁰."

Si une unité de l'objet ou de la pensée est à l'horizon de sa démarche, l'essayisme attend de la faire jaillir au hasard, partiellement et temporairement dans l'ensemble de relations entre concepts et entre objets qu'il aura décliné. Adorno rappelle ici le texte de Max Bense, où la procédure de conceptualisation essayiste est liée aux procédures de son écriture (*Kombinatorik*).

L'inachèvement et la rupture sont donc essentiels à l'essayisme, de la même façon que son commencement est toujours arbitraire et ne se fonde pas sur le principe méthodique de la *tabula rasa*.

"Quand on reproche à l'essai son *absence de point de vue et son relativisme*, qui ne reconnaît aucun point de vue extérieur à lui-même, ce qui est en jeu, c'est cette idée de la vérité comme chose «toute prête», comme hiérarchie de concepts⁸⁷¹",

bref : comme système. L'essai traverse les systèmes pour les "liquider" ; "il est, dès le début, la forme critique par excellence⁸⁷²."

Adorno propose donc en 1958 une véritable légitimation épistémologique de l'essai ; il veut montrer que la philosophie traditionnelle, qui donne ses fondements à tout le système méthodologique des sciences, manque la vérité de ses objets. Il est difficile de ne pas rattacher les opinions qui suivront à l'une ou l'autre de ses formulations, qu'on pourrait résumer ainsi : l'essai n'a pas de principe directeur, il refuse l'idée de totalité et d'identité de l'objet, de la conscience ou du sujet ; par conséquent, il est fragmentaire, dans le sens où il se développe au gré de ruptures, de déviations et d'interruptions de sa propre démarche. L'objet est appréhendé dans sa réalité contingente, éphémère, historique, de même que la pensée l'aborde arbitrairement, sans définitions ni éclaircissements préalables. Les significations de l'objet, les valeurs des concepts utilisés se dévoilent dans la combinatoire formée par leur agencement dans le texte. La notion même d'erreur est repensée comme conclusion passagère, sans prétention à l'universalité et qui ne présente donc pas de

870 *ibid.*, p.20-21.

871 *ibid.*, p.23 (nous soulignons).

872 *idem*.

véritable manquement à la vérité. Celle-ci prend une dimension particulière : c'est la vérité polysémique et éphémère d'une infinie complexité enclose dans un objet changeant. L'exhaustivité n'est pas exigible dans cette démarche, pas plus qu'un point de vue fédérant les observations. L'essayisme est un relativisme, qui prend sens dans le temps limité de son discours.

Prolongements de la réflexion sur la méthode

Richard Chadbourne observe que les essayistes anglais ont retenu le meilleur de Montaigne et de Bacon : liberté de se référer à sa seule expérience propre, mais surtout liberté délibérée dans l'exposition, la forme. Il cite quelques avis célèbres. Addison et Steele au XVIII^{ème} siècle distinguent nettement l'essai de la méthode :

"Among my daily papers which I bestow to the public, there are some which are written with *regularity and method*, and others that run into the wildness of *those compositions* which go by the name of essays⁸⁷³."

On remarque ici que, dans le cas des textes écrits avec régularité, c'est la manière qui est nommée, alors que dans l'autre cas, la désignation ne peut porter que sur le nom du "genre" ou plutôt du type de résultat ; l'anti-méthode commence peut-être avec cet innommé, de même que l'idée d'un genre, dans son expression élémentaire mais puissamment fondatrice : le nom du genre.

Charles Lamb est également cité pour son essai "Imperfect Sympathies⁸⁷⁴" : il y développe la notion d'intuition que Bacon a laissée en héritage. Son texte tourne autour de la notion, modélisant l'anti-méthode de la pensée grâce aux variations de la phrase. Il parle d'abord de ceux qui privilégient l'intuition (sans que celle-ci soit jamais nommée) :

"They are content with fragments and scattered pieces of Truth. She presents no full front to them — a feature or side-face at the most. Hints and glimpses, germs and crude essays at a system, is the most they pretend to.

873 "Parmi les articles quotidiens que je livre à l'attention du public, il y en certains qui sont écrits avec méthode et régularité, et d'autres qui atteignent à l'extravagance de ces compositions qui circulent sous le nom d'essais." Addison, feuille n°476 du *Spectator* (5 septembre 1712), cité par CHADBOURNE 1983, p.134-135 (nous soulignons).

874 Charles Lamb, *London Magazine*, août 1821. Repris dans *Essays of Elia* (1823). Des fragments de phrases sont cités par CHADBOURNE 1983, p.135.

[...] The light that lights them is not steady and polar, but mutable and shifting : waxing, and again waning.⁸⁷⁵"

Puis il inverse le propos, et parle de ce que les adversaires de ce premier état d'esprit ne possèdent pas :

"You never witness his first apprehension of a thing. His understanding is always at its meridian — you never see the first dawn, the early streaks. — He has no falterings of self-suspicion. Surmises, guesses, misgivings, half-intuitions, semi-consciousness, partial illuminations, dim instincts, embryo conceptions, have no place in his brain, or vocabulary⁸⁷⁶."

J.D.C. Potgieter, on s'en souvient, estime que l'essai ne peut pas être différencié efficacement des autres formes en termes structurels, mais doit l'être par rapport à sa forme profonde, ou "interne", c'est-à-dire l'attitude existentielle qui commande sa réalisation. Parmi la trentaine de traits d'espèce "internes" qu'il isole, il mentionne l'anti-méthodisme de l'essai et s'appuie notamment sur l'exposé de Theodor Adorno.

"(23) Die Argumentation geschieht nicht wissenschaftlich-methodologisch, sondern intuitiv-associativ. (24) Gerade weil die lückenlose Ordnung der Begriffe im wissenschaftlichen Vorgang nicht eins ist mit dem Vorhandenen, zielt der Essayist laut Adorno nicht auf «geschlossenen, deduktiven oder induktiven Aufbau.» (25) Dementsprechend lehnt der Essayist — «[...] Vollständigkeit und Geschlossenheit des Satzbau [...]» ab zugunsten einer lockeren Satzkonstruktion, die den Redecharakter des Vortrags fördert⁸⁷⁷."

Ici encore, c'est dans la construction de la phrase elle-même que doit passer l'essentiel d'une qualité intuitive de l'exposé, comme s'il était inconcevable de dire : "Voici l'intuition qui m'a traversé l'esprit" sans faire à son tour de son discours un développement traversé de

875 "Des fragments, des morceaux dispersés de vérité les contentent. Ils ne voient pas la vérité en pleine face — tout au plus en voient-ils certain trait, un profil. Des allusions et des aperçus, et pour tout système des essais à peine ébauchés ou en germe, c'est tout ce à quoi ils prétendent. La lumière qui les éclaire n'est pas franche et froide, mais changeante et mouvante : elle s'intensifie, puis de nouveau blêmit." LAMB [1823], p.52.

876 "Vous n'aurez jamais le témoignage de sa première appréhension d'une chose. Son entendement est toujours à son zénith — vous n'en verrez jamais les aurores, les premiers rais de lumière. — L'auto-suspicion ne le fait pas chanceler. Les hypothèses, les suppositions, les doutes, les demi-intuitions, la semi-conscience, les illuminations partielles, les instincts vagues, les embryons de concepts n'ont de place ni dans son cerveau ni dans son vocabulaire." *ibid.*, p.52. Dans cet essai, le type même de cet esprit pleinement éclairé auquel s'oppose Lamb est l'Ecoissais.

877 "(23) L'argumentation n'advient pas scientifiquement et méthodologiquement, mais intuitivement et associativement. (24) C'est précisément parce que l'ordre conceptuel sans faille de la démarche scientifique n'adhère pas au donné de l'existence que l'essayiste, d'après Adorno, n'a pas pour but «une construction fermée, déductive ou inductive.» (25) La conséquence en est que l'essayiste rejette — «la complétude et la fermeture de la construction dans la phrase», au profit d'une construction syntaxique plus lâche, qui met en valeur le caractère oral de l'exposé." POTGIETER 1987, p.201. Dans tout l'article, les propositions successives sont numérotées.

parenthèses, d'incises, d'analogies paradoxales ou de métaphores insolites. On peut noter que les caractères du discours oral sont appelés en renfort de cet "essayisme" ; cette opinion peut surprendre, parce qu'il est clair que ce qu'on appelle "l'éloquence", c'est-à-dire l'art de parler en public, est plus que tout autre forme de discours codifiée par des règles d'ordonnement et de déroulement.

Pour décrire l'anti-méthode de l'essai, Edouard Morot-Sir choisit la notion d'agnosticisme⁸⁷⁸ qu'il étend bien au-delà de son acception religieuse. Il estime en effet que cette acception courante néglige la dimension linguistique du phénomène : le rejet de toute métaphysique ou de toute transcendance unifiant la vision du monde ne peut pas ne pas tenir compte du langage par lequel se dit ce rejet.

"Etre agnostique, c'est écarter le système comme état linguistique idéal et, en conséquence, la totalisation systématique comme fonction de rassemblement verbal et de cohérence⁸⁷⁹."

Un certain nombre d'œuvres manifestent cette tendance dans la littérature contemporaine, au premier rang desquelles, bien entendu, l'essai littéraire. Chez Morot-Sir, il s'agit comme ailleurs de théoriser une littérature dont le langage épouse le message conceptuel :

"on parlera ainsi d'œuvre inachevée, de pluralisme irréductible, et même de littérature d'échec. Il eût été contradictoire de développer des pensées agnostiques dans un langage dogmatique et de les agencer en systèmes⁸⁸⁰ !"

L'agnosticisme tel que le définit Morot-Sir permet d'envisager en même temps le rejet d'une méthode qui présuppose une organisation transcendante du monde et le langage de ce rejet. Il formule ainsi les caractères de ce langage : "l'idée d'une ordonnance unique, linéaire, systématique du langage est reconnue fallacieuse. Le langage devient un étrange palais où l'on peut entrer et sortir par n'importe quelle ouverture disponible. Il a cessé d'être un ordre classique ou baroque ; il n'est plus temple, ni même cathédrale ; il est la foire sur la place, cirque sans chapiteau⁸⁸¹." Dans ce contexte, des mots qui renvoyaient naguère à une unité

878 Celle-ci est exposée dans ses rapports avec deux autres notions, le subjectivisme et le nominalisme. Nous les retrouverons dans les chapitres suivants de cette IIème partie.

879 MOROT-SIR 1982, p.119.

880 *ibid.*, p.120.

881 *idem.*

de la pensée (donc du discours) — "Dieu", "Absolu" — ne sont certes pas interdits d'usage ; mais "ils n'ont plus cette fonction architecturale pour laquelle ils ont été inventés⁸⁸²."

Le vocabulaire religieux en moins, le livre de Réda Bensmaïa considère le phénomène à peu près de la même manière, en démontrant longuement, à partir du texte de Montaigne et de l'œuvre de Roland Barthes, comment s'accomplissent dans le discours ce qu'il appelle "les gestes de l'idée" ou "une pensée des effets⁸⁸³". La pensée n'offre pas de principe directeur, préalable ou concomittant à l'écriture (aussi bien qu'à la lecture) du texte ; elle est un résultat de ce texte. Les concepts sont des "retombées" du langage, c'est-à-dire qu'ils naissent après que l'esprit a entendu, lu, observé des mots jouer les uns avec les autres, contre les autres, dans un texte qui leur laisse la plus entière liberté de signifier, en fin de compte, "ce qu'ils veulent" dans le contexte d'autres mots. Le "message" du texte est inséparable de son "jeu" : le sens des mots ne se déduit pas de leur rapport à un système linguistique complet mais de leur rapport avec les autres mots du texte. Dans ce rapport apparaît bien sûr un écho de la valeur "architecturale", c'est-à-dire organisatrice (renvoyant au système complet d'une vision d'un monde unifiée), du mot ; c'est ce que Bensmaïa, à la suite de Barthes, appelle le "bord sage, conforme, plagiaire⁸⁸⁴" du mot. Mais il n'en reste, précisément, qu'un écho : "la philosophie est rejetée comme système de raisonnements et [elle] est transformée en «réserve d'images»⁸⁸⁵." L'essai est concrètement (en l'espèce, textuellement) anti-méthodique en ce sens qu'il néglige le "bord sage", ou si l'on veut le "sens principal" (comme on voit dans un dictionnaire) d'un mot. Bensmaïa explique que l'essai "coupe" les deux bords du mot : le bord "sage" et le bord "vide". Il ne fait qu'allusion à la Science ou à la Doxa qui fixent à un terme sa place dans le système cohérent de tous les mots existants ; cette allusion est mise en relation, en "résonance⁸⁸⁶" avec le plaisir de se

882 idem.

883 BENSMAÏA 1986, p.38 et 87.

884 ibid., p.15.

885 ibid., p.43.

886 ibid., p.62. Ce terme n'est pas seulement pris dans son sens musical, mais aussi dans le sens qu'il prend en physique ondulatoire ; sur ce point, Bensmaïa renvoie à la notion de "système intensif" développée par Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*, PUF, 1969.

représenter ce qu'on veut à partir du mot, ou plutôt à partir du contact entre ce mot et d'autres mots. Ce contact est fortuit, arbitraire, hasardeux : on n'arrive pas toujours à écrire un essai. C'est au gré de cette rencontre que naît le "troisième sens", une signification qui déborde l'ensemble des significations recensées d'un mot, et qui donne un bref instant l'aperçu d'un tout cohérent et architecturé, mais qui ne peut pas se dire autrement que par ces détours. Bensmaïa voit cette réunification comme "le silence, le rien, le mutisme de la jouissance⁸⁸⁷." Morot-Sir parle quant à lui de "la nostalgie d'une unité extra-linguistique, d'un au-delà, d'un in-dicible, au sens littéral du mot, de quelque chose qui ne peut pas être dit⁸⁸⁸."

Réda Bensmaïa s'inscrit dans la continuité des théories du Texte, cependant qu'Edouard Morot-Sir se réfère au champ religieux en utilisant la notion d'agnosticisme ; avec toutes leurs différences, ces deux chercheurs construisent une théorie de l'essai basée sur son anti-méthode, erratisme de pensée autant que d'écriture. Il s'agit de considérer la condamnation de tout principe transcendant unificateur, de toute métaphysique, et d'observer la manière dont cette condamnation se dit, se constitue dans un texte qui ne peut qu'épouser le mouvement de la pensée. Procédant de manière presque inverse, Bennett fait une étude stylistique d'essais de critique littéraire récents ; il n'en conclut pas moins, en même temps qu'à la difficulté de lecture inhérente à ces textes erratiques, à l'affirmation d'un nouveau mode de pensée qui s'y exprime⁸⁸⁹. L'anti-méthode de l'essai est analysée, dans ces quelques exemples de réflexion théorique, en relation avec un courant philosophique anti-métaphysique. L'essayisme est donné comme l'une des formes de cette opposition à la métaphysique. Ce problème déborde évidemment le cadre littéraire ; on ne peut qu'y voir la confirmation de l'avis de Schaeffer, selon lequel l'enjeu de la plupart des théories génériques (ou littéraires) "transcende la théorie littéraire proprement dite et débouche sur des querelles d'ordre ontologique⁸⁹⁰." Dans le cas de l'essai, particulièrement

887 *ibid.*, p.51.

888 MOROT-SIR 1982, p.120.

889 BENNETT 1989, p.110.

890 SCHAEFFER [1983], p.179.

difficile à penser en termes de genre, la théorie met l'accent sur une modalité de la pensée (l'essayisme) qui renvoie à une question dont débat la philosophie occidentale avec une intensité accrue depuis la diffusion des thèses de Heidegger sur la fin de la métaphysique. On peut tenter ici de donner un aperçu de ce débat.

Points de vue critiques sur l'anti-méthode

Jean Petitot résume l'évolution de la philosophie occidentale depuis Hegel, qui a abouti à un partage entre la science et la pensée, entre la "méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences⁸⁹¹" et le sens véritable des choses. La métaphysique, ou "systématique transcendantale⁸⁹²", a été accusée d'instrumentaliser la raison ; tout un courant philosophique a dénoncé le divorce qui en résulte entre, "d'un côté, la nature, l'objectivité, l'explication causale, la technique et, de l'autre, la culture, l'autoréflexion, la compréhension, la saisie d'un sens éprouvé dans l'expérience axiologique en quête de cohésion globale. D'un côté, la vérité objective réifiante issue des méthodologies purement normatives des disciplines technoscientifiques et, de l'autre, la vérité mythique du symbolique restaurant le sacré dans l'existence, faisant du sens une généalogie de l'authenticité, et nouant une archéologie de la conscience à une téléologie de la liberté⁸⁹³."

Persuadée qu'un rationalisme authentique est impossible, cette philosophie contemporaine rejette la métaphysique et cherche dans l'art et la culture les forces nécessaires à une pensée authentique. Les penseurs de l'école de Francfort, parmi lesquels figure en première position Theodor Adorno, sont donnés comme exemples : pour eux, la connaissance telle qu'elle est régulée par les méthodes d'objectivité aboutit à une perte de sens ; la vérité profonde de l'objet disparaît dans le processus d'objectivation, parce que ce dernier vise à intégrer l'objet à un système rationnel (le monde tel qu'on peut le connaître scientifiquement), et que cette intégration élimine toutes les nuances que l'objet recèle dans son existence authentique.

Petitot cite un livre de Luc Ferry et Alain Renaut, *La pensée 68*, selon lequel la philosophie anti-métaphysique débouche sur un anti-humanisme inévitable⁸⁹⁴. Dans cet

891 C'est le titre complet du *Discours de la méthode* de Descartes.

892 PETITOT 1990, p.137a.

893 *ibid.*, p.137b.

894 Le sous-titre de ce livre est "Essai sur l'anti-humanisme contemporain".

ouvrage extrêmement critique, les auteurs dénoncent les impasses d'une pensée anti-méthodique et anti-métaphysique ; ils observent notamment qu'elle conduit à rejeter le concept de sujet (ou de personne) qui fonde tout l'humanisme développé depuis l'époque moderne, puisque ce concept s'enracine dans une unification métaphysique (Descartes), ou transcendantale (Kant), de la finitude existentielle de l'être humain. Si la notion de subjectivité peut conserver un sens dans le système kantien, elle se dégrade en individualisme inconditionnel dans la "pensée 68". Caricaturant la vulgate des "sixties philosophantes", Ferry et Renaut en pointent les effets pervers (en termes de cohérence philosophique) dans les œuvres de Foucault, Derrida, Bourdieu et Lacan. Parmi ces effets, ils remarquent à plusieurs reprises un langage d'un style très particulier, dont les procédés culminent chez Jacques Derrida (ainsi que culmine, à cette occasion, la férocité de leur pamphlet). L'écriture de l'anti-méthode doit être anti-méthodique, anti-métaphysique. (Cela nous ramène au concept plus "familier" de Morot-Sir, l'agnosticisme.) Chez Derrida, la déconstruction des systèmes doit elle-même se présenter de manière déconstruite, ou plutôt : en cours de déconstruction. Ferry et Renaut se réfèrent à la préface de *La dissémination* (ou, pour être précis, les "Préfaces", sous-titre d'un "Hors-Livre" qui ouvre le volume), dont les termes nous rappellent les théories de l'essayisme :

"Ceci (donc) n'aura pas été un livre./ Encore moins, malgré l'apparence, le recueil de *trois* «essais» dont le temps serait venu, après le fait, de reconnaître le trajet, de rappeler la continuité ou d'induire la loi, voire d'exhiber, avec l'insistance requise en pareille occasion, le concept ou le sens. On ne feindra pas, selon le code, la préméditation ou l'improvisation. L'agencement de ces textes est autre, mon intention n'est pas ici de les présenter./ La question s'y agite précisément de la présentation⁸⁹⁵."

Les commentateurs parviennent sans peine à montrer qu'un tel projet, irréductiblement, est le fait d'un sujet, et mène, envers et contre tout, à un livre.

L'anti-méthode, et l'anti-humanisme, ne sont donc pas philosophiquement tenables ; tout le problème, pourtant, vient de ce qu'ils paraissent (ou qu'ils se donnent comme) faisables. L'idée est que

895 Jacques Derrida, *La dissémination*, Seuil, 1972, "Points", p.9. Cité par FERRY & RENAUT 1985, p.192.

"l'émancipation et l'authenticité peuvent se réaliser à travers des praxis (politiques, comme la révolution, ou existentielles, comme la psychanalyse) permettant d'achever un sujet par essence inachevé (aliéné). Ces praxis sont supposées transformer une négativité en activité et ont pour mission l'avènement généalogique d'une «vérité» étrangère à la conscience et occultée par elle. [...] D'où la justification philosophique d'un antihumanisme restaurant, contre l'autonomie du sujet et de la conscience, les figures archaïques de l'hétéronomie et de l'altérité⁸⁹⁶."

C'est pourquoi Petitot insiste autant sur la nécessité d'un retour à l'esprit des Lumières. Il rappelle que, dans le philosophie de Kant, la métaphysique n'est pas un dogme enfermant le sujet dans un système clos, mais l'horizon d'une pratique philosophique qui vise à donner un fondement à la connaissance. Dans les sciences positivistes bien comprises,

"la structure d'idéalité et d'universalité des «ontogenèses» [...] n'est pas du tout incompatible, contrairement à ce qu'on affirme souvent, avec la diversité et la singularité des phénomènes⁸⁹⁷."

Il faut arriver à comprendre que "l'universel est un processus de résolution théorique du donné empirique", que "l'objectivité n'est pas l'être en soi, et, bien qu'universelle, [que] la vérité y est toujours en devenir⁸⁹⁸." Petitot en appelle ainsi à un "athéisme méthodologique", qui redonnerait au sujet une autonomie rationnelle et lui permettrait d'échapper aux pièges des systèmes dogmatiques tout autant qu'aux impasses d'une anti-métaphysique décrite comme un "«désastre» de l'espérance⁸⁹⁹." La systématique transcendantale est un moyen puissant et fécond pour comprendre en quoi les "constructions symboliques de la connaissance⁹⁰⁰" peuvent apporter à l'homme la compréhension de son être fini, tout autant que l'espoir de ce qui peut advenir de cette finitude par la praxis. L'objectif de Petitot est ouvertement politique : sa démonstration a pour but de redonner à la pensée philosophique un rôle constructif dans l'évolution de l'humanité.

Dans les théories de l'essai, on trouve chez Lane Kauffmann des idées proches de cette réflexion sur l'anti-métaphysique. Après avoir montré comment l'essai a été tiré vers ce pôle de la pensée contemporaine par les théoriciens allemands (l'école de Francfort,

896 PETITOT 1990, p.138b.

897 *ibid.*, p.141b.

898 *idem.*

899 *ibid.*, p.137b.

900 *ibid.*, p.139b.

Adorno) et français (le déconstructionnisme, Derrida), il montre que, plus que jamais, l'essai doit définir sa forme et son projet, pour ne pas tomber dans une négativité stérile.

"Tant que la raison instrumentale régnera, et que ses injonctions prévaudront dans la société, le rôle de l'essai sera de rétablir l'équilibre par son interprétation critique de la culture, au fur et à mesure que la culture enregistre ces injonctions et en même temps se rebiffe contre elles. Ceci ne veut pas dire que l'essai doive s'accrocher à des modèles périmés de l'individualisme [...] ni écarter l'idéal de l'autonomie de la volonté [...]. Et l'on sert bien mal la cause de l'essai en maintenant une opposition factice entre le moment de la spontanéité a-méthodique de l'écriture, et son moment d'application critique ou méthodique : car c'est seulement en s'engageant à maintenir constamment la tension entre les deux pôles que l'essayiste peut éviter de s'embourber dans la pure fadaise ou le dogmatisme⁹⁰¹."

Kauffmann montre que le système ou la subjectivité ne sont pas des absolus que viserait telle ou telle tendance de la pensée, mais seulement des "modèles idéaux" qui orientent une pratique, des horizons. Le tâtonnement et le hasard ne sont pas des antithèses du système, ni "un signe de faiblesse chez l'homme ou dans une méthode, c'est tout juste le prix qu'une créature finie est naturellement obligée d'acquitter en s'engageant dans une recherche⁹⁰²."

On voit que l'anti-méthode caractérisant l'essayisme n'est pas à prendre en bloc comme un trait de définition "interne" (Potgieter). Depuis Montaigne et Bacon, il est l'enjeu d'un débat, qu'un Lane Kauffmann élargit à une "anthropologie philosophique⁹⁰³" ; de fait, on garde le sentiment que ce dont il est question dans l'essayisme comme anti-méthode, c'est tout simplement, si l'on peut dire, le problème de la liberté de l'homme, et de la saisie de cette liberté par la pensée dans un être marqué par sa finitude. Il n'est pas certain qu'on puisse, comme Kauffmann le fait, considérer alors que la théorie et la critique littéraire ne permettent d'envisager ces problèmes que comme une "question d'intérêt local⁹⁰⁴". Théorie et critique littéraires ont en tout cas observé les marques de la présence du Moi de l'essayiste dans son texte, qui apportent de nombreux éléments de réflexion à la problématique du sujet

901 KAUFFMANN 1988, p.90.

902 *ibid.*, p.91. Kauffmann cite ici Justus Buchler, *The Concept of Method*, New York : Columbia University Press, 1961. Cet appel à une responsabilité philosophique de l'essai se retrouve aussi chez DELANNOI 1986 et SPIEL 1981.

903 KAUFFMANN 1988, p.90.

904 *idem.*

ou de la personne saisis dans leur expression. Avant d'en rendre compte⁹⁰⁵, on peut enfin aborder l'essayisme comme anti-méthode dans ses diverses concrétisations, ou mises en situation.

905 Voir dans cette IIème partie le chapitre 2.

III. L'ANTI-MÉTHODE EN SITUATION

Les caractères généraux d'un essayisme défini comme anti-méthode se retrouvent dans de très nombreux contextes théoriques où ils déterminent des enjeux différents. Rebecca Blevins Faery, par exemple, développe longuement la métaphore spatiale, dans un article qui associe le nomadisme, la situation changeante de l'écrivain et la critique du discours officiel fixe :

"The essay rests on perspective, on the position of the essayist, within the web of culture. It allows the essayist to say, «This is how the world looks to me, from my particular place in it.» The essay has, then, the potential for being at least an inroad, if not indeed an attack, on monumental discourse [...]. If the «composition» is an edifice, the essay is a nomad's tent. It moves around⁹⁰⁶."

Le vocabulaire militaire radicalise ce plan de l'opposition :

"many [writers] have recognized in the essay a potential site for the operations of contesting discourses [...]. Such writing from the margins is «guerrilla writing» [...]. In the terrain of monumental discourse, such pieces are eruptions of personal presence based on shifting experiences and identities, eruptions that aim to dis-compose the power relations that reside in textuality⁹⁰⁷."

Ce point de vue montre bien comment l'erraticisme de la forme n'est pas envisageable sans référence conflictuelle à un point fixe que recouvrerait toute la vaste catégorie des "discours (ou méthodes, ou compositions) officiels".

On a déjà entrevu que l'atopie de l'essai se concevait comme un conflit : dans le cadre des conventions littéraires, le choix de l'entre-deux pose problème. En termes de genre littéraire, Jean-Marie Schaeffer suggérerait ici une sorte de rigidité des habitudes de lecture,

906 "L'essai repose sur la perspective, la position de l'essayiste dans le tissu de la culture. Il autorise l'essayiste à dire : «Voilà comment le monde m'apparaît, à moi, vu de la place particulière que j'y tiens.» L'essai possède alors la potentialité d'être au moins une incursion, si ce n'est une véritable attaque, dans le discours monumental. Si la «composition» est un édifice, l'essai est une tente de nomade. Il se déplace." FAERY 1990, p.22.

907 "Bien des écrivains ont reconnu dans l'essai le site potentiel d'opérations de contestation des discours. Une telle écriture venue des marges est une «écriture de guérilla». Sur le terrain du discours monumental, de telles pièces sont les éruptions d'une présence personnelle, basées sur des expériences et des identités mouvantes ; des éruptions qui ont pour but de dé-composer les relations de pouvoir qui résident dans la textualité." *ibid.*, p.22-23.

où la relation générique et elle seule est posée comme opératoire dans le rapport du texte à un modèle abstrait qui en organise sa lecture⁹⁰⁸. Du point de vue de l'essayisme, on se trouve ici devant un système d'oppositions qui recouvre bien plus que le couple mobile/immobile ; il est déjà redoublé par son équivalent axiologique instable/fixe, lui-même en étroite relation avec le couple politique dissident/officiel. On est sans doute d'autant plus fondé à parler d'"idéologie" dans ce domaine, que la définition de l'essayisme s'y fait par un ensemble d'oppositions aux discours dits "officiels"⁹⁰⁹. Ce que le théoricien retient du discours officiel pour l'opposer à la libre pensée de l'essai est tout aussi révélateur que ce qu'il avance comme caractères de cette liberté. Et l'enjeu didactique de son opposition en prend une tournure tout à fait particulière.

On essaiera de synthétiser ici les différentes manières dont les critiques décrivent un essayisme "engagé", c'est-à-dire en situation. Le point de vue philosophique surplombant que tiennent certains théoriciens sur la question n'empêche pas cette mise en situation, y compris dans le domaine des institutions philosophiques d'ailleurs. On a longtemps décrit l'entreprise de Montaigne comme celle d'un homme retiré du monde, qui n'avait pu mener semblable projet qu'à l'écart de l'agitation des hommes (jusqu'aux gens de sa maison dont les occupations l'indiffèrent⁹¹⁰). Jean Starobinski a consacré plusieurs études à la démonstrations du contraire⁹¹¹ ; en même temps a été examiné comment l'entreprise de Bacon, avec son engagement dans la réalité sociale, pouvait se rapprocher de celle de Montaigne. Toute la tradition du "periodical essay" contredit aussi l'idée que l'essayisme ne puisse se développer qu'à l'écart du monde.

908 SCHAEFFER [1983], p.204.

909 On connaît le mot de Raymond Aron : "L'idéologie, c'est la pensée de mon adversaire."

910 *Essais*, III, 3.

911 STAROBINSKI 1985, p.189-190 ; STAROBINSKI 1993, chapitre "La relation à autrui", p.177-265.

L'essayisme contre la rhétorique

L'anti-méthode : un lieu commun du discours des essayistes

Co-auteur en 1969 de *Elements of the Essay*, Carl Klaus a participé en 1989 à un volume d'études sur la "non-fiction littéraire". Sa contribution consiste en l'examen de ce que les essayistes eux-mêmes disent de leur propre pratique. On a vu que ces digressions métadiscursives constituent un trait remarquable des textes essayistiques. Klaus est parti du principe que la théorie du genre avait certainement beaucoup d'éléments à y puiser, à condition de garder présent à l'esprit qu'elles n'apparaissent qu'intégrées à un texte, participant d'une certaine économie générale du déroulement textuel. Il constate que l'idée qu'on trouve le plus fréquemment dans ces passages est une apologie de la forme libre, ouverte, non-méthodique de l'essai. Cette liberté est formulée avec une surprenante constance (selon Klaus) en opposition avec des types de discours plus méthodiques :

"I noticed a tendency among essayists [...] to define the essay [...] by setting it off against highly conventionalized and systematized forms of writing, such as rhetorical, scholarly, or journalistic discourse. So, too, I repeatedly found them invoking images and metaphors suggestive of the essay's naturalness, openness, or looseness as opposed to the methodicality, regularity, and strictly ordered quality of conventional prose discourse⁹¹²."

Son attention se porte en premier lieu sur les essais de Montaigne et de Bacon ; il y repère sans surprise cette opposition d'une forme à la rhétorique, que sous-tend l'opposition d'une pensée à la méthode. Ce qui le surprend plus, c'est de voir à quel point elle est soulignée dans les textes des deux auteurs :

"Yet both essayists describe their practice in terms that emphatically distinguish essayistic form and purpose from the methodical discourse that dominated rhetoric and medieval scholasticism⁹¹³."

Son cheminement se poursuit dans l'analyse des essais d'Addison et Steele, puis de Samuel Johnson (*The Rambler*⁹¹⁴), Charles Lamb, et jusqu'aux essayistes contemporains. Sa

912 "J'ai remarqué parmi les essayistes une tendance à définir l'essai en opposition aux formes d'écriture hautement codifiées, telles que le discours rhétorique, académique ou journalistique. De même, je les ai vus invoquer fréquemment des images et des métaphores suggérant le côté naturel, ouvert ou relâché de l'essai par opposition à la qualité méthodique, régulière et strictement ordonnée du discours conventionnel en prose." KLAUS 1989, p.156.

913 "Les deux essayistes décrivent toujours leur pratique dans des termes qui distinguent la forme et le projet essayistiques du discours méthodique qui dominait la rhétorique et la scholastique médiévale." *ibid.*, p.157.

914 Périodique (1750) à la manière du *Spectator*.

conviction s'y confirme : s'il percevait déjà à la lecture des "periodical essays" du XVIIIème siècle "the persistence, indeed the codification, of this contrast", il conclut à son terme que "the contrast itself has become so conventionalized as to be a mere commonplace, a convenient but largely formulaic way of writing about the essay⁹¹⁵."

Plus qu'un lieu commun, Klaus cherche à comprendre comment cette affirmation récurrente s'impose aux essayistes :

"It seems to be an inescapable, even imperative, way for these essayists to define and affirm what they also refer to as the «freedom» of the essay — its independance from the strictures and structures that govern other forms of discourse⁹¹⁶."

Les différentes manières d'obéir à cette exigence interne sont ensuite passées en revue. Une figure fréquente du discours des essayistes est l'opposition de leur texte à "l'article". Ils rejettent le déroulement organisé de ce dernier, le rapportant à une pensée mécanique et sans âme. C'est sur ce dernier point que semblent se focaliser leur attention : l'article a nécessairement un développement mécanique, puisqu'il est impersonnel. L'opposition entre l'essai et l'article s'approfondit donc dans une opposition entre un discours personnel et un discours purement factuel. On remarque aussi une répugnance des essayistes à toute forme de classification ; "the antimethodical impulse of essayists probably also has something to do with their tendency to stay away from elaborate systems of classifications⁹¹⁷." Klaus repère donc dans les réflexions des essayistes la condamnation de la pensée objectivante, "the fact-dominated conception of knowledge⁹¹⁸." Il note que cette condamnation est issue d'un soupçon général porté sur l'efficacité de la méthode pour connaître le monde, à commencer par soi-même : puisque le discours scientifique est impersonnel, comment pourrais-je me connaître grâce à lui ? Cependant, Klaus démontre ainsi que cette opposition à la rhétorique a tous les caractères d'un développement lui-même

915 "Le contraste lui-même est devenu suffisamment conventionnel pour constituer un simple lieu commun, une manière commode, mais largement stéréotypée d'écrire sur l'essai." *ibid.*, p.159-160.

916 "Il semble que ce soit inévitable, et même impératif, pour ces essayistes, de définir et affirmer de cette manière ce à quoi ils se réfèrent également sous le nom de «liberté» de l'essai — son indépendance par rapport aux structures et aux restrictions qui gouvernent d'autres formes de discours." *ibid.*, p.160.

917 "L'impulsion anti-méthodique des essayistes a probablement quelque chose à voir aussi avec leur tendance à rester à l'écart des systèmes de classification sophistiqués." *ibid.*, p.166.

918 *ibid.*, p.162.

rhétorique ; il s'agit seulement de promouvoir un autre type de rhétorique, libéré des codifications officielles mais imprimant sa cohérence aux essais. Les essayistes cherchent à se connaître par l'écriture ; leur scepticisme demande une forme d'écriture qui puisse rendre compte de l'instabilité du monde tout en se constituant en texte cohérent. Klaus énonce alors l'hypothèse selon laquelle la figure d'une individualité imaginaire se développe dans chaque essai. L'effort non-méthodique et cependant cohérent de l'essai vise à faire coïncider, le temps du texte, le Moi de l'écrivain et le Moi fictif construit. Chez Klaus, l'étude de la liberté anti-méthodique de l'essai débouche ainsi, directement, sur l'affirmation d'une stratégie rhétorique de connaissance de soi. On est ici encore renvoyé à une étude de la subjectivité manifestée dans l'essai⁹¹⁹.

Rhétorique contre rhétorique : stratégies essayistes

Dans le même esprit que Klaus, Hardison analyse le rejet de la rhétorique par Montaigne et Bacon. Il montre que Montaigne répugne à enfermer sa pensée dans les programmes de la *dispositio* et dans les périodes du grand style. "*Dispositio* is the literary equivalent of the foregone conclusion. [...] Montaigne carefully disavows all such advance planning⁹²⁰", résume Hardison ; au contraire, Montaigne cherche à exposer chacune de ses pensées comme si elle était à son commencement⁹²¹, et affirme dans de nombreux passages de ses *Essais* que, non seulement il se soucie peu d'un plan rigoureux de ses idées, mais encore il trouve malsain de s'acharner à en trouver un. En témoigne, par exemple, ce passage où il cite l'insolente réponse du roi de Sparte aux ambassadeurs de Samos : "Quant à votre commencement et exorde, il ne m'en souvient plus, ni par conséquent du milieu ; et quant à votre conclusion, je n'en veux rien faire⁹²²." Et Hardison de conclure : "So much for *dispositio*⁹²³." Pour ce qui est du style, Montaigne et Bacon s'accordent, selon lui, dans leur réaction à "l'exhibitionnisme" de la période rhétorique, qui tend à faire du langage une sorte

919 Voir le chapitre 2 de cette IIème partie.

920 "La *dispositio* est l'équivalent littéraire de la conclusion préméditée. Montaigne, plein de prudence, désavoue une telle forme de planification à l'avance." HARDISON 1988, p.613.

921 *ibid.*, p.614.

922 *Essais*, I, 26.

923 HARDISON 1988, p.614.

de sculpture sonore et de l'auditeur un admirateur de la forme plutôt que du fond. Chacun à leur manière (primesautière chez Montaigne, abrupte chez Bacon), ils s'inscrivent contre un idéal qui fait du style un décor, et prônent un langage "naturel", qui traque dans ses détours les nuances d'une idée, plutôt qu'il n'en enjolive des idées trop simples et grossières⁹²⁴. Mais cet idéal d'un langage simplement attaché à suivre les multiples facettes d'une réalité ne doit pas être compris autrement que comme une autre rhétorique :

"The early essay substitutes one kind of rhetoric for another. Since the new kind of rhetoric is unconventional and thus unfamiliar, the early essay gives the impression of novelty [...], creates the the illusion of being spontaneous. It pretends to spring either from the freely associating imagination of the author or the draconian grammar of the world of things⁹²⁵."

La formule de cette nouvelle éloquence du naturel serait "ars celare artem", l'art qui cache l'art ; Hardison termine sur l'observation que le naturel dans l'art est le produit d'un effort constant.

Randa Sabry montre comment Montaigne schématise stratégiquement la notion de rhétorique pour pouvoir y opposer son texte "ondoyant."

"On a beaucoup glosé sur l'hostilité de Montaigne à la rhétorique. Mais la tendance générale a souvent été d'analyser cette hostilité en termes d'«antipathie⁹²⁶» quasi viscérale en oubliant qu'il s'agit là d'une hostilité stratégique, productive en ce qu'elle permet à l'essai non pas seulement d'être, mais de se *dire*, et de se constituer d'autant plus efficacement qu'il dit, lui, genre encore à la recherche de sa forme, son rejet du système discursif le plus codifié formellement, la rhétorique. Une rhétorique distordue, dans les *Essais*, pour les besoins de la cause⁹²⁷."

On sait de mieux en mieux, depuis les travaux des années 1970 sur la rhétorique (ancienne ou actuelle), quelle réduction a été opérée à partir d'un champ pratiquement illimité qui recouvrait presque l'ensemble du savoir, dans la mesure où toute production de discours était perçue comme la mise en place d'un état des connaissances⁹²⁸. Pour dire la liberté de

924 *ibid.*, p.615.

925 "L'essai, à ses débuts, substitue une forme de rhétorique à une autre. Dans la mesure où la nouvelle forme de rhétorique n'est pas conventionnelle, et par conséquent peu familière, l'essai à ses débuts donne une impression de nouveauté, crée l'illusion d'être spontané. Il fait croire qu'il surgit et de l'imagination librement associative de l'auteur, et de la grammaire draconienne du monde des choses." *ibid.*, p.616.

926 Le mot est de Friedrich [1949].

927 SABRY 1992, p.116-117.

928 Nous approfondissons cette question dans notre IIIème partie, chapitre 1.

l'essai, il faut l'opposer à la contrainte même : les principes de la rhétorique, non plus vus comme métadiscours équilibrant les différentes opérations qui servent à produire un texte, mais ensemble de préceptes creux qui codifient à l'excès la parole et lui ôtent, par conséquent, sa signification vivante.

L'essayisme : retour du refoulé ou dépassement de la rhétorique ?

Michel Beaujour donne aussi une image de l'essai littéraire en accord avec l'anti-méthode décrite par Adorno. Il met en relation, par exemple, la contingence et l'éphémère : "L'autoportrait est d'abord un objet trouvé auquel l'écrivain confère une fin d'autoportrait en cours d'élaboration. Espèce de quiproquo, ou de compromis, va-et-vient entre la généralité et la particularité : l'autoportrait ne sait jamais clairement où il va, ce qu'il fait⁹²⁹." Il n'y a donc pas d'idée directrice, de projet⁹³⁰ dans l'autoportrait, mais une reconnaissance après-coup. Le statut même d'"objet trouvé" met l'objet en porte-à-faux dans toute la philosophie de l'art occidentale⁹³¹. A l'inverse d'une certaine codification rhétorique dégradée à la Renaissance en "fiction idéologique", l'essai ne cherche pas à faire croire que le texte écrit serait la reproduction d'un texte oral, ce qui induirait la présence en son sein de structures de mémorisation encodées dans le plan rhétorique. L'effet de surprise permanente des *Essais* de Montaigne est un des signes de cette paradoxale possibilité d'être éphémère quand le support ne l'est plus : "Nul ne connaît les *Essais* à l'avance. Les *Essais* mettent en scène [...] la présence du présent ; c'est-à-dire, en somme, l'éphémère⁹³²." Cependant, toute la démonstration de Michel Beaujour dans *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait littéraire* vise à restaurer une image complète de la rhétorique ancienne, en attirant précisément l'attention sur *memoria*, ce principe mis à l'écart au cours de la réduction spectaculaire du système pendant la Renaissance (en particulier avec l'invention et la généralisation de l'imprimerie). Dans ce système enfin bien compris, les textes qui résistent

929 BEAUJOUR 1980, p.10.

930 C'est ce que retient par exemple ADORNO [1958], p.20.

931 GOODMAN [1977], p.67.

932 BEAUJOUR 1980, p.119.

traditionnellement à l'analyse, anti-méthodes, anti-genres⁹³³ qu'il décide d'appeler "autoportraits" (parmi lesquels les essais) deviennent compréhensibles. Il propose de les voir comme la mise en scène inconsciente de la pratique oubliée qu'est la mémoire rhétorique, comme une sorte de "retour du refoulé." Pour Beaujour, tout autoportrait doit être lu comme une opposition au système rhétorique qui permet stratégiquement le resurgissement voilé, rendu "original", de la mnémotechnie mise à l'écart. Les implications de cette lecture peuvent mener à un réexamen complet de l'essai littéraire⁹³⁴.

Pour Réda Bensmaïa, l'analyse de Beaujour ne se distingue pas vraiment de toutes les tentatives pour trouver une source aux *Essais* et résoudre par l'origine le problème que pose leur forme. Si cette démarche permet de comprendre certains aspects du genre, elle ne permet pas de savoir ce qu'il a fait de cet héritage ; il faut donc repartir de la constatation de base, selon laquelle l'essai "n'est homogène à *aucun schéma rhétorique préconçu*," ne présente aucune "composition⁹³⁵" tout en se constituant pourtant en tant que texte. La thèse de Bensmaïa rejoint les éléments de l'argumentation d'Adorno⁹³⁶ :

"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 (raconter *ou* discourir), l'Essai [... provoque] un «effondrement généralisé» des économies du texte rhétoriquement codé : en effet, ce qui importe le plus à l'essayiste, ce n'est ni le problème de *l'Invention* : trouver quoi dire, ni celui de la *Disposition* rhétorique : mettre en ordre ce qu'on a trouvé, ni, enfin, celui du *Savoir* : dire l'Être, la Vérité, etc., mais celui de la *Complication*. Il s'agit, comme dira Roland Barthes dans l'esprit de Montaigne, de faire «avec les choses intellectuelles [...] à la fois de la théorie, du combat critique et du plaisir.»⁹³⁷"

Bensmaïa est particulièrement proche d'Adorno avec la notion d'effondrement, c'est-à-dire une critique de l'intérieur, ou "dialectique négative", qui épouse le mouvement de l'objet mais pour le pousser jusqu'à son point de non-retour, jusqu'au moment où se révèle sa "non-identité". C'est une position qui permet elle aussi de proposer une lecture entièrement

933 *ibid.*, p.131.

934 Voir notre IIIème partie, chapitre 1.

935 BENSMAÏA 1986, p.130.

936 Nous précisons que Bensmaïa ne signale pas Adorno dans sa bibliographie des textes critiques sur l'essai.

937 BENSMAÏA 1986, p.130.

renouvelée des essais littéraires, où l'héritage rhétorique peut être pris en compte (comme chez Beaujour) sans faire céder l'analyse au "réflexe de réduction"⁹³⁸, c'est-à-dire en respectant le geste stratégique fondateur d'une opposition à la rhétorique à l'œuvre dans l'essai littéraire.

L'essayisme contre l'académisme

La dialectique négative contre la philosophie officielle

La critique des méthodes sclérosantes de la pensée philosophique officielle a été menée par Schopenhauer dans un pamphlet intitulé *Contre la philosophie universitaire*⁹³⁹. Il s'y élève avec une certaine violence contre les professeurs de philosophie, qui font des plus hautes réalisations de l'esprit humain (notamment celles de Kant) des systèmes tout prêts à être appris besogneusement par les étudiants. Rüdiger Süner montre comment cette protestation se poursuit avec une force nouvelle dans les œuvres de Nietzsche et d'Adorno. Ces derniers, en effet, ont réussi selon lui à formuler leur contestation dans une écriture qui se distancie dans sa forme même de ce qu'elle critique :

"Hier wird das gehende, springende, steigende und tanzende Denken gegen die Methodik des Gelehrten gehalten, die «geklemmte Eingeweide ... Stubenluft, Stubendecke, Stubenenge» verrät und in ihrem Eifer, Ernst und Ingrim den begrenzten Winkel überschätzt, in dem er «sitzt und spinnt»⁹⁴⁰."

Süner relève toutes sortes de métaphores visant à dénoncer cet "esprit de la lourdeur" (*Geist der Schwere*) ou cette pétrification que la philosophie abstraite des universités fait subir aux concepts. L'enseignement prône une méthode qui tue la vérité des concepts, en privilégiant les définitions abstraites, les classements hiérarchisés, l'histoire de la philosophie qui fige les systèmes en dogmes.

938 *ibid.*, p.129. Bensmaïa emprunte cette formulation à Philippe Sollers.

939 Publié en 1851 dans *Parerga et paralipomena*, ouvrage considéré comme un essai magistral par Lukács [1911].

940 "Ce que l'on soutient ici, c'est la pensée qui marche au grand air, qui saute, qui monte et qui danse, contre la méthodique du savant qui trahit «son intestin comprimé ... son air confiné, son plafond bas, sa pièce étroite», avec son zèle, son sérieux, son courroux et sa pompeuse opinion du recoin où il «rêvasse, assis sur son derrière»." SÜNER 1986, p.185. Il suit de près le fragment 366 du *Gai savoir*. Nous nous référons à la traduction d'Alexandre Vialatte (Gallimard, 1950, "Idées", p.334-335).

Dans "L'essai comme forme", Adorno critique les philosophes installés : "la profession n'accepte de considérer comme philosophique que ce qui revêt la dignité de l'universel [...]"⁹⁴¹. Il commence sa défense de l'essai par une attaque de ceux qui le dénigrent "selon le verdict automatique d'une raison vigilante qui s'est mise au service de la bêtise pour exécuter ses basses œuvres contre l'esprit"⁹⁴². Adorno généralise sa critique des professionnels de la philosophie à l'ensemble d'une société aliénante, pour englober le tout dans la "culture officielle" :

"Les idéaux de pureté, de propreté [...] portent les traces de l'ordre répressif. On exige de l'esprit une attestation de compétence, afin qu'il ne dépasse pas, en même temps que les limites établies par la culture, la culture officielle elle-même"⁹⁴³.

Il stigmatise l'impuissance de cette pensée institutionnelle à faire connaître les œuvres de l'esprit :

"Le jeune écrivain qui veut apprendre dans les universités ce qu'est une œuvre d'art, la forme du langage, la qualité esthétique [...] n'en entendra que vaguement parler la plupart du temps ; il recevra à la rigueur quelques informations tirées telles quelles de la philosophie qui se trouve être en circulation et plaquées plus ou moins arbitrairement sur le contenu des œuvres en question. Mais s'il s'adresse à la philosophie, il se verra imposer les thèses d'un niveau d'abstraction, qui ne sont ni produites par les œuvres qu'il veut comprendre, ni en vérité identiques au contenu qu'il cherche en tâtonnant"⁹⁴⁴.

Adorno dénonce donc une pratique pédagogique qui aliène l'individu, en lui présentant le monde soit comme agrégat de choses disparates, soit comme système abstrait, cohérent mais vidé de sa substance. Il n'épargne pas les diverses tentatives qui cherchent à exprimer une authenticité, une vérité de l'être ; sous couvert de négation de la métaphysique et de retour à l'originel, ces tendances n'arrivent à dire que la naïveté de leur conception de l'origine. Cela va

"de la promotion de concepts historiques au rang de paroles premières jusqu'à l'enseignement universitaire du *creative writing*, à la pratique professionnelle de la primitivité, aux flûtes à bec et au *finger painting*, où la misère pédagogique essaie de se faire passer pour une vertu métaphysique"⁹⁴⁵.

941 ADORNO [1958], P.6.

942 *ibid.*, p.6-7.

943 *ibid.*, p.11.

944 *ibid.*, p.12. Voir aussi l'image de l'étudiant débutant et curieux sermonné par le professeur, p.19.

945 *ibid.*, p.24.

Dans la conclusion de son article, Adorno s'inquiète d'un contexte institutionnel moins favorable que jamais à l'essayisme :

"Il est écrasé entre une science organisée, d'une part, où chacun a la prétention de contrôler tout et tout le monde, et qui exclut tout ce qui n'est pas taillé sur le modèle du consensus au moyen des épithètes hypocritement élogieuses d'«intuitif» et de «stimulant», et une philosophie, d'autre part, qui s'accommode des restes vides et abstraits de ce que la profession scientifique n'a pas encore investi et qui devient pour elle l'objet d'une activité de seconde zone⁹⁴⁶."

On ne peut que remarquer la permanence des thèmes, et donc sans doute la persistance d'une même stratégie de définition contestataire, entre cette conclusion et un passage d'un article de critique littéraire où Musil donne un aperçu de la situation de l'essai en Allemagne en 1918 :

"L'essayiste, qui passe pour une espèce de fumiste aux yeux des savants et nourrit sa substance de ce qu'ils tiennent pour leurs propres déchets, passe généralement aux yeux des créateurs pour une sorte de bâtard ; ou pour la réfraction de leur rayonnement supérieur dans la buée de la rationalité commune. Deux jugements aussi bornés l'un que l'autre⁹⁴⁷."

L'intuition comme contestation

Graham Good réinvestit dans *The Observing Self* les arguments par lesquels Adorno défend l'essayisme. On y retrouve l'idée de la contingence, où l'arbitraire du commencement est assumé, contrairement aux systèmes rationalistes où l'édifice de la méthode le masque :

"It is spontaneous and unsystematic, and accepts its occasional, even accidental, nature. [...] The essay does not try to organize a new discipline on this new basis [his freedom]⁹⁴⁸."

La spontanéité de l'impulsion implique nécessairement la liberté de la démarche, parce que cette disponibilité au plaisir de penser amène l'idée d'une cristallisation temporaire de l'action de penser et d'écrire :

"The heart of the essay as a form is this moment of characterization, of recognition, of figuration, where the self finds a pattern in the world and the world finds a pattern in the self⁹⁴⁹."

946 *ibid.*, p.28.

947 "Franz Blei" [1918], in MUSIL 1978, p.78.

948 "Il est spontané et non-systématique, et il accepte sa nature occasionnelle, voire accidentelle. L'essai ne cherche pas à organiser une nouvelle discipline sur cette base." GOOD 1988, p.4.

949 "Au cœur de l'essai comme forme se trouve ce moment de caractérisation, de reconnaissance, de figuration, où le moi trouve son modèle dans le monde et le monde son modèle dans le moi." *ibid.*, p.22.

L'aspect provisoire et éphémère de la pensée dans l'essai, dû au maintien d'un principe de disponibilité (d'ouverture) à toute nouvelle impulsion intellectuelle est ainsi souligné :

"An uncertain, unorganized world enters an unprejudiced awareness, and the essay results as a record and provisionnal ordering of the encounter. In a sense, self and object organize each other, but only in a temporary way⁹⁵⁰."

On retrouve ici une synthèse des notions-clés d'Adorno : principe de plaisir de la pensée ; incertitude ou instabilité non seulement du monde, de l'objet, mais aussi du sujet de la connaissance ; interaction inévitable du concept et de la chose, du sujet et de l'objet. L'instabilité (ce qu'Adorno appelle "non-identité") est évoquée pour aborder le contenu rebelle des essais littéraires :

"In fact the topic of the moral essay is often moral inconsistency, as if to acknowledge those parts of human behaviour which escape from systems of values⁹⁵¹."

Pour Graham Good comme pour Adorno, Bense et Benjamin, l'essai se pense comme un réseau, une constellation ou une configuration anti-méthodiques : "counterpoint of image and idea, aesthetic and thought, as well as continuing refusal of ideological system in favor of the unique «constellation» of subject and object, self and mind⁹⁵²." Le double sens de "réflexion" est employé, comme dans le "texte réfléchissant" de Réda Bensmaïa⁹⁵³, pour rendre du compte du processus par lequel sujet et objet de la connaissance interagissent dans une pensée particulière :

"The term «reflection» is perhaps better than «thought», since it suggests the intellectual mirroring of an object⁹⁵⁴."

L'essai littéraire en tant que texte est l'enregistrement de l'essayisme,

"a mixture of anecdote (perhaps heightened and «pointed» for effect), description (again selective), and opinion (perhaps changing)⁹⁵⁵."

950 "Un monde incertain, inorganisé, pénètre une conscience sans préjugés, et l'essai est l'enregistrement, la mise en ordre provisoire de cette rencontre. Dans un certain sens, le moi et l'objet s'organisent l'un l'autre, mais uniquement de manière temporaire." *ibid.*, p.4.

951 "En fait, le thème de l'essai moral est souvent l'inconstance, comme pour accorder une reconnaissance à ces éléments du comportement humain qui échappent aux systèmes de valeur." *ibid.*, p.XII.

952 "Contrepoint de l'image et de l'idée, de l'esthétique et de la pensée, de même que refus tenace du système idéologique, en faveur de l'unique «constellation» du sujet et de l'objet, du moi et de l'esprit." *ibid.*, p.24.

953 BENSMAÏA 1986, p.15-16.

954 "Le terme «réflexion» est peut-être plus approprié que «pensée», parce qu'il suggère le reflet intellectuel d'un objet." GOOD 1988, p.7.

Dans les deux chapitres théoriques qui encadrent huit analyses d'essais anglais proposées, Good se réfère explicitement à une tradition allemande qui conceptualise ce que Good appelle "aesthetic knowledge", c'est-à-dire une visée spéculative de l'art. Il en rappelle les fondements chez Baumgarten et dans l'*Aufklärung*, qui légitiment l'art comme processus de connaissance⁹⁵⁶. De Lukács à Adorno, Good estime que la théorie de l'essai s'est précisée sur cet appui : ni vraiment art, ni vraiment science, l'essai a conjugué les forces de l'intellect et de la poésie. Il retient de Lukács un vocabulaire vitaliste marqué par une certaine *Lebensphilosophie* : l'essai est l'incarnation temporaire d'une énergie vitale de la connaissance, que la science constituée démantèle en des éléments inertes. De Bense, il cite le terme-clé de *Kombinationen* comme catégorie épistémologique qui s'oppose à la déduction axiomatique. Good rapproche cette formulation des analyses de la *Figura* médiévale proposées par Erich Auerbach⁹⁵⁷ : après l'explosion aux Temps Modernes de l'unité chrétienne médiévale, l'essai peut décrire une modélisation temporaire de l'expérience humaine. Le sens de la "totalité" y est présent comme une illumination passagère et non plus comme l'expression de la synthèse métaphysique chrétienne. La notion de *Kombinationen* appelle les "constellations" de Walter Benjamin ; loin, lui aussi, de la linéarité méthodique de la pensée, il écrit dans les années 1920 que "les idées sont pour les objets ce que les constellations sont pour les étoiles"⁹⁵⁸. Good évoque enfin la musicalité des essais de Theodor Adorno, où les concepts apparaissent à plusieurs reprises dans des connexions différentes pour faire naître toutes les significations subtiles et simultanées qu'ils recouvrent. On voit que Good s'appuie autant sur la théorie d'Adorno que sur sa mise en pratique dans les essais qu'il a produits, ce qui s'accorde bien à sa conviction

955 "Un mélange d'anecdote (éventuellement rehaussée et «rendue piquante» pour créer un effet), de description (encore une fois, sélective), et d'opinion (éventuellement changeante)." *ibid.*, p.13.

956 Voir sur ces points SCHAEFFER 1992.

957 Good fait référence au livre d'Erich Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Gallimard, 1968, "Bibliothèque des idées".

958 GOOD 1988, p.18. La citation de Benjamin est extraite du prologue de l'ouvrage *Origine du drame baroque allemand* (préface Irving Wohlfahrt, traduit de l'allemand par Sybille Muller, Flammarion, 1985, "La philosophie en effet").

qu'on ne peut guère parler des essais sans adopter à son tour une approche essayistique du phénomène.

La démonstration de *The Observing Self* est guidée par une opposition marquée au système académique : les développements sur l'anti-méthode de l'essai, dans la première partie du livre, sont mis au service d'une protestation virulente, dans le chapitre final. Good ne manque pas de rappeler que *L'Origine du drame baroque allemand*, de Walter Benjamin, est le texte d'une thèse (*Habilitationsschrift*) refusé par l'Université, et publié seulement après la mort de l'auteur. Good montre d'abord comment l'essai a retiré le meilleur des systèmes méthodologiques médiéval et moderne⁹⁵⁹. Cela l'amène à la formulation suivante, qui pose en même temps les limites des systèmes méthodologiques et leur dépassement par l'essayisme :

"When generalities do arise in the essay they come as spontaneous responses to phenomena [...] the essay presents «special» instances to the «general» reader, where the disciplines present «general» conclusions to the «specialist»⁹⁶⁰."

Le point central de l'opposition que présente Good se place ici, dans la critique des disciplines scientifiques. Il rapproche les étymologies de "doctrine" et de "discipline" : *doctores* et *discipuli*, pour mettre en lumière le fondement de l'académisme : apprendre, enseigner. Or, l'essai n'apprend pas ; il cherche à faire partager une expérience individuelle, et refuse le protocole qui régleme non seulement l'accès à la connaissance, mais sa diffusion, son écriture⁹⁶¹. C'est pourquoi Good veut remettre l'essai à l'honneur, comme arme de "résistance individuelle aux systèmes"⁹⁶². On retrouve dans sa formulation la précaution que Klaus signale dans le discours des essayistes sur leur art, qui ne veut pas être considéré comme un chaos :

959 Nous développons son argumentation dans le chapitre 3, I de cette IIème partie.

960 "Quand des généralités émergent dans l'essai, elles arrivent comme des réponses spontanées aux phénomènes ; l'essai présente des exemples «spéciaux» au lecteur «général», alors que les disciplines présentent des conclusions «générales» au «spécialiste»." GOOD 1988, p.6.

961 *ibid.*, p.5-6.

962 *ibid.*, p.185.

"In contrast [to the academic system], the discourse of the essay is uniquely personal and thus *non-disciplinary* (though not necessarily *undisciplined*)⁹⁶³."

Il ne s'agit donc pas d'un anarchisme intellectuel ; la contestation repose sur la revendication d'une sorte d'individualisme méthodologique⁹⁶⁴. L'anti-méthode essayiste s'approfondit donc en méthode particulière où le sujet de l'observation s'inscrit dans le processus de la connaissance et, surtout, dans l'écriture de ce processus⁹⁶⁵.

L'extra-disciplinarité essayiste

La critique du système scientifique contemporain prend un tour plus précis, et sans doute moins naïf, dans l'analyse de R. Lane Kauffmann. Il reprend l'expression d'Adorno dans son titre : "La voie diagonale de l'essai : une méthode sans méthode", en la faisant remonter à Walter Pater : "this essentially informal, this unmethodical, method"⁹⁶⁶. Mais son propos se resserre sur l'écriture des sciences humaines : si l'essai pose problème aujourd'hui, dit-il, c'est que sa pratique s'est généralisée dans les sciences de l'homme, sans que sa problématique ait été éclaircie en termes épistémologiques. Pour y contribuer, il montre comment l'anti-méthode de l'essai a évolué depuis Montaigne, comment elle s'est adaptée aux manières de penser au fil des mutations scientifiques et philosophiques. Le moi sceptique de Montaigne est à la base de sa contestation des méthodes ; si son texte est erratique et sa démarche digressive, c'est parce que son essayisme est une manière d'être en même temps qu'une manière de connaître et d'écrire. Mais le marxisme et la psychanalyse ont montré que la conscience individuelle n'était pas à l'abri des déterminations ; c'est pourquoi, chez Adorno,

"l'imagination de l'essayiste a désormais un rôle méthodologique officiel à jouer : celui d'une «fantaisie scrupuleuse» au service de la dialectique négative⁹⁶⁷."

963 "Par contraste [avec le système académique], le discours de l'essai est uniquement personnel et, par conséquent, *non-disciplinaire* (et pourtant pas nécessairement *indiscipliné*)." *ibid.*, p.6.

964 Cette expression est utilisée en sociologie pour désigner l'étude des décisions individuelles dans le processus sociaux de masse. Nous l'entendons bien sûr dans un sens plus général.

965 Voir le chapitre 2 de cette IIème partie.

966 En exergue de KAUFFMANN 1988.

967 *ibid.*, p.83.

L'essayisme comme anti-méthode est fondamentalement déconstructionnisme, fragmentation du savoir. Loin de Montaigne, mais en recueillant l'héritage de son doute erratique, l'essayiste contemporain cherche moins à se connaître qu'à démonter les rouages de toute connaissance, d'en critiquer les conditions même de possibilité — donc les méthodes. Kauffmann établit un parallèle entre l'école de Francfort, la dialectique négative d'Adorno et le post-structuralisme de Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Roland Barthes, Michel Foucault. Il relève des différences entre les deux écoles allemande et française, notamment dans les arguments utilisés pour résister à la pensée systématique ;

"mais ce qui importe plus ici que les différences entre les deux écoles, c'est le fait que chacune réagisse à sa manière, avec un léger décalage dans le temps, aux conditions historiques contemporaines de la connaissance et de la recherche, en s'appuyant sur l'essai comme instrument d'une méthode a-méthodique. Et quelles que soient leurs différences terminologiques, les deux écoles s'insurgent contre le primat des systèmes et de la méthode. Toutes deux refusent les prétentions à l'objectivité absolue — prétentions qui le plus souvent aboutissent à se soumettre aux exigences d'autrui dans la construction de l'objet. Pourtant, ce n'est pas l'anarchie épistémologique que ces théoriciens proposent ; c'est plutôt la reconnaissance méthodologique de la contingence⁹⁶⁸."

Kauffmann veut réfléchir à l'essai dans le contexte actuel de spécialisation du savoir :

"L'essai n'échappe pas à la contamination d'une culture de plus en plus tributaire des instruments de la communication, non plus qu'à la fragmentation des disciplines de pensée qui en résulte [... il] s'écarte de plus en plus de la méditation solitaire de l'homme devant son miroir, pour emprunter des formes plus spécialisées⁹⁶⁹."

Comme "pourfendeur de systèmes⁹⁷⁰", l'essai offrirait justement la possibilité de tenir compte des avancées de la connaissance spécialisée, tout en continuant de "relier l'expérience culturelle avec l'ensemble du complexe social⁹⁷¹." La dimension artistique et personnelle de l'essayisme doit aller dans ce sens : non pas espérer vainement que l'art et la science (la critique) retrouvent une unité perdue, ni laisser libre cours à l'étalage d'opinions subjectives inconscientes de leurs déterminations, mais "déboulonner les règles

968 *ibid.*, p.86.

969 *ibid.*, p.74.

970 *ibid.*, p.88.

971 *idem.*

canoniques⁹⁷²" pour lutter contre le totalitarisme latent dans toute construction systématique. Si génie créateur il y a, c'est dans la mise en œuvre, au coup par coup, de cette "herméneutique *négative*⁹⁷³" :

"le moment de liberté, de révolte contre «l'esprit de géométrie», n'est pas une donnée spécifique du genre ; il faut la réinventer chaque fois que l'on se met à sa table pour écrire⁹⁷⁴."

Pour Kauffmann, l'anti-méthode de l'essai ne doit donc surtout pas être considérée comme un principe absolu, qui vouerait la forme soit à la régression d'une anarchie intellectuelle, soit à un nouveau dogme qui remettrait en cause la notion même de connaissance. L'a-méthodisme de l'essai a été radicalisé après la seconde guerre mondiale dans les deux "écoles" que Kauffmann distingue : chez Adorno, l'énergie artistique du sujet créateur a été refoulée, en quelque sorte, après les désastres hitlérien et stalinien. Si "faire des vers après Auschwitz, c'est pactiser avec le barbare⁹⁷⁵", la créativité doit se responsabiliser dans le maniement esthétique du concept, dans l'interprétation des faits culturels . Quant à l'école française, elle proclame la mort de l'auteur, et pousse la critique de l'idéalisme jusqu'à ne plus considérer le savoir que comme un jeu (ou un "travail") de langages et de discours institués, où le sujet conscient est engagé comme "arbitre" plus que comme producteur. D'un côté comme de l'autre, l'essayisme perd les éléments, fondamentaux depuis Montaigne, du libre engagement d'une conscience et du plaisir de la création poétique. Kauffmann estime donc que les antinomies essentielles de l'essai doivent être repensées, peut-être restaurées, dans une pensée assouplie de son anti-méthode. S'il y a un danger totalitaire dans le système actuel des connaissances, Kauffmann le voit dans le cloisonnement des disciplines, qui freinent l'ambition humaniste d'un regard sur l'être humain dans son ensemble. Il souhaite une recherche interdisciplinaire qui ne soit pas un simple épanchement subjectif et dilettante ; si l'essayisme, "à la fois écriture et analyse, littérature et philosophie, imagination et raison", lui semble capable de la faire, il précise bien que

972 idem.

973 *ibid.*, p.87.

974 *ibid.*, p.89.

975 *ibid.*, p.84.

"son rôle n'est pas de s'en tenir aux domaines bien délimités des disciplines académiques, pas plus qu'il n'est de faire la navette au travers des frontières, mais bien de réfléchir à ce cloisonnement de la connaissance afin de le remettre en question⁹⁷⁶."

C'est pourquoi sa réflexion s'achève sur le terme "extra-disciplinaire" préféré à "interdisciplinaire". Il s'agit bien de rendre compte de l'expérience concrète et complexe, et non de surplomber les disciplines dans ce qui ne serait pas autre chose qu'une nouvelle philosophie anti-systématique de la connaissance ; Kauffmann ne voit pas dans une métaphysique abstraite la solution aux dangers des systèmes académiques. Bien au contraire, il conclut son article sur la métaphore du réseau, de la jungle, et du voyage sans but à travers les phénomènes :

"En s'engageant dans la voie tracée par la tradition, l'essayiste ne se sent pas tenu de suivre pas à pas l'itinéraire prescrit. Instinctivement, il s'en détourne pour tâter le terrain, pour retrouver la trace d'un détail ou d'une anomalie qui l'a frappé, même au risque de manquer un tournant, de s'engager dans une impasse, ou d'empiéter sur une chasse gardée. Du point de vue d'un voyageur plus «averti», sa démarche pourra sembler bizarre, et arbitraire. Mais si l'essayiste continue de se fier à sa bonne étoile, se frayant un chemin au hasard à travers le maquis de l'expérience contemporaine, d'aucuns trouveront sa méthode a-méthodique bonne à suivre quelque temps, même si elle ne mène nulle part⁹⁷⁷."

L'essayisme comme concurrence méthodologique

L'"Eloge de l'essai" que propose Gil Delannoi dans la revue *Esprit* en 1986 est une tentative pour réconcilier la science (positiviste) et l'essayisme. Pour ce faire, Delannoi prend le problème par ses deux extrémités : il montre comment l'essayisme est un prolongement indispensable de la science, d'une part ; il développe les motifs contestables du rejet de l'essai par la science, d'autre part. Conformément à son titre, son article est un plaidoyer ; il signale incidemment qu'on ne peut proposer que des essais sur les essais : "L'essayisme ne se comprend que de manière essayiste⁹⁷⁸" et s'appuie essentiellement sur les réflexions de Robert Musil sur cette forme d'écriture. Dans ce contexte, les caractères anti-méthodiques théorisés par Adorno réapparaissent de façon voilée⁹⁷⁹ mais avec d'autant

976 *ibid.*, p.91.

977 *ibid.*, p.92.

978 DELANNOI 1986, p.185.

979 Delannoi ne parle jamais d'anti-méthode, et ajoute même en note cette considération ambiguë : "L'essai suppose une ébauche de thèse et une construction un peu systématique." (p.186).

plus d'efficacité dans l'expression d'une "idéologie" de l'essai. On retrouve ainsi l'étudiant en philosophie d'Adorno, qui veut commencer par les livres les plus difficiles, autrement dit, le refus des hiérarchies méthodologiques : "L'essai est [...] une tentative ambitieuse qui ne se laisse pas intimider par les grandes questions" ; le refus des chaînes axiomatiques déductives : "Il ne propose pas de démonstration imparable qui ne pourra être réfutée que par une nouvelle démonstration imparable" ; la combinaison et la variation des approches dans la considération de l'objet : "Les questions ne sont pas toujours précises ; elles ne sont jamais insignifiantes. Constatant qu'il est impossible d'arriver à un résultat certain, l'essai propose deux ou trois hypothèses" ; en définitive, la dialectique négative, ce que Bensmaïa appelait "l'effondrement généralisé" :

"Toute stratégie comporte un risque. L'essai accepte d'habiter le territoire de l'erreur pour réduire si possible ce territoire de l'intérieur⁹⁸⁰".

Mais Delannoi rejoint l'opinion de Kauffmann quand il parle de "ponts essayistes" entre les domaines devenus spécialisés de la culture. Il ne prône pas l'anti-méthode absolue ; pour lui, non seulement l'essayisme et le positivisme sont complémentaires ("Le positivisme n'aime pas l'essayisme qui ne l'aime pas non plus. C'est dommage⁹⁸¹."), mais encore l'essayisme n'a rien à faire là où la rigueur scientifique est possible :

"Quand l'essai est un travail approximatif alors qu'il aurait pu être précis et rigoureux, il n'est guère défendable⁹⁸²."

Il existe donc des domaines qui ne sont pas celui de l'essai, et où le protocole de la méthode scientifique est valable (et même seul valable). Delannoi réserve l'essai aux "sujets qui ne se prêtent pas facilement à la rigueur scientifique", mais attend de la méthode scientifique un certain contrôle :

"La tâche essentielle [de la science] [...] devrait consister à *démolir les mauvais essais*, qui sont des obstacles scientifiques et extra-scientifiques⁹⁸³."

980 *ibid.*, p.184-185.

981 *ibid.*, p.187.

982 *ibid.*, p.186.

983 *ibid.*, p.186 (nous soulignons).

Il formule finalement l'exigence paradoxale de "méthode" (ou "scrupule") dans l'essai, telle qu'elle était appelée par Adorno, en termes de dialogue, ou plutôt de "concurrence"⁹⁸⁴ entre la science positive et "l'imagination théorique" essayiste : l'une peut prendre le pas sur l'autre, en fonction du développement de la connaissance et des progrès du savoir. Cette concurrence a lieu quand les résultats de la recherche scientifique doivent trouver un prolongement humaniste :

"le physicien qui pose les questions issues de son travail, le philosophe qui délaisse l'exigence de cohérence de son système, le sociologue qui extrapole, l'historien qui synthétise créent autant de formes particulières d'essai"⁹⁸⁵

— ou, de façon permanente, dans la recherche en sciences humaines et sociales, qui veut asseoir sa légitimité scientifique en rejetant l'essai. Delannoi voit dans ce rejet une sorte de "refus de la concurrence" dans un domaine où elle se justifierait, parce que la rigueur y est moins facile qu'en physique, par exemple. Si on peut donc reconnaître chez Delannoi une certaine image de l'essai comme anti-méthode, sa manière de présenter le problème cherche moins l'affrontement épistémologique fondamental (comme chez Adorno ou Graham Good) que la négociation d'une solution. On peut le remarquer notamment en ce qui concerne le style de l'essai : Delannoi reconnaît le rôle que joue la littérature dans le développement de la connaissance, mais il pense que l'essayisme doit être distingué de la littérature. L'essayisme travaille sur les idées ; "[le style] n'est pas indifférent dans un essai mais il n'est jamais nécessaire"⁹⁸⁶. Pourtant, lorsqu'il aborde plus loin le "refus de concurrence" dont il accuse les sciences humaines, il écrit à l'appui de sa thèse que

"la clarté et la lisibilité ne sont pas superflues, et l'élégance, qui a un sens en mathématique, n'est pas forcément condamnable quand on étudie l'homme"⁹⁸⁷.

Sous la litote, l'éloge transparait ; et s'il y a bien opposition entre essayisme et méthode scientifique, Delannoi ne la formule que pour en espérer la réduction :

984 *ibid.*, p.186.

985 *ibid.*, p.185.

986 *idem.*

987 *ibid.*, p.186-187.

"[le positivisme] cherche l'universalité dans les méthodes qu'il emploie, [l'essayisme] dans les questions qu'il pose. Le premier a tendance à délaissier les sujets qui ne conviennent pas à ses méthodes, le second à délaissier l'exigence de rigueur sans laquelle il n'est plus rien⁹⁸⁸."

L'essayisme contre le "système"

Pensée en liberté ou anti-méthode, l'essai littéraire tient aussi une place dans l'opposition au "système", entendu ici comme l'ensemble des règlements d'une société, comme quand on parle d'une "victime du système" à propos d'un délinquant, par exemple. C'est dans ce cadre que sa politisation est la plus évidente ; on a cependant indiqué qu'elle n'est pas absente de l'opposition en apparence toute technique à la rhétorique, ni de celle en apparence très abstraite à la méthode scientifique et philosophique. Jean Starobinski rapporte des propos de Roger Caillois⁹⁸⁹ à l'époque où ce dernier dirigeait la revue internationale *Diogène*. Les textes qui lui parvenaient de pays au régime politique totalitaire ne correspondaient jamais à l'idéal de réflexion de la revue ; ils n'offraient jamais que des idées stéréotypées, des gloses du dogme, et n'accédaient jamais à cette qualité de risque intellectuel que Starobinski considère comme un trait fondamental de l'essai⁹⁹⁰. Dans son analyse de l'essai littéraire, Richard Chadbourne voit dans ce problème l'un des axes possibles d'un comparatisme appliqué à l'essai ; commentant la manière dont l'essai est étudié au Canada français, il écrit :

"If the deplorable tendency to equate the essay with non-fiction links the Québec view with French and to some extent with Anglo-Saxon attitudes, the emphasis on the essay as a «weapon» [...] in the struggle for freedom of thought and as means of pondering «la question nationale» suggests an affinity with the Spanish and Latin-American traditions⁹⁹¹."

Les études canadiennes sur l'essai littéraire ont en effet très souvent mis l'accent sur le rôle qu'il a joué dans la "Révolution tranquille" au Québec dans les années 1960,

988 *ibid.*, p.187.

989 Comme Starobinski, Caillois a obtenu le Prix Européen de l'Essai de la fondation Charles Veillon.

990 STAROBINSKI 1985, p.194.

991 "Si la tendance déplorable à faire de l'essai l'équivalent de la non-fiction rapproche le point de vue québécois des attitudes françaises et, dans une certaine mesure, anglo-saxonnes, l'insistance sur l'essai en tant qu'«arme» dans la lutte pour la liberté de pensée et en tant que moyen pour poser la «question nationale» suggère une affinité avec la tradition des recherches espagnoles et latino-américaines." CHADBOURNE 1983, p.146.

notamment dans la libération des esprits et la lutte contre un conformisme étouffant. Cette problématique est loin d'être marginale dans les études sur l'essai ; le numéro spécial d'*Etudes Littéraires* consacré à l'essai, publié en 1972 par l'Université Laval au Québec, a eu une grande influence sur les recherches essayistiques. A l'heure actuelle, il reste le seul recueil d'études générales en français sur la question, alors que les deux ouvrages d'analyse théorique du genre en français sont celui de Robert Champigny (1967) et celui de Jean Terrasse (1977), publié aussi au Québec. On peut aussi trouver dans le *Dictionnaire universel des littératures* des Presses Universitaires de France publié en 1994 un autre indice de l'importance des essais canadiens français : dans un ouvrage de référence aussi solidement institutionnel, si la courte entrée "Essai" (un peu plus d'une colonne) ne cite ni Adorno, ni Berger, ni Bensmaïa (entre autres), il est suivi d'un article fort long (plus de trois colonnes) sur l'essai au Canada français au XX^{ème} siècle, dont l'auteur, Robert Vigneault, figurait déjà au sommaire du numéro d'*Etudes Littéraires*. Il n'y a pas d'autres entrées sur l'essai. La distorsion des perspectives par rapport aux travaux allemands, américains et espagnols est remarquable, surprenante, et induit à coup sûr une problématique particulière.

"L'essai québécois : la naissance d'une pensée" est un modèle dans la présentation de l'essai comme anti-méthode contestataire. Le ton est celui du pamphlet :

"Jusqu'aux années 40 environ, Dame Orthodoxie était restée ici la maîtresse de l'esprit. Maîtresse toute virginale (il va sans dire), et dont le seul désir était que tous pensent la même chose et l'expriment, autant que possible, de la même façon. C'est ainsi qu'elle inventa, sans penser à mal, la contraception intellectuelle...⁹⁹²"

L'article continue en présentant de cette manière l'orthodoxie canadienne-française ; la définition de l'essai n'intervient qu'en réaction à ces deux pages. Ce qu'elles exposent (savoureusement), c'est précisément une méthode rhétorique et philosophique en même temps : comment raisonner, en suivant l'ordre d'une présentation "rigoureuse", pour aboutir à ce que Vigneault appelle une "pensée toute faite", "des grilles inamovibles⁹⁹³." Les étapes de cette méthode étaient : l'énoncé de la thèse (on est donc devant une démarche strictement déductive), l'état de la question ("«status quaestionis» : chez les plus fervents, ces jeux de

992 VIGNEAULT 1972, p.59.

993 *ibid.*, p.60.

l'esprit se déroulaient, en effet, dans le latin des sorciers"), la définition des concepts utilisés, la réfutation des idées adverses, et la preuve de la thèse ("Enfin venait le syllogisme irréfutable où, s'il avait su se donner les définitions appropriées, l'étudiant avait le plaisir de retrouver en conclusion l'énoncé du début")⁹⁹⁴. Par contraste est alors avancée une définition de l'essai :

"Qu'est-ce que l'essai ? C'est un écrit en situation, dynamique, actuel, tourné vers l'avenir. L'écriture propre à l'essai est existentielle. Elle ne propose pas un système de pensée toute faite ; elle n'épuise pas les questions ; elle n'en fait pas le tour une fois pour toutes⁹⁹⁵."

Vigneault voit dans l'interlocuteur auquel l'essai est adressé le fondement de sa liberté : s'il s'agit d'engager la pensée dans un échange, voire de convaincre, il faut toujours être prêt à recommencer, se reprendre, modifier le point de vue : "pensée ouverte, donc, pensée en liberté, qui s'ajuste constamment à la réalité en situation⁹⁹⁶." Là où les théoriciens allemands conceptualisent l'interaction du sujet et de l'objet, la non-identité et l'historicité des phénomènes, le discours de Vigneault politise la question :

"[une] pensée nécessairement engagée [...] c'est le penseur descendu dans la rue, battu par la vague de l'actualité, à l'affût, à l'écoute du moment présent⁹⁹⁷."

Il la reformule ensuite en termes philosophiques, où la pensée dogmatique des essences et de la nécessité est abandonnée au profit de l'existence et de l'accident. Dans cet abandon, "il y a tout un mouvement de libération de la pensée, un consentement au réel⁹⁹⁸." L'essayisme est donc vu ici comme un existentialisme. On y retrouve les notions de contingence, d'inachèvement. Mais Vigneault s'attache moins à en approfondir les enjeux épistémologiques qu'à parcourir la maturation intellectuelle et politique qu'a permise l'essai, à travers un choix de citations d'auteurs canadiens français depuis 1948 (*Refus global* de Borduas) jusqu'à 1963 (*La ligne du risque* de Vadeboncœur). Cette maturation est considérée en termes socio-historiques : l'essai doit permettre de sortir d'un dualisme étouffant où l'identité canadienne se débat, avec d'un côté un "globalisme émotif",

994 *ibid.*, p.59-60.

995 *ibid.*, p.60.

996 *ibid.*, p.61.

997 *idem.*

998 *ibid.*, p.63.

universalisme creux où l'individu ne parvient pas à être lui-même, et de l'autre un enracinement excessif dans son terroir qui refuse l'influence étrangère. Or, l'identité canadienne doit assumer l'héritage français et l'adaptation américaine. Dans la langue, terrain sensible du problème identitaire, Vigneault observe la même "magie des extrêmes au Québec : quand la pensée ne flatte pas le *joual*, elle plane dans les régions les plus éthérées du purisme littéraire⁹⁹⁹."

S'il insiste surtout sur la libération de la pensée en 1972, Vigneault précise en 1994 l'exigence fine de l'essai : il voit dans *Refus global* de Borduas le signal d'une vague de "défoulement" où "on travaille à la «hache»". La tension particulière de l'essai, entre le moi, l'événement et le concept, n'intervient que plus tard : "au cours des années 1940-1950, polarisées déjà par la «révolution tranquille» des années 1960". La question identitaire et la contestation des idéologies officielles reste cependant au cœur de l'essai québécois, mais sous une forme désormais intériorisée, appelant "l'effondrement" plus que la démolition. C'est aussi le point de vue de Laurent Mailhot et de François Ricard sur les indépendantistes et les féministes.

Dans un autre domaine, Marcel Voisin présente un numéro spécial de la revue *Etudes Littéraires* sur "L'essai en Belgique romane" ; il considère le genre comme "l'école buissonnière de la pensée", utilisant à son tour les images de l'errance, du voyage sans but précis, de la promenade. La manière dont il précise cette liberté est intéressante, parce qu'elle politise radicalement le problème, et même le cléricale. Il explique en effet comment la société belge a étouffé sous le poids d'une Eglise omniprésente, stérilisant toute vie culturelle. De ce fait, il faut chercher l'art véritable dans les marges, en retrait des grands genres et des œuvres reconnues : donc, dans l'essai littéraire. A partir d'un tel schéma, l'essai devient l'emblème de toute prose non-fictionnelle non-officielle, et l'essayisme, synonyme de liberté de pensée. Voisin rappelle toutefois, en prenant appui sur l'œuvre de Maeterlinck, que l'essai ouvre la voie novatrice d'une contestation athée qui ne soit pas simplement (et de

999 *ibid.*, p.72.

façon bornée) anti-cléricale. On voit qu'il rejoint par là le modèle construit par les critiques canadiens français.¹⁰⁰⁰

On a donc essayé de montrer comment la définition de l'essayisme comme anti-méthode (erratismes, anti-métaphysique) éclairait cette attitude mentale particulière. Les théories de l'essai signalent essentiellement ce trait caractéristique, et approfondissent chacune à leur manière les tenants et aboutissants de cette liberté revendiquée de penser et d'écrire. Elle est liée selon les cas, et très souvent en même temps, à une contestation du système et à une entreprise profondément subjective. La façon dont s'engage l'écrivain dans sa subjectivité ou dans l'intersubjectivité (par son rapport au lecteur) dépend de l'attitude anti-méthodique, et entraîne une vision très complexe de soi-même. Il y a anti-méthode parce que l'essayiste invite à partager littérairement l'intimité d'une personnalité ; mais ce partage ne se fait pas dans les mêmes conditions de lecture qu'un discours méthodique. Si l'essai est didactique (et l'intégration de son anti-discours aux contestations politiques ou sociales invite à se poser la question), c'est pour transmettre un message d'une teneur très particulière, "désenseigner la sottise". Le didactisme supposerait en effet un principe général guidant le discours d'enseignement ou de harangue, une sorte d'"objectif pédagogique" ; or, les critiques s'accordent souvent avec cette opinion de Paquette, selon laquelle "l'essai n'enseigne pas ; tout au plus, selon l'heureux paradoxe que Marie de Gournay appliquait à Montaigne, «il désenseigne la sottise»¹⁰⁰¹." Si la liberté essayiste se concrétise parfois en "écriture de guérilla"¹⁰⁰², ou en "guérilla idéologique"¹⁰⁰³, il faut préciser que ces attaques — "amateur's raids in a world of specialists", écrit Sanders — n'ont pas pour but de conquérir une place, mais de ramener chacun à sa subjectivité et de l'inviter, "in this era of

1000 VOISIN 1988, p.91-93.

1001 PAQUETTE 1986, p.453.

1002 FAERY 1990, p.24.

1003 DEMOUGIN 1986, p.530a. (article "Essays of Elia")

prepackaged thought", comme le formule Sanders, au "spectacle of a single consciousness making sense of a part of the chaos¹⁰⁰⁴."

1004 SANDERS 1988, p.660.

CHAPITRE 2

LA PRISE DE CONSCIENCE ESSAYISTE DE SOI

Dans son chapitre d'histoire de la littérature québécoise contemporaine, François Ricard considère les textes non-fictionnels écrits depuis 1960. Dans cette masse, ceux qu'il se propose de retenir comme des essais sont caractérisés par "le mode lyrique ou intuitif qu'y emprunte le discours réflexif, c'est-à-dire par la présence d'un JE qui y affirme sa propre et singulière subjectivité¹⁰⁰⁵." Cette subjectivité permet à Ricard, à la suite des travaux de Jean-Marcel Paquette sur lesquels il s'appuie¹⁰⁰⁶, de donner un argument à l'opposition entre essai et méthode scientifique aussi bien qu'à l'opposition entre essai et pamphlet politique. En effet, c'est moins dans "l'ordre" des uns opposé au "désordre" de l'autre qu'il faut chercher leur profonde différence (et cela règle, pour le coup, le paradoxe de la cohérence particulière de l'essai, si difficile à expliquer) que dans le processus que Jean Piaget a nommé "décentration", qui se fait ici et non là. L'essai est contestataire, en lutte contre la méthode et le discours officiel, parce qu'il est simplement *personnel*, alors que notre épistémologie occidentale objectivante exige de faire abstraction de soi pour parler du monde extérieur.

"Il n'y a pas si loin [...] du discours scientifique au discours idéologique, puisque l'un et l'autre impliquent une «décentration» ou une oblitération du JE dans le discours extérieur, impersonnel et «objectif»¹⁰⁰⁷."

C'est pourquoi le NOUS lui-même paraît un signe qui éloigne le texte de l'essayisme : certes la collectivité, le complexe culturel et social dans son ensemble apparaissent dans l'essai, mais comme projection qui opère une tension dans un moi divisé ; "de la projection à la fusion, il n'y a souvent qu'un pas. Le franchir, c'est-à-dire laisser supplanter le JE par le NOUS, c'est en même temps s'acheminer vers un autre type de discours, plus près du manifeste que de l'essai¹⁰⁰⁸." Au contraire, les véritables essais apparaissent lorsque "le problème national y est moins examiné d'un point de vue politique ou idéologique que pris

1005 RICARD 1977, 367.

1006 Voir PAQUETTE 1972 et 1974.

1007 RICARD 1977, 367.

1008 *ibid.*, p.377.

en charge, assumé subjectivement, lyriquement, pourrait-on dire, par une conscience qui, à travers lui, s'interroge elle-même et interroge son propre rapport à la culture."

Ricard formule donc la problématique de l'essayisme comme expression de la subjectivité dans un rapport du sujet individuel à la collectivité :

"C'est ainsi, à mon avis, que ces textes devraient être (re)lus : non pas tant comme des manifestations d'une nouvelle volonté collective (ce qu'ils sont aussi, mais en second lieu) que comme la tentative, de la part d'un JE divisé, tendu, d'explorer et de résoudre cette tension en la projetant, par l'écriture, dans un NOUS à la fois réel et mythique¹⁰⁰⁹."

Laurent Mailhot reprend exactement la même argumentation en 1984 pour montrer en quoi les écrits féministes québécois ne sont pas des essais. Contre le discours officiel phallocrate, contre l'épistémologie occidentale basée sur la domination du mâle, ce sont des "anti-méthodes" jusque dans la forme tourmentée du texte ; mais

"prises par leur juste cause, les auteures combattent souvent par l'écriture plutôt que dans l'écriture [...]. Leur contre-discours devient ainsi un autre discours plutôt qu'un discours autre, un renversement plutôt qu'une subversion¹⁰¹⁰."

En appelant à la formation d'une culture de femmes, en choisissant des femmes pour interlocutrices, elles ont recours à un NOUS qui "tire le dialogue souhaité par l'auteure [...] hors des limites de l'essai littéraire ; n'acceptant le réquisitoire qu'*intériorisé*, médiatisé par un *je*, l'essai s'accommode fort mal du collectif¹⁰¹¹." Chez Gaëtan Picon, dans le même contexte d'une histoire littéraire brassant l'ensemble très vaste de tous les textes contemporains, on retrouve le même compte-rendu d'une opposition subjectivante aux méthodes de pensée traditionnelles : l'essai littéraire est retenu comme indice de cette rupture.

"Toute la philosophie contemporaine rompt avec la philosophie classique dans la mesure où elle se refuse à traiter l'homme comme une abstraction dans un système théorique de l'univers, et où elle implique une notion engagée s'adressant à notre conduite et au sentiment de notre existence propre plus qu'à notre pensée¹⁰¹²."

1009 idem.

1010 MAILHOT & MELANÇON 1984, p.7.

1011 ibid., p.8.

1012 PICON 1960, p.253.

Il donne l'exemple de *Tristes Tropiques*, un essai où Claude Lévi-Strauss a eu besoin d'une confession sur ses raisons d'être ethnologue pour éclairer le sens de cette science elle-même¹⁰¹³.

Dans la perspective d'une écriture du moi (ou d'une méthode personnelle de la pensée), l'enjeu de l'essayisme paraît donc se confirmer et s'affiner : s'il est envisagé comme une "méthode sans méthode" pour rendre compte de l'erratisme étrangement cohérent des essais littéraires, l'assise fondamentale de cette attitude mentale, la subjectivité de l'écrivain, est elle aussi fonction d'un rapport tendu entre le moi et la collectivité d'individus qui forment la culture. Il ne suffit donc pas à l'essai d'être informel, mouvant, disparate dans sa forme ; on s'accorde à relier cet erratisme anti-méthodique (avec tous les prolongements épistémologiques qu'il a pu recevoir) avec une "qualité égotiste¹⁰¹⁴" particulière sans laquelle il n'existe pas.

"If any given piece is concerned only with the dissemination of knowledge in some specialized area, and that for its own sake, if elements of the author's personality are absent or virtually so, and if the relevance of the matter does not extend to embrace broader human concerns, then the author has not the right to grace his writing with the title «essay»...¹⁰¹⁵"

On voit à travers ce jugement que l'essai ne s'assimile pas sans mal à une simple forme de littérature personnelle. On a vu les difficultés qu'il y avait à en tracer la frontière avec l'autobiographie, le journal intime, la lettre. La qualité subjective de l'essayisme est donc loin d'être un refuge pour les paradoxes théoriques posés par son approche dilettante et "ondoyante" des choses.

1013 *ibid.*, p.260.

1014 LARGUIER-MÉNARD 1994, p.1132b.

1015 "Si, dans tel texte donné, on ne s'intéresse qu'à la propagation pour elle-même du savoir dans quelque domaine de spécialité, si des éléments concernant la personnalité de l'auteur sont précisément ou virtuellement absents, et si la pertinence du sujet ne s'élargit pas à de vastes préoccupations humaines, alors l'auteur n'a pas le droit de glorifier son écrit du titre «essai»..." David Daiches, *A Century of the Essay British and American*, New York, 1951. Cité par FRASER 1986, p.[VI].

I. LA SUBJECTIVITÉ ESSAYISTE : AMBIGUÏTÉS D'UNE PRÉSENCE

Présence et absence du moi

On trouve chez Gil Delannoi une opinion surprenante :

"[Montaigne et Pascal] s'opposaient radicalement dans la forme puisque l'un mettait toute sa personne dans son texte quand l'autre s'y refusait. Ce sont deux formes possibles de l'essai. [...] Pour Pascal, l'essayiste qui ne veut rien mettre de sa personne dans le texte ou la logique de son essai, y laisse tout de même paraître, contre sa volonté, sa personne. Pascal le regrette¹⁰¹⁶."

C'est-à-dire que la visée de l'universel, et l'effort de décentration du sujet qu'implique le discours scientifique, sont perçus comme impossibles ; le critique peut toujours y déceler la trace d'une subjectivité, même voilée ou refoulée. A la limite, ce point de vue engage à voir comme des essais tout écrit moraliste, historique, toute critique culturelle, politique ou religieuse. C'est précisément le propos de Theodor Fraser dans *The French Essay*. Son livre veut réhabiliter l'essai français de la période classique, trop souvent réduit au seul Montaigne ou à la rigueur repris au tournant du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle. Pour lui, c'est la personnalité de l'écrivain qui doit guider la théorie de l'essai : il s'agit d'en repérer les traces, d'observer comment tout texte en prose non-fictionnelle trahit, bon gré mal gré¹⁰¹⁷, les schémas de pensée de son auteur et ses points de vue personnels sur la vie en général. Comme Delannoi, il opère une sorte de classement à l'intérieur des essais ; en répartissant les textes entre "informal essay" et "formal essay", il se dote explicitement d'une typologie capable de prendre en compte les textes du XVII^{ème} siècle, selon qu'ils visent clairement la subjectivité de l'auteur ("informal essay") ou tendent plus à l'universalité ("formal essay")¹⁰¹⁸. La définition qu'il donne de celui-ci est précisément celle que l'essayisme était censé rejeter selon Adorno :

"Qualities of the formal essay include seriousness of purpose, dignity, tight logical organization, and generally more protracted length. Though the personal element is also present in the formal essay, it is usually

1016 DELANNOI 1986, p.184.

1017 Difficilement, par exemple, chez Marivaux ou chez Stendhal. (FRASER 1986, p.[IX] et 94.)

1018 FRASER 1986, p.37.

subordinated or limited to an exposition of the author's particular views without self-revelatory details being given for their own sake¹⁰¹⁹."

Mais ce qui compte pour Fraser c'est le caractère essayistique du texte : il entend par là une subjectivité certes différente du modèle montaignien, mais qu'il ne serait pas sage d'éliminer sur le simple prétexte qu'elle ne se donne pas explicitement dans l'œuvre. La discussion qu'il engage des thèses de Routh est significative à cet égard. En 1920, Routh¹⁰²⁰, et à sa suite un grand nombre d'historiens de l'essai, observe que si Montaigne n'a pas eu de successeur en France mais une longue lignée de descendants en Angleterre, c'est à cause d'un goût "typiquement français" pour l'idéalisation ou la re-création de la réalité dans une prose très différente du regard que Montaigne porte sur soi. Dans ce travail de représentation, les écrivains français de l'âge classique critiquent ou embellissent la société, ses mœurs et ses personnages, mais sans y inclure d'opinion personnelle et d'interrogation sceptique sur leur propre identité. Au "Que sais-je ?" de Montaigne se substitue un "voici ce que l'on voit". Fraser réfute vigoureusement cette réflexion, en lui reprochant la rigidité de son modèle unique (Montaigne) et la myopie que cela entraîne dans la considération d'un genre extrêmement riche et divers. Pour lui, les écrivains classiques, loin de répudier l'héritage de Montaigne, l'adaptent à leurs besoins ; c'est une preuve éclatante de la flexibilité et de la faculté d'adaptation du genre. Et si les moralistes ne portent pas la marque de Montaigne, ils n'en partagent pas moins le projet fondamental : "the study of man¹⁰²¹." Ils sont comme Montaigne d'étroits scrutateurs de l'être humain, dont ils dénoncent les faiblesses, à qui ils prodiguent de sages conseils et des préceptes tirés de leur propre expérience¹⁰²². On voit bien sur quoi s'opposent Routh et Fraser : l'un considère la forme et le principe directeur de l'écriture (représentation idéale ou miroir de soi), tandis que l'autre amalgame forme et

1019 "Les qualités de l'essai formel comprennent le sérieux du propos, de la dignité, une organisation strictement logique, et généralement une longueur relativement étendue. Bien que l'élément personnel soit aussi présent dans l'essai formel, il est habituellement subordonné ou limité à une exposition des vues particulières de l'auteur, sans détails intimes révélés pour eux-mêmes." *ibid.*, p.[V].

1020 ROUTH H.V., "The Origins of the Essay Compared in French and English Literatures", in *Modern Language Review*, XV, 28-40, 1920, p.143-151.

1021 *ibid.*, p.36.

1022 *idem.*

contenu, moralisme et subjectivisme, en négligeant la présence des marques de l'énonciation :

"Though they diverge by their deemphasis of the personal «I» and their reluctance to engage in an exercise of self-analysis conducted as such, they nonetheless manifest their own personal convictions and assuredly provide far more in their writings than a mere idealization of their society¹⁰²³."

Evoquant le cas des *Caractères*, un critique comme Jean Terrasse reconnaît que, s'ils

"nous renseignent à peu près autant sur La Bruyère que sur ses contemporains, [...] l'œuvre est un cas-limite, l'écrivain évite de parler explicitement de lui-même¹⁰²⁴."

En abolissant cette limite dans sa théorie du genre, Fraser révèle un objectif moins "topographique" qu'axiologique.

"For if they are taken in chronological order and viewed with respect to their reputation and importance in French literature, they offer strong preliminary indications that, despite hesitation or even reluctance on the part of critics to recognize it, the French may in fact possess a strong and valid tradition of the essay even for the earlier period¹⁰²⁵."

Le projet de Fraser est donc clairement une défense du genre, dans une dialectique subtile où la réputation glorieuse d'œuvres littéraires classiques appuie le genre de l'essai (malgré la différence profonde entre l'"esprit de géométrie" classique et la "fricassée" de Montaigne), pendant que la haute estime où certains tiennent l'essai, notamment dans la tradition critique anglo-saxonne, doit permettre de réévaluer des œuvres injustement cantonnées aux genres religieux ou érudit. L'entreprise de Fraser conduit à l'utilisation d'une méthode de présentation bien particulière des œuvres. Si son introduction méthodologique annonçait une recherche de l'esprit du genre, son développement se réduit ensuite à un exposé auteur par auteur, qui combine les éléments biographiques et la synthèse des idées exprimées dans les œuvres. De cette manière, la "personnalité" de l'auteur ressort de façon éclatante : ce sont donc bien des essais. Présence ou absence du sujet de l'énonciation deviennent moins importantes que le contenu moral du texte : s'il y a principe moral, alors il y a point de vue personnel, donc il y a essai. C'est ainsi qu'on fait la rencontre surprenante d'un Brunetière

1023 "Bien qu'ils manifestent une divergence en ne minorant le «je» personnel et en répugnant à s'engager dans un exercice d'auto-analyse conduite pour elle-même, ils n'en manifestent pas moins leurs propres convictions personnelles et proposent assurément bien plus, dans leurs écrits, qu'une simple idéalisation de leur société." *ibid.*, p.36-37.

1024 TERRASSE 1977, p.127.

dans *The French Essay* : tenant d'une critique littéraire scientifique et disciplinée contre ceux qui la souhaitaient plus impressionniste,

"very conservative in his politics, Brunetière was the voice in literary criticism advocating order, authority, and tradition against what he viewed as the greatest evil then abroad — rampant individualism and the various forms of the «culture of the self»¹⁰²⁶" ; son style présente, selon Fraser, "this polished, measured prose, and free of affectation [...] the style normalien (academic style of writing)."

On ne saurait s'éloigner davantage, et de l'anti-méthode contestant les fondements méthodologiques du discours scientifique dans un erratisme formel et stylistique, et de l'interrogation sur soi qui en forme la base. Pourtant, Brunetière est compté par Fraser parmi les plus brillants représentants de l'essayisme "du siècle dernier et même du nôtre¹⁰²⁷", de même que Paul Bourget, dont il détaille longuement l'accusation du "vice moral" de l'époque, que cinq écrivains sont sensés incarner (Baudelaire, Renan, Flaubert, Taine et Stendhal)¹⁰²⁸. La schématisation allégorisante, les prises de position conservatrices et la conduite ordonnée d'une polémique idéologique telles qu'il les observe chez Brunetière et Bourget sont mises au compte d'une forme d'essayisme parmi d'autres. Dans les autres, on trouve par exemple l'essayisme d'un Anatole France, pour qui la critique littéraire est le roman d'une âme (celle du critique) qui se découvre pendant sa lecture de l'œuvre littéraire, dans un style qui ne cache pas les détours de son trajet ; Fraser remarque justement qu'il est très proche de Montaigne :

"In fact, his articles are more appealing in their presentation of personal views and attitudes by a very wise, sensitive, and cultured human being than as works of a professional critic. This is not to say that they are lacking in literary perception or acuity, but only that France consistently gives a greater weight to the expressions of the personal musings and convictions that its readings elicit than to definitive judgements or statements¹⁰²⁹."

1025 "Car si on les prend dans l'ordre chronologique et en si on respecte leur notoriété et leur réputation dans la littérature française, ils offrent des indications préliminaires fortes pour démontrer, malgré l'hésitation, voire la répugnance d'une partie des critiques à le reconnaître, que le français possède en fait une forte et valide tradition d'essais, même pendant sa première période." FRASER 1986, p.[IX].

1026 "Très conservateur d'un point de vue politique, Brunetière était, dans la critique littéraire, la voix de la défense de l'ordre, de l'autorité et de la tradition, contre ce qu'il considérait comme le plus grand mal de l'époque — l'individualisme rampant et les formes variées de la «culture du moi»." *ibid.*, p.115.

1027 *idem.*

1028 Paul Bourget, *Essais de philosophie contemporaine*, volume 1, 1893. Cité par FRASER 1986, p.117-118.

1029 "En fait, ses articles sont plus attirants dans leur présentation des vues et attitudes personnelles d'un être humain fort sage, sensible et cultivé qu'en tant que travaux d'un critique professionnel. Cela ne veut pas dire

Une telle description rapproche évidemment Anatole France, non seulement de Montaigne, mais encore des modèles idéaux de l'essai construits par toute la recherche allemande et américaine-canadienne¹⁰³⁰. C'est presque plus gênant que si Theodor Fraser avait une opinion clairement atypique (et politiquement réactionnaire) prenant le contre-pied radical de tous les autres critiques et théoriciens : on a l'impression que la tension entre l'universel et le particulier qui caractérise l'inscription du moi de l'auteur dans l'essai permet, finalement, d'en dire n'importe quoi et d'y assimiler toutes sortes de textes.

Le problème prend peut-être une de ses sources dans le fait que Brunetière et Bourget, si manifestement aux antipodes du modèle montaignien, appellent leurs ouvrages "Essais", cependant qu'Anatole France, apparemment si proche, préfère d'autres titres (*La Vie littéraire, Le Jardin d'Epicure*)¹⁰³¹. On peut aussi y voir une autre cause dans l'orientation donnée par Bacon à la forme, dont l'histoire de l'essai fait le point de départ d'une écriture plus engagée, plus soucieuse de rigueur et plus préoccupée des problèmes sociaux de son époque. En tout état de cause, on doit sans doute faire du travail de Fraser un cas à part, où l'essayisme comme attitude mentale est ramené à une capacité morale¹⁰³² individuelle plus qu'à une fonction dans la production du texte. L'enjeu moral et discrètement politique de l'étude est une conséquence du flou que Bensmaïa décrit dans son analyse du genre :

"En fait, pendant très longtemps, pour peu qu'un texte en prose représentât un point de vue de caractère relativement personnel sur un sujet quelconque, on se croyait autorisé à la classer sous la rubrique «Essai»¹⁰³³."

On aimerait ajouter : et autorisé à le traiter comme un document d'histoire des mœurs. Certaines affirmations de Fraser lui-même laissent penser que le problème véritable d'une

qu'ils manquent de précision ou de perceptions littéraires, mais seulement que France donne de façon consistante un plus grand poids à l'expression des rêveries et des convictions personnelles que sa lecture fait naître qu'à des jugements ou des affirmations définitives." *ibid.*, p.119-120.

1030 L'ouvrage de Fraser ne cite aucun de ces travaux, à l'exception de ceux de Chadbourne. Voir le regret qu'en exprime par exemple MOROT-SIR 1989.

1031 Il s'agit du problème des noms endogènes ou exogènes, traités par SCHAEFFER 1989, p.77-78.

1032 Dans sa bibliographie, Fraser invite à consulter un autre ouvrage qu'il a réalisé en collaboration avec Richard Kopp, *The Moralistic Tradition in France*, Gaithersburg : Associated Faculty Press, 1981. Il précise que la plupart des moralistes abordés dans cet ouvrage sont des essayistes majeurs.

1033 BENSMAÏA 1986, p.126.

inscription du moi de l'auteur dans l'essai vient de ce qu'il s'écrit littérairement dans une forme ouverte : quelle est la valeur de vérité de cette expression du sujet ?

"When, roughly after 1574, the *essais* shifted in content from the random assessment of general topics to take up a detailed examination of his own person, he naturally felt pressed to justify his methodology and his literary instrument... [...] More generally stated, could such a seemingly subjective, arbitrary, and even frivolous *modus operandi* serve to unearth the essential truths of his authentic self¹⁰³⁴ ?"

Comment le moi de l'écrivain peut-il apparaître sans être le pôle organisateur (parfois masqué) de l'écriture ? Si la littérature, au mépris des systèmes rhétoriques et philosophiques, sert l'expression du moi, c'est "naturellement" pour en dire l'idéal :

"Opposed to the constraints of philosophical systems, this literary form favored the free expression of moral probings to forward the ideal of the individual as the proper end of moral investigation¹⁰³⁵."

L'individu est conçu comme l'opposé des systèmes, et l'essai exprime sa vérité profonde — c'est-à-dire idéale. Dans ce contexte, l'écriture est considérée comme un instrument : Montaigne "utilise" l'écriture de l'essai (lâche, ouverte, hétérogène, etc.) pour "exprimer" la vérité de sa personne.

L'intermittence et le moi "en processus"

Pourtant les *Essais* mettent en garde leur lecteur : "je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre ne m'a fait¹⁰³⁶", et lancent une conception de l'essayisme qui problématise d'une façon résolument littéraire l'inscription du moi de l'auteur dans son texte. Les ruptures et l'instabilité (y compris éditoriale, comme en attestent les nombreuses révisions) du texte élaborent une conception du moi que Hardison résume ainsi : "a boiling pot of conflicts¹⁰³⁷", qui ne préexiste pas au texte mais se révèle à travers lui et prend conscience de lui-même dans le processus de l'écriture. L'essayisme est cette attitude strictement littéraire, "exercice

1034 "Quand, brutalement, après 1574, le contenu des *Essais*, jusque là opinions aléatoires sur des thèmes généraux, se change en examen détaillé de sa personne propre, il se sentit naturellement pressé de justifier sa méthodologie et son instrument littéraire... Pour le dire plus généralement, une tel *modus operandi*, apparemment si subjectif, arbitraire et même frivole pouvait-il servir à découvrir les vérités essentielles de son moi authentique ?" FRASER 1986, p.22.

1035 "Opposé aux contraintes des systèmes philosophiques, cette forme littéraire favorisait la libre expression d'enquêtes morales pour promouvoir l'idéal de l'individu comme fin appropriée de l'investigation morale." *ibid.*, p.3.

1036 *Essais*, II, 18.

1037 HARDISON 1988, p.617.

of self-fashioning¹⁰³⁸", où penser, écrire, et réfléchir dans les deux sens du terme (conceptualiser le monde, renvoyer une image) sont inscrits dans la même démarche. Françoise ASSO choisit le terme joliment polysémique de *discretion* pour caractériser l'essai personnel barthésien :

"le sujet, alors, peut être discret — au sens où il apparaît de manière discontinue : entre récit et discours, dans un registre double qui combine langage expressif et langage critique, l'essai personnel apparaît comme une *démarche* — celle dite intellectuelle, mais celle, surtout, où se reconnaît *quelqu'un*¹⁰³⁹."

C'est donc un JE saisi dans le processus de l'écriture qui fonde l'essayisme. C'est ce que retient par exemple l'*Encyclopædia Universalis* :

"Seconde signification, liée à la première [le refus pédantisme et de l'esprit de système] : l'essai se donne comme une épreuve de soi, une expérience dont le résultat sinon la visée est de prendre la mesure de sa pensée, de se connaître soi-même à travers ce qu'on écrit. L'enregistrement obstiné des réflexions vagabondes n'assure pas d'un progrès, moral ou intellectuel, à tout le moins témoigne-t-il d'un exercice ininterrompu du questionnement, à travers lequel se lit la recherche d'un homme qui se donne à lire jusque dans ses erreurs¹⁰⁴⁰."

Fraser aussi détecte cette attitude chez Saint-Evremond : il signale son "penchant to reveal his own particular thought patterns as they evolve in the process of composition¹⁰⁴¹." Si l'essai est une littérature personnelle, c'est donc dans un sens différent de l'autobiographie, où un projet chronologique construit peu à peu l'individu. Le principe de l'autobiographie est rétrospectif : le sujet de l'écriture se prend pour objet mais avec un décalage logique et temporel, qui ne s'élimine théoriquement qu'au terme de l'autobiographie. Son programme pourrait être : "voici ce que je suis devenu". L'essai se donne au contraire pour projet de faire toujours coïncider le moi et son expression, dans la formule paradoxalement mise au présent : "voici ce que je deviens".

Morot-Sir rejoint précisément cette opinion dans le deuxième des traits caractéristiques qu'il isole pour définir l'essayisme : il l'appelle le subjectivisme. On a vu comment la notion d'agnosticisme lui permettait de modéliser l'anti-méthode de l'essai, en

1038 *ibid.*, p.618.

1039 ASSO 1989.

1040 *Encyclopædia Universalis*, 1990, Thésaurus, article "Essai".

1041 "penchant à révéler ses propres modèles de pensée particuliers dans leur évolution au cours du processus d'écriture." FRASER 1986, p.43.

insistant particulièrement sur la dimension linguistique du phénomène. La formulation du "subjectivisme" tel qu'il l'entend est rattachée à la perte de confiance dans le langage comme moyen de connaissance (agnosticisme) :

"Être agnostique, ce n'est plus seulement restreindre les ambitions démesurées de la connaissance, ni retailler le système à la mesure de l'homme, ni organiser des permissions de cohérence, c'est être vraiment, littéralement, a-agnostique, refuser aux langages le pouvoir de connaissance que les cultures précédentes lui ont arrogé ; c'est lui accorder, au contraire, un certain pouvoir d'être¹⁰⁴²."

Être signifie donc ici "être par le langage", ne pas se concevoir autrement qu'en tant qu'on se dit.

"Les langues ne sont pas faites pour dire ce qui est ; elles sont faites pour permettre à l'homme d'essayer de devenir ce qu'il dit¹⁰⁴³."

On aura l'occasion de développer plus loin le corollaire que Morot-Sir assigne à cet état de fait (il l'appelle *nominalisme*). On peut retenir pour le moment l'idée que l'essayisme consiste à accepter que la conscience qu'on a de soi-même ne peut naître que dans un travail de verbalisation.

Toutefois cette conscience est intermittente : il y a une tension entre l'universel (le monde observé) et le particulier (le moi observant de l'auteur) ; mais dans chaque moment d'écriture essayistique, et non comme deux modèles possibles de l'essai (comme l'ouvrage de Fraser le laisse penser). Pour Graham Good, chaque essai est une prise de conscience temporaire. La thèse centrale de Good repose sur cette conception de l'essayisme où le sujet et l'objet du discours s'organisent mutuellement et temporairement, dans une disponibilité ouverte à tout changement de point de vue — c'est-à-dire à toute nouvelle prise de conscience de soi. L'essayisme en tant que littérature personnelle est "*inscription et description*¹⁰⁴⁴." S'appuyant sur l'ouvrage de Graham Good, Jane Everett voit dans l'essayisme qu'il écrit la difficulté majeure de la traduction des essais littéraires :

"Bien que sa fonction ne soit pas référentielle, l'essai réfère à un «objet» et entretient avec ce dernier une relation destinée à aider l'essayiste à y voir clair, à retrouver son unité perdue. L'objet sur lequel il réfléchit, et qui le reflète, est le «corpus» culturel de sa société (ou un fragment de celui-ci) qui, en devenant l'objet de sa

1042 MOROT-SIR 1982, p.120.

1043 *ibid.*, p.120-121.

1044 *ibid.*, p.23.

réflexion, lui permet de prendre ses distances par rapport à lui-même, pour mieux se reconnaître dans sa totalité (d'où, par ailleurs, les nombreuses anecdotes et citations qui ancrent le discours dans la réalité culturelle). Ainsi, le «faire essayistique» est inséparable de la finalité du texte ; il est l'objet de sa propre démarche. La traduction qui ne tiendrait pas compte de cette union intime, qui n'y verrait que le contenu ostensible, risquerait d'enlever à l'essai sa raison d'être¹⁰⁴⁵."

On lit chez Hardison une formulation qui accorde les opinions précédentes avec ce qui a pu être dit de l'anti-méthode de l'essai : à la source profonde de l'essayisme se trouve "the Montaignian enactment of the process of self-realization in a world without order¹⁰⁴⁶." Jean Starobinski développe aussi l'idée d'un moi qui s'écrit dans le processus même de sa prise de conscience (ou, mais c'est égal : qui se conçoit dans le processus même de son écriture) ; il explique l'aspect intermittent, dans le texte, de cette mise à jour :

"Pour satisfaire pleinement à la loi de l'essai, il faut que l'«essayeur» s'essaie lui-même [...], expérimente ses propres forces intellectuelles, leur vigueur et leur insuffisance : tels sont l'aspect réflexif, le versant subjectif de l'essai, où la conscience de soi s'éveille comme une nouvelle instance de l'individu¹⁰⁴⁷."

Il s'agit ici de montrer que prendre conscience de soi fait toujours, en quelque sorte, non seulement progresser la connaissance qu'on a de soi, mais notre personne même : il n'y aurait pas un "donné" fondamental, "Moi", que je dévoilerais peu à peu, par instant, de phrase en phrase ou de texte en texte ; le "moi" que je découvre est à chaque fois un moi nouveau, qui rend périmé le moi précédent tout en s'appuyant sur son histoire. Ailleurs, il formule ainsi le mouvement de l'essayisme :

"Das Vergnügen, einen Essay zu schreiben, besteht vielleicht darin, daß man auf versteckten Wegen zu sich selbst gelangt (zu diesem *Ich*, das ein alter Bekannter ist, den man nie nahe genug kennt)¹⁰⁴⁸."

C'est pour cela que Starobinski, contrairement à Paquette, rejette l'assimilation de l'autobiographie et du journal i n t i m e à l'essai ; contrairement à la biographie, le moi mis à jour dans l'essai n'offre pas l'idée d'un progrès historique dans la réalisation d'une

1045 EVERETT 1994, p.96.

1046 "la promulgation montagnienne du processus d'auto-réalisation de soi dans un monde sans ordre." HARDISON 1988, p.625.

1047 STAROBINSKI 1985, p.191.

1048 "Le plaisir d'écrire un essai consiste peut-être dans le fait qu'on s'atteint soi-même par des voies cachées (on atteint ce *Je*, ce vieil ami qu'on ne connaît jamais d'assez près)." STAROBINSKI 1987, p.5-6.

cohérence intérieure, ou simplement d'un "soi-même". Et, contrairement au journal, il n'organise pas les données de l'expérience selon le cours chronologique des jours.

"Il se définit indirectement, comme en s'oubliant — en exprimant son opinion : il se peint par touches dispersées, à l'occasion de questions d'intérêt général¹⁰⁴⁹."

Son mode d'organisation, dira Beaujour, n'est ni chronologique, ni argumentatif ; il est topique.

Découverte ou redécouverte de soi ?

Jane Everett suggère, à la suite de Jean-Marcel Paquette, que la tension du sujet et de l'objet de l'écriture vise à faire retrouver à l'auteur la conscience de soi, conscience évanouie ou "unité perdue". Paquette détaille ce phénomène qu'il qualifie globalement de "conscience lyrique" dans "Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole" en 1972. Il y montre pourquoi l'essai est "la forme privilégiée de la réalisation du *moi* dans l'instabilité de ses relations avec un objet de nature culturelle¹⁰⁵⁰." Il décrit d'abord le contexte historique d'émergence des essais : c'est la fin tourmentée du XVI^{ème} siècle, pour Montaigne ; c'est le déclin de l'influence espagnole en Europe à la fin du "Siglo de Oro" (fin du 17^{ème} siècle) et la liquidation des possessions coloniales espagnoles à la fin du XIX^{ème} siècle, pour les écrivains ibériques. Il voit chez l'un l'ouverture angoissante de la Renaissance sur un monde planétaire et désunifié (notamment par les grandes découvertes et par les guerres de religion), chez les autres le repli sur soi d'une identité nationale anxieuse. Mais dans les deux cas il discerne la même tendance où l'individu se projette dans un tout sans s'y absorber. L'essayisme est précisément ce "trajet" du JE, qui "s'installe dans sa situation circulaire de sujet-conscience et d'objet-culture de la connaissance¹⁰⁵¹." Il n'est pas systématique parce qu'il n'est plus capable de se construire dans une globalité unifiée. Ce qui compte alors, c'est le passage, le trajet de soi au monde et du monde à soi, où l'univers culturel sert de médiateur à l'avènement de la conscience, c'est-à-dire du JE. L'essai est tout

1049 STAROBINSKI 1985, p.191.

1050 PAQUETTE 1972, p.80.

1051 *ibid.*, p.79.

le contraire d'une vulgarisation, où le moi unifié et globalisant du savant sert de médiateur pour la transmission d'un donné scientifique. Mais si la saisie de soi en conscience, à travers un JE, est l'objectif de l'écriture littéraire, le mode d'appréhension de la réalité en est transformé ; Paquette fait une comparaison entre ce "moment" logique du processus littéraire et le moment où le JE apparaît dans le langage du petit enfant : il provoque un profond bouleversement du rapport au monde. Il est le signe d'une distorsion apparue entre l'ordre du sentiment et l'ordre de la pensée réflexive, et porte cette charge contradictoire. Si la science peut naître de l'objectivation que permet le JE (Descartes), ce dernier, en même temps,

"perturbe le projet de la connaissance scientifique par l'introduction d'un processus archaïque d'appréhension de la réalité, fondé sur un rapport *lyrique* de l'homme avec l'univers. C'est en se faisant *histoire* de son propre avènement que le JE récupère à travers l'épaisseur historique de la culture (entendez : ses manifestations, livres, art, etc.) ce qu'il y a de plus élémentaire et de plus archaïque en lui : la permanence du sentiment lyrique [...] ¹⁰⁵²."

Dans cette démonstration de Paquette on peut reconnaître certains points du développement d'Adorno : l'instabilité du rapport au monde, l'historicité fondamentale de l'essayisme, qui n'a pas de visée terminale mais qui se définit dans le moment (Paquette parle de trajet) arbitraire où l'on décide de parler du monde tel qu'il est à ce moment-là. On retrouve aussi, dans la tension entre le sentiment et la pensée, l'association particulière que recherche Adorno dans les variations conceptuelles et poétiques de l'essayisme. Mais le modèle chronologique d'un passage de la poésie (sentiment lyrique) à la science (pensée réflexive) renvoie plutôt à Lukács.

"C'est parce que le discours «essayiste» est encore *poésie* qu'il est aussi *incertitude*. La centration du JE sur lui-même est seule cause du retour, pour le moins inattendu, de la fonction lyrique dans le projet discursif. Et c'est en cela que par rapport à la pensée scientifique au milieu de laquelle il prend naissance, l'essai fait figure de modèle objectivement régressif du point de vue de l'épistémologie de la connaissance ¹⁰⁵³."

L'essayisme serait alors une sorte de réaction au développement d'un discours "trop" scientifique, c'est-à-dire où l'objectivation du monde et la décentration du sujet permettrait

¹⁰⁵² *ibid.*, p.82.

¹⁰⁵³ *ibid.*, p.83.

moins une synthèse systématique de la connaissance que sa parcellisation, en disciplines spécialisées, par exemple, mais surtout dans l'expérience intellectuelle qu'en a l'être humain. C'est de cette façon qu'on peut rapprocher le JE de Paquette, expression d'une tension individualiste vers l'unité perdue, d'une métaphore souvent reprise de l'essayisme comme expérience "mystique". La fréquence de son emploi suggère la fécondité de l'analogie, au point d'inviter à y voir, nous a-t-il semblé, un modèle possible pour une analyse de l'essayisme en tant qu'écriture de soi.

II. LA SAISIE DE SOI VUE COMME UN PROCESSUS

Le modèle de la subjectivité mystique

Pour Georges Lukács, dont la lettre à Léo Popper "Nature et forme de l'essai" publiée dans *L'Ame et les formes* en 1911 a orienté toute la tradition allemande d'études essayistiques, l'essai rend compte du moment d'émotion profonde, indicible en termes conceptuels abstraits, où la conscience, l'idée, l'objet et le sentiment s'éclairent dans une expérience unique.

"Il s'agit de l'intellectualité, de la conceptualité éprouvée comme vécu de l'affectivité, en tant que réalité immédiate, en tant que principe spontané d'existence. [...] Un homme qui vit une expérience de ce genre, rien d'extérieur ne peut l'exprimer, — comment une œuvre littéraire pourrait-elle lui donner forme¹⁰⁵⁴ ?" L'expérience est qualifiée d'"instant mystique de l'union de l'extérieur et de l'intérieur¹⁰⁵⁵", parce qu'elle fait entrevoir des questions ultimes et universelles sur le sens de la vie et de toutes choses. Cependant cette expérience est la plupart du temps provoquée par un objet qui existe déjà : un livre, un tableau. Le grand essayiste est celui qui parvient à poser les questions dernières (ou premières) à propos de ces objets concrets et contingents, à évoquer les problèmes essentiels et universels en faisant croire qu'il parle de livres et de tableaux¹⁰⁵⁶. Lukács évoque le débat sur la critique créatrice¹⁰⁵⁷ qui croit avoir tout dit de l'essai en affirmant que c'est une forme d'art, qui convient dans tous les cas où le critique relève de l'art et non de la science. Pour lui, cela ne suffit pas ; l'art s'est certes différencié de la science, selon un processus qui a abouti d'une part à la possibilité d'une science de l'art, d'autre part à la pratique d'une critique créatrice. Lukács envisage ce processus en termes d'évolution, comme une nécessité historique de réalisation de l'idée¹⁰⁵⁸, au terme de quoi la science s'occupe des contenus, des faits et des relations, et l'art s'occupe des formes, des âmes et des destins. Il y a une sorte de nostalgie qui se dégage de l'absence de transition entre les deux, la nostalgie des "temps primitifs non encore différenciés [où] la science et l'art (et la religion et la morale et la politique) n'ont point de frontière et ne font qu'un¹⁰⁵⁹." L'être humain pourtant connaît encore une expérience qui n'est pas soumise à cette dichotomie, et ce sont les textes que Lukács appelle les "écrits sur l'art" — mais qui parfois n'effleurent pas même ce que peut être l'art —, ou "essais", qui expriment cette expérience mystique. Il utilise une image très célèbre et très belle pour souligner leur tension propre :

"Si l'on comparait les diverses formes de l'œuvre littéraire à la lumière solaire réfractée par le prisme, les écrits des essayistes en seraient les rayons ultra-violets¹⁰⁶⁰."

Michel de Certeau présente l'expérience mystique comme l'expression d'un essentiel qui ne peut se dire, d'une étrangeté vécue soudain comme nécessité. Les différents contextes géographiques, historiques et culturels sont déterminants dans la compréhension de cette expérience ; mais ce qu'on peut en retenir, c'est le dénominateur commun qu'il discerne à tous les discours mystiques ou sur la mystique : une individualité s'affirme ; bien qu'elle soit irréductible à la collectivité ou au tout, elle l'illumine pourtant dans sa prise de conscience ;

1054 LUKÁCS [1911], p.99.

1055 *ibid.*, p.101.

1056 *ibid.*, p.102.

1057 Il fait allusion à Oscar Wilde et Alfred Kerr, p.92.

1058 *ibid.*, p.93 et 111.

1059 *ibid.*, p.93.

1060 *ibid.*, p.99.

en effet, prendre conscience de soi, dans l'expérience mystique, ne se dissocie pas de la prise de conscience d'un objet appartenant au tout. Le sentiment de sa propre existence que le mystique éprouve est précisément ce qui relie l'objet particulier à l'univers entier. L'individu dans son sentiment d'être individuel se sent au point de départ de cette relation cosmique qui se dessine tout à coup, en même temps qu'il y est englobé sans s'y fondre¹⁰⁶¹. Pour Lukács, l'expérience essayistique est de type mystique, et cela révèle que

"jusqu'à présent la forme de l'essai n'a toujours pas parcouru le trajet vers l'autonomie que sa sœur, la littérature, a accompli depuis longtemps : le trajet qui consiste à se dégager d'une unité primitive ou indifférenciée avec la science, la morale et l'art¹⁰⁶²."

Paquette le rejoint lorsqu'il écrit que l'essayisme est perçu comme une régression épistémologique par les scientifiques ; mais il s'en distingue en concentrant son analyse sur le JE non-métaphorique sujet de l'énonciation et présent dans son texte comme tel, marque linguistique et littéraire précise qu'il considère comme le résultat d'un processus de maturation absolument moderne¹⁰⁶³. Il écrit que c'est justement

"parce qu'il fait son apparition au terme, jamais au début d'un processus historique donné, [que] l'essai est en mesure de conserver le caractère historique de ses origines (la poésie) et les caractères de ce qui l'institue comme genèse : l'informel, l'indécis, l'indéterminé¹⁰⁶⁴."

Dans ce sens, Augustin dans ses *Confessions* est un ancêtre de l'essai, et non un essayiste¹⁰⁶⁵. Les deux opinions de Lukács et de Paquette correspondent à une opposition plus générale des points de vue sur l'expérience mystique, que décrit Michel de Certeau : chez l'un, l'impulsion de l'expérience mystique est reliée au sentiment d'une origine, d'une unité absolue, perdue et fugitivement entrevue à nouveau (comme retrouvée) ; chez l'autre, au vécu d'une division radicale et irréversible¹⁰⁶⁶. Les points de vue convergent pour laisser penser que la métaphore mystique est l'indice d'un caractère fondamental de l'essayisme.

On peut encore citer d'autres utilisations de cette métaphore ; l'une des plus connues est celle de Jean-Paul Sartre, qui réfléchit sur l'essayisme à l'occasion d'une étude de *L'expérience intérieure* de Georges Bataille. Il intitule son étude "Un nouveau mystique¹⁰⁶⁷." La perception qu'a Jean-Paul Sartre de ce livre le rapproche de toutes les pensées de l'essayisme vu comme erratisme, chemin accidenté¹⁰⁶⁸, réseau. La deuxième partie de son article, où il annonce qu'il va maintenant considérer le contenu, est consacrée à l'"ipsité" problématique de *L'expérience intérieure*. Il y montre que Bataille appartient au courant de pensée moderne selon lequel l'homme est une contradiction insoluble. Le seul fait d'être implique un conflit entre soi-même et l'autre, mais contrairement à Hegel les penseurs modernes n'envisagent pas le moment de la synthèse, et concluent alors à l'absurdité de l'existence. Cependant Bataille a été proche des existentialistes, dont il partage l'idée qu'il n'y a aucun donné qui ne soit construction : "l'homme se crée lui-même comme

1061 CERTEAU 1990.

1062 LUKÁCS [1911], p.107.

1063 PAQUETTE 1972, p.83.

1064 idem.

1065 PAQUETTE 1986, p.451.

1066 CERTEAU 1990, p.1032b.

1067 SARTRE [1943].

1068 Sartre parle de "«phrases glissantes», comme des planches savonneuses qui nous font choir soudain dans l'ineffable..." (p.149)

conflit¹⁰⁶⁹." "Ainsi l'ipséité est un rapport réflexif que l'on crée en le vivant¹⁰⁷⁰," c'est-à-dire le moment philosophique où la conscience retourne vers elle-même après avoir posé son projet, pensé son existence. En combinant le concept d'ipséité avec le sentiment absurde de la contradiction humaine, en comprenant mal Heidegger¹⁰⁷¹ pour qui le projet, dans sa durée, fonde l'être-au-monde existentieliste, Bataille, selon Sartre, développe un Moi contradictoire. En fait, Sartre voit dans "l'essai-martyre" qu'est *L'expérience intérieure* une tentative de mauvaise foi pour fonder un mysticisme moderne qui ne veut pas dire son nom¹⁰⁷². Bataille révélerait ainsi qu'il n'a pas franchi le pas qui sépare la métaphysique classique subordonnée à l'idée de Dieu (d'une totalité) de l'athéisme existentieliste moderne pour qui il n'y a pas de tout. C'est de cette manière que Sartre analyse l'expérience de soi dans le livre de Bataille, en insistant sur la relation conflictuelle et malheureuse de l'individu à un tout dont il a la nostalgie désespérée. De cette dernière, Sartre voit un signe dans le réflexe scientiste (idéologie de l'objectivation) de Bataille :

"M. Bataille prend sur lui-même deux points de vue contradictoires simultanément. D'une part il se cherche et s'atteint par une démarche analogue à celle du *cogito*, qui lui découvre son individualité irremplaçable ; d'autre part il sort soudain de soi pour considérer cette individualité avec les yeux et les instruments du savant, comme si elle était une chose dans le monde. Et ce dernier point de vue suppose qu'il ait accepté pour son compte un certain nombre de postulats sur la valeur de la science, de l'analyse, sur la nature de l'objectivité, postulats dont il devait faire table rase, s'il voulait s'atteindre immédiatement¹⁰⁷³"

— c'est-à-dire existentiellement. Sartre déconstruit donc l'"essayisme" de Georges Bataille comme une imposture, une tricherie¹⁰⁷⁴ par laquelle ce "chrétien honteux¹⁰⁷⁵" cherche à retrouver Dieu, notamment grâce à la science positiviste qui lui assure une certaine idée du tout, en s'appuyant sur des concepts existentielistes qu'il ne peut pas rejeter mais qui sont radicalement contraires à sa tentative. Dans ce travail, le JE se donne à lire est précisément mystique :

"Tantôt l'homme veut être tout (désir de puissance, de savoir absolu), tantôt «l'être particulier, perdu dans la multitude, délègue à ceux qui en occupent le centre le souci d'assumer la totalité de l'«être'»¹⁰⁷⁶"

Si l'on perçoit bien le désaccord de Sartre dans ces lignes, on retrouve aussi, dans sa critique elle-même, une confirmation de l'essayisme comme une sorte de mysticisme, comme attitude mentale basée sur les rapports d'un moi et d'un tout :

"Car enfin cette perte de soi est aussi expérience. Elle est «la mise en question (à l'épreuve¹⁰⁷⁷), dans la fièvre et l'angoisse, de ce qu'un homme sait du fait d'être». Elle réalise, de ce fait, cette existence sans délai que nous cherchions en vain. L'ipse s'y noie, sans doute. Mais un autre «soi-même» surgit à sa place : «Soi-même, ce

1069 *ibid.*, p.155.

1070 *ibid.*, p.159. Sartre commente le terme "ipséité" que Bataille emprunte à la traduction française par Corbin de l'œuvre de Heidegger (le mot allemand est *Selbstheit*).

1071 *ibid.*, p.156.

1072 *ibid.*, p.179.

1073 *ibid.*, p.162.

1074 *ibid.*, p.179.

1075 *ibid.*, p.178.

1076 *ibid.*, p.167. Sartre cite le texte de *L'expérience intérieure*.

1077 On ne peut que reconnaître dans cette variation de la formulation les différentes nuances de sens que les spécialistes trouvent chez Montaigne dans le seul mot "essai." Voir par exemple BLINKENBERG 1946, TELLE 1968.

n'est pas le sujet s'isolant du monde mais un lien de communication, de fusion du sujet et de l'objet.» Et M. Bataille nous promet des merveilles de cette conversion : «Je suis et tu n'es, dans le vaste flux des choses, qu'un point d'arrêt favorable au rejaillissement. [...] Un court moment d'arrêt : le complexe, le doux, le violent mouvement des mondes se fera de ta mort une écume éclaboussante.»¹⁰⁷⁸

Sartre commençait son article par le regret que l'essai contemporain n'ait pas trouvé son style ; entre la langue de Voltaire, "parler glacé des beaux-esprits de 1780"¹⁰⁷⁹ et l'obscurité elliptique et métaphorique d'un Paulhan ou d'un Alain, "vernissages, dont le miroitement cache les idées"¹⁰⁸⁰, il décelait "une crise de l'essai"¹⁰⁸¹. Pour un théoricien de l'essai, il est remarquable de constater qu'au sein du même article se lisent simultanément la critique des formes qu'il peut prendre (le style supplicié de l'"essai-martyre" de Bataille s'ajoutant aux exemples précédents) et l'utilisation explicite d'"un instrument périmé, que la tradition universitaire a conservé jusqu'à nous"¹⁰⁸². Faudrait-il chercher dans l'écriture-même d'"Un nouveau mystique" des arguments supplémentaires à la théorie de l'essai, puisqu'il en est, d'une certaine manière, l'illustration d'un quatrième type signé "Sartre" ? On voit dans cet exemple comment peut se justifier la méthode qui consiste à voir dans chaque essai la théorie renouvelée de sa propre forme. Gaëtan Picon, en faisant la synthèse de ce débat dans le chapitre "les essayistes" de son *Panorama de la littérature contemporaine*, rend hommage au nouveau mysticisme de Bataille, qui s'apparente à la pratique traditionnelle tout en y introduisant des éléments profanes : le rire, l'érotisme, le sacrifice primitif. S'il reconnaît avec Sartre qu'on peut difficilement concilier l'aspiration à l'unité et l'immersion de l'individu dans son historicité, il en prend finalement le contre-pied radical en accordant à Bataille un mérite spirituel :

"Il était bon cependant qu'un authentique poète nous rappelât que l'homme n'est pas tout entier contenu dans son histoire, dans l'ensemble de ses activités sociales"¹⁰⁸³.

Pour un athéisme mystique

L'attention portée aux phénomènes d'écriture du moi trouve ainsi une formulation particulièrement riche dans la métaphore du mystique. Malgré son titre plein de frivolité, "A l'école buissonnière de la pensée", toute la problématique de Marcel Voisin sur l'essai en Belgique romane y tient. Il présente le contexte socio-historique d'émergence de l'essai au XIX^e siècle dans des termes qui rappellent la charge de Vigneault sur le Canada français : cléricisation complète de la société, avec pour conséquence une stérilisation de la pensée. Son propos se fixe ensuite sur les nombreux recueils d'écrits philosophiques de Maeterlinck, dont il analyse l'essayisme : pas si mystiques que leur réputation le laisse croire, ces essais troublent une critique simpliste par leur refus d'un anticléricalisme primaire. Voisin pense que Maeterlinck est emblématique d'une littérature où l'individu cherche son autonomie sans renoncer à sa religiosité, celle-ci étant comprise comme une spiritualité diffuse et permanente : un "athéisme mystique"¹⁰⁸⁴. On peut encore citer Sorin Vieru, pour qui "l'essai supérieur, manifestation d'une émotion intellectuelle, peut aller jusqu'au seuil de l'hiérophanie"¹⁰⁸⁵. Mais Vieru rejoint Adorno dans cette notion de seuil, parce que l'essayisme est aussi conçu comme l'expression d'une nostalgie de l'unité mystique

¹⁰⁷⁸ SARTRE [1943], p.175.

¹⁰⁷⁹ *ibid.*, p.144.

¹⁰⁸⁰ *ibid.*, p.143.

¹⁰⁸¹ *idem.*

¹⁰⁸² *idem.*

¹⁰⁸³ PICON 1960, p.284.

et archaïque : nostalgie *seulement*, parce que le processus d'objectivation du monde est irréversible¹⁰⁸⁶ ; mais nostalgie *quand même*, parce que le rapport lyrique au monde (émotion) et son fondement subjectif (prise de conscience d'un JE) en rappellent la possibilité anthropologique. Aussi Vieru insiste-t-il sur l'effacement nécessaire du sentiment de la totalité dans l'essai (pour prendre les termes d'Adorno, sa "dialectique négative") :

"le succès individuel d'un essai doit savoir s'arrêter sur le seuil de l'épiphanie. La fonction globale de la forêt des essais, c'est de créer et de maintenir un certain climat¹⁰⁸⁷."

De la méditation religieuse à l'essai

L'expérience mystique est plus qu'une métaphore commode pour décrire le "rapport lyrique de l'homme avec l'univers" (Paquette). Dans notre civilisation occidentale, il serait d'une grande inconséquence de traiter comme un décor la vision religieuse du monde. Il n'est pas démodé de chercher à y reconnaître des attitudes mentales qui structurent encore aujourd'hui notre pensée, et les œuvres de notre littérature. C'est ce à quoi nous convie le beau livre de Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, qui accorde une grande importance à la pratique mystique de la méditation dans la formation d'un genre qui recouvre l'essai littéraire.

Le terme même qu'il choisit, "autoportrait", indique qu'il se place dans la perspective d'une écriture de la subjectivité en tant que telle, ce que Paquette appelle un "JE non-métaphorique". Beaujour propose une théorie de ce type de textes où l'homme cherche à se comprendre en même temps qu'il écrit cette prise de conscience à travers l'exercice de sa pensée appliquée aux lieux communs (au sens neutre) de sa culture. C'est une rhétorique, dans le sens où l'édifice ancien de cette discipline organisait cette opération et l'appelait *memoria*. Beaujour y voit un code rhétorique mnémorique destiné à asseoir la parole de l'orateur, et particulièrement sa mémorisation, dans la perspective d'un modèle oral de performance du texte avant la généralisation de l'imprimerie. Mais il ne s'agit pas que d'apprendre par cœur une parole auparavant créée de rien ; dans un contexte où la dialectique et la rhétorique sont deux bases indissociables de l'organisation du savoir, penser le monde et l'écrire (le dire) sont deux opérations conjointes ; c'est là que les "lieux" ou *topoi* prennent toute leur importance. Il faut les comprendre comme une matrice de production de la pensée et de la parole, un parcours culturel dans lequel une pensée individuelle particulière non seulement choisit "quoi dire" et "qu'en dire", mais encore formule sa propre configuration dans les choix qu'elle effectue.

Pour Beaujour, ce processus est harmonieux quand l'homme est pris dans une conception du monde unifiée, où une instance totalisante (Dieu, par exemple) assure la cohésion de l'univers et des multiples parcours (discours) singuliers qui le sillonnent. Cette cohésion est cependant perte de soi ;

"l'autoportrait s'interroge de façon oblique et obstinée sur l'identité à lui-même du sujet écrivain. Le sujet ne se dit qu'à travers ce qui le dépasse, le traverse et le nie¹⁰⁸⁸."

Quand Dieu figure cette transcendance, cette négation du sujet est acceptée parce que Dieu est tout-puissant, et qu'il sait déjà tout de lui. L'écriture de soi à travers le miroir du monde

1084 VOISIN 1988, p.91-93.

1085 VIERU 1987, p.61. Dans l'Antiquité grecque, le *hiérophante* est le prêtre qui préside aux mystères d'Eleusis, introduit les initiés. Le mot contient la racine *phainein* qui signifie "révéler, dévoiler".

1086 ADORNO [1958], p.9.

1087 VIERU 1987, p.62.

1088 BEAUJOUR 1980, p.40.

est vaine, sans objet. Mais Beaujour montre pourquoi les *Confessions* de Saint Augustin inaugurent "en creux", dans un déroutant paradoxe, une transgression des codes rhétoriques qui déclenche une tradition d'écriture allant jusqu'aux autoportraits du XX^{ème} siècle en passant par les *Essais* de Montaigne.

Si les neuf premiers livres des *Confessions* tracent l'itinéraire d'un individu jusqu'à la foi, le livre X, en revanche, se dérobe à l'horizon de lecture qui avait été dessiné. On attendait l'épisode final d'un récit, on trouve un portrait ; non pas portrait de soi, mais inscription implicite de soi, en creux, dans un texte d'où le sujet est absent et qui célèbre la gloire de Dieu. Il n'y a pas de JE dans le dixième livre, mais l'ensemble conformé par les dix livres donne un sens au dernier : après le récit de sa vie antérieure à l'illumination divine, Augustin livre ce qu'il est devenu, qui il est maintenant qu'il vit selon Dieu. Or, son texte élude le terme du parcours autobiographique : c'est "une tentative délibérément avortée d'exploration du for intérieur¹⁰⁸⁹." Le livre X délaisse l'anecdote de l'individualité, pendant que les précédents en faisaient l'objet du discours ; ainsi, selon Beaujour, ne compte plus que la conscience du sujet écrivant saisie au moment même où il écrit, donc nécessairement absorbée en Dieu puisque le texte est un hommage à sa Gloire. L'individu Augustin se réduit alors à une pure conscience ; si Augustin existe, c'est en tant qu'il écrit ce texte, et non plus comme résultat d'un parcours historique. C'est ce qui permet à Beaujour d'écrire que

"la réflexion d'Augustin sur la mémoire, qui aboutit à un *cogito* de rhéteur, et à la construction d'un espace où le dehors est absorbé par le dedans, peut passer pour la première réalisation d'une démarche intellectuelle tendant à saisir *l'ego* dans le *hic et nunc*¹⁰⁹⁰."

Ce qui paraît le plus remarquable, c'est qu'Augustin mette en œuvre tous les moyens rhétoriques de constitution d'un discours, d'une énonciation, c'est-à-dire en définitive d'un JE existant par le langage, sans que cette mise en œuvre soit intégrée à un projet rhétorique de persuasion. Son livre est une transgression des codes : code de la confession et code de la rhétorique. La confession, en effet, vise moins à donner une information (Dieu sait déjà tout de moi, et le sait mieux que moi) qu'à humilier le pécheur avant l'accord du pardon ; c'est un exercice d'humilité qui se déroule dans le secret et qui est voué au silence, à l'effacement de soi en Dieu. La pratique rhétorique, au contraire, est destinée au public, tournée vers un autre humain terrestre et se construit sur la solidité de l'orateur ; élaborer un discours, c'est rassembler des éléments de la culture des hommes dans une parole orientée, circonstancielle, "mondaine", par une personne individuée (au moins dans le moment de son discours). Augustin combine ces deux codes dans un livre sans précédent, même s'il n'en tire pas l'ultime conséquence (d'autres le feront plus tard : Montaigne le premier) : l'écriture peut être un discours aussi élaboré que le discours rhétorique (c'est-à-dire *littérature*), et conduire à la construction de soi, mais d'une manière aussi désintéressée que dans la confession chrétienne. Chez Augustin, Dieu est encore là pour absorber le Moi arrivé lentement au terme de sa construction par la mémoire et la rhétorique ou écriture (les neuf premiers livres) : c'est pourquoi Beaujour parle d'autoportrait "en creux", "délibérément avorté".

Beaujour consacre ensuite une longue analyse aux *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola¹⁰⁹¹. Dans la méthode de méditation qui y est consignée, il relève l'utilisation de techniques rhétoriques codifiées par la partie (ou "office") que concerne *memoria* : le

¹⁰⁸⁹ *ibid.*, p.41.

¹⁰⁹⁰ *ibid.*, p.51.

¹⁰⁹¹ Sur Loyola, on peut aussi lire *Sade, Fourier, Loyola*, de Roland Barthes (Seuil, 1971). Il y analyse les systèmes complexes de classements, de topiques et d'assemblages "en arbres" que Beaujour rapporte à la mnémotechnie rhétorique.

parcours à travers les lieux communs culturels, classifiés comme dans un "magasin" ou une réserve, qui les rend disponibles pour l'établissement d'un discours. Loyola indique ainsi à son lecteur (ou, le plus souvent, sa lectrice) comment, à partir d'un thème choisi dans ces *topoi* culturels (la maison, la ville, le trajet, par exemple), épanouir progressivement sa dimension intérieure, développer une imagination, grandir son individualité. L'objectif est d'arriver à une expansion et une plénitude qui amènent à une prise de conscience de l'univers élargi, donc d'une expérience mystique de Dieu. Beaujour souligne que cette "méthode de méditation" combine l'expression de la personnalité par l'imaginaire et l'impulsion rhétorique de l'invention, dans ce qui finit par se présenter comme un discours de soi. Expérience mystique, la méditation n'a pas de finalité, elle est gratuite et désintéressée ; mais en tant que méthode, elle s'appuie sur des pratiques héritées de l'ancienne rhétorique (où *inventio* et *memoria* sont indissociables) qui conduisent à la constitution par le discours d'une instance individuelle, un Moi énonciatif : ce que je suis au moment où je produis ce discours. Quand Sartre analyse *L'expérience intérieure* de Georges Bataille, il ne fait pas autre chose qu'étudier comment, dans un discours — erratique — particulier (1ère partie), se construit un individu particulier — divisé, "supplicié" — (2ème partie) cherchant à se projeter dans un tout unitaire à travers une nouvelle méthode — expérience — mystique (3ème partie). C'est ce que retient aussi Picon dans l'analyse du même ouvrage, où il discerne une "méthode de méditation" :

"ses pensées [de Bataille] ne se contredisent pas, elles se recouvrent — et ce n'est pas l'incohérence dans la diversité qui frappe chez lui, mais la monotonie dans l'unité. [...] Il ne s'apparente pas aux hégéliens, mais aux mystiques¹⁰⁹²."

Si Sartre accuse Bataille de manifester un besoin désespéré de Dieu, d'une transcendance qui absorberait le moi de l'essayiste exprimé dans sa division et son erratisme, Picon voit dans ce signal le louable rappel que l'homme a une dimension supérieure à celle que fixent les événements de son existence ; c'est précisément celle que doivent atteindre les pieux lecteurs des *Exercices spirituels* de Loyola. Beaujour suit pas à pas les transformations de la méditation, en évoquant le Descartes des *Méditations métaphysiques* et le Rousseau des *Rêveries du promeneur solitaire*, mais aussi les essais de Montaigne et de Bacon. Il montre comment la démarche méditative se laïcise, avec deux conséquences : l'écriture de soi-même n'a plus d'autre but que cette construction individuelle à travers les éléments (les lieux) de la culture ; privés de leur finalité transcendante, le discours et l'individu (une seule et même réalité littéraire) découvrent la nécessité de se légitimer, et le texte inaugure son propre commentaire, sa dimension métalinguistique.

"la *méditation religieuse* vise la conformité du méditant au modèle divin incarné ; tandis que la *méditation métaphysique* recherche une *méthode* assurant l'accès aux vérités universelles et permanentes. Dans ces deux cas, la démarche imagée et individuelle vise une vérité transcendante, unique et normative. En revanche, l'essai, la promenade, etc., miment les vagabondages d'un esprit dans l'*opinion* individuelle, et ne valent que par leur fidélité aux mouvements d'une âme, d'un esprit et d'un corps en situation¹⁰⁹³."

Beaujour précise les enjeux de cette évolution : même si Rousseau s'oppose à Montaigne au début de ses *Rêveries* et que Bacon suggère une affinité entre ses "essais" et des "méditations¹⁰⁹⁴", ces trois auteurs se rapprochent d'une écriture moderne qui n'a pas

1092 PICON 1960, p.283.

1093 BEAUJOUR 1980, p.66-67.

1094 Cité par CHADBOURNE 1983, p.134

d'autre finalité que la conformité à soi-même (identité de soi à soi au moment où l'on s'écrit) et la non-imitation d'autrui, contrairement à la méditation telle qu'elle s'élabore à la Renaissance et au XVII^{ème} siècle.

La méditation a donc permis l'évolution vers l'autoportrait moderne. Mais celui-ci a oublié l'héritage rhétorique : Beaujour analyse le processus par lequel Montaigne évacue la pratique ancienne, ou par lequel Maurice Barrès dans *Le Culte du Moi* (et surtout *Un homme libre*) propose à son lecteur un "jeu" sans règles et sans ordre dans la recherche de soi. Malgré l'apparente modernité de ces ouvrages, Beaujour y repère d'immuables procédés mnémoniques renvoyant à la *memoria* rhétorique ; ce qui se donne comme pure nouveauté, inédit, n'est basé que sur une fort vieille matrice rhétorique et ne produit l'impression de nouveauté qu'à cause de l'oubli (par lecteur aussi bien que par l'auteur) de ces pratiques.

"Rien n'est plus archaïque ni transhistorique que ces textes qui prétendent révéler «ce que je suis maintenant, tandis que j'écris ce livre !»¹⁰⁹⁵."

Livre du Moi, l'autoportrait moderne (l'essai littéraire, aussi bien) dérive d'un vieux modèle épistémologique et discursif où le sujet ne s'appréhende que dans le temps où il profère une parole sur les mythes, symboles, "lieux" de sa culture. Il n'est pas l'entité métaphysique cartésienne, ni l'être absorbé avec bonheur dans le grand tout divin : l'individu se constitue entre ces deux pôles, dans la circulation inlassable d'un objet culturel à un autre, que l'oubli des codifications conjointes de *dialectica* et *memoria* fait passer pour un erratisme sans but.

"La mise en place de lieux, dont la structure profonde est étonnamment stable, opère comme une machine à reculer dans le temps qui entraîne le sujet vers l'en-deça de la littérature moderne et le replonge dans le fonds d'une culture très ancienne où s'abolissent les notions plus récentes de personne, d'individu, et a fortiori, celles de subjectivité ou de Moi¹⁰⁹⁶."

Le moi et le monde (sans Dieu)

Pour Michel Beaujour, l'individualité manifestée dans l'essai littéraire ou autoportrait se caractérise donc par les traits suivants : elle est interne au texte et n'existe que dans son espace : en termes linguistiques, elle se laisse saisir comme une marque de l'énonciation ; elle se construit à partir d'un parcours topique (et non logique ni chronologique) des lieux communs de la culture ; ce parcours n'est pas unifié par une transcendance, et se présente donc comme un monde brisé, une culture dispersée. Par conséquent, la trajectoire qui mène l'autoportraitiste (l'essayiste) à comprendre que ce qu'il écrit à propos de... (toute sorte d'objet culturel disparate) n'est en fin de compte que l'écriture de son moi d'écrivain, cette trajectoire n'est pas linéaire. Elle est sinueuse, erratique, dispersée comme son assise topique. Celui que Beaujour appelle l'*Homo rhetoricus* prend conscience de lui-même dans la division, la dispersion, la perte de la transcendance unifiante et la nécessité de légitimer un discours qui ne sert plus qu'à se dire soi-même, pour rien. On peut y voir une façon peut-être plus rigoureuse de comprendre la subjectivité particulière de l'essayisme que la fascination d'un Fraser pour les "contenus moraux" des essais. *The French Essay* évoque cependant une problématique dont les enjeux rejoignent ceux de *Miroirs d'encre* : une forme d'écriture ouverte et capricieuse peut-elle être employée pour dévoiler les secrets de la personnalité profonde¹⁰⁹⁷ ? Toutefois, là où Fraser organise sa lecture pour unifier les contenus essayistes (en les alignant, par exemple, sur les données biographiques) dans un

1095 BEAUJOUR 1980, p.13.

1096 *ibid.*, p.21.

1097 FRASER 1986, p.22.

projet moraliste, l'impressionnante analyse de Michel Beaujour donne des outils pour conceptualiser à la fois la méthode erratique particulière de l'essai (sa "rhétorique", selon lui, qui est en fait un "retour du refoulé" rhétorique), et le Moi spécifique qui s'écrit dans un tel texte¹⁰⁹⁸. Il nous invite à considérer la subjectivité discursive en termes d'interaction culturelle codifiée par des règles rhétoriques (oubliées ou non).

L'ironie essayiste

Pour Michel Beaujour, l'autoportrait est chargé d'un certain désespoir ; il signale l'exigence transhistorique de se définir par rapport au monde extérieur, mais enregistre aussi la perte de la transcendance qui pourrait instituer en "personne" cette construction.

"Les autoportraitistes sont en somme les bizarres anachorètes de la modernité ; et leur méditation sophistique, dernier avatar de l'ascèse occidentale, est la voie de ceux qui, ayant perdu les fois anciennes, et les nouvelles, s'acharnent à parcourir la *via negativa*, rebelles à toutes les certitudes concernant le monde et le sujet¹⁰⁹⁹." C'est un peu ce que pourrait suggérer la notion de mélancolie, que Starobinski évoque à propos de l'essai¹¹⁰⁰. Cependant, il s'écarter de l'opinion de Beaujour, soulignant comment le rapport au monde fragmentaire et dispersé de l'essayiste, en tant qu'il est volontaire, relève moins de la mélancolie ou d'un agnosticisme frustrant que du jeu de l'ironie :

"Von Melancholie kann erst dann die Rede sein, wenn ihr ein gewisses Vollkommenheitsstreben, ein Hang zur Vollendung vorausgeht, obwohl die Bemühungen vergeblich sind und alles Fragment bleibt : wenn es harzt. Die Melancholie ist diese Zähflussigkeit. Vorsätzlich fragmentarische Schreibweisen deuten auf eine noch deutlicher ausgeprägte Ironie¹¹⁰¹."

Ferruccio Masini le rejoint très précisément sur ce point, et formule l'articulation de ces différentes approches de l'essayisme comme rapport du moi au monde — un rapport que le modèle mystique permet si bien de comprendre. Il rappelle que Lukács effectuait le rapprochement entre l'essayiste et le mystique, mais en indiquait ensuite la limite : le mystique ne peut chercher qu'en lui-même ce qui l'empêche de comprendre le monde, alors que l'essayiste voit le désordre dans le monde lui-même, et s'autorise ainsi l'ironie.

"L'ironie qui consiste en ce que le critique parle toujours des questions ultimes de la vie, mais toujours sur un ton qui ferait croire qu'il ne s'agit que de tableaux et de livres [...] ; et là aussi cela ne surgit pas du tréfonds de l'âme, mais simplement d'une surface belle et inutile. [...] Les mystiques du Moyen Âge sont les seuls à être dépourvus de cette ironie intérieure — est-il nécessaire de t'exposer pourquoi¹¹⁰² ?"

1098 Ce deuxième point fait l'objet du présent chapitre ; les problèmes d'une rhétorique "refoulée" ou retrouvée seront traités dans le chapitre 1 de la IIIème partie.

1099 BEAUJOUR 1980, p.350.

1100 Sur la mélancolie, on peut lire l'ouvrage de M.A. Screech, *Montaigne et la mélancolie. La sagesse des Essais*, traduit de l'anglais par Florence Bourgnès, préface de Marc Fumaroli, PUF, 1992, "Questions" (*Montaigne and Melancholy. The Wisdom of the "Essays"*, Gerald Duckworth & Co Ltd., 1983).

1101 "On peut commencer à parler de mélancolie lorsqu'une certaine aspiration à la perfection, un penchant à l'accomplissement parfait l'a précédée, en dépit du fait que les efforts sont faits en vain et que tout reste à l'état de fragment : quand ça résiste, quand on s'engue. La mélancolie, c'est cette viscosité. Les modes d'écriture volontairement fragmentaires annoncent en revanche une ironie encore plus clairement prononcée." STAROBINSKI 1987, p.8.

1102 LUKÁCS [1911], p.102-103.

Masini prend cette peine, y associant encore le jugement de Robert Musil¹¹⁰³. Pour le mystique, le désordre du monde ne peut pas être le signe d'un défaut de son principe infiniment parfait (Dieu) ; il est nécessairement la représentation de la faille intérieure de l'être humain, déchu de sa participation inconditionnelle au principe parfait (exclu du jardin d'Eden). C'est moi qui suis en faute ; les voies de Dieu me sont impénétrables, parce que je suis marqué par le péché originel. L'expérience mystique conduit donc, soit à l'extase (quand la transcendance m'accorde son illumination passagère), soit au tragique de la condition humaine¹¹⁰⁴. L'expérience essayiste se déroule dans un monde sécularisé : le désordre du monde est vu comme un désordre extérieur, et l'ironie devient possible par laquelle l'homme trouve tant bien que mal sa place dans le chaos.

L'essayiste reconnaît donc que son individu ne se définit que dans ce qu'il dit de son rapport au monde. Mais ni en lui-même (une "personne" donnée d'avance), ni dans le monde (Dieu, Grand Horloger, Esprit hégélien, etc.) ne se trouve le principe qui donnerait une unité à ce rapport. Tout peut alors apparaître comme un vaste chaos, un mouvement sans fin et sans direction de hasards combinés. L'ironie est une mise à distance du vertige qui naît de cette impression. Exercice périlleux de l'esprit critique, l'ironie promet à l'essayiste une certaine conscience de soi-même débarrassée des discours officiels qui en étouffent l'authenticité ; mais elle l'entraîne aussi dans un jeu difficile. Vladimir Jankélévitch a décrit les "pièges de l'ironie" : confusion, vertige, ennui, probabilisme. L'ironie serait alors l'art de vivre entre la ruse et la naïveté, ou l'art de conserver un regard plein de fraîcheur sur le monde et sur soi (ce qui permet de dire : "je suis moi") tout en n'ignorant rien des roublardises du monde — mais en s'en moquant¹¹⁰⁵.

Un rapport au monde spontané

L'idée d'interaction entre le sujet et l'objet de la connaissance a déjà été évoquée dans les analyses de la "méthode" particulière de l'essayisme : Adorno, notamment, y voit l'une des raisons pour lesquelles l'essayisme est une "hérésie" en termes épistémologiques. Graham Good revient sur le texte d'Adorno pour en éclairer le grand absent, à ses dires : le sujet, l'individu, dans ce rapport inextricable du sujet et de l'objet. Il compare ses opinions à celles du poète T.S. Eliot¹¹⁰⁶, selon qui le poète est le "lieu" où se forment les images poétiques : l'essayiste, selon Adorno, devient de façon semblable "l'arène d'une expérience intellectuelle¹¹⁰⁷". S'il est visible, dit Good, qu'Adorno ou Eliot privilégient le processus de l'expérience poétique ou conceptuelle, pour échapper notamment à une idéologie réifiante qui ne met l'accent que sur les résultats de la pensée ou de la poésie, le lecteur, critique et théoricien de l'essai littéraire doit redonner une importance équivalente au sujet de l'expérience. "The essay is at once the *inscription* of a self and the *description* of an object¹¹⁰⁸." Il est en accord ici avec la pensée de Michel Beaujour, mais l'objectif de son livre est tout différent. Il ne cherche pas à exhumer des archives culturelles (en l'occurrence, les traités délaissés de la rhétorique ancienne, antérieurs à l'invention de l'imprimerie) une clé de lecture pour les essais littéraires ; il veut promouvoir au contraire une attitude mentale qu'il considère comme profondément spontanée, libérée et libertaire, capable de nous faire

¹¹⁰³ Musil compare souvent l'expérience essayistique avec l'expérience mystique ; mais il signale lui-même la limite de son analogie, en précisant que les mystiques ne rient pas. Voir par exemple "[De l'essai]" (ébauche, 1914), in MUSIL 1978, p.337. Voir MASINI 1986, p.251.

¹¹⁰⁴ MASINI 1986, p.250-251.

¹¹⁰⁵ JANKÉLÉVITCH 1964, chapitre 3, p.127-186.

¹¹⁰⁶ Good se réfère surtout au recueil *Four Quartets* (1935-1943).

¹¹⁰⁷ GOOD 1988, p.20. La formule est de Theodor Adorno.

¹¹⁰⁸ *ibid.*, p.23.

entrevoir des vérités inaccessibles au savoir académique. Graham Good accorde une pleine confiance à ce que Paquette appelle le "rapport lyrique de l'homme avec l'univers"¹¹⁰⁹. L'individualité reconnue et inscrite dans le discours du réel signifie pour lui fraîcheur et authenticité de la connaissance. Il explique par exemple comment, selon les codes (implicites) du discours académique, le sujet doit s'effacer avant de pouvoir prétendre à la publication d'un article savant, au point qu'en théorie, il n'est pas impossible que deux individus travaillant sur le même thème diffusent à peu près au même moment deux contributions apportant rigoureusement les mêmes éléments de réponse à un problème¹¹¹⁰. Ce "gaspillage" épistémologique rend le savoir académique creux ; il faudrait étendre l'essai à tous les niveaux de la hiérarchie universitaire.

"The essay opposes doctrines and discourses, the organizing structures of academic knowledge — hence the essay's neglect in the higher levels of the academic literary system. Hence, also, its wide cultivation at the lower levels as a preliminary form still reliant on personal knowledge, of use only until the student has acquired enough impersonal knowledge to write research papers and perhaps eventually scholarly articles, where the personal element is minimized"¹¹¹¹.

Good signale cependant que l'essai redevient une forme privilégiée du discours universitaire, mais beaucoup plus "haut" dans la hiérarchie, pour tout dire : à son sommet, quand la personnalité de l'auteur est en elle-même une caution suffisante et que la décentration du sujet n'est plus nécessaire. On peut voir dans cette description-charge du système académique une contestation du pouvoir en place, un anti-discours ; mais il est difficile de ne pas voir dans le principe d'une "autorité suffisante" aux niveaux supérieurs de la hiérarchie un enjeu fort proche de celui que Beaujour éclaircit. Entre la spontanéité du débutant qui met toute sa personnalité dans son discours, et la hauteur de vues du chercheur chevronné qui peut de nouveau se permettre d'engager son individualité dans la connaissance qu'il poursuit, il n'y a finalement que deux formes différentes d'un rapport au monde si volontiers assimilé à un "mysticisme", et que Beaujour déconstruit comme modèle archaïque de constitution de la personnalité dans la parole même portée sur l'univers connu.

Difficultés d'une phénoménologie de la conscience

L'essayisme est donné comme une attitude par laquelle le sujet prend conscience de lui-même dans l'exercice littéraire d'une écriture du monde réel, et donne à lire cette prise de conscience dans l'interaction du sujet et de l'objet de la connaissance ; ce n'est sans doute pas un hasard si les théories de l'essai rencontrent la pensée phénoménologique, par exemple à travers la métaphore du "trou noir" ou du point obscur. Cette métaphore est le point de rencontre de tout un réseau d'auteurs, philosophes à la recherche du concept de sujet, essayistes réfléchissant (à) leur Moi, théoriciens de l'essai décrivant l'expérience subjective particulière qui préside à l'écriture de cette forme. Lukács, on l'a vu, situe l'essai dans un

¹¹⁰⁹ PAQUETTE 1972, p.82.

¹¹¹⁰ GOOD 1988, p.5. Good ajoute que la théorie se vérifie souvent. Le ton virulent de son propos laisse penser qu'il s'agit plus d'une sorte de règlement de comptes académique que de l'énoncé d'une conséquence théorique de son raisonnement.

¹¹¹¹ "L'essai s'oppose aux doctrines et aux discours, ces structures organisant le savoir académique — d'où le fait que l'essai est laissé de côté dans les niveaux élevés du système littéraire académique. D'où, également, son large développement dans les niveaux de base, comme forme préliminaire encore dépendante du savoir personnel, utilisée uniquement jusqu'au moment où l'étudiant a acquis suffisamment de savoir impersonnel pour écrire des rapports de recherches et, peut-être, des articles savants, où l'élément personnel est minimisé." *ibid.*, p.4-5.

moment indicible, tenu d'émotion intellectuelle, de vécu de l'intellectualité ; il compare ce moment aux rayons ultra-violet du prisme lumineux, c'est-à-dire aux confins du noir absolu. Il voit dans les *Parerga et paralipomena* de Schopenhauer un exemple de cette expérience ultra-violette singulière ; Schopenhauer lui-même lui fait écho lorsqu'il parle de la conscience en tant que telle :

"Le moi, voilà le point noir de la conscience, tout ainsi que dans le tissu de la rétine c'est précisément le point d'insertion du nerf optique qui est aveugle, que la substance même du cerveau est d'une complète insensibilité, que le corps du soleil est sombre, et que l'œil enfin, qui voit tout, est incapable de se voir lui-même¹¹¹²." Or, si la conscience présente ce paradoxe d'être inaccessible à elle-même, le philosophe Husserl ouvre peut-être la voie à une pensée de l'essayisme comme expérience de cette résistance. Il définit le concept d'intentionnalité comme

"cette particularité foncière et générale qu'a la conscience d'être conscience de quelque chose, de porter, en sa qualité de *cogito*, son *cogitatum* en elle-même¹¹¹³."

Dans son commentaire célèbre du texte de Husserl, Sartre développe cette idée que "toute conscience est conscience de quelque chose" : il n'y a pas un dehors absolu qu'un dedans absolu se mettrait à penser, mais une pensée qui n'existe que dans son rapport à l'objet pensé.

"La conscience et le monde sont donnés d'un même coup [...]. Husserl voit dans la conscience un fait irréductible qu'aucune image physique ne peut rendre. Sauf, peut-être, l'image rapide et obscure de l'éclatement¹¹¹⁴."

Ce que l'essayisme, "ultra-violet" ou expérience des confins lumineux, "dosage subtil d'aveuglement et de lumière¹¹¹⁵" pourrait être dans ce contexte, c'est une approche du Moi par le biais du monde : comme s'il retenait de la formulation d'Husserl le pôle du *cogitatum* comme terrain d'expérimentation du *cogito*. C'est dans cet esprit que Scott Russel Sanders analyse la première personne qui se donne à lire dans l'essai littéraire, dans une formulation qui retrouve encore le thème du point obscur :

"The lonely first person, the essayist's microcosmic «I», may be thought of as a verbal singularity at the center of the mind's black hole¹¹¹⁶."

En parlant de "trou noir", Sanders étend la métaphore au thème que Beaujour analyse dans son livre : il s'agit de comprendre comment l'essayisme fabrique un "dedans" (un Moi, une subjectivité) à partir d'un "dehors" que le mouvement de l'écriture "aspire", pour ainsi dire, dans la constitution progressive et digressive d'un "JE", c'est-à-dire d'un moi qui parvient à cette prise de conscience particulière qu'est la possibilité de s'énoncer comme tel. On retrouve ici l'idée du "mouvement centripète" auquel Ferruccio Masini compare la digression permanente de la pensée de Benjamin autour de l'objet¹¹¹⁷. Pour arriver à dire "je", c'est-à-dire à inscrire linguistiquement la prise de conscience d'une individualité, l'essayisme procède par approfondissements en apparence digressifs ou erratiques des choses diverses dont il parle. En ce sens, il est donc particulièrement en accord avec la

1112 Schopenhauer, *Le monde comme volonté et représentation* [1819], traduction française de Burdeau. Cité par GRATELOUP 1983, p.24.

1113 Husserl, *Méditations cartésiennes* [1919]. Cité par GRATELOUP 1983, p.25.

1114 SARTRE [1939], p.32.

1115 TERRASSE 1977, p.141.

1116 SANDERS 1988, p.671.

1117 MASINI 1986, p.251.

pensée phénoménologique qui ne donne son siège à la conscience que dans un rapport au monde.

Chez Graham Good, cet accord se retrouve dans la théorie du genre, et aboutit à l'impossibilité de tenir un discours strictement théorique sur l'essai. Il observe en effet que la philosophie existentialiste ou phénoménologique ne s'est pleinement développée dans des textes essayistiques, qu'après que les auteurs ont sacrifié au rituel de la thèse ou du traité. Il compare ainsi les différentes œuvres de Sartre, Camus, Adorno, dans une évaluation qui donne systématiquement la palme à l'essai contre les traités "abstrait", "boursofflés", ou "monstrueux". On peut rappeler la conviction de Good selon laquelle un discours n'est jamais si vrai que quand il épouse parfaitement son objet (d'où sa préférence pour les "essais sur les essais"¹¹¹⁸), et donc pour les "textes existentialistes de philosophie existentialiste". Il conclut lui-même sur une invitation à plus de nuances : "However, it is not necessary to denigrate the treatise in general to praise the essay"¹¹¹⁹.

Le partage, un dialogue paradoxal

Le concept de moi ou de personne que décrit Graham Good lui permet certes d'insister sur l'authenticité, la disponibilité, l'ouverture d'esprit et l'absence de dogmatisme du savoir développé. Mais l'essayisme qui s'y formule retrouve en fin de compte l'ambivalence inévitable qu'à leur manière, Paquette, Lukács ou Beaujour théorisent :

"The essayist is representatively unrepresentative, typical of how we experience ourselves as untypical"¹¹²⁰.

Il y a quelque chose de paradoxal dans le fait qu'un écrivain parvienne à désigner l'individualité irréductible de son lecteur en ne cherchant rien d'autre que la désignation de sa propre subjectivité. C'est la même ambivalence que l'on retrouve dans des réflexions très diverses sur l'essai, dans des articles de revues (Chabanis) ou des discours prononcés à l'occasion de la remise d'un "prix littéraire de l'essai"¹¹²¹. Pour Erwin Chargaff, l'essai se laisse très difficilement saisir ; son discours devant la *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung* ne s'en intitule pas moins "Das Wesentliche eines gelungenen Essays". A plusieurs reprises, il insiste sur le caractère unique de l'essai, et sur la vanité de toute définition ; pourtant, il reconnaît en fin de discours une qualité présente dans tout bon essai :

¹¹¹⁸ Voir notre Ière partie, chapitre 3, II.

¹¹¹⁹ "De toute manière, il n'est pas nécessaire de dénigrer le traité en général pour donner du prix à l'essai." GOOD 1988, p.23-24.

¹¹²⁰ "L'essayiste est représentatif en ceci qu'il n'est pas représentatif, il est typique de l'expérience que nous avons de nous-mêmes d'être atypiques." *ibid.*, p.9.

¹¹²¹ C'est pour ce type d'occasion que sont rédigés les articles de Hilde Spiel (SPIEL 1981) et Erwin Chargaff (CHARGAFF 1984) : il s'agit du Prix Heinrich Merck (*Merck-Preis*) de la Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung à Darmstadt. De même, c'est pour la remise du Prix Européen de l'Essai de la fondation Charles Veillon, en 1985, que Jean Starobinski s'interroge sur une possible définition de l'essai (STAROBINSKI 1985).

"... was ich für das Wesentliche eines gelungenen Essays halte : *ein* Mensch, *ein* Temperament haben ihn geschrieben ; die Gedanken, die ihn zusammenhalten, fügen sich zu einem Stil, aus dem ein Mensch herausblickt¹¹²²."

Personnel, donc absolument unique, donc réussi : tels sont les éléments de l'essai comme littérature personnelle Il y a quelque chose de paradoxal dans la revendication d'une subjectivité authentique et irréductible, et l'intronisation dans un cercle réputé d'essayistes primés : le même paradoxe, au fond, que de réunir en un genre littéraire des textes dont la valeur admise est précisément d'être irréductibles à aucun genre et de n'entrer dans aucun classement¹¹²³. Paradoxe enfin qui se lit dans l'opinion fréquente, rappelée par Michel Beaujour¹¹²⁴, que les *Essais* de Montaigne, "parlent" à chacun de nous, que l'on s'y retrouve dans toute notre secrète intimité et que Montaigne a su décrire notre propre vie en décrivant uniquement la sienne. Un jugement de critique littéraire sur des ouvrages d'Henri Petit¹¹²⁵ en 1973 l'illustre bien :

"Si l'essai n'est pas un genre, il est du moins le livre auquel s'applique le plus justement le mot pascalien : on croyait rencontrer un auteur, on découvre un homme. Cet homme est l'écrivain, sans doute. Mais c'est aussi nous-même¹¹²⁶."

On peut rappeler ici le problème épineux du caractère dialogique de l'essai : si Bruno Berger consacre une analyse méticuleuse à cette notion, pour démontrer que l'essai littéraire ne saurait être lu comme une lettre, comme un dialogue, ni même comme un monologue de théâtre, il n'en théorise pas moins le genre comme l'invitation qui est faite au lecteur à partager les pensées d'un esprit supérieur.

1122 "Ce que je tiens pour l'essentiel d'un essai réussi : *un* homme, *un* tempérament l'ont écrit ; les pensées qui lui donnent une cohérence s'adaptent à un style à travers lequel se lit le regard d'un homme." CHARGAFF 1984, p.117.

1123 On retrouve ainsi au plan institutionnel les paradoxes d'une délimitation d'un "genre littéraire" caractérisé par l'atopie. Barthes forge d'ailleurs ce thème pour décrire son comportement face à l'exigence institutionnelle d'être "situable". (BARTHES 1975, p.53.)

1124 BEAUJOUR 1980, p.14.

1125 Là encore, c'est à l'occasion d'une remise de prix littéraire. Le début de l'article de Chabanis montre bien les relations d'appartenance et de résistance qui se jouent dans le cas de l'essai : "Henri Petit reçoit le grand prix national des lettres. Un essayiste. Nos lecteurs connaissent le critique littéraire : il eut sa chronique aux *Nouvelles*. Mais le jury couronne l'auteur d'un certain nombre d'ouvrages que, faute d'un nom plus précis, il est convenu d'appeler des essais. Et qu'est-ce qu'un essai, sinon justement l'ouvrage qui échappe à tous les genres ?" (CHABANIS 1973)

1126 *ibid.*

Le partage, donc, et non pas l'échange, caractérise l'essayisme. Mais Richard Chadbourne, s'appuyant sur les analyses de Robert Scholes et Carl Klaus en 1969, revient encore en 1983 sur ce "dialogue" paradoxal d'une subjectivité authentique qui se donne en partage :

"The essay, furthermore, is marked by the peculiar relation of its author to his reader. It is the form in which the author usually speaks in his own name and takes the reader into a dialogue of confidence, but not necessarily in autobiographical fashion, and often in such a way as to «project a character which exists in some implied relation to his true self»¹¹²⁷."

Il s'agirait alors d'une relation doublement implicite : éprouver cette expérience toujours neuve (cette "fraîcheur" de l'ironiste, dirait Jankélévitch) par laquelle je prends conscience de moi-même implique de créer une sorte de dialogue, ou de partage, entre ce que j'étais par rapport à telle chose et ce que je suis maintenant à propos de telle autre chose, entre un nouveau moi et un ancien moi, qui n'est pas annulé par le nouveau, mais simplement mis en perspective. Ce partage ne se fait que si, implicitement, je le donne à voir à un lecteur. Starobinski, comme Bensmaïa, consacrent ainsi un développement à l'amitié, qui figure ces relations implicites où le partage avec l'autre permet de voir l'autre en soi-même, c'est-à-dire de prendre conscience de ce que l'on est. Commentant les leçons de tolérance de Montaigne, Starobinski écrit :

"dans ces propositions si générales, et qui frappent si vivement le lecteur, qui nous engagent encore aujourd'hui à la décision morale, Montaigne s'exprime lui-même par surcroît, et il sait qu'il le fait. Tout se noue ainsi¹¹²⁸."

C'est pourquoi nous éprouvons cette impression de nous reconnaître à la lecture de la "règle de conduite qui concilie l'amitié que chacun se doit et l'amitié que nous devons à tous les hommes¹¹²⁹." Construction de soi dans la confession qui mène à l'effacement dans le

¹¹²⁷ "Qui plus est, l'essai est marqué par une relation particulière de son auteur à son lecteur. C'est la forme dans laquelle l'auteur parle habituellement en son nom propre et engage le lecteur dans un dialogue de confiance, mais pas nécessairement d'une manière autobiographique, et souvent de telle sorte qu'un «personnage existant est projeté dans une relation implicite avec son vrai moi.» CHADBOURNE 1983, p.150. Il cite l'ouvrage SCHOLES & KLAUS 1969.

¹¹²⁸ STAROBINSKI 1985, p.192.

¹¹²⁹ idem. La formule de cette relation dont la base est une irréductibilité de la personne est sans doute contenue dans la célèbre phrase de Montaigne, dans l'essai "De l'amitié" (I, 28), à propos d'Etienne de la Boétie : "Si on me presse de dire pourquoi je l'aimais, je sens que cela ne se peut exprimer, qu'en répondant : «Parce que c'était lui ; parce que c'était moi.»" (p.269) Il n'est peut-être pas indifférent à cet égard, de noter que

tout ; saisie individuelle, étendue par l'imaginaire de la méditation à la conscience de l'univers entier ; prise de conscience de soi dans le dialogue avec l'autre ; ou dialogue avec soi-même qui se donne paradoxalement en spectacle (en confidence) à autrui : la subjectivité n'est décidément pas le concept élémentaire qui réduirait la complexité de l'essayisme à la simple expression de soi.

la dernière partie de la phrase est un ajout de la troisième édition des *Essais* ; comme si cette conscience de soi s'était développée petit à petit, au fil des "allongements" de l'essai, de l'écriture de soi. (Voir sur ce point SABRY 1992, p.211)

III. L'ÉCRITURE DU MOI

Ainsi, si l'essayisme est une écriture du moi, c'est dans tous les aspects suivants : c'est une *écriture* dans le sens où l'individualité n'est pas donnée d'avance, mais se construit en même temps que le texte. Elle ne le précède pas, et ne le déborde pas non plus ; c'est pourquoi l'analyse du moi "ondoyant" de Montaigne est confondue avec la lecture des sinuosités de son texte. Ce moi est incertain et changeant, comme le texte est hétérogène et disparate, mais aussi comme son rapport au monde est inégal : chaque objet suscite une prise de conscience où l'individu se dévoile légèrement différent de ce qu'il était dans un autre contexte. S'il y a pourtant une permanence, une "personnalité" quelque part, elle n'est formulée qu'en termes paradoxaux : indicible comme dans l'expérience mystique, dérivée comme dans la distance ironique ou inaccessible comme dans l'intentionnalité phénoménologique, mais en tout cas toujours entrevue dans son rapport à la chose, à l'univers. La métaphore lumineuse invite, nous semble-t-il, à la poursuivre dans ses implications physiques : de même que le physicien élabore un appareillage technique sophistiqué pour "voir l'invisible", rendre perceptible et quantifiable l'ultra-violet qui est la limite entre le noir et la lumière, de même l'essayiste propose son élaboration particulière pour saisir la limite du moi et de ce qui n'est plus lui, du dedans et du dehors : en l'occurrence, une rhétorique, c'est-à-dire une construction verbale.

Subjectivité littéraire, stratégie rhétorique

Réda Bensmaïa pense que Michel Beaujour échoue à rendre compte de la spécificité de l'essai, parce qu'il le ramène à une matrice connue, une origine rhétorique, alors qu'il faut montrer ce que l'essai en fait de radicalement différent. Cependant, il y a toute une série d'études sur l'essai qui reprennent cet enjeu rhétorique du genre, notamment dans l'examen du moi qui s'y révèle. Aux Etats-Unis, par exemple, Eleanor Risteen Gordon soutient une

thèse en 1988 où elle théorise le "JE fictionnel" de l'essayiste¹¹³⁰ ; Scott Russel Sanders parle de "simulacre portant le label «Je»¹¹³¹" ; François Ricard estime qu'en tant que construction littéraire de soi, les essais doivent être comptés au titre de la "fiction¹¹³²" ; Carl Klaus en 1989 fait aboutir son analyse de ce que les essayistes disent de leur pratique à la même conclusion¹¹³³. L'équivalence entre "rhétorique" et "fictionnel" demande à être analysée ; on a déjà signalé les propositions de *Fiction et diction*, dans lesquelles Gérard Genette invite à voir dans la notion de fiction un argument hérité de toute la tradition théorique pour fonder l'essence de la littérature. Selon lui, cette notion ne peut pas suffire à rendre compte de toutes les formes de ce qu'il propose, par contraste, d'appeler la "diction", au nombre desquelles il comptabilise (sans s'y attarder davantage) l'essai littéraire. Il nous semble d'autant plus important de prendre cette précaution qu'on a pu mesurer les enjeux épistémologiques et philosophiques de l'essayisme, à la fois comme anti-méthode et comme expression de l'individu. Sur ce dernier point qui nous occupe ici, on peut confronter l'homme rhétorique de Beaujour au moi fictif des études américaines (pour la plupart), pour donner une synthèse de la conception de l'individu qui s'en dégage, très archaïque ou post-moderne, selon le cas ; en tout état de cause, l'attitude mentale essayiste invite à la pensée d'un homme inséparable de son discours.

François Ricard veut distinguer les essais littéraires dans le vaste champ de ce que les Américains appellent la *nonfiction*, c'est-à-dire discerner les qualités qui en font des textes proprement littéraires. Il retient deux critères principaux : le mode lyrique et intuitif, d'une part ; la fonction poétique, d'autre part, qui fait du langage l'objet même de la recherche et non un instrument au service de la pensée. Ce deuxième critère permet de rapprocher l'essai du poème. Donc, les essais sont "des textes de fiction, dont l'écriture et le lyrisme dépassent, sinon égalent en importance et en intérêt le message¹¹³⁴." On reconnaît

1130 GORDON 1988.

1131 SANDERS 1988, p.669.

1132 RICARD 1977.

1133 KLAUS 1989, p.172-173.

1134 RICARD 1977, p.368.

dans cette formulation le sens particulier que Barthes a donné au terme *écriture*, dont la signification approche de création par le langage, littérature, production linguistique où les mots ont une valeur en eux-mêmes et non seulement dans ce à quoi ils renvoient. De la même manière, l'attitude mentale lyrique est conçue comme la subjectivité dans le sens où elle est l'objet même de la pensée autant que l'instrument de cette pensée : en termes husserliens, intentionnalité autant et même davantage que conscience¹¹³⁵. Le moi n'est pas explicitement qualifié de "fictionnel" par François Ricard, mais il est pensé en homologie avec la fonction poétique du langage pour qualifier globalement les textes essayistiques de "littéraires", c'est-à-dire "fictionnels".

Le moi fictif

Eleanor Risteen Gordon propose quant à elle une distinction non pas entre la *nonfiction* d'une part, et la "fiction" d'autre part (où il faudrait ranger l'essai), mais à l'intérieur même de l'essai entre l'objectivité du monde réel, des faits et des thèmes (*nonfiction*) et la personne subjective de l'auteur, créée verbalement (fiction). Les caractéristiques du moi essayiste servent donc ici de pivot à la théorie du genre, basée sur une analyse rhétorique :

"The dominance of the fictional *I*, over the «objective» nonfiction third person, and that of *ethos* over *logos* and *pathos* are the most significant distinguishing characteristics of the essay¹¹³⁶." On reviendra sur cette analyse dans le cadre d'une globalisation de la théorie de "l'essayisme comme textualisme¹¹³⁷" ;

ce qu'on peut en retenir pour le moment, c'est l'importance accordée à la radicalisation de l'aspect verbal du moi, sous-entendu : dans un contexte où le langage est utilisé poétiquement. Radicalement, donc, l'expression du moi *in process*, c'est-à-dire dans le déroulement même de l'écriture du texte, est qualifié de "fictionnel". Gordon y voit le fondement d'une méthode singulière, ou au moins d'une approche particulière du monde, qu'il faut prendre garde d'analyser correctement pour en apprécier la qualité : "l'épistémologie à la première personne" de l'essai provoque une difficulté de lecture, et

1135 *ibid.*, p.377.

1136 GORDON 1988.

1137 On pourrait imaginer le néologisme "rhétorisme" pour distinguer cette notion du "textualisme" tel que le définissent, à la suite de Roland Barthes, les théoriciens du Texte.

demande une certaine habileté dans le décodage des signes linguistiques et rhétoriques qui composent la "fictionnalisation de soi". Le texte *Roland Barthes par lui-même*, par exemple, se donne comme une biographie (la collection "Ecrivains de toujours" est sensée en donner au moins quelques repères) mais s'ouvre sur la mention manuscrite : "Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman" et emploie le "il" pendant tout le texte¹¹³⁸.

Dans sa réflexion sur "la première personne du singulier", Scott Russell Sanders invite tout d'abord à reprendre l'usage du "je" que la pédagogie universitaire traque impitoyablement :

"You recall [...] metaphors were to be used only in emergencies [...]. And even in emergencies we could not speak in the first-person singular¹¹³⁹."

Cependant, il précise ensuite que rien ne peut assurer à ce "je" une autorité suffisante pour se donner ainsi au lecteur, si ce n'est une autorité rhétorique entièrement construite, un art de se présenter de telle sorte que l'envie et le plaisir de lire naissent chez le lecteur. Il estime en effet que, contrairement à d'autres types de textes (récits de voyages ou d'expériences extraordinaires, par exemple), l'essai ne mise pas sur un thème spectaculaire¹¹⁴⁰. Aussi le "je" d'un essayiste, fût-il dénudé, exposé, reste-t-il une figure littéraire, un personnage construit pour être lu :

"What we meet on the page is not the flesh-and-blood author, but a simulacrum, a character who wears the label *I*¹¹⁴¹."

Carl Klaus formule la problématique de ce "moi fictif" dans des termes intéressants. Il note que le moi de l'essayiste se donne dans l'activité de sa réflexion, et non comme donnée préalable et/ou résultat définitif d'une analyse : "not the self, but the self

1138 BARTHES 1975. Tout nous paraît significatif dans cette ouverture : le principe de la collection, par exemple, parce que Barthes y a aussi publié un *Michelet par lui-même* (1954) ; le fac-similé, qui nie par la graphie le contenu de l'énoncé ; enfin, l'énonciation ainsi définie, doublement ambiguë, puisque le "il" utilisé dans le texte reverrait déjà à un personnage de roman, mais qu'en étant attribué à l'énonciation d'un "je" implicite lui-même personnage, il repousse encore l'origine du "je" véritable qui produit le texte.

1139 "Souvenez-vous que les métaphores n'étaient autorisées qu'en cas d'urgence. Et même en cas d'urgence nous n'avions pas le droit de parler à la première personne du singulier." SANDERS 1988, p.663.

1140 *ibid.*, p.668.

1141 "Celui que nous rencontrons dans la page, ce n'est pas l'auteur en chair et en os, mais un simulacre, un personnage littéraire qui porte le label *Je*." *ibid.*, p.669.

thinking¹¹⁴²." Le phénomène littéraire qui en résulte s'apparente à un personnage de fiction, dont l'épaisseur augmente avec le volume de texte qui lui est consacré. Mais cette "fiction", selon Virginia Woolf, est conçue comme un horizon ; l'essai, en effet, refuse tout décret définitif de stabilité. "Never to be yourself and yet always — that is the problem¹¹⁴³" représente pour Klaus "This paradoxical conception of the essayist's persona as being at once an authentic reflection of personality and a fictionalized construction of personality¹¹⁴⁴."

En énonçant ce paradoxe, Klaus suggère la tension entre un moi que seule l'écriture peut construire authentiquement et une galerie de personnages rhétoriquement possibles, points de fuite dispersés d'une écriture de soi. Le moi "fictif" de l'essayiste sera la combinaison subtile de cet horizon poétique ou "capacités fictionnelles" et des "capacités actuelles¹¹⁴⁵" de l'écrivain. Tout comme Good, Klaus considère ici un processus d'accommodation permanente entre ce que l'écriture entraîne l'essayiste à être, d'une part, et ce qu'une rhétorique de l'authenticité l'engage à rester, d'autre part. En termes musicaux, ce sera une résonance :

"an intimate connection between role-playing and essay-writing, even as they affirm that the roles they play must be deeply in tune with their inherent nature¹¹⁴⁶."

Klaus conclut sur l'idée que l'essai doit donc être considéré comme un texte de fiction. On peut rester réservé¹¹⁴⁷ sur cette opinion, formulée brièvement au terme d'une analyse qui laisse surtout la place aux textes des essayistes eux-mêmes. Il nous semble que son intérêt réside surtout dans une représentation souple du problème du moi dans l'essai. Si le "je" est un personnage, une fiction de l'écrivain, la convention de l'essai réside dans la conviction que ce personnage fictif est ce qui peut le mieux approcher la réalité de sa personne.

1142 KLAUS 1989, p.169. Il cite Alfred Kazin, "The Essay as a Modern Form", in *The Open Form : Essays for our Time*, New York, 1961.

1143 KLAUS 1989, p.171. Il cite Virginia Woolf.

1144 "Cette conception paradoxale du personnage de l'essayiste, comme étant à la fois un reflet authentique de la personnalité et une construction fictionnalisée de la personnalité." KLAUS 1989, p.171.

1145 idem.

1146 "une connexion intime entre le fait de jouer un rôle et le fait d'écrire un essai, même quand ils affirment que les rôles qu'ils jouent doivent être en harmonie profonde avec leur nature inhérente." *ibid.*, p.172.

1147 Voir l'avis d'Anderson lui-même, qui dirige le recueil d'articles où Klaus publie cette opinion (ANDERSON 1989, p.ix).

L'essayiste peut prendre toutes sortes de rôles, à l'exception de celui qui lui donnerait le moyen de se dissimuler.

Le moi lisible

Vu sous cet angle, l'essayisme devient plus un problème de lecture qu'un mystère d'écriture, dont on pourrait risquer la formulation suivante : le personnage fictif serait en quelque sorte l'horizon d'écriture de l'écrivain cherchant à se représenter, tandis que le moi "réel", authentique, serait l'horizon de la lecture, l'essai comme texte prenant place entre ces deux dynamiques et en ménageant la double possibilité. C'est une piste que suivent volontiers les théoriciens américains. Ici culmine la remise en question du critère subjectif (ou du moins de sa pertinence) dans la définition de l'essayisme¹¹⁴⁸. On est en effet à l'exact opposé, semble-t-il, du "JE non-métaphorique" de Paquette, qui servait de critère pour distinguer l'essai littéraire du traité philosophique, par exemple, où le JE, lorsqu'il apparaît, est l'emblème de toute personne qui pense. Pourtant, on se souvient du problème que rencontrait Paquette face aux "essais dans le roman" ; il y était confronté à un JE qu'il ne pouvait pas faire autrement que compter comme essayiste, en déléguant à quelque autre théorie le problème d'élucider le rapport entre l'auteur et le narrateur. Le moi fictif, ou rhétorique, de Gordon est finalement une issue technique à ce problème ; le JE qui se rencontre en texte est nécessairement de mots, n'est rien d'autre qu'une construction verbale : un "effet-JE", de la même façon qu'on peut parler d'"effet-personnage"¹¹⁴⁹. Mais les procédures de cette construction diffèrent : il existe une procédure narrative et une procédure rhétorique. L'une s'articule aux épisodes fictifs d'une histoire, l'autre aux discours non-fictifs *sur* une Histoire (une culture) ; l'une est globalement subordonnée au principe du récit (chronologie, opposition récit/discours), l'autre au principe de l'interlocution

1148 Cette question n'est peut-être pas spécifique de l'essayisme ; le concept même de la littérature par rapport à la notion d'"imitation" (mimesis) y est engagé. La discussion que propose Gérard Genette des théories génériques à propos du genre lyrique peut ainsi éclairer cet enjeu. "Batteux et Schlegel s'accordent manifestement pour reconnaître que les «sentiments» exprimés dans un poème lyrique peuvent être feints ou authentiques ; pour Batteux, il suffit que ces sentiments puissent être feints pour que l'ensemble du genre lyrique reste soumis au principe d'imitation [...] ; pour Schlegel, il suffit qu'ils puissent être authentiques pour que l'ensemble du genre lyrique échappe à ce principe." (GENETTE [1979], p.119)

1149 Voir l'ouvrage de Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992.

(composition d'une autorité de discours dans le rapport à autrui). Nous reviendrons en détail sur ce problème du rapport entre les notions de rhétorique et de fiction dans la théorie de la littérature ; ce que le problème du moi essayiste devient maintenant, c'est à la fois plus et moins que ce qu'il était au départ. Certes, nous en arrivons à ce que sa problématique se confonde, finalement, avec le problème de la littérature en général et les impasses de la poétique aristotélicienne devant certains types de textes. Mais de Randa Sabry à Carl Klaus et Eleanor Gordon, le moi authentique d'un Montaigne, qui rejetait la rhétorique artificielle pour être enfin lui-même et se donner à voir tel qu'il est, semble se réduire comme peau de chagrin : stratégique ; fondé sur l'extériorité dans l'"intentionnalité" phénoménologique ; purement verbal pour être enfin carrément fictif : que reste-t-il du sujet comme concept-clé organisant la réflexion sur l'essayisme ?

Le modèle psychanalytique

Lane Kauffmann souligne lui aussi la naïveté d'en rester à un concept unifié d'individualité pensante.

"Personne n'oserait plus prétendre, comme le faisait alors Kazin que l'essai (ou toute autre forme d'écriture) exprimât «le point de vue totalement indéterminé et librement découvert de l'individu»¹¹⁵⁰."

Le matérialisme historique et la psychanalyse, mais plus globalement la crise du sujet qui fonde notre "modernité", nous interdisent désormais de considérer la personne comme un centre d'où rayonne le texte littéraire, les théories scientifiques, les concepts philosophiques, etc. Kauffmann s'en réfère à Marx et Freud, mais aussi à Rimbaud, pour éclairer la "qualité excentrique du moi"¹¹⁵¹ : "la découverte de son propre point de vue revient à découvrir ce qui le détermine"¹¹⁵². D'une façon certes moins provocante, Montaigne finalement dit aussi que "Je est un autre" ; l'observation continue qu'il fait de lui-même est moins un narcissisme satisfait qu'un étonnement permanent devant la complexité de ce que nous croyons être

1150 KAUFFMANN 1988, p.70. Il cite Alfred Kazin, "The Essay as a Modern Form", in *The Open Form : Essays for our Time*, New York, 1961.

1151 *ibid.*, p.72.

1152 *ibid.*, p.70.

nous-mêmes. Pourtant, Montaigne détient encore la sérénité qui lui permet de continuer d'exercer un jugement malgré une conscience incertaine, contrairement à l'essayiste contemporain qui prend garde à ne rien mettre de lui-même dans son discours : s'il le fait, on classera ce qu'il dit comme fiction, et cela n'aura guère d'importance. Savoir quelque chose et le dire implique d'être passé maître dans l'art de la déconstruction de soi, pour traquer l'idéologie, la névrose ou la fausse conscience. Kauffmann cite le philosophe Eduardo Nicol, pour qui il faut choisir entre le moi et la philosophie comme entre l'opinion et le savoir véritable, la *doxa* et l'*epistémè*¹¹⁵³. Il y a désormais une grande méfiance portée au Moi, au terme d'un processus résumé plaisamment :

"«Je pense, donc je suis» (dixit Descartes) ; à quoi Valéry répondrait : «Parfois je pense ; et parfois, je suis.» Montaigne s'arrangeait pour faire les deux à la fois : penser, exister en même temps¹¹⁵⁴."

On aimerait préciser : en écrivant, car cette conjonction est finalement rendue possible par l'écriture. L'écriture permet de faire de la recherche en elle-même le sens du processus, et d'abolir ainsi son terme, puisque tout nous apprend que le terme est illusoire. La métaphore de la chasse sans prise avait quelque chose de frappant en même temps que d'absurde : on y lit bien l'accent mis sur le processus, parce qu'il dit la "dépense" d'action sans désigner sa finalité, dans un vide du sens qui sert bien l'efficacité de l'image. Dans l'écriture, même s'il n'y a pas de but, pas de prise, il reste un produit, la trace de la dépense : un texte, ingénieusement baptisé *Essais*. Stratégique, rhétorique, fictif... ou non, il n'en reste pas moins ce texte, et ce "moi" constitué par le seul enregistrement de sa recherche.

La psychanalyse peut dans une certaine mesure bloquer la confiance accordée au moi, comme le dit Kauffmann. Mais elle devient, dans une autre problématisation, qui fait plus de place, peut-être, à la réalité littéraire (plutôt que d'en faire une "question d'intérêt local¹¹⁵⁵"), le modèle qui permet de comprendre le sujet comme le produit d'un langage et d'une remémoration. C'est ce que parvient parfaitement à rendre, évidemment, le livre de

1153 *ibid.*, p.75-76.

1154 *ibid.*, p.73.

Michel Beaujour, mais aussi des articles américains plus récents. Dans *Miroirs d'encre*, l'autoportrait-essai est qualifié de "doublet de la psychanalyse", dans la mesure où, "quel que soit son projet originel [...], l'autoportraitiste poursuit sa tâche en tant que le plus conscient des écrivains, fasciné par les procédés qu'il croit inventer, qu'il met en œuvre, et dont il se fait le théoricien obstiné. Ces procédés renvoient néanmoins à une double archéologie : celle du sujet lui-même, et celle qui est inhérente à la pratique rhétorique¹¹⁵⁶."

La fascination pour cette "méthode sans méthode", on l'a vu, est expliquée comme un écho involontaire et inévitable des codes mnémoniques de l'ancienne rhétorique ; en somme, une sorte de "retour du refoulé". Le concept de mémoire qui sert d'outil à Beaujour, et la problématique paradoxale d'"oubli de la mémoire" (oubli de la pratique rhétorique) ne peuvent pas ne pas s'accorder aux raisonnements de la psychanalyse. Il s'agit toujours de se remémorer qui l'on est, dans l'étrange paradoxe chronologique que cela implique (méthode sans méthode), et dans la tension entre le mythe compact, unifié et universel et la prise de conscience de soi comme écho individuel, ne ressemblant à aucun autre écho individuel, de ce mythe. "On peut assurément préférer la «vérité» du discontinu, du fragmentaire, à l'erreur cohérente du mythe et du fantasme¹¹⁵⁷." D'autant que cette cohérence a pour objectif de constituer l'homme en universel, en culture occidentale, alors que l'essai veut faire précisément le trajet inverse qui consiste à trouver l'homme individuel à travers son discours sur ce qui reste du mythe déconstruit. Pour Beaujour, cette opposition terme à terme ne révèle que davantage la permanence des matrices rhétoriques présidant à l'élaboration de l'un et de l'autre processus.

William Howarth, Scott Russel Sanders (1988) et Rebecca Blevins Faery (1990) invitent à réfléchir sur le moi de l'essayiste de la même façon. Faery le formule notamment dans un jeu de mots intraduisible :

"The passage [d'un essai de Patricia Williams] is a metaphoric description of the dis-composing effect of monolithic racist and sexist discourses on Williams, and of the composing effect of her own writing, in which

1155 *ibid.*, p.90.

1156 BEAUJOUR 1980, p.208.

1157 *ibid.*, p.212.

she reconstructs — *re-members* — a self, however momentary, however *partial* in both sense of the word : invested with self-interest and without claim to finality¹¹⁵⁸."

Recomposer, reconstruire ou se souvenir, font partie du même processus d'écriture essayistique. L'article de Faery choisit un "mythe" ou lieu commun culturel parmi les plus discutés aux Etats-Unis actuellement : le mâle "blanc anglo-saxon protestant"¹¹⁵⁹ comme modèle identitaire dominant. Dans ce contexte-là, la "matrice rhétorique", pour reprendre le terme de Beaujour, non seulement ne fonctionne plus harmonieusement parce qu'on aurait oublié ou mis à l'écart l'un des codes de sa mise en œuvre (*memoria*), mais encore détruit le sujet, parce que celui-ci prend la parole dans un cadre où il n'est tout simplement pas prévu qu'il puisse la prendre (parce qu'il est dominé socialement, sexuellement, ethniquement, confessionnellement, etc.). S'il est ainsi possible de suivre les avatars de *memoria* dans l'autoportrait de saintAugustin à Roland Barthes, en passant par la méthode psychanalytique d'"archéologie" du sujet et de sa parole par Jacques Lacan, l'essayisme d'une femme, d'un Noir, d'une esclave, d'un ouvrier¹¹⁶⁰ possède une urgence particulière. En effet, si l'un de ces individus-ci s'engage dans le parcours culturel au cours duquel sa personne lui devient peu à peu familière, sa prise de conscience en l'occurrence est celle d'une destruction, d'un baïllonnement ou d'un silence. Elle prend alors d'autant plus l'aspect d'un "traitement", comme l'explique ce jugement de William Howarth sur l'essayiste contemporaine Joan Didion :

1158 "Ce passage est une description métaphorique de l'effet de dé-composition des discours racistes et sexistes monolithiques tenus sur elle, et sur l'effet de composition de sa propre écriture, dans laquelle elle reconstruit — *elle (se) re-trouve* — un moi, quelque momentané qu'il soit, quelque partiel et partial qu'il soit, dans les deux sens : investi d'intérêt personnel et sans prétention vers une totalité." FAERY 1990, p.25. Jeu de mots intraduisible en français moderne sur *remember* : "se souvenir" et *re-member* : "retrouver ses membres" (le vieux français connaissait la même polysémie sur le verbe *remembrer* qui est à l'origine du terme anglo-saxon). Le même jeu de mots est utilisé par MAC CARTHY 1989, p.314, pour décrire le fonctionnement de sa "lecture créative."

1159 On connaît le sigle "W.A.S.P.", pour "White Anglo-Saxon Protestant".

1160 Ce sont des exemples parmi d'autres de personnes "dominées" dans la culture occidentale. Patricia Williams, citée dans l'extrait ci-dessus, est une femme noire américaine. Mais on peut aussi prendre *Dispatches* de Michael Herr comme le discours d'un "WASP" dominé : le perdant de la guerre.

"Writing about this collapse becomes reconstructive, the act of self-healing. By naming her disorders she subordinates and arranges them into text, where she maintains an authority. Narration is the traditional basis of healing, as patients describe symptoms and doctors interpret their stories¹¹⁶¹."

Auto-guérison ou "re-membering", l'essayisme permet d'exister comme personne au moins dans son texte, même si c'est uniquement ce texte-là sur ce sujet-là à ce moment-là. Les analyses de Laurent Mailhot et François Ricard sur la question nationale québécoise auraient sans doute un prolongement immédiatement actuel dans la perspective ouverte par Faery (surtout) : on se convainc sans mal que le JE essayiste est devenu un NOUS aujourd'hui aux Etats-Unis, dans ce qu'il est convenu d'appeler le langage "politiquement correct". La formule de Mailhot s'y applique bien : plutôt qu'un "discours autre", la parole du dominé devient un "autre discours" s'insérant à ce titre dans l'ensemble des relations de pouvoir qu'elle est censée dénoncer. Plutôt qu'un regard neuf sur la culture, elle crée une contre-culture, où se met en place, localement, le mouvement d'identification-individuation qui régit le modèle dominant.

En termes psychanalytiques, ces différentes réflexions font basculer l'accent, en somme, sur la *cure*, au lieu de se bloquer au stade du *diagnostic*. Celui-ci met certes l'accent sur les ruptures psychiques, les incohérences mentales et la division ("excentricité", dans le beau double sens du terme) du sujet ; mais celle-là permet de prendre une certaine maîtrise du phénomène à travers l'analyse, qui est parole et remémoration (parole *de* remémoration). Mark Allister applique par exemple une grille de lecture inspirée par la méthode psychanalytique à un essai américain contemporain de Bill Barich.. Il constate que de nombreuses figures possèdent une signification emblématique de l'inconscient du sujet, mais il met l'accent sur la négligence du texte à formuler des significations arrêtées de ces symboles.

"Most significant in his healing process is not any single insight or the recovery of any specific memory, but rather a gradual «working through" of his conflicts¹¹⁶²."

1161 "Ecrire sur cette destruction prend un sens reconstructif, c'est l'acte d'une auto-guérison. En nommant ses troubles, elles les subordonne au texte et elle les arrange, là où elle garde une autorité. La narration est la base traditionnelle de la guérison, quand les patients décrivent leurs symptômes et que les docteurs interprètent leurs histoires." HOWARTH 1988, p.641.

La cure psychanalytique n'a pas pour objet la disparition de la fissure, la réunification mythique d'un moi nécessairement divisé ; au contraire, pourrait-on dire, elle vise à l'expression verbale de cette fissure. Son but est le dévoilement, mais dans l'effort pour mettre en mots sa réalité "névrotique" le sujet arrive à une connaissance de lui-même :

"a working through that eventually reveals connections between self and other, self and nature¹¹⁶³."

De même qu'on ne peut raisonnablement indiquer à l'avance la durée d'une cure psychanalytique, Starobinski signale que la guérison par l'écriture essayistique de la "mélancolie" est un processus sans fin¹¹⁶⁴. Dans le même esprit, Hardison évoque les "allongails" de Montaigne dans une métaphore dont le paradoxe s'intègre très bien au modèle psychanalytique :

"The more clothes he put on, the more naked he became. And as his nakedness increased, the more he — and his readers — became aware that he was not a single consistent identity, but a boiling pot of conflicts and changes¹¹⁶⁵."

Est "sujet" l'être de paroles qui verbalise le jeu de relations entre les différentes facettes de sa personnalité¹¹⁶⁶. La formulation politique de ces enjeux est celle qui en montre le mieux les versants "dogmatiques" ou "dangereux", ou, pour rester littéraire, "non-essayistiques". La tentation peut apparaître de baser une action politique sur l'assurance nouvellement acquise, surtout quand cette assurance donne, par le langage, un pouvoir à ceux qui en avaient été privés. De nombreux critiques américains théorisent de cette façon le pouvoir de l'essai : "fiction" d'un type particulier, qui est une rhétorique légitimante et une prise de pouvoir¹¹⁶⁷. Cependant, ils insistent tous plus ou moins sur le fait que l'essayisme est une attitude profondément individuelle. Le statut de dominé engage l'essayiste presque

1162 "Le plus significatif, dans ce processus de guérison, ce n'est pas un aperçu particulier ou la remémoration de quelque souvenir spécifique, mais plutôt le «travail» de ses conflits." ALLISTER 1989, p.103.

1163 "Un travail qui révèle éventuellement des connexions entre le moi et l'autre, le moi et la nature." *ibid.*, p.103.

1164 STAROBINSKI 1987, p.8.

1165 "Plus il se vêtait, plus il était nu. Et au fur et à mesure que sa nudité augmentait, lui et ses lecteurs prirent conscience qu'il n'était pas une identité singulière, mais une marmite bouillonnante de conflits et de changements." HARDISON 1988, p.616-617.

1166 Une comparaison pourrait peut-être être risquée dans le cadre de cette lecture psychanalytique : la littérature romanesque, théâtrale ou lyrique correspondrait au processus de *sublimation* (qui n'implique pas de thérapie), alors que l'essai correspondrait au processus du *transfert* (qui apparaît pendant la cure).

1167 Voir SANDERS 1988, GORDON 1988, KLAUS 1989, FAERY 1990.

automatiquement dans une dialectique négative, une déconstruction dont l'acte-même (le texte, puisque nous sommes dans l'ordre du discours) est la seule trace de reconstruction de soi ; récupéré par quelque idéologie qui n'aurait pas cette "aristocratie de l'esprit" dont Bruno Berger le gratifie, et dégradé en méthode de contestation, le solipsisme essayiste se mésinterprète en individualisme pamphlétaire (deux paradoxes inverses l'un de l'autre). Même si le lecteur a l'impression de se reconnaître dans chaque ligne des *Essais*, c'est Montaigne et personne d'autre qui en est l'auteur, et c'est précisément parce que nous avons cette certitude, sans doute, que nous pouvons les lire ainsi.

Le moi de l'essayiste

Encore faut-il se mettre d'accord sur cet individu-ci. Tous les phénomènes complexes d'identification et d'individuation que nous avons passé en revue s'observent dans des textes, se *lisent* : le moi dont il s'agit, en l'occurrence, est peut-être culturel, verbal, rhétorique ou fictif parce tout individu l'est dans une certaine mesure ; mais, surtout, parce que nous sommes face à un écrivain. Beaujour écrit qu'"il n'y a pas d'autoportrait qui ne soit celui d'un écrivain en tant qu'écrivain"¹¹⁶⁸.

1168 BEAUJOUR 1980, p.15.

L'écriture personnelle est aussi, vue sous cet angle, écriture d'un statut : celui d'auteur (d'essayiste, d'écrivain). Se poser la question "Qui suis-je ?", en tenter la formulation (ce qui, on l'a vu, est la seule "réponse¹¹⁶⁹" possible), revient aussi à se demander : "De quel droit est-ce que je prends la parole ?" Starobinski nous invite ainsi à prendre conscience de l'enjeu des *Essais* : Montaigne "laisse entendre qu'un livre veut d'être publié", qu'il n'est pas inacceptable "que le premier gentilhomme venu s'avise de nous communiquer ses *essais*¹¹⁷⁰." Sanders estime que pour l'essayiste, le problème de l'autorité du discours est incontournable, dans la mesure où le "genre" se définit contre les autorités existantes.

"By what right does one speak ? Why should anyone listen ? The traditional sources of authority no longer serve. You cannot justify your words by appealing to the Bible or some other holy text, you cannot merely stitch together a patchwork of quotations from classical authors, you cannot lean on a podium at the Atheneum and deliver your wisdom to a rapt audience¹¹⁷¹."

Howarth signale aussi l'importance de cette question, l'élargissant à la légitimité de toute parole : "Why bother with words¹¹⁷² ?" On retrouve alors à propos de l'essai une observation qui concerne la littérature contemporaine en général¹¹⁷³ : le statut de l'auteur, de l'œuvre, de la parole littéraire sont légitimés par les œuvres elles-mêmes. L'institution sociale n'assure plus la reconnaissance de principe à l'activité littéraire ; il faut la conquérir, selon différentes stratégies. L'une des conséquences de cette mutation sociale est le repli de la littérature sur elle-même : elle devient spéculaire, parce qu'en se réfléchissant elle maintient une figuration minimale. On trouvera donc de plus en plus d'œuvres intégrant à leur propre création une interrogation sur leurs conditions de possibilité et le geste rhétorique de leur consécration.

1169 Il faudrait entendre ce terme comme on le fait en neurologie : non pas résolution d'un problème, mais réaction à une excitation nerveuse (ou, ici, intellectuelle).

1170 STAROBINSKI 1985, p.188.

1171 "De quel droit parlons-nous ? Pourquoi quelqu'un devrait-il écouter ? Les sources d'autorité traditionnelles ne servent plus. Vous ne pouvez pas vous justifier en appelant à la Bible ou à quelque autre texte sacré, vous ne pouvez pas vous contenter de coudre un patchwork de citations d'auteurs classiques, vous ne pouvez pas monter sur un podium à l'Athénée et délivrer votre sagesse à une audience captivée." SANDERS 1988, p.667.

1172 HOWARTH 1988, p.639.

1173 Voir par exemple une synthèse de cette question dans VIALA 1990.

Portrait de Montaigne en auteur

Randa Sabry propose une belle analyse d'un essai surprenant de Montaigne, "De la ressemblance des enfants aux pères"¹¹⁷⁴. Ce chapitre ultime du livre II contient un entretien-digression de Montaigne à Madame de Duras, dont l'adresse apparaît soudain dans le texte. Cette adresse semble être une dédicace, mais une dédicace déplacée, encastrée (digressive), alors que dans d'autres chapitres Montaigne respecte l'usage qui veut qu'on inscrive le nom du dédicataire sous le titre, en surplomb du texte. Sabry montre comment ce détournement de paratexte participe d'une stratégie de légitimation présente à divers titres dans toute l'œuvre de Montaigne : il s'agit toujours de donner un statut au discours "naturel", à l'authenticité de la personne, en imaginant des procédés pour signifier cette littérature anti-rhétorique. La digression de Montaigne emprunte à un élément du paratexte la forme de sa légitimité rhétorique, mais marque ses différences, sa puissance "naturelle", surtout "dans la légitimité de l'emplacement : le paratexte a une place canonique, il obéit à un certain code de la présentation paginale et typographique ; la digression se forge et impose, dans l'imprévisibilité, ses propres conditions d'apparition"¹¹⁷⁵.

Le chapitre en question est situé à un emplacement stratégique du livre : c'est le dernier, Montaigne est sur le point de publier son ouvrage¹¹⁷⁶. C'est le moment que choisit Montaigne pour insérer une dernière dénégation de la rhétorique et de la gloire d'être écrivain, sous la forme d'un aparté sans façon¹¹⁷⁷ entre sa voisine et lui. L'ensemble relève, pour Randa Sabry, d'une tactique magistrale, celle qui consiste à faire passer le texte pour "pris sur le vif".

"Il a bâti son autoportrait, il l'a tout entier sous les yeux, achevé. Dans ce contexte d'ultimité, de limite (redoublé par le sujet traité dans l'essai : la médecine, soit la science qui s'arroge la frontière entre vie et mort), dans ce contexte-charnière donc, où Montaigne va passer de l'anonymat à la gloire, du corps maladif dont parle l'essai à ce corps indestructible qu'est le texte, [...] de l'intimité au monument public, cette dédicace

1174 *Essais*, II, 37.

1175 SABRY 1992, p.208.

1176 Il s'agit de la première édition de 1580.

1177 L'entretien s'achève un peu cavalièrement : "Madame, en voilà assez : vous me donnez bien congé de reprendre le fil de mon propos, duquel je m'étais détourné pour vous entretenir."

impromptue vaut pour un morceau de vie, de parole vive. L'essai de papier et d'encre s'entrouvre pour laisser apparaître dans l'embrasure un Montaigne «au naturel», en conversation avec une voisine et amie¹¹⁷⁸."

Sur cette base d'un discours "authentique", Montaigne entend, on l'a vu, fonder une littérature neuve, enfin "vraie". Ce passage de l'essai II, 37 donne un exemple de stratégie de légitimation qui transgresse, grâce à la digression, un code institué. De cette manière, il assure au livre un statut paradoxalement "certifié" et "authentique".

L'écriture du moi est donc aussi "portrait de soi en auteur", manière de s'instituer comme écrivain, dans le processus complexe de dévoilement et découverte que nous avons analysé. Montaigne offre ici encore l'occasion d'une citation : dans le livre III, donc dans la deuxième étape de l'institution — ou auto-institution — de son livre¹¹⁷⁹, il formule explicitement son projet de s'écarter des marques officielles donnant un statut, et l'originalité convaincue de son entreprise "naturelle".

"Les auteurs se communiquent au peuple par quelque marque particulière et étrangère ; moi, le premier, par mon être universel, comme Michel de Montaigne, non comme grammairien, ou poète, ou jurisconsulte¹¹⁸⁰."

L'auteur proliférant

Pour comprendre leur statut spécifique, William Howarth pense qu'il faut tenir compte des révisions apportées à leurs textes par les auteurs d'essais. Les essais ne sont pas souvent, en effet, le résultat d'un grand projet poétique unifié ; l'intention créatrice y est encore moins visible qu'ailleurs, et l'on peut en prendre pour indice la fréquence des textes d'abord publiés sous forme d'articles et ensuite seulement republiés en tant qu'essais, en recueils. Quel statut prend alors l'auteur de ces textes ? Howarth emploie le terme de "carrière" ; en l'occurrence, celle d'un essayiste obéit aussi peu que son texte au principe de linéarité¹¹⁸¹. Pourtant, c'est l'instabilité même de ce statut qui peut induire les meilleures stratégies d'auto-légitimation ("author's self-definition") : parce qu'elle les exige. "Collections induce recollection, seeing how works have shaped a career¹¹⁸²." On trouve

1178 *ibid.*, p.209.

1179 Le troisième livre apparaît dans l'édition de 1588.

1180 Essai "Du repentir", III, 2.

1181 HOWARTH 1988, p.637.

1182 "Faire un recueil implique de recueillir ses souvenirs, pour voir comment des œuvres ont donné forme à une carrière." (Jeu de mots : *recollection* désigne l'acte de se souvenir.) *ibid.*, p.639.

dans le journal de Robert Musil de très nombreuses considérations à ce sujet, et l'approfondissement d'une interrogation profonde sur ce qui le définit comme auteur : l'œuvre majeure, le vaste roman qu'il ne parvient pas à achever, ou les essais épars que son éditeur vient finalement à recueillir et publier ? Ce qui semble clair, c'est que son identité se donne elle-même "en processus" dans les recueils d'essais, et que ce travail sous-jacent construit plus solidement le texte que tout décret d'institution¹¹⁸³.

Plus encore que l'écriture d'un processus de prise de conscience, Hardison considère que la révision de leurs textes est le phénomène qui distingue le mieux Montaigne et Bacon des orateurs ; il a montré auparavant combien leur opposition aux méthodes de ces derniers recelait de stratégie elle-même rhétorique. A l'opposé¹¹⁸⁴ du discours de l'orateur qui prend sa valeur dans son efficacité, à l'occasion unique de sa profération,

"the constant revision implies a change in the concept of the essay from the enactment of a process to something that looks suspiciously like literature — perhaps an oration propped up like a scarecrow on the scaffolding of its *dispositio*¹¹⁸⁵."

Le moi essayiste se donne à lui-même l'autorité de sa parole, en s'appuyant sur une stratégie de l'authenticité "erratique" (digressive surtout, pour Sabry). En fait, conclut Randa Sabry, l'essai marque mieux qu'un autre genre, peut-être, le caractère proliférant du texte littéraire, et la construction dispersée d'un statut d'écrivain. De même, pour Starobinski, le problème de l'œuvre chez Montaigne ne peut pas être posé sans référence au statut des "allongails" multiples et, d'une façon ou d'une autre, visibles dans le texte¹¹⁸⁶.

"Le mode de surgissement du texte est la prolifération, la greffe, la rature, le grouillement, le débordement, le désordre, la déviation. Etat originel qu'oblitére si efficacement le livre que lorsque nous disons «texte», nous

1183 Voir la préface de Philippe Jaccottet in MUSIL 1978.

1184 On se souvient que Jean-Marcel Paquette oppose la pensée "musicale" de l'essai, qui "répète", à la pensée "conceptuelle" (mais il ne précise pas ce dernier). L'opposition apparemment simpliste entre "dire une fois" et "dire plusieurs fois" prendrait ici tout son sens : l'essai mimerait, garderait la trace dans le déroulement du texte du principe qui le fonde comme littérature. (Voir notre Ière partie, chapitre 2, II.)

1185 "La constante révision du texte implique un changement dans le concept d'essai, de l'enregistrement d'un processus à quelque chose qui ressemble étrangement à de la littérature — quelque chose comme un morceau d'éloquence appuyé comme un épouvantail sur l'échaffaudage de sa *dispositio*." HARDISON 1988, p.624.

1186 STAROBINSKI 1993, p.417-418. Les éditions savantes de Montaigne marquent typographiquement les différents niveaux de rédaction du texte. Mais ces niveaux sont aussi, de manière générale, à l'origine de l'effet d'erratisme des *Essais*.

pensons immédiatement à la linéarité régulière de l'imprimé, alors qu'il n'est peut-être pas d'image plus «déformée» de l'écriture¹¹⁸⁷."

L'amateur et l'excentrique : mort de l'Auteur, puissance de l'écrivain

S'il y a un auteur aux essais littéraires, c'est donc cet être paradoxal qui ne se définit que mieux si son statut n'est pas donné d'avance, et qui n'y parvient jamais aussi bien que lorsqu'est opérée la fusion de l'œuvre et de la personne, en l'espèce la stratégie d'authenticité dont Montaigne a donné l'exemple indépassable¹¹⁸⁸. Pour certains, ce phénomène classe l'essai dans la catégorie des littératures négatives ; l'absence de toute autre légitimation officielle de l'écrivain est significative d'une décadence littéraire, ou au moins un moment de crise. On a déjà rencontré l'opinion de Besnier sur "La crise de l'identité littéraire¹¹⁸⁹" ; Morot-Sir le rejoint exactement en déclarant que l'essai correspond à un moment d'échec, le "moment où il [l'écrivain] ne peut plus écrire que sur la conscience qu'il a de lui-même et de ses limites¹¹⁹⁰." La thèse de la "mort de l'auteur", que Bensmaïa reprend à la suite Roland Barthes¹¹⁹¹, malgré une formulation provocante, est beaucoup moins négative. Elle consiste à prendre au sérieux, en quelque sorte, l'aspect proliférant du texte, en ne cédant plus au paradoxe naïf de l'auteur-phénix qui renaîtrait de ses cendres après avoir mis par écrit son sentiment de perte d'identité¹¹⁹².

"Il n'en est pourtant pas ainsi dans l'Essai, car c'est être encore victime d'une vieille opposition que de croire que la catégorie de sujet comme origine simple de l'œuvre reste intacte après que l'économie du texte ait [sic] été aussi profondément bouleversée¹¹⁹³."

Intégrée à la machine de l'essai, la notion d'auteur, tout comme les concepts, les images, les significations, se transforme en "retombée" ou en "effet" du texte¹¹⁹⁴. L'auteur n'est donc plus une personne existant ailleurs que dans l'énonciation, et l'essai réalise cette figure

1187 SABRY 1992, p.211.

1188 SANDERS 1988, p.664.

1189 L'essai témoignerait d'une "littérature négative, qui ne peut plus dire que la perte de son propre pouvoir." (BESNIER 1990)

1190 MOROT-SIR 1989.

1191 Voir par exemple BARTHES 1970, p.217.

1192 Les *Cahiers* de Valéry sont donnés en exemple de cette idée reçue.

1193 BENSMAÏA 1986, p.81.

1194 *ibid.*, chapitre "Le livre du moi".

idéale des théories du Texte¹¹⁹⁵. Avec l'idée d'une mort de l'auteur, Bensmaïa comprend cependant tout autre chose qu'une écriture réduite à la profération de l'échec. L'auteur n'existe pas ailleurs qu'en texte, mais il existe partout où se trouve du texte. Il n'est pas incarné dans un individu recensé par l'état civil ; il est là où une lecture (celle d'un livre, ou celle du monde) donne lieu à un essai. C'est pourquoi l'essai, s'il figure la mort de l'"auteur" (au sens institutionnel d'écrivain reconnu), inaugure, peut-être, le règne de l'"amateur". C'est l'image, en tout cas, qu'a laissée Montaigne de sa personne ; c'est aussi l'utopie de Roland Barthes¹¹⁹⁶.

"Vraie ou fausse modestie, l'essai donne le livre qu'il nomme pour une tentative, sans prétention de maîtrise ou de magistrature, tentative novice d'un amateur qui se refuse à accepter l'étiquette d'homme de lettres ou d'écrivain¹¹⁹⁷."

Mais l'amateur, on l'a vu, est moins à comprendre comme "origine sociale" de l'essai que comme procédé de présentation rhétorique : c'est la figure qui donne son statut particulier à l'auteur d'essais, et peut-être à tout auteur contemporain. Toute une série d'études sociologiques et socio-critiques récentes observent en effet que l'auteur dans nos sociétés modernes ne se définit pas par l'appartenance à un corps social, mais plutôt par sa capacité de résister à l'intégration, tout en s'affirmant suffisamment pour entrer dans le jeu social des rapports de pouvoir. C'est précisément la dynamique que Beaujour décrit à propos de l'autoportrait, en insistant cependant, quant à lui, sur la négativité de l'attitude :

"Il n'y a pas d'autoportrait qui ne soit celui d'un écrivain en tant qu'écrivain, et sa culpabilité est celle de l'écriture au sein d'une culture où le rhétorique ne tourne pas rond, où l'écriture utilitaire ou intransitive confère tour à tour pouvoir et impuissance, où le sujet se cherche des semblables tout en affirmant sa différence absolue¹¹⁹⁸."

D'après les théories de Pierre Bourdieu sur le pouvoir symbolique¹¹⁹⁹, l'excentricité du moi essayiste lui donne une grande puissance "statutaire". D'où, peut-être, la fécondité

1195 Voir la synthèse qu'en a rédigée Roland Barthes pour l'*Encyclopædia Universalis*, article "Texte (théorie du)". (BARTHES [1968])

1196 *ibid.*, p.373c.

1197 *Encyclopædia Universalis* 1990, Thésaurus, article "Essai".

1198 BEAUJOUR 1980, p.15.

1199 Nous nous appuyons principalement sur *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, 1982 ; *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992, "Libre examen — Politique".

des métaphores spatiales : on l'a vu pour la définition du genre, mais il faudrait aussi citer de nombreux critiques qui l'emploient pour désigner un sujet dont le "lieu" d'existence et de visibilité est l'écriture. Kauffmann ne manque pas d'y associer Montaigne, en citant l'"Apologie de Raimond Sebond" : "la pire place que nous puissions prendre, c'est en nous¹²⁰⁰." Si l'essai est moderne, c'est peut-être essentiellement grâce à cette virtuosité dont il fait preuve dans la légitimation, interne au déroulement du texte, de l'écrivain qui le produit. Michel Beaujour affirmait que

"Rien n'est plus archaïque [...] que ces textes qui prétendent révéler «ce que je suis maintenant, tandis que j'écris ce livre¹²⁰¹ !»."

Adoptant un point de vue socio-poétique, Alain Viala résume les raisons qui pourraient expliquer comment l'"archaïsme" de l'essai comme auto-définition de soi rejoint les enjeux de notre époque :

"L'œuvre porte alors la manière d'être au monde de l'individu qui la produit, et la publication en fait proposition. Une logique autoréférentielle parvient ainsi à une sorte d'apogée : par son œuvre, l'écrivain propose, et tente d'imposer, la posture qu'il a adoptée, *ou qu'il recherche à travers l'écriture même* ; posture qui, plus que par les «idées», passe ici par la manière d'exercer le langage¹²⁰²."

1200 *Essais*, II, 12. Cité par KAUFFMANN 1988, p.72.

1201 BEAUJOUR 1980, p.13.

1202 VIALA 1990, p.187b (nous soulignons).

CHAPITRE 3

LE CORPUS CULTUREL

Le métadiscours de l'essai littéraire rencontre inévitablement la notion de culture : cela peut être au terme, comme on vient de le voir par exemple avec la notion de Texte, d'une réflexion sur sa méthode et sur son auteur ; mais on la trouve aussi dès le moment de la description formelle, lorsqu'il s'agit de définir le contenu des essais. On a vu comment l'approche des contenus pouvait justifier certaines typologies, et pouvait également les discréditer. Devant l'impression générale assez décourageante que l'essai parle de n'importe quoi, que Montaigne alimente et confirme dans son célèbre "Tout argument m'est également fertile", il s'est trouvé une tradition théorique pour penser les contenus de l'essai sur la base de la notion de culture. C'est une façon de spécifier, non pas le contenu, mais l'attitude de l'essayiste face à son sujet. Le privilège est donc une fois encore, sur ce point particulier, accordé à l'essayisme comme posture intellectuelle. A partir de Georges Lukács se met en place un couple de notions où la création s'oppose à la critique, le discours premier au discours second. Les contradictions de ce point de vue sont radicalement refondues dans la pensée de Theodor Adorno, qui dépasse la première problématique avec le couple nature/culture : l'essayisme est une mise en perspective de tout discours, objet ou concept, comme discours second, et par là il s'intègre à une problématique plus générale sur la nature opposée à la culture. Si Bruno Berger critique la pertinence de cette manière de voir où tout serait toujours "déjà donné" et la ramène au débat sur la possibilité même d'une création, on trouve chez Jean Marcel Paquette la formulation ferme d'un critère formel de l'essai : c'est le "corpus de nature culturelle"¹²⁰³, qu'un critique comme Sorin Vieru admet également¹²⁰⁴. Roland Barthes met une certaine sémiologie (essayiste) au service de ce débat dans *Mythologies* (1957), où il veut analyser comment l'idéologie petite-bourgeoise transforme artificiellement le fait culturel en donnée "naturelle" ; mais Serge Moscovici prend le problème à rebours dans *l'Essai sur l'histoire humaine de la nature*¹²⁰⁵, qui met le "côté de

1203 PAQUETTE 1986.

1204 VIERU 1987, p.61-62.

1205 Flammarion, 1977.

la nature", c'est-à-dire le nomadisme et l'ensauvagement anti-méthodique de la pensée au service d'une critique de la culture comme loi répressive. Considérer l'essayisme comme discours culturel implique donc de l'intégrer, comme y invitait Adorno, au rapport nature/culture, dans une série d'oppositions qui éclairent son statut et ses enjeux.

I. PARLER DE : UN PRINCIPE CRITIQUE DANS L'ESSAYISME

On a vu comment la diversité thématique de l'essai littéraire pouvait servir de base à toutes sortes de classements ; l'essai aborde indifféremment des sujets très variés. Le point de vue thématique plus qu'un autre peut-être est significatif du problème de l'essayisme, où la recherche du concept fondamental semble en complète contradiction avec la variété des phénomènes. Pour les contenus aussi, une attitude essayiste fondamentale est ainsi recherchée par les théoriciens, comme pour définir "l'inspiration analogue" dont parle cet article d'encyclopédie :

"Le terme d'essai implique une part sans doute trop grande faite à la liberté, pour que puissent se soumettre à un même titre des écrits dont la caractéristique commune est l'hétérogénéité. Or, on désigne ainsi un certain nombre de textes en prose, aux formes diverses, mais comme soumis à une inspiration analogue et pratiquant des styles souvent proches les uns des autres, en dépit de l'éventail quasiment illimité des sujets¹²⁰⁶."

Lorsque le même article cite ce qu'en dit Montaigne, c'est pour insister sur la légèreté de l'humeur qui s'y lit :

"«Tout argument m'est également fertile», écrit [Montaigne], en renvoyant aux circonstances de la vie quotidienne, aux événements historiques ou au hasard des lectures la responsabilité du sujet ou du thème un moment adoptés. Ce refus du pédantisme, de l'esprit de sérieux, constitue l'un des traits essentiels de l'essai, qui n'est pas l'un de ses moindres charmes."

Pourtant, cette citation invite autant à partager l'agrément d'un charme littéraire qu'à interroger cette "fertilité" de Montaigne : sous la modestie d'un dilettantisme avoué, dont le caractère stratégique n'est plus à démontrer, se révèle une sorte d'orgueil (Starobinski parle d'"énergie joyeuse¹²⁰⁷") : celui de pouvoir parler d'absolument n'importe quoi. L'essayisme,

¹²⁰⁶ *Encyclopædia Universalis* 1990, Thésaurus, article "Essai".

¹²⁰⁷ STAROBINSKI 1985, p.188.

comme concept élaboré par les théories de l'essai, se définit en partie par cette capacité surprenante, que l'argument du génie est évidemment insuffisant à justifier. Le propos de Gil Delannoi est représentatif de la piste suivie par la plupart des théoriciens :

"...l'essai spéculatif [...] trouve ses aliments dans l'histoire, la philosophie, le religion et surtout dans les références communes que procurent la tradition humaniste des grandes œuvres et la pratique des œuvres du moment, mineures mais contemporaines¹²⁰⁸."

"Références communes", autrement dit "culture" : l'essayisme est un discours culturel, c'est-à-dire qu'il s'intéresse à tout ce qui peuple le monde des hommes, leurs techniques comme leurs pensées, leurs arts comme leurs coutumes. Il s'agit autant d'un contenu que d'une démarche : cela signifie en effet que l'essai est toujours une "parole sur", un discours second. Cette notion n'est pas sans poser problème, parce qu'elle remet en question les prétentions de l'essai à participer de l'art en tant que création.

L'essayisme ou le jeu des points de vue

Avant même de s'interroger sur ce que recouvre la notion de culture, on peut observer comment les critiques situent l'essai par rapport à son objet. Pour Theodor Fraser, le discours essayiste se place en quelque sorte "au-dessus" du fait culturel : l'essayiste est un observateur des mœurs et des pratiques, en signale les errements et en suggère, par sa critique, les possibles améliorations. Pour Graham Good, c'est un peu l'inverse : l'essayiste est au contraire celui qui voit le fait culturel "par en-dessous", qui en dévoile des aspects cachés ou tenus pour négligeables. La mise en perspective du fait culturel ne se fait plus par référence à ce que pourrait être, idéalement, la vie des hommes, mais par référence à ce qu'elle est réellement mais qu'elle ne s'avoue pas. Enfin, pour Howarth, l'essayisme est précisément le discours sur le fait culturel qui n'adopte pas de point de vue.

1208 DELANNOI 1986, p.183.

Dominer l'objet culturel : Theodor Fraser

La notion de culture est parfois réduite à un certain type de thèmes, ceux qu'affectionne l'individu "cultivé" : Theodor Fraser, par exemple, voit dans la pratique française un goût marqué pour des sujets sérieux, intellectuels.

"Because of the marked preference they have always had for serious, and intellectual topics and issues, French essayists have consistently cultivated the formal, serious essay to the detriment of the familiar form. [...] Unlike their Anglo-American Counterparts, the French essayists have not been prone to let themselves go, to indulge in fantasy, whimsy, even silliness. Rather, their reticence to share any but serious intellectual and cultural concerns with their readers and their desire to convince by brilliant use of rhetoric and logic have rarely allowed them to write without ceremony and in a minor key¹²⁰⁹."

Il associe sujet sérieux et "formal essay", c'est-à-dire le type qui s'approche plus des écrits scientifiques. Forme et contenu sont donc dépendants, sans pour autant que cela permette l'isolement d'un genre précis : l'essai "informel" reste à l'honneur, malgré ce "mode mineur" qui semble le caractériser. On a même pu suggérer que, dans une certaine mesure, Fraser appuyait une revalorisation du genre de l'essai sur cet essai "formel", et plus précisément sur la dignité de ses contenus. Il combine ainsi l'image anglo-saxonne d'une forme d'écriture très libre et sans cérémonie avec la hauteur de vues qu'il attribue aux moralistes et historiens critiques français, pour composer l'image d'un genre à la fois sérieux, utile, et libre :

"... an essayist can thus conduct systematic investigations, spin theories, or simply speculate upon a myriad of topics and issues (philosophical, moral, economic, political, social, and other), which, to varying degrees, reflect the many problems attached to living in the modern world¹²¹⁰."

Pour Fraser, cette "myriade de sujets" trouve une unité dans la visée morale, et une expression commune dans le style "digne" des auteurs français. Toute la tension d'écriture de l'essai résulte, en fin de compte, du statut individuel de l'"essayiste-moraliste" (Fraser

1209 "A cause de la préférence marquée qu'ils ont toujours eue pour des thèmes et des questions intellectuels, sérieux, les essayistes français ont cultivé avec constance l'essai formel, sérieux, au détriment de la forme familière. Contrairement à leurs homologues anglo-saxons, les essayistes français n'ont pas été enclins à se laisser aller, à se livrer à l'imagination, la fantaisie, voire la niaiserie. Au lieu de cela, leur réticence à ne partager avec leurs lecteurs que des sujets sérieux, intellectuels et culturels, leur désir de convaincre grâce à l'usage brillant de la rhétorique et de la logique, les ont rarement autorisés à écrire sans cérémonie dans un mode mineur." FRASER 1986, p.166.

1210 "Un essayiste peut ainsi conduire des investigations systématiques, élaborer des théories, ou simplement spéculer sur une myriade de thèmes et de questions (philosophiques, moraux, économiques, politiques, sociaux et autres) qui, à des degrés divers, reflètent les nombreux problèmes qu'il y a à vivre dans le monde moderne." *ibid.*, p.123.

suggère de créer l'expression) qui vient balancer la visée universelle de son message moral. Ce balancement s'inscrit dans l'écriture et provoque le "pot-pourri" stylistique qui est vu comme un reflet des expériences variées qu'un individu traverse avant de mettre à jour son message.

On pourrait donc résumer ainsi l'opinion de Fraser : l'objet "culturel" qu'il voit dans l'essai correspond à ce que l'homme devrait être autant qu'à ce qu'il est. Il recouvre les prescriptions que les "moralistes" transmettent, explicitement ou implicitement dans leur critique de tel ou tel aspect de la société. Richard Chadbourne avait déjà noté que cette tendance pouvait être à l'origine d'un préjugé :

"the French genius for criticism or the writing of *les moralistes* may have worked to overshadow what is in fact their real versatility as essayists ; the French essay has come to be considered, quite erroneously, as a form of thought indistinct from and virtually limited to literary criticism or the writing of *les moralistes*¹²¹¹."

C'est pourquoi, ajoute-t-il, un commentateur comme Gustav Hocke¹²¹² pouvait affirmer, en ouverture d'une anthologie d'essais français, qu'il n'y avait pas d'essai en France¹²¹³. Mais c'est aussi pourquoi Fraser peut proposer une histoire littéraire où tout, pratiquement, peut être vu comme un essai — véritable ou apparenté.

Le point de vue du dessous

Graham Good va un peu plus loin dans la recherche d'une correspondance entre le contenu et la forme. Son opinion confirme le partage effectué par Fraser entre l'essai en France et dans les pays anglo-saxons, dans la mesure où il s'attache à des textes anglo-américains et qu'il formule la caractéristique inverse de celle de Fraser : l'essayiste choisit des thèmes humbles, familiers, ordinaires, parce qu'il a conscience d'écrire dans un genre mineur, qui ne fait pas partie de l'"establishement" littéraire¹²¹⁴. De même, sa forme indécise le pousse vers des sujets troubles :

1211 "Le génie français pour la critique, l'écriture des moralistes, ont contribué à éclipser ce qui se révèle en fait être leur réelle faculté d'adaptation en tant qu'essayistes ; l'essai français en est arrivé à être considéré, de manière tout à fait erronée, comme une forme de pensée indistincte de la critique littéraire ou de l'écriture des moralistes, ou à y être limitée." CHADBOURNE 1983, p.147.

1212 HOCKE [1938], p.5.

1213 CHADBOURNE 1983, p.147.

1214 GOOD 1988, p.14.

"In fact the topic of the moral essay is often moral inconsistency, as if to acknowledge those parts of human behaviour which escape from systems of values¹²¹⁵."

Reste que dans ce curieux "mimétisme intellectuel", Good ne voit qu'un des types particuliers du genre (l'essai moral), et non un enjeu global de l'essayisme. Ce qui est remarquable, c'est que sa théorie cherche à trouver une unité aux sujets disparates abordés par l'essai ; cette unité réside dans l'adéquation de la forme et du thème. A forme instable, thème incertain. L'argument est plus subtil qu'il n'y paraît : "l'inconséquence morale" n'est qu'un cas particulier de l'expérience par laquelle l'essayiste prend conscience d'un illogisme dans le monde. Reliée à l'humilité et à la familiarité des thèmes énoncée plus haut, l'attitude essayiste s'inscrit donc dans un projet de critique culturelle : en la matière, on admet sans peine que ce sont les sujets en apparence les plus banals, quotidiens et "évidents" qui requièrent le regard neuf, libéré et indépendant de l'essayiste pour se révéler de nouveau comme problématiques. Good ne va pourtant pas jusque-là, et donne l'impression que l'essai est un genre mineur qui peut de ce fait-même révolutionner les rapports culturels, ou plutôt, très étroitement, les rapports hiérarchiques universitaires. On a vu comment cette capacité est convoquée dans une contestation des "évidences" méthodologiques et hiérarchiques de l'académisme. On peut cependant retenir de la présentation de Good un présupposé intéressant où anti-méthode et subjectivisme de l'essai s'associent dans un projet de compréhension des institutions "par en-dessous", par la base.

Des niveaux de culture au réseau de la culture

Pour William Howarth, c'est précisément le passage à travers différents niveaux de culture qui caractérise l'essai américain d'aujourd'hui. Il n'y a pas de sujets nobles ou de sujets humbles :

"In contemporary American essays high and low culture often fuse ; Yeats and the Beatles bear witness to the same general truths¹²¹⁶."

1215 *ibid.*, p.XII.

1216 "Dans les essais américains contemporains, la haute et la basse culture fusionnent fréquemment ; Yeats et les Beatles apportent leur témoignage aux mêmes vérités générales." HOWARTH 1988, p.642.

Dans ce sens, on ne peut pas attribuer de "sujet" à l'essai, mais uniquement une attitude, qui amène Howarth à choisir pour le qualifier le titre "Itinerant Passages". Contrairement à une tradition rhétorique rigide qui voudrait que le discours se choisisse un thème et l'envisage ensuite dans une série de procédures adaptées, l'essai adopte et le vagabondage stylistique et le vagabondage thématique. Du coup, il transforme la vision que l'on se fait de la société : la culture n'est plus un champ de pratiques réglées par des principes de préséance, d'urgence, d'utilité, etc, mais un déroutant circuit sans itinéraire, où toutes sortes de sujets coexistent et s'influencent dans la plus complète disparité et la plus inextricable complémentarité : "an ecological web of relationships rather than strict hierarchies¹²¹⁷." Howarth suggère différentes causes à cette perte de repères, notamment la guerre du Vietnam ou le retour à la terre ambigu qui eut lieu dans les années 70 (mouvements hippies), et, plus récemment, l'influence de l'ordinateur sur la composition des textes. Dans ces deux aspects, mental et rhétorique, Howarth articule la notion de passage au remaniement du paysage culturel et de la manière d'en parler :

"Text is a chain, a road, a voyage [...] a web, a maze, a dark and tangled forest¹²¹⁸", parce que les essayistes portent un regard particulier sur la culture : "For many recent essayists, chaos and turbulence have become staple themes, reflecting anxieties about the breakdown of orderly culture structures¹²¹⁹."

Le développement de technologies sophistiquées de l'information y est sans doute pour quelque chose, dit-il ; il est clair, en effet, que l'influence conjointe de la numérisation (qui nivelle le *medium* de tous les discours culturels, textes, images fixes ou animées, sons) et de la communication instantanée à grande distance (satellites, câbles, ondes de toutes sortes) bouleverse le protocole culturel selon lequel ces documents se transmettaient. L'échange réglé des informations établissait des barrières (interdits sociaux), des passages favorisés (cultures de classe), pour ce qu'il est devenu courant d'appeler les "couches" ou les "strates" sociales, où l'idée d'empilement appelle presque de soi la notion d'échelle hiérarchique.

1217 idem.

1218 "Le texte est une chaîne, une route, un voyage... une toile d'araignée, un labyrinthe, une forêt profonde et touffue." *ibid.*, p.636.

1219 "Pour beaucoup d'essayistes récents, le chaos et la turbulence sont devenus des thèmes de base, reflétant les angoisses devant la chute des structures culturelles réglées." *ibid.*, p.637.

L'essayisme, alors, est une sorte de mise à plat de la structure, au point qu'il devient même problématique de parler de structure.

Critique et commentaire

Le problème du réseau que devient la culture est soit celui du tri, soit celui de la transcendance : si les éléments culturels ne se différencient plus dans un échange réglé, mais apparaissent au hasard dans le discours d'un de leurs représentants (l'écrivain), leur sens viendra soit d'un regard englobant, d'un point de vue supérieur qui unifiera leur diversité (transcendance), soit de la cohérence qu'ils forment dans l'ensemble restreint d'un discours précis, où un certain nombre d'entre eux seulement apparaîtra et dessinera une structure isolée (tri). Mais Homme, Raison, Méthode ou Dieu, le principe transcendant qui fonde le discours n'est pas accessible hors des choses et hors du discours ; on a vu comment l'essayisme met en place une subjectivité dispersée. Quant au tri, à l'établissement d'un objet précis et délimité, on a vu aussi comment l'essayisme le rejette en tant qu'anti-méthode, anti-parcours. On touche peut-être ici cette limite de l'essayisme comme concept, comme attitude pensable ; comme certains commentateurs de Montaigne¹²²⁰, on peut avoir l'impression que l'essayisme n'est rien d'autre qu'un chaos, un mélange, une paresse mentale interdisant l'appréhension correcte (c'est-à-dire ordonnée, logique, unifiée dans un style) du monde et qui finit par ne plus y voir qu'un magma insondable de pratiques et d'œuvres. Graham Good développe¹²²¹ pourtant une hypothèse suggérée dès 1958 par Adorno et qui s'appuie ici sur la distinction que fait Michel Foucault¹²²² entre le principe de la transcendance et le principe du tri : ce qu'il appelle le "commentaire" et la "critique".

Dans l'ordre du "commentaire", la dimension discursive de l'objet n'est pas radicalement séparable de sa dimension non-discursive. Cela correspond à la vision du monde médiéval : connaître les choses et parler des choses revient au même, puisque les

1220 C'est l'opinion de Huet, par exemple. Voir notre Ière partie, chapitre 2, IV.

1221 GOOD 1988, p.2-4.

1222 Voir *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 1966, chapitre "Critique et commentaire".

choses elles-mêmes sont une création du Verbe divin. Chaque parole, chaque texte n'est que la *glose*, la répétition (imparfaite) de cette parole première. C'est pourquoi le commentaire commence par être une compilation : ce qui est "naturel", ce qui est "vrai" d'une chose, c'est ce qui en apparaît dans l'ensemble des discours qui se sont tenus sur elle ; d'où l'importance des "autorités". En revanche, l'attitude critique suppose de choisir dans cette accumulation de discours, de juger ceux qui sont dans le vrai et ceux qui sont erronés. Autrement dit, à évaluer les discours, en séparant l'ordre des mots de l'ordre des choses et en les comparant. L'attitude critique consiste donc à prendre conscience du langage en tant que langage (fait de culture), à en refuser la "naturalisation" (l'immersion dans la substance divine). Dans une autre formulation, Barthes écrit que "dissoudre les graisses du langage «naturel» (c'est-à-dire du langage qui feint d'ignorer qu'il est langage)" est "une tâche critique, c'est-à-dire qui vise à mettre en crise le langage¹²²³." A partir de ce moment de l'histoire occidentale (qui marque le début de l'époque "moderne") où le monde n'entre plus dans une vision dominée par la création divine, les discours prennent un autre statut ; ils se spécialisent, d'une certaine manière, cherchant la *précision* de la représentation et non plus l'*intégration* de la représentation dans l'ensemble des discours.

Un entre-deux épistémologique

Dans le rapport qu'entretient l'essayiste avec sa culture, c'est-à-dire avec son sujet, Good propose de voir une combinaison ingénieuse des deux soubassements épistémologiques définis par Michel Foucault, qui n'en retient que le meilleur :

"[The essay] emerges between the old and the new learning, rejecting the old method of uncritically accumulated commentary, but also refusing the systematic ambitions of the new science, despite sharing its conception of language. [...] The essay refuses both the classical-medieval and the modern-scientific syntheses of knowledge, though it drew freely on the first and shared the empirical impulse of the second¹²²⁴."

1223 BARTHES 1984, p.375.

1224 "L'essai émerge entre l'ancien et le nouveau savoir, rejetant l'ancienne méthode du commentaire accumulé sans esprit critique, mais refusant aussi les ambitions systématiques de la nouvelle science, bien qu'il partage sa conception du langage. L'essai refuse à la fois les synthèses classico-médiévales et scientifico-modernes de la connaissance, bien qu'il encourage librement les premières et partage l'impulsion empirique des secondes." GOOD 1988, p.3-4.

On lit ce processus dans de nombreux caractères que possède l'essai ; par exemple, les citations ne sont plus le support d'une autorité, mais une voix parmi d'autres dans la grande conversation qu'est la culture. Ni chez Montaigne ni chez Bacon, rattacher son texte au texte d'autrui ne signifie prendre son rang dans la succession d'un long discours répétant à l'infini la parole de Dieu ou la vérité métaphysique du système scientifique ; la citation, de ce fait, n'est pas toujours exacte, ni rigoureusement référencée (souvent pas du tout), en vertu du principe qui en fait moins une caution qu'une occasion. Mais contrairement au cartésianisme, dont la démarche critique commence par faire table rase, dans le but de dégager le vrai de l'illusion, l'essayisme continue de prendre son point de départ dans les objets de la culture, dans le grand "Texte" (en vertu d'une métaphore qui se base sur le fait que tout objet culturel est signe, donc parole). En ce sens, il s'apparente au commentaire, mais, selon Good, "a commentary which has broken free from his «text»¹²²⁵." On retrouve précisément cette idée dans "L'essai comme forme" de Theodor Adorno, auquel Good se réfère fréquemment :

"La ruse de l'essai, c'est de prendre pied dans les textes, en faisant comme s'ils étaient là, tout simplement, avec leur autorité. Ainsi, sans recourir au mensonge d'une chose première, il trouve une assise, si douteuse soit-elle, qui peut se comparer à l'exégèse ancienne des textes. Mais sa tendance est inverse, c'est celle de la critique : par la confrontation des textes avec leur propre concept emphatique...¹²²⁶"

L'essayisme n'est donc pas un "chaotisme" ; il garde, d'une certaine manière, la *forme* de chacune des postures épistémologiques fondamentales de l'Occident : il suppose l'inscription de la conscience dans le complexe culturel dont elle ne peut s'abstraire, mais postule la souveraineté de son choix dans ce "corpus". C'est de cette liberté absolue que naît la diversité thématique confondante des essais, comme le formule Bruno Berger dans le chapitre qui traite des contenus de l'essai¹²²⁷ :

"Anders als dem Wissenschaftler steht dem Essayisten wie dem Künstler buchstäblich die ganze Welt, das ganze Leben offen. Kein «Stoff», der ihn nicht anregen oder entzünden könnte ; kein vorbehandeltes Thema,

1225 "Un commentaire qui s'est libéré de son texte." *ibid.*, p.3.

1226 ADORNO [1958], p.25.

1227 BERGER 1964, "Der Stoff des Essays", p.63-108.

das er nicht aufgreifen und abwandeln, vertiefen, in Frage stellen, verneinen könnte ; kein Erlebnis im allerweitesten Sinn, das nicht für ihn ein neues Ausgangserlebnis für einen Essay böte¹²²⁸."

1228 "Le monde entier, la vie entière, littéralement, s'ouvrent à l'essayiste comme à l'artiste, d'une autre manière qu'au scientifique. Il n'est pas de «matière» qui ne l'éveille ou l'enflamme ; pas de thème déjà traité dont il ne puisse se saisir et qu'il ne puisse varier, approfondir, mettre en question, contredire ; pas d'expérience au sens le plus large qui ne lui propose un nouveau vécu propre à déclencher un essai." *ibid.*, p.63.

II. PARLER DE : LA CRÉATIVITÉ DU DISCOURS SECOND, L'"INVENTION"

Le discours second : une spéculation créative ou décorative ?

On retrouve ainsi, à nouveau, une pensée de l'entre-deux : l'essai est à la fois commentaire et critique, et il n'est ni commentaire ni critique. En tout état de cause, cela le place en position de discours second, et cela ne simplifie rien. Comment, en effet, l'essai peut-il justifier sa revendication de discours authentique, alors qu'il n'est qu'une nouvelle glose parmi d'autres gloses ? Localement, la question pourrait conduire à interroger le paradoxe de ces deux avis de Montaigne :

"Il y a plus à faire à interpréter les interprétations qu'à interpréter les choses, et plus de livres sur les livres que sur tout autre sujet : nous ne faisons que nous entregloser. Tout fourmille de commentaires ; d'auteurs, il en est grand cherté¹²²⁹."

Cependant, il dit aussi, concernant la matière de ses propos :

"Je n'en entasse que les têtes. Que j'y attache leur suite, je multiplierai plusieurs fois ce volume. Et combien y ai-je épandu d'histoires qui ne disent mot, lesquelles qui voudra éplucher un peu ingénieusement en produira infinis *Essais*¹²³⁰."

Starobinski n'oublie pas de citer lui-même ces deux phrases en ouverture de son *Montaigne en mouvement* ; l'essai, selon lui, y compris celui-ci, doit donc toujours avoir le souci de respecter en même temps l'avertissement et la permission dispensées par le fondateur du genre¹²³¹. Il s'agit de savoir, en fait, à quoi bon parler si tout est déjà dit. Francine Belle-Isle

Létourneau rappelle le constat de La Bruyère :

"Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent¹²³²."

Mais s'il faut faire de cette phrase d'ouverture la maxime de l'essai, il faut alors, en toute cohérence, en retenir aussi le paradoxe malicieux : car cet aveu découragé n'est que la première phrase d'un gros livre qui ne cessa d'augmenter à chaque réédition¹²³³.

1229 *Essais*, III, 13.

1230 *Essais*, I, 40.

1231 STAROBINSKI 1993, p.12-13.

1232 *Les caractères*, chapitre "Des ouvrages de l'esprit", fragment 1. Cité par BELLE-ISLE LÉTOURNEAU 1972, p.55.

La polémique qu'engage Bruno Berger avec l'idée de Georges Lukács selon laquelle l'essai ne fait que réordonner du déjà créé est très significative de cet enjeu. Avec beaucoup d'application, Berger analyse pas à pas une citation de Lukács : peut-on dire que l'essai ne parle que de quelque chose de déjà formé, et ne fait que lui donner une nouvelle organisation ? Oui, répond Berger, si l'on considère tous les essais critiques qui font voir sous un jour nouveau des œuvres d'art, des textes littéraires. Mais il ne faudrait pas penser pour autant que l'essai ne fait que reprendre des choses déjà étudiées par la science ou représentées par l'art (totalement ou partiellement). L'essai expose assurément des choses neuves, jamais encore étudiées, approfondies ; il est une possibilité, par exemple, d'exprimer l'impensable des camps de concentration, une réalité qui ne pouvait pas être dite autrement, un informulé radical auquel il donne forme¹²³⁴. L'exemple est marquant, et se poursuit par une longue et cruelle métaphore culinaire qui en dit plus sur les préoccupations de Berger que sur les limites véritables — ou supposées telles — de l'idée de Georges Lukács. Si l'essai ne fait que reprendre du déjà-là, alors on néglige sa dimension proprement créatrice, celle qui lui permet de formuler l'informulé, de donner forme à l'informe, et on le réduit à une pratique décorative :

"Der Essayist erscheint hier zwangsläufig nur als der garnierende und anrichtende Saucenkoch, der die von anderer Hand vorbereiteten, bereits geformten und schon einmal dagewesen Stoffe neu und gefällig ordnet. Es ist kein Wort darüber zu verlieren, daß viele sich mit dem Namen «Essay» schmückende Prosa-Erzeugnisse nichts anderes sind als Traiteur-Produkte, aus teuren Luxusküchen vielleicht, die auf versilberten Platten zusammengekochte Allerwelts-Ragouts der jeweils modischen Weltanschauung entsprechend als *Feinschmecker-Essay à la Goethe* (wie Hermann Bahr) oder als *Biographie-Essay mit Sigmund-Freud-Sauce* (wie Stefan Zweig) fast vorbildlich anrichten¹²³⁵."

1233 Sans doute faut-il aussi la remettre en perspective. L'ouverture des *Caractères* est malicieuse, sa clôture ne l'est pas moins : "Si on ne goûte point ces *Caractères*, je m'en étonne ; et si on les goûte, je m'en étonne de même."

1234 BERGER 1964, p.67.

1235 "Inévitablement, l'essayiste apparaît ici comme un simple maître saucier, dressant, garnissant et ordonnant d'une manière nouvelle et plaisante une matière déjà passée entre d'autres mains, déjà toute mise en forme et qui a déjà vécu. Nous n'allons pas gaspiller notre salive à propos de ces produits en prose qui se décorent du titre «essai», et qui ne sont rien d'autre que des produits de traiteur, issus peut-être de cuisines de luxe, qui dressent sur des plateaux d'argent, de façon presque exemplaire, un ragoût où a mijoté tout ce qui traîne dans la philosophie à la mode du moment, comme *Le délice-d'essai à la Goethe* (Hermann Bahr) ou comme *L'essai-biographie dans sa sauce Sigmund-Freud* (Stefan Zweig)." *ibid.*, p.68.

Le problème du discours second est donc posé : s'il faut admettre que l'essayisme est spéculation (anti-méthodique, subjective) sur des objets culturels, il reste à affirmer son caractère créatif. C'est plus qu'un problème de forme : c'est directement la légitimité de l'essai qui est en jeu, face au discours second réglementé par le protocole scientifique. La position de Bruno Berger est claire : l'essai fait plus, crée quelque chose, n'est pas assimilable à une dissertation bien écrite ou à un article de revue approfondi. D'où son attaque virulente des "mauvais essais", qui encouragent le préjugé selon lequel l'essayisme n'est rien d'autre qu'un esprit bien tourné nanti d'un style élégant, papillonnant d'un thème à une autre en se reposant sur des théories à la mode. L'essayisme peut faire surgir une expression d'un "rien", c'est-à-dire (dans le cas dramatique du génocide) d'une chose dont rien n'a encore été dit. Berger prend finalement l'expression à la lettre : si l'essai est discours second, et qu'on lui trouve un sujet qui n'a pas eu de discours premier, alors c'est qu'il est ce discours premier. En vérité, même dans le cas où il est concrètement un discours second, par exemple où de nombreux documents préalables lui sont connus, l'essai fait œuvre créatrice en donnant vie à la chose :

"der Stoff ist zum ersten Mal aus dem Nichts, dem formlosen, gestaltlosen, leblosen Berg von Papier als ein Neues entstanden¹²³⁶."

On voit par là que le propos de Bruno Berger est moins de poser l'essai comme discours premier que d'éliminer de la notion de discours second des préjugés défavorables.

Il peut être instructif de donner ici le point de vue d'Arthur Häny, qui utilise aussi une métaphore culinaire, mais avec une opinion inverse :

"Der Essay gehört, zusammen mit dem Aufsatz, der Predigt, der Abhandlung und dem Traktat — zu der beredenden Gattung von Literatur. Besonders deutlich ist das beim literarischen Essay. Er ist und bleibt, mit Faust zu reden, «ein Ragoût von andrer Schmaus», eine wenngleich glänzende Art von Sekundärschöpfung¹²³⁷."

1236 "La matière, pour la première fois, apparaît comme neuve, issue du rien, de l'amas documentaire informe, sans contour, sans vie." *ibid.*, p.69.

1237 "L'essai appartient — tout comme l'article, le sermon, l'étude savante ou le traité — à la littérature discursive. C'est particulièrement net pour l'essai littéraire. Il est, et reste, pour parler comme Faust, «un ragoût à partir des restes d'autres festins», une manière de création secondaire, si brillante soit-elle." HÄNY 1968, p.400-401.

Hány rend compte des études importantes publiées par Ludwig Rohner sur les sources de l'essai et Gerhard Haas sur les formes de l'essai dans le roman. Contrairement à ce dernier, il ne voit pas d'un très bon œil l'intrication de l'essayisme et du genre romanesque ; son propos est donc de ramener l'essai dans ses terres, de le distinguer radicalement d'une fiction narrative, et globalement, d'une forme de création entendue comme "discours premier".

La polémique semble d'un enjeu capital : un discours second peut-il être une forme artistique ? Une forme artistique peut-elle être un discours second ? Quelle est l'attitude de l'écrivain face à son sujet ? Peut-il *en* dire quelque chose (et non *le* dire comme dans la création pure) sans perdre la qualité existentielle qui lui fait éprouver cet objet comme s'il le voyait pour la première fois ? C'est dans cette qualité existentielle, que l'essayisme va chercher son fondement. L'article fondateur de Lukács auquel Berger s'oppose (en apparence) radicalement commence précisément par cette question, et se propose d'y répondre, pour donner une assise philosophique au recueil d'essais critiques dont il constitue l'introduction.

L'inouï et le déjà-là : Georges Lukács

Dans "Nature et forme de l'essai", le critique hongrois établit d'abord une différence entre "la vie en soi" et "la vie concrète". La première est attachée à un type de langage cherchant la signification, alors que la seconde s'attache aux images ; pour la première l'univers est fait de rapports, de valeurs et de concepts, quand pour la seconde il n'est fait que de choses. Ces deux grands principes s'opposent un peu comme le critique et le poète ; l'un pose des questions au monde, alors que l'autre se contente de le dire : "on n'adresse pas de questions à des choses nues¹²³⁸." Bien sûr, cette séparation est une abstraction de raisonnement ; il y toujours un mélange des deux principes. Nul concept ne peut éliminer une image qui l'a fait naître, et nulle image ne se déploie sans éveiller une signification, un concept. Il existe même des moments de la vie concrète qui sont vécus comme des moments

1238 LUKÁCS [1911], p.96.

conceptuels intenses, vie en soi : "la vision du monde dans sa pure nudité en tant qu'événement psychique, en tant que force motrice de la vie¹²³⁹." Le problème est d'exprimer ce moment ; Lukács pense que rien d'extérieur (concept, rapports, valeurs) ne peut y parvenir, et que cette expérience doit trouver un moyen de trouver en elle-même les moyens de se dire. C'est pourquoi elle choisit de parler des "formes". Une forme (artistique) est la concrétisation, dans le type de langage qui se caractérise par l'image, du "destin", c'est-à-dire de la vie concrète en tant qu'elle prend un sens. Le langage "transparent", celui de la signification cherche, lui, la finalité précise de ce destin, les rapports rationnels entre les faits : il est de l'ordre de la philosophie, de la science. La "forme" de l'œuvre littéraire ou artistique est un moment où la vie se révèle comme quelque chose à quoi l'on pourrait poser la grande question du sens ; mais on en reste à l'image, c'est à dire à cet instantané de la "prise de forme". L'essayiste vit dans ce domaine où l'existence d'un sens est intensément vécue, mais où toute poursuite rationnelle de la réponse la ferait s'évanouir. Il est donc particulièrement à son aise dans la parole sur les formes, le déjà créé : elles sont l'image de la vie en tant qu'elle a un sens, et l'essai est l'expression qui en déploie la présence.

"Le moment décisif pour le critique est par conséquent celui où tous les sentiments et toutes les expériences qui étaient en-deçà et au-delà de la forme, prennent forme, se fondent et prennent substance à travers une forme¹²⁴⁰."

L'essayisme est donc discours sur du déjà-créé, c'est-à-dire du déjà mis en forme :

"C'est la forme qui est la réalité dans les écrits d'un critique, elle est la voix qui lui permet d'adresser ses questions à la vie : c'est la raison véritable et la plus profonde pour laquelle la littérature et l'art sont au critique les matières types et naturelles¹²⁴¹."

On voit ici que Lukács ne retient qu'un pan réduit de la réalité humaine culturelle : celle qui correspond, en fait, aux sujets traités dans son livre, *L'Âme et les formes*, dont "Nature et forme de l'essai" est le chapitre d'ouverture. Il y présente les fonctionnements de sa propre réflexion, des "essais" ou essais critiques — lui-même se sert indifféremment des deux termes, après avoir déclaré que le débat sur la critique créatrice lui semblait réducteur —

1239 *ibid.*, p.99.

1240 *ibid.*, p.100-101.

1241 *ibid.*, p.101.

dont le livre est un recueil. Son argumentation vise donc plus qu'une prise de position dans le débat sur la critique : il voudrait montrer qu'on n'a pas tout dit de l'essai quand on l'a ralié à l'activité créatrice parce qu'il parlerait esthétiquement des œuvres esthétiques. Il y a une expérience spécifique, qui ne se confond pas avec l'expérience esthétique, et c'est précisément l'essayisme. Son champ recouvre en partie le domaine de la critique, mais il est bien plus vaste :

"ce n'est qu'en tant qu'expérience que l'essayiste a besoin de la forme, il ne s'intéresse qu'à sa vie, qu'à la réalité psychique vivante qu'elle contient¹²⁴²."

Mais cette expérience peut naître, en fait, de toute manifestation immédiate et sensible de la vie. Pour étendre ainsi le champ de son argumentation et en arriver à une théorie de l'essayisme lui-même, Lukács remodèle sa première opposition entre l'image et la signification. Ces deux principes de langage, dit-il, ne sont pas attachées spécifiquement à un type d'objet ; il s'agit de deux attitudes globales face à la vie. De quoi que parle le poète, émergence pure ou déjà créé lui deviennent identiques :

"Car la force génératrice de forme, propre à la poésie, brise et disperse de toute façon ce qui est ancien, ce qui a déjà eu une forme, et tout redevient dans ses mains une matière première informe¹²⁴³."

Et, par contraste, de quoi que parle l'essayiste, forme culturelle ou donnée immédiate de la vie, il en fait une expérience semblable à celle que suscite la forme, c'est-à-dire ce par quoi le sens de la vie devient envisageable — sans que l'on se mette derechef à le débusquer dans les nuances de cet empirisme ténu : il se dissipe dans l'entreprise rationnelle. S'il y a des objets privilégiés par l'essayiste, c'est parce qu'ils s'accordent avec plus d'évidence à son expérience : les livres, les tableaux. Mais d'autres objets peuvent être saisis par l'essai, et il s'agit alors d'exprimer cette saisie comme un moment où le sens de la vie est rendu perceptible¹²⁴⁴. D'ailleurs les essais modernes ne parlent plus autant de tableaux ou de livres :

"chaque essai inscrit à l'aide de lettres invisibles, aux côtés de son titre, les mots : à l'occasion de...¹²⁴⁵"

1242 idem.

1243 ibid., p.101-102.

1244 ibid., p.102.

1245 ibid., p.110.

Lukács a donc défini l'essayisme comme une attitude humaine fondamentale, et se dégage de la contrainte des contenus. Il ramène la versatilité des grands essayistes, dont Montaigne, à une ironie sur leur propre contenu : les grands essais nous parlent toujours des questions essentielles et du sens de la vie, tout en nous faisant croire qu'ils nous parlent d'un livre ou d'un tableau. Et c'est la raison pour laquelle nous continuons de les lire, alors qu'un autre essai a peut-être parlé du même livre ou du même tableau d'une autre façon dans un temps plus récent. Lukács aborde alors le problème de la vérité de l'essai. Certes, il se différencie de la littérature, pour laquelle nul référent ne peut être posé en étalon, et dont l'illusion principale est de faire croire à la vie elle-même (*mimesis*) ; l'essai prend pour objet quelque chose qui a déjà vécu un jour, qui s'est donc déjà coulé dans une forme. Même si cet objet n'est pas une œuvre d'art, il a été expérimenté comme forme, c'est-à-dire comme inscrit dans le grand processus où la vie comme énergie pure trouve un sens (rencontre un concept). Cependant, l'essai n'a pas non plus d'objet extérieur qui pourrait servir de référent, parce que sa vérité est à chercher dans l'intensité de la vision. Ainsi, nous ne saurions dire si un portrait est ressemblant : cette question n'a pas de sens. La plupart du temps nous n'avons pas le modèle ; et l'aurions-nous (par exemple sur une photo) que cela n'expliquerait pas la vie présente dans certains portraits et absente d'autres, qui se réduisent alors à un assemblage de couleurs et de lignes. De même, la vérité d'un essai sur Goethe ne se mesure pas à la vérité d'un individu que nous connaîtrions autrement que par l'essai en question ; elle dépend de l'intensité de l'expérience et de la qualité du travail d'expression grâce auxquelles l'essayiste a su donner un destin à l'entité Goethe : vie, et conscience d'un sens à cette vie. "L'atmosphère seule de l'idée suffit à le juger¹²⁴⁶." Cela dépend d'un ensemble de nuances et d'effets qui n'est pas quantifiable : même bardés de connaissances sur tel homme, telle époque, telle forme,

"que savons-nous des pans immenses de sa vie où nous ne l'avons pas vu, que savons-nous des lumières intérieures des pans que nous connaissons et des reflets qu'ils donnent aux autres¹²⁴⁷ ?"

1246 *ibid.*, p.111.

1247 *ibid.*, p.105.

Dans toutes ses nuances, la pensée de Lukács cherche donc à légitimer un discours second :

"l'essai parle toujours de quelque chose qui possède déjà une forme, ou au mieux de quelque chose qui a déjà été, il appartient donc à sa nature de ne pas faire surgir de la vacuité du néant des choses nouvelles, mais de conférer une organisation nouvelle aux choses qui ont déjà, à un moment quelconque, possédé la vie¹²⁴⁸."

Un éventuel système complet d'explication ou de développement des significations "déjà créé" reste à l'horizon de son exposé ; il reconnaît à l'essai la qualité de "précurseur". Mais dans l'ordre des discours seconds, il élabore dans ce premier chapitre de *L'Âme et les formes* une théorie de l'essayisme comme capacité mentale globale à produire un discours second : une manière de criticisme existentiel, appuyé sur un vocabulaire vitaliste et une philosophie de la vie. L'attitude critique y est dotée d'un certain pouvoir créatif, puisqu'il s'agit de donner une organisation nouvelle aux choses. On y trouve davantage qu'une simple justification de ses propres essais critiques, parce qu'en élargissant le champ de l'essai à toute expérience de la vie Lukács ouvre la voie à une forme d'essayisme qui peut se poser en principe de connaissance et d'écriture du fait culturel (le déjà-créé, la science de l'homme), tout en faisant siens les enjeux de la critique créatrice et de la philosophie de la vie.

L'Ingenium

La polémique engagée par Bruno Berger sur l'aspect "secondaire" du discours de l'essai semble ne reposer que sur une position un peu crispée de défense de l'essai comme forme d'art ; le texte de Lukács fait déjà la part de ce que Berger veut souligner. Et ce dernier nous paraît en fin de compte rejoindre son prédécesseur dans la formulation des qualités profondes qu'il assigne à l'essai :

"In Wirklichkeit ist es mit dem Nur-Ordnen durch den Essayisten so, daß er anscheinend Bekanntes, Altbekanntes zwar nur zu ordnen scheint, daß er es aber als ein Neues vor uns hinstellt, und es scheint nicht nur durch die Ordnung neu, sondern es ist als neu erkannt, es ist aus Formlosen als ein Neues geformt. Dies geschieht nicht durch Anordnung, neue Beleuchtung, neue Verbindungslinien, neue Optik, neue

1248 *ibid.*, p.104.

Farbenbrechung (— dies selbstverständlich alles ist ebenfalls mitwirkend —), es geschieht einzig durch den schöpferischen, neuschöpferischen Menschenblick des [...] Ingeniums¹²⁴⁹."

Secondaire ou primaire, la question du discours de l'essai se concentre donc ici dans la problématique que révèle le dernier terme : "Ingenium" renvoie à une capacité mentale où se rencontrent aussi bien le génie (créateur) que l'ingéniosité. L'essai se donne donc bien comme discours "sur" quelque chose, et non comme parole pure, pure création ; il faut cependant comprendre l'essayisme comme une attitude qui traite d'une certaine manière le connu, le déjà créé ou déjà là. Berger fait allusion à tous les procédés qui concrétisent ce traitement singulier, mais les rapporte à un principe plus général, le "génie". C'est lui qui est à l'origine de l'"orage spirituel" au cours duquel une réalité de l'existence entre en contact avec les forces de l'idée¹²⁵⁰ ; lui qui donne lieu à la souveraineté du choix critique, par lequel le complexe culturel est réinvesti d'une pensée qui lui donne un sens, ou, si l'on préfère, une "vie" (un "destin").

Cette notion de génie nous place sur le terrain ambigu de la création envisagée dans son rapport avec la fabrication, l'invention, la production. Si Berger relativise les procédures du génie essayiste, Max Bense en fait le sujet central de sa réflexion.

L'expérimentation littéraire : Max Bense

Dans "Über den Essay und seine Prosa", Max Bense développe une argumentation fondée sur le concept d'expérience ou d'expérimentation. Son point de départ est une opposition entre la poésie comme création (*Schöpfung*) et la prose comme opinion (*Tendenz*). Comme chez Lukács, la création doit se comprendre en termes de surgissement, d'engendrement, de pure mise à jour, tandis que l'opinion concerne le traitement éthique des

1249 "En réalité, il en est ainsi du «simple arrangement» de l'essayiste qu'il semble en effet ne faire qu'ordonner du déjà connu, du déjà bien connu, mais qu'il en tire cependant quelque chose de neuf devant nos yeux ; et ce quelque chose de neuf n'est pas dû qu'à l'arrangement, mais c'est comme si on le découvrait à nouveau, c'est une chose neuve qui a pris forme à partir de l'informe. Cela ne survient pas grâce à la mise en ordre, à un nouvel éclairage, de nouveaux rapports, une nouvelle optique, une nouvelle réfraction des couleurs (— bien entendu tout cela y participe, en tout état de cause —), cela survient uniquement grâce au regard profondément humain de la création, de l'innovation géniales." BERGER 1964, p.68.

1250 *ibid.*, p.63.

objets déjà créés, les faits concrets dans lesquels l'idée, la valeur et le sens s'incarnent¹²⁵¹. Pour englober tous les contenus possibles de l'essai dans un seul genre qui se distingue radicalement de la création, Bense élabore une typologie : il distingue entre "feingeistig" et "schöngeistig". Cela lui permet d'envisager comme objets possibles toutes les réalités de l'existence, physiques ou artistiques. Il conçoit l'essayisme comme une approche particulière de l'objet, qui cherche à en dévoiler toutes les facettes à travers ce qu'il appelle une "ars combinatoria" ou "Konfiguration" littéraire. Expérimenter signifie, dans cette acception, faire varier les points de vue, soumettre l'objet concret à une série d'infimes variations qui en révèlent les enjeux divers. L'essayisme est une méthode expérimentale¹²⁵² pour exprimer la vérité d'un objet existant, ou dévoiler son illusion, en tout cas le faire voir sous un jour neuf. C'est précisément la forme critique de notre esprit :

"der Essay entspringt dem kritischen Wesen unseres Geistes, dessen Lust am Experimentieren einfach eine Notwendigkeit seiner Seinsart, seiner Methode ist. Wir wollen erweiternd sagen : der Essay ist die Form der kritischen Kategorie unseres Geistes¹²⁵³."

Bense articule ainsi les notions d'esprit critique (par opposition à la passion créatrice), d'objet existant, déjà là (par opposition au surgissement poétique), et d'expérimentation par le langage de toutes les relations possibles de l'objet avec d'autres réalités (par opposition à la complétude de l'œuvre littéraire).

Dans son article, Bense met en quelque sorte l'accent sur ce que Lukács a seulement évoqué en termes philosophiques : les procédés littéraires qui sont à l'œuvre dans l'essai. La qualité de discours "second" est entérinée, elle est formulée par contraste avec la création poétique avant même que l'auteur indique qu'il va parler de l'essai. Elle sert donc de base à une démonstration dont l'objectif reconnu est de montrer que la prose seconde, le "discours sur" de l'essai recèle des qualités spécifiquement littéraires¹²⁵⁴. La notion d'expérimentation littéraire est développée comme argument principal : il s'agit d'écrire les multiples rapports

1251 BENSE 1947, p.424.

1252 *ibid.*, p.417.

1253 "L'essai naît de la nature critique de notre esprit ; le plaisir pris à expérimenter est tout simplement une nécessité de son être spécifique, de sa méthode. Nous irons plus loin : l'essai est la forme de la catégorie critique de notre esprit." *ibid.*, p.420.

1254 *ibid.*, p.424.

que l'esprit établit entre un objet et l'ensemble des idées, concepts, œuvres, faits concrets qui circulent dans l'époque considérée. Il s'agit donc ici de montrer en quoi un objet s'insère dans une culture donnée. L'essayisme est, en quelque sorte, l'esprit critique en tant qu'il s'écrit : tri des données, choix des concepts, infimes variations appliquées à l'objet sont envisagés en termes d'écriture ; la souveraineté spirituelle coïncide avec l'autorité propre de l'écrivain face à son texte.

La critique principale que Berger fait à Bense concerne cette notion d'expérimentation¹²⁵⁵. Il estime que le caractère expérimental est un effet de style, et qu'on ne saurait confondre le génie propre de l'essayisme avec une procédure expérimentale scientifique. La procédure intellectuelle est réduite à un procédé rhétorique. Ici encore, la théorie de Berger met l'accent sur la force mentale, comme pour préserver l'énergie créatrice de toute compromission avec un ensemble de techniques. Pourtant, la notion d'expérimentation littéraire que défend Max Bense invite à reconsidérer l'essayisme dans l'interaction de la pensée et de l'écriture, et nuance l'opposition "dure" entre poésie comme création esthétique et prose comme discours éthique, notamment par l'inscription de l'essai dans un "Confinium" situé entre les deux. L'énergie créatrice se comprend alors comme génie créatif. Si l'opposition entre création et "opinion" ne peut pas rendre compte de l'essai, la notion de créativité est peut-être meilleure ; d'autant plus qu'elle nous renvoie à cet ensemble de notions qui se rattachent à l'*ingenium*, où l'on retrouve certes la maîtrise technique d'une fabrication, mais aussi l'ingéniosité de l'invention. Ce dernier terme nous importe d'autant plus qu'il recouvre l'une des parties majeures de la rhétorique, celle précisément qui apprend à l'orateur à choisir dans le vaste corpus de sa culture "quoi dire" à propos d'un sujet arbitrairement fixé par la circonstance¹²⁵⁶.

1255 BERGER 1964, p.120.

1256 Sur le débat qui oppose Berger à Bense à propos de la notion d'expérience, voir l'avis de KAUFFMANN 1988, p.87.

L'invention et la mémoire : des processus "infralogiques"

Pour expliquer le processus de l'invention, on ne peut pas séparer le génie personnel et original de la réserve d'inventions antérieures disponibles ; en termes rhétoriques, un discours nouveau se fonde toujours sur les discours qui l'ont précédé, qui fournissent des exemples de figures, une collection d'anecdotes, etc. Michel Beaujour montre que l'ancienne rhétorique offrait des méthodes pour rassembler les éléments dispersés qui servent à constituer le nouveau discours. Ces méthodes ("mnémotechnies") étaient topiques : elles passaient par des "lieux", parfois imagés comme la maison, la ville, le corps humain, parfois logiques comme l'opposition des vices et des vertus, etc. L'imprimerie rend caduques ces méthodes¹²⁵⁷ ; elle multiplie les répertoires, catalogues, index, grâce auxquels la mémoire n'a plus besoin d'être travaillée comme une compétence intellectuelle. Ces appareils typographiques mettent en effet à disposition la réserve entière des données rhétoriques (culturelles) disponibles, sans nécessiter de méthode permettant d'éveiller telle figure à propos de telle autre. Le feuilletage, l'ordre alphabétique, les renvois suffisent. Cette mutation s'inscrit fort bien dans le progrès humain tel que l'analyse Leroi-Gourhan : il signale l'extériorisation des facultés, opération qui permet à l'homme d'échapper à la sur-spécialisation des organes caractérisant de nombreuses espèces du monde animal¹²⁵⁸. Cependant, Beaujour insiste sur la permanence d'une forme rhétorique dans l'esprit humain : "Il faut ajouter que la mnémotechnie rhétorique combine les notions de *magasin* et de *trajectoire* : c'est pourquoi les écrits théoriques et la pratique rhétorique ne cessent de produire de fécondes confusions entre *invention* et *mémoire*. Le modèle rhétorique réserve encore des découvertes aux psychologues¹²⁵⁹."

1257 BEAUJOUR 1980, p.83.

1258 *ibid.*, p.82. L'ouvrage de Leroi-Gourhan sur lequel Beaujour base son exposé est *Le geste et la parole*, 1965.

1259 BEAUJOUR 1980, p.81.

En effet, bien après l'invention de l'imprimerie, à l'époque des mémoires électroniques, un psychologue fait écho à son propos. Abraham Moles recense certains mécanismes qui aident à résoudre les difficultés de l'invention technologique :

"méthode des variations successives autour d'un thème ; enrichissement des ressources de l'esprit par l'exploitation de la mémoire illimitée et instantanément présente des grands systèmes documentologiques sur ordinateur¹²⁶⁰."

L'ordinateur multiplie les possibilités de l'index ; mais ce qui règle la "circulation" à travers cet ensemble démesuré de données, c'est en fin de compte un procédé qui ne se distingue guère de l'imitation rhétorique :

"[la mémoire de l'ordinateur] rend possible des procédés de combinatoire systématique d'éléments de pensée à partir de certaines règles restrictives suggérées par l'heuristique, c'est-à-dire par l'exploitation des combinaisons effectivement réalisées dans le passé par l'esprit humain¹²⁶¹."

Moles précise d'ailleurs sans tarder combien les études menées sur les processus linguistiques et littéraires¹²⁶² peuvent être étendues avec profit aux champs scientifique et technologique. Sa conclusion nous renvoie directement aux phénomènes observés dans l'anti-méthode : on peut

"discerner l'existence dans le cerveau humain de véritables *infralogiques*, c'est-à-dire de lois de contraintes dans la construction de propositions, qui ne sont ni rigoureuses, ni totalement incohérentes, mais susceptibles, au prix d'un effort critique supplémentaire, d'être assez souvent «promues» à une cohérence supérieure avec des chances de succès non négligeables¹²⁶³."

1260 MOLES 1990, p.545b.

1261 idem.

1262 Max Bense figure parmi ses références.

1263 ibid., p.545b.

Dans le débat qui oppose la création et le discours second, la notion d'invention invite ainsi, peut-être, à une reformulation des problèmes. Elle suggère, par exemple, que la notion d'originalité n'est pas nécessairement liée à la clôture d'un discours qui ne renverrait qu'à lui-même (comme dans la fiction, ou le poème), et qui, par conséquent, se supposerait à l'abri du risque de "répéter" quelque chose. L'originalité peut se formuler, par exemple, en termes de déplacement : à propos de *Séméiotikè* de Julia Kristeva, Barthes commente ainsi une certaine "force" du travail.

"Force veut dire ici *déplacement*. Julia Kristeva change la place des choses : elle détruit toujours *le dernier signifié*, celui dont on croyait pouvoir se rassurer et s'enorgueillir ; ce qu'elle déplace, c'est le *déjà-dit*, c'est-à-dire l'insistance du signifié, c'est-à-dire la bêtise¹²⁶⁴."

Pour Beaujour tout essai est donc toujours une production à partir de la même matrice, et ce que l'on prend pour des innovations de forme et de méthode ne sont dûes qu'à des distorsions de la matrice de base : oublis, mises à l'écart, ou bien pertes de sens après l'invention de l'imprimerie et la mort de Dieu. Ce point de vue envisage les "inventions" particulières de l'essayisme (invention d'une méthode, d'une personne, d'un statut) comme des mises en œuvre et non comme des créations. La lecture des autoportraits que Beaujour propose amène à considérer tout discours, où l'écrivain cherche à savoir qui il est à partir de ce qu'il sait, comme fabriqué à partir de morceaux de culture. Il est nécessairement discours second. Le discours second ne peut être qu'invention, et en tant que tel, production à partir d'un corpus existant. Comment ce "produit" acquiert-il une valeur littéraire, artistique ? La question du statut artistique de cet "objet trouvé" qui affiche sa contingence nous renvoie au problème plus vaste d'une théorie de l'art qui ne soit pas essentialiste, mais "conditionnaliste¹²⁶⁵".

L'enjeu de la valeur artistique d'une écriture "seconde" est donc en rapport avec ce que nous entendons globalement par création. L'essai littéraire est placé au croisement des conceptions de l'art comme surgissement profondément original, jamais encore advenu (création) et de l'art comme pratique codifiée grâce à laquelle un esprit inventif parvient

1264 Roland Barthes, "L'étrangère", in Barthes 1984, p.211 (article repris de *La Quinzaine littéraire*, 1970).

1265 Nous abordons cette question dans notre IIIème partie, chapitre 2.

parfois à produire un objet qui semble neuf (créativité). Max Bense ouvre la voie d'une rhétorique de l'essai littéraire, dont Michel Beaujour déchiffre les enjeux culturels.

III. LA NOTION DE CULTURE

L'essayisme, vision d'un monde où tout est culturel

Il se trouve une ligne théorique pour radicaliser la problématique création / invention : formulée par le théoricien post-marxiste Theodor Adorno, elle déconstruit l'illusion qui accompagne toute notion de "discours premier", renvoie tout discours et même toute pensée à l'univers de la culture et des rapports de production. Adorno mène à son terme la notion de culture et de discours culturel en abolissant la notion même de nature (ou plutôt, en la réduisant à un "rapport de production pétrifié" par l'idéologie bourgeoise). Tout acte humain est pris dans un ensemble de relations sociales, politiques, économiques ; les objets qui résultent de ces actes doivent être envisagés dans leur rapport avec tout ce qui les précède et ce qui les environne. La réflexion esthétique est inséparable de la réflexion épistémologique et d'un débat anthropologique sur le sens des termes "nature" et "culture".

La culture comme nature première de l'homme

Adorno cite l'argumentation de Bense pour appuyer sa théorie de l'essai. Il choisit précisément cette notion d'expérimentation de type littéraire, pour montrer que l'essayisme refuse la totalité de tout objet et l'envisage dans ses relations avec les autres objets, et que la procédure décrite par Bense n'a pas de commencement fondé, ni de terme : elle prend son sens dans l'arbitraire de l'esprit critique et se poursuit jusqu'à ce que l'esprit passe arbitrairement à un autre objet¹²⁶⁶. Mais cet arbitraire n'est pas un caprice d'écrivain ou le refuge d'un philosophe paresseux ; il découle d'une conception fondamentale selon laquelle rien de ce qui existe n'existe dans l'indépendance d'un commencement absolu.

"Sa forme [celle de l'essai] obéit à l'idée critique que l'homme n'est pas un créateur, que rien de ce qui est humain n'est une création. L'essai lui-même, qui se réfère toujours à du déjà créé, ne se présente jamais comme tel, et il n'aspire pas non plus à quelque chose qui engloberait tout, dont la totalité serait analogue à celle de la création¹²⁶⁷."

1266 ADORNO [1958], p.21.

1267 *ibid.*, p.22.

Adorno renoue avec la préoccupation de Lukács : il cherche à légitimer épistémologiquement l'essai en tant que discours second ne respectant pas les règles de la méthode scientifique. Mais il évacue la possibilité même d'une création, d'une immédiateté du langage créateur : "pour l'essai, tous les degrés de la médiation sont immédiats¹²⁶⁸." C'est pourquoi l'essayisme est la seule attitude intellectuelle honnête, dans la théorie d'Adorno : il consiste à traiter tout objet comme culturel, pris dans un ensemble de relations, et applique cette conviction à sa propre écriture, dont le commencement et la fin sont extérieures à lui-même parce qu'il doit être lu "dans la mosaïque que [ses intuitions] forment en relation avec d'autres essais¹²⁶⁹." "Forme critique par excellence¹²⁷⁰", l'essai assume son relativisme et son absence de point de vue. Il en admet bien un : mais c'est le sien, personnel, contingent, et voué à être "liquidé" dans le rapport que l'écriture établira avec un autre objet, à l'image de la saisissante formule de Montaigne :

"Quand je joue à ma chatte, qui sait si elle passe son temps de moi plus que je ne fais d'elle ? Nous nous entretenons de singeries réciproques¹²⁷¹."

Adorno approfondit donc une idée qui court de Lukács à Bense sur la nature du discours second, jusqu'à l'extrême de la "non-identité" de toutes choses déterminées culturellement (qu'en un autre contexte et dans une autre terminologie Montaigne a appelé "branloire pérenne¹²⁷²"). Si Lukács cherchait à décrire l'attitude mentale profonde qui consiste à n'envisager une chose que comme déjà créée, fût-ce un événement, une époque, un fait divers, Adorno va plus loin en décrétant que c'est la seule attitude possible. En-deçà de toutes les controverses sur les différents types d'essais, les classements par thèmes, par parenté avec des disciplines scientifiques ou artistiques, la réflexion de ces théoriciens choisit de privilégier la posture intellectuelle. Alors, au-delà des contenus infiniment variés de l'essai littéraire, on en arrive à dire que "son thème véritable, c'est le rapport de la nature et de la culture. Ce n'est pas pour rien qu'au lieu de les «réduire» il s'immerge dans les

1268 *ibid.*, p.15.

1269 *ibid.*, p.21.

1270 *ibid.*, p.23.

1271 *Essais*, II, 12.

1272 *Essais*, III, 2.

phénomènes culturels comme dans une nature seconde, une seconde immédiateté, pour en dissiper l'illusion, avec opiniâtreté¹²⁷³." Cette "opiniâtreté", on en a donné une idée avec la dialectique négative ou anti-méthode dont Adorno crédite l'écriture essayistique. On a vu que toutes les pistes de l'essayisme comme subjectivité conduisent à la notion d'un sujet partagé entre la conscience de soi et la participation à un complexe culturel, de l'expérience mystique au statut institutionnel. La théorie d'Adorno est radicale, dans le sens où elle fait du principe culturel la base de toute l'existence humaine — et, de façon polémique, elle envisage le concept de nature comme une construction idéologique totalitaire. Quand il explique que l'essai pose la question du rapport entre nature et culture, Adorno engage la réponse à cette question : sa position est marxiste, il pense que ce que l'idéologie bourgeoise appelle création n'est pas pensable autrement qu'en termes de production. Il évoque le prolongement possible d'une "rhétorique" de l'essai littéraire : si quelque chose d'autre que "la simple répétition administrative et [l'] aménagement de ce qui est déjà" est possible dans une vision marxiste de la société, si l'art est possible, c'est en tant que jeu, esprit critique, souveraineté dans le choix des objets du discours, loin de toute détermination idéologique : "abandonnée par le jeu, la vérité ne serait plus que tautologie." C'est ici que la théorie de l'essai prend toute l'ampleur que Lukács voulait peut-être lui donner : comment préserver une vision créative de l'œuvre et de la critique dans un monde régi non plus par une transcendance mais par les rapports de production ? Si l'essai n'est rien d'autre qu'un moment de culture rapporté à d'autres moments de culture, Adorno sauve le "principe de plaisir" en associant dans l'essayisme le moment critique au moment rhétorique. "Les satisfactions que la rhétorique veut donner à l'auditeur sont sublimées, dans l'essai, en l'idée du bonheur d'une liberté à l'égard de l'objet¹²⁷⁴." Loin d'être la pratique décorative que Berger repousse si vivement, l'essayisme est l'écriture d'un esprit critique en acte. Tout ce qui tombe sous son regard est traité comme un objet culturel, y compris son propre texte et

1273 ADORNO [1958], p.24.

1274 *ibid.*, p.25-26.

son propre "auteur", dans le mouvement réflexif (ou "réfléchissant", selon Bensmaïa ou Good) auquel aboutit la théorie d'Adorno :

"cette réflexion ne s'étend pas seulement à son rapport à la pensée établie, mais tout autant à son rapport à la rhétorique et à la communication¹²⁷⁵."

Le textualisme et l'enchantement culturel

Les prolongements de cette pensée se retrouvent dans le structuralisme et dans les théories du Texte. Roland Barthes établit les fondements d'une sémiologie qui veut mettre à jour les rapports entre les objets culturels ; dans cette optique, tout est signe, et la culture comme ensemble de ces rapports est présentée sous la métaphore du Texte. L'étude des signes emprunte ses méthodes à la linguistique et au structuralisme, parce qu'elles sont le mieux à même de modéliser des ensembles de rapports ; mais l'écriture de cette "sociologie" doit avoir pour scrupule permanent de ne figer aucun rapport en vérité absolue. Si le sémiologue cherche à déconstruire les "discours" (c'est-à-dire les constructions de signes) qui fixent le sens d'une culture, c'est pour dévoiler comment la signification d'une culture est le résultat d'une convention qui révèle une prise de pouvoir. Le sens de la société dans laquelle on vit est fonction des pouvoirs qui la régissent ; leur intérêt est de se maintenir, et de faire en sorte que la culture paraisse aller de soi (être "naturelle") là où elle n'est qu'un rapport dominant, une hiérarchie établie parmi d'autres possibles. La sémiologie cherche à montrer que l'organisation culturelle est relative ; son discours même, s'il veut percevoir la relativité culturelle, doit être sa permanente déconstruction, afin que le sens qu'il décrit ne se "fige" pas¹²⁷⁶. On trouve de nombreuses formulations de ce principe dans l'œuvre de Barthes ; par exemple, *S/Z* établit la notion de texte scriptible par opposition au texte lisible. Celui-ci est un produit donné comme tel, que l'institution (le discours du pouvoir) amène à considérer comme un monument où le lecteur va chercher "le" sens délivré. Au contraire, selon Barthes "interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé,

1275 *ibid.*, p.28.

1276 BENSMAÏA 1986, p.74 et 87.

plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait¹²⁷⁷." Dans cette opération, le commentateur adopte le modèle productif de "texte scriptible" :

"c'est *nous en train d'écrire*, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages¹²⁷⁸."

Ce que *S/Z* établit pour le commentaire du texte littéraire, la *Leçon inaugurale* l'étend à toute démarche sémiologique : elle doit adopter l'écriture comme moyen de se dire, parce que c'est une manière pour le chercheur de demeurer "excentré" (de s'"entêter" dans une excentricité, aux deux sens du terme), c'est-à-dire en décalage par rapport aux discours de pouvoir qui sont l'armature des systèmes de signes (ce qui leur donne sens).

La pensée de Barthes trouve une confirmation *a contrario* dans la description que donne Jean-Pierre Martinon des principes guidant le sociologue de la culture. Il a lui aussi pour tâche de rendre intelligible l'ensemble de pratiques dans lesquelles nous sommes immergés, notre culture ; son objectif est au moins de suggérer, au mieux de prouver la correspondance, le rapport nécessaire entre nos pratiques, les conditions dans lesquelles elles se déroulent et les idées qu'on voit apparaître dans les discours et dans les œuvres. Donc, la sociologie de la culture fait prendre conscience de l'appareil complexe que nous appelons romantiquement le monde ou l'univers ;

"L'analyse sociologique en général, et plus encore lorsqu'il s'agit de la culture, est une ascèse qui produit nécessairement un effet de désenchantement (*Entzauberung*) vis-à-vis de l'émotion esthétique, littéraire ou plus généralement vis-à-vis de l'émotion cultivée¹²⁷⁹."

Il y a désenchantement parce que la nécessité matérielle que le sociologue rend intelligible nous fait prendre conscience que les expériences que nous croyons le plus libres et désintéressées (art, littérature) sont un moment parmi d'autres d'un fonctionnement général impliquant tous les acteurs de la société. L'enchantement culturel est précisément ce que l'essayiste veut préserver : Barthes par l'écriture, Adorno par le principe de plaisir de la pensée, Bense par la qualité artistique de la prose éthique, Berger par le génie ou Lukács par

1277 BARTHES 1970, p.11.

1278 idem.

1279 MARTINON 1990, p.949c. Il fait référence au sociologue Max Weber pour cette notion d'*Entzauberung*.

l'expérience "ultra-violette". Enchantement, plaisir ; Barthes parle plutôt de "saveur", du "sel des mots", et conclut sa *Leçon* sur le déploiement des sens de *Sapientia*¹²⁸⁰. L'image de la dégustation se trouve aussi chez Bacon, qui présente ses *Essays* ainsi :

"dispersed meditations[...] grains of salt, that will rather give you an appetite than offend you satiety"¹²⁸¹."

On peut également citer l'essai de Charles Lamb, "A Dissertation upon Roast Pig"¹²⁸². Dans son analyse de cet essai, Fernand Roy étudie minutieusement les détours du texte : est-ce le récit d'une anecdote narrant l'invention "accidentelle" d'un plat national chinois ? Ou bien dans la critique morale qui l'accompagne¹²⁸³ ? Son commentaire file la métaphore gustative :

"Où est le sens du texte, dont le premier mot était d'ailleurs «L'humanité» ? Dans l'histoire culinaire ? Dans les réflexions philosophiques qui l'assaisonnent ? A mon sens, entre le petit cochon et la sauce, il naît du balancement de l'image à la réflexion libre qui ramène finalement à l'image. [...] Tout est dans le «crackling», nous suggère Lamb : l'essai aussi"¹²⁸⁴."

Autrement dit, le sens des détours insolites de la composition est à chercher, non dans les contenus, mais dans les détours eux-mêmes : de même que la saveur très spéciale du petit cochon de lait grillé n'est pas dans l'animal, mais dans le rissolé, le croustillant ("crackling").

Ici encore, le sociologue de la culture présente les choses sous un jour inverse. La "dégustation" doit être écartée d'une étude rigoureuse :

"Le rapport enchanté aux objets et aux signes culturels est une des pratiques de dégustation, différentielle selon les groupes sociaux. Elle ne doit pas être confondue avec la démarche explicative — celle de la posture scientifique — que le chercheur intériorise lorsqu'il essaye de produire, dans ses travaux et ses œuvres, de l'intelligibilité sociologique"¹²⁸⁵."

1280 BARTHES 1978, p.46.

1281 "Des méditations dispersées... des grains de sel qui te mettraont plus en appétit qu'ils ne te procureront de stiatété." Cité par CHADBOURNE 1983, p.134.

1282 *London Magazine*, septembre 1822. Repris dans *Essays of Elia* (1823).

1283 Le cochon de lait grillé est "inventé" par hasard par un petit garçon qui met le feu à la maison de son père, brûlant aussi ses cochons de lait. Mais le jour du jugement, l'avocat du garçon fait goûter le cochon grillé dans l'incendie de la maison : il est si délicieux qu'on ne sait plus s'il faut punir l'incendiaire.

1284 ROY 1972, p.32.

1285 MARTINON 1990, p.949c.

Ce problème de lisibilité et d'intelligibilité nous renvoie directement aux problèmes de l'essai ; on a précisément reproché aux théoriciens textualistes leur obscurité, d'autant plus difficile à réduire qu'elle se donnait comme signe de la "scriptibilité" du texte.

Sémiologie et "sémioclastie"

Ce qu'on peut retenir du parallèle entre la sémiologie de Barthes et la sociologie scientifique de la culture, c'est le partage d'un même postulat sur la globalisation de la "culture" comme ensemble de signes produits par l'appareil social global, mais aussi la divergence radicale qui concerne l'expérience vécue de la culture : le sociologue considère comme indispensable de se dégager de l'émotion, d'intérioriser le protocole scientifique, sous peine de ne pas pouvoir appréhender le phénomène culturel et de se cantonner à une pensée magique, pendant que l'essayiste revendique la complémentarité d'une lucidité et d'un plaisir pris au phénomène culturel. Kauffmann souligne ainsi à quel point les textes de Lukács, et d'Adorno sur l'essai paraissent atypiques par rapport au système massif de leur œuvre ultérieure. Parlant du premier, il remarque que "ses ouvrages d'inspiration marxiste sont hantés par le souvenir de sa défense antérieure de l'authenticité fragmentaire et solitaire de l'essai"¹²⁸⁶. Quant au second, sa

"dialectique négative [...] n'échappera pas davantage au destin historique des systèmes. A force de rompre des lances contre les systèmes, sa méthode finit par en endosser la cuirasse. Au lieu de balayer les obstacles de la pensée reçue, elle se retranche dans la place : *elle prend position*"¹²⁸⁷.

Le pari de l'essayiste face à la culture semble donc difficile à réussir ; ses deux défenseurs majeurs au XX^{ème} siècle n'y seraient pas parvenus.

Dans les composantes mentales de l'essayisme, après l'agnosticisme et le subjectivisme, Edouard Morot-Sir distingue le *nominalisme*. Il propose d'appeler de cette manière l'opinion selon laquelle il n'y a pas d'idée universelle, essence platonicienne ou forme aristotélicienne ; "il n'y a que des signes référés à des expériences individuelles." Il ne

1286 KAUFFMANN 1988, p.79. Voir aussi p.80 : "Lukács dernière manière, dans sa version hégélienne du marxisme, privilégiait l'universel par rapport au particulier, la totalité par rapport à la fragmentation."

1287 *ibid.*, p.83. Kauffmann cite ici une étude de Irving Wohlfarth, "Hibernation : On the Tenth Anniversary of Adorno's Death", *MLN* 94, 1979.

s'agit pas seulement de dire qu'un raisonnement bien conduit équivaut à une texte bien écrit ;
mais plus radicalement que

"tout problème de pensée [...] est d'abord un problème de langage, que la santé et les maladies des cultures humaines sont d'ordre linguistique, que le signe n'est pas instrument de pensée, mais production, fabrication, et qu'ainsi la science de l'homme qui est la plus générale et qui englobe toutes les autres est la sémiotique¹²⁸⁸."

Robert Champigny s'accorde avec ce sentiment, qui ôte à la philosophie le rôle traditionnel de "science de l'homme la plus générale". Rappelant la faille tracée par Platon entre les idées universelles et les données événementielles, il pose le problème du degré de réalité qu'on peut assigner à l'idée par rapport aux données événementielles ; "J'élimine [cette] première question en ramenant l'ontologie à la sémiotique¹²⁸⁹." Le nominalisme que présente Morot-Sir envisage donc toute donnée culturelle comme un texte, à lire, déchiffrer, comprendre, expliquer, voire à poursuivre :

"mise au point provisoire d'un état de connaissance ou d'un état de choses, perspective à compléter par d'autres perspectives, un discours toujours à suivre, toujours à finir, et hanté par son propre fonctionnement¹²⁹⁰."

1288 MOROT-SIR 1982, p.123.

1289 CHAMPIGNY 1982, p.110.

1290 MOROT-SIR 1982, p.123.

Cette hantise se traduit par une déconstruction du texte en train de s'écrire, qui n'est, lui aussi, qu'un objet culturel emboîté à d'autres objets, et dont il importe de signifier la contingence :

"l'esprit nominaliste [...] fait de la pensée un exercice de liberté ludique et ironique. La peur d'être dupe le conduit à des rêves de destructions sémiotiques, à un sado-masochisme de l'écriture ; la fragmentation du discours se transforme en mutilations joyeuses, en jeux de dissonances intellectuelles¹²⁹¹."

Nous ne sommes pas loin de ce que Roland Barthes appelle le "terrorisme¹²⁹²" ou la "sémioclastie¹²⁹³". La notion de perspectives continuées se retrouve encore chez Champigny¹²⁹⁴ :

"Un essai doit fournir une perspective de compréhension, non de savoir. Non un modèle scientifique¹²⁹⁵."

Si l'essayisme aborde la culture comme un grand Texte,

"le problème n'est plus de trouver les règles de vérité dans l'usage des signes. Il s'agit de concevoir leur efficacité, leurs modes d'application dans telle ou telle circonstance ; le savoir devient un savoir-faire qui ne dépend que de ses intuitions¹²⁹⁶."

Cette définition s'accorde bien avec l'image qu'on donne des *Essais* de Bacon¹²⁹⁷. Pour Champigny, l'essai garde une place de choix dans la circulation des perspectives de compréhension de l'homme que pourrait être la "culture", envisagée comme un grand Texte. Chaque essai doit assumer son "intégrité ludique¹²⁹⁸", qui lui interdit de se comparer avec une entreprise scientifique (celle-ci étant formulée dans un langage transparent). Parmi ces actes ludiques, il faut compter, ici encore, l'acte destructeur, ou déconstructeur, "démolition", "déblayage¹²⁹⁹".

1291 *ibid.*, p.124.

1292 BARTHES 1984, p.211.

1293 Voir plus bas l'emploi de ce terme par Barthes pour désigner ses *Mythologies*, et toute sémiologie.

1294 Il y a beaucoup de points communs entre ces deux chercheurs, qui participent, rappelons-le, au même colloque de l'université de Caroline du Sud en 1981.

1295 CHAMPIGNY 1982, p.114.

1296 MOROT-SIR 1982, p.123.

1297 Voir par exemple CHADBOURNE 1983, p.134.

1298 CHAMPIGNY 1982, p.116.

1299 *ibid.*, p.117.

Interrogation du rapport nature/culture

La notion même de culture, et son rapport à la nature, ont suscité des réflexions qui appellent une mise en perspective peut-être plus nuancée que celle d'une "nature culturelle" de l'homme. On doit sans doute les évoquer quand on rend compte des théories textualistes ou nominalistes de l'essai, qui peuvent donner l'impression que l'essayisme, puisqu'il prend pour objet le corpus culturel d'une société dans son noyau le plus irréductiblement culturel qu'est le langage, est le seul discours possible après l'exposé de sa théorie. Ce qu'à première lecture nous avons analysé comme un tic théorique amenant à n'écrire que des essais sur les essais¹³⁰⁰ trouve ici un autre appui. La citation de Musil que Potgieter place en exergue de son article sur l'essai le révèle assez bien : "Warum gibt es überhaupt Dichtung und nicht bloß Essay¹³⁰¹ ?" Réfléchissant au rapport entre les concepts de nature et de culture, Françoise Armengaud prend une précaution qu'un partisan de l'essai adopterait sans peine : "le concept de nature est lui-même culturel. La présente étude devrait être en quelque sorte une étude métaculturelle de la relation nature/culture dans les diverses cultures vues à partir de notre propre culture...¹³⁰²"

En rejoignant les formulations d'Adorno, elle suggère les mêmes conclusions : le regard porté par l'homme sur la culture humaine, l'esprit critique incarné dans la langue, se résoudre nécessairement en essayisme, sous les différents aspects dont nous avons tenté de montrer la convergence des enjeux.

Un substrat naturel dans la culture

Lane Kauffmann note que la réflexion sur le genre littéraire de l'essai relève de l'anthropologie philosophique ; l'essai parle de la culture, mais selon un point de vue qui donne un écho au "substrat spécifiquement humain de notre nature¹³⁰³." Il parle de "lames de fond" à propos des "vagues de nostalgie, d'innocence perdue et de crise, qui périodiquement traversent la conscience moderne¹³⁰⁴." Le rôle de l'essai serait précisément

1300 Voir notre Ière partie, chapitre 3, II.

1301 Cité par POTGIETER 1987.

1302 ARMENGAUD 1990, p.39c.

1303 KAUFFMANN 1988, p.90.

1304 idem.

d'équilibrer la dynamique de l'évolution humaine, grâce à son interprétation critique de la culture, qui permet d'y reconnaître une convention parmi d'autres. Ce faisant, l'essai se rebiffe contre elle, donnant ainsi une voix à ce qui, en l'homme, ne comprend jamais si bien les conventions qu'en leur opposant une certaine résistance, ce "substrat spécifiquement humain."

De son côté, Graham Good dénonce la tendance du déconstructionnisme à ne plus tenir compte de la réalité que comme langage, et déclare que l'essayisme bien compris est loin de cet enfermement nominaliste¹³⁰⁵. Il insiste sur l'autonomie critique de l'essayisme :

"We can see the essay as a commentary which has broken free from his «text», and implicitly from «textuality» conceived as the unity and interdependence of all writing, to become self-contained and *sui generis*¹³⁰⁶."

Le principe d'auto-détermination est envisagé comme la rupture principale au sein du réseau de la culture. Good explicite aussi peu cette autonomie que Barthes, la "saveur" : il n'est pas impensable que le développement de ces notions ait laissé un "reste", une donnée irréductible que les différentes représentations du rapport nature/culture ne parviennent pas à éliminer : la "personnalité" de l'essayiste chez Berger ou chez Good, son génie propre (ce qui permet de parler de "forte" personnalité), la notion de désir (ce qui permet au sémiologue barthésien de rester en-dehors des discours, de s'excentrer) ou le principe de plaisir de Theodor Adorno. En fin de compte, ces notions s'inscrivent dans une pensée du monde comme culture, mais sans éliminer le pôle "naturel" ; c'est ce que Barthes formule sous l'entrée "Le naturel" dans *Roland Barthes par lui-même*.

"Il est possible de jouir des codes tout en imaginant avec nostalgie qu'un jour on les abolisse : tel un out-sider intermittent, je puis entrer-dans, ou sortir-de la socialité lourde, selon mon humeur — d'insertion ou de distance¹³⁰⁷."

Sauf à considérer que le couple nature/culture n'est pas pertinent, comme pourrait le faire craindre l'avertissement de Françoise Armengaud, la question se pose en définitive de

1305 GOOD 1988, p.181-182.

1306 "On peut voir l'essai comme un commentaire qui s'est libéré de son texte, et implicitement de la «textualité» entendue comme l'unité et l'interdépendance de tous les écrits, pour devenir auto-déterminé et *sui generis*." *ibid.*, p.3.

1307 BARTHES 1975, p.135.

savoir où prend sa source l'impulsion qui fait fonctionner l'essayisme comme une force de résistance à l'intégration. Cette question n'est pas si lointaine du vieux débat sur la nature humaine. On peut éclairer les présupposés du couple nature/culture en faisant jouer des séries de couples voisins : nature/histoire, nature/liberté, nature/raison, nature/convention. On observe qu'à de nombreuses reprises les penseurs ont résolu cette difficulté en posant une continuité entre les deux extrêmes : c'est une manière de penser le monde comme harmonie, sans perdre la distinction qui fonde (peut-être) l'identité de l'être humain en tant que tel. La théorie darwinienne est une des étapes qui met le plus à mal la distinction humanité/animalité. Le nominalisme, alors, est plus qu'une option philosophique : le langage est investi d'un statut essentiel, c'est par lui que l'homme parvient à se distinguer comme tel dans un contexte où son identité biologique ne le lui permet plus. Il devient presque équivalent de parler de soi, parler des autres hommes, parler de leur culture et parler des mots de cette culture. Dans ce cas, il faut conclure qu'il n'y a pas de nature humaine, et que ce qui définit l'homme est uniquement culturel, donc contingent. Ce qui peut apparaître comme un repli revêt peut-être aussi un caractère d'urgence : il s'agit de résister aux dérives sinistres (dont le racisme n'est qu'un avatar) d'une pensée qui chercherait des rapports entre le donné biologique et les réalisations culturelles¹³⁰⁸. Mais on ressent bien le malaise existentiel d'une négation de toute nature humaine : quelque chose d'essentiel, situé dans ce qui s'impose avec le plus d'évidence à nous-même, notre corps, semble lui échapper. Starobinski écrit ainsi de Montaigne :

"[II] fait l'essai du *monde*, [...] mais le monde lui résiste, et cette résistance, force lui est bien de la percevoir dans son *corps*, dans l'acte de la «saisie». [...] La nature n'est pas hors de nous, elle nous habite, elle se donne à sentir dans le plaisir et la douleur¹³⁰⁹."

Une humanité bio-culturelle

Dans la même idée, Armengaud cite un avis de Hallowell¹³¹⁰ : "Les études sur la culture sont des vues de l'esprit qui ont perdu le contact avec le processus biologique." De

1308 ARMENGAUD 1990, p.41a.

1309 STAROBINSKI 1985, p.190.

1310 L'ouvrage cité est *Self, Society and Culture*, 1960.

même, l'observation approfondie de la "nature" (plantes, animaux, écosystèmes) donne des résultats troublants, qui remettent en question les éléments qui semblent fonder la culture (donc l'humanité) : le langage lui-même, en tant que code doublement articulé qui permet la réalisation d'une quantité infinie de produits avec un nombre fini d'éléments de base, trouve un équivalent surprenant dans le mode d'organisation des molécules d'ADN. Claude Lévi-Strauss invite expressément à pratiquer une anthropologie qui réinscrirait le phénomène culturel dans le substrat naturel¹³¹¹ ; une conception de l'humanité comme bio-culturelle se forme¹³¹². Lévi-Strauss en formulait l'horizon de recherche dès sa *Leçon inaugurale au Collège de France* en 1960 :

"Nous savons bien qu'en fait et même en droit l'émergence de la culture restera pour l'homme un mystère tant qu'il ne parviendra pas à déterminer, au niveau biologique, les modifications de structure et de fonctionnement du cerveau, dont la culture a été simultanément le résultat et le mode d'appréhension¹³¹³."

Citant quelques textes représentatifs du genre de l'essai, A. Larguier-Ménard évoque successivement *L'homme de paroles* de Claude Hagège¹³¹⁴, qui considère que le langage est "ce que l'homme a de plus humain¹³¹⁵", et *Le jeu des possibles*, de F. Jacob¹³¹⁶, qui explore les modes de fonctionnement du cerveau.

A l'heure actuelle, rien n'est donc moins assuré qu'une définition de l'homme fondée sur sa culture. L'essayisme lui-même, dans ce contexte, reflète ces hésitations du couple nature/culture. Ce n'est sans doute pas le moindre mérite de la pensée d'Adorno d'avoir su, malgré une conviction politique qui se lit avec évidence dans son texte, formuler un enjeu crucial dans des termes qui lui font dépasser l'option matérialiste : "son thème véritable, c'est le rapport de la nature et de la culture¹³¹⁷." Deux exemples donnés par Armengaud

1311 Dans un ouvrage récent, il attire l'attention sur les couronnes héradiques de comte ; leur forme reproduit exactement un état de la matière observé grâce à la chronophotographie (l'état qui correspond au moment où une goutte de liquide tombe dans un autre liquide). LEVI-STRAUSS 1993, p.159.

1312 Armengaud cite ici une expression de Theodosius Dobzhansky.

1313 LÉVI-STRAUSS 1960, p.21.

1314 HAGÈGE 1985. Son ouvrage porte pour sous-titre "Contribution linguistique aux sciences humaines."

1315 *ibid.*, p.295.

1316 François Jacob, *Le jeu des possibles*, Fayard, 1981.

1317 ADORNO [1958], p.24.

illustrent bien l'ouverture de cette question, entre "la chasse au «naturel» hypocrite" menée par Roland Barthes et "La chasse au «culturel» répressif" tentée par Serge Moscovici.

Mythologies, de Roland Barthes, cherchait en 1957 à montrer comment l'idéologie petite-bourgeoise assurait sa domination du monde occidental en réifiant ses conventions culturelles, en les faisant passer pour des données naturelles universelles. Dans la préface qu'il en donne en 1970, Barthes évoque la complication dans laquelle est entrée la sémiologie en tant qu'analyse des mystifications culturelles, et la promesse qu'elle donne de libérer les signes des emprises du pouvoir ; il note qu'il ne pourrait donc plus écrire de telles mythologies, mais le geste qui les a inaugurées demeure, et sa formulation le rapproche avec évidence de l'essai tel que le conçoit Adorno, dont "la loi formelle la plus profonde est l'hérésie" :

"Ce qui demeure, outre l'ennemi capital (la Norme bourgeoise), c'est la conjonction nécessaire de ces deux gestes : pas de dénonciation sans son instrument d'analyse fine, pas de sémiologie qui finalement ne s'assume comme une *sémioclastie*¹³¹⁸."

Choisir de parler du monde comme culture généralisée conduit à détruire l'objet en même temps qu'on le désigne (comme la dialectique négative d'Adorno l'avait montré) puisque tout signe renvoie à autre chose que lui-même. Dans cet ensemble de significations, Barthes n'oubliait pas de compter sa propre contribution : en tant que phénomène culturel, il revendiquait dès 1957 de "vivre pleinement la contradiction de [son] temps, qui peut faire d'un sarcasme la condition de la vérité"¹³¹⁹. Dans cette formule, il suggère que sa participation à la culture qu'il dénonce (et dont il peut même jouir) n'est en aucune manière un obstacle à l'entreprise de démystification. Refusant au même titre l'objectivité du savant et la subjectivité de l'écrivain, il aménage la pratique singulière à laquelle il donne ailleurs le nom d'écriture. Le désir sous-jacent qui s'y dessine (désir de cet objet-là, désir de parler de ça) est le résidu que l'on évoquait plus haut, la chose qui donne son nom à la "contradiction" que reconnaît Barthes.

1318 BARTHES 1957, p.8 (préface rajoutée en 1970). On lit aussi dans un autre texte : "Dans son discours même, et non au niveau de quelques clauses, le travail de la science sémiotique est tissé de retours destructeurs, de coexistences contrariées, de défigurations productives."

1319 *ibid.*, p.10.

Si la notion de désir (de plaisir) est ce qui résiste à une conception de la culture comme vaste réseau de réalisations qui "inventent" sans jamais créer, et si cette contradiction fondamentale est le centre d'un débat dans les années 1960, la conclusion de Jane Everett n'est sans doute pas surprenante. Elle étudie la traduction française, datée de 1962, d'un essai de Virginia Woolf, "How It Strikes a Contemporary", dans le recueil *The Common Reader* (1925). Le texte original exploite avec subtilité l'ambiguïté du genre de l'essai, en superposant un discours agréable et sans prétention à un sous-discours qui défend plus audacieusement une démocratisation de l'acte de lecture, la revendication de l'avis "ordinaire" et du plaisir dans la constitution des canons esthétiques. Or, le traduction fait disparaître du texte les indices de ce double discours ; elle remplace le sous-discours woolfien par un autre réseau de notions.

"Le nouvel intertexte renvoie à toute la tradition littéraire française, plus précisément, à toute une tradition de lutte pour la légitimité critique non pas entre instances consacrées et amateurs (essayistes) de la littérature, mais entre intellectuels proposant des définitions divergentes de la légitimité. [...] la notion de la démocratisation du processus critique se trouvant récupérée pour figurer la lutte, épique, entre défenseurs de la modernité et défenseurs des modèles traditionnels¹³²⁰."

De cette manière, l'essai de Virginia Woolf se trouve orienté vers un autre public que ce "lecteur ordinaire" auquel faisait référence le titre du recueil original. Là où l'auteur essayait d'ancrer la critique littéraire dans l'expérience commune, ordinaire, mais irréductible, du plaisir éprouvé à la lecture, la traductrice intègre le texte au réseau critique des intellectuels, principal public français de Virginia Woolf dans les années 1960¹³²¹.

Serge Moscovici a écrit un *Essai sur l'histoire humaine de la nature*¹³²² qui renverse le point de vue "textualiste" sur la culture, et peut-être aussi sur l'essai. En effet, l'essayisme ici n'est pas une façon d'inscrire méthode, subjectivité et thème abordé dans le complexe culturel pour en saisir, en même temps que le sens, la disparition dans le renvoi à d'autres objets ; il met en mouvement les antagonismes de la nature et de la culture, et permet de représenter les concepts dans un tableau où s'organisent les forces "sédentaires", la raison,

1320 EVERETT 1994, p.108.

1321 *ibid.*, p.108-109.

1322 MOSCOVICI 1977.

l'objectivation, la distanciation : "ceux de la culture", contre les forces "nomades", l'ensauvagement, la sensibilité : "ceux de la nature." L'essai de Moscovici se présente aussi comme une hérésie : il veut dénoncer une certaine "orthodoxie" en faisant jouer, dans l'écriture, les concepts qui la constituent avec les concepts qui la nient, "hétérodoxie". Il ne s'agit nullement d'en retirer le précepte d'un absurde retour à la nature : le "jeu" est abstrait, rhétorique, et doit conduire à des aperçus renouvelés sur un rapport conceptuel sclérosé. Moscovici formule d'une autre manière, en somme, ce que les savants résument sous le nom de "bio-culture". Il veut remettre en scène une question qu'une prudence certainement justifiée a occultée pour décréter la culture comme réalité première de l'être humain, mais qui nous empêche maintenant de tenir compte d'éléments sauvages en nous, irréductibles à tout apprentissage. Le "retour" est envisagé comme un concept et mis en scène comme un emblème psychanalytique : à la scène finale où "ceux de la culture" trouvent le Père, est opposée la scène de la Mère de "ceux de la nature". On assiste ainsi à une réinscription du langage (i.e. de l'homme en tant que culture) dans le silence du monde sans langage, de la Loi dans le Ventre. Cet exemple illustre comment l'essayisme peut penser le rapport entre nature et culture autrement que comme la circulation sans fin dans le réseau des objets seconds.

Le débat sur la culture reste ouvert, et la conception de l'essayisme comme discours culturel en dépend. Tout se passe comme si "écrire sur quelque chose", non seulement était en soi un acte culturel, mais surtout transformait l'objet sur lequel on écrit en objet culturel. L'essayisme, cependant, par sa dialectique négative, permet de garder un regard critique sur cette opération, et de rester ouvert à l'autre dimension de la réalité humaine : un certain silence de sa "nature" non-linguistique, non-culturelle.

Jean Starobinski souhaite que l'essai maintienne ouverte une voie dans un monde quadrillé par les sciences humaines. Certes, l'essayisme à la manière de Montaigne n'est plus possible ;

"rien ne dispense d'élaborer le savoir le plus sobre et le plus crupuleux, mais à la condition expresse que ce savoir soit relayé et pris en charge par le plaisir d'écrire, et surtout par l'intérêt vivant que nous éprouvons face à tel objet [...]¹³²³."

Le monde d'aujourd'hui exige de la conscience critique une grande précision dans ses analyses du monde comme réseau culturel, mais l'exemple de Montaigne demeure : l'amitié qu'on se porte à soi-même engage l'amitié qu'on porte aux autres corps, aux autres esprits, aux autres hommes. A propos de ce dernier, Kauffmann écrit que

"seule cette tranquillité intérieure permet d'expliquer sa «capacité négative» exemplaire, le haut degré de tolérance envers le doute et la contingence qui règne dans son œuvre¹³²⁴."

L'essai s'est transformé, la culture s'est industrialisée. Montaigne parlait d'entre le monde et le corps, nous ne le pouvons plus dans le réseau qu'est devenu la culture¹³²⁵, et nous devons parler d'entre les disciplines et notre expérience. Le plaisir de penser, mais surtout d'écrire, est ce qui reste de ce corps annulé.

1323 STAROBINSKI 1985, p.196.

1324 KAUFFMANN 1988, p.71.

1325 idem.

TROISIÈME PARTIE

L'ESSAI LITTÉRAIRE OU LA LITTÉRATURE COMME ÉVÉNEMENT

INTRODUCTION

Il peut sembler paradoxal que les théories de l'essai littéraire reviennent si souvent aux principes rhétoriques, alors que le geste fondateur de Montaigne s'y opposait. Certains ont ainsi pu regretter une sorte de "récupération" de Montaigne et de l'essayisme en général : en cherchant coûte que coûte à voir un ordre, un plan ou une composition dans l'essai, on éliminerait sa part de liberté, sa spécificité d'"anti-propos" (Sabry). En fait, si Adorno écrit dès 1958 que "l'essai a une parenté avec la rhétorique", c'est à partir d'un renouveau des études rhétoriques dans les années 1960 que s'éclaircit la notion même de rhétorique, permettant un approfondissement de la réflexion. En examinant l'évolution de la discipline depuis l'Antiquité, on se rend compte que son domaine s'est restreint au cours des siècles, jusqu'à ne plus désigner qu'une théorie de l'ornement. Les chercheurs montrent que, pourtant, les parties de la rhétorique ancienne quadrillaient un champ beaucoup plus vaste. En analysant toutes les composantes du discours, de l'invention à la prononciation, elles formaient en réalité un véritable système du savoir¹³²⁶. "Savoir", en effet, ne s'entend pour la rhétorique ancienne qu'en tant qu'il se dit, qu'il se profère. Le Moyen-Age, puis l'époque moderne ont lentement disloqué cet édifice, en ont isolé les parties. Penser, connaître le monde, et parler, écrire, ont progressivement pris leur autonomie. Dès lors, il n'est pas étonnant que les recherches visant à reconstruire une image de la rhétorique "pleine" rencontrent sur de nombreux plans les théories de l'essayisme : on a vu à quel point celui-ci conteste la séparation entre la conscience et l'expression de cette conscience, la science et la littérature. Ces deux derniers termes recouvrent d'ailleurs des concepts récents, datant de l'âge moderne. En observant dans un premier temps comment certains aspects significatifs de l'essayisme se laissent saisir dans le cadre d'une rhétorique pleine, on peut alors comprendre dans un second temps comment la théorie de l'essai s'oriente vers une poétique qui renouvelle la question de la littérarité en la fondant sur des bases plus larges que les conventions esthétiques de l'époque moderne. Cette poétique "conditionnelle" invite à

¹³²⁶ Voir BARTHES [1970].

reconsidérer les enjeux traditionnels de la littérature et de la science, dans le sillage de réflexions théoriques récentes sur ces "conventions locales"¹³²⁷. L'essai et l'essayisme, tels qu'on a pu les présenter, semblent être une des formes particulièrement concernées par ce réexamen, comme pourront en témoigner quelques réflexions récentes sur l'écriture des sciences humaines.

On a pu voir que l'essayisme est établi comme un discours erratique et personnel sur le monde dans lequel vivent les hommes. Au titre de sa méthode particulière, de l'inscription spécifique de son énonciateur dans le cours du texte, ou de sa manière de réfléchir le "corpus culturel", il présente une pensée qui ne se dissocie jamais de l'expression qui la met au jour. Pour connaître ce qu'il y a dans sa pensée, pour répondre à cette question "Que sais-je ?" dont Montaigne fait sa devise, l'essayiste suit ce propos de E.M. Forster : "How do I know what I think until I see what I have said"¹³²⁸ ?" Montaigne lui-même, s'il ne répond à sa devise que par l'œuvre des *Essais*, suggère la même réponse : je sais ce que j'écris. Aldous Huxley ne présente pas autrement ses essais ; dans sa préface, il les considère comme un moyen pour dire presque tout ce qu'on veut sur tout ce qu'on souhaite, parce qu'ils permettent d'associer librement des idées en contrôlant leur suite insolite par l'art littéraire. Il s'agit ainsi de dire "everything at once in as near an approach to contrapuntal simultaneity as the nature of literary art will allow of"¹³²⁹. Dans son développement sur l'expérimentation particulière à l'essayisme, Max Bense souligne aussi qu'il ne s'agit par là ni d'écrire ni de connaître au sens strict, mais d'observer comment un objet se comporte littérairement :

"Essayistisch schreibt, wer experimentierend verfaßt, wer also seinen Gegenstand hin und her wälzt, befragt, betastet, prüft, durchreflektiert, wer von verschiedenen Seiten auf ihn losgeht und in seinem Geistesblick sammelt, was er sieht, und verwortet, was der Gegenstand unter den in Schreiben geschaffenen Bedingungen

¹³²⁷ SCHAEFFER 1992, p.387.

¹³²⁸ "Comment saurais-je ce que je pense avant de voir ce que j'ai dit ?" Cité par HOWARTH 1988, p.642.

¹³²⁹ "toutes sortes de choses dans le même moment, en s'approchant d'aussi près de cette simultanéité contrapunctique que la nature de l'art littéraire nous le permettra." Préface aux *Collected Essays*, New York : Bantam Books, 1960. Cité par CHADBOURNE 1983, p.136.

sehen läßt. [...] Es wird nicht versucht zu schreiben, es wird nicht versucht zu erkennen, es wird versucht, wie ein Gegenstand sich literarisch verhält[...]”¹³³⁰."

Commentant ce type d'experimentalité non-positiviste, Lane Kauffmann écrit que "l'essayiste ne sépare pas les moments conceptuels des moments rhétoriques de sa pensée"¹³³¹. "L'être humain possède la puissance de penser et la puissance de dire (parler, écrire) ; les réaliser, les mettre en acte ne se fait que dans la convergence ponctuelle d'un moment, c'est-à-dire d'un événement (contingent) où s'associent une parole, une conscience et un élément du monde connu. Pour le théoricien de l'essai, la tâche est donc la suivante : "to show how the essay «constructs» its object in terms of ideas and general rhetorical strategies"¹³³². Graham Good insiste sur la contingence de cette rencontre, l'arbitraire de ce dire : un lieu, un thème, un sujet et un moment font de la pensée un véritable "événement". C'est aussi un aspect qui rapproche l'essayisme de la rhétorique, qui n'est mise en œuvre que pour une occasion ponctuelle et ne se déploie que dans le cadre d'une circonstance"¹³³³.

Le rejet de la rhétorique par Montaigne doit donc être repensé. Certains critiques continuent de souligner que le ton, le style ou la manière en général de l'essai sont contraires à la rhétorique ; Hány, par exemple, qualifie ainsi la "légèreté" de l'essai : "«leicht» im Sinne des Urbanen und Unrhetorischen"¹³³⁴. Mais de nombreux autres étudient sa "rhétorique propre" (Bensmaïa). Les principes de l'essayisme appellent en effet une analyse rhétorique, mais dans une optique spécifique, qui peut emprunter deux axes de travail:

— Les parentés observables entre l'essayisme et la rhétorique obligent à considérer l'opposition anti-rhétorique en termes de stratégie du discours. Tout le problème consiste

¹³³⁰ "Pour écrire un essai, il faut procéder de manière expérimentale, c'est-à-dire retourner son objet dans tous les sens, l'interroger, le tâter, le mettre à l'épreuve, le soumettre entièrement à la réflexion, il faut l'attaquer de différents côtés, rassembler ce qu'on voit sous le regard de l'esprit et traduire verbalement ce que l'objet fait voir dans les conditions créées par l'écriture. Il ne s'agit pas d'une entreprise d'écriture, il ne s'agit pas d'une entreprise de connaissance ; il s'agit de voir comment un objet se comporte littérairement." BENSE 1947, p.418. (Nous nous inspirons d'une traduction donnée par S. Muller dans ADORNO [1958], p.21.)

¹³³¹ KAUFFMANN 1988, p.82.

¹³³² "montrer comment l'essai «construit» son objet en termes d'idées et de stratégies rhétoriques globales." GOOD 1988, p.VIII.

¹³³³ Selon Chadbourne, la notion de *circunstancia* est centrale dans l'œuvre de l'essayiste et philosophe espagnol Ortega y Gasset. Il cite quelques passages des *Meditaciones del Quijote* (1914) où l'auteur développe cette idée. (CHADBOURNE 1983, p.144.)

¹³³⁴ "«léger», dans le sens mondain et non-rhétorique." HÄNY 1968, p.397.

alors à ne pas occulter cette opposition, à continuer d'en tenir compte tout en montrant qu'elle a un sens lui-même rhétorique. On tente ainsi de comprendre la "composition" des essais et leur visée "didactique", en renvoyant toujours à l'essayisme comme attitude intellectuelle. Il s'agit de montrer comment cette attitude provoque une mise en œuvre des parties de la rhétorique profondément originale. Les théoriciens insistent donc sur l'écart, l'innovation que l'essayisme apporte à un art très ancien. Sur le plan de l'organisation du discours et de la pensée (inséparables) comme sur celui de la prise en compte du destinataire (visée du discours), l'analyse rhétorique de l'essayisme implique une nouvelle manière de considérer l'œuvre d'art littéraire¹³³⁵.

— Le renouveau des études rhétoriques permet d'apprécier à la fois la grande richesse de l'édifice ancien, et les mutilations qu'il a subies au cours des siècles. L'opposition à la rhétorique peut ainsi être interprétée plus précisément comme une opposition à ce qu'est devenu un art démantelé. Il n'est plus aussi paradoxal, dans cette optique, de proposer une "rhétorique" de l'essai ; il suffit de le faire dans la perspective d'une rhétorique "complète", qui permet de comprendre les apparentes contradictions de l'essayisme comme le jeu de l'ancien et du nouveau système. Plus qu'en termes de stratégies d'écriture qui feraient fonctionner la machine rhétorique d'une façon inédite, l'essayisme est vu ici comme une résistance, un "retour du refoulé"¹³³⁶ (Kuentz, Beaujour), qui fait "travailler" (comme on dit qu'un bois travaille) un système délabré. L'enjeu épistémologique de ce "travail" se retrouve dans la théorie de l'art comme dans la recherche d'une écriture du savoir¹³³⁷.

¹³³⁵ Voir le chapitre 2 de cette III^{ème} partie.

¹³³⁶ KUENTZ [1970], BEAUJOUR 1980.

¹³³⁷ Voir le chapitre 3 de cette III^{ème} partie.

CHAPITRE 1

L'ESSAYISME OU LE MOMENT RHÉTORIQUE DE LA PENSÉE

I. UNE CERTAINE "COMPOSITION"

Une rhétorique des ruptures

Pour comprendre la manière insolite par laquelle l'essayisme se construit en texte, Charles Whitmore observe des décalages dans la mise en œuvre des conventions rhétoriques. Il insiste sur l'inadéquation du style et du thème :

"inversion of the normal expository process" : "[expounding] a matter seemingly too trivial or absurd for serious exposition, or [expounding] it in an unexpected and whimsical way¹³³⁸."

Le décalage apparaît dans les deux sens : soit le thème choisi ne correspond pas à un exposé rigoureux, soit la composition et le style ne s'accordent pas à un thème sérieux. Ce n'est donc pas par nature que l'essayisme s'oppose à la rhétorique ; il n'est pas impensable en termes de rhétorique. Il est seulement "inconvenant", dans la mesure où il convient d'adapter le style au thème quand on s'applique à mettre en mots une pensée, un personnage, une histoire¹³³⁹. Cela peut concerner les niveaux de langue, mais aussi la disposition des éléments de l'exposé. Whitmore associe bien "inattendu" et "fantaisiste", ce qui veut dire que le mode de pensée (d'écriture) essayiste n'est pas absolument étranger à notre monde : ce n'est pas une parole de fou, ou un délire. En mettant l'accent sur l'effet produit sur le lecteur plus que sur un aspect essentiel qui rendrait profondément incompatible l'essayisme et l'analyse rhétorique, Whitmore remarque l'importance de l'"horizon d'attente", bien avant que la notion ne soit appliquée aux études littéraires, en Allemagne¹³⁴⁰.

Alors que Whitmore retenait la notion d'"inversion" (le phénomène est vu "de l'extérieur"), certains critiques plus proches de nous s'intéressent à la notion de "rupture", et

1338 "inversion du processus normal d'exposition : expliquer un sujet apparemment trop trivial ou trop absurde pour un exposé sérieux, ou bien l'expliquer d'une manière inattendue ou fantaisiste." Charles Whitmore, "The Field of the Essay", *PMLA*, n°36, 1921. Cité par CHADBOURNE 1983, p.137.

1339 On connaît, par exemple, la codification que propose la "roue de Virgile", qui énumère les différentes manières de nommer les éléments respectifs du style humble, moyen, ou sublime. (Voir BARTHES [1970], P.277.)

1340 Hans Robert Jauss recourt à cette notion, dans les années 1960-1970, pour son élaboration d'une esthétique de la réception. Starobinski, dans sa préface à *Pour une esthétique de la réception* (1978), précise que la notion est de provenance husserlienne.

cherchent à comprendre "de l'intérieur" la fantaisie de style et de composition des essais. Jean Terrasse étudie "Des coches", un essai fameux de Montaigne, célèbre pour l'imprévisibilité de son déroulement¹³⁴¹. Il interprète ainsi la stratégie d'écriture de Montaigne : persuadé que l'ignorance fait partie du jugement humain, l'écrivain adopte un style "naïf" qui ne masque pas le tourbillon du vrai et du faux, de l'individu et de l'univers, des mouvements contradictoires de l'homme. Est rhétorique ici, fondamentalement, l'idée qu'une telle pensée ne peut pas être exposée clairement, de façon ordonnée, démonstrative. Car il ne s'agit pas d'affirmer l'ignorance comme une vérité absolue, ce qui reviendrait à dire : "je sais que je ne sais rien." Montaigne formulerait plutôt : "je ne sais pas ce que je sais". Une connaissance peut apparaître, disparaître ensuite au gré d'un événement, se transformer par le doute, se poursuivre par la recherche. Le texte ne doit pas dire autre chose que ce mouvement. Mais Terrasse explique que le "naturel" de cette étroite relation du mot et de la pensée ne signifie pas l'abandon de toute rhétorique : "Cette rhétorique diffère de l'ancienne en ce qu'elle ne tend pas à dissimuler les décalages d'une pensée authentique à condition d'être discontinue. Loin de camoufler les ruptures, elle les reproduit fidèlement¹³⁴²."

Le geste qui consiste à s'opposer aux "camouflages" est en lui-même une première rupture qui signale un programme d'écriture, de la même façon que, selon Randa Sabry, l'auto-commentaire d'une digression inscrit mieux que toute argumentation suivie cette digression dans le texte tout en créant une sorte de digression au carré : le texte fait une deuxième digression pour dire qu'il a fait une digression, manière de l'y insérer tout en adoptant la forme. Ainsi, l'opposition à la rhétorique est un engagement stratégique dans une "rhétorique des ruptures¹³⁴³", un style naturel, et, finalement, un idéal plus rhétorique que toute codification.

"Le coup de génie par lequel Montaigne réussit à s'imposer comme bien plus qu'un second Sénèque, comme le Modèle qu'on invoquera chaque fois qu'il sera question d'anti-rhétorique, c'est sans doute qu'après avoir, selon

1341 *Essais*, III, 6.

1342 TERRASSE 1977, p.26.

1343 MAILHOT & MELANÇON 1984, p.5.

la tradition, désigné en ligne de front sur l'échiquier polémique, les grands prédécesseurs, les grands intercesseurs, Plutarque et Sénèque, il affronte la rhétorique plus directement en lui opposant tout à la fois une écriture et un art de vivre. [...] une écriture devenue totalement art de vivre, une vie intimement *passée* à l'écriture [...] ¹³⁴⁴."

Etre anti-rhétorique signifie donc cesser de dissocier l'écriture et la vie, refuser l'artifice rhétorique comme pratique ornementale. "La négativité se retourne en positivité. L'informe de l'essai est *en fait* une forme naturelle ¹³⁴⁵." La question est maintenant de décider si cette positivité est radicalement différente du système auquel elle s'oppose stratégiquement, ou si elle ouvre des perspectives inédites au sein même du système. Il se trouve en fin de compte beaucoup plus d'études se rattachant à cette seconde solution, élucidant les enjeux du "second Sénèque" plutôt que la contestation d'un "anti-Sénèque".

Le "naturel" essayiste : une rhétorique primitive

Michel Beaujour fait une analyse des ruptures du texte autoportraitiste. Cependant, il insiste sur les phénomènes inconscients qui se lisent dans ces compositions insolites et ces pensées discontinues. Là où Sabry parle de "stratégie", de "coup de génie", Terrasse de "rhétorique du naturel", Beaujour préfère parler d'un "recul dans le temps", d'un retour du refoulé. En intention, les autoportraitistes (essayistes) font acte d'innovation radicale, autorisent une écriture de l'authenticité : puisque la prise de conscience de ce qu'il est coïncide exactement avec la prise de conscience de ce qu'il sait, dans le moment très précis de ce qu'il écrit, l'essayiste est nécessairement authentique : il n'a pas d'autre existence que cette parole qu'il donne pour vraie dans le seul espace du texte. Mais plutôt qu'une auto-légitimation géniale, Beaujour voit dans ce projet la trace d'un inconscient du texte. Selon lui, "Rien n'est plus archaïque ni transhistorique que ces textes qui prétendent révéler «ce que je suis maintenant, tandis que j'écris ce livre ¹³⁴⁶ !»." La discontinuité de la pensée essayiste est dûe aux caprices d'un trajet qu'elle effectue dans la somme des données du monde connu ; elle est rhétorique, dans le sens où elle ne prend forme que par ce trajet qui

1344 SABRY 1992, p.119.

1345 *ibid.*, p.120.

1346 BEAUJOUR 1980, p.13.

la fonde tout en lui donnant corps. L'effet de discontinuité vient du fait que cette circulation se commente elle-même : la pensée s'observe en train de se construire, et le texte élabore une sorte de "mémoire intra-textuelle" constituée par ces jalons réflexifs. Or, cette mémoire n'est que la réplique d'une des parties occultées de l'ancienne rhétorique, *memoria*. L'invention de l'imprimerie a provoqué une dissociation entre le catalogue de ce que l'on sait, le "magasin" culturel, et le trajet que la pensée y effectue quand un discours se constitue. Devenus "lieux communs" au sens péjoratif du terme, concrétisés par des recueils alphabétiques ou des index statiques de sujets, d'anecdotes et de développements tout faits, les *loci* ou *topoi* de la rhétorique ont perdu leur rôle d'activateurs de la mémoire culturelle. La pensée essayiste, qui circule dans les thèmes variés de sa culture pour se former, doit donc redonner une dynamique aux "lieux communs". Elle doit expliquer dans le cours même du texte que la culture n'est pas figée, et qu'un thème, même rebattu, banal, peut être l'occasion d'une mise en mouvement de toute la mémoire que l'on a de ce que l'on peut savoir. Par l'auto-commentaire, le retour sur son propre développement en tant que tel, l'essayisme trouve un moyen de construire une pensée, un texte, un auteur, apparemment sur des lambeaux de culture disparates et sans rapport les uns avec les autres, mais en définitive éléments solidaires d'un même mouvement¹³⁴⁷.

Beaujour pense donc qu'il faut chercher les racines de l'essayisme dans une rhétorique profonde, transhistorique. L'oubli de certains principes fondateurs peut donner l'impression d'une radicale innovation, mais, comme le résume Bensmaïa dans son allusion à *Miroirs d'encre*,

"Le «désordre» et l'absence d'«achèvement» philosophique de l'Essai ne sont donc en fin de compte qu'apparents [...] Seule la rhétorique adéquate nous manque : l'Essai n'est qu'un galimatias sans origine que pour ceux qui n'ont pas de Mémoire¹³⁴⁸."

1347 Sanders donne un bel exemple de la manière dont le commentaire métadiscursif trouble et harmonise tout en même temps le déroulement du texte. Voir notre IIème partie, chapitre 1, I. (Sur l'image de la chasse sans prise.)

1348 BEAUJOUR 1980, p.125.

Pour une restauration de la rhétorique

La lecture de Michel Beaujour s'inscrit dans le prolongement d'une mise au point de Pierre Kuentz sur "Le «rhétorique» ou la mise à l'écart", publiée dix ans plus tôt. Dans le cadre d'un recueil d'études intitulé *Recherches rhétoriques*, il y montre comment s'est effectué le démantèlement du système ancien, et quels enjeux idéologiques modernes on peut y déceler¹³⁴⁹. Il y expose l'hypothèse selon laquelle la civilisation du livre imprimé a entraîné la disparition de certaines parties de l'édifice :

"D'un *ars dicendi*, centré sur la parole vive de l'orateur [...], en passant par les *artes dictaminis*, expression d'une civilisation de l'écrit qui n'est pas encore en possession du livre, on en viendrait à un *ars scribendi*. [...] On expliquerait dans le même contexte la perte de la *memoria*, relayée par d'autres instances, dans le processus d'extériorisation de la mémoire dont M. Leroi-Gourhan a montré l'ampleur¹³⁵⁰."

Beaujour fait précisément référence à cet anthropologue¹³⁵¹, avant de commenter la façon dont Montaigne "insistait sur la capacité de l'individu à réinventer le savoir, ainsi que sur la salubrité de la (re)découverte personnelle et du «jugement»¹³⁵²." Ce qui compte avant tout, c'est que cette réinvention et cette redécouverte se fassent dans le moment même de l'écriture. C'est parce qu'il développe sa réflexion "rhétoriquement", c'est-à-dire en ne dissociant plus la mémoire et l'invention, le "magasin" des lieux communs et la "trajectoire" qu'y trace son jugement¹³⁵³, que Montaigne peut critiquer la dégradation de la mémoire en technique d'apprentissage par cœur. Beaujour observe le phénomène du rejet de la mémoire à travers la métaphore du tiroir :

"Appliquée à la rhétorique, [c']est un stéréotype. Elle réduit la rhétorique à un dictionnaire des trucs et signifie le mépris de celui qui l'utilise. Quand elle reparaît sous la variante du *fichier*, chez Leiris, par exemple, qui ne sait plus rien de la rhétorique, cette métaphore signale le retour du refoulé culturel à travers l'idéologie moderne du spontané et de l'ordre fortuit¹³⁵⁴."

1349 Dans le même numéro, Roland Barthes publie un "Aide-mémoire" sur l'ancienne rhétorique qui fait le point sur l'histoire de la discipline (et aussi l'histoire de sa décadence). Il invite également à restaurer les parties délaissées de l'art de parler, notamment *memoria* (BARTHES [1970], p.292-293).

1350 KUENTZ [1970], p.214-215.

1351 BEAUJOUR 1980, p.82.

1352 *ibid.*, p.83.

1353 *ibid.*

1354 *ibid.*, p.106.

Cela correspond tout à fait avec la pratique de Roland Barthes ; on peut voir dans *Roland Barthes par lui-même* une photo de ses fiches de travail (disparates), et leur légende : "Fiches : au lit...dehors...ou à une table de travail. Renversement : d'origine érudite, la fiche suit les tours divers de la pulsion¹³⁵⁵." Beaujour peut ainsi caractériser le mode de composition rhétorique original des essais comme un rejet de la mnémotechnie compensé par une mémoire interne au livre¹³⁵⁶. C'est donc une "variante transformationnelle¹³⁵⁷" de la rhétorique, qui "réserve encore des surprises aux psychologues¹³⁵⁸."

Pour Pierre Kuentz, la restauration d'une image pleine du système rhétorique passe par un éclaircissement des enjeux idéologiques qui ont guidé son démantèlement depuis l'Antiquité. L'étude des "variantes" ou formes marginales de la littérature peut y contribuer, parce qu'elles montrent les "perversions des concepts¹³⁵⁹" provoqués par les mises à l'écart de certaines parties de l'art oratoire. La nécessité de ces parties occultées s'y montre, "resurgissement sous forme symptomale de la question refoulée¹³⁶⁰." Il précise lui-même que ces nombreux emprunts au vocabulaire de la psychanalyse n'ont rien d'innocent dans son exposé¹³⁶¹. On peut rappeler les paradoxes entrevus dans la définition délicate que le texte essayiste propose du sujet de son écriture. Le psychanalyste prête attention aux mots grâce auxquels le patient masque les causes profondes de sa souffrance, et peut ainsi faire dire au masque lui-même ce qu'il est censé refouler ; de même, en scrutant de près l'évolution de la rhétorique en théorie de l'écart et de l'ornement, on peut prendre conscience de ce que l'idéologie occidentale a voulu voiler en la transformant ainsi. Donc, s'il consacre une première partie de son analyse au "démantèlement" de la rhétorique, il la poursuit par une seconde partie qui traite de "l'écartèlement", phénomène où "ce qui se trouve exclus est ce qu'il faut exclure pour qu'il y ait un inclus¹³⁶²". Il constate que la rhétorique en tant que

1355 BARTHES 1975, p.79.

1356 BEAUJOUR 1980, p.112.

1357 *ibid.*, p.83.

1358 *ibid.*, p.81.

1359 KUENTZ [1970], p.218.

1360 *ibid.*, p.225.

1361 *ibid.*, p.218.

1362 *ibid.*, p.225.

système est passée d'une vaste nébuleuse méta-discursive organisant pré-scientifiquement le savoir à une théorie extrêmement restreinte : à partir de *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio*, les cinq parties du système d'origine, on en arrive aujourd'hui à une "rhétorique" (seul un préjugé nous permet de continuer de lui donner le même nom, et ce préjugé n'est pas le moindre problème soulevé par cette recherche) qui se réduit à une partie de partie, une théorie de la métaphore qui n'est elle-même qu'une figure parmi d'autres dans l'*elocutio*. *Pronuntiatio* et *memoria*, on l'a évoqué, sont rendues caduques par l'apparition de l'imprimerie ; *inventio* et *dispositio* ont un destin moins clairement déterminé par le progrès technique. Au sein du *trivium* médiéval, "ces deux «parties» de l'éloquence quittent en effet le domaine du rhétorique, mais c'est pour entrer dans celui du logique¹³⁶³." Le démantèlement aboutit à deux disciplines séparées, la grammaire ou codification du langage, et la dialectique ou méthode de pensée ; la rhétorique, réduite à une théorie de l'ornement, est "étranglée". Mais Kuentz met en garde contre l'illusion qui consisterait à confondre cet "ornement" de l'époque moderne avec l'*ornamentum* latin : entre eux, "il y a tout l'espace qui sépare le décor de l'instrument, le plaqué du fonctionnel¹³⁶⁴." Le système classique impose donc la vision d'un langage qui peut se concevoir en tant que tel, et d'une pensée qui peut se développer hors texte. Ce "bivium" s'ouvre cependant sur un point de fuite, une problématique occultée dont Kuentz étudie le resurgissement dès le XVII^{ème} siècle : la question du sens, "une théorie de la signification qui nous jette immédiatement en pleine rhétorique¹³⁶⁵." Pour interpréter les sens multiples d'un discours, les traités classiques indiquent qu'il faut considérer les passions de l'âme, c'est-à-dire les connotations attachées déraisonnablement au langage vrai exprimant la pensée juste, l'essence de l'homme. Pour Kuentz, il s'agit d'un "retour du rhétorique" : il voit dans cette psychologie en germe, issue de la "décomposition du rhétorique¹³⁶⁶" une parenté frappante avec la théorie de l'*inventio*

1363 *ibid.*, p.215.

1364 *ibid.*, p.220.

1365 *ibid.*, p.223.

1366 *idem.*

antique¹³⁶⁷. La formulation d'une orientation de travail qu'il en retient nous rapproche de façon étonnante de tout ce qui se présente comme essayisme :

"La condition d'une reconstruction d'une théorie rhétorique est la destruction d'une psychologie naturaliste qui croit décrire une essence immuable de l'homme et d'un scientisme qui véhicule l'idée d'un langage neutre et innocent¹³⁶⁸."

Cette opinion est très proche de celle de Theodor Adorno. En investissant l'essai d'une capacité épistémologique à déconstruire la méthode de l'intérieur, ce dernier lui reconnaît "une certaine parenté historique avec la rhétorique¹³⁶⁹", notamment dans le fait qu'"il accorde plus d'importance à la présentation qu'aux procédures qui distinguent la méthode de la chose, indifférentes à la présentation de leur contenu objectif¹³⁷⁰." Pour Adorno comme pour Kuentz, la notion même d'un langage transparent et d'une rigueur méthodique pensable séparément de son expression est un postulat idéologique. Adorno charge l'essai de révéler cette illusion, par exemple en affirmant une logique profondément rhétorique indifférente aux normes de la méthode :

"Il n'est pas illogique ; il obéit lui-même à des critères logiques dans la mesure où l'ensemble de ses affirmations doit s'agencer de manière harmonieuse¹³⁷¹."

Quant à lui, Kuentz cherche plutôt à comprendre comment ce postulat idéologique, qui a finalement ruiné le système rhétorique antique, est lisible dans le sort même fait à la rhétorique. Il observe que cette discipline, devenue théorie de l'ornement, de l'écart ou du décor, est cependant au centre de notre système pédagogique actuel ; un langage "normal" est codifié dans la grammaire, mais on se réfère pour l'illustrer aux textes littéraires, analysés en termes rhétoriques de figures ou de discours orné. Autrement dit, on inculque la norme par le biais de l'anormal, ce qui est une façon de l'imposer sans la justifier :

"En enseignant l'artifice, on peut enseigner artificieusement une «nature», d'autant plus insidieusement «donnée» qu'on est conduit ainsi à ne poser jamais la question de l'instance donatrice¹³⁷²."

1367 C'est ce que nous avons vu formuler par Beaujour sous l'association des notions de "magasin" et de "trajectoire".

1368 *ibid.*, p.224.

1369 ADORNO [1958], p.25.

1370 *ibid.*, p.16.

1371 *ibid.*, p.27.

1372 KUENTZ [1970], p.231.

L'élève travaille sur une série d'exemples dont on lui demande d'étudier les figures, et il s'imprègne au cours de ce travail d'une certaine image *implicite* et (donc) puissante de ce que doit être le discours "de base", une sorte de bon sens linguistique, noyau invariant, degré zéro de la langue qui correspond aussi au sens commun de la pensée "normale" (Adorno préfère dire "officielle"). Mise à l'écart du système des savoirs, la rhétorique structure une pédagogie mystificatrice : on fait de la littérature et de la contingence fondamentale du langage et de la pensée un jeu superficiel d'artistes, éloigné des vrais fondements du monde qui sont antérieurs à tout langage — donc à toute question. L'idéologie qui met la rhétorique à l'écart s'apparente ainsi à une opération de prestidigitation, où "il s'agit [...] de détourner les regards des gestes de l'opérateur pour les concentrer sur le résultat de l'opération¹³⁷³." On désamorce ainsi les effets dangereux de ce résultat, texte littéraire déstabilisateur, pratique oratoire où la pensée ne préexiste pas aux mots qui la mettent en forme et l'adressent stratégiquement à un auditoire. L'imposture idéologique dénoncée par Kuentz est exactement la même que celle que combat l'essayisme d'Adorno :

"Le tour de passe-passe que nous avons vu se répéter dans l'histoire de la rhétorique est destiné toujours à faire passer la même muscade, celle d'un humanisme qui tend à présenter comme nature les produits du travail des hommes, pour justifier le maintien d'une conception du normal qu'il serait dangereux, en effet, de soumettre à la question¹³⁷⁴."

L'essai : une "rhétorisation" de la pensée

S'il n'y a donc en France aucune "théorie de l'essai" comparable à celles qu'ont produites les chercheurs allemands, anglais ou américains, le domaine de recherches rhétoriques ouvert dans les années 1970 ne peut que lui ménager une place de choix. En voulant restaurer l'édifice d'une rhétorique pleine, des chercheurs comme Kuentz ou Barthes (qui publie dans la même livraison de la revue *Communications* un "Aide-mémoire" de l'ancienne rhétorique) livrent finalement des outils théoriques pour appréhender l'essayisme.

1373 *ibid.*, p.232.

1374 *idem.*

En 1980, Michel Beaujour les met magistralement à l'épreuve dans sa *Rhétorique de l'autoportrait*. En 1986, Réda Bensmaïa veut pousser encore plus loin l'analyse dans son *Introduction au texte réfléchissant*. Il pense que l'entreprise de Beaujour ne rend pas assez compte de la spécificité de l'essai, qui ne coïncide avec aucun modèle rhétorique connu. Il s'attache à montrer comment le texte essayistique se constitue, renvoyant le problème rhétorique de sa composition à une option philosophique :

"L'essayiste en Montaigne — et c'est principalement à ce niveau que réside le «secret» du genre qu'il crée — n'affirme pas la nécessité et l'arbitraire de la même chose : *la nécessité se dit toujours du mode d'exposition, de constitution et de fonctionnement* des éléments toujours hétérogènes du texte essayistique, *alors que l'arbitraire* ne peut se dire que des propositions («pensées», «idées», «jugements», etc.) qui «tombent» comme de simples effets de fonctionnement de l'œuvre et qu'il est nécessaire de rapporter avant tout à sa structure formelle¹³⁷⁵."

Ce "textualisme" peut apparaître comme la conséquence extrême des théories marxistes et structuralistes qui sous-tendent les thèses d'Adorno ou de Kuentz : Barthes et Bensmaïa vont jusqu'au bout du "réflexe structural" et d'une "pensée des effets¹³⁷⁶" qui rejette même la notion d'auteur et d'intention. C'est sans doute en cela que le modèle rhétorique semble insuffisant à Bensmaïa. Certes, Kuentz et Beaujour exhument de l'ancien système un principe qui éclaire certains enjeux de l'essayisme : pensée et parole s'étayent l'une l'autre, la parole est vue comme une fonction dialectique, l'invention se présente comme un circuit original dans des thèmes culturels communs. Aussi, pour Bensmaïa, faut-il concéder à cette "matrice rhétorique" une capacité de compréhension de l'essai, mais il faut aussi la dépasser :

"L'Essai renvoie moins aux genres et aux Fonds rhétoriques — ce ne sont là que deux des «entrées» possibles — qu'à la puissance (*Dunamis*) des «procédés» spécifiques qu'il met en œuvre pour élaborer *sa* rhétorique et produire ses effets¹³⁷⁷."

1375 BENSMAÏA 1986, p.26.

1376 *ibid.*, p.58 et 87.

1377 *ibid.*, p.130.

Cette rhétorique propre doit être pensée sans le recours à la notion d'auteur, orateur, ou toute autre entité maîtrisant la production de son discours :

"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 codé¹³⁷⁸."

Bensmaïa s'éloigne donc de l'hypothèse selon laquelle l'essayiste rentabilise stratégiquement les parties de la rhétorique, même occultées par la tradition. Il ne met l'accent ni sur un "coup de génie" comme Randa Sabry, ni sur un "archaïsme transhistorique" comme Michel Beaujour ; ni conscient ni inconscient de ce qu'il fait, l'essayiste est vu comme le produit de son texte, un effet, lui aussi, de la machine textuelle. Il y a d'abord "de l'écriture" ; il s'agit ensuite de voir si "ça marche"¹³⁷⁹, et d'enregistrer dans ce cas la combinaison passagère d'un texte, d'un producteur et d'un lecteur : le "sens", les "idées" ne sont interprétables que dans ce cadre structural. C'est pourquoi il estime que si l'essai a fait son entrée pratique en littérature avec Montaigne, il n'a pu faire son entrée théorique qu'avec Barthes — nous comprenons : avec les théories du Texte. En refusant l'idée d'une stratégie (consciente ou inconsciente) par laquelle l'auteur d'essais "établit" un discours qui sera lu ensuite, Bensmaïa est logiquement amené à repenser l'essayisme dans la perspective de ce fonctionnement optimal ("ça marche"), donc à l'envisager en termes de lecture autant que d'écriture. Si la rhétorique est l'ensemble des principes permettant un fonctionnement philosophique-discursif, l'essayisme sera ce fonctionnement saisi dans la conjoncture momentanée d'une performance.

1378 idem.

1379 ibid., p.87.

II. UNE CERTAINE "VISÉE DU DISCOURS"

La "piste rhétorique" permet donc de saisir l'essayisme comme une sorte de fondamentalisme : en termes de retour aux sources profondes de la rhétorique, c'est-à-dire d'une symbiose fonctionnelle entre la pensée et le langage qui se donnent mutuellement forme ; ou bien, dans l'hypothèse radicale de Bensmaïa, en postulant la préexistence du langage sur tout mode de composition. Les deux thèses ne sont pas incompatibles, on l'a vu ; elles trouvent même dans la problématique sur laquelle débouche l'interrogation de Bensmaïa, celle du récepteur, un point de contact qui est aussi un point de rassemblement des théories de l'essayisme. Une des tâches de la rhétorique est en effet de se consacrer à la visée du discours, aux effets à produire sur le destinataire. *Inventio, dispositio, elocutio* ne sont pas indépendantes de ce but. En toute rigueur, il nous semble que cela relève de l'évidence : si l'essayisme ne dissocie pas le moment de la pensée du moment de la parole, le fait de parler est inséparable du fait de parler à quelqu'un ; du moins est-ce une des bases de la rhétorique. Celle-ci donne donc sur ce plan comme sur celui de l'organisation de la pensée et du texte des outils d'analyse.

Le vrai et l'efficace : idéologie de l'ornement

Pour Jean Terrasse, proposer une *Rhétorique de l'essai littéraire* revient à s'intéresser à sa dimension interactive. Il est clair que l'essai est un discours du réel ("enthymématique") ; pourtant, il se distingue avec autant d'évidence du discours scientifique, dans la mesure où son adresse à un lecteur (auditeur) implique une série de procédés de style et de composition qui lui donnent une sorte d'"épaisseur". On parle d'épaisseur, ou "opacité" du discours parce qu'il ne renvoie pas de façon transparente et univoque aux référents, mais d'une certaine manière renvoie à lui-même dans la mesure où il a également pour but sa propre efficacité en tant que discours. Disjoint du référent réel, il s'apparente alors à la "fiction", dans le sens où il construit son propre monde de vérité. Il est

vrai dans la mesure où il est efficace ; c'est la seule manière de comprendre l'association, dans l'essai, de la fonction référentielle du langage et de sa fonction poétique, qui orientent chacune le discours dans une direction opposée (l'une vers l'extérieur, ce qui n'est pas le discours ; l'autre vers l'intérieur, ce que seul le discours est).

Cette position est intéressante pour plusieurs raisons. Premièrement, elle adopte une démarche qui tombe précisément dans l'illusion dénoncée par Kuentz et Adorno : elle travaille sur les écarts manifestés par le texte "de fiction" ou "littéraire" (ces deux qualifications sont englobées dans celle de "rhétorique"), sans vraiment expliciter ce langage "transparent" auquel ils se rapportent. Deuxièmement, elle explique ces écarts (cette "épaisseur") par le phénomène de l'interlocution : si je m'adresse à quelqu'un, je dois le convaincre, mon discours doit donc être efficace ; c'est le sens de l'épaisseur de style et de composition que je lui donne. Troisièmement, la notion d'efficacité influence la manière dont il faut apprécier la vérité du discours. Il ne faut pas condamner l'essai littéraire sous prétexte qu'il effectue des rapprochement insolites entre concepts, qu'il utilise l'analogie, bref que son discours échappe aux vérifications. Il est efficace, donc il est vrai ; il est vrai, donc il est respectable¹³⁸⁰.

Sur ce point aussi, Terrasse utilise une hypothèse dont Kuentz a montré l'aspect idéologique. L'époque moderne, dit ce dernier, a démantelé la rhétorique pour élaborer un système où une pensée et un langage autonomes existent, celui-ci étant subordonné à celle-là dans la tâche de l'"exprimer" telle qu'elle est, de façon transparente. Mais face au pur discours du vrai (par exemple, la démonstration "géométrique" de l'existence de Dieu, c'est-à-dire dans un langage qui définit les concepts rigoureusement et progressivement), l'auditeur montre une certaine résistance à se laisser convaincre. Tout se passerait comme si l'homme était incapable de se contenter d'un langage simple, transparent et vrai, et d'une pensée juste ; il aurait besoin de certains artifices pour arriver à cette pensée juste, parce que son âme serait soumise à des passions déraisonnables. Le discours orné, qui n'aurait sans

1380 TERRASSE 1977, p.140-141.

cela aucune légitimité face à une langue pure exprimant une pensée pure, est ainsi justifié par sa puissance opératoire : il convainc. Il trouve son droit d'exister dans son utilité : il est mis au service du vrai. Pierre Kuentz met en garde contre l'idéologie à l'œuvre dans cette vision des choses : ce n'est pas parce que l'homme est déraisonnable qu'il lui faut une "rhétorique" (l'ornement, le jeu contingent et superficiel avec le langage) ; c'est parce que l'idéologie dominante veut éliminer la contingence déraisonnable (du langage, de la pensée, de l'homme) que la rhétorique, qui est à l'origine une sorte de théorie de la contingence (de la performance intellectuelle et verbale momentanée), est étranglée en pratique décorative. On voit bien comment le débat sur l'essayisme ici encore, est lié à une critique de l'idéologie sous-jacente du système occidental des savoirs, à travers les problèmes de ses buts, de sa légitimité, de sa réception.

La notion d'auditeur ou de visée du discours permet d'articuler plusieurs thèses sur l'essayisme. Il s'agit toujours de comprendre comment fonctionne l'essai. Au lieu d'effacer son langage derrière le vrai de son objet, il met en valeur, au contraire, des figures rhétoriques qui mêlent le concept à l'imagination d'une métaphore, la suggestion d'une ellipse, l'amalgame d'une analogie ou le paradoxe d'un oxymore, ou l'ambiguïté logique d'un "argument". Examinant ce que signifie *l'argument* en rhétorique, Barthes souligne l'ambiguïté du terme et ses différents emplois. Il en conclut qu'

"apparaît une duplicité importante : celle d'un raisonnement impur [...], qui participe à la fois de l'intellectuel et du fictionnel, du logique et du narratif (ne retrouve-t-on pas cette ambiguïté dans bien des «essais» modernes ?)¹³⁸¹."

Si on croit possible l'existence d'un langage scientifique, alors l'essayisme doit être analysé en termes de stratégie de persuasion ; sa vérité par rapport au référent (vérité-conditionnalité) est moins importante que son efficacité par rapport à l'auditeur. L'auditeur (le lecteur) est le concept qui permet donc de théoriser la littéarité de l'essai, sans abandonner complètement sa référentialité. Le monde dont il parle n'est *quand même pas* fictif, mais ce qui lui importe est de convaincre, dans un *espace* fictif (celui du texte, de la langue littéraire), de quelque

1381 BARTHES [1970], p.298.

chose à propos de ce monde. Si on ne croit pas possible l'existence d'un langage transparent, scientifique, alors l'essayisme est tout simplement la manière de respecter la vérité d'un monde sans transcendance. On ne cherche pas à convaincre un auditeur ; on est pris avec lui dans un rapport discursif (un échange) au cours duquel la prise en compte simultanée et indissociable de la pensée, de la parole, s'effectue dans une interaction continue. L'émetteur (l'essayiste) ne cherche pas à soumettre l'auditeur (le lecteur d'essais) à son opinion ; il a besoin de lui, parce que c'est en s'adressant à quelqu'un qu'il peut engager discours et pensée dans une forme. L'échange "pur" qu'est l'essayisme dans ces dernières théories ne nous semble pas si éloigné, en définitive, des propositions pour une stratégie persuasive de l'essai, dans la mesure où, dans celles-ci, ce dont il faut persuader le lecteur n'est pas la validité d'un contenu, mais celle de l'activité même de persuasion.

Rigueur et vérité : idéologie du langage scientifique

L'essayisme n'est pas toujours envisagé dans une perspective épistémologique aussi souverainement rhétorique que dans la pensée de Theodor Adorno. On a signalé le point de vue de Jean Terrasse, qui adopte la théorie de l'écart ; on pourrait aussi évoquer celle de Robert Champigny. *Pour une esthétique de l'essai littéraire* débute par une protestation contre les artifices de l'essayisme :

"La formation littéraire apprend à méprendre les tours de rhétorique pour des liens analytiques, les images et les étiquettes pour des concepts. Elle tend à faire apprécier un essai à la manière d'un monologue de personnage dramatique où les idées ne forment plus une structure, mais fournissent des ornements, habillent des poses. On sera sensible au brillant plutôt qu'à la rigueur, à l'élégance plutôt qu'à la cohérence. On sera comblé si l'auteur tire un véritable «feu d'artifice», ce qui laisse à supposer que les idées se jugent à la manière des fusées : «Oh la belle bleue ! Oh la belle rouge !»¹³⁸²."

A travers une analyse des essais de Sartre et de Robbe-Grillet, Champigny relève les abus d'une rhétorique trompeuse ; l'essai littéraire se dispense de la rigueur scientifique, mais veut imposer des concepts en éblouissant le lecteur. La langue littéraire offre de puissants moyens de conviction ; mais il ne saurait être question de l'utiliser dans le domaine du

1382 CHAMPIGNY 1967, p.6.

concept, qui demande des définitions strictes et des argumentations raisonnées. Une expression transparente existe : le langage mathématique en offre un exemple. En ce qui concerne l'essai, il utilise des mots, et ne peut donc prétendre à autre chose qu'à travailler sur des mots ; la vérité objective lui est étrangère. Si on cherche des contenus de vérité dans l'essai, on ne trouve que des stratagèmes de langage destinés à emporter l'adhésion à une opinion. Il faut donc s'en tenir à une évaluation esthétique de l'essai littéraire. "Allégorie", "mythe" ou "légende" constituent l'essai comme texte, c'est-à-dire comme assemblage de propositions échafaudant une illusion de réalité à partir de mots. Tout au contraire, Adorno traduit épistémologiquement le principe rhétorique d'une visée du discours, et gratifie d'une haute valeur de vérité les procédés de langage orientés vers l'échange linguistique : "la rhétorique a toujours été la pensée dans son adaptation au langage de la communication¹³⁸³" ;

"les transitions qu'on a toujours reprochées à la rhétorique, dans lesquelles l'association, la polysémie des mots, l'omission de la synthèse logique facilitaient les choses à l'auditeur et l'asservissaient, une fois séduit, à la volonté de l'orateur, sont amalgamées dans l'essai au contenu de vérité¹³⁸⁴."

La contingence de la pensée, la "masse du réel" fait d'échanges et de rapports de productions enchevêtrés, est inaccessible au langage abstrait qui vide le concept de sa vie concrète. Plutôt que de soupçonner l'orateur (donc l'écart rhétorique), Adorno soupçonne les tenants de la norme. L'auditeur (le lecteur) n'est pas asservi, il est invité à participer à un échange ; seul cet échange pourra donner toute son ampleur à la vérité visée par l'essayisme sans intention de l'atteindre¹³⁸⁵.

Pour Jean Terrasse, Robert Champigny a à la fois raison de critiquer les prétentions conceptuelles de l'essai (lui-même critique la "phraséologie" d'un texte de Michelet) et tort de vouloir purger l'essai de cette volonté de convaincre : ce serait le vouer à disparaître¹³⁸⁶. L'essayisme repose, dit-il, sur cette entreprise de persuasion ; il n'est si original que parce

1383 ADORNO [1958], p.25.

1384 *ibid.*, p.26-27.

1385 *ibid.*, p.21 : "le terme d'«essai», dans lequel l'idée utopique de toucher la cible va de pair avec sa conscience d'être faillible et provisoire, dit quelque chose sur la forme."

1386 TERRASSE 1977, p.137.

qu'il associe la parole sur le réel à la "fictivité" de cette parole, dans le seul but d'entraîner l'adhésion du lecteur. Il ne faut pas se méfier de l'essai comme le fait Champigny, mais établir les différents procédés par lesquels il met en forme les idées en fonction du destinataire. Pour lui, les essais peuvent être classés en fonction du but recherché par l'essayiste¹³⁸⁷. Il ne fait aucun doute que, pour Terrasse, une langue transparente, scientifique est possible, et que l'essayisme y est lié. Par exemple, il différencie un poème d'André Breton des *Manifestes du surréalisme* (considérés comme des essais) par le fait qu'on pourrait traduire un *Manifeste* en langage philosophique, alors qu'on ne pourrait pas traduire le poème *L'Union libre* (en donnant pour équivalent aux images poétiques une photo de femme nue, par exemple¹³⁸⁸). Donc, l'essayisme est autre chose qu'une pratique purement esthétique. Il est une pensée qui adopte la dimension littéraire du langage pour convaincre le destinataire. La valeur de vérité de l'essai est à chercher, non dans la complétude esthétique du texte, mais dans l'efficacité de sa parole¹³⁸⁹. On est précisément ici devant un cas de figure où, selon Kuentz, le critique affirme et nie en même temps la dimension mythique du langage, théorisant une "combinaison où l'équivoque est justifié par l'opérateur¹³⁹⁰ !"

L'auditeur partenaire : le langage critique

La communication de Robert Champigny au colloque de 1981 précise sa position de 1967, et même radicalise certaines idées sur le langage scientifique ; mais il semble parallèlement assouplir son point de vue sur la rhétorique. On a vu comment l'analyse de Pierre Kuentz rendait difficilement tenable la théorie de l'écart persuasif telle qu'elle se présente chez Jean Terrasse ; Champigny formule une hypothèse qui permet peut-être de reposer le problème tout en échappant au mécanisme idéologique dénoncé par Kuentz. Champigny paraît réaffirmer l'existence d'un langage scientifique. Son unité de base peut être, par exemple, le "mathémème". C'est un symbole purement conceptuel capable de

1387 Voir notre Ière partie, chapitre 1, III.

1388 TERRASSE 1977, p.100.

1389 *ibid.*, p.137.

1390 KUENTZ [1970], 228.

rendre compte de manière transparente d'une vérité objective. Si la philosophie voulait construire un tel langage, elle ne pourrait le faire qu'en travaillant sur des couples conceptuels¹³⁹¹, sur le modèle des coordonnées mathématiques. En fait, Champigny constate qu'un tel langage se dégage difficilement du "marais des mots" et du parasitage connotatif ; même en mathématiques, recourir à la figure du cercle pour représenter la notion de circularité parasite la notion en y associant un critère spatial. Si Terrasse laisse aux générations futures le soin de décider si le langage peut vraiment être objectif¹³⁹², Champigny reconsidère les effets du langage naturel. Son point de vue est strictement nominaliste : utilisant des mots, nous ne pouvons traiter que de mots et non de choses. Mais il ne dissocie plus autant ce travail d'une possible élaboration conceptuelle, et envisage du même coup la visée du destinataire autrement que comme un asservissement à l'opinion du destinataire.

"La mission des procédés divers est de contribuer, chacun à sa manière, à la formation de concepts, et non de masquer par une suffisance narrative ou dramatique une insuffisance conceptuelle. L'obstacle stylistique n'est pas à briser comme le mirage de la vérité. Il est à disperser¹³⁹³."

La dispersion, c'est précisément une orientation rhétorique qui n'aura pas d'autre objectif que de lancer le processus conceptuel chez l'auditeur (le lecteur).

"Une activité d'essayiste, de philosophe, peut à mes yeux être métacognitive, non cognitive. [...] Si le résultat est un schéma conceptuel, ce schéma est à juger esthétiquement. Ou mieux, il peut servir de partenaire et d'adversaire ludique à une autre activité d'essayiste. Chacun, s'il en a le goût, découpera les gâteaux conceptuels à la manière qui lui convient¹³⁹⁴."

L'essayisme est donc bien une méthode de persuasion ; mais cette persuasion n'a pas de contenu, elle ne cherche qu'à convaincre le lecteur d'entrer dans le jeu qui l'a fait naître.

On se trouve ici devant une sorte de formulation rhétorique du problème du désir ou du dialogisme particulier de l'essai. On la retrouve dans de nombreuses études. Il s'agit toujours de dire que l'essayisme est un esprit critique en acte, donc en paroles, qui veut

1391 CHAMPIGNY 1982, p.112 : "Pour moi, en effet, les concepts doivent être bipolaires. Ainsi un concept de vérité-fausseté, décomposable, par exemple, en certitude-incertitude et complétude-incomplétude."

1392 TERRASSE 1977, p.141.

1393 CHAMPIGNY 1982, p.116.

1394 *ibid.*, p.114.

persuader son interlocuteur d'adopter le même esprit critique (et non un résultat de cette réflexion, toujours laissé en suspens). Laurent Mailhot caractérise ainsi l'éloquence spécifique de l'essai ; Graham Good y voit un système de relances du discours qu'il distingue nettement de la progression géométrique du savoir manifestée dans les citations savantes. "Conclusions may arise, but they are not foregone conclusions, nor can they be used as a foundation by another writer, though they may be cited for interest¹³⁹⁵." S'il persuade, l'essai peut ainsi resurgir dans le texte d'un autre essai, sous forme de citation : mais ce n'est pas en tant que caution rhétorique d'autorité¹³⁹⁶, c'est en tant que voix *séduisante* dans l'ensemble des discours qui se tiennent sur le monde¹³⁹⁷. Cette séduction entraîne le désir de parler de nouveau, l'intérêt pour l'activité critique.

1395 "Des conclusions peuvent surgir, mais elles ne sont pas préméditées, et ne peuvent pas non plus être utilisées comme base par un autre écrivain, bien qu'elles puissent être citées par simple intérêt." GOOD 1988, p.7.

1396 *ibid.*, p.6.

1397 *ibid.*, p.1. On peut rapprocher cette observation de la notion de dialogisme développée par Mikhaïl Bakhtine à propos de Rabelais (*L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970).

III. UNE INVITATION RHÉTORIQUE À L'ESPRIT CRITIQUE

Les théories de l'essayisme conduisent donc à séparer la pratique rhétorique (notamment les procédés de persuasion) du contenu du discours, en revenant ainsi à une rhétorique envisagée comme mécanisme de production du discours plutôt que comme outil au service de la pensée. Dans son analyse de la digression, Randa Sabry rappelle une pratique aujourd'hui oubliée : "la crypse ou méthode de prudence". Dans une rhétorique conçue comme instrument d'asservissement de la volonté de l'auditeur, cette méthode consiste à brouiller le développement de l'exposé pour en faire perdre le fil conducteur au destinataire. Digressions, détours, images, anecdotes et raccourcis sont utilisés pour mettre à l'épreuve la sagacité d'un auditeur qu'une éloquence plus grossière ne tromperait pas. Un désordre savant est entretenu pour disperser son intelligence, avant qu'un rassemblement imprévisible réaccorde les interlocuteurs sur la même idée conductrice¹³⁹⁸. Sabry montre ainsi comment la rhétorique instrumentalise ce qui en apparence peut échapper à ses codifications. Montaigne, en revanche, nie aux errances de son propos la moindre volonté de convaincre. Il instaure le principe d'une "digression" (qu'il ne nomme jamais ainsi) conçue comme authenticité du discours, et non comme artifice prudent. De la sorte, il engage une problématique du "naturel" où l'acquiescement du lecteur concerne le discours digressif lui-même¹³⁹⁹.

Perplexité et créativité

En désirant emporter l'adhésion du lecteur sur le principe même de l'ornement, l'essayisme fait de celui-ci un élément essentiel de la pensée et de l'écriture. L'ornement n'a plus de raisons d'être considéré comme un élément marginal ; la notion même d'écart perd de sa pertinence. John Mac Carthy observe aussi des phénomènes de "décrochage" de la

1398 SABRY 1992, p.72-76.

1399 *ibid.*, p.123.

technique de conviction mise en œuvre par l'écriture de l'essai¹⁴⁰⁰. Il en envisage les différents aspects : l'essayisme dissocie la persuasion du destinataire et le contenu du discours ; l'assentiment recherché porte sur le texte lui-même, dans sa spécificité erratique, changeante ; en convainquant un lecteur de le lire et d'y voir un intérêt, ce texte "perplexe" fait à la fois plus et moins que d'asservir une opinion à la sienne. Il fait moins, parce qu'il n'y a pas d'opinion à instituer en position maîtresse. Mais il fait plus, parce qu'en visant l'esprit critique lui-même de son lecteur, l'essayisme lui laisse la tâche de décider le statut du texte qu'il a en face de lui : science ou littérature ? raison ou sentiment ? concept ou sensibilité ? *Doxa* ou *epistémè* ? Tout l'effort de persuasion, tout l'appareil de séduction que déploie le texte essayistique vise à enrôler le lecteur ; non pas dans une foule où les jugements seraient alignés sur un credo commun, mais dans un processus créatif où son esprit critique sera mis en mouvement, au plus pour engager à son tour la réflexion critique et l'écriture, au moins pour déterminer le statut du "texte de seuil" qu'il lit. Mac Carthy est celui qui pousse le plus loin la problématique du récepteur et de la visée rhétorique du texte essayistique : il en fait le prolongement de la question épineuse du genre de l'essai, la base d'une possible définition. En combinant les apports récents de la théorie rhétorique, les concepts de Jürgen Habermas sur l'action communicationnelle et ceux de Saul Morson sur les littératures frontières, il propose de définir l'essayisme comme écriture-lecture créative (*creative writing and creative reading*)¹⁴⁰¹. Les procédés rhétoriques visent deux objectifs : d'une part, créer cette "épaisseur" par laquelle le langage renvoie autant à lui-même qu'à un référent, ce qui place le texte dans le domaine de "l'indéterminé" littéraire ; d'autre part, toucher (à la fois émouvoir et atteindre) l'esprit critique du lecteur qui est alors obligé de déterminer lui-même de quelle manière il veut lire l'essai ; ce dernier entre alors dans le domaine de la "perplexité" textuelle. De cette façon, Mac Carthy intègre le problème des thèmes ou des "matières" (*Stoff*) de l'essai au processus de sa constitution comme texte littéraire. Plutôt que de voir l'essayisme comme une pensée scientifique (portant sur des

1400 MAC CARTHY 1989, p.315-321.

1401 *ibid.*, chapitre "The Ethics of Writing and Reading", p.94-129.

objets non-fictifs) intuitive agrémentée d'un style qui lui permet de "rendre intéressant" son développement, il propose de le considérer comme écriture créative (ou "essayiste, ou "ironique" dans la terminologie qu'il emprunte à Klaus Günther Just) de la science. "Créative", alors, signifie que l'auteur choisit un mode d'action (d'écriture, de savoir) qui ne prend son sens qu'en fonction d'un interlocuteur, si ce dernier cherche à se comprendre lui-même et comprendre le monde dans lequel il vit à travers la compréhension qu'il peut avoir de l'essayiste. Le texte essayiste veut plaire, mais ce plaisir implique un élément réflexif, une participation du lecteur s'interrogeant sur son propre plaisir.

De même, l'essayisme est ainsi, en tant qu'écriture personnelle, une tentative de séduction par laquelle l'écrivain donne une forme à son moi en même temps qu'il invite le lecteur à comprendre sa propre sensibilité et/ou conceptualité. L'essai fait courir les questions sous-jacentes "qui suis-je ?" et "que sais-je ?" dans un texte dont les procédés de persuasion entraînent le lecteur à se les poser à son tour dans le temps de sa lecture. William Zeiger analyse ainsi ce qu'il appelle une "rhétorique égalitaire" (*egalitarian rhetoric*)¹⁴⁰². Les lecteurs des *Essais* ont le sentiment de s'y reconnaître, que l'auteur parle d'eux, alors que Montaigne n'a "d'autre fin que domestique et privée"¹⁴⁰³. Fraser évoque le ton de confiance des essais, Bensmaïa étudie ce phénomène dans une section consacrée à l'amitié. De même que je me construis en tant que personne dans mon discours confiant à l'ami, dont le regard (la réponse) devient un élément de cette construction personnelle, l'essai se construit en tant que texte dans le rapport confiant à son lecteur ; s'il y a des procédés de persuasion dans l'essai, c'est "juste" pour entraîner l'acquiescement à la tentative elle-même. Ainsi, pour Sanders, tout essai pose la question : "de quel droit suis-je en train de parler ?" L'écriture d'un texte est une réponse à cette question, mais qui ne devient valide que dans l'intérêt qu'y porte le récepteur.

1402 ZEIGER 1989.

1403 *Essais*, "Au lecteur".

L'essai : une pédagogie de l'esprit critique

C'est sans doute cet aspect de l'essayisme qui en fait pour Heimrath, par exemple, un support pédagogique intéressant¹⁴⁰⁴. L'anthologie d'essais qu'il propose est assortie de conseils pour l'exploitation en classe. Il y insiste sur la qualité interactive des essais littéraires, qui permet à l'élève d'élaborer son propre esprit critique en étudiant la manière dont est mis en texte celui de l'écrivain. Il juge superflu de résumer la controverse sur le genre de l'essai, ses spécificités formelles, etc. ; ce qui importe, c'est l'activité intellectuelle que peut développer l'élève. On dirait familièrement qu'"il se sent concerné" ; en termes d'objectif didactique, Heimrath souligne qu'en analysant les procédures rhétoriques à l'œuvre dans l'essai, l'élève doit parvenir à isoler les "appels" que formule tout texte essayistique à son propre travail critique¹⁴⁰⁵. De nombreuses études américaines mettent également l'accent sur l'exploitation pédagogique de l'essai au niveau universitaire. Faery¹⁴⁰⁶, Howarth¹⁴⁰⁷, Sanders par exemple proposent dans leurs articles de rénover la pédagogie traditionnelle en recourant à l'écriture d'essais. Ils en signalent surtout l'intérêt pour l'accès des étudiants à une conscience critique qui leur permette d'échapper aux discours dogmatiques (Faery), de développer leur propre "rhétorique personnelle" ouverte sur le dialogue avec l'autre (Howarth, Sanders). Gordon exprime dans sa thèse sur "The Authority of the Essay : Philosophical, Rhetorical and Cognitive Considerations" une certaine préoccupation au sujet des difficultés rencontrées par les étudiants face à l'essai. Elle pense que l'enseignement doit fournir aux lecteurs le moyen de repérer les procédures de "fictionnalisation du moi" dans la construction de l'autorité rhétorique des textes. C'est une épistémologie particulière qui est en jeu, et qui requiert un sens critique encore insuffisamment développé. Rejoignant Faery sur ce point, elle estime qu'il faut prendre au sérieux "the political implications of student's difficulty with the self-fictionnalization

1404 HEIMRATH 1980.

1405 *ibid.*, p.114.

1406 FAERY 1990, p.25.

1407 HOWARTH 1988, p.640 et 642.

necessary to the creation of the persona and first person epistemology of the essay¹⁴⁰⁸." En 1989, deux volumes d'études¹⁴⁰⁹ paraissent sur le sujet, cherchant à synthétiser les réflexions sur la rhétorique du genre et leur intérêt pour l'enseignement de l'écriture dans les "composition classes". Chris Anderson situe en 1971 le début des travaux rhétoriques sur l'essai ; à partir de deux numéros de revues de didactique¹⁴¹⁰, on s'intéresse davantage aux effets esthétiques et rhétoriques de l'écriture essayistique qu'à l'organisation des idées. Rappelant comment l'essai s'est un peu réduit, dans la tradition pédagogique américaine, à ne plus désigner que l'"analytical essay" où l'étudiant doit présenter linéairement le résultat de sa réflexion, ces recherches veulent étendre le domaine du genre à tous les essais littéraires, y compris ceux qu'une subjectivité marquée ou un apparent désordre ont exclu de l'enseignement. La lecture de ces textes en classe de composition permettrait de libérer l'énergie critique et créative des rédacteurs, tout en leur faisant comprendre que l'expression de soi peut intégrer un discours sur le monde sans le faire tomber dans un individualisme fermé. Tout le travail consisterait à élaborer cette rhétorique essayiste qui donnerait un sens au chaos possible de l'écriture libérée.

L'essayisme contre la dictature politique

Le sens politique que donnent certains critiques américains à l'essayisme n'est pas étranger, selon Kauffmann¹⁴¹¹, à l'entreprise d'Adorno. Par l'essai, ce dernier cherche comment continuer de penser après la catastrophe nazie. L'essayisme lui permet cette pensée comme échange critique qui trouve sa légitimité dans l'événement de sa réalisation : l'essai convainc qu'une pensée vivante, libre, est encore possible et, peut-être, vaut encore la peine d'être engagée (d'être écrite, d'être lue, poursuivie). Les procédés de persuasion visent

1408 "les implications politiques de la difficulté éprouvée par les étudiants devant la fictionnalisation de soi nécessaire à la création d'une épistémologie essayistique du personnage et de la première personne." GORDON 1988.

1409 ANDERSON 1989 ; Alexander J. Butrym (ed), *Essays on the Essay : Redefining the Genre*, Athens : University of Georgia Press, 1989, 309 p.

1410 *College English*, n°32, 1971 (article de Keith Fort) ; *College Composition and Communication*, n°22, 1971 (articles de Howard Brashers et Richard Larson).

1411 KAUFFMANN 1988, p.82.

à donner un sens à la pensée, même après Auschwitz, en ce qu'ils n'ont pas pour but de justifier des contenus mais de déclencher l'esprit critique chez le lecteur. C'est pourquoi l'essai ne peut pas être sérieux, le refuse : il n'y a pas une vérité tragique à imposer (démontrer) au lecteur, mais une pensée discontinue issue des incohérences du monde lui-même. Pour continuer de penser dans un tel monde, il est vital d'engager la pensée dans un jeu, "d'éveiller l'intérêt", de séduire. Si Terrasse analyse les *Pensées* de Pascal comme une rhétorique du tragique de l'homme, qui en désigne les ruptures¹⁴¹², Sartre voit au contraire dans le recueil heureusement inachevé le jeu encore intact de l'esprit critique lancé vers le monde et vers l'autre¹⁴¹³, pour lui-même, sans autre objectif que d'engager son activité. Masini, de même, distingue l'essayisme de la méditation mystique : celle-ci révèle à l'homme une tragique incomplétude, alors que pour celui-là les déchirures ne sont pas en lui-même, mais dans le monde. Il est donc fondamentalement ironique (Barthes parle, lui, de "sarcasme") : le jeu insensé du monde le constitue, puisqu'il parle du monde ; mais il parle du monde à quelqu'un, ironiquement, pour que dans le jeu de cette ironie la pensée de l'autre continue. En choisissant l'essayisme et l'ironie de la pensée, l'écrivain transmet le désir de penser mieux que l'orateur ne le ferait par une harangue sérieuse, ou le poète par une parole tragiquement "première".

C'est aussi une idée sous-jacente de l'œuvre d'un Milan Kundera. Ce que la fiction construit, l'essai doit le distancer pour en déconstruire l'idéologie. Dans *L'art du roman*, Kundera explique que seul le roman, à ses yeux, permet ce jeu de l'imagination conceptuelle, l'expérimentation existentielle que des morceaux "essayistes" intercalés dans le cours de la narration met en résonance avec le monde des concepts¹⁴¹⁴. *La vie est ailleurs*, en 1973, est le roman d'un poète pragois ridicule, Jaromil. Vouant romantiquement sa vie à la Poésie comme valeur suprême, Jaromil est incapable de résister à l'embrigadement communiste : sans aucun sens de l'humour, il prend le langage au sérieux,

1412 TERRASSE 1977, p.41.

1413 SARTRE [1943], p.144.

1414 KUNDERA 1986.

croit en une parole première, innocente, pur surgissement. Ce qui est ridicule en lui, ce n'est pas une mauvaise poésie, mais l'aveuglement lyrique en lui-même, qui interdit à Jaromil tout recul et toute critique des discours dont il s'alimente inconsciemment. Le dogme communiste et la répression sanglante qui l'accompagne est le plus sinistre de ces discours ; Jaromil s'y laisse prendre¹⁴¹⁵. François Ricard analyse dans la postface de ce roman "Le point de vue de Satan" qui caractérise l'œuvre de Kundera, c'est-à-dire la subversion radicale qui transforme le regard porté sur le langage et la création. Aucun des romans de Kundera ne laisse subsister l'innocence d'une fiction réaliste ; l'autocommentaire, l'ironie, l'essayisme les minent pour faire perdre au lecteur cette innocence. Jaromil rappelle au lecteur lui-même qu'il n'est pas en train de lire autre chose qu'un discours de plus. Ricard considère que cette "démystification radicale" peut ramener l'histoire et la politique

"à rien, ce qui n'est nullement une manière de s'en échapper mais au contraire un moyen de les pénétrer, de les désamorcer en profondeur et de dénoncer leurs horreurs, d'autant plus scandaleuses qu'elles n'ont plus alors pour elles aucune autre justification que le discours aberrant dont elles se revêtent¹⁴¹⁶."

Au fil de l'œuvre, l'innocence de la fiction narrative apparaît de plus en plus perturbée par le retour grinçant du regard de l'écrivain sur son propre travail¹⁴¹⁷, ou par les "digressions" essayistes¹⁴¹⁸.

Beaujour écrit que "le tragique de l'autoportrait est de n'avoir rien à cacher ni à avouer (en supputant déjà la miséricorde et le pardon) sinon qu'il est produit par une rhétorique et qu'il est pur discours oiseux, livresque. Livre parmi les livres¹⁴¹⁹." Mais dans la distance critique, l'essayisme met en place une rhétorique ironique, un plaisir d'écrire et de penser qui subsiste dans le réseau des discours, qui peut se continuer dans la lecture active d'un partenaire convaincu que cela vaut *quand même* la peine. Quand Bensmaïa conclut que "dans l'essai il ne s'agit ni de raconter, ni d'édifier, ni d'instruire, mais, peut-être, de

1415 KUNDERA 1987.

1416 RICARD 1982, p.469-470.

1417 Au début de son roman *L'immortalité* (1990), une voix narratrice s'interroge longuement sur son propre travail et nous fait participer à la création du personnage féminin principal.

1418 Dans *L'insupportable légèreté de l'être* (1986), le mot "kitsch" est un pivot de la progression romanesque ; la narration paraît fréquemment s'interrompre pour donner de nouvelles informations, réflexions, variations sur le sens de ce terme.

1419 BEAUJOUR 1980, p.13.

provoquer des événements¹⁴²⁰," c'est de l'événement critique qu'il s'agit. Il y aurait une grande naïveté à croire que les essais "reproduisent fidèlement le courant de la pensée de l'auteur¹⁴²¹" ; comprendre leur rhétorique, c'est comprendre un art dont "la fonction [...] n'est pas de dépeindre ou d'imiter la pensée, mais de communiquer l'impression d'une pensée en mouvement, et ainsi d'induire un courant de pensée analogue dans l'esprit du lecteur¹⁴²²." Hardison insiste aussi sur le fait que l'abandon d'un certain style rhétorique ne signifie pas l'abandon de toute rhétorique. Mais il faut garder à l'esprit la réflexivité critique fondamentale qui subvertit ses codes, notamment ceux qui instituent un auteur et un lecteur ; Hardison voit dans l'acharnement de Montaigne et Bacon à réviser leurs essais au fil des publications successives l'indice que leur position d'auteur n'est pas séparable de leur activité de lecteur ; ils sont les premiers continuateurs de leur propre pensée critique, les premiers convaincus que cela a un sens de poursuivre la tentative.

"The constant revision implies a change in the concept of the essay from the enactment of a process to something that looks suspiciously like literature — perhaps an oration propped up like a scarecrow on the scaffolding of its *dispositio*¹⁴²³."

Jane Everett estime elle aussi que dans l'opération de persuasion qui caractérise l'essai, l'écrivain est engagé au même titre que le lecteur dans une adhésion à son propre travail : "L'essayiste fait appel à toutes sortes de stratégies rhétoriques [...] pour toucher son interlocuteur (qui est à la fois l'essayiste et l'autre). Le discours doit emporter essayiste et lecteurs dans son questionnement, les menant en un lieu que ni les uns ni les autres ne pourraient prévoir¹⁴²⁴".

1420 BENSMAÏA 1986, p.124.

1421 KAUFFMANN 1988, p.82.

1422 *ibid.*, p.82-83.

1423 "La constante révision du texte implique un changement dans le concept d'essai, de l'enregistrement d'un processus à quelque chose qui ressemble étrangement à de la littérature — quelque chose comme un morceau d'éloquence appuyé comme un épouvantail sur l'échaffaudage de sa *dispositio*." HARDISON 1988, p.624.

1424 EVERETT 1994, p.97.

En définitive, l'essayisme comme moment rhétorique de la pensée correspond à l'événement par lequel elle se légitime dans son rapport à l'autre, rapport qui se concrétise dans l'écriture. Pour diverses raisons qu'on a pu évoquer, cette pensée ne trouve pas à se légitimer dans la méthode scientifique de validation : soit parce que celle-ci la rejette (accusation d'erratismes, de manque de rigueur, d'hétérogénéité, etc.), soit parce que la méthode objectivante est rejetée comme totalitaire et mutilante. La dimension esthétique du langage donne forme à la pensée critique et lui assure la persévérance de cette impulsion critique, grâce au ralliement sans programme qu'est la lecture d'un livre. Dans l'essayisme envisagé comme rhétorique, s'il y a ruse persuasive, c'est "celle, lavée de toute malice, ruse extrême, bien au-delà de la ruse, et qui a nom écriture¹⁴²⁵."

1425 SABRY 1992, p.122.

CHAPITRE 2

L'ESSAI OU LA LITTÉRATURE COMME ÉVÉNEMENT ESTHÉTIQUE ET ARTISTIQUE

Admettre l'idée qu'une pensée vivante est une pensée rhétorique, c'est, selon Adorno, admettre que "le bonheur et le jeu lui sont essentiels¹⁴²⁶." A ce titre, le partage ou l'échange s'organisent comme la rencontre de deux plaisirs, comme une rencontre "amoureuse". Ce que nous appelons ici "littérature comme événement" en suivant l'exemple donné par Mac Carthy¹⁴²⁷, c'est l'art littéraire fondé sur cette notion de "rencontre", c'est-à-dire sur un plaisir esthétique qu'aucune loi d'essence ne présuppose : un plaisir esthétique occasionnel, ou "conditionnel" (Genette). Cependant, les théories contemporaines de l'art étudient aussi la notion d'événement dans une autre optique. Elles observent que, si le plaisir esthétique peut être conditionnel, fortuit, la qualité d'objet artistique peut (doit, sans doute) aussi trouver son fondement ailleurs que dans le plaisir esthétique. Dès lors, l'art doit être analysé comme une décision individuelle et/ou institutionnelle, une pratique sociale particulière, et non un caractère essentiel inhérent au Beau (à l'objet esthétique). Dissocier les catégories de l'esthétique et de l'art (ou de l'"artisticité", comme dit Genette) implique une sociologie de la pratique artistique, et un certain "conditionalisme" de l'appréciation de valeur.

I. LE DÉSIR, OU COMMENT RECOMMENCER

Plutôt qu'une rhétorique des ruptures ou du désordre, certaines théories nous invitent à observer dans l'essai une véritable tactique de séduction : née du désir et ayant pour objet le désir, elle n'a pas d'autre but que de se maintenir en état de séduire (la pensée, le lecteur). Le plaisir de penser et d'écrire lance une dynamique qui ne doit surtout pas s'immobiliser dans la satisfaction passive de l'auteur ou du lecteur, mais seulement provoquer le déclenchement d'un autre désir (autre pensée, autre lecture, autre écriture, autre essai). Les images du mouvement et de l'immobilité guident la comparaison que Haas donne de l'essai et du traité :

1426 ADORNO [1958], p.6.

1427 MAC CARTHY 1989, p.2.

"Im Traktat gibt es nur eine Sicht des Gegenstandes ; alles zielt auf das endgültige Ergebnis und auf das Zuruhekommen der Denkbewegung in diesem Ergebnis. [...] Der Traktat legt fest — der Essay erwägt¹⁴²⁸."

Cette problématique n'est pas spécifique à l'essayisme ; elle renvoie au paradoxe de tout désir. Comme dans certains raffinements de la pratique amoureuse, l'essayisme cherche à prendre plaisir au désir lui-même, parce qu'il sait que la satisfaction du désir entraîne sa disparition. Pour Erwin Chargaff, par exemple, il importe de ne surtout pas "conclure" : "Was der Essay jedoch nicht sein darf, ist ein Traktat : er soll kein letztes Wort sprechen, auch wenn er es gesprochen hat¹⁴²⁹." Mais en termes littéraires, nous nous trouvons ici devant une contradiction. On met souvent l'accent sur l'inachèvement, la fragmentarité, la discontinuité de l'essai ; pourtant, il faut bien reconnaître que les essais sont des textes complets, terminés, avec un point final ; que leurs paragraphes ne sont pas systématiquement scindés en fragments, qu'ils occupent linéairement tout l'espace de la page. Nous sommes donc en présence, ici encore, d'un effet rhétorique du texte. Mais il s'agit cette fois, au-delà d'une mise en forme réciproque du mot et de l'idée ou d'un procédé de conviction du lecteur, de ce moment de réflexivité globale dont parle Adorno :

"l'essai doit à tout instant se réfléchir lui-même. Certes, cette réflexion ne s'étend pas seulement à son rapport à la pensée établie, mais tout autant à son rapport à la rhétorique et à la communication. Sinon, ce qui se figure être au-dessus de la science n'est plus que vanité préscientifique¹⁴³⁰."

Dans le contexte de "L'essai comme forme", Adorno développe l'enjeu épistémologique de cette réflexivité. D'un point de vue littéraire, on peut y observer la manière dont une rhétorique de l'idée parle d'elle-même. Les études littéraires sont familières de ces phénomènes par lesquels la littérature se met elle-même en scène ; dans le cas de l'essayisme, l'effet d'inachèvement produit par un texte complet renverrait à une "rhétorique de la rhétorique" — quand le plaisir pris à écrire la pensée est lui-même représenté dans le texte comme un plaisir à entretenir.

1428 "Dans le traité, il n'y a qu'un point de vue sur l'objet ; tout tend vers le résultat définitif et vers l'apaisement du mouvement de la pensée dans ce résultat définitif. Le traité établit — l'essai considère." HAAS 1969, p.62.

1429 "Cependant, ce qu'un essai n'a pas le droit d'être, c'est un traité : il ne doit prononcer aucun mot de conclusion, même s'il l'a promis." CHARGAFF 1984, p.116.

1430 ADORNO [1958], p.28.

A cette "forme" rhétorique correspond, nous semble-t-il, ce que Starobinski appelle l'"aspect inchoatif de l'essai", aussi bien que ce qu'on pourrait nommer symétriquement son "aspect terminatif" que formule Adorno : "il est agencé de telle manière qu'il puisse s'interrompre à tout moment". Parlant des "allongements" des *Essais*, Hardison rappelle l'essai "De la ressemblance des enfants aux pères", où Montaigne écrit : "Je veux représenter le progrès de mes humeurs, et qu'on voie chaque pièce en sa naissance¹⁴³¹." Pour Starobinski, l'essai se veut infatigable :

"Cette allure de commencement, cet aspect *inchoatif* de l'essai, sont assurément capitaux, puisqu'ils impliquent l'abondance d'une énergie joyeuse qui ne s'épuise jamais en son jeu¹⁴³²."

Dans un sens, le fait qu'il y ait un texte à lire immobilise le plaisir pris à penser, à se découvrir soi-même dans cet acte. L'envie de continuer correspond donc au désir de recommencer ; plutôt qu'"inachevé", l'essai veut être inépuisable, parce qu'il faut, en quelque sorte, faire durer le plaisir, entretenir le désir. La métaphore culinaire de la *dégustation* relaye ici la "saveur", le "sel des mots" de Roland Barthes¹⁴³³ ou les "grains de sel" des *Essais* de Bacon. On retrouve dans ce jugement de Starobinski la spécificité d'une écriture constituée en texte mais pourtant faite d'excitations permanentes : "On a cru, bien à tort, qu'on pouvait ouvrir «son» Montaigne n'importe où, en lire quelque phrase, une, deux ou trois, à petites gorgées, toujours avec surprise et profit. Montaigne n'est cependant pas un auteur qu'il faille plus qu'un autre grapiller. Chacun de ses chapitres [...] et chacun des trois livres, et l'ouvrage en son entier, possèdent une structure, un plan architectural dissimulé. Mais en chaque page, en chaque paragraphe, il est vrai, l'arête est si vive, la frappe est si franche, que l'on se croit à l'instant d'un départ, d'un commencement. Tel est bien le sort mérité des livres dont aucune phrase n'a été écrite sans plaisir¹⁴³⁴." Le problème des rapports

1431 *Essais*, II, 37, p.505. Cité par HARDISON 1988, p.614.

1432 STAROBINSKI 1985, p.188.

1433 La métaphore gustative se retrouve dans de nombreux textes de Barthes ; par exemple, et avec évidence, dans sa "Lecture de Brillat-Savarin" (cf BARTHES 1984, p.303-325, repris d'une préface de 1975), ou bien sur *Le cru et le cuit* de Lévi-Strauss (1964) (BARTHES 1966, p.48.) ; mais aussi, de manière plus inattendue, dans une recension de *Figures III* de Gérard Genette (BARTHES 1984, p.216, texte repris d'un article de 1972).

1434 *ibid.*, p.193.

entre l'aphorisme et l'essai tient peut-être tout entier dans cette "rhétorique des ruptures" paradoxalement linéaire. Il existe en effet des volumes d'extraits de Montaigne, où le texte des *Essais* est proposé au "grappillage"¹⁴³⁵. Pour Starobinski, c'est l'écriture de Montaigne qui rend possible cette exploitation de son texte, parce que chaque phrase dit le plaisir pris à penser, à écrire, à convaincre, mais aussi le plaisir de ce plaisir. Cela rejoint la réflexivité dont parle Adorno : même quand l'essayiste fait retour sur sa propre activité d'essayiste, il le fait en essayiste, non en théoricien, c'est-à-dire qu'il y prend le même plaisir, et que ce plaisir est inscrit dans la réflexivité de son texte. Pour respecter l'essai littéraire, on ne doit donc pas le découper en aphorismes, mais reconnaître qu'il y invite, et étudier dans cette optique un "déroulement" jalonné, non de ruptures, mais de relances. C'est l'option que précise Heimrath, lorsqu'il commente la manière dont il a composé son anthologie d'essais. Plutôt que de donner le plus d'exemples possibles en recourant à des extraits, il dit avoir préféré limiter le nombre des textes. "Zudem verträgt der Essay keine Kürzung : Abschweifungen sind hier Stilmerkmale"¹⁴³⁶. De même, selon Hardison, les citations inscrites dans les *Essais* de Montaigne n'ont de sens que relayées par une écriture : en elles-mêmes, elles n'apportent rien à leur lecteur.

"They show that when you collect several centuries' worth of wisdom [...], you do not get a philosophy : you get a chain of contradictory platitudes"¹⁴³⁷.

C'est le sens de l'opposition que fait Antoine Compagnon entre l'allégorie et l'emblème ; dans ce dernier, le signe (ici, la citation) est détaché d'un signifié massif composé d'un sens et d'une autorité antiques, comme dans l'allégorie. Chez Montaigne, le signe est entraîné dans un discours gourmand mais aussi, surtout, accidentel¹⁴³⁸. Qu'il puisse s'interrompre ou se relancer à tout moment, l'essai construit une rhétorique de l'événement esthétique, c'est-à-dire d'un plaisir attaché à l'activité même de représentation.

1435 Par exemple : Claude Barousse, *Petit vademecum*. Montaigne, Arles : Actes-Sud, 1992.

1436 "En outre l'essai ne supporte pas d'être raccourci : les digressions sont ici des marques du style." HEIMRATH 1980, p.6.

1437 "Elles montrent que lorsque vous collectez des extraits significatifs de plusieurs siècles de sagesse, vous n'obtenez pas une philosophie : vous obtenez un chapelet de platitudes contradictoires." HARDISON 1988, p.620.

1438 COMPAGNON 1979, p.258-259.

Le plaisir (esthétique)

A la fin de son livre sur *L'art de l'âge moderne*, Jean-Marie Schaeffer réfléchit à la notion de plaisir esthétique pour prolonger son étude des théories spéculatives de l'art, dans lesquelles cette notion lui semble mise à l'écart. Sa démarche est très prudente :

"Il n'est pas sûr qu'on doive postuler un *type* de plaisir spécifique qui serait esthétique. Il me semble plus simple de chercher la nature de l'attitude esthétique dans la particularité des relations que nous entretenons avec les objets qui provoquent le plaisir¹⁴³⁹."

Il se donne un point de départ kantien : "compte comme plaisir esthétique tout plaisir provoqué par une activité représentationnelle exercée sur un objet¹⁴⁴⁰." Schaeffer oppose la jouissance autosuffisante de la représentation dans le domaine de l'art à son caractère utilitaire (ou, au moins, accessoire) dans d'autres activités, par exemple l'amour ou le manger : dans ceux-ci, " — si tout se passe bien — l'activité représentationnelle n'est jamais que l'anticipation du passage à l'acte (corporel)¹⁴⁴¹." Il prend la précaution de ne pas exclure pour autant les plaisirs de la table ou du lit du champ esthétique ; dans le cas où le passage à l'acte n'est plus le seul objectif de l'activité de représentation, mais où celle-ci se développe pour elle-même, on trouve une esthétique érotique ou culinaire (la dégustation, par exemple). Ainsi, il n'y a pas d'objets réservés au plaisir esthétique ; le champ esthétique n'est pas un ensemble d'objets pourvus de certaines qualités intrinsèques (poèmes, tableaux, statues, musique...), mais une attitude globale de l'être humain qui peut s'appliquer à toutes sortes d'objets. La globalisation de la réflexion porte aussi sur le caractère désintéressé du plaisir esthétique ; s'il semble bien que la représentation autosuffisante corresponde à ce jugement kantien, Schaeffer note qu'il n'y a pas de raison de le limiter au plaisir esthétique. Dans la mesure où il est recherché pour lui-même, tout plaisir est désintéressé. Donc, pour caractériser l'attitude esthétique, il est nécessaire et suffisant de considérer le plaisir pris à la représentation. Dans cette perspective, la réflexivité de la littérature peut être un aspect de sa

1439 SCHAEFFER 1992, p.379.

1440 idem.

1441 idem.

dimension esthétique ; mais à condition, dit Schaeffer, que cette réflexivité ne débouche pas sur un sentiment d'ennui. Il existe une émotion liée au jugement que l'on porte sur l'œuvre d'art ; quand l'œuvre elle-même intègre ce jugement (par exemple, dans un autocommentaire ou une mise en abyme), on obtient une sorte de représentation au carré, qui peut sans doute donner une forme au plaisir que l'on prend à l'activité représentationnelle en elle-même. Encore faut-il que le plaisir demeure : "quand l'art n'est pas plus intéressant qu'une conversation de vernissage, il vaut mieux s'intéresser à autre chose¹⁴⁴²." Si le texte littéraire perd ses qualités littéraires dans le mouvement de son autocommentaire ou de son autoreprésentation, le plaisir de lire disparaît : on saute les pages... Avec sa "rhétorique inchoative", l'essai littéraire serait une réponse à ce problème du plaisir : si on ne peut pas éviter le passage à l'acte (le texte fini, imprimé, publié), qu'on inscrive au moins dans cette "petite mort" du plaisir d'écrire la donnée minimale du maintien du plaisir : on peut toujours recommencer.

La métaphore érotique elle-même semble inépuisable pour décrire la rhétorique de l'essai telle qu'elle se réfléchit elle-même comme esthétique. Il est sans doute significatif que Barthes ait choisi justement le discours amoureux comme thème d'un essai qui construit exemplairement son idéal d'un "réseau à mille entrées", d'un texte "interminable" (sans qu'il y ait dans ce mot la moindre idée d'ennui¹⁴⁴³). "L'amoureux parle par paquets de phrases¹⁴⁴⁴" : toute prise de parole de sa part est le prolongement de la précédente déclaration (énonciation) et en même temps le recommencement de cette déclaration (aveu¹⁴⁴⁵). Parce que la parole de l'amoureux est ce texte "inchoatif", les *Fragments d'un discours amoureux* mettent en œuvre un dispositif typographique qui synthétise dans l'espace de la page la lecture en réseau que *S/Z* suggérait déjà. Mais *S/Z* s'appuyait encore

1442 *ibid.*, p.386.

1443 Réda Bensmaïa opère le rapprochement entre l'amoureux et l'essayiste, sujets d'une parole du plaisir : "Comme l'amoureux qui «parle par paquets de phrases qu'il n'intègre jamais à un nouveau support ou à une œuvre», l'essayiste écrit [...] par paquets de mots [...]. Mais il est vrai qu'entre-temps nous avons quitté le terrain de la Teknè Rhétorikè classique [...]. L'essayiste est cet écrivain qui se donne le pouvoir de succomber aux mots désirés et d'écrire à partir d'eux." (BENSMAÏA 1986, p.50.)

1444 BARTHES 1977, p.11.

1445 On peut penser ici aux trois "déclarations" de l'héroïne dans *Phèdre* de Racine.

sur le principe du catalogue, ou plutôt *des* catalogues, proposant au lecteur, en fin de parcours, des itinéraires multiples. Trois annexes y dressent des listes : une liste étonnante, celle qui met bout à bout les lexies du texte de Balzac, reconstituant un objet littéraire pourtant différent de la nouvelle *Sarrasine*¹⁴⁴⁶ ; une liste des suites d'actions analysées en discontinu dans le commentaire ; une liste de notions qui organise les paragraphes du livre en une véritable théorie du texte. Cette liste ressemble à un index, parce qu'elle renvoie aux différents paragraphes numérotés du livre, certains pouvant être appelés plusieurs fois ; mais elle s'intitule "table raisonnée", parce que sa progression, non-alphabétique, correspond à l'ordre d'une démonstration théorique (comme dans un traité, ou une thèse, par exemple). Une table "simple" clôt d'ailleurs l'ouvrage, affichant la stricte et seule utilité d'une liste de numéros (de paragraphes, de pages). Toutes ces annexes invitent à la relecture en même temps qu'au feuilletage du livre. Le livre *Fragments d'un discours amoureux*, en revanche, est en lui-même un catalogue qui suit l'ordre du dictionnaire ; mais cela ne se voit pas. En effet, les mots-vedettes, qui figurent dans la table des matières, les titres courants et sur la 4^{ème} de couverture, sont masqués dans des titres de parties qui sont la plupart du temps différents¹⁴⁴⁷. Peut-être le rapprochement de l'essai et du fragment prend-il ici tout son sens : l'essai constitue comme texte la dialectique que le fragment (romantique) établit entre la clôture formelle et l'ouverture sur l'infini de l'œuvre absolue. Dans le fragment, cette dialectique reste à faire, signalée par le blanc de la page qui environne chaque morceau ; dans l'essai, elle est engagée (procédés de l'analogie, de la variation, du retour des mêmes éléments, des raccourcis spectaculaires, de la digression, de l'auto-commentaire) — sans pour autant être menée à son terme. Car l'infini de la littérature (de la pensée, du savoir) est évoqué par l'essai, mais en définitive laissé à la décision du lecteur : c'est au moment de sa

1446 C'est exactement le même principe que celui qu'adopte Duchamp pour son "ready-made" intitulé *L.H.O.O.Q. rasée*, dont BINKLEY [1977] propose une analyse (p.53-57). *L.H.O.O.Q.* est une reproduction de la Joconde sur laquelle Duchamp a griffonné des moustaches ; *L.H.O.O.Q. rasée* est une reproduction de la Joconde, sans moustaches (donc conforme à l'original). Dans le second "ready-made", l'intervention de Duchamp se borne au titre, qui ne se comprend qu'en fonction de la première "œuvre".

1447 Par exemple, l'entrée "Rencontre" renvoie à une section qui porte pour titre "Qu'il était bleu, le ciel." (BARTHES 1977, p.233.)

réception que l'essai devient ou non une "œuvre", c'est-à-dire provoque ou non le plaisir de lire (de penser, de savoir) qui est le prolongement de sa propre impulsion.

II. LA LECTURE, OU COMMENT ÊTRE LITTÉRAIRE.

Du phénomène social à une rhétorique de la lecture

Les théories de la réception ont mis en place un modèle qui permet de montrer que le sens du texte se construit autant dans l'écriture que dans la lecture, au point que Dominique Maingueneau peut en rendre compte dans son ouvrage *Pragmatique pour le discours littéraire* sous le titre étonnant "La lecture comme énonciation¹⁴⁴⁸". Fondée psychocognitivement (Richaudeau¹⁴⁴⁹), philosophiquement (Iser¹⁴⁵⁰), affinée comme outil pour une refonte de l'histoire littéraire (Jauss¹⁴⁵¹), décodée dans ses marques textuelles ou sémiologiques (Charles¹⁴⁵², Eco¹⁴⁵³), la lecture est le moment où l'œuvre en puissance (œuvre nouvelle à établir, ou institutionnelle à confirmer ou modifier) se réalise en acte dans les multiples choix du lecteur. Pour ces théories, l'œuvre est un événement et non un objet donné. La réussite, l'échec, le genre d'un texte se décident dans ce moment.

Hans Robert Jauss explique comment la lecture inscrit le texte littéraire dans une dialectique d'écart et d'adaptation à une norme idéologique. En recourant à la notion d'horizon d'attente, d'inspiration husserlienne, il cherche à comprendre comment l'œuvre littéraire est perçue dans un premier temps comme une réponse aux attentes du lecteur (adaptation), puis comme une déception de cette attente (écart). Cette première lecture est relayée par les générations suivantes de lecteurs, jusqu'à la "fusion des horizons" qui institue l'œuvre naguère dérangeante en classique de la littérature. Dans cette perspective, nous pourrions nous assigner la tâche suivante : il incomberait au théoricien de la réception des essais littéraires de montrer comment l'essai s'intègre pour partie aux traditions existantes (ce travail s'appuierait sur les recherches allemandes de *Vorformen*, par exemple), tout en

1448 MAINGUENEAU 1990, p.27-52.

1449 François Richaudeau, *La lisibilité*, Denoël, 1969.

1450 Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Liège : Mardaga, 1985.

1451 JAUSS 1978.

1452 CHARLES 1977.

1453 Umberto Eco, *Lector in fabula*, Grasset, 1985.

transgressant ces traditions. L'analyse montrerait alors comment, peu à peu, la réception des essais a évolué jusqu'à la reconnaissance et l'intégration en tant que classique de ces textes frondeurs (qui nierait que Montaigne est désormais un "classique" ?). Mais Vincent Jouve remarque que cette démarche comporte un risque : "Si l'étude de la réception revient à identifier les représentations dominantes d'une époque, l'objet de l'analyse est moins la lecture proprement dite que l'histoire des mentalités¹⁴⁵⁴." Ce plan de travail, en outre, serait perturbé par l'agaçante constance avec laquelle l'essai échappe à la "fusion des horizons". Il suffit de lire le petit texte par lequel le directeur éditorial Eric Vigne présente sa collection : "*NRF Essais* n'est pas une collection au sens où ce mot est communément entendu aujourd'hui : ce n'est pas l'illustration d'une discipline unique, moins encore le porte-voix d'une école ni celui d'une institution. *NRF Essais* est le pari ambitieux d'aider à la défense et restauration d'un genre : *l'essai*¹⁴⁵⁵."

Ce petit programme envisage l'institution d'un genre, dans des manifestations concrètes voyantes : attitude revendicatrice, c'est-à-dire défensive constitutive (je défends quelque chose, c'est donc que ce quelque chose existe), prise d'un risque financier (mise en place éditoriale d'une collection), donc engagement dans le circuit des biens et la concurrence du pouvoir symboliques. Mais il continue d'afficher la résistance de son protégé : ce n'est pas une collection. En déplaçant le caractère rétif de l'essai sur son paratexte, on parvient à poser un genre sans occulter le geste contestataire qui fonde une écriture¹⁴⁵⁶.

Les principes adoptés par Wolfgang Iser essaient de ne pas déplacer ainsi le problème : en postulant que le lecteur est le présupposé du texte, le chercheur doit retrouver dans le texte lui-même des signes organisant, prévoyant, programmant la lecture. L'analyse de la lecture coopérante par Umberto Eco, et la *Rhétorique de la lecture* de Michel Charles suivent cette orientation de recherche. C'est ainsi que ce dernier annonce comment on peut mener une étude de la dialectique de l'écart et de l'adaptation :

1454 JOUVE 1993, p.105.

1455 Catalogue "Sciences humaines" Gallimard 1990, p.100 (texte non signé) ; SCHAEFFER 1992, pages finales (même texte, signé).

1456 Les collections d'essais sont un domaine de recherches passionnant pour le théoricien de l'essai ; elles adoptent toutes une stratégie globalement semblable, mais leurs nuances sont riches de sens pour la compréhension de ce "métadiscours" qui fonde le "genre".

"Dans le grand jeu des interprétations, les forces du désir et les tensions de l'idéologie ont un rôle décisif. *Il reste* que ce jeu n'est possible que dans la mesure où les textes le permettent. Cela ne signifie pas qu'un texte autorise n'importe quelle lecture, mais simplement qu'il est marqué d'une essentielle *précarité*, qu'il a lui-même du *jeu*¹⁴⁵⁷."

On en revient donc à chercher comment le désir s'inscrit dans le texte, ou comment le texte ménage une place au désir dans un ensemble de contraintes syntaxiques et sémantiques qui constituent la chaîne de signes linguistiques en un tout signifiant¹⁴⁵⁸. En proposant une analyse de l'identification émotionnelle (composante du plaisir esthétique), Jauss lui-même ne paraît pas si éloigné de cette préoccupation. Dans un texte de 1972, Jauss écrit que l'école de Constance et les théoriciens de la réception ont négligé la dimension de plaisir des œuvres littéraires. Certes, Jauss n'entre pas dans le détail des procédés rhétoriques qui pourraient signifier dans le texte les différents aspects de ce plaisir ; mais il s'attache bien à observer comment,

"entre les deux pôles de la *rupture* avec la norme et de la *réalisation* de la norme, entre le renouvellement de l'horizon d'attente dans le sens du progrès et l'adaptation à une idéologie régnante, l'art peut exercer dans la société toute une gamme d'effets [...] que l'on appellera effets de communication, au sens restreint d'*effets créateurs de normes*¹⁴⁵⁹."

Dans son tableau synoptique qui synthétise les modèles d'activité "communicationnelle" induits par les différentes manières de prendre du plaisir à un texte, même si Jauss base son étude sur la notion de "héros¹⁴⁶⁰", la dernière catégorie nous ramène directement aux enjeux de l'essai littéraire, dans l'esprit comme dans la lettre. La modalité d'identification "ironique" du plaisir esthétique correspond au caractère du "héros aboli ou anti-héros" ; la disposition réceptive du lecteur est celle d'une réaction à une provocation ; les normes de comportement induites sont la créativité en retour, la réflexion critique, la sensibilisation de la perception¹⁴⁶¹. On voit que Jauss et Iser, malgré des différences de point de vue (ou peut-

1457 CHARLES 1977, p.9.

1458 Voir la notion de scénario chez Umberto Eco, par exemple ; également Jean-Michel Adam, "Pour une pragmatique linguistique et textuelle", in REICHLER 1989, p.183-222.

1459 JAUSS 1978, p.150.

1460 On note que Jauss recommande surtout cette analyse pour les textes non-fictionnels à tendance didactique, ce qui rejoint l'essai.

1461 JAUSS 1978, p.152-153.

être d'angle d'attaque des problèmes), proposent des modèles auxquels s'adaptent parfaitement les problématiques essayistes de l'anti-méthode comme rhétorique du désir, écriture de l'esprit critique et réflexivité de l'acte esthétique sur lui-même. Sur ce dernier point, Iser écrit : "L'aptitude à s'apercevoir soi-même dans un processus auquel on participe est un moment central de l'expérience esthétique¹⁴⁶²."

Lecture, plaisir et création : le lecteur co-auteur du texte

Relecture

L'expérience par laquelle on prend conscience du plaisir qu'on éprouve à lire des essais est elle-même un plaisir. En termes barthésiens, cela s'appelle la relecture : c'est le principe qu'il adopte dans *S/Z*, qui ne donne le texte de Balzac qu'en annexe. Barthes s'en explique ainsi : il agence son commentaire de manière à ce qu'il postule d'emblée la relecture, parce que cette dernière seule "sauve le texte de la répétition [...], le multiplie dans son divers et son pluriel¹⁴⁶³." La relecture, dit-il, est le fait d'une catégorie marginale de lecteurs : les enfants, les vieillards, les professeurs. Ils sont dans un rapport ludique avec le texte, qui est toujours différent même (surtout) s'il est toujours le même¹⁴⁶⁴. Le jeu, pour Barthes, est ce paradoxal "retour du différent". En instituant la relecture, Barthes cherche à signifier ce jeu qui "conteste la prétention qui voudrait nous faire croire que la première lecture est une lecture première, naïve [...] (comme s'il y avait un commencement à la lecture, comme si tout n'était déjà lu)¹⁴⁶⁵." Il y a une étonnante coïncidence entre ces lignes écrites à l'occasion d'un commentaire de *Sarrasine* et celles qu'Adorno écrivait pour montrer les enjeux épistémologiques de l'essai comme forme¹⁴⁶⁶. C'est aussi le principe de la relecture qui clôt la réflexion de Joseph Bonenfant. Si son article se donnait pour objet, au

1462 Cité par JOUVE 1993, p.84.

1463 BARTHES 1970, p.22-23.

1464 Cette idée de Barthes trouve une confirmation dans une étude de Jean-Louis Baudry, "Un autre temps", in *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n°37, 1988, "La lecture". Baudry analyse le processus de lecture chez l'enfant et sa participation à la construction de l'identité. Cité par JOUVE 1993, p.103-104.

1465 BARTHES 1970, p.23.

1466 ADORNO [1958] : "le loisir propre à l'enfance", "le bonheur et le jeu lui sont essentiels" (p.6) ; "abandonnée par le jeu, la vérité ne serait plus que tautologie." (p.25)

départ, d'étudier "La pensée inachevée de l'essai", il conclut sur une sémiotique de la forme ouverte, à la manière de Roland Barthes : "Aucun danger avec lui [Montaigne] de ce qu'on pourrait appeler une totalité close, sujette à interprétation. C'est un texte sans résumé possible [...]"¹⁴⁶⁷. La pensée inachevée ne se comprend qu'en termes de lecture recommencée :

"La mort scellera le désordre des pensées qui appartinrent à des moments fugitifs, mais étincelants à jamais, jamais perdus, toujours retrouvés dans la deuxième pensée de la lecture, dans les mille pensées nouvelles de la lecture toujours inachevée de Montaigne"¹⁴⁶⁸.

Partenariat

Lorsque John Mac Carthy propose une théorie et une histoire de l'écriture d'essais en Allemagne au XVIIIème siècle, il cherche précisément à combiner les différentes approches que la théorie de la réception a suggérées. Il rattache une analyse des œuvres littéraires à l'histoire des mentalités ; mais il observe aussi comment la mise en place d'une écriture et d'une lecture créatives se lit dans les textes des écrivains. Il tient compte d'une spécificité de l'essayisme en rapportant la réception de l'essai au problème des "littératures de seuil" étudiées par Gary Saul Morson, à qui il emprunte certains concepts. Un texte littéraire obéit à un principe d'indétermination : il a "du jeu", et cela permet aux différentes générations de lecteurs d'engager leur lecture dans la dialectique d'écart et d'adaptation théorisée par Jauss. Mais l'essai appartient à une catégorie de textes qui obéissent au principe de perplexité — celui-ci n'étant pas incompatible avec le premier principe. L'essai est entre la science et la littérature, entre la méthode et l'intuition, entre poésie et prose. Tout le problème consiste donc à savoir de quelle manière il faut le lire, c'est-à-dire "en tant que quoi". La lecture créative est rendue possible par les textes "indéterminés" ; mais elle est rendue *nécessaire* par les textes "perplexes". Le point de vue qui consiste à situer certains textes (dont les essais) dans une "zone frontière" (*boundary literature*) se condamne à les décrire de manière insatisfaisante, à l'aide de concepts ambigus. Pour théoriser l'essai autrement qu'en termes d'essence paradoxale (ce qui, en toute rigueur, est une contradiction dans les termes et

¹⁴⁶⁷ BONENFANT 1972, p.20.

¹⁴⁶⁸ *ibid.*, p.21.

aboutit à une impasse de la théorie des genres¹⁴⁶⁹), on peut l'envisager en termes pragmatiques. En recourant à la notion d'"action communicationnelle" (Habermas), il devient possible de voir ses effets rhétoriques comme des invitations (pressantes) lancées au lecteur : ce dernier n'est pas seulement le consommateur plus ou moins passif d'un plaisir donné d'avance ("ce texte est littéraire"), mais doit construire lui-même une démarche de plaisir, dans laquelle s'inscrira ensuite volontiers le texte essayistique. Autrement dit, il doit décider le statut du texte et non le recevoir. Mac Carthy insiste beaucoup sur le fait que cette nécessité donne lieu à un plaisir : le lecteur est valorisé par l'acte de décision que le texte perplexe exige de lui. Pour le théoricien américain, cette dynamique créative est caractéristique de l'époque qu'il considère, où le dialogue, le respect de l'autre et l'interaction des savoirs sont considérés comme des conditions de possibilité de la connaissance. L'"action communicationnelle" est précisément ce type d'action par laquelle l'engagement pratique est décidé en partenariat, sur la base d'une négociation : qui suis-je, que sais-je, qu'est-ce que je veux, que faire ? Ces questions ne reçoivent de réponse que si elles sont orientées vers un interlocuteur de manière à ce qu'il se pose les mêmes ; dans ce cas, chaque participant de l'action obtient satisfaction à travers la satisfaction de l'autre, dans une circonstance particulière qui ne présage en rien des autres situations possibles. Transposant cette analyse au domaine des essais littéraires, Mac Carthy tente d'épouser dans sa propre lecture le mouvement de cette "Muse dialectique". Chaque texte engage son auteur dans un processus par lequel il en apprend autant sur lui-même que sur l'objet dont il parle ; sinueux, conversationnel dans son déroulement, le texte inscrit cependant ce processus dans l'interaction que la lecture met en œuvre. Dans cette interaction, le lecteur prend conscience de son propre mouvement de pensée ; il éprouve du plaisir à lancer sa propre réflexion critique en éprouvant le plaisir qu'a eu l'auteur à donner forme, par écrit, à cette interaction créative.

1469 Mac Carthy reconnaît qu'il y a du vrai dans les affirmations de Lorna Martens sur "The Impasses of Genre Criticism", in *The Diary Novel*, Cambridge University Press, 1985. Pour le journal comme pour l'essai, la théorie des genres demande d'être repensée.

Pacte

Dans *Der Essay. Form und Geschichte*, Bruno Berger suggère aussi cette dynamique. Il consacre une analyse aux *incipit* des essais littéraires, dans lesquels se met en place une sorte de rapport d'excellence entre l'essayiste et son lecteur¹⁴⁷⁰. L'auteur engage son texte d'emblée dans les plus hautes sphères de la vie intellectuelle, en postulant que son lecteur l'y suivra. Les procédés de cette invitation sont divers ; Berger signale, par exemple, l'emploi de termes étrangers (en langue vivante ou morte) que l'essayiste ne se donne pas la peine de traduire, le recours à des figures paradoxales ou elliptiques. Publiée en 1964, la théorie de Berger n'utilise pas les outils conceptuels mis au point dans les années 1970 par les théories de la réception, et encore moins les réflexions sur l'"action communicationnelle" publiées en 1985 par Habermas. Mais il est très proche de ces analyses, lorsqu'il explique que la hauteur de vues que l'essayiste atteint n'est rendue possible que parce qu'il considère comme évident que le lecteur va se mettre à son niveau. Certes, sa présentation donne le sentiment que, d'une certaine manière, l'essai est réservé à une élite intellectuelle, composée de "Grandseigneurs des Geistes". On a d'ailleurs rencontré dans son livre certaines métaphores filant ce motif aristocratique¹⁴⁷¹. Si on fait abstraction des connotations élitaires (qu'on peut ne pas apprécier) qui accompagnent ses images, on peut lire dans les distinctions qu'opère Berger des variations intéressantes de ce rapport entre l'auteur et le lecteur. Par exemple, elles donnent un sens au rapprochement entre essai et vulgarisation scientifique. L'auteur d'une vulgarisation s'interdit les intuitions géniales de l'essayiste, parce qu'il s'engage dans un rapport au lecteur qui place ce dernier en position d'infériorité : le lecteur ne sait rien d'un sujet, je vais donc lui en présenter l'essentiel de façon agréable, pour qu'il comprenne bien le savoir si difficile que moi, savant, je maîtrise. (Si, de surcroît, je ne le maîtrise pas aussi bien que je voudrais le faire croire, la vulgarisation que j'écris sera *snob*.) L'essayiste, en revanche, se débarrasse de ces scrupules (ou de cet orgueil), et e n t a m e une méditation sur ce qu'il croit savoir, en prenant le lecteur à témoin de sa réflexion. Il

1470 BERGER 1964, p.148-155.

1471 Voir notre Ière partie, chapitre 2, III.

postule, d'une certaine manière, un savoir équivalent chez son lecteur ; cela lui permet de développer une "conversation" hautement cultivée au cours de laquelle son savoir s'enrichit de nouvelles perspectives. C'est parce qu'il se donne ce spectateur de grande valeur que l'essayiste peut entrer dans "l'orage spirituel" qui le mènera à l'illumination géniale. Ce qui nous gêne peut-être dans le livre de Berger, c'est que le génie de chaque participant est pour ainsi dire une donnée préalable ; l'essayiste est savant et génial, le lecteur qui saisit tout le sens de son entreprise l'est aussi. L'aspect rhétorique de cette rencontre est moins envisagé.

Il nous semble tout à fait possible de transposer le modèle du "pacte de lecture" à ce qui n'apparaît chez Berger que comme une excellence postulée. Le fait que ce dernier choisisse les débuts d'essais pour la montrer nous semble un argument supplémentaire pour nous inspirer des modélisations proposées par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*. Theodor Fraser cite d'ailleurs un premier état de cette réflexion pour étayer sa présentation d'un ton "confidentiel" dans les essais. Il y a autobiographie, selon Lejeune, lorsqu'une certaine convention est établie par le texte à son commencement : l'adéquation de l'auteur, du narrateur et du personnage principal est annoncée au début de l'autobiographie, et demande de la part du lecteur d'entrer dans le jeu. La question de la vérité ou de l'authenticité (et, à l'inverse, de la mauvaise foi, chez Rousseau par exemple) ne se pose donc plus en termes de vérification documentaire des "faits" narrés, mais en termes d'adhésion ou de ruptures du contrat (par le lecteur, en l'occurrence). Il faut considérer qu'il n'y a pas de faits, mais rien que des mots ; ils prennent sens dans l'acte de la lecture¹⁴⁷². La lecture est donc une sorte de "signature de contrat" qui implique deux partenaires, ou plutôt de pacte, parce que la convention de lecture est implicite, ou du moins n'est lisible qu'après un déchiffrement des stratégies rhétoriques. Un déchiffrement imparfait, ou une description qui ne va pas jusqu'à ces notions de pragmatique du texte littéraire, se condamne peut-être à enregistrer indéfiniment les déplacements de frontière entre l'autobiographie et les autres formes de narration personnelle, ou de l'essai et des autres formes de prose non-fictionnelle

1472 LEJEUNE 1975, "Le pacte", p.13-48.

— sans oublier, dans le cas de Jean-Marcel Paquette, entre l'autobiographie et l'essai littéraire¹⁴⁷³.

Si on reprend les idées proposées par Berger, Barthes, Mac Carthy, l'essai littéraire ne reste alors si difficilement classable, théorisable, interprétable que tant que son pacte de lecture n'est pas éclairci. Il met en œuvre un ensemble de procédés qui donnent un aspect insolite au discours littéraire et/ou scientifique, personnel et/ou collectif qu'il propose : déchiffrer ces procédés, c'est prendre acte de l'injonction séductrice (séduisante, si "ça marche") que nous envoie l'essai. Nous ne pouvons pas le lire sans décider le statut que nous lui donnerons. Il n'y a pas de raison, d'ailleurs, que cette décision se fasse dans le tourment (il y a même beaucoup de raisons rhétoriques pour penser l'inverse) : si c'est un texte littéraire, le savoir qu'il met en forme est riche, stimule la pensée et nous en apprend autant que la thèse la plus rigoureuse (mais pas de la même manière) ; si c'est un texte scientifique, il donne une saveur étonnante au savoir qu'il expose, et une chaleur séduisante à la personnalité du savant qui ne refuse pas de s'impliquer dans son exposé (et y voit même une condition pour que celui-ci soit "vrai", c'est-à-dire "honnête"). Même Bennett, qui publie une étude stylistique d'essais de critique littéraire¹⁴⁷⁴ pour en montrer la difficulté de lecture, conclut sur l'intérêt qu'ils présentent pour l'enrichissement du savoir et l'épanouissement de l'art littéraire. Il reconnaît bien que ces textes recèlent une certaine obscurité et qu'ils rendent la tâche ardue au lecteur accoutumé à un développement analytique contrôlé par une idée directrice. (*Grammar A* ou *analytical essay*) Mais en proposant son propre travail de lecture sur ces textes "illisibles", il donne un exemple de créativité dans la réception. Son article se conclut sur le danger parallèle qu'il y aurait à se cantonner dans une lecture passive. On peut le rapprocher du projet de Réda Bensmaïa, dont *l'Introduction au texte réfléchissant* veut indiquer comment les essais exigent un nouveau mode de lecture : ils proposent "un texte pluriel et mobile où la dissolution des catégories d'Auteur et de Lecteur n'implique plus

1473 Voir notre Ière partie, chapitre 1, II et chapitre 2, II.

1474 Notamment un essai de Julia Kristeva, "Stabat Mater".

«l'éclatement» de l'œuvre ou la cacophonie, mais au contraire la multiplication des mots et des perspectives, l'élargissement des points de vue.¹⁴⁷⁵"

La littéarité conditionnelle

Si tout semble donc inviter, dans l'essai, au plaisir partagé, il reste que la théorie littéraire ne présente pas toujours le problème sous un jour aussi hédoniste. On a évoqué les controverses sur un quatrième genre qu'il faudrait instaurer pour prendre en compte les essais littéraires, à propos desquelles on pourrait bien partager le sentiment de "vertige qui prélude au dégoût" que Dominique Combe voit naître dans toute étude complexifiée des genres littéraires¹⁴⁷⁶. Dans *Fiction et diction*, Gérard Genette suggère une autre manière d'aborder la question, en remontant aux présupposés fondateurs de la poétique occidentale. Le propos de Genette n'est pas de faire la théorie de l'essai littéraire ; ce dernier apparaît cependant dans l'énumération de quelques formes que la poétique traditionnelle occidentale, constitutiviste (ou essentialiste), ne prend pas en charge.

"Le plus grave, c'est l'incapacité de nos deux poétiques essentialistes, même unies — quoique de force —, à couvrir à elles deux la totalité du champ littéraire, puisque échappe à leur double prise le domaine fort considérable de ce que j'appellerai provisoirement la littérature non fictionnelle en prose : Histoire, éloquence, essai, autobiographie, par exemple, sans préjudice de textes singuliers que leur extrême singularité empêche d'adhérer à quelque genre que ce soit¹⁴⁷⁷."

On peut en effet distinguer deux grandes traditions dans la poétique pour fonder la littéarité des textes ; elles privilégient pour l'une les critères thématiques, pour l'autre les critères formels.

"L'histoire de la poétique essentialiste peut être décrite comme un long et laborieux effort pour passer du critère thématique au critère formel, ou du moins pour faire sa place au second, à côté du premier¹⁴⁷⁸."

Le critère thématique est celui qui accorde le privilège, depuis Aristote, à la notion de fiction pour définir la littérature. Dans la fiction, l'usage du langage est détaché des

1475 BENSMAÏA 1986, p.85-86 (chapitre "Un nouvel espace lectural").

1476 COMBE 1992, p.152.

1477 GENETTE 1991, p.26. L'appellation provisoire de Genette recoupe précisément celle de WEISSENBERGER 1985 (*nicht-fiktionale Kunstprosa*).

1478 GENETTE 1991, p.15-16.

contraintes axiomatiques ou pragmatiques, délivrant un plaisir désintéressé donc esthétique : "la fiction a pour trait typique et manifeste de proposer à son public ce plaisir désintéressé qui porte, comme on le sait mieux depuis Kant, la marque du jugement esthétique. Entrer dans la fiction, c'est sortir du champ ordinaire d'exercice du langage, marqué par les soucis de vérité ou de persuasion qui commandent les règles de la communication et la déontologie du discours¹⁴⁷⁹." Si la poétique, pour reprendre un projet formulé par Jakobson, a pour objet d'étudier la différence entre l'usage artistique du langage par opposition aux autres usages du langage, alors toute une lignée théorique remontant à Aristote l'invite à chercher son concept fondateur dans la fiction. Cependant, un second critère, formel celui-là, retient l'attention des poéticiens depuis le romantisme allemand (Genette préfère dire "rhématique", c'est-à-dire concernant le "comment" plutôt que le "quoi" du langage). Il correspond à ce que Jakobson a appelé la fonction poétique du langage, qui s'observe par exemple dans la poésie de Mallarmé ou de Paul Valéry. Il ne fait pas de doute, pour Genette, que ces deux critères couvrent une grande partie de la production littéraire. Pour toutes les œuvres qui n'y entrent pas, il propose de recourir à une poétique alternative, qu'il appelle *conditionaliste*. Elle se base sur le jugement de goût : la satisfaction esthétique devient le critère qui permet de décider si une œuvre est ou non littéraire. S'il y voit une possibilité très avantageuse de reformuler certaines questions de poétique, Genette met cependant en garde contre une généralisation abusive du conditionalisme. Il ne se substitue pas, ni même ne concurrence les deux autres poétiques. Certains textes sont constitutivement littéraires : face à une tragédie, le jugement de goût est soit impertinent quand il est positif ("cette tragédie est littéraire parce qu'elle me plaît"), soit inopérant quand il est négatif ("cette tragédie n'est pas de la littérature parce qu'elle ne me plaît pas")¹⁴⁸⁰. C'est seulement devant un texte qui échappe à l'analyse constitutiviste que l'appréciation esthétique peut devenir un critère de littérarité. Genette prône une approche plurielle qui puisse rendre compte de toutes les manières, très diverses, qu'a un texte de se constituer en objet esthétique.

1479 *ibid.*, p.19.

1480 *ibid.*, p.30.

Dans l'essai littéraire, on a vu que la lecture offre un plaisir esthétique, dans le sens où il est lié à ce que Schaeffer appelle une activité représentationnelle. Mais cette représentation n'est pas fictionnelle¹⁴⁸¹, ni strictement "poétique" : il est impossible de décrocher le langage de l'essai d'un référent¹⁴⁸². L'essai n'est ni pur travail du langage sur lui-même, comme dans la poésie, ni création d'un monde fictif. On peut ainsi décider de lire un roman ; nous sommes dans le domaine de la littérature constitutive. Décidant de lire un essai, il nous faut en quelque sorte prendre une décision supplémentaire — ou, plus exactement, plus consciente. Pour le roman, la tragédie, le sonnet, par exemple, c'est l'institution littéraire qui pose la littéarité — nous la recevons (éventuellement, notre réception fait évoluer cette institution, en modifie les concepts fondateurs). Dans le cas de l'essai, le critère de littéarité dépend de notre plaisir esthétique. Ainsi, l'expression de Michel Charles peut s'interpréter de deux manières : si l'on admet que le texte a "du jeu", doit-on chercher ce jeu dans des propriétés du texte ou dans un acte ludique conscient qui lui *donne* du jeu ?

Gérard Genette s'intéresse surtout au récit historique, pour en analyser les rapports avec le récit de fiction. Jean-Marie Schaeffer, en revanche, dans un ouvrage qui porte sur l'art en général et non sur les essais, choisit pourtant cette forme-ci pour appuyer une généralisation de la distinction entre littéarité constitutive et littéarité conditionnelle. Il le compte dans les textes qui sont investis esthétiquement par leur récepteur, alors qu'ils ne sont pas inscrits dans une catégorie constitutivement littéraire. Il précise bien comment il faut entendre cette constitutivité :

"Le statut catégoriellement littéraire de la fiction et de la théorie ne relève pas d'un postulat théorique : il se trouve simplement qu'écrire un texte fictif ou un poème revient à s'inscrire dans une pratique qui *est* fonctionnellement esthétique¹⁴⁸³."

Dans la perspective pragmatique qu'adopte Schaeffer, tout se passe comme si le plaisir venait "en second" dans la littérature instituée ("après" le geste qui fonde le caractère

1481 SANDERS 1988 rapporte l'agacement qu'il a ressenti lorsqu'il a appris qu'un de ses essais avait été présenté comme une fiction dans un cours d'écriture. (p.670-671)

1482 EVERETT 1994, p.95-96.

1483 SCHAEFFER 1992, p.370.

esthétique), alors qu'il viendrait "en premier" dans la littérature conditionnelle. Ce plaisir esthétique n'est d'ailleurs pas une pulsion purement individuelle, dit-il ; il fait souvent l'objet d'un consensus. Et il faut se garder de penser qu'un texte constitutivement littéraire serait plus valable qu'un texte conditionnellement littéraire. Il y a des bons et des mauvais romans, mais aucun jugement de valeur de cette sorte ne les empêchera d'être des romans. En revanche, à partir du moment où c'est le plaisir esthétique, conditionnel, qui fonde pragmatiquement la littéarité des essais, on peut supposer qu'il n'y a pas de mauvais essais. A partir d'un point de vue profondément opposé à celui de Berger, cette idée nous ramène finalement à la même conclusion. On a vu en effet que Berger cherchait l'essence de l'essai "pur" ou "véritable", se situant ainsi dans une perspective constitutiviste ; la notion de plaisir esthétique, en revanche, se place sur le plan d'une littéarité conditionnelle¹⁴⁸⁴. Tout au plus se trouvera-t-on devant un plaisir peu partagé, un consensus très partiel.

Le problème peut sans doute être présenté de façon moins définitivement "quantitative" en approfondissant les deux notions que Genette lie aux deux formes de littéarité qu'il distingue. Littéarité constitutive et littéarité conditionnelle sont posées en fonction de deux régimes esthétiques différents, un régime intentionnel et un régime attentionnel. Dans le premier, l'inscription dans une pratique instituée signale une création à visée esthétique, alors que dans le second, l'appréciation conditionnelle relève de la réception esthétique, qui peut se faire même en l'absence d'une intentionnalité de l'auteur du texte. Pour illustrer cette attention esthétique qui peut faire apparaître un objet esthétique là où nul créateur n'en a eu l'intention, Schaeffer choisit le lecteur qui prendrait la *Phénoménologie de l'esprit* comme un roman, ou l'observateur qui ressentirait une émotion esthétique devant un quelconque objet d'usage courant : cruche de lait ou soc de charrue¹⁴⁸⁵. Mais il en vient à remarquer à propos de l'essai que

1484 Voir notre I^{ème} partie, chapitre 2, II. Voir aussi GENETTE 1991, p.39.

1485 SCHAEFFER 1992, p.371.

"la distinction entre fonction esthétique intentionnelle et fonction esthétique uniquement attentionnelle ne se superpose cependant pas toujours à la distinction entre ce qui est constitutivement esthétique et ce qui ne l'est que conditionnellement¹⁴⁸⁶."

Certes, cela relève de la décision et non de l'institution de considérer un essai comme esthétique, parce qu'il est référentiel ("dénotationnel") — ni fiction, ni poésie. Mais cela ne veut pas dire qu'il ne comporte aucune intention esthétique, par exemple sur le plan du style. "Simplement cette dimension est soumise à une finalité communicationnelle hétéronome qui n'est pas d'ordre esthétique¹⁴⁸⁷." Laissant là l'essai (littéraire), Schaeffer imagine le cas de la photographie scientifique d'un amas de bactéries ; il ne fait pas de doute qu'un plaisir esthétique éprouvé à sa vue ne relève que du régime attentionnel. Mais dans tous les cas où le producteur a "composé" son objet (par exemple, un photographe-topographe du XIX^{ème} siècle), les choses sont moins simples. Dans le régime attentionnel, il faut donc distinguer deux situations possibles ; le plaisir esthétique peut investir un objet naturel, où ne peut être décelée aucune sorte d'intention. Mais il peut aussi s'attacher à un objet techniquement travaillé, qui révèle des intentions manifestes de la part du producteur. Seulement, ces intentions sont purement fonctionnelles, utilitaires (forme du soc de charrue, plan d'architecte), alors que le récepteur y voit quelque chose qui déclenche une émotion esthétique.

"Cette esthétisation s'opère facilement dans tous les domaines de la créativité humaine : il suffit de mettre entre parenthèses la fonction «utilitaire» de l'objet pour pouvoir l'apprécier en lui-même, en tant que forme «œuvrée»¹⁴⁸⁸."

Revenant à l'essai, Schaeffer souligne ainsi qu'on peut lire *La sorcière* de Michelet comme un document historique, mais aussi comme un texte littéraire. Ces deux possibilités correspondent à deux dimensions du texte : l'une l'inscrit dans une catégorie non-littéraire, l'autre révèle une intention esthétique sur le plan du style. On peut donc apprécier esthétiquement *La sorcière*, en "mettant entre parenthèses" sa fonction utilitaire historique. Cette conclusion peut paraître proche des images de l'essai comme "entre-deux générique"

1486 idem.

1487 ibid., p.372.

1488 ibid., p.373.

telles qu'on a pu les présenter. Mais elle nous semble prendre tout son sens si on l'associe aux réflexions de Barthes et de Mac Carthy. Dans tous les objets "œuvrés" qui peuvent attirer l'attention esthétique, l'essai ferait partie de ceux qui se constituent dans l'attente même de cette attention. Ce ne serait donc pas "mettre entre parenthèses" sa fonction utilitaire (démonstration philosophique, tableau historique, réflexion politique, par exemple) qu'éprouver une émotion esthétique devant l'essai ; bien au contraire, il demande cet investissement pour développer son potentiel épistémologique, non-esthétique. Cela fait partie de sa fonction utilitaire d'inviter à l'attention esthétique, dans la mesure où il est moins écriture du savoir qu'écriture du plaisir de savoir. Il faudrait imaginer, pour imiter les analogies éclairantes de Schaeffer, un objet manufacturé destiné à un certain emploi non esthétique, mais dont la fonction serait de faire éprouver un plaisir à cet emploi ; et l'ouvrier ne pourrait y parvenir qu'en éprouvant lui-même du plaisir à sa tâche, convainquant ainsi l'utilisateur de prolonger ce plaisir...

III. L'OBJET TROUVÉ.

On peut donc voir dans l'essai un texte qui "programme", d'une certaine manière, le plaisir de lire (l'émotion littéraire), en donnant à lire un moment rhétorique de la pensée où le plaisir de dire (d'écrire) une connaissance est la condition d'un épanouissement de soi-même et du savoir. On peut aussi, plus simplement, observer comment le récepteur trouve un plaisir esthétique dans un texte qui n'avait pas ce plaisir pour but principal. Dans les deux cas, il nous semble que l'opinion de Mac Carthy se vérifie : le lecteur est le co-auteur du texte essayistique.

"When a reader discovers the text's suitability for interpretation apart from its merely «scientific» dimension, that reader becomes together with the author a codesigner of the work as literature¹⁴⁸⁹".

Comprendre l'"essai littéraire" reviendrait à comprendre les ressorts d'une rencontre ; Mac Carthy se recommande ainsi d'une conception de la "littérature comme événement¹⁴⁹⁰." Cette conception, ainsi que les notions de régime attentionnel, de littérarité conditionnelle et de lecture créative, trouvent un prolongement théorique dans certaines réflexions sur l'art comme "objet trouvé". En France, Gérard Genette en diffuse certains développements dûs aux travaux de philosophes américains. Dans la présentation d'un recueil de traductions de ces textes théoriques, il marque l'importance des recherches engagées dans une formule qui nous semble confirmer les analyses de l'essai :

"Cette révolution copernicienne renverse aussi les termes du rapport [...] entre création et réception, ou du moins il *dévectorise* leur échange : il n'y a d'œuvre qu'à la rencontre active d'une intention et d'une attention¹⁴⁹¹."

On a tenté de montrer comment le second terme ouvrait une problématique permettant de prendre en charge certains effets stylistiques, rhétoriques et pragmatiques de l'essai, en

1489 "Quand un lecteur découvre que le texte peut accepter une interprétation à côté de sa dimension simplement «scientifique», ce lecteur devient, conjointement à l'auteur, le coproducteur de l'œuvre en tant qu'elle est de la littérature." MAC CARTHY, p.56.

1490 *ibid.*, p.315.

1491 GENETTE 1992, p.8 (nous soulignons).

recourant aux notions de désir et de plaisir esthétiques. Mais il faut aussi considérer les mécanismes complexes qui régissent l'intention artistique.

Emotion esthétique et "indexation" artistique

Gérard Genette et Jean-Marie Schaeffer concentrent leur intérêt sur les phénomènes par lesquels le libre jugement de goût (émotion esthétique) fonde la littérarité (et plus généralement le caractère artistique). Des philosophes comme Timothy Binkley ou George Dickie démontrent de leur côté que "le fait de relever des objets de l'esthétique [...] n'est ni une condition suffisante, ni une condition nécessaire pour être de l'art¹⁴⁹²." Binkley montre que l'esthétique comme science du Beau porte sur un domaine plus large que celui des œuvres d'art : par exemple, sur les objets naturels. A l'inverse, l'art peut englober des objets qui ne se laissent que difficilement penser sous la catégorie du beau : il donne plusieurs exemples d'"art conceptuel" et analyse deux "ready-made" de Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.* et *L.H.O.O.Q. rasée*. Faire une œuvre d'art consiste à "indexer" une réalisation sur une pratique conventionnellement définie, c'est-à-dire à décider souverainement que "Ceci est de l'art" et à intégrer de ce fait "ceci" à un ensemble de conventions sociales spécifiques ou "monde de l'art¹⁴⁹³". L'opération n'est pas nécessairement contraire à l'émotion esthétique, même si Binkley choisit d'illustrer son développement avec l'exemple d'une "pièce" de Duchamp dont le concept réside précisément dans une ridiculisation des caractères esthétiques par lesquels on a coutume de définir *La Joconde* comme une œuvre d'art. Binkley cherche seulement à montrer que l'art ne peut pas se comprendre uniquement par rapport à l'esthétique, et que certaines formes d'art contemporain visent justement à se désigner comme telles en rompant avec l'esthétique.

"Le centre d'intérêt de l'art réside dans la création et la conception [*i.e.* l'indexation] considérées comme fins en elles-mêmes¹⁴⁹⁴." Il termine son article sur une ouverture : "Le réalisateur d'indexations crée avec des idées. Les instruments d'indexation sont des langages d'idées, même lorsque les idées sont esthétiques¹⁴⁹⁵."

1492 BINKLEY [1977], p.34. Binkley a auparavant défini l'esthétique comme "science de la perception du Beau", en prenant soin de la distinguer d'une science de l'Art.

1493 DICKIE [1973], p.18. L'expression a été développée par Arthur Danto.

1494 BINKLEY [1977], p.60.

Le cas des objets trouvés

Ainsi, Binkley inviterait à une préoccupation inverse de celle de Gérard Genette ; celui-ci écrit en effet que "le caractère intentionnel (et donc artistique, *stricto sensu*) d'un texte importe moins que son caractère esthétique¹⁴⁹⁶", alors que celui-là met l'accent sur l'acte délibéré (intentionnel) de l'artiste. Le point de vue de George Dickie permet peut-être de comprendre en quoi leurs deux opinions sont complémentaires, comme le laisse penser, nous semble-t-il, la dernière phrase de Binkley. Dickie explique que les œuvres d'art acquièrent leur statut par intégration au "monde de l'art", régi par certaines conventions (il prend l'exemple de la convention théâtrale où chacun a sa place, dramaturge, metteur en scène, acteur, spectateur). Dans le cadre de cette institution sociale qu'est le monde de l'art, on peut penser que plusieurs personnes interviennent pour attribuer le statut d'œuvre d'art à un objet. Mais en fait, un individu isolé (l'artiste) peut conférer ce statut au nom de l'institution, dans la mesure où il "[traite] un artefact comme candidat à l'appréciation¹⁴⁹⁷." Tout l'acte artistique consiste en ce traitement particulier de l'objet. Cela permet à Dickie d'envisager la manière dont un objet naturel (par exemple, un bois de dérive échoué sur une plage) peut accéder au statut d'œuvre d'art, à condition d'étendre le concept d'artefact :

"les objets naturels qui deviennent des œuvres d'art acquièrent la *propriété d'artefactualité* en même temps que leur est conféré le statut de candidat à l'appréciation¹⁴⁹⁸."

Il reconnaît que parler d'artefactualité dans des cas où aucun travail n'a été effectué sur l'objet peut paraître étrange. Mais il ne lui paraît pas indispensable que le producteur de l'objet et "l'artiste" (ou, du moins, la personne qui confère un statut artistique) coïncident. Il prend l'exemple des peintures effectuées par un chimpanzé nommé Betsy : exposées dans le cadre du Field Museum of Natural History of Chicago, ces peintures ne sont pas de l'art ; en revanche, "elles auraient été de l'art si le directeur de l'Art Institute s'était engagé en faveur de ses cousins primates¹⁴⁹⁹", c'est-à-dire avait exposé les peintures de Betsy dans son musée

1495 *ibid.*, p.66.

1496 GENETTE 1991, p.39.

1497 DICKIE [1973], p.25.

1498 *ibid.*, p.29 (nous soulignons).

1499 *ibid.*, p.30.

et leur avait ainsi conféré le statut d'art, de "candidat à l'appréciation". L'intentionnalité humaine est donc impliquée nécessairement par le concept d'art, sans que ce concept recouvre l'éventuelle beauté de l'artefact.

Si Gérard Genette dirige son attention sur la "qualité esthétique" de certains textes, c'est parce qu'il pense que, dans le cadre de la littérature, les conventions du "monde de l'art" (donc, ce qui confère à l'objet un statut de candidat à l'appréciation) sont insuffisantes : ni la "fictionnalité", ni la "fonction poétique" ne peuvent rendre compte des textes de prose non-fictionnelle esthétique. Binkley délimite clairement le domaine de l'art : c'est "l'indexation". Dickie montre en quoi cette indexation n'est pas nécessairement le fait d'un artiste au sens traditionnel du terme, mais de toute personne qui indexe tel objet dans le monde de l'art. En recourant à de nombreux exemples d'"objets trouvés", et en formulant le statut artistique comme il le fait ("candidat à l'appréciation"), il nous semble qu'il laisse sous-entendre que l'indexation dans le monde de l'art découle parfois d'une émotion esthétique préalable. Sinon, pourquoi ne pas faire du monde entier un musée ? Pourquoi choisir les peintures de Betsy plutôt qu'une autre de ses productions, par exemple ses excréments¹⁵⁰⁰ ? Le phénomène de l'art conceptuel demande, pour être compris, une dissociation des considérations esthétiques et des considérations artistiques. Mais le phénomène de l'art à partir d'objets trouvés se comprend difficilement sans le recours à l'esthétique. L'émotion esthétique peut donc expliquer l'attribution d'un statut artistique à l'objet trouvé. S'il est important de prendre conscience que l'association de l'art et de l'esthétique est un "mariage forcé¹⁵⁰¹", il convient aussi de suivre le conseil de Nelson Goodman : "Dire qu'un objet est de l'art quand et seulement quand il fonctionne ainsi est peut-être excessif ou insuffisant¹⁵⁰²." Pour lui, qu'elle soit posée en termes de convention

1500 *Le Nouvel Observateur* rapporte que la chose a été tentée en 1961 par un artiste, Manzoni : il a enfermé ses excréments dans une boîte et attribué un titre à son "œuvre" (titre "transparent", d'ailleurs : "Boîte de merde"). L'objet ainsi "indexé dans le monde de l'art" a été vendu 200 000 francs à un certain Bazile. (*Télé-Obs*, septembre 1995, article à l'occasion d'un documentaire sur l'exposition Bazile au Centre National d'Art Contemporain Georges-Pompidou en avril 1993.)

1501 BINKLEY [1977], p.66.

1502 GOODMAN [1977], p.81.

sociale ou de jugement esthétique, la question "qu'est-ce que l'art ?" n'a pas grand intérêt ; ce qui compte plutôt, c'est le problème du "quand", et la question du "pour quoi faire"¹⁵⁰³. Ayant soulevé des questions similaires à propos de la littérature conditionnelle, Genette pense que "le terrain de la littérature est sans doute trop étroit pour traiter valablement des rapports entre esthétique et artistique"¹⁵⁰⁴. Il ne nous en invite pas moins à reconsidérer le problème du statut de l'essai littéraire, à la lumière de cette distinction.

La décision que nous devons prendre lorsque nous lisons un essai correspond précisément à l'"indexation" dont parle Binkley. Dans de nombreux cas, l'intentionnalité qui préside à cette décision n'est pas uniquement le fait de l'essayiste, mais engage tout le "monde de l'art", en l'occurrence toutes les institutions du champ littéraire : l'auteur et le lecteur, bien sûr, mais aussi l'éditeur, le critique, le professeur, le savant, le bibliothécaire... Là où nous pourrions ne voir qu'un ensemble d'instances en aval du texte essayistique, il faut peut-être reconnaître des co-auteurs, en amont, de l'objet littéraire appelé "essai" — au moins, précisément, dans l'attribution de ce nom de genre. Certains exemples de stratégie éditoriale pourraient ainsi, sans aucun doute, convaincre du rôle éminent que jouent les maisons d'éditions dans la construction d'un objet esthétique¹⁵⁰⁵. Ce que les rhétoriciens analysent comme un équilibre étonnant entre les diverses fonctions que peut prendre le texte (*perplexity*) prend, dans la pratique des éditeurs, une dimension proprement artistique : est indexé dans le monde de l'art, est proposé comme candidat à l'appréciation. Qu'un texte soit présent dans le catalogue d'un éditeur sous la rubrique "essai" a la même fonction que l'inscription d'un tableau, d'un caillou ou d'un soc de charrue au catalogue d'un musée ou d'une galerie d'art.

1503 BINKLEY [1977], p.63 ; GOODMAN [1977], p.81.

1504 GENETTE 1991, p.40. Genette a ainsi poursuivi ses recherches en élargissant sa réflexion à l'art en général (littérature, peinture, sculpture, musique, architecture, etc.) dans *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil, 1994, "Poétique". Cet ouvrage est le premier volume d'un développement qui en suscitera un autre.

1505 Curieusement, en Allemagne, où les chercheurs ont proposé de nombreuses théories de l'essai, les éditeurs ne proposent quasiment pas de collections d'"essais", alors qu'en France, où les recherches sur l'essai demeurent confidentielles, ces collections sont en progression constante depuis le début des années 1980.

L'essai littéraire : une "œuvre trouvée"

Dans certains cas, cet acte de référence renvoie à une intentionnalité bien présente, où il s'agit pour l'auteur comme pour l'éditeur de "faire œuvre" — mais dont on a montré la complexité interactive. Hardison voit dans la réécriture compulsive d'un Montaigne¹⁵⁰⁶ ou d'un Bacon¹⁵⁰⁷ le premier indice de cette interactivité¹⁵⁰⁸. Mais la décision qui fait apparaître l'essai peut aussi être en décalage avec la production initiale : on en arrive alors à un régime artistique attentionnel tel que l'a défini Schaeffer. C'est de cette manière qu'on peut comprendre le statut ambigu de l'essai valéryen, par exemple. Il est étonnant d'observer l'hétérogénéité des textes composant les recueils intitulés *Variété*, dans lesquels furent publiés les essais de Paul Valéry. Les cinq recueils s'organisent à partir d'écrits de circonstances, discours, articles de revues, allocutions de remerciements, leçons, lettres, notes... mais jamais d'"essais". C'est dans la parole de l'éditeur que les textes acquièrent cette identité : une note ouvrant le premier volume exprime ce projet commun dès 1924.

"De ces essais que l'on va peut-être lire, il n'en est point qui ne soit l'effet d'une circonstance, et que l'auteur eût écrit de son propre mouvement. Leurs objets ne sont pas de lui ; même leur étendue parfois lui fut *donnée*. Presque toujours surpris, au début de son travail, de se trouver engagé dans un ordre d'idées inaccoutumé, et placé brusquement dans quelque état inattendu de son esprit, il lui fallut, à chaque fois, retrouver nécessairement le naturel de sa pensée. Toute l'unité de cette *Variété* ne consiste que dans ce même mouvement¹⁵⁰⁹."

A l'heure actuelle, les volumes de *Variété* sont publiés dans une collection d'essais au format de poche¹⁵¹⁰ : l'itinéraire d'une "indexation" dans le monde de l'art y semble se poursuivre, s'affichant désormais sur la couverture avec autant d'évidence graphique que l'exige la concurrence économique qui régit l'existence de ce type de publications. Toute la problématique "attentionnelle" de l'objet trouvé se lit dans le point de vue de l'éditeur en

1506 La première édition des *Essais* de Montaigne (1580) ne comprenait que les deux premiers livres ; une seconde édition modérément augmentée parut en 1582. La troisième édition de 1588 vit le volume des deux livres augmenter considérablement, et comprit un livre supplémentaire. L'édition posthume de 1595, réalisée par Marie de Gournay, contient encore des ajouts.

1507 La première édition des *Essays* de Bacon (1597) comptait 10 essais ; La dernière, 58 (plus un 59ème inachevé). L'essai "Of Studies" a pratiquement doublé de volume entre ces deux dates.

1508 HARDISON 1988, p.616-617.

1509 VALÉRY, *Œuvres*, tome I, p.1733.

1510 "Folio-Essais".

1924 : un sujet et un format de commande engagent une écriture typiquement rhétorique ; mais cette rhétorique est guidée par le projet de l'authenticité, du naturel. Dans le jeu imprévu de ces contraintes et de cette liberté, le lecteur, dernier partenaire d'un événement artistique et esthétique, est attendu pour "peut-être lire" une pensée trouvée, un "texte trouvé" — à présent littéraire : un essai. Sans doute ne faut-il donc pas voir ici la crise où Besnier veut montrer que

"chez Valéry [...] l'œuvre est finalement remplacée par des succédanés divers : essais, préfaces, dialogues, discours officiels témoignent d'un effort presque tragique pour conserver au poète sa place dans la société¹⁵¹¹."

Loin de figurer parmi ces "genres mixtes, incertains, témoins d'une littérature négative, qui ne peut plus dire que la perte de son propre pouvoir¹⁵¹²", l'essai envisagé comme "objet trouvé" témoignerait plutôt d'une certaine extension du domaine littéraire. La souveraineté de la décision instituant le texte en "œuvre" n'est plus à chercher dans le seul "auteur", mais dans d'autres acteurs de la vie littéraire : l'éditeur, le directeur de revue, le lecteur. En eux-mêmes, ces acteurs détiennent le pouvoir de faire durer, donc vivre, le texte littéraire ; peut-être, dans le cas de l'essai littéraire, le geste de relecture qui fonde ce prolongement n'est-il rien moins qu'essentiel. De plus, quand l'écriture prend en charge l'activité de lecture en ménageant dans le texte les lieux diversifiés d'une relance perpétuelle, on peut sans doute comprendre et adopter le concept de créativité dans l'écriture et la lecture que propose Mac Carthy.

Ainsi, il ne faudrait pas nécessairement restreindre l'effet de relance du texte essayistique au lecteur créatif ou au partenaire écrivain ; seul un préjugé, peut-être, nous empêche encore de considérer comme créatif (c'est-à-dire participant de son caractère artistique) le projet éditorial qui donne une existence au texte. Dans son étude de la digression, Randa Sabry s'attache à ce "point où la perspective de se transmuier en écriture s'ouvre brusquement devant la lecture." Mais il nous semble que ce processus dont elle

1511 BESNIER 1990, p.234.

1512 *ibid.*, p.235.

emprunte la formulation à Montaigne désigne autant le travail de l'écrivain que le geste de l'éditeur :

"non seulement déplacer le sens et découvrir «ès-écrits d'autrui des perfections autres que celles que l'auteur y a mises et aperçues», comme dirait Montaigne, mais aussi à devenir un scripteur potentiel. Montaigne encore ne prétend-il pas n'avoir entassé que des *têtes* et semé des «histoires qui ne disent mot, lesquelles qui voudra esplucher un peu ingénieusement, en produira infinis Essais»¹⁵¹³ ?"

Le problème du statut littéraire de l'essai est abordé par certains théoriciens. L'essai a ce statut d'objet trouvé, par exemple, chez Sartre, lorsque ce dernier parle du hasard heureux qui nous donne à lire les *Pensées* de Pascal :

"A vrai dire, cette forme qui paraît encore si neuve a déjà une tradition. La mort de Pascal sauva ses *Pensées* d'être composées en une forte et incolore *Apologie* ; en nous les livrant dans leur désordre, en frappant leur auteur avant qu'il ait eu le temps de se baïllonner, elle en a fait le modèle du genre qui nous occupe ici¹⁵¹⁴."

A côté de ce hasard pour ainsi dire éditorial, on trouve d'autres variations autour de ce statut : Beaujour écrit que "l'autoportrait est d'abord un *objet trouvé* auquel l'écrivain confère une fin d'autoportrait en cours d'élaboration. Espèce de quiproquo, ou de compromis, va-et-vient entre la généralité et la particularité : l'autoportraitiste ne sait jamais clairement où il va, ce qu'il fait¹⁵¹⁵." Sans parler d'objet trouvé, Terrasse formule un point de vue identique : "l'essayiste ignore où il va, qu'il cherche à prendre conscience de sa propre pensée, à la faire approuver par autrui, ou encore à changer le monde¹⁵¹⁶." Ce thème de l'improvisation est un peu différent de celui de l'objet trouvé ; s'ils se rejoignent dans le hasard qui débouche ou non sur la présence d'une œuvre, il y a dans l'improvisation une sorte d'intentionnalité "en creux", comme dans l'écriture automatique. Potgieter établit le parallèle dans les 33ème et 34ème traits caractéristiques de la "forme interne" de l'essai :

1513 SABRY 1992, p.289.

1514 SARTRE [1943], p.144.

1515 BEAUJOUR 1980, p.10.

1516 TERRASSE 1977, p.136.

"(33) Anders als der Wissenschaftler entwickelt der Essayist seine Argumentation nicht notwendigerweise geradlinig, sondern er läßt sich von der Zufälligkeit seiner Einfälle ohne Inhibitionen treiben, (34) um somit — der surrealistischen «écriture automatique» nicht unähnlich — sich selber im Denken sozusagen auf frischer Tat zu ertappen¹⁵¹⁷."

L'intentionnalité, dans ce cas, consiste précisément à ne rien décider, dans la dialectique du désir qu'on a évoquée plus haut.

A propos de Hofmannstahl, Berger considère l'abondance de textes de commande et des "feuilletons" ; mais il ne conclut pas à la "littérature négative" comme Besnier. Une certaine excellence, dont nous avons analysé les présupposés, lui fait dire que l'œuvre de commande du poète échappe à la médiocrité¹⁵¹⁸. Tous les textes entrant dans la catégorie du *periodical essay* pourraient être reconsidérés sous cet angle ; rappelons que ces essais ne restent que rarement à l'état de "feuille", et que l'usage est de les réunir en recueil, c'est-à-dire d'en faire un *livre*. Les théoriciens consacrent de nombreuses analyses à la manière dont le support journalistique crée des exigences de style ; les théories actuelles de l'art nous invitent à voir le rapport entre le "genre de l'essai" et le sous-genre du *periodical essay* autrement que comme des phénomènes d'emprunts et de généralisation d'effets de style. Il s'y jouerait, s'y négocierait, plus profondément, l'inscription toujours renégociable d'un texte dans telle ou telle convention lui assurant son identité. François Ricard n'aborde pas autrement le problème de la constitution de son corpus d'essais. Il voit dans la publication en recueil de textes de circonstance un élément qui marque notre lecture. La présentation sous forme de livre n'est pas indifférente à notre décision d'accorder à tel ou tel texte le statut littéraire¹⁵¹⁹ ; cela compte aussi lorsque des écrits "passent" d'un champ à l'autre.

"Il peut fort bien arriver, avec le temps, que notre lecture d'un ouvrage lui fasse peu à peu franchir [la frontière], le tirant du champ scientifique ou idéologique où il s'était d'abord situé vers celui de la littérature, ce qui est bien souvent, du reste, une manière de le sauver¹⁵²⁰."

1517 "(33) A la différence du scientifique, l'essayiste ne développe pas nécessairement son argumentation en ligne droite, mais il se laisse porter par les hasards de ses intuitions ou de ses inhibitions, (34) de manière — ce qui n'est pas sans rappeler l'«écriture automatique» surréaliste — à se surprendre lui-même, pour ainsi dire, en flagrant délit de pensée." POTGIETER 1987, p.202.

1518 BERGER 1964, p.223.

1519 TERRASSE 1977, p.138 ; MAILHOT & MELANÇON 1984, p.2-3.

1520 RICARD 1977, p.368.

Ricard n'approfondit pas cette piste paratextuelle, pas plus que Genette lorsqu'il évoque dans *Fiction et diction* la "récupération esthétique" (Ricard parle de "rapatriement") qui permet à des textes d'entrer dans le champ littéraire¹⁵²¹. Mais comme Genette lui-même a construit, avec le concept de paratexte (qu'on peut diviser en péri-texte éditorial et péri-texte auctorial), un outil pour mesurer les significations de ces marques qui environnent le texte publié sous forme de livre, on peut se sentir autorisé à signaler ici un domaine d'investigation certainement très riche, et une approche théorique certainement féconde¹⁵²².

Textes de commande et valeur littéraire

La notion de commande permet aussi d'envisager le problème des rapports entre l'art et la science tels qu'ils se révèlent dans l'essai. Cette problématique, on l'a vu, est centrale pour la définition d'une certaine littérature "supérieure" qui transcende les frontières génériques et, plus encore, la frontière entre littérature et non-littérature. Mais Bensmaïa, par exemple, invite à prendre conscience de l'importance des commandes dans la production de Roland Barthes ; il en montre la dynamique¹⁵²³. La notion qu'il utilise est celle d'*amitié*. Il ne faudrait pas prendre l'essayiste pour un maître, dit-il ; l'amitié n'est pas qu'un mouvement qui va de lui au lecteur et qui entraîne ce dernier. Il y a aussi (et peut-être avant tout) le désir qui est exprimé par le lecteur potentiel, celui qui passe commande du texte. Bensmaïa renvoie ici au groupe et à la revue *Tel Quel*, en insistant sur leur rôle par rapport au travail intellectuel de Barthes¹⁵²⁴. On insiste moins, ici, sur les rapports de pouvoir et de désir au sein d'une petite communauté d'intellectuels¹⁵²⁵, que sur un aspect social, éditorial, *concret* de cette notion de circonstance que les théoriciens mettent au centre de l'expérience d'écriture essayistique.

1521 GENETTE 1991, p.28.

1522 Par exemple, on peut faire l'étude des cinq maquettes de couverture différentes de la collection "Les Essais" chez Gallimard. Elles témoignent de tout un jeu sur la typographie, la couleur, la qualité du carton de couverture, etc., qui indique clairement l'orientation de plus en plus marquée de la collection depuis 1931 : la "littérature de qualité". Voir Christiane Ferrand, "«Les Essais» chez Gallimard", in *Livres-Hebdo*, n°26, 30 juin 1981, p.55-57.

1523 BENSMAÏA 1986, chapitre "O un Amy", p.93-121.

1524 *ibid.*, p.97.

1525 Voir les mises en garde d'Eric Marty, qui a dirigé les *Œuvres complètes* de Barthes au Seuil (1993-1994), dans "La vie posthume de Roland Barthes", in COQUIO & SALADO 1993, p.235-245.

Theodor Fraser remarque également que le plus grand nombre des écrits essayistiques de Valéry qu'il mentionne ont été des écrits de commande. Il voit dans la survivance de ces textes pourtant voués à l'éphémère l'indice convaincant de la haute valeur littéraire du genre de l'essai¹⁵²⁶. Les théories de l'art comme objet trouvé nous invitent en fin de compte à un point de vue exactement inverse, sans pour autant qu'il suffise de prolonger indéfiniment un texte pour que l'œuvre advienne ; Schaeffer rappelle bien que la constitutivité artistique n'est pas à voir comme un postulat, mais comme une convention¹⁵²⁷. De même, c'est sans doute l'arbitraire de "l'indexation" qui peut choquer dans la démonstration de Binkley. Il s'agit certes de montrer les ressorts de ce qui apparaît comme un "arbitraire", et n'est en réalité qu'un effet de fonctionnement de l'art comme auto-désignation. Mais la prise en compte d'une littéarité conditionnelle ou d'une "littérature trouvée" semblent bien impliquer autre chose que l'émotion esthétique du jugement de goût individuel. Ici aussi, un ensemble de conventions articule les expériences isolées pour faire émerger une convention particulière (peut-être passagère). Nous évoquons les décisions variées — écrit de commande, rhétorique de l'écriture, publication ultérieure, refonte des collections, conception graphique d'une couverture — à l'origine du consensus qui nous fait admettre aujourd'hui que Valéry a écrit des essais (et qu'ils sont "bons", c'est-à-dire littéraires) ; on touche ici à l'interaction des conventions (des "champs" en termes sociologiques) qui sont mises en œuvre dans le régime de la littéarité conditionnelle. L'analyse de ces interactions n'est pas nécessairement vouée à une dérive sociologique, dans laquelle on peut craindre que le texte littéraire perde sa spécificité pour ne plus être considéré que comme document. Envisagée en termes de négociation des conventions organisant le monde de l'art par rapport aux autres domaines d'activité humaine, la littéarité conditionnelle met certes en jeu des mécanismes économiques et institutionnels extérieurs au texte. Mais on peut suivre la démarche d'un Dominique Maingueneau, par exemple, qui observe dans la composition même du texte le fonctionnement de l'institution qui, tout à la

1526 FRASER 1986, p.151.

1527 SCHAEFFER 1992, p.385.

fois, produit ce texte et est produite (c'est-à-dire définie, redéfinie, contestée, abolie, retrouvée, etc) par lui¹⁵²⁸.

On pourrait donc ici paraphraser Nelson Goodman, et dire qu'à propos de l'essai, la question que doit poser le théoricien est moins : "qu'est-ce que l'essai ?" que : "quand y a-t-il essai ?", ce qui suppose aussi de prévoir la question corollaire : "s'il y a essai, à ce moment précis et pour ce texte précis, qu'est-ce que cela signifie pour ceux qui l'ont vu de cette manière¹⁵²⁹ ?" Ces hypothèses permettent d'aborder différemment l'essai et l'essayisme, et de formuler de nouvelles hypothèses sur la littérature comme mode de connaissance aussi bien que sur l'écriture poétique du savoir scientifique. Dans un certain sens, il ne s'agit pas d'autre chose que d'une dynamisation (d'une "dévectorisation", pour reprendre le mot de Genette) du problème de l'art en général et de la littérature en particulier. En réintégrant l'art (la littérature) dans l'ensemble des échanges, des pratiques sociales, on invite aussi à interroger "l'absolu littéraire", c'est-à-dire une littérature qui trouve (ou qui cherche) en elle-même son propre sens, et dont le projet spéculatif est autotélique : l'art n'aurait pas d'autre but que de parfaire sa propre essence.

1528 Voir le chapitre suivant.

1529 Voir BINKLEY [1977], p.57.

CHAPITRE 3

POUR UNE POÉTIQUE DE LA LITTÉRARITÉ CONDITIONNELLE : OUTILS ET ENJEUX

I. AUTOUR DU STATUT ÉDITORIAL : NOTORIÉTÉS ET RÉSISTANCES

Pour Brouillette, en 1972, le problème de l'essai était simple : c'était son caractère littéraire qu'il fallait interroger, analyser, démontrer.

"Une définition large autant que possible nous permettra d'éviter la distinction entre essai, essai philosophique et essai moral et supprimera toute discussion oiseuse¹⁵³⁰."

Les derniers états de la réflexion sur la littéarité nous conduisent à voir d'un œil plus méfiant la grande question de la littéarité, tant il est vrai que dans le domaine de l'essai, nous nous trouvons devant un texte qui, s'il *devient* éventuellement littéraire, n'en cesse pas moins d'avoir une autre dimension. Le phénomène a ses deux versants : d'une part, l'essai est mixte, indéfinissable, entre-deux, etc. ; d'autre part, la littérature elle-même doit se comprendre, pour partie, comme une négociation. En tout état de cause, même si l'on est tenté de réduire les interactions qui régissent la littéarité conditionnelle à un "relais" poétique qui interviendrait lorsque la dimension référentielle d'un texte est périmée (ou vue comme telle), Genette nous rappelle qu'"il faut sans doute résister à cette tentation : comme le dit bien Mikel Dufrenne, «une église peut être belle sans être désaffectée.»¹⁵³¹" Cela nous invite encore à porter notre attention sur des phénomènes de concomitance, ou de "concurrence" (Delannoi).

Hors de toute référence aux théories de l'art contemporaines, certaines théories de l'essai examinent spontanément la place qu'il occupe, en termes institutionnels, dans le jeu des rapports entre différents champs d'activité : science et littérature, philosophie et littérature, littérature majeure et littérature mineure, etc.

1530 BROUILLETTE 1972, p.38.

1531 GENETTE 1991, p.29.

Notoriété et facilité

Devant l'ambiguïté du statut de l'essai, qui peut aboutir à la construction du concept de littérature conditionnelle, les études sur l'essai restent plus souvent sur la défensive. En 1967, Robert Champigny, par exemple, donne à son ouvrage *Pour une esthétique de l'essai littéraire* un ton parfois pamphlétaire, tant il insiste sur la nécessité d'un "nettoyage" de la notion d'essai. La littérature doit trouver en elle-même sa légitimité : prenant l'exemple du roman, il invoque une purification nécessaire :

"L'écriture romanesque est tenue de se justifier et de se purifier esthétiquement dans la mesure où l'écriture historique (sans parler de la sociologie et de la psychologie) se justifie et se purifie scientifiquement, c'est-à-dire cognitivement. Et ce n'est pas en faisant semblant d'être un historien (un sociologue, un psychologue) que le romancier pourra justifier son art¹⁵³²."

C'est précisément en "faisant semblant" que l'essai perd, selon lui, toute valeur :

"Et puis il y a cette fâcheuse faille culturelle entre l'essai dit littéraire et l'essai dit philosophique. Du côté littéraire, l'essai risque de glisser vers le monologue dramatique. Du côté philosophique, il risque de dériver vers la pseudo-science (blandices d'un vocabulaire pseudo-technique)¹⁵³³."

Champigny lie directement ces déviations aux exigences de la publication : quand le discours sur le réel est livré au public, il perd de sa rigueur¹⁵³⁴. La tâche du critique consiste alors à ancrer le "véritable" essai dans le domaine strictement littéraire, qui voit s'effacer les critères de vériconditionnalité du discours devant les phénomènes purement esthétiques¹⁵³⁵. Dans cette entreprise, la théorie prend un tour prescriptif : en obligeant l'essayiste à "choisir son camp", pour ainsi dire, l'attitude de Champigny, dans le meilleur des cas, consiste à évacuer une interaction gênante des domaines d'activité discursive ; dans le pire, elle revient à supprimer la possibilité même d'existence de l'essai : Terrasse lui reproche de vouloir tuer l'essai¹⁵³⁶.

L'appui que prend l'essai sur plusieurs conventions institutionnelles est aussi ressenti comme une gêne dans la réflexion de Francine Belle-Isle Létourneau. Elle est très réservée

1532 CHAMPIGNY 1967, p.88.

1533 *ibid.*, p.108-109.

1534 *ibid.*, p.39.

1535 *ibid.*, p.49 et 54.

1536 TERRASSE 1977, p.137.

face à ce qui peut apparaître comme une ouverture et une base possible pour déterminer le statut de ces textes :

"Nous avons la chance [...] que la plupart des écrivains reconnus comme essayistes aient écrit autre chose que des essais ! Et cette «autre chose», c'est toujours de la poésie, des romans ou des pièces de théâtre. Est-ce l'effet du hasard ou la pierre angulaire détenant la clef de l'énigme ? Ne serait-ce pas parce que ses poésies sont incontestablement de la littérature que *le Génie du Christianisme* de Chateaubriand a été d'emblée porté au compte de son crédit littéraire ? Si Valéry n'avait pas écrit *la Jeune Parque*, *les Variétés* seraient-elles un document littéraire aussi indiscutable ? [...] les raisons qui ont présidé à la reconnaissance de ces ouvrages comme essais littéraires ne sont pas claires. Faire inconditionnellement confiance à l'écrivain qui a déjà fait ses preuves dans des genres littéraires sûrs paraît une attitude dangereuse : tout ce qu'il écrira et qui ne sera ni roman, ni poésie, ni théâtre devra donc nécessairement se regrouper sous le genre «essai»... Cela nous semble une conclusion un peu hâtive¹⁵³⁷."

Loin d'être envisagée comme un partenaire dans la définition "conditionnelle" du fait littéraire, l'institution éditoriale, notamment, est vue avec beaucoup de méfiance. S'il devient essentiel, dit-elle, de strictement différencier l'essai philosophique ou scientifique de l'essai littéraire, c'est parce qu'il faut défendre la spécificité littéraire du dernier : c'est-à-dire la priorité qu'y prend le signifiant sur le signifié, et l'éloignement de son langage des exigences de référentialité. Plus récemment, Marc Lits conclut un article intitulé "Pour une définition de l'essai" par ces mots :

"Il devient donc urgent, à l'époque où les Reeves, B.-H. Lévy, Laborit et autres Finkielkraut connaissent un succès médiatique et éditorial sans précédent, d'élaborer un modèle théorique cohérent de ce genre. C'est sans doute davantage du côté de la forme qu'il faudra s'aventurer [...].¹⁵³⁸"

L'édition présente le risque de faire basculer la valeur littéraire :

"Car il existe un danger, c'est que «chaque auteur, pris dans les rets du journalisme, sollicité par les demandes des éditeurs, recueille, de temps à autre, ce qu'il lui est arrivé d'écrire, au gré des circonstances.» Or il est bien entendu que «l'essai ne restera un genre que s'il requiert la composition, la sélection, l'unité d'intention», que «s'il est une production organisée et non un fourre-tout.»¹⁵³⁹"

La problématique du genre révèle ainsi ses présupposés prescriptifs, et son enjeu : certes, il s'agit de définir quelque chose, mais moins un genre qu'un ensemble de conventions instituant le fait littéraire. Mais un des critères de la littérarité qu'énumère Brouillette, dans

1537 BELLE-ISLE LÉTOURNEAU 1972, p.48.

1538 LITS 1990, p.295.

1539 LÉTOURNEAU 1972, p.57. Elle cite *La littérature*, Denoël, 1970, "Les dictionnaires du savoir moderne".

le même recueil d'études sur l'essai, nous semble confirmer le fait qu'en se repliant sur le champ "strictement" littéraire, le chercheur ne fait qu'y déplacer le problème de l'interaction des discours. La "polyvalence doublée de plurivocité"¹⁵⁴⁰ formule de façon presque caricaturale l'obligation de penser la littérature dans son rapport avec ce qu'elle n'est pas (ou pas encore, ou pas toujours).

Pour Réda Bensmaïa, toute théorie de l'essai doit affronter cette nécessité :

"Dans la logique du Texte Réfléchissant, l'essai ne serait ni le non-être comme Rien, ni l'être comme Tout, mais la figure de l'Altérité, l'Autre qui suscite tous les autres (genres), l'instigateur de leur Forme [...] ou si l'on préfère, un mouvement progressif (processif) qui mène constamment du langage au poème, et du poème au corps comme texte — *corpus* — à déchiffrer à *perte de vue*¹⁵⁴¹."

C'est en ce sens que Bensmaïa estime qu'étudier l'essai amène à poser la question radicale à la littérature : "non pas celle de son essence — la littérature «en général» n'existe pas pour *l'essayiste* — mais peut-être celle de sa *Loi*¹⁵⁴²."

L'essai invite à considérer que la "loi littéraire" n'est pas inscrite d'avance dans un ensemble de conventions, mais s'augmente à chaque expérience esthétique d'un rapport à d'autres conventions (d'autres lois, ou des lois de l'Autre). Faire la théorie de l'essai, pour Bensmaïa ou pour Adorno, entre autres, c'est prendre au sérieux cette négociation des conventions : soit que l'essai la contienne en texte, soit que la dimension esthétique de l'expérience humaine (irréductible à une seule convention) l'implique dans chaque acte de lecture. Le fait qu'on ait si souvent rencontré l'exemple de l'essai dans les théories esthétiques qui analysent le rapport entre l'art comme institution et l'expérience esthétique ne peut que conforter le point de vue de Bensmaïa.

Certaines études présentent cependant sous un mauvais jour cette dimension de l'essai. Comme dans l'avis de Belle-Isle Létourneau, il s'avère assez vite que la méfiance s'applique, non pas aux interactions riches et fécondes entre le champ littéraire et le champ scientifique, par exemple, mais plutôt au fait que cette ambiguïté de statut implique la

1540 BROUILLETTE 1972, p.46.

1541 BENSMAÏA 1986, p.125.

1542 *ibid.*, p.11. Il fait allusion ici à un article de Jacques Derrida, "La loi du genre", in *Glyph*, n°7, 1980.

présence (encombrante ?) du personnage de l'éditeur. Ainsi, Arthur Häny s'associe à l'ironique dépréciation de Ludwig Rohner :

"Erstaunlich, was sich alles, meist *im Untertitel* nach einem brillanten, exquisiten oder extravaganen Blickfang, als «Essay» aufspielt und literarisch aufwerten will : Reiseeindrücke, Aperçus, gesammelte Feuilletons, Rezensionen [...] ¹⁵⁴³."

Le spectre de l'imposture littéraire et/ou scientifique se profile derrière cette prévention. On le retrouve dans l'opinion de Champigny, bien sûr : "L'étiquette d'essai littéraire a trop servi à légitimer paresse et irresponsabilité ¹⁵⁴⁴" ; mais aussi chez Gil Delannoï :

"Les pages désinvoltes et péremptoires sont nocives. Elles brouillent les véritables questions, empoisonnent le moindre débat et recueillent parfois le succès que leur vaut le relâchement idéologique et l'habileté rhétorique ¹⁵⁴⁵."

Etiquette, page, succès : sous ces termes allusifs, toute la machinerie éditoriale est désignée comme acteur illégitime du processus instituant un texte en objet littéraire.

Toute l'argumentation de Graham Good nous semble pouvoir être vue sous cet angle. Si la tradition de réflexion philosophique allemande (des romantiques à Adorno) est convoquée pour défendre l'essai, c'est que le débat est situé sur le plan de l'institution universitaire, et doit y rester. Il est significatif que Good revendique pour l'essai une place dans les pratiques en même temps que dans les contenus académiques :

"There is a strong case for increasing the role of the essay in academia, both as an object to study and as a form of writing for that study ¹⁵⁴⁶."

La légitimité de l'essai est cherchée dans un fondement épistémologique ; l'université reste le lieu où doit devenir visible l'indice d'un statut accompli. Une frustration discrète se lit dans un passage où Good signale l'existence d'un seuil au-delà duquel la légitimité de l'essai ne pose plus de problème :

1543 "On s'étonne devant tout ce qui se donne des airs d'«essai» et cherche à acquérir une valeur littéraire, le plus souvent par un sous-titre apposé à une exhibition brillante, exquise ou extravagante : impressions de voyage, aperçus, recueils de feuillets, recensions..." HÄNY 168, p.395 (nous soulignons).

1544 CHAMPIGNY 1982, p.116.

1545 DELANNOI 1986, p.186.

1546 "Il y aurait beaucoup à dire en faveur d'un développement du rôle de l'essai à l'université, à la fois comme objet d'étude et comme forme d'écriture de cette étude." GOOD 1988, p.182.

"By a curious phenomenon, essayistic form tends to reemerge at the very top of the academic hierarchy, where there is less need of validating authority and a greater indulgence of personal opinion (and also a greater number of invitations to give lectures which often reappear as essays)¹⁵⁴⁷."

Cette situation ne décrit pas autre chose que ce que nous avons appelé un "texte trouvé" ; si Good le voit d'un mauvais œil, c'est apparemment pour deux raisons. D'une part, la présence de l'éditeur ("often reappear as essays") ; d'autre part, le fait que ce dernier engage un processus de légitimation "de fait" ("reappear") ne s'appuyant que sur la notoriété de l'essayiste ("at the very top of the hierarchy"). On retrouve ici les mêmes réactions que chez Belle-Isle Létourneau : comme s'il était insupportable de se "contenter", pour l'essai, d'un statut obtenu par croisement entre plusieurs conventions. Dans le cas qu'elle évoquait, il y avait essai lorsqu'un écrivain notoire (intégré au monde de l'art, de la littérature constitutive) se commettait avec un éditeur ou un directeur de journal (intégration au monde du commerce des biens symboliques) ; dans le cas de Good, le croisement se fait entre le monde académique et le monde du commerce.

Les théories de l'essai face à l'événement de l'essai

De nombreuses réflexions convergent pourtant pour voir dans cet accord passé entre "mondes" différents le seul statut tangible de l'essai.

Pour Bruno Berger, en complète opposition avec l'avis de Belle-Isle Létourneau, "ist der große Essayist nicht «hauptberuflich» Schriftsteller oder Dichter¹⁵⁴⁸." Quoique le biographisme caractérisant certaines études littéraires lui paraisse inepte, Berger s'emploie à suggérer que l'essayiste est la plupart du temps un marginal (*Außenseiter*), ou au moins un individu ne s'adaptant à aucun schéma de comportement attendu de lui. Il ne brosse pourtant pas des portraits de plumitifs anonymes. Les marginaux dont il parle sont des savants réputés, des professeurs illustres, des ambassadeurs fréquentés, de grands voyageurs

1547 "Par un curieux phénomène, la forme essayistique a tendance à ressurgir au sommet de la hiérarchie universitaire, là où le besoin d'une autorité de validation se fait moins sentir et où l'opinion individuelle est vue avec plus d'indulgence (et où il y a aussi un plus grand nombre d'invitations à donner des conférences, lesquelles réapparaissent souvent en tant qu'essais)." *ibid.*, p.178.

1548 "Un grand essayiste n'a pas pour «profession principale» d'être écrivain ou poète." BERGER 1964, p.50.

célèbres, bref : des personnalités notoires¹⁵⁴⁹. Berger veut montrer qu'on ne peut pas devenir essayiste sans avoir beaucoup vécu, sans avoir une ouverture de vues exceptionnelle que seule une vie hors-cadre peut apporter. Tout cela correspond bien à l'image valorisante qu'il veut donner de l'essai (Chadbourne parle du rôle exalté que les Allemands attribuent à l'essai depuis Lukács). Mais rien ne serait possible sans cette notoriété de l'essayiste : "nur eine große Persönlichkeit kann erwarten, daß man ihr aufs Wort glaubt¹⁵⁵⁰" ; simplement, elle se situe dans un autre domaine que celui de la littérature. Pour un écrivain notoire, l'essai est une œuvre mineure¹⁵⁵¹. Ce que nous comprenons dans cet exposé, c'est que le statut de l'essai est fondé sur d'autres conventions que celles du monde de l'art ; le "vrai poète", le "véritable écrivain" trouvent leur légitimité dans la littéarité constitutive. L'essai, en revanche, implique l'assise de son auteur dans d'autres institutions : pour qu'il y ait littéarité conditionnelle, il est nécessaire d'avoir du crédit, c'est-à-dire une certaine valeur reconnue, qui permet ensuite le passage dans le monde de l'art.

Généralisant la réflexion, Binkley reconnaît qu'"on ne peut pas révolutionner les conventions d'indexation si on ne jouit pas déjà d'une certaine réputation dans le monde de l'art¹⁵⁵²." Parce qu'il voit celui-ci comme un ensemble de conventions au même titre que n'importe quelle institution, Binkley peut proposer cette analyse, alors que Berger y résiste encore. Berger donne une certaine idée de la "grande littérature", celle du vrai poète, où l'individu se voue corps et âme à son œuvre. C'est cet engagement de tout son être qui lui semble caractériser le monde de l'art. Comme l'essai implique de voir la légitimité du texte d'une autre manière, en l'occurrence comme un "contrat" ou une négociation entre instances hétérogènes de la société, Berger le place d'abord un cran au-dessous de la pure littérature¹⁵⁵³. Il lui assure ensuite un statut, une valeur, en cherchant dans les autres conventions en jeu un degré d'excellence (une réputation, ou notoriété).

1549 *ibid.*, p.51-56.

1550 "Seule une personnalité de grande envergure peut exiger qu'on la croie sur parole." *ibid.*, p.59.

1551 *ibid.*, p.57.

1552 BINKLEY [1977], p.64.

1553 BERGER 1964, p.57.

Du point de vue de l'éditeur, une étude récente montre qu'il n'est pas douteux que la légitimité de l'acte de production soit également recherchée dans une confirmation préalable de l'auteur qu'on se propose de publier (c'est-à-dire, pour parler comme Dickie, à qui on confère le statut de candidat à l'appréciation). Dominique Desjeux, Isabelle Orhant et Sylvie Taponier analysent l'édition universitaire ; elles y voient un système "à deux vitesses" : d'un côté, une édition en "circuit fermé", soutenue par des subventions, qui publie les thèses des chercheurs ; de l'autre, l'édition ouverte sur le grand public, qui met donc en contact le monde académique et le marché des biens symboliques, et qui publie des "essais". Sauf exception, il ne s'agit dans ce cas que d'universitaires en fin de carrière, autre manière de dire : confirmés¹⁵⁵⁴. La légitimité du livre se mesure à des indices très concrets de réussite ; en définitive, le risque inhérent à ce passage d'une convention à une autre est atténué par la fermeté de l'assise de chaque partenaire.

Le problème du statut de l'essai est donc rapporté au problème du statut de son auteur, ou plutôt à la manière dont l'auteur négocie son statut social. Les notions d'amateurisme ou d'œuvre mineure attachées à l'essai nous semblent pouvoir être reconsidérées dans ce cadre. A chaque fois, il s'agit d'envisager le caractère "négociable" de l'essai du point de vue d'un ensemble de conventions instituées : la science dans un cas, la littérature dans l'autre. De fait, l'essai et l'incertitude de statut qui s'y attache ne semble apparaître qu'en appui sur une base stable ; du coup, les théories de l'essai approfondissent cette base elle-même pour assurer une légitimité à leur objet. Cette base peut être située dans l'institution académique, politique, journalistique, ou artistique (littéraire). On peut donner l'exemple d'un classement proposé par Gerhard Haas, qui analyse les essais allemands contemporains en fonction de l'"origine" de leur auteur : les essayistes venus de la poésie ; ceux qui viennent de l'univers universitaire, chercheurs et professeurs ; enfin, ceux qui sont issus de la *Publizistik*, c'est-à-dire du monde de la presse¹⁵⁵⁵. Tout l'effort théorique porte alors sur le développement des potentialités de chaque "origine", et examine

1554 DESJEUX, ORHANT & TAPONIER 1991, p.43.

1555 HAAS 1969, p.25-26.

la manière dont l'essayisme travaille les institutions de l'intérieur. L'attention qu'invite à porter la notion de littérature conditionnelle sur les phénomènes pragmatiques qui font passer un texte d'un champ à un autre (notamment le phénomène éditorial, la démarche de publication) révèle qu'on peut aussi envisager la manière dont l'essai travaille les institutions de l'extérieur, en quelque sorte. Mais il n'est peut-être pas (encore ?) si simple d'étudier le fait littéraire en fonction de son aspect le plus "trivial". La théorie littéraire demeure orientée vers un horizon philosophique et esthétique.

Il nous semble possible de suggérer l'hypothèse suivante : si le débat sur le statut de l'essai engage si souvent la théorie dans une réflexion épistémologique ou philosophique, c'est qu'il reste difficile d'admettre que la légitimité d'un texte puisse venir de la "base", c'est-à-dire du lecteur amateur, et du praticien qu'est l'éditeur. L'analyse de Jane Everett est très significative à cet égard. Elle montre comment "How it strikes a contemporary" de Woolf a été transformé par les choix de lexique et de syntaxe de sa traductrice, Rose Celli. Woolf n'est pas lue en France comme un auteur "populaire", mais plutôt par un "public d'intellectuels et de spécialistes, et non de lecteurs ordinaires"¹⁵⁵⁶. C'est ce public que vise Rose Celli ; sa traduction "active un réseau intertextuel totalement absent de l'original"¹⁵⁵⁷ qui l'intègre à un débat de spécialistes, et non d'amateurs. L'essai de Woolf y acquiert le statut de "discours de type «secondaire»"¹⁵⁵⁸, l'engage dans un débat sur la valeur et les rapports de la littérature et de la science. Mais

"ainsi modifié, l'essai perd quelque chose de sa littérarité spécifique (la griffe de l'essayiste) et, partant, quelque chose de l'énergie intensément «personnelle» née de l'échange perpétuellement recommençable et recommencé entre le JE et le corpus culturel"¹⁵⁵⁹.

Là où, en définitive, l'ambiguïté du texte de Woolf mettait en jeu le plaisir, le fait même d'écrire ce texte et de le donner à lire (de le publier), la traduction implique une ambiguïté d'un autre type.

1556 EVERETT 1994, p.106.

1557 *ibid.*, p.108.

1558 *ibid.*, p.110. C'est ce qui nous a intéressée dans notre IIème partie, chapitre 3, III.

1559 *ibid.*, p.109.

Il y aurait donc une sorte d'aveuglement (ou d'idéologie) dans la recherche de ce qui fonde l'essai comme genre ou comme science, entendu comme ce qui peut lui donner un statut. On en revient toujours à cette rhétorique du désir présentée plus haut : le statut du texte (*ce en tant que quoi* il doit être lu) est entièrement laissé à l'appréciation du lecteur, mais l'écriture du texte fait en sorte que le lecteur ne puisse pas se dérober à cette appréciation. En d'autres termes, "l'essai" (comme forme, comme texte, comme livre) pose simplement le problème de "l'essai" (comme acte indéterminé, sans statut préalable) porté sur la place publique. Starobinski voit ainsi le geste inaugural de Montaigne :

"En se déclarant auteur d'essais, Montaigne [...] laisse entendre qu'un livre vaut d'être publié, même s'il demeure ouvert, s'il n'accède à nulle essence, s'il n'offre qu'une expérience inachevée [...]" en l'occurrence : "que le premier gentilhomme venu s'avise de nous communiquer ses *essais*, de nous révéler ses *conditions* et ses *humeurs*"¹⁵⁶⁰."

Trois points de vue convergent vers cette question du statut comme "fait même d'être là". Jauss relie l'expérience esthétique au "pouvoir poétique" tel que le définit J. Mittelstrass :

"Cependant que le «pouvoir théorique» consiste à établir des propositions vraies et le «pouvoir pratique» à juger les actions selon les catégories du «bon» et du «mauvais», le «pouvoir poétique» est pouvoir de reconnaître ce qui peut ou ne peut pas être fait"¹⁵⁶¹."

Jauss appuie ainsi une conception profondément pragmatique de la littérature, dont découle la prise en compte nécessaire de l'interaction des conventions qui donneront un statut au texte :

"Le *connaître* impliqué dans la production esthétique n'est pas un *reconnaître* platonicien, il est découverte, dans le *construire* ou le faire s'appliquant à réaliser l'irréalisé, de la loi qui régit l'acte de production. [...] C'est pourquoi l'observateur lui-même ne doit pas non plus recevoir la beauté simplement selon l'idéal platonicien de la vision purement contemplative, mais entrer dans le mouvement que l'œuvre déclenche en lui et prendre conscience de sa liberté en face de ce qui lui est donné"¹⁵⁶²."

Dans cette perspective, le statut que confère l'éditeur (en accord ou non avec l'auteur) à un texte en l'intitulant "essai" n'est pas à voir comme la dégradation d'un projet scientifique ou

1560 STAROBINSKI 1985, p.188.

1561 J. Mittelstrass, *Neuzeit und Aufklärung*, Berlin, New York 1970. Cité par JAUSS 1978, p.139.

1562 JAUSS 1978, p.140.

littéraire, pas plus que comme l'élévation de ces projets à un absolu qui transcenderait leurs limites respectives ; il est à la fois plus simple et plus fécond de le voir comme la construction d'un pouvoir, un passage à l'acte. Lorsque Jauss évoque "la découverte de la loi qui régit l'acte de production", il comprend aussi le pouvoir du lecteur : pour reprendre l'expression de Barthes, il faut que "ça marche". C'est dans ce fonctionnement (dans le fait qu'éventuellement "ça marche", "ça fonctionne") qu'entrent en jeu les légitimations scientifique, littéraire, philosophique. Brouillette remarque ainsi que l'essai est comme une auberge espagnole : les chercheurs, finalement, y trouvent ce qu'ils y ont apporté¹⁵⁶³.

George Dickie précise quant à lui que

"s'il est impossible de commettre une erreur *en* conférant le statut d'art, il est possible d'en commettre une *du fait* de le conférer. En conférant le statut d'art à un objet, on endosse une certaine responsabilité vis-à-vis de l'objet doté du nouveau statut — si on présente un candidat à l'appréciation, on doit toujours envisager la possibilité que personne ne l'appréciera et que donc on perdra la face pour avoir conféré le statut¹⁵⁶⁴."

Personne ne l'apprécie : l'essai ne marche pas ; on perd la face, la notoriété : on disparaît de la scène où les diverses conventions régissant les pratiques humaines ménagent une place au texte.

Le paratexte comme signe de l'acte essayistique

Le principe d'une littérature comme événement implique la prise en compte des interactions sociales et institutionnelles. Sur le plan du texte littéraire, ou plutôt candidat à la littérarité, la recherche peut s'appuyer sur l'étude des paratextes, qui signalent le contexte contractuel de l'œuvre ; on a voulu montrer que, dans le cas de l'essai, ce contexte pouvait prendre en charge une part du statut artistique conféré au texte. Les outils pour mener une telle étude existent : Gérard Genette a proposé des pistes de recherches dont les objets vont du titre au catalogue d'éditeur, en passant par les maquettes de couverture, les qualités de papier, les formats, les caractères d'imprimerie¹⁵⁶⁵. Les ouvrages de graphistes éditoriaux

1563 BROUILLETTE 1972, p.46.

1564 DICKIE [1973], p.32.

1565 *Seuils*, Seuil, 1987, "Poétique", 394 p, index.

comme Massin¹⁵⁶⁶ ou Pierre Faucheux¹⁵⁶⁷ ne cachent rien des intentionnalités esthétiques de leur travail ; un éditeur aussi influent que Siegfried Unseld, en Allemagne, a publié un livre consacré entièrement aux problèmes de fabrication des livres de la maison Suhrkamp¹⁵⁶⁸. Il y développe certaines idées édifiantes sur ce que doit la "valeur littéraire" d'un texte aux tâches "obscurées" des ouvriers du livre. Dans le même esprit, l'éditeur Hubert Nyssen a publié des réflexions dont le titre, *Du texte au livre. Les avatars du sens*, indique assez la préoccupation de critique littéraire¹⁵⁶⁹. Cet ouvrage est d'ailleurs paru dans une collection universitaire, affichant ainsi un projet tout différent de la simple confiance de professionnel, déjà effectuée par ailleurs dans ses *Carnets*¹⁵⁷⁰. C'est également dans le cadre d'un DESS de l'université de Paris-Nord que le linguiste Philippe Lane a mis au point ses analyses de *La périphérie du texte*¹⁵⁷¹. L'univers académique offre donc bien la possibilité de développer une approche paratextuelle des œuvres "de seuil", "de frontière", ou, plus simplement, "à problèmes". L'essai littéraire nous paraît constituer un objet privilégié pour ces investigations. Une thèse a d'ailleurs été soutenue à Oxford en 1989 sur ce thème : Claire de Obaldia a étudié le paratexte des essais dans le domaine anglo-saxon.

"I approach the marginality of the essay and its potential promotion to a more central status from the concrete angle of its paratextual position which can be said to be both "post-liminary" and pre-liminary¹⁵⁷²."

Sans doute faut-il s'interroger sur une réticence à étudier l'œuvre sous cet angle, dont nous avons cru déceler la permanence dans une tendance des théories à mener l'analyse en termes philosophiques et épistémologiques.

1566 Par exemple : Robert Massin, *La mise en pages*, Paris, Hoëbeke, 1991 ; *L'ABC du métier*, Paris, Imprimerie Nationale, 1988.

1567 Pierre Faucheux, *Ecrire l'espace*, Robert Laffont, 1978

1568 Siegfried Unseld, *Der Marienbader Korb. Über die Buchgestaltung im Suhrkamp Verlag*, Hamburg : Maximilian Gesellschaft, 1976.

1569 Hubert Nyssen, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Nathan, 1993, "Du texte à l'oeuvre", 187 p, bibliographie.

1570 Hubert Nyssen, *L'éditeur et son double. Carnets*, Actes-Sud, 1988.

1571 Philippe Lane, *La périphérie du texte*, Nathan, 1992, "Nathan Université. Fac : Linguistique", 160 p, exercices. Sa thèse de Nouveau Doctorat en 1989 portait sur l'analyse pragmatique du péri-texte éditorial.

1572 "Je propose une approche de la marginalité de l'essai et de sa promotion potentielle vers un statut plus central, sous l'angle concret de sa position paratextuelle dont on peut dire qu'elle est tout à la fois «post-liminaire» et préliminaire." OBALDIA 1989.

II. "POÉTIQUE DE LA SOCIALITÉ" : L'ANALYSE DU DISCOURS

Etudier les phénomènes "conventionnels" peut susciter la crainte que la spécificité littéraire disparaisse au profit de l'enquête sociologique. La méthode requise pour tenir compte des actes humains dans l'établissement d'un statut symbolique n'est certainement pas évidente. On risque de réduire le texte à une pièce dans un dossier documentaire ; c'est le reproche qui fut adressé à Pierre Bourdieu, lorsqu'il a voulu prendre appui sur *L'éducation sentimentale* de Flaubert pour établir *Les règles de l'art*, c'est-à-dire étudier le fonctionnement sociologique du champ littéraire¹⁵⁷³. Les analyses de Dominique Maingueneau, qui s'inspirent des thèses de Bourdieu, nous ont paru constituer une formulation et une solution intéressantes de ce problème. Linguiste, Maingueneau transpose ces thèses dans le domaine de l'analyse du discours. Il montre comment tout discours peut se lire comme organisant son propre statut en fonction des autres discours, et comment une "formation discursive" se constitue, acquiert son statut, dans le rapport qu'elle entretient avec les autres formations discursives. La méthode qu'il présente dans *L'Introduction aux lectures de l'archive* concerne en principe tout type de discours, mais d'autres ouvrages signalent l'intérêt qu'il en retire pour l'étude des phénomènes littéraires (*Pragmatique pour le discours littéraire, Le contexte de l'œuvre littéraire*¹⁵⁷⁴).

Définissant l'objet de l'analyse du discours, Maingueneau explique l'ambition d'une recherche qui respecte la diversité constitutive des discours, autrement dit leurs stratégies : "A supposer que l'analyste se donne pour objet cette diversité, il lui faut la penser comme telle : l'hétérogénéité des genres d'une formation discursive, loin d'être un accident survenu à un noyau de sens stable, contribue à définir son identité¹⁵⁷⁵." Abandonnant donc l'idée que ce noyau de sens puisse constituer un objet d'analyse, l'attention se porte sur la marge du discours, c'est-à-dire les endroits où il touche à d'autres

1573 Voir *Le Monde des livres* du 18 septembre 1992, p.36-37, pour un aperçu de ce débat lors de la publication des *Règles de l'art*.

1574 MAINGUENEAU, respectivement 1991, 1990 et 1993.

1575 MAINGUENEAU 1991, p.18.

"formations discursives", d'autres genres. De même que, pour Gary Saul Morson, les littératures de seuil (*threshold literatures*) sont un moyen de comprendre sur quelles décisions repose toute littérature,

"l'objet de l'analyse du discours n'est pas tant la formation discursive en elle-même que sa frontière constitutive. L'identité n'est pas une donnée, c'est un processus dont l'exercice ne fait qu'un avec l'émergence et la stabilisation d'une certaine configuration énonciative¹⁵⁷⁶."

Le fait de dire, d'écrire, de produire un discours (le publier, aussi bien) n'est pas le résultat d'une intention autonome fermée sur son vouloir propre, mais il apparaît toujours au sein d'autres discours, il est "traversé par ce qu'il ne faut surtout pas dire". C'est pourquoi la notion d'interdiscours est très vite posée ; elle est indispensable à l'étude du discours.

Maingueneau la rapproche du problème du plurilinguisme :

"la relation entre l'énonçable et le grammatical n'est pas de dépendance unilatérale, mais de perpétuelle renégociation d'un *modus vivendi* qui ne fait qu'un avec une manière d'être¹⁵⁷⁷."

Il ne nous paraît pas étonnant de retrouver ici une métaphore qu'on a déjà rencontrée chez Adorno à propos de l'essayisme¹⁵⁷⁸. De même que ce que je peux dire (l'énonçable), dans un contexte où se croisent plusieurs langues, n'emprunte pas forcément le code d'une seule langue (le grammatical), l'écriture de l'essai déborde le cadre des conventions génériques ; tout est dans le "*modus vivendi*", c'est-à-dire la réception de mon discours (de mon essai) par laquelle l'interlocuteur (le récepteur) comprend quelque chose à ce que je dis ("ça marche"). Jusque dans la distinction que fait Maingueneau de deux écoles d'analyse du discours, il nous semble possible de retrouver les préoccupations des théoriciens de l'essai : les uns étudiant les ruptures du texte essayistique, les autres se concentrant sur ses procédés intermittents de rassemblement du sens ; d'un côté, une théorie de l'anti-genre, du non-genre ; de l'autre, une théorie du mixte, de la mosaïque.

"Alors que l'approche «réaliste» traque les *points d'inconsistance* discursive, l'approche «représentative» cherche des *points de condensation* de l'identité discursive¹⁵⁷⁹."

1576 *ibid.*, p.20.

1577 *ibid.*, p.21.

1578 ADORNO [1958], p.17.

1579 MAINGUENEAU 1991, p.27.

Le programme de travail qu'esquisse Maingueneau pour l'approche "réaliste" conviendrait parfaitement à une étude de l'essai :

"Passent ainsi au premier plan les phénomènes d'hétérogénéité énonciative (marques de mise à distance, reformulations, autocorrections, mélange des sources d'énonciation,...) ou les discontinuités presque imperceptibles (les «oublis» d'une énumération, les sauts dans une argumentation, les glissements de signifiants...) ¹⁵⁸⁰."

Dans la partie consacrée à "L'énonciation", on trouve une mise au point sur la notion d'embranchement qui rappelle l'analyse de Beaujour dans *Miroirs d'encre* : les références à la situation de communication peuvent se comprendre de façon externe (c'est le cas d'école) mais aussi interne à l'énoncé. Maingueneau ne manque pas de faire le lien entre cette "deixis intratextuelle" et le "bouclage" des textes littéraires ; nous y ajoutons la "mémoire intratextuelle" de la rhétorique de l'autoportrait. Champigny ne dit pas autre chose en remarquant que l'essai ne peut compter que sur l'organisation interne de son texte pour donner une cohérence à son signifié conceptuel, contrairement au roman "classique" dont le signifié est globalement structuré "d'avance" par le principe chronologique ¹⁵⁸¹. De même, on ne peut que faire converger l'investigation de Randa Sabry et ce que dit Maingueneau dans la section concernant "Le métadiscours du locuteur" :

"D'un point de vue naïf le métadiscours n'est qu'un ensemble d'ajouts contingents destinés à rectifier la trajectoire de l'énonciation, la mettre en conformité avec les intentions du locuteur. En fait, l'AD [analyse du discours] a en général affaire à des textes dont la production est relativement bien contrôlée, de sorte que le plus souvent *le métadiscours s'exhibe comme tel*, le «dérage» verbal fait sens ¹⁵⁸²."

La notion de transtextualité construite par Genette ¹⁵⁸³ pour renouveler la théorie des genres ne peut que s'accorder à cette "conception appropriée de la discursivité : non pas un bloc de mots et de propositions s'imposant massivement aux énonciateurs, mais un dispositif qui fraye ses chemins, qui négocie continuellement au travers d'un espace saturé par des

1580 *ibid.*, p.28.

1581 CHAMPIGNY 1967, p.91. Il insiste sur le terme "signifié", rappelant que les épisodes d'un roman ne sont pas nécessairement racontés dans l'ordre de leur chronologie (voir les distinctions faites par Genette dans ses analyses sur le récit, entre "temps de l'histoire" et "temps du récit").

1582 *ibid.*, p.146.

1583 Voir *Palimpsestes*, Seuil, 1982.

1584 Voir *Palimpsestes*, Seuil, 1982.

mots, des paroles autres¹⁵⁸⁵." C'est d'ailleurs à cette rencontre qu'aboutit Maingueneau, "avec cette réserve que l'AD [analyse du discours] n'est pas vouée à appréhender des textes dans leur singularité d'«œuvres»¹⁵⁸⁶." Mais là où est marquée une réserve, on aurait envie de voir au contraire un point de convergence possible, après la mise en place de la notion de littérarité conditionnelle. Dans *Fiction et diction*, Genette nous invite d'ailleurs à cette avancée, en élargissant la question de la littérarité, lancée par Jakobson comme programme de travail d'une poétique des textes, à la recherche de ce qui en fait des objets esthétiques. Il ajoute *in fine* "qu'à cette question, «être une œuvre d'art» n'est peut-être qu'une réponse parmi d'autres¹⁵⁸⁷." Dans cette perspective de la littérature comme événement, la théorie littéraire nous semble avoir beaucoup de points communs avec une analyse du discours qui "n'est ni une simple technique d'interprétation ni une linguistique textuelle ou une sociologie du contexte, mais un effort pour penser cette ligne sur laquelle *discours* et *histoire* passent l'un dans l'autre à travers ces événements que sont l'émergence de *places d'énonciation*¹⁵⁸⁸."

Dans *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Maingueneau met à l'œuvre les modèles d'analyse de l'*Analyse du discours*. Il construit par exemple le concept de paratopie pour montrer comment l'écrivain de nos sociétés modernes (depuis l'invention de l'imprimerie) ne peut choisir qu'une "place énonciative" marginale, ou "lieu sans territoire"¹⁵⁸⁹. Il s'agit de comprendre comment l'écrivain signifie un certain "pouvoir d'excès"¹⁵⁹⁰. Pour cela, on ne peut réduire l'activité littéraire à n'importe quelle autre activité dans la société ; mais il faut se garder aussi de croire naïvement que cette activité serait complètement à part, comme veulent le faire croire les écrivains. L'analyse doit en définitive saisir un mouvement d'appartenance problématique : l'artiste doit rejeter l'Autre, mais il attend de cet Autre la reconnaissance de son statut marginal¹⁵⁹¹. La notion de "pouvoir d'excès" nous paraît particulièrement stimulante pour l'étude de l'essai ; elle rejoint l'idée de "perplexité" de

1585 idem.

1586 *ibid.*, p.154.

1587 GENETTE 1991, p.40.

1588 MAINGUENEAU 1991, p.28.

1589 MAINGUENEAU 1993, p.27.

1590 *ibid.*, p.28.

1591 *ibid.*, p.34.

Morson, qui rend possible l'indétermination du texte en exigeant du lecteur un mouvement d'intégration de ce texte qui restera pourtant problématique.

L'ambition du travail de Maingueneau est de réussir à penser le texte dans sa dimension sociale de système de conventions, sans le réduire à un objet inerte. Dans le cadre de la sociocritique, il retient une belle formule de C. Duchet pour définir cette ambition : "Le champ ainsi ouvert est celui d'une sociologie de l'écriture, collective et individuelle, et d'une *poétique de la socialité*¹⁵⁹²." Il en rapproche l'entreprise dirigée par Régine Robin et Marc Angenot, plus explicitement proche de ses préoccupations : leur centre de recherches s'appelle "Centre d'analyse du discours et de sociocritique des textes¹⁵⁹³." Une mise au point de Régine Robin suggère la proximité de ces approches avec une théorie de l'essai comme littérature conditionnelle :

"l'interdiscursivité [...] se déploierait dans tous les domaines du social, et [...] sur le plan d'un discours transverse se réemploierait de discours à discours, et s'inscrirait tout aussi bien dans les productions du champ littéraire que dans le discours politique, journalistique ou philosophique, etc.¹⁵⁹⁴"

Le propos de Robin porte sur l'"Extension et l'incertitude de la notion de littérature" dans un volume d'études sur la *Théorie littéraire* ; cette problématique de l'interdiscursivité pourrait permettre d'appréhender cette notion désormais fuyante, "soluble". Mais cela mène aussi à des champs voisins :

"Il faut souligner en outre, paradoxalement, qu'au moment où la littérature ne sait plus où elle commence et où elle finit, les sciences humaines, elles-mêmes en crise, ayant perdu la positivité de leurs certitudes, sont fascinées par les potentialités de la production littéraire" ;

et

"c'est au moment où la littérature semble se dissoudre dans l'infini du discours que les autres discours qui l'enserrent et l'entourent reviennent à la littérature pour y puiser ce «paradigme de la complexité» et de la singularité que les sciences humaines n'arrivent pas à penser ni à formuler¹⁵⁹⁵."

On n'est pas étonné, dans ce contexte théorique "transdiscursif", de voir figurer dans la bibliographie de Maingueneau l'ouvrage d'historiographie intitulé *L'écriture de l'histoire de*

1592 *ibid.*, p.17. Nous soulignons.

1593 *idem.*

1594 ROBIN 1989, p.49.

1595 *idem.*

Michel de Certeau ; il y est fait plusieurs fois référence pour l'étude de cette "poétique de la socialité" dont parle Duchet. Michel de Certeau écrit par exemple qu'"il est impossible d'analyser le discours historique indépendamment de l'institution en fonction de laquelle il est organisé en silence¹⁵⁹⁶." Toute l'entreprise de Maingueneau vise précisément ces silences des textes ; son analyse y voit des indices d'une légitimité, d'un statut ou d'une identité qui se négocient plutôt qu'ils ne se décrètent. On a tenté de montrer que ces axes de travail ont des enjeux qui rejoignent ceux des théories de l'essai. On voudrait maintenant terminer ce parcours par une vérification "latérale" de ces questionnements convergents : Maingueneau, mais aussi Ricard¹⁵⁹⁷, Mailhot¹⁵⁹⁸, entre autres, nous invitent à puiser dans la réflexion historiographique contemporaine des éléments pour une théorie du fait littéraire global. L'écriture de l'histoire, mais aussi des sciences humaines en général, fait l'objet de réflexions qui rejoignent les enjeux des théories de l'essai.

1596 CERTEAU 1974, p.71.

1597 RICARD 1977, p.368.

1598 MAILHOT 1990, p.38.

III. L'ÉCRITURE DES SCIENCES HUMAINES ET L'ESSAI.

Dans sa présentation des *Théories esthétiques après Adorno*, Rainer Rochlitz écrit que dans la philosophie de Karl Heinz Bohrer¹⁵⁹⁹,

"il s'agit de reconnaître, en philosophe autant qu'en critique littéraire, que "la «soudaineté» [qui] caractérise le phénomène esthétique, tel qu'il est perçu dans l'expérience, ne se rencontre pas seulement dans des œuvres d'art ; certains textes sociologiques ou certains essais sont capables, mieux que des romans sans imagination, de provoquer le choc éclairant d'une révélation intellectuelle : grâce à leur indécision, à leur anticipation et à leur «précision désespérée»¹⁶⁰⁰."

Philosophe autant que critique littéraire : cette double qualité éminemment essayiste se reconnaît sans peine chez Jacques Rancière, qui a publié un ouvrage sur l'écriture de l'histoire sous-titrée "Essai de poétique du savoir¹⁶⁰¹." Il se propose d'étudier quelques aspects de ce qu'on a appelé la "Nouvelle Histoire".

La Nouvelle Histoire : poétique du savoir

Rancière explique que la discipline historique a dû résoudre un problème au cours du XXème siècle. Les historiens étaient soucieux d'aller au-delà d'une pratique consistant à "raconter des histoires", c'est-à-dire à faire le récit d'événements militaires, politiques, diplomatiques ; on voulait faire l'histoire du fait humain. Mais pour donner un caractère scientifique à ce travail, il fallait recourir à autre chose qu'à la description littéraire. On se tourna donc vers l'histoire quantitative, permettant de figurer arithmétiquement (statistiques) et géométriquement (diagrammes, cartogrammes) la réalité historique de longue durée¹⁶⁰². Cependant, dans ce mouvement qui la conduisait à s'affirmer comme science par l'exploitation mathématique de données chiffrées (histoire quantitative), l'histoire a rencontré la menace de perdre sa spécificité :

1599 Il commente un texte de Karl Heinz Bohrer, "Esthétique et historicisme. Le concept nietzschéen d'apparence", 1981.

1600 ROCHLITZ 1990, p.16-17.

1601 RANCIÈRE 1992. Il est précisé en fin de volume : "Jacques Rancière est professeur en esthétique au département de philosophie de l'université Paris-VIII."

1602 RANCIÈRE 1992, p.15-16.

"Inviter la science historique à substituer au langage trompeur des histoires la langue universelle des mathématiques, c'était l'inviter à mourir sans douleur [...] ¹⁶⁰³."

La méthode quantitative risque en effet de transformer l'histoire en sociologie comparative. L'histoire a donc dû chercher un langage particulier pour continuer de *raconter le passé* tout en tirant profit des nombres et des chiffres, en s'attachant à de nouveaux objets (la longue durée, la civilisation matérielle, la vie des masses).

"Le génie particulier de Lucien Febvre est d'avoir intuitivement compris ceci : l'histoire ne pouvait faire une révolution qui fût la sienne qu'à jouer de l'ambivalence de son nom, à récuser, dans la pratique de la langue, l'opposition de la science et de la littérature. [...] Affaire non de rhétorique, [...] mais de poétique, constituant en langue de vérité la langue aussi bien vraie que fausse des histoires ¹⁶⁰⁴."

Toute la démonstration de Rancière s'applique ensuite à montrer comment cette pratique de la langue réussit son pari :

"La question en jeu n'est pas celle du style des historiens, mais de la signature de la science. [...] La poétique du savoir s'intéresse aux règles selon lesquelles un savoir s'écrit et se lit, se constitue comme un genre de discours spécifique ¹⁶⁰⁵."

On observe ainsi les usages des temps de la conjugaison, notamment du présent dans l'écriture de la nouvelle histoire. Il signifie davantage que l'artifice rhétorique du "présent historique ¹⁶⁰⁶" ; il consiste à intégrer au récit du passé la marque linguistique de l'énonciateur historien, pour assurer au récit la certitude du discours. La combinaison de ces deux régimes du langage

"marque l'absorption du système du récit, caractéristique de la vieille histoire, dans celui du discours par quoi elle peut devenir une science ; mais aussi, à l'inverse, la mise en récit des catégories du discours sans quoi la nouvelle science ne serait plus une histoire ¹⁶⁰⁷."

La manière dont Michelet se met en scène dans ses écrits historiques est réinterprétée dans cette optique. A l'aune d'une science exigeant la "décentration" du chercheur ¹⁶⁰⁸ et l'élimination des métaphores, les ouvrages de Michelet peuvent passer pour "la préhistoire

¹⁶⁰³ *ibid.*, p.17.

¹⁶⁰⁴ *ibid.*, p.19-20.

¹⁶⁰⁵ *ibid.*, p.21.

¹⁶⁰⁶ *ibid.*, p.34. Il fait référence aux concepts du linguiste Emile Benvéniste.

¹⁶⁰⁷ *ibid.*, p.35.

¹⁶⁰⁸ Voir notre IIème partie, chapitre 2, II.

littéraire de la science historique¹⁶⁰⁹ ; mais "ce serait commodément ignorer ce que littérature veut dire pour mieux ignorer ce que la littérature fait ici pour le compte de la science¹⁶¹⁰." Aussi Rancière préfère-t-il examiner comment, par le biais de la métaphore, du récit allégorique et de la mise en scène de soi¹⁶¹¹, "le récit de l'événement devient le récit de son sens¹⁶¹²."

La tâche de l'historien devient alors proche — avec cette différence que l'historien est dans l'ordre du récit — de celle du sémiologue¹⁶¹³ ; par conséquent de l'essayiste, si on en admet la définition donnée par Roland Barthes, Robert Champigny, et d'autres critiques. Il s'agit toujours de comprendre ce que signifie le monde (le "Texte") ; pour ce faire, il faut savoir quel sens il prend par rapport à celui qui le considère, et comment ce sens se modifie, se précise, s'amplifie, dans le travail de rédaction du savoir. Ce serait bien plus qu'une option épistémologique ; comprendre et *maîtriser* (ce qui ne veut pas dire supprimer, ni juguler) la valeur de vérité propre au langage, à la littérature, relèverait de l'honnêteté intellectuelle, dans un contexte où le savoir continue de s'écrire. Il entre dans cette maîtrise littéraire certains phénomènes d'écriture que l'histoire traditionnelle accuse trop rapidement, selon Rancière, de produire des énoncés illisibles, ou absurdes. Faire l'histoire des faits matériels de civilisation passe en effet par certaines constructions syntaxiques étonnantes¹⁶¹⁴. Mais leur "régime de vérité" consiste précisément, grâce à cet étonnement (cette "soudaineté", dit Rochlitz), à rendre sensible la masse immense des réalités "à peine

1609 *ibid.*, p.99.

1610 *idem.*

1611 "J'ai retrouvé tout cela entier, brûlant comme d'hier..." (cité par RANCIÈRE 1992, p.100), "Ces procès-verbaux des communes rurales sont autant de fleurs sauvages qui semblent avoir poussé du sein des moissons. On y respire les fortes et vivifiantes odeurs de la campagne, à ce beau moment de fécondité. On s'y promène parmi les blés mûrs." (cité par RANCIÈRE 1992, p.99)

1612 *ibid.*, p.100.

1613 Rancière rend d'ailleurs hommage à Roland Barthes, dont le *Michelet par lui-même* (Seuil, 1954) est selon lui une œuvre "magistrale". (p.211)

1614 Par exemple, ces phrases de Fernand Braudel : "L'Atlantique aussi est une unité humaine, et la plus puissante du monde actuel ; il est lui aussi une rencontre et un alliage. Mais il manque à ce complexe de l'Océan ce cœur monochrome, ce monde de lumière identique qui brille au centre de la Méditerranée, d'un bout à l'autre mer de l'olivier." (cité par RANCIÈRE 1992, p.166.) Ou encore : "Les épidémies *sautent* à pieds joints d'une masse à une autre masse d'hommes. Alonso Montecucchi, que le grand-duc de Toscane *envoie* en Angleterre *passera* par Boulogne [...] non par Calais où la peste anglaise *vient* de s'infiltrer." (cité p.34, souligné par Rancière.)

perceptibles¹⁶¹⁵." L'écriture a un pouvoir de signification qui excède la "simple¹⁶¹⁶" représentation transparente, ou "imitation", de la réalité. Refuser ce pouvoir conduit à abolir l'histoire comme récit du passé ; Rancière montre que la nouvelle histoire intègre cette puissance littéraire au savoir qu'elle construit sur ses objets nouveaux. En définitive, "le problème n'est donc pas de savoir si l'historien doit ou non faire de la littérature mais laquelle il fait¹⁶¹⁷."

"Utiliser les moyens de la poésie pour invalider la non-vérité poétique¹⁶¹⁸" : le jugement de Rancière sur les nouveaux historiens rejoint précisément l'idéal de l'essayisme. Plus qu'une manière de faire l'histoire, Rancière décrit dans son livre un principe qui fonde la discipline : "La question de la forme poétique selon laquelle l'histoire peut s'écrire est en effet strictement liée à celle du mode d'historicité selon lequel ses objets sont pensables¹⁶¹⁹." Cette phrase invite à considérer qu'un objet n'accède au statut historique que pour autant qu'il s'écrit, c'est-à-dire qu'il se raconte. Etre historique, c'est s'insérer dans une chronologie, prendre sa place dans notre conception du temps. Or, les analyses de Paul Ricœur ont montré que la temporalité humaine est fondamentalement narrative ; l'homme ne "pense" le temps que pour autant qu'il le raconte, qu'il fait et écrit *de* l'histoire ou *des* histoires. Pour Dominique Combe, c'est là qu'il faut chercher la raison essentielle du privilège accordé au mode épique dans le système des genres littéraires¹⁶²⁰. Jacques Rancière, quant à lui, suivant en cela les conseils que Ricœur formule à la fin de *Temps et récit*¹⁶²¹, suggère que seule une conscience aigüe et critique du fait littéraire permet à l'historien de recourir légitimement à la littérature ; c'est-à-dire, si l'on suit sa démonstration, de survivre en tant qu'historien. L'essayiste aussi, on l'a vu, est l'auteur qui prend au sérieux le moment rhétorique de sa pensée, c'est-à-dire engage la responsabilité de l'écriture.

1615 RANCIÈRE 1992, p.164.

1616 Ou plutôt "idéologique", comme l'envisage KUENTZ [1970]. Voir dans cette IIIème partie le chapitre I.

1617 RANCIÈRE 1992, p.203.

1618 *ibid.*, p.104

1619 *ibid.*, p.204.

1620 COMBE 1992, p.33.

1621 RICŒUR 1985, p.489.

L'"écrivabilité" de l'ethnologie

Cette notion de responsabilité peut se comprendre dans les deux sens : l'écriture non-fictionnelle est responsable (a un devoir) par rapport à son objet, ce qui implique un regard critique permanent, et peut-être intégré au texte (c'est la position de l'essayisme) ; mais l'écriture, d'une certaine manière, "est responsable" (est la cause décisive) du fait qu'un savoir s'engage et se construit, se formule. Dans un numéro de *Communications* consacré aux problèmes de l'écriture des sciences de l'homme, l'ethnologue Martin de la Soudière parle de "l'écrivabilité"¹⁶²² d'un thème de recherche. A un moment-clé de sa carrière, il a pris conscience de l'importance que revêtait, dans son engagement de chercheur sur tel ou tel thème, le sentiment que ce thème pouvait aboutir à un texte. A la fin d'une mission, il fait une expérience déprimante : de retour sur les lieux de son travail, il n'y trouve plus d'intérêt. L'objet de recherche est devenu un texte, un livre ; il ne lui "parle plus". Il n'arrive pas même à envisager une suite à ses travaux, des prolongements, d'autres missions sur d'autres thèmes : "Flottement, indécision, passage à vide"¹⁶²³. Mais "tout s'éclaira quand je réalisai d'une manière presque clinique que mon attermoiement tenait, en fait, à tout autre chose [...] : je ne parvenais à en imaginer aucun comme *texte*"¹⁶²⁴. L'analyse qu'il donne alors de cet "examen presque clinique" nous ramène à toutes les théories de l'essayisme : disponibilité de l'esprit, union indissociable de la pensée et du sentiment, du concept et de l'image, digression critique, auto-commentaire.

"Il m'a fallu ce moment d'indécision, traverser ce moment de jachère où nulle urgence ne me sollicitait, pour découvrir clairement (enfin !) que ce que je croyais jusqu'alors n'être qu'un moment clé [l'écriture] était davantage encore : le moteur de mes (de nos ?) recherches"¹⁶²⁵. Puis, "un matin pourtant, dans un café de la rue de Médicis à Paris, je commençais (mais presque par jeu, comme on gamberge) à interroger plus sérieusement cette velléité, à la regarder en face"¹⁶²⁶.

1622 SOUDIÈRE 1994, p.113.

1623 *ibid.*, p.104.

1624 *idem.*

1625 *ibid.*, p.105.

1626 *ibid.*, p.106.

Martin de la Soudière décrit encore le rôle du plaisir dans ce sentiment "d'écrivabilité" que le chercheur ressent face à l'objet de la science¹⁶²⁷. Dans ce sentiment entrent en fin de compte tous les éléments d'un essayisme tel que le théorisent surtout les critiques allemands : une maîtrise savante de l'objet, libérée du protocole scientifique par un moment de disponibilité, d'ouverture ; une attention portée à un thème adjacent, contingent, qui éclaire tout à coup l'ensemble d'une situation, d'une circonstance.

"Pourquoi travaille-t-on sur telle ou telle pratique sociale, sur tel «terrain» ? «Ce n'est pas pour rien que.» C'est pour ce rien. Pour un rien. Pour une anecdote, c'est-à-dire pour cette légère vibration qui fait que l'on pressent que tout se met en jeu, que tout se mobilise. Ce rien, c'est précisément ce qui n'est donné ni au-dehors de l'objet ni au-dehors du sujet, mais ce qui fonde leur connivence, leur co-présence¹⁶²⁸."

L'ego-histoire

A plusieurs autres niveaux de la réflexion sur l'écriture des sciences humaines, on retrouve les thèmes principaux de l'essayisme. Historiens et sociologues s'interrogent sur leur propre regard, retournent leur écriture sur eux-mêmes : Pierre Nora dirige ainsi un recueil intitulé *Essais d'ego-histoire*, où l'autobiographie a moins sa place que le "portrait de l'artiste en historien¹⁶²⁹." Voici ce dont il s'agit :

"Ni autobiographie faussement littéraire, ni confessions inutilement intimes, ni profession de foi abstraite, ni tentative de psychanalyse sauvage. L'exercice consiste à éclairer sa propre histoire comme on ferait l'histoire d'un autre [...]. D'expliciter, en historien, le lien entre l'histoire qu'on a faite et l'histoire qui vous a fait¹⁶³⁰."

On reconnaît dans ces essais et dans ce programme une forme qui commence par se distinguer des autres et élire un espace intermédiaire, avant de préciser, positivement cette fois, un principe de réflexivité de l'écriture par l'écriture ("l'exercice"). On remarque aussi, une fois de plus, l'importance de la notion de commande : Nora précise en effet que tous ces textes ont été demandés aux auteurs (c'est aussi le cas du numéro de *Communications* où

1627 *ibid.*, p.107.

1628 *ibid.*, p.112-113. Il cite Daniel Vidal, "La sociologie dans son écriture", in *Problèmes d'épistémologie en sciences sociales*, cahier 1, Paris : Maison des Sciences de l'Homme, p.34-37.

1629 NORA 1987, p.369.

1630 *ibid.*, p.7.

écrit Martin de la Soudière). Il n'y a donc, dans la pratique d'écriture de ces essais, aucune "intentionnalité créatrice" au sens strict.

L'anthropologie interprétative de Clifford Geertz

Ce projet recoupe à plusieurs titres les publications de l'anthropologue Clifford Geertz. Dans une perspective similaire, ce dernier a écrit un ouvrage intitulé *Works and Lives. The Anthropologist as Author*¹⁶³¹, qui s'inscrit dans le prolongement de son "anthropologie interprétative." Pour lui, l'observation de l'anthropologue doit toujours faire retour sur elle-même ; la discipline n'a de sens que si elle permet de mieux se connaître. Construire un objet culturel en allant observer des peuples étrangers (et étranges) n'acquiert une légitimité qu'à condition de servir au regard critique que l'anthropologue porte sur sa propre culture (celle qui le conduit, entre autres, à faire cette observation)¹⁶³². Le théoricien de l'essai littéraire ne sera donc pas étonné de voir les écrits de ce savant classés sous la rubrique "essai". Marie-Jeanne Borel propose l'analyse de l'un d'eux dans un volume consacré à *L'interprétation des textes*¹⁶³³. Elle éclaire l'enjeu du texte, en se basant sur les déclarations de l'auteur lui-même :

"Dans la façon dont les *Notes* sont composées et qualifiées dans le genre «essai» par leur auteur, on trouve l'indice d'une démarcation relativement à d'autres façons plus canoniques d'exposer en anthropologie¹⁶³⁴."

Mais elle se propose de voir comment cette démarcation "n'est en aucun cas réductible à une sorte d'auto-validation empathique qui ne devrait sa portée qu'à l'intuition géniale et au talent d'écrivain de l'interprète¹⁶³⁵", en étudiant notamment les descriptions.

L'attitude essayiste se retrouve dans le parti-pris de l'anthropologie interprétative :

"Ce texte nous informe essentiellement sur la façon dont il faut penser l'objet de l'enquête, cet ensemble d'événements [...] vécus d'abord comme «poussière et panique» [...] puis construit comme «forme symbolique» ; [...] l'auteur nous en dit plus sur ce qu'il pense que sur ce qu'il fait¹⁶³⁶."

1631 Stanford University Press, 1988.

1632 Voir BOREL 1989, p.125 et 155.

1633 REICHLER 1989.

1634 BOREL 1989, p.117. Elle s'appuie sur une étude de J.A.Boons, "Functionalists Write too : Frazer/Malinowski and the Semiotics of Monographs", in *Semiotica*, n°46, 2/4, p.131-149.

1635 BOREL 1989, p.118.

1636 *ibid.*, p.120-121.

Le dernier chapitre du texte de Geertz est significativement intitulé "Dire quelque chose de quelque chose" ; il y résume ce qu'il a retenu de son observation des combats de coqs balinais (qu'il a schématisé comme un "texte" lisible par les Balinais et peut-être "déchiffirable" par l'anthropologue).

"User de l'émotion à des fins cognitives, réfléchir sur sa propre violence, jouer un jeu qui crée un événement exemplaire, «qui dit non pas ce qui arrive, mais ce qui arriverait si ce n'était pas un jeu», voir avec le corps une dimension de la subjectivité, former et tout à la fois découvrir l'état d'esprit de sa société¹⁶³⁷."

Les éléments par lesquelles nous avons vu se définir l'essayisme sont rassemblés ici : l'union de l'émotion et de l'intellection ; la réflexivité de l'activité critique ; l'ironie du jeu lorsqu'il donne un aperçu de ce que Lukács appelle les "vérités dernières" ; la prise de conscience de soi qui revient à découvrir une nouvelle identité. L'impression que donne ce texte d'être un "mixte" de littérature, d'écriture journalistique¹⁶³⁸ et de procédures scientifiques¹⁶³⁹ est donc destinée à signifier "une théorie [...] toujours en construction¹⁶⁴⁰", qui s'élabore au fil du texte. Borel termine son analyse sur l'originalité de cette écriture, mais aussi sur ses limites.

Elle résume d'abord cet enjeu, qui serait celui d'un essayisme appliqué à l'anthropologie culturelle :

"L'insistance sur le genre «essai», l'intrication des fonctions, la complexité syntaxique, la variété des dispositifs référentiels, des niveaux d'abstraction et des formes de configuration peuvent être lues dans le projet de «réfléchir», dans l'exposé, l'état d'une théorie en construction [...]. Sous l'aspect d'un montage schématisant à «géométrie variable», la textualité du travail ethnographique s'indique elle-même dans sa façon de parler d'un objet textuel¹⁶⁴¹."

Borel remarque que cet essayisme n'est pas nécessairement convaincant, malgré le plaisir que gagne le lecteur à ce "style plutôt littéraire de formulation¹⁶⁴²." La clarté et la distinction des concepts peuvent en souffrir, il y a des "risques épistémologiques [...] à représenter des résultats dont on schématise¹⁶⁴³ le caractère inachevé¹⁶⁴⁴." C'est "le prix à payer [...]"

1637 *ibid.*, p.124.

1638 *ibid.*, p.120.

1639 *idem.*

1640 *ibid.*, p.128.

1641 *ibid.*, p.153.

1642 *idem.*

1643 Elle utilise le terme dans l'acception qu'on lui reconnaît en sciences cognitives (Grize, cité p.119).

1644 *ibid.*, p.153.

lorsqu'on choisit sciemment d'exposer la forme d'une pensée en voie de formation¹⁶⁴⁵." Borel en retient toutefois l'enseignement majeur que les langages "quotidiens" et les logiques "naturelles" révèlent dans l'essayisme un puissant pouvoir de construction de l'objet de connaissance. Mais elle rappelle certains points du protocole de l'observation en anthropologie, qu'elle estime devoir être maintenus, y compris et surtout dans un projet de réflexivité de l'observation.

L'histoire expérimentale : entre Nietzsche et Groucho Marx

Un autre exemple peut illustrer certaines limites de l'essayisme en histoire. L'idée que le plaisir (donc aussi les notions de sujet, de corps, de jeu, de métaphore...) doit reprendre ses droits dans l'univers scientifique est présente dans un volume d'*Essais d'histoire expérimentale*, dirigé par Daniel Milo, que Philippe Boutry présente récemment dans un volume consacré aux méthodes de la recherche en histoire¹⁶⁴⁶. Son programme est provocant :

"Le manifeste de l'«histoire ludique», placé sous le triple patronage de Nietzsche, Groucho Marx et Aristote, plaide tour à tour pour le viol de l'objet (historique) et l'omnipotence de l'historien ; l'anachronisme méthodique (par dépassement de la contingence et neutralisation de l'intentionnalité des acteurs historiques) ; la distanciation par rapport à l'objet (la *Verfremdung* brechtienne élargie à l'histoire sous les formes du dépaysement, de la «dé-familiarisation» et de la «dé-contextualisation») ; un moratoire dans la production de nouveaux documents ; l'appauvrissement volontaire des sources et la répétition critique des recherches antérieures ; la pratique systématique d'une expérimentation arbitraire et gratuite des hypothèses interprétatives et d'un comparatisme radical, par-delà les siècles et les continents ; l'élargissement du champ des possibles historiques ; l'utilisation de la quantification à des fins expérimentales : l'irrespect du passé, dans tous les cas¹⁶⁴⁷."

On retrouve ici les notions caractéristiques d'une "anti-méthode" essayiste, avec des spécifications propres au domaine historique. Le principe de la chronologie, par exemple, est rejeté, tout comme la hiérarchisation des concepts ou leur dénombrement exhaustif dans

1645 idem.

1646 BOUTIER & JULIA 1995. On peut penser à un autre ouvrage inspiré également de Nietzsche : *Le gai savoir des sociologues*, UGE, "10/18", 1977.

1647 BOUTRY 1995, p.56-57.

la réflexion d'un Adorno. De même, la personne de l'historien est sommée de prendre ses responsabilités : la connaissance du passé n'ayant pas d'autre sens que de se connaître soi-même, l'historien expérimental doit manifester sa présence toute-puissante (c'est-à-dire, aussi, pleinement responsable) dans sa recherche (et dans son écriture). Mais c'est surtout le nietzschéisme de ce manifeste que souligne Philippe Boutry ; l'appauvrissement des sources, la réduction des documents, le refus des autorités éminentes relèvent d'une conception de l'histoire humaine où la connaissance objective est impossible. Il n'y a pas d'objet accessible à la conscience humaine, rien que des discours ; pas de vérité de l'objet, mais des effets de vérité du discours¹⁶⁴⁸.

Boutry ne manque pas d'évoquer le livre de Luc Ferry et Alain Renaut, *La pensée* 68¹⁶⁴⁹ ; la crise de la causalité et de l'objectivité, à son avis, s'inscrit dans le contexte plus large de l'anti-humanisme contemporain :

"Pendant que l'*ego* de l'historien occupe en maître absolu la place où régnait jadis le *fait* brut et comme ingénu de l'âge du scientisme, une mise en cause plus ou moins radicale de la capacité de la raison humaine à atteindre une quelconque vérité de la connaissance du passé rejette en bloc les grands modèles explicatifs pour se délecter ludiquement de l'expérimentation systématique des hypothèses et des interprétations à l'infini «revisitées»¹⁶⁵⁰."

Les "errances de la raison historique"¹⁶⁵¹ tomberaient aussi, dans cette perspective, sous le jugement que Michel Beaujour applique à l'autoportrait littéraire.

"L'autoportrait [...] est une variante personnelle et réflexive de ces «sciences humaines», théoriques et spéculatives, dont Bacon et Vico nous ont donné le modèle, «sciences» dont la principale tâche est de définir et de déployer les «âges de l'homme», à partir du *méli-mélo* originel tout au long d'une invention dialectique omnivore. S'étant heurtées aux démentis de l'anthropologie physique, de l'ethnographie, de la linguistique historique, etc., les grandes spécialités anthropologiques se sont réfugiées [...] dans des domaines fermés *en principe* à toute vérification empirique, et leur critique de l'empirisme met en œuvre une sophistique polymorphe qui fait appel à toutes les ressources de la persuasion¹⁶⁵²."

1648 *ibid.*, p.60.

1649 Voir notre IIème partie, chapitre 1, II.

1650 BOUTRY 1995, p.67.

1651 L'expression figure dans le titre que choisit Boutry pour sa présentation.

1652 BEAUJOUR 1980, p.252.

Cette convergence de vues nous semble confirmer que l'histoire contemporaine adopte les démarches de l'essai littéraire, jusqu'à partager ses extrémismes et susciter le même type de critiques. Boutry conclut en effet, tout comme Petitot¹⁶⁵³, que la raison objective des Lumières doit être reprise en compte par les historiens, qui peuvent maintenant tirer les conséquences de leur crise "anti-humaniste" : une "réintroduction sans prétention totalisante de la causalité dans une perspective où *raconter, c'est déjà expliquer*¹⁶⁵⁴." La temporalité, la causalité, la rationalité représentent une des manières de donner du sens aux faits humains, l'un des horizons de l'esprit critique. L'essayisme peut utilement rappeler qu'elles ne sont rien d'autre que des conventions culturelles de l'Occident (et non des principes universels, immuables et inattaquables). Mais leur déconstruction elle-même doit se faire dans l'esprit des Lumières, sous peine de faire perdre leur *sens* aux faits humains.

1653 Voir notre IIème partie, chapitre 1, II.

1654 BOUTRY 1995, p.68.

CONCLUSION

Nous avons distingué trois enjeux fondamentaux dans les théories de l'essai littéraire : la question de son genre, la question de son épistémologie et le problème de sa valeur ou qualité littéraire propre. Ces trois problématiques nous ont paru liées. S'interrogeant sur les critères formels qui permettraient de définir le genre de l'essai, les critiques dépassent vite cette préoccupation descriptive pour aborder deux types de problèmes : d'une part, les critères formels, à cause de leur hétérogénéité, renvoient au problème d'un "mode" essayistique, c'est-à-dire d'une attitude mentale fondamentale, qui implique une étude épistémologique. D'autre part, les difficultés rencontrées pour définir le genre amènent à s'interroger sur l'existence même de ce genre : à la question "*Qu'est-ce que l'essai ?*" se substitue la question : "*L'essai est-il un genre ?*" Mais dire que l'essai *n'est pas* un genre, est un non-genre, suppose de repenser non seulement le système des genres, mais aussi les principes qui fondent cet édifice traditionnel : à savoir, la définition même de la littérarité, ou de la *valeur* littéraire. Ce qui est en jeu dans ce bouleversement de la théorie littéraire (Genette parle de "Révolution copernicienne"¹⁶⁵⁵) concerne bien plus que la hiérarchie des Belles-Lettres ; c'est toute notre conception de l'art comme intentionnalité créatrice qui s'y trouve mise en question.

Tout laisse penser que le sens commun résiste devant cette avancée de la théorie. Il n'est sans doute pas bénin de renverser les notions d'auteur et d'œuvre d'art¹⁶⁵⁶ dans notre civilisation, encore massivement basée sur les notions d'intentionnalité et de responsabilité. Les théories occidentales de l'art prennent peut-être dans ce dilemme leur spécificité épistémologique : pour concilier l'idée d'un sujet maître de ce qu'il fait, dominant son "œuvre", et l'excès de signification produit par cette œuvre, la théorie doit construire des concepts qui, finalement, la mettent elle-même en apparente difficulté : polysémie, genre mineur, non-genre, fin de la littérature. Ce n'est sans doute pas par hasard que Jean-Marie

¹⁶⁵⁵ GENETTE 1992, p.7.

¹⁶⁵⁶ D'où la résonance particulière d'un titre comme celui du dernier ouvrage de Genette, *L'Œuvre de l'art* (1994).

Schaeffer propose de si nombreuses références à la civilisation japonaise dans sa réflexion sur "Ce qu'a méconnu la tradition spéculative¹⁶⁵⁷" des théories contemporaines de l'art occidental. En-dehors de sa région d'origine, l'Occidental découvre en effet les surprenantes pratiques de civilisations qui ne se basent pas nécessairement sur le concept d'intentionnalité humaine. Dans ces civilisations, il n'est pas aussi extravagant que chez nous de considérer un paysage, la couleur d'une qualité particulière de terre ou d'eau, un galet ou une branche morte comme des œuvres d'art, et l'art lui-même ne se conçoit pas séparément du hasard de la "nature". Toute la problématique de l'essai peut être envisagée sous cet angle : son irresponsabilité, la part qu'il laisse au hasard, à la contingence, sa "philosophie de l'absence" (Snyder) le placent en première ligne dans le débat sur l'art conditionnel. En fait, cette notion de "nature", en tant qu'elle s'oppose à la "culture", représente bien un problème central de l'essai littéraire et de l'essayisme — et également, par conséquent, de la notion d'art et de création. Pour un anthropologue comme Lévi-Strauss, l'art est précisément le domaine où notre culture se révèle traversée par les phénomènes naturels dans lesquels elle s'ancre¹⁶⁵⁸ ; mais sans doute cette formulation elle-même n'aurait-elle pas beaucoup de sens dans d'autres civilisations que la nôtre.

Si l'étude de l'essayisme nous amène à poser toutes ces questions, qui dépassent largement le cadre d'une étude littéraire, c'est justement parce que l'essayisme s'élabore en marge de ces présupposés philosophiques qui fondent la pensée occidentale depuis l'époque moderne. C'est ce que nous ont semblé révéler les analyses de l'anti-méthode essayiste. Cependant, on peut très certainement partager la conviction de philosophes comme Luc Ferry, Alain Renaut ou Jean Petitot sur l'excès de cet "anti-humanisme" contemporain. La fascination pour le hasard, la contingence et la "forêt sombre et touffue" d'un monde qui ne serait plus gouverné par l'idéal de la raison pose le problème de la responsabilité de l'homme en général et de l'essayisme en particulier. Michel Beaujour, Georges Lukács, Michel de Certeau nous donnent des raisons convaincantes pour replacer cet idéal des Lumières dans

¹⁶⁵⁷ SCHAEFFER 1992, p.343-387.

¹⁶⁵⁸ LEVI-STRAUSS 1993, p.159.

une histoire occidentale qui s'est parfois développée sous d'autres auspices : mnémotechnie rhétorique archaïque, spiritualité médiévale¹⁶⁵⁹, expérience mystique. L'essayisme opèrerait cette restauration. Mais on a pu suggérer à quel point il s'articule lui-même sur un principe *critique* hérité de l'âge moderne. C'est peut-être là que réside sa puissance : dans ce que Graham Good a appelé, en utilisant la terminologie de Michel Foucault, un "*commentaire libéré de son texte*"¹⁶⁶⁰. Les "errances de la raison historienne" de Daniel Milo montrent un exemple et en même temps, pensons-nous, une limite de l'essayisme. En fin de compte, si ce dernier doit servir à l'enrichissement de la civilisation occidentale, c'est dans la mesure où son anti-méthode se poserait comme idéal catégorique — au même titre que la méthode objective. Un positivisme bien compris, suggère Petitot, n'est pas autre chose que cela : une manière responsable de conduire l'esprit humain, ayant l'objectivité scientifique pour idéal de la raison pure (et non pour dogme de la raison pratique).

La théorie de l'essai littéraire ne nous semble donc pas condamnée à l'essayisme dans la conduite de ses analyses. Nous avons suggéré quelques outils pour un développement théorique qui articulerait le fait littéraire essayiste sur des objets positifs : l'analyse quantitative, la pragmatique du discours et l'étude du paratexte. Le traitement quantitatif statistique permettrait de fonder une histoire de l'essai qui tienne compte à la fois des textes en tant que phénomènes autonomes (par leurs titres et leurs spécificités formelles, ainsi que par leurs conditions socio-historiques d'apparition) et des considérations métalittéraires (jugements critiques et intégration dans les conventions des Belles-Lettres à telle époque et dans tel contexte national et/ou international). La linguistique pragmatique permettrait d'envisager objectivement les fonctionnements discursifs hétérogènes, tels qu'il apparaissent en langue (et non en les renvoyant trop vite à des "formations discursives" ou épistémologiques dont la concurrence serait analysée abstraitement, en termes de pouvoir comme chez Snyder, par exemple).

¹⁶⁵⁹ Dans *La prose du monde*, Paul Zumthor décrit la pensée médiévale comme une "pensée nomade".

¹⁶⁶⁰ GOOD 1988, p. 3 (nous soulignons).

Quant au paratexte des œuvres littéraires, son analyse nous paraît promettre une théorie possible de la littérature envisagée dans sa dimension socio-créatrice (si on nous permet ce néologisme). Distincte tout autant d'une description littérale des techniques de fabrication du livre que d'une étude sociologique des institutions éditoriales, mais y recourant pour donner plus de rigueur à l'impressionisme du simple "contact sensuel avec les livres¹⁶⁶¹", la théorie du paratexte est une solution possible pour construire le texte comme objet concret, en tenant compte de la globalité de son système signifiant. De la même manière qu'on ne saurait étudier le langage théâtral indépendamment de ses conditions matérielles concrètes d'apparition (scène, éclairages, costumes, postures, etc.), l'essai littéraire ne nous paraît pas analysable indépendamment de ses aspects concrets de réalisation.

Si l'essai littéraire comme "œuvre trouvée" ne peut donc que difficilement être construit comme objet d'une théorie littéraire classique, cela ne nous semble en aucun cas signaler la "fin de la littérature" ou la décadence de la théorie. Loin de mettre le théoricien en échec, l'essai littéraire, peut-être agaçant au premier abord, l'invite au bout du compte à amplifier son raisonnement théorique et à y intégrer de nouvelles méthodes, pour une nouvelle recherche.

¹⁶⁶¹ NYSSSEN 1993.

LISTE DES RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ADORNO Theodor Wiesengrund [1958], "L'essai comme forme", in *Notes sur la littérature*, trad. de l'allemand par S.Muller, Flammarion, 1984, "Nouvelle bibliothèque scientifique", p.5-29 ("Essay als Form", in *Noten zur Literatur*, Frankfurt/Main : Suhrkamp Verlag, 1958.)

ALLISTER Mark (1989), "Writing Documentary as Therapeutic Act : Bill Barich's *Laughing in the Hills*", in ANDERSON Chris (ed), *Literary Nonfictions : Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1989, p.93-106.

ANGENOT Marc, BESSIÈRE Jean, FOKKEMA Douwe, KUSHNER Eva (1989) (dir), *Théorie littéraire*, PUF, 1989, "Fondamental", 395 p, bibliographie, index.

ARMENGAUD Françoise (1990), article "Nature et culture", in *Encyclopædia Universalis*, 1990, Corpus, tome 16, p.39-43.

ASSO Françoise (1989), "L'essai personnel", in *La Quinzaine littéraire*, 532, 16-31 mai 1989, p.31.

BACHMAN Dieter (1969), *Zwischen Tradition und Krise. Essay und Essayismus in der Deutschen Moderne. Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich*, Stuttgart : Kohlhammer Verlag, 1969, 220 p., "Sprache und Literatur" 55 (thèse soutenue à Zürich en 1968. Directeur : Emil Staiger).

BARTHES Roland (1957), *Mythologies*, Seuil, 1957, 247 p.

BARTHES Roland (1966), *Critique et vérité*, Seuil, 1966, "Tel Quel".

BARTHES Roland [1968], article "Texte (théorie du)", in *Encyclopædia Universalis*, 1990, corpus, tome 22, p.370-374 (repris sans modifications de l'édition de 1968).

BARTHES Roland (1970), *S/Z*, Seuil, 1970, "Points-Essais", 271 p.

BARTHES Roland [1970], "L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire", in *Recherches rhétoriques*, Seuil, 1994, "Points-Essais", p.254-340 (*Communications*, 16, 1970).

BARTHES Roland [1974], "L'aventure sémiologique", in *L'aventure sémiologique*, Seuil, 1985, "Points", p.9-14 (Conférence donnée en Italie, reprise dans *Le Monde* du 7 juin 1974).

BARTHES Roland (1975), *Roland Barthes par lui-même*, Seuil, 1975, "Ecrivains de toujours", 192 p, bibliographie, index.

BARTHES Roland (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, 1977, "Tel Quel", 280 p.

BARTHES Roland (1978), *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*, Seuil, 1978, "Points-Essais", 46 p.

BARTHES Roland (1984), *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, 1984, "Points-Essais", 439 p.

BEAUJOUR Michel (1980), *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Seuil, 1980, "Poétique", 376 p., bibliographie, index des noms.

BELLE-ISLE LÉTOURNEAU Francine (1972), "L'essai littéraire : un inconnu à plusieurs visages...", in *Études littéraires*, V, 1, avril 1972, p.47-58.

BELLOC Hilaire (1929), "An essay upon Essays upon Essays", in *Essays*, George G. Harrap & Co Ltd, 1929, "Essays of to-day and yesterday", p.11-14.

BENNETT James R. (1989), "The essay in recent anthologies of literature criticism", in *Sub-Stance* (University of Wisconsin), XVIII, 60, 1989, p.105-111.

BENSE Max (1947), "Über den Essay und seine Prosa", in *Merkur*, 1, 1947, p.414-424.

BENSMAÏA Réda (1986), *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*, Tübingen : Günter Narr Verlag, 1986, "Études littéraires françaises" 37, 135 p., bibliographie.

BENSMAÏA Réda (1986b), article "Essai", in DEMOUGIN Jacques (dir), *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures. Littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes*, 2 volumes, Larousse, 1986, indications bibliographiques.

BERGER Bruno (1964), *Der Essay. Form und Geschichte*, Bern, München : Franke, 1964, 283 p, bibliographie, index.

BESNIER Patrick (1990), "La crise de l'identité littéraire", in *Le grand atlas Universalis des littératures*, Encyclopaedia Universalis France, 1990, "Les grands atlas Universalis", p.234-235, indications bibliographiques.

BINKLEY Timothy [1977], "«Pièce» : contre l'esthétique", traduit de l'américain par Claude Hary-Schaeffer, in GENETTE Gérard (ed), *Esthétique et Poétique*, Seuil, 1992, "Points-Essais", p.33-66 (1ère publication dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35., 1977, p.265-277.)

BLINKENBERG Andreas (1950), "Quel sens Montaigne a-t-il voulu donner au mot 'essais' dans le titre de son oeuvre ?", in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*, Vol.1, Paris, 1950, p.3-14.

BONENFANT Joseph (1972), "La pensée inachevée de l'essai", in *Études littéraires*, V, 1, avril 1972, p.15-21.

BOREL Marie-Jeanne (1989), "Textes et construction des objets de connaissance", in REICHLER Claude (dir), *L'Interprétation des textes*, Minuit, 1989, "Arguments", p.115-156, indications bibliographiques.

BOTT François (1992), "Course d'essai", in *Le Monde des livres*, 11 septembre 1992, numéro spécial : "Montaigne. Le quatre centième anniversaire de la mort du philosophe", p.31.

BOUTIER Jean, JULIA Dominique (1995) (dir), *Passés recomposés. Champs et chantiers de l'Histoire*, Editions Autrement, 1995, "Mutations", 349 p, indications bibliographiques pour le volume complet et pour chaque article.

BOUTRY Philippe (1995), "Assurances et errances de la raison historique", in BOUTIER Jean, JULIA Dominique (dir), *Passés recomposés. Champs et chantiers de l'Histoire*, Editions Autrement, 1995, "Mutations", p.56-68.

BROUILLETTE Claude (1972), "L'essai : une frivolité littéraire ?", in *Etudes littéraires*, V, 1, avril 1972, p.37-46.

CANTARUTTI Giulia, SCHUMACHER Hans (1986) (ed), *Neuere Studien zur Aphoristik und Essayistik*, Frankfurt am Main : Peter Lang, 1986, "Berliner Beiträge zur Neueren Deutschen Literatur-Geschichte" 9, 259 p.

CERTEAU Michel de (1975), *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, 1975, "Bibliothèque des histoires", 358 p, notes bibliographiques (recueil de textes parus dans diverses revues entre 1969 et 1974).

CERTEAU Michel de (1990), article "Mystique", in *Encyclopædia Universalis*, 1990, Corpus, tome 15, p.1031-1036.

CHABANIS Christian (1973), "L'essai est-il un genre ?", in *Les Nouvelles Littéraires*, 7 janvier 1973, p.6.

CHADBOURNE Richard M. (1983), "A Puzzling Literary Genre. Comparative Views of the Essay", in *Comparative Literature Studies* (Urbana), XX, 1983, p.133-153.

CHAMPIGNY Robert (1967), *Pour une esthétique de l'essai littéraire*, Paris : Minard, 1967, "Lettres modernes", "Situations" 15, 110 p.

CHAMPIGNY Robert (1982), "Variables, concepts, allégories", in *French Literature Series* (University of South Carolina), IX, 1982, "The French Essay", 140 p, actes de la Ninth French Literature Conference, University of South Carolina, 2-4 avril 1981, p.110-117.

CHAPMAN David Wayne (1985), "The Essay as a Literary Form", in *Dissertation Abstract International*, XLVI(9), march 1986, 2683 A. (Ph.D., Texas Christian University, 1985, 197 p, Adviser : Gary Tate).

CHARGAFF Erwin (1984), "Das Wesentliche eines gelungenen Essays", *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt Jahrbuch*, 1984, p.114-117.

CHARLES Michel (1977), *Rhétorique de la lecture*, Seuil, 1977, "Poétique", 297 p.

COMBE Dominique (1992), *Les genres littéraires*, Hachette-Supérieur, 1992, "Contours littéraires", 175 p, bibliographie, index.

COMETTI Jean-Pierre (1986), "Essais «pour un homme autre»", in *Robert Musil de Törless à L'homme sans qualités*, Bruxelles : Mardaga, 1986, "Philosophie et langage".

COMPAGNON Antoine (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979, "Poétique", 414 p.

COQUIO Catherine, SALADO Régis (1993) (ed), *Barthes après Barthes. Une actualité en questions. Actes du colloque international de Pau, 22-24 novembre 1990*, Publications de l'Université de Pau (PUP), 1993, 245 p.

CROCE Elena (1965), "Hinweis auf Essayisten", in *Akzente* (München), 19, 1965, p.251-257.

DEDEYAN Charles [1947], *Montaigne chez ses amis anglo-saxons*, 2 volumes, Boivin, s.d. [1947], "Etudes de littérature étrangère et comparée", 448 et 118 p, bibliographie, index, table analytique.

DELANNOI Gil (1986), "Eloge de l'essai" in *Esprit*, 117-118, août-septembre 1986, numéro spécial : "La passion des idées", p.183-187.

DEMOUGIN Jacques (1986) (dir), *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures. Littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes*, 2 volumes, Larousse, 1986, notices bibliographiques.

DESJEUX Dominique, ORHANT Isabelle, TAPONIER Sylvie (1991), *L'édition en sciences humaines, la mise en scène des sciences de l'homme et de la société*, Paris : L'Harmattan, 1991, "Dossiers de sciences humaines et sociales", 238 p, bibliographie p.233-238.

DICKIE George [1973], "Définir l'art", traduit de l'américain par Claude Hary-Schaeffer, in GENETTE Gérard (ed), *Esthétique et Poétique*, Seuil, 1992, "Points-Essais", p.9-32 (1ère publication : "Defining Art II", in Matthew Lipman, *Contemporary Aesthetics*, Boston : Allyn & Bacon Inc., 1973.)

DOWDEY Diane (1984), "Literary Science : A Rhetorical Analysis of an Essay Genre and Its Tradition", in *Dissertation Abstracts International*, 45(9), mars 1985, 2875 A (Ph.D, The University of Wisconsin-Madison, 1984, 569 p, supervisor : Walter B.Rideout).

Encyclopædia Universalis (1990), Thésaurus, article "Essai".

EVERETT Jane (1994), "La traduction de l'essai littéraire : 'How It Strikes a Contemporary' de Virginia Woolf en français", in *Traduction, Terminologie, Rédaction (TTR). Etudes sur le texte et ses transformations* (Université Concordia, Québec), VII, 1, 1er semestre 1994, "Genres littéraires et traduction" sous la direction de Jean-Marc GOUANVIC, p.93-115.

EXNER Richard (1962), "Zum Problem einer Definition und einer Methodik des Essays als dichterischer Kunstform", in *Neophilologus* (Gravenhague), 46, 1962, p 169-182.

FAERY Rebecca Blevins (1990), "On the Possibilities of the Essay : A Meditation" in *Iowa Review* (University of Iowa), XX, 2, 1990, p.19-27.

FERRY Luc, RENAUT Alain (1985), *La pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Gallimard, 1985, "Le monde actuel", notes bibliographiques.

FONTAINE David (1992), *La poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Nathan-Université, 1993, "128 — Lettres", 128 p., bibliographie, index.

FRASER Theodor P. (1986), *The French essay*, Boston : Twayne, 1986, [XXIII]-191 p, "Twayne's World Authors Series" 775, bibliographie, index des noms et des titres.

French Literature Series (1982), (University of South Carolina), IX, 1982, "The French Essay", 140 p, actes de la Ninth French Literature Conference, University of South Carolina, 2-4 avril 1981.

FRIEDRICH Hugo [1949], *Montaigne*, traduit de l'allemand, Gallimard, 1968, 434 p, chronologie, bibliographie, index (*Montaigne*, 1949).

GENETTE Gérard [1979], "Introduction à l'architexte", in GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan (dir), *Théorie des genres*, Seuil, 1986, "Points", p.89-160 (1ère publication dans la collection "Poétique" au Seuil en 1979.)

GENETTE Gérard (1987), *Seuils*, Seuil, 1987, "Poétique", 389 p, index.

GENETTE Gérard (1991), *Fiction et diction*, Seuil, 1991, "Poétique", 151 p.

GENETTE Gérard (1992) (ed), *Esthétique et Poétique*, Seuil, 1992, "Points-Essais", 245 p.

GÓMEZ-MARTÍNEZ José Luis (1981), *Teoría del Ensayo*, Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, "Temas científicos y literarios" 36, 165 p, bibliographie p.147-165.

GOOD Graham (1988), *The Observing Self: Rediscovery of the Essay*, London : Routledge, 1988, XV, 208 p, notes bibliographiques.

GOODMAN Nelson [1977], "Quand y a-t-il art ?", traduit de l'américain par Danielle Lories, in GENETTE Gérard (ed), *Esthétique et Poétique*, Seuil, 1992, "Points-Essais", p.65-82 ("When is art ?", In *The Arts and Cognition*, The Johns Hopkins University Press, 1977).

GORDON Eleanor Risteen (1989), "The Authority of the Essay : Philosophical, Rhetorical and Cognitive Considerations", in *Dissertation Abstracts International*, 50(2), août 1989, 449 A (Ph.D., University of Illinois at Chicago, 1988, 201 p.)

GRATELOUP Léon-Louis (1983), *Nouvelle anthologie philosophique. Eléments pour la réflexion*, Hachette, 1983, 446 p, index.

GROSS John (ed), *The Oxford Book of Essays*, Oxford University Press, 1991, 680 p.

HAAS Gerhard (1969), *Essay*, Stuttgart : Metzler, 1969, "Realienbücher für Germanisten", "Sammlung Metzler" 83, 88 p, bibliographies en fin de chapitres, index.

HAGÈGE Claude (1985), *L'Homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Fayard, 1985, 314 p., index.

- HAMBURGER Michael (1965), "Essay über den Essay", in *Akzente*, Jg.12, 1965, p.290-292.
- HÄNY Arthur (1968), "Der Essay", in *Schweizer Monatshefte* (Zürich), 47, 1967-1968, p.395-401.
- HARDISON O.B.Jr. (1988), "Binding Proteus : An Essay on the Essay", *Sewanee Review*, 96, 4, automne 1988, p.610-632.
- HEIMRATH Ulrich (ed) (1980), *Deutsche Essays des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart : Reclam, 1980, "Arbeitstexte für den Unterricht", 117 p, bibliographie.
- HERR Michael (1980), *Putain de mort*, traduit de l'américain par Pierre Alien, Albin Michel, 1980, 265 p. (*Dispatches*, Alfred A. Knopf Inc., 1968, 1969, 1970, 1977).
- HESSE Douglas (1987), "The Story in the Essay", in *Dissertation Abstracts International*, 48(8), février 1987, 3024 A (Ph.D., The University of Iowa, 1986, 289 p, supervisor : Susan Lohafer).
- HESSE Douglas (1989), "Stories in Essays, Essays in Stories", in ANDERSON Chris (ed), *Literary Nonfictions : Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1989, p.176-196.
- HILSBACHER Walter (1962), "Essay über den Essay", in *Frankfurter Hefte* (Frankfurt/Main), 27, 1962, p.49-54.
- HOCKE Gustav R.(ed) [1938], *Der französische Geist. Geistesgeschichtliche Untersuchungen der französischen Essayistik*, textes français traduits en allemand par Peter Schon, M., Zürich : Diogenes-Verlag, 1988, "Diogenes-Taschenbücher" 2134 (bilingue), 276 p, index. (1ère édition 1938)
- HOUTCHENS Carolyn W. & Lawrence H. (ed), *The English Romantic Poets and Essayists. A review of Research and Criticism*, University of London Press for the Modern Language Association of America, 1966.
- HOWARTH William (1988), "Itinerant Passages : Recent American Essays", in *Sewanee Review*, 96, 4, automne 1988, p.633-643.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir (1964), *L'ironie*, Flammarion, 1964, "Champs", 186 p.
- JAUSS Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Gallimard, 1978, "Tel", 305 p. (Textes publiés en Allemagne entre 1972 et 1975, traduction revue par l'auteur).
- JOUBE Vincent (1992), *La lecture*, Hachette-Supérieur, 1992, "Contours littéraires", 111 p, bibliographie, index.
- JUST Klaus Günther (1954), "Der Essay", in *Deutsche Philologie im Aufriß*, 1954, II, 1689-1738.

KAUFFMANN Lane R. (1988), "La voie diagonale de l'essai : une méthode sans méthode", *Diogène*, 143, 1988, p.68-93 ("The Skewed Path : Essaying as Un-methodical Method", traduit de l'anglais par Marc-André BERA).

KLAUS Carl H. (1989), "Essayists on the Essay", in ANDERSON Chris (ed), *Literary Nonfictions : Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1989, p.155-175.

KOSCH Wilhelm (ed) (1949), "Essay" in *Deutsches Literatur-Lexikon*, Bern, 1949, p.465.

KUENTZ Pierre [1970], "Le «rhétorique» ou la mise à l'écart", in *Recherches rhétoriques*, Seuil, 1994, "Points-Essais", p.211/232 (*Communications*, 16, 1970.)

KUNDERA Milan (1986), *L'art du roman*, Gallimard, 1986, 200 p.

KUNDERA Milan (1987), *La vie est ailleurs*, traduction de François Kérel revue par l'auteur, postface de François Ricard, Gallimard, 1987, "Folio", 474 p.

LAMB Charles [1823], *The Complete Works of Charles Lamb in prose and verse*, London : Chatto & Windus, 1912, p.856 p. (*Essays of Elia*, 1823.)

LANE Philippe (1992), *La périphérie du texte*, Nathan, 1992, "Fac. — Linguistique", 157 p, bibliographie, index.

LARGUIER-MENARD A. (1994), article "Essai" in *Dictionnaire Universel des Littératures*, sous la direction de Béatrice Didier, PUF, 1994, p.1132-1133, notice bibliographique.

LEARY Lewis (1960) (ed.), *American Literary Essays*, New York : T.Y.Crowell Co, 1960, 318 p, bibliographie.

LEJEUNE Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975, "Poétique", 357 p, bibliographie.

LÉTOURNEAU (1972), voir BELLE-ISLE LÉTOURNEAU 1972.

LÉVI-STRAUSS Claude (1960), *Leçon inaugurale faite le mardi 5 janvier 1960*, [Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur], 1960, 47 p. (Collège de France, Chaire d'anthropologie sociale.)

LÉVI-STRAUSS Claude (1993), *Regarder, écouter, lire*, Plon, 1993, 188 p., index.

LUKÁCS Georg [1911], "Nature et forme de l'essai", traduit par D. Bohler et F. Hartweg, in *Etudes Littéraires*, V, 1, avril 1972, p.91-114 ("Über Wesen und Form des Essays", in *Die Seele und Formen : Essays*, Berlin : Eton Fleischel und Co., 1911. Autre traduction française : *L'âme et les formes*, traduction et présentation par Guy Haarscher, Gallimard, 1974, "Bibliothèque de philosophie", p.12-33.)

MAC CARTHY John Aloysius (1989), *Crossing Boundaries : A Theory and History of Essay Writing in German, 1680/1815*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1989, 346 p, bibliographie, index.

MAILHOT Laurent (1990), "L'âge de l'essai", in *Europe*, 731, mars 1990 : "Littérature nouvelle au Québec", p.31-44.

MAILHOT Laurent, MELANÇON Benoît (ed) (1984), *Essais québécois, 1937-1983 : anthologie littéraire*, Ville de la Salle (Québec) : Hurtubise, 1984, "Cahiers du Québec" 79, coll. "Textes et documents littéraires".

MAINGUENEAU Dominique (1990), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris : Dunod, 1990, "Lettres supérieures", 186 p, indications bibliographiques en fin de chapitres, index des notions.

MAINGUENEAU Dominique (1991), *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Hachette-Supérieur, 1991, "Linguistique", 268 p, bibliographie, index des notions.

MAINGUENEAU Dominique (1993), *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris : Dunod, 1993, "Lettres supérieures", 196 p, bibliographie, index des notions.

MARIVAUX (1969), *Journaux et œuvres diverses*, édition complète, texte établi par F. Deloffre et M. Gilot, Garnier Frères, 1969.

MARTINI Fritz (1958), "Essay", in *Reallexikon des deutschen Literatur-Geschichte*, Berlin, 1958.

MARTINON Jean-Pierre (1990), article "Culture (sociologie de la)", in *Encyclopædia Universalis*, 1990, Corpus, tome 6, p.947-949.

MASINI Ferruccio (1986), "Beitrag zu einer Philosophie des Essays", in CANTARUTTI Giulia, SCHUMACHER Hans (ed), *Neuere Studien zur Aphoristik und Essayistik*, Frankfurt/Main : Peter Lang, 1986, p.250-255.

MOLES Abraham (1990), article "Invention", in *Encyclopædia Universalis*, 1990, Corpus, tome 12, p.543-545.

MONTAIGNE, *Essais*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Michel, 3 volumes, Librairie Générale Française, 1972, "Le livre de poche".

MONTANDON Alain (1992), *Les formes brèves*, Hachette-Supérieur, 1992, "Contours littéraires", 176 p, bibliographie, index.

MOROT-SIR Edouard (1982), "L'essai, ou l'anti-genre dans la littérature du XXème siècle", in *French Literature Series* (University of South Carolina), IX, 1982, "The French Essay", actes de la Ninth French Literature Conference, University of South Carolina, 2-4 avril 1981, p.118/132.

MOROT-SIR Edouard (1989), recension de *The French Essay* de Theodor Fraser (1986), in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, LXXXIX, 2, mars-avril 1989, p.339-340.

MOSCOVICI Serge (1977), *Essai sur l'histoire humaine de la nature*, nouvelle édition, Flammarion, 1977, 569 p., "Champs", notes bibliographiques (1ère édition 1968).

MUSIL Robert [1930-1938], *L'Homme sans Qualités*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, 2 vol., Seuil, 1956, "Points-Romans" (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930-1938).

MUSIL Robert (1978), *Essais, conférences, critique, aphorismes et réflexions, textes choisis*, traduits de l'allemand et présentés par Philippe Jaccottet d'après l'édition d'Adolf Frisé (Rowohlt, 1978), Seuil, 1978.

NORA Pierre (1987) (ed), *Essais d'ego-histoire*, Gallimard, 1987, "Bibliothèque des histoires", 360 p.

NYSSSEN Hubert (1993), *Du texte au livre, les avatars du sens*, Nathan, 1993, "Le texte à l'œuvre", 186 p, bibliographie.

OBALDIA Claire De (1993), *The Essay as a Marginal Genre*, Ph. D, University of Oxford (Grande-Bretagne), 1989, 536 p. (in *Dissertation Abstracts International*, 53 : 10, avril 1993, 3517 A).

OUELLETTE Fernand (1972), "Divagations sur l'Essai", in *Etudes littéraires*, V, 1, avril 1972, p.9-13.

PAGEAUX Henri-Daniel (1994), *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, 1994, "Cursus", 189 p, bibliographie.

PAQUETTE Jean-Marcel (1972), "Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole", in *Etudes littéraires*, V, 1, avril 1972, p.75-88.

PAQUETTE Jean-Marcel (1974), article "Essai", in *Dictionnaire international des termes littéraires*, fascicule E, Paris : Mouton, 1974.

PAQUETTE Jean-Marcel (1986), "Prolégomènes à une théorie de l'essai" in *Kwartalnik Neofilologiczny* (Varsovie), XXXIII, 4, 1986, p.451-454.

PETITOT Jean (1990), "La connaissance comme valeur", in *Encyclopædia Universalis*, Symposium, tome 1 : "Les enjeux", p.137-143.

PICON Gaëtan (1960), "Problèmes contemporains : les essayistes", in *Panorama de la nouvelle littérature française*, nouvelle édition refondue, Gallimard, 1960, p.205-242 (1ère édition 1949).

POTGIETER J.D.C. (1987), "Essay : Ein 'Misch'-Genre ?", in *Wirkendes Wort : Deutsche Sprache in Forschung und Lehre*, 37, 3, mai-juin 1987, p.193-205.

RANCIÈRE Jacques (1992), *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Seuil, 1992, "La librairie du XXème siècle", 213 p, notes bibliographiques.

REICHLER Claude (1989) (dir), *L'Interprétation des textes*, Minuit, 1989, "Arguments", 222 p.

RICARD François (1977), "L'Essai", in *Etudes Françaises*, octobre 1977, 13, 3-4, "Petit manuel de littérature québécoise", p.365-380.

RICARD François [1982], "Le point de vue de Satan", postface à *La vie est ailleurs* de Milan Kundera, Gallimard, 1987 (1ère publication 1982), p.465-474.

RICŒUR Paul (1985), *Temps et récit*, Seuil, 1985, "Points-Essais", tome III : "Le temps raconté".

ROBIN Régine (1989), "Extension et incertitude de la notion de littérature", in ANGENOT Marc, BESSIÈRE Jean, FOKKEMA Douwe, KUSHNER Eva (dir), *Théorie littéraire*, PUF, 1989, "Fondamental", p.45-50.

ROBRIEUX Jean-Jacques (1993), *Elements de rhétorique et d'argumentation*, Dunod, 1993, "Lettres supérieures", 225 p, bibliographie, index des notions.

ROCHLITZ Rainer (ed, préf.) (1990), *Les théories esthétiques après Adorno*, trad. R. Rochlitz et C. Bouchindhomme, Arles, Actes Sud, 1990, 298 p, notes bibliographiques.

ROHNER Ludwig (1965), "Anfänge des Essays", in *Akzente*, 12, 1965, p.303-321.

ROHNER Ludwig (1966), *Materialen zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung*, 1966, 927 p.

ROUSSEAU, *Les Rêveries du promeneur solitaire* [1782], présenté par Jacques Voisine, Garnier-Flammarion, 1964.

ROY Fernand (1972), "Un tombeau pour l'essai ?", in *Etudes littéraires*, V, 1, avril 1972, p.28-38.

RUTTKOWSKI, BLAKE (1969), *Glossaire trilingue des termes littéraires*, Bern, München : Francke Verlag, 1969.

SABRY Randa (1992), *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, Paris : Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 1992, "Recherches d'histoire et de sciences sociales" 54, 318 p, bibliographie, index.

SANDERS Scott Russell (1988), "The Singular First Person", in *The Sewanee Review*, XCVI, 4, automne 1988, p.658-672.

SARTRE Jean-Paul [1939], "Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité" [janvier 1939], in *Situations I*, Gallimard, 1947, p.32.

SARTRE Jean-Paul [1943], "Un nouveau mystique" [décembre 1943], in *Situations I*, Gallimard, 1947, p.143-188.

SCHAEFFER Jean-Marie [1983], "Du texte au genre. Notes sur la problématique générique", in GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan (dir), *Théorie des genres*, Seuil, 1986, "Points", p.179-205 (article repris de *Poétique*, 53, 1983.)

SCHAEFFER Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, 1989, ("Poétique").

SCHAEFFER Jean-Marie (1990), "Les genres littéraires", in *Le grand atlas Universalis des littératures*, Encyclopaedia Universalis France, 1990, "Les grands atlas Universalis", p.14-15.

SCHAEFFER Jean-Marie (1992), *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIème siècle à nos jours*, Gallimard, 1992, "NRF Essais", 444 p, index des notions, des noms, notes bibliographiques.

SCHOLES Robert, KLAUS Karl H. (1969), *Elements of the essay*, London, Toronto : Oxford University Press, 1969, 86 p.

SCHON Peter (1954), *Vorformen des Essays in Antike und Humanismus : Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der 'Essais' von Montaigne*, Wiesbaden : Steiner, 1954, "Mainzer romanist. Arbeiten" 1, [vi]-105 p.

SCHOPENHAUER Arthur [1851], *Contre la philosophie universitaire*, traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, Préface de Miguel Abensour et Pierre-Jean Labarrière, Rivages, 1994, "Petite bibliothèque", 161 p ("Über die Universitäts-Philosophie", in *Parerga et Paralipomena*, 1851).

SNYDER John (1991), *Prospects of Power. Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of Genre*, Lexington : The University Press of Kentucky, 1991, 238 p, bibliographie, index.

SOUDIÈRE Martin de la (1994), "Ecrire l'hiver", in *Communications*, 58, 1994, "L'écriture des sciences de l'homme", p.103-118.

SPIEL Hilde (1981), "Versuch über den deutschen Essay : Dankrede", in *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung* (Darmstadt), II, 1981, p.67-72.

SPIESS-FAURE Dominique (1973), article "Essai", in *La Grande Encyclopédie*, Larousse, 1973, p.4541/4542.

STAROBINSKI Jean (1985), "Peut-on définir l'Essai ?", in *Pour un temps/Jean Starobinski*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1985, "Cahiers pour un temps" 7, 185-196.

STAROBINSKI Jean (1993), *Montaigne en mouvement*, édition revue et complétée, Gallimard, 1993, "Folio-Essais", bibliographie, (1ère édition 1982)

STAROBINSKI Jean et alii (1987), "Die Ethik des Essays : ein Gespräch", in *Neue Rundschau*, 98, 1, 1987, p.6-22.

SÜNNER Rüdiger (1986), "Tanz der Begriffe. Musikalische Elemente im Sprachstil von Nietzsche und Adorno", in CANTARUTTI Giulia, SCHUMACHER Hans (ed), *Neuere Studien zur Aphoristik und Essayistik*, Frankfurt am Main : Peter Lang, 1986, "Berliner Beiträge zur Neueren Deutschen Literatur-Geschichte" 9, p.184-200.

TELLE E.V. (1968), "A propos du mot 'Essai' chez Montaigne", in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* (Genève), 30, 1968, p.225-247.

TERRASSE Jean (1977), *Rhétorique de l'essai littéraire*, Presses de l'université de Québec, 1977, "Genres et discours", 156 p, bibliographie.

TODOROV Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, 188 p, bibliographie.

VALERY Paul [1919], "Note et digression" [1919], in *Œuvres*, tome I, édition établie par Jean Hytier, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1957.

VALERY Paul [1936], "Philosophie de la danse" [1936], in *Œuvres*, tome I, édition établie par Jean Hytier, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1957.

VALERY Paul (1957), *Œuvres*, tome I, édition établie par Jean Hytier, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1957.

VAN TIEGHEM Philippe (dir) (1968), article "Essay", in *Dictionnaire des littératures*, avec la collaboration de Pierre Josserand, PUF, 1968. (2ème édition en 1984)

VIALA Alain (1990), "Figures de l'écrivain. Introduction", in *Le grand atlas Universalis des littératures*, Encyclopaedia Universalis France, 1990, "Les grands atlas Universalis", p.186-187.

VIERU Sorin (1987), "La condition de l'essai : sur la frontière entre la littérature et la philosophie", in *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires*, 1, 1987, p.58-62.

VIGNEAULT Robert (1972), "L'essai québécois. La naissance d'une pensée", in *Etudes littéraires*, V(1), avril 1972, p.59/73.

VIGNEAULT Robert (1994), article "Essai. Canada français / XXème siècle", in *Dictionnaire Universel des Littératures*, sous la direction de Béatrice Didier, PUF, 1994, p.1133-1134.

VOISIN Marcel (1988), "A l'école buissonnière de la pensée", in *Etudes littéraires*, XXI, 2, 1988, "L'essai en Belgique romane", p.89-102.

WEISSENBERGER Klaus (1985), "Der Essay" (p.105-124) in WEISSENBERGER Klaus (dir), *Prosa ohne Erzählen : Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*, Tübingen, Niemeyer, 1985, 202 p, "Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft" 34.

WHITMORE Charles (1921), "The Field of the Essay", *Publications of the Modern Language Association*, 36, 1921.

WILPERT Gero von (1989), "Essay", in *Sachwörterbuch der Literatur*, 7. Ausgabe, Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 1989, p.267-269, bibliographie.

WOOLF Virginia (1925), "The Modern Essay", in *The Common Reader* (First Series), London : Hogarth Press, 1925, p.267-281.

ZEIGER William (1989), "The Personal Essay and Egalitarian Rhetoric", in ANDERSON Chris (ed), *Literary Nonfictions : Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1989, p.235-244.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, fondée par Hanns W. EPPELSHEIMER, continuée par Clemens Köttelwesch et Bernhard Koßmann, éditée par Wilhelm R. Schmidt, annuelle, Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main.

Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft, fondée par Otto KLAPP, continuée et établie par Astrid Klapp-Lehrmann, annuelle, Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main.

French XX Bibliography – Critical and Bibliographical References for the Study of French Literature since 1885, D.W. ALDEN, P.C. HOY, W.J. THOMPSON (ed), annual, Selinsgrove : Susquehanna University Press ; London & Toronto : Associated University Presses.

International Bibliography of Books and Articles on the Modern Languages and Literatures, annual, New York : The Modern Language Association of America.

STARR William T., "The French essai [A tentative bibliography]", in *French Literature Series* (University of South Carolina), IX, 1982, "The French Essay", actes de la Ninth French Literature Conference, University of South Carolina, 2-4 avril 1981, p.133-140.

AUTOUR DE MONTAIGNE

ATKINSON Geoffroy, "La forme de l'essai avant Montaigne", *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, VIII, 1946, p.129-136.

BAROUSSE, *Petit vade mecum, Michel de Montaigne*, Arles : Actes sud, 1992, 163 p.

BEAUJOUR Michel, "«Considération sur Cicéron» (I, 40), l'alongeail comme marque générique. La lettre et l'essai", in TETEL Marcel, MASTERS G.Mallary (ed & préf.), *Actes du colloque international Montaigne 1580-1980*, Nizet, 1983, p.16-35.

BLINKENBERG Andreas, "Quel sens Montaigne a-t-il voulu donner au mot 'essais' dans le titre de son oeuvre ?", in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*, Vol.1, Paris, 1950, p.3-14.

BOASE A.-M., "The early history of the 'Essai' title in France and Britain", in IRESON J.C., MAC FARLANE I., REES G. (ed), *Studies in French Literature presented to H.W.Lawton*, Manchester : University Press, 1967, New York : Barnes and Noble, 1968, p.7-74.

BRODY Jules, "«Tout exemple cloche» : la métaphore itinéraire dans *De l'exérence*", in *Nouvelles lectures de Montaigne*, Champion, 1994, p.127-163.

COMPAGNON Antoine, *Chat en poche. Montaigne et l'allégorie*, Seuil, 1993, "La librairie du XXème siècle".

COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979, "Poétique", 414 p.

COMPAGNON Antoine, *Nous, Michel de Montaigne*, Seuil, 1980, 231 p., biblio.

DEDEYAN Charles, *Montaigne chez ses amis anglo-saxons*, 2 volumes, Boivin, s.d. [1947], "Etudes de littérature étrangère et comparée", 448 et 118 p, bibliographie, index, table analytique.

DESAN Philippe, "Essai du moi et histoire de l'autre : la ruse des *Essais*", in DUBOIS Claude-Gilbert (ed), *Montaigne et l'histoire. Actes du colloque international de Bordeaux, 29 septembre - 1er octobre 1988*, Klincksieck, 1991, p.241-256.

DUBOIS Claude-Gilbert (ed), *Montaigne et l'histoire. Actes du colloque international de Bordeaux, 29 septembre - 1er octobre 1988*, Klincksieck, 1991.

ETIEMBLE René, "Sens et structure dans un essai de Montaigne", in *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 14, 1962, p.263-274.

FEYTAUD Jean de, "Petite note sur le sens du mot 'Essai'", in *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, 17-18, janvier-juin 1961.

FRAME David M., "But what are Essays ? Montaigne Read in 1580", in TETEL Marcel, MASTERS G.Mallary (ed & préf.), *Montaigne 1580-1980*, Nizet, 1983, p.89-102.

FRIEDRICH Hugo, *Montaigne*, traduit de l'allemand, Gallimard, 1968, 434 p, chronologie, bibliographie, index (*Montaigne*, 1949).

KRITZMAN Lawrence D., "De l'écriture de l'histoire à l'histoire de l'écriture chez Montaigne", in DUBOIS Claude-Gilbert (ed), *Montaigne et l'histoire. Actes du colloque international de Bordeaux, 29 septembre - 1er octobre 1988*, Klincksieck, 1991, p.309-318.

Magazine littéraire, 303, octobre 1992, dossier : "Montaigne en mouvement", p.16-63, bibliographie de Claude-Gilbert Dubois.

Le Monde des livres, 11 septembre 1992, numéro spécial : "Montaigne. Le quatre centième anniversaire de la mort du philosophe".

NAKAM Géralde, "Les temps en miroir ou les dialogues du passé et du présent. L'histoire et l'art. Le travail de l'«essai»", in DUBOIS Claude-Gilbert (ed), *Montaigne et l'histoire. Actes du colloque international de Bordeaux, 29 septembre - 1er octobre 1988*, Klincksieck, 1991, p.39-52.

O'NEILL John, *Essaying Montaigne. A Study of the Renaissance Institution of Writing and Reading*, London, Routledge & Kegan Paul, 1982, "International Library of Phenomenology and Moral Sciences", 244 p.

REGOSIN Richard L., "Lecture de l'essai, lecture de l'histoire", in DUBOIS Claude-Gilbert (ed), *Montaigne et l'histoire. Actes du colloque international de Bordeaux, 29 septembre - 1er octobre 1988*, Klincksieck, 1991, p.319-325.

SCHON Peter, *Vorformen des Essays in Antike und Humanismus : Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der 'Essais' von Montaigne*, Wiesbaden : Steiner, 1954, "Mainzer romanist. Arbeiten" 1, [vi]-105 p.

SCREECH M. A., *Montaigne et la mélancolie. La sagesse des Essais*, traduit de l'anglais par Florence Bourgnès, préface de Marc Fumaroli, PUF, 1992, "Questions", 235 p., biblio, index. (*Montaigne and Melancholy. The Wisdom of the "Essays"*, Gerald Duckworth & Co Ltd., 1983.)

STAROBINSKI Jean, *Montaigne en mouvement*, édition revue et complétée, Gallimard, 1993, "Folio-Essais", bibliographie, (1ère édition 1982)

TELLE E.V., "A propos du mot 'Essai' chez Montaigne", in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* (Genève), 30, 1968, p.225-247.

TETEL Marcel, MASTERS G.Mallary (ed & préf.), *Actes du colloque international Montaigne 1580-1980*, Nizet, 1983, 176 p.

VILLEY Pierre, *Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne*, 2ème édition revue et corrigée, mise à jour et augmentée, 2 volumes, Paris : Hachette et Cie, 1933.

L'ESSAI COMME FORME

Ouvrages théoriques

ANDERSON Chris (ed), *Literary Nonfictions : Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1989, 338 p.

BACHMAN Dieter, *Zwischen Tradition und Krise. Essay und Essayismus in der Deutschen Moderne. Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich*, Stuttgart : Kohlhammer Verlag, 1969, 220 p., "Sprache und Literatur" 55 (thèse soutenue à Zürich en 1968. Directeur : Emil Staiger).

BEAUJOUR Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Seuil, 1980, "Poétique", 376 p., bibliographie, index des noms.

BENSMAÏA Réda, *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*, Tübingen : Günter Narr Verlag, 1986, "Etudes littéraires françaises" 37, 135 p., bibliographie.

BERGER Bruno, *Der Essay. Form und Geschichte*, Bern, München : Franke, 1964, 283 p, bibliographie, index.

BOAS A, *The fortunes of the essay in France*, London, 1939.

BUTRYM Alexander J. (ed), *Essays on the Essay : Redefining the Genre*, Athens : University of Georgia Press, 1989, 309 p.

CANTARUTTI Giulia, SCHUMACHER Hans (ed), *Neuere Studien zur Aphoristik und Essayistik*, Frankfurt am Main : Peter Lang, 1986, "Berliner Beiträge zur Neueren Deutschen Literatur-Geschichte" 9, 259 p.

CHAMPIGNY Robert, *Pour une esthétique de l'essai littéraire*, Paris : Minard, 1967, "Lettres modernes", "Situations" 15, 110 p.

FIEDLER Leslie, *The Art of the Essay*, [1ère éd. 1958], 2ème éd. New York : Thomas Y. Crowell C°, 1969.

FRASER Theodor P., *The French essay*, Boston : Twayne, 1986, [XXIII]-191 p, "Twayne's World Authors Series" 775, bibliographie, index des noms et des titres.

GÓMEZ-MARTÍNEZ José Luis, *Teoría del Ensayo*, Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, "Temas científicos y literarios" 36, 165 p, bibliographie p.147-165.

GOOD Graham, *The Observing Self : Rediscovery of the Essay*, London : Routledge, 1988, XV, 208 p, notes bibliographiques.

HAAS Gerhard, *Essay*, Stuttgart : Metzler, 1969, "Realienbücher für Germanisten", "Sammlung Metzler" 83, 88 p, bibliographies en fin de chapitres, index.

HAAS Gerhard, *Studien zur Form des Essays und zu seinem Vorformen im Roman*, Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1966, "Studien zur deutschen Literatur" 1, 148 p.

HIEBEL Friedrich, *Biographik und Essayistik. Zur Geschichte der schönen Wissenschaften*, Bern, München : Franke, 1970, 295 p, index.

LAMY Claude, "L'essai ou le laboratoire du savoir littéraire", in *Frontières et manipulations génériques de la littérature canadienne francophone. Actes du colloque organisé par les étudiants du Département de Lettres Françaises de l'Université d'Ottawa du 20 au 22 mai 1992*, Hearst (Ontario) : Le Nordir, 1992, 136 p.

MAC CARTHY John Aloysius, *Crossing Boundaries : A Theory and History of Essay Writing in German, 1680/1815*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1989, 346 p, bibliographie, index.

ROHNER Ludwig, *Materialen zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung*, 1966, 927 p.

RUTTKOWSKI Wolfgang V., *Die literarischen Gattungen. Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik*, Bern, München : Francke, 1968.

SABRY Randa, *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, Paris : Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 1992, "Recherches d'histoire et de sciences sociales" 54, 318 p, bibliographie, index.

SCHOLES Robert, KLAUS Carl H., *Elements of the essay*, London, Toronto : Oxford University Press, 1969, 86 p.

SNYDER John, *Prospects of Power. Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of Genre*, Lexington : The University Press of Kentucky, 1991, 238 p, bibliographie, index.

TERRASSE Jean, *Rhétorique de l'essai littéraire*, Presses de l'université de Québec, 1977, "Genres et discours", 156 p, bibliographie.

Numéros spéciaux de revues

Etudes littéraires (Québec : Presses de l'Université Laval), V, 1, avril 1972, "L'Essai", 130 p.

French Literature Series (University of South Carolina), IX, 1982, "The French Essay", 140 p, actes de la Ninth French Literature Conference, University of South Carolina, 2-4 avril 1981, 140 p.

Articles

ADAM Wolfgang, recension de l'ouvrage *Crossing Boundaries* de John Mac Carthy, in *Internationale Archiv für Sozialgeschichte der Deutschen Literatur*, 18, H. 1, 1993, p.225-232.

ADORNO Theodor W., "L'essai comme forme", in *Notes sur la littérature*, trad. de l'allemand par S.Muller, Flammarion, 1984, "Nouvelle bibliothèque scientifique", p.5-29 ("Essay als Form", in *Noten zur Literatur*, Frankfurt/Main : Suhrkamp Verlag, 1958.)

AEFS Wilhelm, recension de l'ouvrage *Crossing Boundaries* de John Mac Carthy, in *Aufklärung*, 6, H. 2, 1991, p.123-126.

ALLISTER Mark, "Writing Documentary as Therapeutic Act : Bill Barich's *Laughing in the Hills*", in ANDERSON Chris (ed), *Literary Nonfictions : Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1989, p.93-106.

ANGENOT Marc, "Remarques sur l'essai littéraire", in *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Payot, 1982.

ASSO Françoise, "L'essai personnel", in *La Quinzaine littéraire*, 532, 16-31 mai 1989, p.31.

ATKINS G.Douglas, "The return of/to the essay", *A.D.E. Bulletin*, 96, automne 1990, p.1-18.

BELLE-ISLE LÉTOURNEAU Francine, "L'essai littéraire : un inconnu à plusieurs visages...", in *Etudes littéraires*, V, 1, avril 1972, p.47-58.

BELLEAU André, "Petite essayistique" (1983), in *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, Canada : Primeur, 1984.

BELLOC Hilaire, "An essay upon Essays upon Essays", in *Essays*, George G. Harrap & Co Ltd, 1929, "Essays of to-day and yesterday", p.11-14.

BENNETT James R., "The essay in recent anthologies of literature criticism", in *Sub-Stance* (University of Wisconsin), XVIII, 60, 1989, p.105-111.

BENSE Max, "Über den Essay und seine Prosa", in *Merkur*, 1, 1947, p.414-424.

BESNIER Patrick, "La crise de l'identité littéraire", in *Le grand atlas Universalis des littératures*, Encyclopaedia Universalis France, 1990, "Les grands atlas Universalis", p.234-235, indications bibliographiques.

BONENFANT Joseph, "L'Essai : entre Montaigne et l'événement", in *Etudes Françaises*, VIII, 1, 1972, p.101-108.

BONENFANT Joseph, "La pensée inachevée de l'essai", in *Etudes littéraires*, V, 1, avril 1972, p.15-21.

BOTT François, "Course d'essai", in *Le Monde des livres*, 11 septembre 1992, numéro spécial : "Montaigne. Le quatre centième anniversaire de la mort du philosophe", p.31.

BROUILLETTE Claude, "L'essai : une frivolité littéraire ?", in *Etudes littéraires*, V, 1, avril 1972, p.37-46.

CASON Jacqueline Johnson, "Nature Writer as Storyteller : The Nature Essay as a Literary Genre", in *CEA Critic : An Official Journal of the College English Association*, 54, 1, automne 1991, p.12-18.

CHABANIS Christian, "L'essai est-il un genre ?", in *Les Nouvelles Littéraires*, 7 janvier 1973, p.6.

CHADBOURNE Richard M., "A Puzzling Literary Genre. Comparative Views of the Essay", in *Comparative Literature Studies* (Urbana), XX, 1983, p.133-153.

CHADBOURNE Richard M., "Gérard de Nerval's 'Essayism'", in "The French Essay", *French Literature Series* (University of South Carolina), IX, 1982, p.35-42.

CHAMPIGNY Robert, "Variables, concepts, allégories", in *French Literature Series* (University of South Carolina), IX, 1982, "The French Essay", 140 p, actes de la Ninth French Literature Conference, University of South Carolina, 2-4 avril 1981, p.110-117.

CHARGAFF Erwin, "Das Wesentliche eines gelungenen Essays", *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt Jahrbuch*, 1984, p.114-117.

COELHO Eduardo Prado, "L'essai, à la frontière entre littérature et philosophie", in *Franzosen*, Wien: Verlag Turia & Kant, 1991, "Tumult. Schriften zur Verkehrswissenschaft" n°14, 138 p.

COMETTI Jean-Pierre, "Essais «pour un homme autre»", in *Robert Musil de Törless à L'homme sans qualités*, Bruxelles : Mardaga, 1986, "Philosophie et langage".

CORDER Jim W., "Hoping for Essays", in ANDERSON Chris (ed), *Literary Nonfictions : Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1989, p.301-314.

CROCE Elena, "Hinweis auf Essayisten", in *Akzente* (München), 19, 1965, p.251-257.

DELANNOI Gil, "Eloge de l'essai" in *Esprit*, 117-118, août-septembre 1986, numéro spécial : "La passion des idées", p.183-187.

DORAIS Fernand, "L'essai au Canada français de 1930 à 1970. Lieu d'appropriation d'une conscience ethnique. Essai.", in *Revue de l'Université Laurentienne*, V, 2, février 1973, p.113-137.

"Early Periodical Responses to *Essays and Reviews*", in *Victorians Periodicals Review*, 19(2), Summer 1986, p.50/56.

EVERETT Jane, "La traduction de l'essai littéraire : 'How It Strikes a Contemporary' de Virginia Woolf en français", in *Traduction, Terminologie, Rédaction (TTR). Etudes sur le texte et ses transformations* (Université Concordia, Québec), VII, 1, 1er semestre 1994, "Genres littéraires et traduction" sous la direction de Jean-Marc GOUANVIC, p.93-115.

EXNER Richard, "Zum Problem einer Definition und einer Methodik des Essays als dichterischer Kunstform", in *Neophilologus* (Gravenhague), 46, 1962, p 169-182.

FAERY Rebecca Blevins, "On the Possibilities of the Essay : A Meditation" in *Iowa Review* (University of Iowa), XX, 2, 1990, p.19-27.

FERRAND Christiane, "«Les Essais» chez Gallimard", in *Livres-Hebdo*, n°26, 30 juin 1981, p.55/57.

FILLOY Richard, "Orwell's Political Persuasion : A Rhetoric of Personality", in ANDERSON Chris (ed), *Literary Nonfictions : Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1989, p.51-69.

FRISÉ A., "Roman und Essay", in *Definitionen*, Frankfurt am Main, 1963, p.137-156.

GAUVIN Lise, "Petit essai sur l'essai au féminin", in *Québec Studies*, II, 1990-1991, p.117-125.

HAAS Helmut de, "Die Kunst des literarischen Essays", in *Hochland* (München), 47, 1954-1955, p.569-576.

HAMBURGER Michael, "Essay über den Essay", in *Akzente*, Jg.12, 1965, p.290-292.

HAMILTON James F, "Rousseau's Préface de Narcisse : An Essay in Self-Understanding", in *French Literature Series* (University of South Carolina), IX, 1982, "The French Essay", 140 p, actes de la Ninth French Literature Conference, University of South Carolina, 2-4 avril 1981, p.30-34.

HÄNY Arthur, "Der Essay", in *Schweizer Monatshefte* (Zürich), 47, 1967-1968, p.395-401.

HARDISON O.B.Jr., "Binding Proteus : An Essay on the Essay", *Sewanee Review*, 96, 4, automne 1988, p.610-632.

HARDWICK Elizabeth, "Its Only Defense : Intelligence and Sparkle", in *New York Times Book Review*, 14 sept 1986, 1 : 44-45.

HEDBERG Johannes, "What is a 'Short story' ?, and what is an 'Essai' ?", in *Moderna Språk*, LXXIV, 1980, p.113-120.

HENNECKE Hans, "Die vierte literarische Gattung", in *Kritik. Gesammelte Essays zur modernen Literatur*, 1958, p.7-10.

HESSE Douglas, "A Boundary Zone : Firt Person Short Stories and Narrative Essays", in LOHAFER Susan, CLAREY Jo Ellyn(ed), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1989, p.95/105.

HESSE Douglas, "Stories in Essays, Essays in Stories", in ANDERSON Chris (ed), *Literary Nonfictions : Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1989, p.176-196.

HILSBECHER Walter, "Essay über den Essay", in *Frankfurter Hefte* (Frankfurt/Main), 27, 1962, p.49-54.

HODGSON Frederick, "A Notion of Reading Process in Early French Essays", in *French Literature Series* (University of South Carolina), IX, 1982, "The French Essay", actes de la Ninth French Literature Conference, University of South Carolina, 2-4 avril 1981, p.1-8.

HORST Karl August, "Das literarische Kuckucksei", in MORAS, PAESCHKE (ed), *Deutscher Geist zwischen gestern und morgen*, 1954, p.371-381.

HOWARTH William, "Itinerant Passages : Recent American Essays", in *Sewanee Review*, 96, 4, automne 1988, p.633-643.

HULLOT-KENTOR Will, "Tittle Essay", in *New German Critique* (University of Wisconsin, Milwaukee), 32, 1984.

JUST Klaus Günther, "Versuch und Versuchung, Zur Geschichte des europäischen Essays", in *Übergänge*, Bern ; München, 1966.

KAUFFMANN Lane R., "La voie diagonale de l'essai : une méthode sans méthode", *Diogène*, 143, 1988, p.68-93 ("The Skewed Path : Essaying as Un-methodical Method", traduit de l'anglais par Marc-André BERA).

KAYSER Rudolf, "Wegen des Essays", in *Die Neue Rundschau*, 2, 36, 1925, p.1313-1318.

KLAUS Carl H., "Essayists on the Essay", in ANDERSON Chris (ed), *Literary Nonfictions : Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1989, p.155-175.

KLAUS Carl H., "On Virginia Woolf on the Essay", in *Iowa Review*, XX(2), printemps-été 1990, p.28/34.

LITS Marc, "Pour une définition de l'essai", in *Lettres romanes* (Louvain), XLIV, 1990, p.283-296.

LUKÁCS György [Georges], "Nature et forme de l'essai", traduit par D. Bohler et F. Hartweg, in *Etudes Littéraires*, V, 1, avril 1972, p.91-114 ("Über Wesen und Form des Essays", in *Die Seele und Formen : Essays*, Berlin : Eton Fleischel und Co., 1911. Autre traduction française : *L'âme et les formes*, traduction et présentation par Guy Haarscher, Gallimard, 1974, "Bibliothèque de philosophie", p.12-33.)

MAILHOT Laurent, "L'âge de l'essai", in *Europe*, 731, mars 1990 : "Littérature nouvelle au Québec", p.31-44.

MASINI Ferruccio, "Beitrag zu einer Philosophie des Essays", in CANTARUTTI Giulia, SCHUMACHER Hans (ed), *Neuere Studien zur Aphoristik und Essayistik*, Frankfurt/Main : Peter Lang, 1986, p.250-255.

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, "Lecture (de l'histoire), écriture (de l'essai) : le modèle de la Vie", in DUBOIS Claude-Gilbert (ed), *Montaigne et l'histoire. Actes du colloque international de Bordeaux, 29 septembre - 1er octobre 1988*, Klincksieck, 1991, p.83-90.

MEYERS Jeffrey, "On Editing Collections of Original Essays", in *Scholarly Publishing (a Journal for Authors and Publishers)* (University of Toronto Press), 17, 2, janvier 1986, p.99-108.

MOROT-SIR Edouard, "L'essai, ou l'anti-genre dans la littérature du XXème siècle", in *French Literature Series* (University of South Carolina), IX, 1982, "The French Essay", actes de la Ninth French Literature Conference, University of South Carolina, 2-4 avril 1981, p.118/132.

MOROT-SIR Edouard, "Logique de la limite, esthétique de la pauvreté : théorie de l'essai" in GAY-CROSIER (ed), *Albert Camus 1980*, University of Florida, 1981

MOROT-SIR Edouard, recension de *The French Essay* de Theodor Fraser (1986), in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, LXXXIX, 2, mars-avril 1989, p.339-340.

MUSIL Robert, "Franz Blei" (1918), in *Essais, conférences, critique, aphorismes et réflexions, textes choisis*, traduits de l'allemand et présentés par Philippe Jaccottet d'après l'édition d'Adolf Frisé (Rowohlt, 1978), Seuil, 1978, p.76-85.

MUSIL Robert, "Quelques essais" (1913), in *Essais, conférences, critique, aphorismes et réflexions, textes choisis*, traduits de l'allemand et présentés par Philippe Jaccottet d'après l'édition d'Adolf Frisé (Rowohlt, 1978), Seuil, 1978, p.417-425.

MUSIL Robert, "[De l'essai]" (ébauche, 1914 ?), in *Essais, conférences, critique, aphorismes et réflexions, textes choisis*, traduits de l'allemand et présentés par Philippe Jaccottet d'après l'édition d'Adolf Frisé (Rowohlt, 1978), Seuil, 1978, p.334-338.

MUSIL Robert, "[Forme et fond]" (ébauche, 1910 ?), in *Essais, conférences, critique, aphorismes et réflexions, textes choisis*, traduits de l'allemand et présentés par Philippe Jaccottet d'après l'édition d'Adolf Frisé (Rowohlt, 1978), Seuil, 1978, p.321-326.

NORMAN Buford, "Nicole's *Essais de morale* : Logic and Persuasion", in *French Literature Series* (University of South Carolina), IX, 1982, "The French Essay", actes de la Ninth French Literature Conference, University of South Carolina, 2-4 avril 1981, p.9-15.

OUELLETTE Fernand, "Divagations sur l'Essai", in *Etudes littéraires*, V, 1, avril 1972, p.9-13.

PAQUETTE Jean-Marcel, article "Essai", in *Dictionnaire international des termes littéraires*, fascicule E, Paris : Mouton, 1974.

PAQUETTE Jean-Marcel, "Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole", in *Etudes littéraires*, V, 1, avril 1972, p.75-88.

PAQUETTE Jean-Marcel, "Prolégomènes à une théorie de l'essai" in *Kwartalnik Neofilologiczny* (Varsovie), XXXIII, 4, 1986, p.451-454.

POTGIETER J.D.C., "Essay : Ein 'Misch'-Genre ?", in *Wirkendes Wort : Deutsche Sprache in Forschung und Lehre*, 37, 3, mai-juin 1987, p.193-205.

RICARD François, "L'Essai", in *Etudes Françaises*, octobre 1977, 13, 3-4, "Petit manuel de littérature québécoise", p.365-380.

ROHNER Ludwig, "Anfänge des Essays", in *Akzente*, 12, 1965, p.303-321.

ROHNER Ludwig, "Exkurs über die Essay-Fremdheit", in *Literatur und Kritik*, Heft 2, p.40-46.

ROUTH H.V., "The Origins of the Essay Compared in French and English Literatures", in *Modern Language Review*, London, XV, 28-40, 1920, p.143-151.

ROY Fernand, "Un tombeau pour l'essai ?", in *Etudes littéraires*, V, 1, avril 1972, p.28-38.

SANDERS Scott Russell, "The Singular First Person", in *The Sewanee Review*, XCVI, 4, automne 1988, p.658-672.

SARTRE Jean-Paul, "Un nouveau mystique" [décembre 1943], in *Situations I*, Gallimard, 1947, p.143-188.

- SCHAEFFER Ulfried, "Der Essay und die aktuelle Probleme : Überlegungen zu einer zeitgemässen Darstellung", in *Wirkendes Wort : Deutsche Sprache in Forschung und Lehre*, 37, 3, mai-juin 1987, p.205-216.
- SCHALL James V., "Recovery of Permanent Things. A Theory of the Catholic Essay", in *Faith & Reason*, Pembroke (USA), 7(1), printemps 1981, p.23.
- SHERMAN Carol, "Diderot's Speech-Acts : Essay, Letter and Dialogue", in *French Literature Series* (University of South Carolina), IX, 1982, "The French Essay", actes de la Ninth French Literature Conference, University of South Carolina, 2-4 avril 1981, p.18-29.
- SIKORS-JOKIEL Irena, "Próba teorii eseju natte historycznym...", in *Litteraria* (Wrocław), 10, 1978, p.35-74 (résumé en français).
- SPIEL Hilde, "Versuch über den deutschen Essay : Dankrede", in *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung* (Darmstadt), II, 1981, p.67-72.
- STANITZEK Georg, "Abweichung als Norm ? : über Klassiker der Essayistik und Klassik im Essay" [p.594/615], in VOSSKAMP W. (ed), *Klassik im Vergleich : Normativität und Historizität europäischer Klassiker*, DFG-Symposion 1990, Stuttgart : Metzler, 1993.
- STAROBINSKI Jean et alii, "Die Ethik des Essays : ein Gespräch", in *Neue Rundschau*, 98, 1, 1987, p.6-22.
- STAROBINSKI Jean, "Peut-on définir l'Essai ?", in *Pour un temps/Jean Starobinski*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1985, "Cahiers pour un temps" 7, 185-196.
- SÜNNER Rüdiger, "Tanz der Begriffe. Musikalische Elemente im Sprachstil von Nietzsche und Adorno", in CANTARUTTI Giulia, SCHUMACHER Hans (ed), *Neuere Studien zur Aphoristik und Essayistik*, Frankfurt am Main : Peter Lang, 1986, "Berliner Beiträge zur Neueren Deutschen Literatur-Geschichte" 9, p.184-200.
- SZÉLL Zsuzsa, "Essay und/oder/als Epik", in SCHÖNE A. et alii(ed), *Kontroversen, alte und neue, X : Vierdeutsche Literaturen ? Literatur seit 1945 – nur die alten Modelle ? Medium Film – das Ende des Literatur*, Tübingen : Niemeyer, 1986, p.167-170.
- VIDRICAIRE André, "Pour une politique de l'essai en littérature", in *Livres et auteurs québécois*, Presses de l'Université Laval, 1979, p.275-282.
- VIERU Sorin, "La condition de l'essai : sur la frontière entre la littérature et la philosophie", in *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires*, 1, 1987, p.58-62.
- VIETTA Egon, "Der Essay", in *Die Literatur*, Jg 37 (1934-1935), p.484-486.
- VIGNEAULT Robert, "L'essai québécois, préalables théoriques", in *Voix et images*, VIII, 1982-1983, p.311-329.
- VIGNEAULT Robert, "L'essai québécois. La naissance d'une pensée", in *Etudes littéraires*, V(1), avril 1972, p.59/73.

VIGNEAULT Robert, "La critique et l'essai. Entre l'humain et le sacré.", in *Etudes françaises*, Montréal, 1973, IX(2), p.63/182.

VOISIN Marcel, "A l'école buissonnière de la pensée", in *Etudes littéraires*, XXI, 2, 1988, "L'essai en Belgique romane", dirigé par Marcel Voisin, p.89-102.

VOISIN Marcel, "Regards sur l'essai en Belgique romane", in SONCINI Anna (ed), *Cheminements dans la littérature francophone de Belgique au XXème siècle*, Firenze, Olschki, 1986, X, Quaderni di "Francofonia" 4, 214 p.

WAIS Kurt, HENNECKE Hans, "Essay — zum Wort und zur Sache", in *Neue Literarische Welt*, 4, Jg. 3, 1952, p.2.

WEISSENBERGER Klaus, "Der Essay" (p.105-124) in WEISSENBERGER Klaus (dir), *Prosa ohne Erzählen : Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*, Tübingen, Niemeyer, 1985, 202 p, "Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft" 34.

WEISSENBERGER Klaus, "Der Essay als Schöpfungspoetologie — Zur Typologie einer literarischen Gattung", in POLHEIM Karl Konrad (ed), *Sinn und Symbol*, Berne, New York : Peter Lang, à paraître.

WHITMORE Charles, "The Field of the Essay", *Publications of the Modern Language Association*, 36, 1921.

WOLFFHEIM Hans, "Der Essay als Kunstform. Thesen zu einer neuen Forschungsaufgabe", in *Festgruß für Hans Pyritz, Sonderheft des Euphorion*, 1955, p.27-30.

WOOLF Virginia, "The Modern Essay", in *The Common Reader* (First Series), London : Hogarth Press, 1925, p.267-281.

ZEIGER William, "The Personal Essay and Egalitarian Rhetoric", in ANDERSON Chris (ed), *Literary Nonfictions : Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1989, p.235-244.

Préfaces et notices d'anthologies, de dictionnaires et d'histoires littéraires

BENSMAÏA Réda, article "Essai", in DEMOUGIN Jacques (dir), *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures. Littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes*, 2 volumes, Larousse, 1986, indications bibliographiques.

BRUÉZIERE Maurice, "Les philosophes-essayistes : Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty, Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault", in BRUÉZIERE Maurice, *Histoire descriptive de la littérature contemporaine*, Paris : Berger-Levrault, 1975, p.337/343.

DE DIÉGUEZ Manuel : "La critique littéraire et l'essai", in Pierre de BOISDEFFRE (ed), *Dictionnaire de littérature contemporaine 1900-1962*, Editions universitaires, 1962, p.115-124.

DEMOUGIN Jacques (dir), *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures. Littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes*, 2 volumes, Larousse, 1986, notices bibliographiques.

Encyclopædia Universalis, 1990, Thésaurus, article "Essai".

GROSS John (ed), *The Oxford Book of Essays*, Oxford University Press, 1991, 680 p, introduction.

HEIMRATH Ulrich (ed), *Deutsche Essays des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart : Reclam, 1980, "Arbeitstexte für den Unterricht", 117 p, bibliographie, notices et présentation générale.

HOCKE Gustav R.(ed) [1938], *Der französische Geist. Geistesgeschichtliche Untersuchungen der französischen Essayistik*, textes français traduits en allemand par Peter Schon, M., Zürich : Diogenes-Verlag, 1988, "Diogenes-Taschenbücher" 2134 (bilingue), 276 p, index, (1ère édition 1938), introduction.

HOUTCHENS Carolyn W. & Lawrence H. (ed), *The English Romantic Poets and Essayists. A review of Research and Criticism*, University of London Press for the Modern Language Association of America, 1966, notices et présentation.

JUST Klaus Günther, "Der Essay", in *Deutsche Philologie im Aufriß*, 1954, II, 1689-1738.

KOSCH Wilhelm (ed), article "Essay" in *Deutsches Literatur-Lexikon*, Bern, 1949, p.465.

LARGUIER-MENARD A., article "Essai" in *Dictionnaire Universel des Littératures*, sous la direction de Béatrice Didier, PUF, 1994, p.1132-1133, notice bibliographique.

LEARY Lewis (ed), *American Literary Essays*, New York : T.Y.Crowell Co, 1960, 318 p, bibliographie, introduction.

MAILHOT Laurent, MELANÇON Benoît (ed), *Essais québécois, 1937-1983 : anthologie littéraire*, Ville de la Salle (Québec) : Hurtubise, 1984, "Cahiers du Québec" 79, coll. "Textes et documents littéraires", introduction.

MARTINI Fritz, article "Essay", in *Reallexikon des deutschen Literatur-Geschichte*, Berlin, 1958.

ROHNER Ludwig (ed), *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*, 6 Bände, München : Deutschen Taschenbuch Verlag, 1972, "dtv text-bibliothek".

RUYTKOWSKI W. & BLAKE, article "Essai", *Glossaire trilingue des termes littéraires*, Bern, München : Francke Verlag, 1969.

SPIESS-FAURE Dominique, article "Essai", in *La Grande Encyclopédie*, Larousse, 1973, p.4541-4542.

VAN TIEGHEM Philippe (dir), article "Essay", in *Dictionnaire des littératures*, avec la collaboration de Pierre Josserand, PUF, 1968. (2ème édition 1984)

VIGNEAULT Robert, article "Essai. Canada français / XXème siècle", in *Dictionnaire Universel des Littératures*, sous la direction de Béatrice Didier, PUF, 1994, p.1133-1134.

WILPERT Gero von, article "Essay", in *Sachwörterbuch der Literatur*, 7. Ausgabe, Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 1989, p.267-269, bibliographie.

WYCZYNSKI Paul, GALLAYS François, SIMARD Sylvain (ed.), *L'Essai et la prose d'idées au Québec. Naissance et évolution d'un discours d'ici. Recherche et érudition. Forces de la pensée et de l'imaginaire. Bibliographie.*, Montréal : Fides, 1985, 921 p.

Thèses

BRANDES Ursula, *Der Essay als psychologische Quelle. Eine quellenkritische Untersuchung der Wissenschaftswertigkeit essayistischer Darstellungen*, Diss. [masch.], Heidelberg, 1951.

CHAPMAN David Wayne, *The Essay as a Literary Form*, Ph.D., Texas Christian University, 1985, 197 p, Adviser : Gary Tate, in *Dissertation Abstract International*, XLVI(9), mars 1986, 2683 A.

CHERICA J.C.Guy, *A Literary Perspective of the Essay : A Study of Its Genetic Principles and Their Bearing on Hermeneutic Theory*, Ph.D., University of South Carolina, 1982, 232 p, in *Dissertation Abstracts International*, 43(4), octobre 1982, 1137 A.

DOWDEY Diane, *Literary Science : A Rhetorical Analysis of an Essay Genre and Its Tradition*, Ph.D., The University of Wisconsin-Madison, 1984, 569 p, supervisor : Walter B.Rideout, in *Dissertation Abstracts International*, 45(9), mars 1985, 2875 A.

FISCHER H, *Die literarische Form des Essays*, Diss., München 1950.

GORDON Eleanor Risteen, *The Authority of the Essay : Philosophical, Rhetorical and Cognitive Considerations*, Ph.D., University of Illinois at Chicago, 1988, 201 p, in *Dissertation Abstracts International*, 50(2), août 1989, 449 A.

HESSE Douglas, *The Story in the Essay*, Ph.D., The University of Iowa, 1986, 289 p, supervisor : Susan Lohafer, in *Dissertation Abstracts International*, 48(8), février 1987, 3024 A.

KLIE Barbara, *Der deutsche Essay als Gattung*, Diss. [masch.], Berlin, 1944.

LAFLEUR Jacques, *Recherche sur les genres. Spécificité et interpénétration (l'Essai et/ou la Nouvelle)*, Thèse [Maîtrise], University of Sherbrooke, 1976.

MOWITT J.W., *From Montaigne to Nietzsche : Towards a Theory of the Essay*, Ph.D., University of Wisconsin-Madison, 1982, 405 p, supervisor : Associate Professor Keith Cohen, in *Dissertation Abstracts International*, 43(8), février 1983, 2659 A.

NEGWER Georg, *Essay und Gedanke. Beitrag zur Erforschung der Problematik des Essays am Beispiel der französischen Essayistik*, Diss. [masch.], Berlin, 1953.

OBALDIA Claire de, *The Essay as a Marginal Genre*, Ph.D., University of Oxford (Grande-Bretagne), 1989, 536 p, in *Dissertation Abstracts International*, 53(10), avril 1993, 3517 A.

QUINBY Rowena Lee, *The Moral-Aesthetic Essay in America*, Ph.D., Purdue University, 1984, 275 p, Major Professors : Lester H.Cohen, Leonard Neufeldt, in *Dissertation Abstracts International*, 45(8), février 1985, 2529 A.

SCHULTE-BRAUCKS Ludwig, *Zur Geschichte des englischen Essays von Montaigne bis Cowley*, Diss. [masch.], Marburg, 1917, gedruckt 1922.

SCHUMACHER Hans, *Wesen und Form der aphoristischen Sprache und des Essays bei Ernst Jünger.*, Diss. [masch.], Heidelberg, 1957.

WARDELL James R., *The Essay of Christoph Martin Wieland : A Contribution to the Definition and History of the Genre in Its European Context*, Ph.D., The University of Michigan, 1986, 466 p, Chairman : Hans Jorg Schelle, in *Dissertation Abstracts International*, 47(3), septembre 1986, 921A.

WHITE Laurie Lake, *Modern Traditions of the Essay*, Ph.D., The University of North Carolina at Greensboro, 1987, 228 p, Director : Walter H.Beale, in *Dissertation Abstracts International*, 48(5), novembre 1987, 1195A-1196A.

PROBLÈMES GÉNÉRAUX DE LITTÉRATURE ET D'ESTHÉTIQUE

Littérature comparée

BACKÈS Jean-Louis, "Poétique comparée", in BRUNEL Pierre & CHEVREL Yves, *Précis de littérature comparée*, PUF, 1989, p.85-93.

BRUNEL Pierre & CHEVREL Yves, *Précis de littérature comparée*, PUF, 1989, 376 p, bibliographie, index.

CHEVREL Yves, *La littérature comparée*, PUF, 1989, "Que sais-je ? 499".

MARINO Adrian, *Comparatisme et théorie de la littérature*, PUF, 1988, "Ecriture".

PAGEAUX Henri-Daniel, *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, 1994, "Cursus", 189 p, bibliographie.

Théorie de la littérature

ANGENOT Marc, BESSIÈRE Jean, FOKKEMA Douwe, KUSHNER Eva (dir), *Théorie littéraire*, PUF, 1989, "Fondamental", 395 p, bibliographie, index.

ANGENOT Marc, "Présupposés, topos, idéologèmes", in *Etudes françaises*, XIII, 1-2, p.11-34.

AUERBACH Erich, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Gallimard, 1968, "Bibliothèque des idées", 563 p. (*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländische Literatur*, Bern : Francke, 1946.)

BARTHES Roland, *Critique et vérité*, Seuil, 1966, "Tel Quel".

BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, 1984, "Points-Essais", 439 p.

BARTHES Roland, *S/Z*, Seuil, 1970, "Points-Essais", 271 p.

BESSIERE Jean, *Dire le littéraire : points de vue théoriques*, Liège, Mardaga, 1990, ("Philosophie et langage").

COLONNA Vincent, *L'autofiction. (Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, Nouveau Doctorat, sous la direction de Gérard Genette, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989, n°89EHES0304.

COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979, "Poétique", 414 p.

COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979, "Poétique", 414 p.

FONTAINE David, *La poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Nathan-Université, 1993, "128 — Lettres", 128 p., bibliographie, index.

FRYE Northrop, *Anatomie de la critique*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Gallimard, 1969, "Bibliothèque des sciences humaines", 454 p. (*Anatomy of criticism. Four Essays*, Princeton University Press, 1957.)

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, 1991, "Poétique", 151 p.

GOEBEL-SCHILLING Gerhard, *La littérature entre l'engagement et le jeu*, Hitzeroth, 1988, "Artefakt, Schriften zur Soziosemiotik und Komparatistik, 2".

Grand atlas des littératures (Le), Editions Encyclopaedia Universalis France, 1990, "Les grands atlas Universalis".

KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Gallimard, 1986, 200 p.

LACOUÉ-LABARTHE Philippe, NANCY Jean-Luc, *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, 1978, "Poétique", 444 p, glossaire, index des fragments, index des noms.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975, "Poétique", 357 p, bibliographie.

Poétique, n°21, 1975, "Littérature et philosophie mêlées".

REICHLER Claude (dir), *L'Interprétation des textes*, Minit, 1989, "Arguments", 222 p.

RICARD François, "Le point de vue de Satan", postface à *La vie est ailleurs* de Milan Kundera, Gallimard, 1987 (1ère publication 1982), p.465-474.

ROBIN Régine, "Extension et incertitude de la notion de littérature", in ANGENOT Marc, BESSIÈRE Jean, FOKKEMA Douwe, KUSHNER Eva (dir), *Théorie littéraire*, PUF, 1989, "Fondamental", p.45-50.

SABRY Randa, *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, Paris : Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 1992, "Recherches d'histoire et de sciences sociales" 54, 318 p, bibliographie, index.

SELDEN Raman, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, 2nd edition, London : Harvester Wheatsheaf, 1989.

STAIGER Emil, *Les concepts fondamentaux de la poétique*, édité et traduit de l'allemand par Raphaël Célis et Michèle Gennart, Lieder-Hossman, 1989, 204 p. (*Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1946.)

TODOROV Tzvetan (ed), *Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes*, Seuil, 1965, "Tel Quel".

TODOROV Tzvetan, *La notion de littérature et autres essais*, Seuil, 1987, "Points", 186 p.

WIEDER Catherine, *Eléments de psychanalyse pour le texte littéraire*, Bordas/Dunod, 1988, "Lettres supérieures", 165 p, bibliographie, index.

Les genres littéraires

COMBE Dominique, *Les genres littéraires*, Hachette-Supérieur, 1992, "Contours littéraires", 175 p, bibliographie, index.

DEMERSON Guy (dir.), *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, "Bibliothèque Franco Simone".

GENETTE Gérard, "Introduction à l'architexte", in GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan (dir), *Théorie des genres*, Seuil, 1986, "Points", p.89-160 (1ère publication dans la collection "Poétique" au Seuil en 1979.)

GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan (dir), *Théorie des genres*, Seuil, 1986, "Points", 205 p.

HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, trad. de l'allemand par Pierre Cadiot, préf. Gérard Genette, Seuil, 1986, "Poétique", 312 p, index des noms, notes bibliographiques (*Die Logik der Dichtung*, Klett-Cotta, 1977.)

LAFOND Jean (dir.), *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu : XVIème et XVIIème siècles*, Vrin, 1984, "De Pétrarque à Descartes" XLVI, actes du Colloque du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 1981.

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, "La notion de genre", in DEMERSON G. (dir.), *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, "Bibliothèque Franco Simone", p.17-33.

MONTANDON Alain, *Les formes brèves*, Hachette-Supérieur, 1992, "Contours littéraires", 176 p, bibliographie, index.

OLSON Gary, MACK Robert, DUFFY Susan, "Cognitive Aspects of Genre", in *Poetics*, 10 : 2-3, juin 1981, p.283-315.

SCHAEFFER Jean-Marie, "Du texte au genre. Notes sur la problématique générique", in GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan (dir), *Théorie des genres*, Seuil, 1986, "Points", p.179-205 (article repris de *Poétique*, n°53, 1983.)

SCHAEFFER Jean-Marie, "Les genres littéraires", in *Le grand atlas Universalis des littératures*, Encyclopaedia Universalis France, 1990, "Les grands atlas Universalis", p.14-15.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, 1989, "Poétique".

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, 188 p, bibliographie.

Lecture et réception

BAUDRY Jean-Louis, "Un autre temps", in *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n°37, 1988, "La lecture".

CHARLES Michel, *Rhétorique de la lecture*, Seuil, 1977, "Poétique", 297 p.

GALAND René, *Stratégie de la lecture*, New York, Peter.Lang, 1990, "Reading Plus" 7, 216 p.

ISER Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles : Mardaga, 1985, 405 p., notes bibliographiques, index. (*Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München, 1976)

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Gallimard, 1978, "Tel", 305 p. (Textes publiés en Allemagne entre 1972 et 1975, traduction revue par l'auteur).

JOUBE Vincent, *La lecture*, Hachette-Supérieur, 1992, "Contours littéraires", 111 p, bibliographie, index.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Regarder, écouter, lire*, Plon, 1993, 188 p, index.

RICŒUR Paul, *Temps et récit*, Seuil, 1985, "Points-Essais", tome III : "Le temps raconté", chapitre 4 : "Monde du texte et monde du lecteur".

Paratextes

FAUCHEUX Pierre, *Ecrire l'espace*, Robert Laffont, 1978.

FERRAND Christiane, "'Les Essais' chez Gallimard", in *Livres-Hebdo*, n°26, 30 juin 1981, p.55-57.

FLOCH Jean-Marie, *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, préface de Christian Pinson, P.U.F., 1990, "Formes sémiotiques", chapitre "L'image, pour troubler les lettrés".

GENETTE Gérard, *Seuils*, Seuil, 1987, "Poétique", 389 p, index.

GOLDENSTEIN Jean-Pierre, "Lire les catalogues : des essais pour Montaigne", in *Pratiques*, n°32, décembre 1981, p.114/116.

GRISONI Dominique, "'Biblio-Essais' les yeux fermés", entretien avec Laurence Santantonios, in *Livres-Hebdo*, n°39, 23 septembre 1985, p.83-84.

JAFFRAY Patricia, "Fiez-vous aux apparences ou les politiques de couverture des éditeurs", in *Livres-Hebdo*, 31 mars 1981.

LANE Philippe, *La périphérie du texte*, Nathan, 1992, "Fac. — Linguistique", 157 p, bibliographie, index.

MASSIN Robert, *L'ABC du métier*, Paris, Imprimerie Nationale, 1988, 23,5 x 29 cm, 223 p, bibliographie restreinte, index noms personnes et ouvrages, ill.

MASSIN Robert, *La mise en pages*, Paris, Hoëbeke, 1991.

MEYERS Jeffrey, "On Editing Collections of Original Essays", in *Scholarly Publishing (a Journal for Authors and Publishers)* (University of Toronto Press), 17, 2, janvier 1986, p.99-108.

NYSSSEN Hubert, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Nathan, 1993, "Le texte à l'œuvre", 186 p, bibliographie.

REUTER Yves, "L'objet livre", in *Pratiques*, n°32, décembre 1981, p.105-113.

UNSELD Siegfried, *Der Marienbader Korb. Über die Buchgestaltung im Suhrkamp Verlag*, Hamburg : Maximilian Gesellschaft, 1976, 116 p., illustrations en couleurs, bibliographie.

L'institution littéraire

BESNIER Patrick, "La crise de l'identité littéraire", in *Le grand atlas Universalis des littératures*, Encyclopaedia Universalis France, 1990, "Les grands atlas Universalis", p.234-235, indications bibliographiques.

BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, 1982, 244 p, index des noms et des notions.

- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992, "Libre examen — Politique", 480 p, index.
- BRENNER Jacques, *Tableau de la vie littéraire en France d'avant-guerre à nos jours*, Paris, Luneau Ascot, 1982, 295 p, index des noms.
- CHARLES Christophe, *Naissance des "intellectuels"*, Minuit, 1990.
- DEBRAY Régis, *Le pouvoir intellectuel en France*, Ramsay, 1979, réédité en "Folio-Essais", 280 p.
- DESJEUX Dominique, ORHANT Isabelle, TAPONIER Sylvie, *L'édition en sciences humaines, la mise en scène des sciences de l'homme et de la société*, Paris : L'Harmattan, 1991, "Dossiers de sciences humaines et sociales", 238 p, bibliographie p.233-238.
- DUBOIS Jacques, *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Labor/Nathan, 1986, 189 p, "Dossiers media", bibliographie.
- ESCARPIT Robert (dir), *Le littéraire et le social*, Flammarion, 1970 "Champs".
- ESCARPIT Robert, *Sociologie de la littérature*, P.U.F., 1968 (Que sais-je ?)
- GOUZE Roger, *Le bazar des lettres*, Calmann-Lévy, 1977, 282 p.
- GRACQ Julien, *La littérature à l'estomac*, Jean-Jacques Pauvert, 1964, "Polémiques".
- HAMON Hervé, ROTMAN Philippe, *Les Intellocrates*, Ramsay, 1981.
- Littérature*, 42, mai 1981, "L'institution littéraire I".
- Littérature*, 44, décembre 1981, "L'institution littéraire II"
- MAINGUENEAU Dominique, *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Hachette-Supérieur, 1991, "Linguistique", 268 p, bibliographie, index des notions.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris : Dunod, 1993, "Lettres supérieures", 196 p, bibliographie, index des notions.
- MAINGUENEAU Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris : Dunod, 1990, "Lettres supérieures", 186 p, indications bibliographiques en fin de chapitres, index des notions.
- RANDALL Marilyn, "Context and Convention : The Pragmatics of Literariness", in *Poetics*, 14, 1985, p.415-431.
- REUTER Yves, "Le champ littéraire : textes et institutions", in *Pratiques*, 32, décembre 1981.

VIALA Alain, "Figures de l'écrivain. Introduction", in *Le grand atlas Universalis des littératures*, Encyclopaedia Universalis France, 1990, "Les grands atlas Universalis", p.186-187.

Rhétorique

BARTHES Roland, "L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire", in *Recherches rhétoriques*, Seuil, 1994, "Points-Essais", p.254-340 (*Communications*, 16, 1970).

BESSIÈRE Jean, "Rhétoricité et définition implicite de la littérature", in COQUIO Catherine, SALADO Régis (ed), *Barthes après Barthes. Une actualité en questions. Actes du colloque international de Pau, 22-24 novembre 1990*, Publications de l'Université de Pau (PUP), 1993, p.137-144.

CHARLES Michel, *L'Arbre et la Source*, Seuil, "Poétique".

Etudes Littéraires, XXIV, 3, hiver 1991-1992, "La rhétorique".

FUMAROLI Marc, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Albin Michel, 1994, "Bibliothèque de l'évolution de l'humanité" 4, 882 p, illustrations, index, bibliographie p.708-836.

KUENTZ Pierre, "Le «rhétorique» ou la mise à l'écart", in *Recherches rhétoriques*, Seuil, 1994, "Points-Essais", p.211-232 (*Communications*, 16, 1970.)

Recherches rhétoriques, Seuil, 1994, "Points-Essais", 340 p (*Communications*, n°16, 1970.)

ROBRIEUX Jean-Jacques, *Eléments de rhétorique et d'argumentation*, Dunod, 1993, "Lettres supérieures", 225 p, bibliographie, index des notions.

TRUDEAU Danielle, *Les inventeurs du bon usage (1529-1647)*, Minuit, "Arguments", 1993, 223 p., index des noms.

Théories de l'art

BINKLEY Timothy, "«Pièce» : contre l'esthétique", traduit de l'américain par Claude Hary-Schaeffer, in GENETTE Gérard (ed), *Esthétique et Poétique*, Seuil, 1992, "Points-Essais", p.33-66 (1ère publication dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35, 1977, p.265-277.)

DICKIE George, "Définir l'art", traduit de l'américain par Claude Hary-Schaeffer, in GENETTE Gérard (ed), *Esthétique et Poétique*, Seuil, 1992, "Points-Essais", p.9-32 (1ère publication : "Defining Art II", in Matthew Lipman, *Contemporary Aesthetics*, Boston : Allyn & Bacon Inc., 1973.)

GENETTE Gérard (ed), *Esthétique et Poétique*, Seuil, 1992, "Points-Essais", 245 p.

GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil, 1994, "Poétique", 300 p, bibliographie, index.

GOODMAN Nelson, "Quand y a-t-il art ?", traduit de l'américain par Danielle Lories, in GENETTE Gérard (ed), *Esthétique et Poétique*, Seuil, 1992, "Points-Essais", p.65-82 ("When is art ?", In *The Arts and Cognition*, The Johns Hopkins University Press, 1977).

ROCHLITZ Rainer (ed, préf.), *Les théories esthétiques après Adorno*, trad. R. Rochlitz et C. Bouchindhomme, Arles, Actes Sud, 1990, 298 p, notes bibliographiques.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIème siècle à nos jours*, Gallimard, 1992, "NRF Essais", 444 p, index des notions, des noms, notes bibliographiques.

ÉPISTÉMOLOGIE, ÉCRITURE DE LA SCIENCE

AIT EL HADJ S., BELISLE C. (ed), *Vulgariser : un défi ou un mythe. La communication entre spécialistes et non-spécialistes*, Paris, Chronique Sociale, 1985.

ARMENGAUD Françoise, article "Nature et culture", in *Encyclopædia Universalis*, 1990, Corpus, tome 16, p.39-43.

AUGÉ Marc, *Non-lieux. Anthropologie de la sur-modernité*, Seuil, 1992, "La librairie du XXème siècle".

BARTHES Roland, *L'aventure sémiologique*, Seuil, 1985, "Points".

BARTHES Roland, "L'aventure sémiologique", in *L'aventure sémiologique*, Seuil, 1985, "Points", p.9-14 (Conférence donnée en Italie, reprise dans *Le Monde* du 7 juin 1974).

BARTHES Roland, *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*, Seuil, 1978, "Points-Essais", 46 p.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Seuil, 1957, 247 p.

BOREL Marie-Jeanne, "Textes et construction des objets de connaissance", in REICHLER Claude (dir), *L'Interprétation des textes*, Minit, 1989, "Arguments", p.115-156, indications bibliographiques.

BOUTIER Jean, JULIA Dominique (dir), *Passés recomposés. Champs et chantiers de l'Histoire*, Editions Autrement, 1995, "Mutations", 349 p, indications bibliographiques pour le volume complet et pour chaque article.

BOUTRY Philippe, "Assurances et errances de la raison historique", in BOUTIER Jean, JULIA Dominique (dir), *Passés recomposés. Champs et chantiers de l'Histoire*, Editions Autrement, 1995, "Mutations", p.56-68.

CASON Jacqueline Johnson, "Nature Writer as Storyteller : The Nature Essay as a Literary Genre", in *CEA Critic : An Official Journal of the College English Association*, 54, 1, automne 1991, p.12-18.

CERTEAU Michel de, article "Mystique", in *Encyclopædia Universalis*, 1990, Corpus, tome 15, p.1031-1036.

CERTEAU Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, 1975, "Bibliothèque des histoires", 358 p, notes bibliographiques (recueil de textes parus dans diverses revues entre 1969 et 1974).

CERTEAU Michel de, *La fable mystique, XVIème-XVIIème siècle*, Gallimard, 1982, "Bibliothèque des histoires", 414 p.

Communications, 58, 1994, "L'écriture des sciences de l'homme", sous la direction de Martin de la Soudière et Martine Perrot, bibliographie.

COQUIO Catherine, SALADO Régis (ed), *Barthes après Barthes. Une actualité en questions. Actes du colloque international de Pau, 22-24 novembre 1990*, Publications de l'Université de Pau (PUP), 1993, 245 p.

COSSUTTA Frédéric, *Eléments pour la lecture des textes philosophiques*, Bordas, 199, "Lettres supérieures", 244 p, bibliographie, index.

DESJEUX Dominique, ORHANT Isabelle, TAPONIER Sylvie, *L'édition en sciences humaines, la mise en scène des sciences de l'homme et de la société*, Paris : L'Harmattan, 1991, "Dossiers de sciences humaines et sociales", 238 p, bibliographie p.233-238.

DETIENNE Marcel, VERNANT Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Flammarion, 1974, "Champs", 316 p, index.

Esprit, 117-118, août-septembre 1986, "La passion des idées".

FERRY Luc, RENAUT Alain, *La pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Gallimard, 1985, "Le monde actuel", notes bibliographiques.

GEMELLI Giuliana, *Fernand Braudel*, traduit de l'italien par Brigitte Pasquet et Béatrice Propetto Marzi, Editions Odile Jacob, 1995, 376 p., index (Fernand Braudel e l'Europa universale, Venise : Marsilio Editori, 1990).

GRATELOUP Léon-Louis, *Nouvelle anthologie philosophique. Eléments pour la réflexion*, Hachette, 1983, 446 p, index.

HAGÈGE Claude, *L'Homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Fayard, 1985, 314 p., index.

HUIZINGA Johan, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, [1ère éd 1938], trad. du néerlandais par Cécile Seresia, Gallimard, 1951, "Les Essais" XLVII, 340 p.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'ironie*, Flammarion, 1964, "Champs", 186 p.

KAUFMANN Pierre, "Concept de culture et sciences de la culture", in *Encyclopædia Universalis*, Symposium, tome 1 : "Les enjeux", p.375-390.

LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, 1976 (1ère édition 1926), 1323 p.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Leçon inaugurale faite le mardi 5 janvier 1960*, [Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur], 1960, 47 p. (Collège de France, Chaire d'anthropologie sociale.)

MARTINON Jean-Pierre, article "Culture (sociologie de la)", in *Encyclopædia Universalis*, 1990, Corpus, tome 6, p.947-949.

MOLES Abraham, article "Invention", in *Encyclopædia Universalis*, 1990, Corpus, tome 12, p.543-545.

MOSCOVICI Serge, *Essai sur l'histoire humaine de la nature*, nouvelle édition, Flammarion, 1977, 569 p., "Champs", notes bibliographiques (1ère édition 1968)

NORA Pierre (ed), *Essais d'ego-histoire*, Gallimard, 1987, "Bibliothèque des histoires", 360 p.

PETITOT Jean, "La connaissance comme valeur", in *Encyclopædia Universalis*, Symposium, tome 1 : "Les enjeux", p.137-143.

RANCIÈRE Jacques, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Seuil, 1992, "La librairie du XXème siècle", 213 p, notes bibliographiques.

RICŒUR Paul, *Temps et récit*, Seuil, 1985, "Points-Essais", tome III : "Le temps raconté".

SARTRE Jean-Paul, "Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité" [janvier 1939], in *Situations I*, Gallimard, 1947, p.32.

SCHOPENHAUER Arthur, *Contre la philosophie universitaire*, traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, Préface de Miguel Abensour et Pierre-Jean Labarrière, Rivages, 1994, "Petite bibliothèque", 161 p ("Über die Universitäts-Philosophie", in *Parerga et Paralipomena*, 1851).

SOUDIÈRE Martin de la, "Ecrire l'hiver", in *Communications*, 58, 1994, "L'écriture des sciences de l'homme", p.103-118.

DIVERS

ADDISON & STEELE AND OTHERS, *The Spectator (1711-1714)*, édition établie par Gregory Smith, 4 vol., London, New York : Everyman's Library, 1966.

BACON Francis, *Bacon's Essays [Essays or Counsels Civil and Moral]*, [1ère éd. 1597], edited with introduction and notes by F.G. Shelby, M.A. Oxon, Hon. LL.D. Bombay, London : Macmillan & Co Ltd, New York : St Martin's Press, 1961.

BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, 1971, "Points", 188 p.

BELLEAU André, "Petite essayistique" (1983), in *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, Canada : Primeur, 1984.

CERTEAU Michel de, article "Mystique", in *Encyclopædia Universalis*, 1990, Corpus, tome 15, p.1031-1036.

CERTEAU Michel de, *La fable mystique, XVIème-XVIIème siècle*, Gallimard, 1982, "Bibliothèque des histoires", 414 p.

CHEVREL Yves, *L'étudiant chercheur en littérature*, Hachette, 1992, "Hachette Université — Littérature", 156 p., index.

COQUIO Catherine, SALADO Régis (ed), *Barthes après Barthes. Une actualité en questions. Actes du colloque international de Pau, 22-24 novembre 1990*, Publications de l'Université de Pau (PUP), 1993, 245 p.

GOETHE, "Über den Granit", in *Werke*, Hamburg : Christian Wegner Verlag, 1955, Band XIII : Naturwissenschaftliche Schriften.

HERR Michael, *Putain de mort*, traduit de l'américain par Pierre Alien, Albin Michel, 1980, (*Dispatches*, Alfred A. Knopf Inc., 1968, 1969, 1970, 1977).

KROL Ed, *Le monde Internet. Guide et ressources*, traduit de l'américain par P. Cubaud et J. Guidon, Paris : Editions O'Reilly International, 1995.

KUNDERA Milan, *La vie est ailleurs*, traduction de François Kérel revue par l'auteur, postface de François Ricard, Gallimard, 1987, "Folio", 474 p.

LAMB Charles, *The Complete Works of Charles Lamb in prose and verse*, London : Chatto & Windus, 1912, p.856 p.

MARIVAUX, *Journaux et œuvres diverses*, édition complète, texte établi par F. Deloffre et M. Gilot, Garnier Frères, 1969.

MICHAUD Philippe-Alain, "«Per gli occhi te ricevo.» Sur les *Fragments d'un discours amoureux*", in COQUIO Catherine, SALADO Régis (ed), *Barthes après Barthes. Une actualité en questions. Actes du colloque international de Pau, 22-24 novembre 1990*, Publications de l'Université de Pau (PUP), 1993, p.15-25.

PETETIN Véronique, "Du sujet de l'écriture chez Roland Barthes", in COQUIO Catherine, SALADO Régis (ed), *Barthes après Barthes. Une actualité en questions. Actes du colloque international de Pau, 22-24 novembre 1990*, Publications de l'Université de Pau (PUP), 1993, p.27-32.

ANNEXES

On a rassemblé dans ces annexes quatre listes *indicatives* d'auteurs considérés comme essayistes. Malgré la difficulté à constituer un corpus d'œuvres, les critiques et les anthologies désignent des noms, des titres. Il a paru utile d'en proposer une sorte de compilation, pour donner une idée des textes sur lesquels s'appuient les réflexions que nous avons analysées.

Il ne s'agit aucunement de *notre* proposition pour un corpus primaire. Notre opinion, suggérée dans la première partie (chapitre 1, I), est qu'un tel corpus ne pourrait être sérieusement délimité qu'en recourant à une étude statistique de grande ampleur, qui tiendrait compte des particularités de chaque critique ou théoricien (époque, nationalité, principes critiques, statut) en rapport avec les particularités des auteurs qu'ils mentionnent (nationalité, principes d'écriture, rapport des essais à l'œuvre non-essayistique, statut social, etc.). Suivant les principes exposés en introduction sur ce que peut viser une poétique comparée du genre de l'essai littéraire, une telle analyse quantitative nous paraîtrait appropriée pour cerner la "catégorie métalittéraire" construite par les critiques et théoriciens. Les listes qui suivent sont donc conçues comme de simples repères.

Nous avons privilégié les anthologies et les histoires littéraires (ou chapitres d'histoire littéraire), mais avons également retenu certaines notices de dictionnaires et certains manuels. Nous avons recueilli les titres des œuvres quand ils étaient précisés. Les titres d'articles nous ont paru d'autant plus significatifs qu'ils étaient donnés, par les histoires littéraires ou les anthologies, comme des exemples d'essais particulièrement réussis extraits de tel ou tel recueil. Les listes sont organisées par siècles, et par ordre alphabétique pour chaque siècle.

ALLEMAGNE, SUISSE, AUTRICHE

Sources : BERGER 1964, HAAS 1969, HEIMRATH 1980,
MAC CARTHY 1989, WILPERT 1989.

XVIÈME SIÈCLE

Luther (Martin)
"Sendbrief vom Dolmetschen"

XVIIIÈME SIÈCLE

Abbt (Thomas)
"Vom Verdienst"

Berlepsch (Emilia von)
"Ueber einige zum Glück der Ehe nothwendige Eigenschaften und Grundsätze" (*Neuer Teutscher Merkur*,
avril 1791)

Campe (J. H.)
Zerstreuten prosaischen Aufsätzen

Dohm (Wihelm)
Engel (Johann Jacob)
Über Handlung, Gespräch und Erzählung

Forster (Georg)
Kleine Schriften, ein Beitrag zur Länder- und Völkerkunde, Naturgeschichte und Philosophie des Lebens
Reisebeschreibung

"Ein Blick ins Ganze der Natur"

"Über Leckereien"

Garve (Christian)
Popularphilosophische Schriften über literarische, ästhetische und gesellschaftliche Gegenstände

Über die Rolle der Wahnwitzigen in Shakespeares Schauspielen

Über Gesellschaft und Einsamkeit

Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Literature, und dem Gesellschaftlichen Leben

"Über einige Schönheiten der Gebirgsgegenden"

Gellert (Christian Fürchtegott)

Deutsche Reden

Die epistographischen Schriften

Gottsched (Johann Christoph)

Ausführliche Redekunst. Nach Anleitung der alten Griechen und Römer, Wie auch der neuern Ausländer

Der Biedermann. Eine moralische Wochenschrift

Haller

"Die Falschheit menschlicher Tugenden"

"Gedanken Über Vernunft, Aberglauben und Unglauben"

"Unvollendete Ode Über die Ewigkeit"

Hamann (J. G.)

Herder (Johann Gottfried)

Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit

Briefe zur Beförderung der Humanität

Die kritischen Wälder

Über die neuere deutsche Literatur, Sammlung von Fragmenten. Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend

"In der Dichtkunst ist Gedanke und Ausdruck wie Seele und Leibe und nie zu Trennen"

"Shakespeare"

"Wie die Philosophie zum besten des Volkes allgemeiner und nützlicher werden kann"

Heyn (Johann)

"Versuch einer Betrachtung Über die Cometen, die Sündflut und das Vorspiel des Jünsten Gerichts"

Hippel
 "Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber"
 Humboldt (Wilhelm von)
Ansichten der Natur
Ästhetischen Versuchen
Kosmos
Pittoreske Ansichten des Cordillieren und Monumete amerikanischer Völker
Reise nach dem Ural
 "Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur"
 "Über männliche und weibliche Form"
 Jacobi
 "Zufällige Ergießungen eines einsamen Denkers"
 Kant (Immanuel)
Betrachtungen über das Erdleben von Lissabon
Räsonnement über den Abentheuer Komarnicki
Träume eines Geistersehers durch Träume der Metaphysik
Über Anmut und Würde
Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen
Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten
Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen
Über die tragische Kunst
Über dieästhetische Erziehung des Menschen
Über naive und sentimentalische Dichtung
 "Versuch über die Krankheiten des Kopfes"
Versuch über die Krankheitn des Kopses
 "Von der Macht des Gemüts, durch den bloßen Vorsatz seiner krankhaften Gefühle Meister zu werden"
 Klopstock (Friedrich Gottlieb)
 "Gedanken über die Natur der Poesie"
 "Von der Darstellung"
 Knigge (Adolph von)
 "Meine eigene Apologie"
 Lavater (J. Kaspar)
 Leibniz (Gottfried Wilhelm)
Politische Schriften
 Lessing (Gotthold Ephraim)
Die Schönheit als Gesetz der griechischen Künste
Sogenannte Briefe an verschiedene Gottesgelehrte
Wie die Alten den Tod gebildet
 "Ernst und Falk. Gespräche für Freimaurer"
 Lichtenberg (Georg Chritoph)
 "Über einige wichtige Pflichten gegen die Augen"
 Loen (Johann Michael von)
 "Die Schweiz im Jahr 1719 und 1724"
 Meinhard (Johann Nicolaus)
 "Versuch Über die Italiänischen Dichter"
 Mendelssohn (Moses)
Briefen über die Empfangen
 Moser (Friedrich Carl von)
 "Beherrzigungen, Politische Wahrheiten"
 "Der Herr und der Diener"
 Möser (Justus)
Patriotischen Phantasien
 "Harlequin, oder Vertheidigung des Groteske-Komischen"
 Mosheim (Lorenz von)
 Nicolai (F.)
 Recke (Elisa von der)
 "Blick auf Italien (aus der Schreibtafel einer Reisenden)" (Neuer Teutscher Merkur, septembre 1805)
 "Philosophische Briefe"

"Rede über die Frage : Gehört allzuviel Güte, Leutseeligkeit und große Freygebigkeit im engsten Verstande der Tugend ?"

"Ueber die Salzburgischen Tölpel" (Neuer Teutscher Merkur, mars 1807)

Schiller (Friedrich)

Die Schlacht bei Lützen

"Über Anmut und Würde"

"Über die ästhetische Erziehung der Menschen"

"Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen"

"Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte ?"

Schlegel (August Wilhelm)

"Chamfort"

Sonnenfels (J. von)

Stürz (Helferich Peter)

Abhandlung über Todesstraßen

Deutschen Museum

Fragment über die Schönheit

Herder

Pitt

Rousseau

Samuel Foote

Schriften

"Erinnerungen aus dem Leben des Grafen Johann Ernst von Bernstorff"

Thomasius (Christian)

Ausübung der Sittenlehre

Ausübung der Vernunft-Lehre

Kurzer Entwurf der politischen Klugheit sich selbst und andern... wohl zu rathen

Monats-Gespräche

Wieland (Christoph Martin)

"Sympathien"

"Theorie und Geschichte der Red-Kunst und der Dicht-Kunst, Anno 1757"

"Über die ältesten Zeitkürzungsspiele"

Winckelmann

"Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke"

"Versuch einer Allegorie"

Zimmermann (Johann Georg)

"Über die Einsamkeit"

"Vom Nationalstolz"

XIXÈME SIÈCLE

Bamberger (Ludwig)

"Die Kunst zu schenken"

"Etwas über das Briefschreiben"

Börne (Ludwig)

"Monographie der deutschen Postschnecke"

Burckhardt (Jacob)

Begegnungen

Bidnisse

Erinnerungen

Gestalten und Mächte

Reden und Aufzeichnungen

"Über Glück und Unglück in der Weltgeschichte"

Carus (C. G.)

Goethe

Symbolik der menschlichen Gestalt

Dilthey

Döllinger (Ignaz von)

"Die spanische Inquisition"

Droysen (J. G.)
 Fallmerayer (Jacob Philip)
Kaisertum Trapezunt
Neue Fragmente aus dem Orient
 "Fragmente aus dem Orient"
 Feuchtersleben (E. von)
Beiträge zur Literatur- Kunst- und Lebenstheorie
 Fischer (Kuno)
 "Über den Witz"
 Fontane (Theodor)
Wanderungen durch die Mark Brandenburg
 "Walter Scott"
 Frenzel (Karl)
 "Edgar Allan Poe"
 Gerstäcker (F.)
 Gervinus (Georg Gottfried)
 "Geschichte der Zechkunst"
 Gildemeister (Otto)
 "Macaulay"
 Goethe (Johann Wolfgang von)
Auszüge aus einem Reisejournal
Dichtung und Wahrheit
Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt
Lebensgenuß des Volkes in und um Neapel
Neapel
Stundenmaß der Italiener
Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt
Von deutscher Baukunst
Wielands Andenken
Winckelmann und sein Jahrhundert
 "Literarischer Sansculottismus"
 "Shakespeare und kein Ende"
 "Sanct Rochus-Fest zu Bingen"
 "Über den Granit"
 "Winckelmann"
 "Zum Shakespeares-Tag"
 "Zur Farbenlehre"
 Goltz (Bogumil)
 "Das Kneipen und die Kneip-Genie"
 Görres (Joseph von)
 "Achim von Arnim"
 Gottschall (R. von)
 Gregorovius (Ferdinand)
Wanderjahre in Italien
 Grimm (Hermann)
Essays
 "Ralph Waldo Emerson"
 Grimm (Jacob)
 Grimm (Wilhelm)
 Hehn (Viktor)
Gedanken über Goethe
Reisebriefe aus Italien und Frankreich
 "Pro populo Italico"
 "Salz"
 Heine (Heinrich)
Die romantische Schule
Shakespeares Mädchen und Frauen
 "Vorrede zu Salon"

Hillebrand (Karl)
Zeiten, Völker und Menschen
 "Der Verstorbene" (*Fürst Hermann von Pückler-Muskau*)

Homberger (Heinrich)
 "Karl Hillebrand"

Humboldt (Alexander von)
Ansichten vom Niedderhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich
 "Über die Ansichten der Natur"
 "Über die Steppen und Wüsten"
 "Über einen Versuch, den Gipfel des Chimborasso zu besteigen"

Jean Paul
 "Über die physische Erziehung"

Jochmann (Carl Gustav)
Brief über Homöopathie

Kleist (Heinrich)
 "Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden"

Kraus (Franz Xavier)
 "Vittoria Colonna"

Kürnberger (Ferdinand)
 "Die Feuilletonisten"

Moltke (Helmuth von)
Briefe aus Rußland
Briefe über Zustände und Begebenheiten in der Türkei
 "Die Pest in Konstantinopel"

Mommsen (Theodor)
 "Auch ein Wort über unser Judentum"

Müller (Adam)
 "Vom Gespräch"

Nietzsche (Friedrich)
Die fröhliche Wissenschaft
Ecce homo
 "Über Musik und Wort"

Ranke (Leopold von)
 "Politisches Gespräch"

Rumohr (Karl Friedrich von)
 "Aus der Schule der Höflichkeit"

Ruppius (O)
 Schlegel (Friedrich)
Charakteristiken und Kritiken
Fragment einer Charakteristik der deutschen Klassiker
Geschichte der alten und neuen Literatur
Kritische Schriften
Lessings Gedanken
Über Goethes Meister
 "Georg Forster"
 "Gespräch über die Poesie"
 "Über die Unverständlichkeit"

Schleiermacher (Friedrich)
 "Versuch über die Schaamhaftigkeit"

Schmidt (J.)
 Schopenhauer (Arthur)
Über das Interessante und das Langweilige
Über Lesen und Bücher
Über Schriftstellerei und Stil

Schumann (Robert)
 [écrits sur la musique]

Sealsfield-Postl (Ch.)

Speidel (Ludwig)
 "s Riekele von Munterkingen"
 Stifter
 Tieck (Ludwig)
 "Zur Geschichte der Novelle"
 Treitschke
 Uhland (Ludwig)

XXÈME SIÈCLE

Adorno (Theodor Wiesengrund)
Prismen
 "Freizeit"
 Anders (G.)
 Bachmeister E.
 Bahr (Hermann)
 "Erinnerung an Burckhard"
 Ball (Hugo)
 "Das Leben des Styliten"
 Balthasar (H. U. von)
 Bamm (P.)
 Benjamin (Walter)
Einbahnstraße
 "Charles Baudelaire"
 "Die Aufgabe des Übersetzers"
 "Franz Kafka"
 "Marcel Proust"
 Benn (Gottfried)
Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht
 "Die Verneinug"
 Bense (Max)
 Bertram (Ernst)
 "Nietzsche, die Briefe Stifters lesend"
 Blei (Franz)
 "Die Heilige Teresa"
 Bloch (Ernst)
Spuren
 Borchardt (Rudolf)
Dichten und Forschen
Eranos-Brief für Hofmannstahl
Stefan George Siebenter Ring
Veltheim
 "Öffentlicher Geist"
 "Villa"
 Braun (Felix)
Die Eisblume
Das musische Land
 Brecht (Bertolt)
Reflexionen über die Poträtkunst in der Bildhauerei
 "Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung"
 "Der Faschismus und die Jugend"
 Broch (Hermann)
 "James Joyce und die Gegenwart"
 Cassirer (Ernst)
 "Kultus und Opfer"
 Curtius (Ernst Robert)
Kritischen Essays zur europäischen Literatur
 "Stefan George im Gespräch"

Curtius (Ludwig)
 "Begegnung beim Apollo vom Belvedere"
 Dirks (W.)
 Döblin (Alfred)
 "Über de Costers «Tyll Ulenspiegel»"
 "Zum Verständnis der Deutschen"
 Einstein (Albert)
 "Über die Freiheit"
 Enzensberger (Hans Magnus)
 "Das Plebiszit der Verbraucher"
 Ernst (Fritz)
Aus Goethes Freundeskreis
Essais
Nach einer Reise in Wallis
 "Die beiden Platter"
 Ernst (Paul)
 Franzen (Erich)
 "Die Krise der Sprache in unsere Zeit"
 Freud (Sigmund)
 "Katharina"
 "Vergänglichkeit"
 Friedell (Egon)
Kulturgeschichte
 Frisé (Adolf)
 Grass (Günter)
 "Schwierigkeiten eines Vaters, seinen Kindern Ausschwitz zu erklären"
 Guardini (Romano)
 Gundolf (Friedrich)
 "Bismarcks Gedanken und Erinnerung als Sprachdenkmal"
 Guttman (Bernhard)
 "Die Frankfurterin"
 Haecker (Theodor)
 "Dialog über die Satire"
 Hartlaub (Felix)
Tagebuch aus dem Krieg
 Hausenstein (Wilhelm)
Abendländische Wanderungen
Das Land der Griechen
Kannitverstan
 Heer (Fr.)
 Hefele (Hermann)
 Heidegger (Martin)
Holzwege
 Heimann (Moritz)
 "Zahnschmerzen"
 Heiseler (B. von)
 Heisenberg (Werner)
 "Naturwissenschaft und Technik im politischen Geschehen unserer Zeit"
 Heller (E)
 Hennecke (Hans)
 Heuß (Thomas)
 Hofmannstahl (Hugo von)
Berührung der Sphären
Brief des Lord Chandos
Briefe des Zurückkehrten
 "Maria Teresa"

Hofmiller (Joseph)
Wanderungen in Bayern und Tirol
 "Die Wieskirche bei Steingaden"
 Hohoff (C.)
 Holthusen (H. E.)
 Huch (Ricarda)
 "Stein"
 Howald (Ernst)
 "Sainte-Beuve"
 Jaspers (Karl)
 Jens (Walter)
 Jünger (Ernst)
An der Zeitmauer
Blätter und Steine
Das abenteuerliche Herz
Das Sanduhrbuch
Geheimnisse der Sprache
 "Der Arbeiter"
 Jünger (Friedrich Georg)
Briefe aus Mondello
Gedächtnis und Erinnerung
Orient und Okzident
Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht
Über das Komische
Wanderungen auf Rhodos
 Kassner (Rudolf)
Das physiognomische Weltbild
Grundlagen der Physiognomik
 "Dilettantismus"
 Kerr (Alfred)
 "Zolas Haus"
 Kommerell (Max)
 "Dame Dichterin"
 Korrodi (E)
 Kracauer (Siegfried)
 "Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino"
 Kraus (Karl)
 "Heine und die Folgen"
 Landauer (Gustav)
 "Der Arbeitstag / Zum 1. Mai 1912"
 Lehmann (Wilhelm)
 "Dichtung als dasein" (Poetologische und kritische Schriften)
 Lichtwark (Alfred)
Unterhaltung mit einer Oberklasse des Paulstifts
 "Christus als Schmerzensmann von Meister Francke, Hamburg 1424"
 Loerke (Oskar)
Das alte Wagnis des Gedichts
Hausfreunde
Vom Reimen
Zeitgenossen aus vielen Zeiten
 "Jean Paul, das unbekannteste Genie"
 Mann (Heinrich)
 "Choderlos de Laclos"
 Mann (Thomas)
Adel des Geistes
Altes und Neues (Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten)
 "Der alte Fontane"
 "Der Pimpf"

"Leiden und Größe der Meister"
 "Leiden und Größe Richard Wagners"
 "Meerfahrt mit Don Quijote"
 Meier-Gräfe (R.)
 Mitscherlich (Alexander)
 Muschg (Walter)
 "Freud als Schriftsteller"
 Musil (Robert)
 Muth (Carl)
 Muther (Richard)
 "Festzüge"
 Otto (W. F.)
 Pannwitz (R.)
 Polgar (Alfred)
 "Max Pallenberg"
 Poppenberg (Felix)
 Portmann (Adolf)
 "Biologisches zur rechtlichen Stellung der Frau"
 Quabbe (Georg)
Kritik und Sinn der Utopie
 Rathenau (Walter)
 "Ein Traktat vom bösen Gewissen"
 Ratzel (Friedrich)
 "Das Wasser in der Landschaft"
 Roth (Joseph)
 "Grillparzer"
 Rychner (Max)
Antworten
Arachne
Erinnerung an einen Arzt
Sphären der Bücherwelt
Welt im Wort
Zeitgenössische Literatur
Zur europäischen Literatur zwischen zwei Weltkriegen
 "Lennartz"
 Schaukal (Richard von)
 Scheffler (Karl)
 "Vom Wesen des Grotesken"
 Schikele (René)
 "Der Politiker : Briand"
 Schmitz (Oskar A. H.)
 Schneider (Robert)
 Schröder (Rudolf Alexander)
 "Über das Werk von Fritz Ernst"
 Simmel (Georg)
 "Die Koketterie"
 Spengler (Oswald)
 Stoessl (Otto)
 "Der Skeptiker"
 Sternberger (D.)
 Tucholsky (Kurt)
 "Die Augen der Welt"
 Vossler (K.)
 Walser (Robert)
 Wassermann (J.)
 Weber (Max)
 "Wissenschaft als Beruf"
 Weber (W.)

Weiss (Konrad)
Deutschlands Morgenspiegel
Wanderer in den Zeiten
Weiß (Kurt)
Winkler (Eugen Gottlob)
"Oberst Lawrence"
Wölfflin (Heinrich)
"Über kunsthistorische Verbildung"
Wolters (F.)
Zweig (Stefan)
Fahrten, Landschaft, Städte
Zeit und Welt. Aufsätze und Vorträge 1904-1940

GRANDE-BRETAGNE & ETATS-UNIS

Sources : LEARY 1960, HOUTCHENS 1966, SCHOLLES & KLAUS 1969,
ANDERSON 1989, GROSS 1991.

XVIÈME SIÈCLE

Bacon (Sir Francis)
Essays or Counsels Civil and Moral
"Of Boldness"
"Of Innovations"
"Of Masques and Triumphs"
"Of Revenge"
"On Truth"
Overbury (Sir Thomas)
"A Chambermaid"
"A Fair and Happy Milkmaid"

XVIIÈME SIÈCLE

Browne (Sir Thomas)
"On Dreams"
Butler (Samuel)
"A Degenerate Noble"
Cowley (Abraham)
"Of Avarice"
Dryden (John)
Préface aux *Fables de Chaucer*
Earle (John)
"An Antiquary"
"A Good Old Man"
"A Pot-Poet"
Felltham (Owen)
"How the Distempers of these Times should affect wise Men"
Fuller (Thomas)
"Of Anger"
Taylor (Jeremy)
"Of Charity, or the Love of God"

XVIIIÈME SIÈCLE

Addison (Joseph)
"Sir Roger at Vauxhall"
"Sir Roger in Westminster Abbey"
"The Royal Exchange"
"Thoughts in Westminster Abbey"
Boswell (James)
"On War"
Chesterfield (Lord)
"Upon Affectation"
Crèvecoeur (Hector Saint John de)
Letters from an American Farmer
"What is an American ?"
Fielding (Henry)
"The Poor and their Betters"

Franklin (Benjamin)
Autobiography and Other Writings
 "Portions of an Autobiography"
 "The Levee"
 Goldsmith (Oliver)
 "A Little Great Man"
 "On Dress"
 "On National Prejudices"
 Hume (David)
 "Of the Dignity or Meanness of Human Nature"
 Johnson (Samuel)
 "Conversations"
 "Debtors' Prisons"
 "Dignity and Uses of Biography"
 Steele (Sir Richard)
 "On Recollections of Childhood"
 Swift (Jonathan)
 "A Meditation upon a Broom-Stick"
 "Good Manners and Good Breeding"

XIXÈME SIÈCLE

Adams (Henry)
 "The Education of Henry Adams"
 Arnold (Matthew)
 "Heinrich Heine"
 Bagehot (Walter)
 "Dull Governments"
 Bierce (Ambrose)
 "Disintroductions"
 Blake (William)
 Butler (Samuel)
 "On Knowing what Gives us Pleasure"
 Campbell (Thomas)
 Carlyle (Thomas)
 "Sign of the Times"
 Dickens (Charles)
 "City of London Churches"
 Eliot (George)
 "Thomas Carlyle"
 Emerson (Ralph Waldo)
Complete Essays and Other Writings
Five Essays on Man and Nature
 "New England Reformers"
 "Self-Reliance"
 "The American Scholar"
 "The Conservative"
 "The Poet"
 Froude (James Anthony)
 "The Philosophy of Christianity"
 Harte (Bret)
 "The Rise of the Short Story"
 Hawthorne (Nathaniel)
 "The Haunted Mind"
 "The Romance and the Novel"
 Hazlitt (William)
 "Brummelliana"
 "On the Pleasure of Hating"

Holmes (Oliver Wendell)
The Autocrat of the Breakfast Table
 "Realism in Literature"
 "The Brahim Caste of New England"
 Howells (William Dean)
Criticism and Fiction
 "Art and Democracy"
 "Subjects for American Fiction"
 Hudson (W. H.)
 "Wasps"
 Hunt (Leigh)
 "Getting Up on Cold Mornings"
 Huxley (T. H.)
 "Evolution and Ethics"
 Irving (Washington)
 "English Writers on America"
 James (Henry)
The American Essays of Henry James
The Art of the Novel
Literary Views and Reviews
 "Absent Things in American Life"
 "London"
 "The Art of Fiction"
 James (William)
 "The Ph.D. Octopus"
 Jefferies (Richard)
 "The Acorn-Gatherer"
 Lamb (Charles)
Essays of Elia
 "Dream Children"
 "On some of the Old Actors"
 Landor (Walter Savage)
 Lanier (Sidney)
 "Walt Whitman : The Dandy-Upside-Down"
 Lincoln (Abraham)
 "The Gettysburg Address"
 Longstreet (A.B.)
Georgia Scenes
 Lowell (Amy)
 "The Poet's Trade"
 Lowell (James Russell)
 "Thoreau"
 Macaulay (Lord)
 "Lord Clive"
 Melville (Herman)
 "Hawthorne and His Mosses"
 Meynell (Alice)
 "Under the Early Stars"
 Mill (John Stuart)
 "Coleridge"
 Moore (Thomas)
 Newman (John Henry)
 "Secular Knowledge not a Principle of Action"
 Norris (Frank)
 "The Novel with a Purpose"
 Pater (Walter)
 "Sandro Botticelli"

Paulding (James Kirk)
 "National Literature"
 Poe (Edgar Allan)
 "Nationality in American Letters"
 "The Heresy of Didactic"
 "The Tale Propter"
 Quincey (Thomas De)
 "The Knocking at the Gate in *Macbeth*"
 Rutherford (Mark)
 "Talking about our Troubles"
 Scott (Sir Walter)
 Sims (William Gilmore)
 "The Romance as Epic"
 Southey (Robert)
 Stephen (Sir Leslie)
 "Autobiography"
 Stevenson (Robert Louis)
 "Aes Triplex"
 Taylor (Sir Henry)
 "On Secrecy"
 Thackeray (William Makepeace)
 "Autour de mon Chapeau"
 Thoreau (Henri David)
Walden and Other Writings
 "Night and Moonlight"
 "Walt Whitman"
 "Wher I Lived, and What I Lived For"
 Trollope (Anthony)
 "The Plumber"
 Twain (Mark)
 "Some Remarks on Fiction"
 "Thoughts of God"
 "Fenimore Cooper Literary Offenses"
 Whitman (Walt)
 "A Backward Glance"
 "Democratic American Genius"
 "Edgar Poe's Significance"
 Wilde (Oscar)
 "The Critic as Artist"

XXÈME SIÈCLE

Arlen (Michael)
Living-Room War
 Auden W. H.
 "The Anglo-American Difference"
 Baldwin (James)
 "Stranger in the Village"
 Banham (Reyner)
 "The Crisp at the Crossroads"
 Barich (Bill)
 "Laughing in the Hills"
 Barrett (William)
 "We're on the Road"
 Barzun (Jacques)
 "What If — ? English versus German and French"
 Beerbohm (Sir Max)
 "«A Clergyman»"

Belloc (Hilaire)
 "On the Departure of a Guest"
 Berlin (Sir Isaiah)
 "Winston Churchill in 1940"
 Betjeman (Sir John)
 "A New Westminster"
 Blackmur R. P.
Form and Value in the Modern Poetry
 "The Craft of herman Melville"
 Brooks (Cleanth)
The Well Wrought Urn
 Brooks (Van Wyck)
 "On Literature Today"
 Chapman (John Jay)
 "Emerson"
 "William James"
 Chase (Richard)
The American Novel and the Tradition
 "The Broken Circuit : Romance and the American Novel"
 Chesterton G. K.
 "A Defence of Penny Dreadfuls"
 "On Sandals and Simplicity"
 Churchill (Sir Winston)
 "The Dream"
 Cobb (Richard)
 "The Homburg Hat"
 Connolly (Cyril)
 "The Ant-Lion"
 Conrad (Joseph)
 "The Censor of Plays"
 Cowley (Malcom)
The Literary Situation
 Didion (Joan)
 "At the Dam"
 Dillard (Annie)
Holy the Firm
Living by Fiction
Pilgrim at Tinker Creek
Teaching a Stone to Talk
 Edman (Erwin)
Philosopher's Holiday
 Ehrlich (Gretel)
The Solaces of Open Spaces
 Eiseley (Loren)
 "The Snout"
 Eliot (Thomas Stearns)
 "Mary Lloyd"
 "Tradition and the Individual Talent"
 Empson (Sir William)
 "The Faces of Buddha"
 Enright (D. J.)
 "The Marquis and the Madame"
 Epstein (Joseph)
 "About Face"
 Farrell (James F.)
 "Social Themes in American Realism"

Faulkner (William)
 "The Stockholm Address"
 "To the Youth of Japan"
 Fisher (M.F.K.)
 "Young Hunger"
 Forster (E.M.)
 "My Own Centenary"
 Frost (Robert)
 "The Figures a Poem Makes"
 Garland (Hamlin)
 "Local Color in Art"
 Graves (Robert)
 "The Case for Xanthippe"
 Greene (Graham)
 "The Lost Childhood"
 Haldane (J. B. S.)
 "On Being the Right Size"
 Hall (Donald)
 "The New Poetry"
 Hardwick (Elizabeth)
 "The Apotheosis of Martin Luther King"
 Herr (Michael)
Dispatches
 Huneker (James G.)
Ivory, Apes, and Peacocks
 "A Visit to Walt Whitman"
 Huxley (Aldous)
 "Meditation on the Moon"
 Jacobson (Dan)
 "A Visit from Royalty"
 James (Clive)
 "A Blizzard of Tiny Kisses"
 Jarrell (Randall)
Poetry and the Age
 "Bad Poets"
 Kael (Pauline)
 "Movies on Television"
 Kavanagh (P. J.)
 "Is It Alas, Yorick ?"
 Kouwenhoven (John A.)
 "What is American about America ?"
 Krutch (Joseph Wood)
The Twelve Seasons : A Perpetual Calendar for the Country
 "The Colloid and the Crystal"
 Larkin (Philip)
 "The Savage Seventh"
 Lawrence (D.H.)
 "Cocksure Men and Hensure Women"
 "Insouciance"
 Levin (Harry)
The Power of Blackness
 Lewis (Thomas)
 Mac Carthy (Sir Desmond)
 "Invective"
 Mac Phee (John)
A Roomfull of Hovings and Other Profiles
Basin and Range
Coming Into the Country

In Suspect Terrain
Levels of the Game
Pieces of the Frame *The Pine Barrens*
 Macaulay (Rose)
 "Evening Parties"
 Macleish (Archibald)
Poetry and Opinion
 Macy (John)
The Spirit of American Literature
 Matthiessen (F. O.)
The Responsibilities of a Critic : Essays and Reviews
 Mencken (H. L.)
Prejudices
 "American Culture"
 "Funeral March"
 "Poetry in America"
 "The Libido of the Ugly"
 Moore (Marianne)
 "What There is to See at the Zoo"
 Morris (Jan)
 "La Paz"
 Morris (Wright)
The territory Ahead
 Naipaul (V. S.)
 "Columbus and Crusoe"
 Namier (Sir Lewis)
 "Symmetry and Repetition"
 O'Brien (Connor Cruise)
 "The People's Victor"
 O'Connor (William Van)
 "Traditions in American Literature"
 Orwell (George)
 "A Hanging"
 "Reflections on Gandhi"
 Porter (Katherine Anne)
 "The Necessary Enemy"
 Priestley (J. B.)
 "The Toy Farm"
 Pritchett (V. S.)
 "Our Half-Hogarth"
 Rahv (Philip)
Image and Idea : Twenty Essays on Modern Literature
 "Attitudes toward Henry James"
 Richardson (Maurice)
 "In Search of Nib-Joy"
 Rourke (Constance)
 "Humor in America"
 Russel (Bertrand)
 "On Being Modern-Minded"
 Santayana (George)
Dialogues in Limbo
Interpretations of Poetry and Religion
 "Intellectual Ambition"
 "Intuitive Morality"
 "The Elements and Function of Poetry"
 Selzer (Richard)
Taking the World in for Repairs

Shaw (George Bernard)
 "Sir George Grove"
 Smith (Logan Pearsall)
 "The Prospect of Literature"
 Stephen (Crane)
 Stephens (James)
 "Finnegans Wake"
 Strachey (Lytton)
 "Creighton"
 Symons (Arthur)
 "Cordova"
 Tate (Allen)
Reactionary Essays on Poetry and Ideas
 "Emily Dickinson"
 Thomas (Lewis)
 "To Err is Human"
 Thurber (James T.)
 "My Own Ten Rules for a Happy Marriage"
 Trevor-Roper (H. R.)
 "Thomas Hobbes"
 Trilling (Lionel)
A Gathering of Fugitives
The Liberal Imagination
 "Adams at Ease"
 "Reality in America"
 Updike (John)
 "The Bankrupt Man"
 Vidal (Gore)
 "Robert Grave and the Twelve Caesars"
 Warshow (Robert)
 "The Gangster as Tragic Hero"
 Waugh (Evelyn)
 "Well Informed Circles... and How to Move in Them"
 West (Rebecca)
 "The Sterner Sex"
 White (E. B.)
One Man's Meat
 "About Myself"
 "Poetry"
 Williams (William Carlos)
In the American Grain
 Wilson (Edmund)
A Literary Chronicle
A Piece of My Mind
Axel's Castle
Eight Essays
 "A Preface to Persius"
 Woolf (Virginia)
The Common Reader
 "Harriette Wilson"
 "The Death of the Moth"
 Young (G. M.)
 "The Greatest Victorian"

CANADA FRANÇAIS

Sources : MAILHOT & MELANÇON 1984, VIGNEAULT 1994.

XIXÈME SIÈCLE

Aubin (Napoléon)
Le Fantasque
 Buies (Arthur)
Chroniques, humeurs et caprices
Chroniques, voyages, etc., etc.
Lettres sur le Canada
 Crémazi (Octave)
Prose (Œuvres, tome II)
 Fabre (Hector)
 Nevers (Edmond de)
L'âme américaine. Les origines. La vie historique.
L'avenir du peuple canadien français
 Parent (Etienne)
Discours
Discours prononcés devant l'Institut canadien de Montréal
 Poitras (Alphonse)

XXÈME SIÈCLE

Aquin (Hubert)
Blocs erratiques
 Aquin (Hubert)
Blocs erratiques
Point de fuite
 Asselin (Olivar)
Pensées françaises. Pages choisies (1937)
 Baillargeon (Pierre)
Commerce
Hasard et moi
Les médisances de Claude Perrin
Le scandale est nécessaire
 Barbeau (Victor)
Initiation à l'humain
La face et l'envers
Le ramage de mon pays
Libre examen de la démocratie
Mesure de notre taille
Pour nous grandir
 Beaulieu (Victor-Lévy)
Jack Kérouac : essai-poulet
Manuel de la petite littérature au Québec
Monsieur Melville, I : Dans les aveilles de Moby Dick, II : Lorsque souffle Moby Dick, III : L'Après-Moby Dick
ou la souveraine poésie
Pour saluer Victor Hugo
 Belleau (André)
Surprendre les voix
 Bersianik (Louky)
L'Euguélionne
Pique-nique sur l'Acropole

Blain (Maurice)
Approximations
 Blais (Jacques)
De l'ordre et de l'aventure
 Borduas (Paul-Emile)
Refus global
Projections libérantes
 Bouthillette (Jean)
Le Canadien français et son double
 Brault (Jacques)
Chemin faisant
 Brochu (André)
L'instance critique
La Littérature et le reste (livre de lettres)
 Brossard (Nicole)
L'Amèr ou le Chapitre effrité
Le Sens apparent
Un livre
 Brunet (Michel)
Trois dominantes de la pensée canadienne française : l'agriculturisme, l'antiétatisme et le messianisme
 Chamberland (Paul)
Emergence de l'adultenfant
Le Courage de la poésie
Terre souveraine
Un parti-pris anthropologique
 Charron (François)
La Passion d'autonomie : littérature et nationalisme
Peinture automatiste
 Dantin (Louis)
 Desbiens (Jean-Paul)
Dossier Untel
Les insolences du Frère Untel
Sous le soleil de la pitié
 Dumont (Fernand)
Le lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire
Pour la conversion de la pensée chrétienne
 Ethier-Blais (Jean)
Autour de Borduas. Essai d'histoire intellectuelle
Dictionnaire de moi-même
Signets
 Ferron (Jacques)
Du fond de mon arrière-cuisine
Escarmouches : la longue passe
Historiettes
 Fournier (Jules)
Mon encrier
Souvenirs de prison
 Gagnon (Ernest)
L'homme d'ici
 Gagnon (Madeleine)
Autographie, 1. Fictions
 Godbout (Jacques)
Le Murmure marchand 1976-1984
Le Réformiste, textes tranquilles
 Groulx (Lionel)
Chez nos ancêtres
Histoire du Canada français depuis la découverte
La naissance d'une race

Lendemain de conquête
Les rapailages (vieilles Choses, vieilles gens)
Notre maître le Passé
 Haeck (Philippe)
La table d'écriture
 Jasmin (Claude)
Rimbaud, mon beau salaud !
 Kattan (Naïm)
La Mémoire et la promesse
Le Désir et le pouvoir
Le Réel et le théâtral
 Lamy (Suzanne)
D'elles
 Laurendeau (André)
Ces choses qui nous arrivent
La crise de la conscription
 Le Moyne (Jean)
Convergences
 Leclerc (Gilles)
Journal d'un inquisiteur
 Maheu (Pierre)
Un parti-pris révolutionnaire
 Major (Jean Louis)
Entre l'écriture et la parole. Carnets
Le jeu en étoile, études et essais
 Marcel (Jean)
Jacques Ferron malgré lui
Le Joual de Troie
 Marcotte (Gilles)
Le roman à l'imparfait
 Marteau (Robert)
Ce qui vient
L'Œil ouvert
Mont-Royal
 Miron (Gaston)
"Recours didactiques" in L'homme rapaillé
 Ouellette (Fernand)
Les Actes retrouvés
Depuis Novalis
Ecrire en notre temps
Journal dénoué
 Pavel (Thomas)
Inflexions de voix
 Ricard (François)
La littérature contre elle-même
 Rioux (Marcel)
Les Québécois
Pour prendre publiquement congé de quelques salauds
 Saint-Denys-Garneau
Journal
Lettres à ses amis
 Tétreau (Jean)
Essais sur l'homme
 Théoret (France)
 Trottier (Pierre)
Mon Babel
Un pays baroque

Vachon (Georges-André)
Esthétique pour Patricia, suivi d'un écrit de Patricia B.
Vadeboncœur (Pierre)
L'autorité du peuple
La dernière heure et la première
La ligne du risque
Les deux royaumes
Lettres et colères
Trois essais sur l'insignifiance
Vallières (Pierre)s
La Démocratie ingouvernable
La Liberté en friche
L'Exécution de Pierre Laporte : les dessous de l'Opération Essai
Les Scorpions associé
L'Urgence de choisir
Nègres blancs d'Amérique
Un Québec impossible

FRANCE

Sources : HOCKE [1938], PICON 1960, BERGER 1964, FRASER 1986, LARGUIER-MÉNARD 1994, *French Literature Series* 1982.

XVIÈME SIÈCLE

Montaigne
Essais

XVIIÈME SIÈCLE

Balzac (Guez de)
Conversations
Bayle (Pierre)
Dictionnaire historique et critique
Fénelon
Dialogues sur l'éloquence
La Bruyère
Les Caractères ou les mœurs de ce siècle
La Rochefoucault
Maximes
Malebranche
Recherche de la vérité
Pascal
Pensées
Saint-Evremond (Charles de)
Conversation du maréchal d'Hocquincourt avec le père Canaye
Correspondance
Nicole
Essais de morale
Sévigné (Mme de)
Lettres

XVIIIÈME SIÈCLE

Alembert (Jean Le Rond d')
Essai sur les éléments de philosophie
Bonnet (Charles)
Buffon (Georges Louis Leclerc comte de)
Chamfort (Nicolas de)
Maximes et pensées morales
Pensées, maximes, anecdotes, dialogues
Condillac (Etienne Bonnot de)
Essai sur l'origine des connaissances humaines
Diderot (Denis)
Entretien d'un père avec ses enfants
*Entretien d'un philosophe avec la Maréchale de ****
Pensées philosophiques
Le rêve de d'Alembert
Supplément au voyage de Bougainville
Fontenelle (Bernard Le Bovier de)
Dialogue des morts
Entretiens sur la pluralité des mondes

Galiani (Abbé)
Considérations sur les mœurs de ce siècle
 Holbach (Paul Henri baron d')
Essai sur les préjugés
 Marivaux (Pierre Carlet de Chamblain de)
Le cabinet du philosophe
L'indigent philosophe
Le spectateur français
 Maupertuis (Pierre-Louis Moreau de)
 Montesquieu (Charles de)
Considérations sur les Romains
Essai sur le goût
L'esprit des lois
Lettres persanes
 Rivarol (Antoine)
 Robinet (Jean-Baptiste)
 Rousseau (Jean-Jacques)
Discours sur les sciences et les arts
Essai sur l'origine des langues
Les rêveries du promeneur solitaire
Préface de Narcisse
 Saint-Simon (Louis de Rouvroy duc de)
Mémoires
 Vauvenargues (Luc de Clapiers marquis de)
Réflexions et maximes
 Voltaire
Dictionnaire philosophique
Essai sur les mœurs
Essai sur les mœurs et l'esprit des nations
Lettres philosophiques

XIXÈME SIÈCLE

Barbey d'Aurevilly (Jules)
Du dandisme et de Georges Brummel
 Baudelaire (Charles)
Salons
 Bourget (Paul)
Essais de philosophie contemporaine
Études et portraits
Nouveaux essais de philosophie contemporaine
Nouvelles pages de critique et de doctrine
Quelques témoignages
Pages de critique et de doctrine
 Brunetière (Ferdinand)
Essais sur la littérature contemporaine
Études critiques sur l'histoire de la littérature française
Nouveaux essais sur la littérature contemporaine
 Chateaubriand (François-René de)
Essai sur les révolutions
Itinéraire de Paris à Jérusalem
Le génie du christianisme
 Du Bos (Charles)
Approximations
 France (Anatole)
Le génie latin
Le jardin d'Epicure
La vie littéraire

Girardin (Delphine de)
Chroniques
 Goncourt (Edmond et Jules)
L'Ancien Régime
Journal des Goncourt
Préfaces et manifestes littéraires
 Gourmont (Remy de)
Epilogues
La culture des idées
Le deuxième livre des masques
Le livre des masques
Le problème du style
Promenades littéraires
Promenades philosophiques
 Guizot (François)
Essais sur l'histoire de France
Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps
 Hugo (Victor)
Shakespeare
Préface de Cromwell
 Janin (Jules)
 Karr (Alphonse)
 Lamennais (Félicité Robert de)
Essai sur l'indifférence en matière de religion
 Lemaître (Jules)
Les contemporains
 Maistre (Joseph de)
Considérations sur la France
Essai sur le principe générateur
Du Pape
Les soirées de Saint-Pétersbourg
 Michelet (Jules)
Histoire de France
 Nerval (Gérard de)
Les illuminés
Les nuits d'octobre
Petits châteaux en Bohême
Promenades et souvenirs
Voyage en Orient
 Renan (Ernest)
Discours et conférences
Essais de morale et de critique
Etudes d'histoire religieuse
Feuilles détachées
L'avenir de la science
Questions contemporaines
Souvenirs d'enfance et de jeunesse
 Sainte-Beuve
Chateaubriand et son groupe littéraire
Nouveaux lundis
Portraits contemporains
Portraits littéraires
Premiers lundis
 Staël (Mme de)
De l'Allemagne
 Stendhal
De l'amour

Taine (Hippolyte)
Essais de critique et d'histoire
La Fontaine et ses Fables
Notes sur l'Angleterre
Nouveaux essais de critique et d'histoire
Voyage en Iratie
 Thibaudet (Albert)

XXÈME SIÈCLE

Alain
Propos sur le bonheur
Propos sur la politique
Propos sur la religion
 Barrès (Maurice)
Les amitiés françaises
Du sang, de la volupté et de la mort
Amori et dolori sacrum
 Barthes (Roland)
 Bataille (Georges)
L'expérience intérieure
 Beauvoir (Simone de)
L'Amérique au jour le jour
Le deuxième sexe
La longue marche
Pour une morale de l'ambiguïté
Pyrrhus et Cinneas
 Benda (Julien)
Belphégor
Le bergsonisme, ou une philosophie de la modernité
La trahison des clercs
 Bernanos (Georges)
La grande peur de l'Occident
Les grands cimetières sous la lune
La France juive
 Bloy (Léon)
Le sang du pauvre
 Borgeaud G.
Le soleil sur Aubiac
 Bouthoul (Gaston)
Huit mille traités de paix
Les guerres
 Caillois (Roger)
 Camus (Albert)
Carnets
Lettres à un ami allemand
L'homme révolté
Le mythe de Sisyphe
 Cassou (Jean)
Réflexions sur le commerce des hommes
 Claudel (Paul)
Conversations dans le Loir-et-Cher
 Derrida (Jacques)
 Duhamel (Georges)
Scènes de la vie future
Le voyage de Moscou
 Dutourd (Jean)
Le complexe de César

Fondane (Benjamin)
Faux traité d'esthétique
 Fouchet (Max-Paul)
 Gide (André)
Prétextes
Nouveaux prétextes
 Giraudoux (Jean)
 Grenier (Jean)
Essai sur l'esprit d'orthodoxie
 Groethuysen (Bernard)
Mythes et portraits
 Hagège (Claude)
L'homme de paroles
 Hytier (Jean)
Les Arts de Littérature
 Jacob (François)
Le jeu des possibles
 Lambert (Jean)
Traité du Beau rôle
 Larbaud (Valéry)
Technique
 Lévi-Strauss (Claude)
Tristes tropiques
 Magny (Claude-Edmonde)
Les sandales d'Empédocle
 Malraux (André)
Anti-mémoires
La tentation de l'Occident
 Massis (Henri)
Agathon, ou l'esprit de la nouvelle Sorbonne
Défense de l'Occident
 Maulnier (Thierry)
 Mauriac (François)
Bloc-Notes
Cahier noir
Journal
La rencontre avec Pascal
La vie de Jésus
 Maurras (Charles)
L'avenir de l'intelligence
 Merleau-Ponty (Maurice)
Les aventures de la dialectique
 Monneront (Jean)
 Mounier (Emmanuel)
 Parain (Bertrand)
L'Embarras du choix
 Paulhan (Jean)
De la paille et du grain
 Péguy (Charles)
Les cahiers de la quinzaine
 Robbe-Grillet (Alain)
 Rostand (Jean)
Carnets d'un biologiste
Journal d'un caractère
L'aventure humaine
Pensées d'un biologiste
 Rougement (Denys de)
L'amour et l'Occident

Roy (Claude)
 Sarraute (Nathalie)
L'ère du soupçon
 Sartre (Jean-Paul)
Baudelaire
Critique de la raison dialectique
L'être et le néant
Les communistes et la paix
L'idiot de la famille
Matérialisme et révolution
Qu'est-ce que la littérature ?
Réflexions sur la question juive
Saint Genet comédien et martyr
Situations
 Starobinski (Jean)
L'œil vivant
La relation critique
 Suarès (André)
Le bouclier du zodiaque
Le livre d'émeraude
Tolstoï
Trois grands vivants
Trois hommes : Pascal, Ibsen, Dostoïevski
Voici l'homme
Voyage du condottiere
Wagner
 Thibaudet (Albert)
 Valéry (Paul)
Analecta
Cahiers
Choses tues
Dialogue de l'arbre
Eupalinos ou l'architecte
L'âme et la danse
Moralités
Propos sur l'intelligence
Regards sur le monde actuel
Rhumbs
Tel quel
Variété
 Vuyenne (Bernard)
Honneur des hommes
 Weil (Simone)
L'enracinement
La pesanteur et la grâce
La condition ouvrière
Oppression et liberté
Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain

TABLE DES MATIÈRES

[pagination du volume papier]

[index supprimé]

AVERTISSEMENT.....	2
INTRODUCTION.....	3
I. Méthodologie.....	4
II. Etat de la question.....	10
III. Plan de la thèse	16
PREMIÈRE PARTIE : L'ESSAI COMME GENRE.....	25
CHAPITRE 1 : PREMIÈRES APPROCHES DU GENRE.....	26
I. Grandes lignes d'une histoire de l'essai.....	27
Autour du terme "essai".....	27
Une histoire de l'essai est-elle possible ?.....	30
1. Les traditions d'écriture de l'essai.....	33
2. L'essai et le développement de la presse.....	38
3. Le projet spéculatif de la littérature moderne : l'essai critique.....	41
4. Le <i>compolisme</i> et l'essai polémique comme forme de contestation.....	45
II. L'essai par rapport aux autres formes littéraires.....	50
Délimitations concrètes, délimitations modales.....	51
L'essai et le traité.....	52
L'essai et l'étude savante (<i>Abhandlung</i> , thèse, dissertation).....	56
L'essai et l'article (<i>Aufsatz</i>).....	58
L'essai et le feuilleton.....	61
L'essai et l'aphorisme.....	64
L'essai et le poème en prose.....	66
L'essai et le fragment (l'esquisse).....	67
L'essai et le discours, l'allocution.....	68
L'essai et le pamphlet (le manifeste).....	70
L'essai et la lettre.....	71
L'essai et le journal intime.....	73
L'essai et l'autobiographie, l'autoportrait, les mémoires.....	74
L'essai et le dialogue.....	75
L'essai et le soliloque (le monologue, la méditation).....	77
III. Typologies et sous-genres de l'essai.....	78
Les sous-genres.....	79
<i>Formal, informal</i>	79
<i>Personal, familiar</i>	83
Littéraire, philosophique, critique.....	85
Débats théoriques sur les typologies de l'essai.....	86
CHAPITRE 2 : LES THÉORIES ET LEURS MODÈLES.....	95
Introduction.....	96
I. La théorisation par la notion de "mixte".....	99
A. Theodor Fraser : défense et illustration de la variété.....	99
B. Jean Marcel Paquette : formalisation de l'hétérogénéité.....	103
C. Robert Champigny et Jean Terrasse : la rigueur et le mythe.....	109
D. O.B. Hardison Jr : la confiance en Protée.....	114
II. La théorisation par la notion d'"entre-deux".....	118
A. L'atopie et le problème général de la prose artistique.....	118
Max Bense : le <i>Confinium</i>	118
Bruno Berger : l'équilibre et l'excellence.....	121
John Mac Carthy : la littérature du seuil.....	128
Klaus Weissenberger : l'oscillation et la tension.....	135
Graham Good : des constellations marginales.....	136
B. L'atopie, l'écriture et le déplacement.....	138
François Ricard : le franchissement des frontières.....	138
Laurent Mailhot : le renversement et le pays incertain.....	139
Roland Barthes : le déplacement et l'entêtement.....	142
Réda Bensmaïa : atopie et "excentricité".....	144
C. L'atopie et l'interdisciplinarité scientifique.....	146
R. Lane Kauffmann : la diagonale de l'essai.....	146

Robert Musil : le flottement et la zone intermédiaire.....	148
Theodor W. Adorno : la vérité en équilibre.....	152
III. La théorisation par la notion d'"en-deçà"	154
A. L'informe, une imposture littéraire.....	154
B. Edouard Morot-Sir : l'anti-genre ou l'anarchie primitive des langues.....	156
C. L'anarchiste envahisseur.....	160
D. Michel Beaujour : le non-genre moderne et archaïque.....	162
E. Réda Bensmaïa : l'avant-genre.....	165
F. John Snyder : le genre non générique.....	169
CHAPITRE 3 : LES ENJEUX DES THÉORIES DE L'ESSAI COMME GENRE	173
I. La question du quatrième genre	174
L'essai dans le système des genres.....	174
Comparaison concrète et comparaison modale.....	174
Rapports entre le mode essayistique et les modes lyrique, épique et théâtral.....	175
Le quatrième genre : propositions et débats.....	183
II. Des essais sur les essais	193
Résistance de l'essai à la définition, embarras du discours théorique.....	193
Les essais sur les essais : tentation ou nécessité ?.....	200
III. Bilan général	210
Théories du mixte.....	210
Théories de l'entre-deux.....	212
Théories de l'en-deçà.....	215
Les enjeux prévisibles du mode et de la littéarité.....	218
L'enjeu du "mode" est celui de la "méthode".....	218
Limites de la solution modale.....	219
Synthèse des modes : l'enjeu de la "littéarité".....	220
Le problème de la vérité : la "non-fiction".....	221
DEUXIÈME PARTIE : LESSAYISME COMME ATTITUDE MENTALE	223
INTRODUCTION	224
CHAPITRE 1 : L'ANTI-MÉTHODE	227
I. Métaphores de l'erratism	230
La promenade vagabonde.....	230
Le voyage sans but.....	232
La chasse sans prise.....	234
La musique et la danse.....	236
Le nomadisme et le désir.....	239
Le réseau et la digression.....	243
II. Méthodes et anti-méthodes	249
Les ambiguïtés des Essais inauguraux.....	249
Montaigne.....	249
Montaigne et Bacon.....	250
L'anti-méthode : la démonstration de Theodor Adorno.....	253
Prolongements de la réflexion sur la méthode.....	259
Points de vue critiques sur l'anti-méthode.....	264
III. L'anti-méthode en situation	269
L'essayisme contre la rhétorique.....	271
L'anti-méthode : un lieu commun du discours des essayistes.....	271
Rhétorique contre rhétorique : stratégies essayistes.....	273
L'essayisme : retour du refoulé ou dépassement de la rhétorique ?.....	275
L'essayisme contre l'académisme.....	277
La dialectique négative contre la philosophie officielle.....	277
L'intuition comme contestation.....	279
L'extra-disciplinarité essayiste.....	283
L'essayisme comme concurrence méthodologique.....	286
L'essayisme contre le "système".....	289
CHAPITRE 2 : LA PRISE DE CONSCIENCE ESSAYISTE DE SOI	295
I. La subjectivité essayiste : ambiguïtés d'une présence	299

Présence et absence du moi.....	299
L'intermittence et le moi "en processus".....	304
Découverte ou redécouverte de soi ?.....	308
II. La saisie de soi vue comme un processus.....	311
Le modèle de la subjectivité mystique.....	311
Pour un athéisme mystique.....	316
De la méditation religieuse à l'essai.....	317
Le moi et le monde (sans Dieu).....	323
L'ironie essayiste.....	324
Un rapport au monde spontané.....	326
Difficultés d'une phénoménologie de la conscience.....	327
Le partage, un dialogue paradoxal.....	330
III. L'écriture du moi.....	334
Subjectivité littéraire, stratégie rhétorique.....	334
Le moi fictif.....	336
Le moi lisible.....	339
Le modèle psychanalytique.....	340
Le moi de l'essayiste.....	346
Portrait de Montaigne en auteur.....	348
L'auteur proliférant.....	349
L'amateur et l'excentrique : mort de l'Auteur, puissance de l'écrivain.....	351
CHAPITRE 3 : LE CORPUS CULTUREL.....	354
I. Parler de : un principe critique dans l'essayisme.....	356
L'essayisme ou le jeu des points de vue.....	357
Dominer l'objet culturel : Theodor Fraser.....	358
Le point de vue du dessous.....	359
Des niveaux de culture au réseau de la culture.....	361
Critique et commentaire.....	362
Un entre-deux épistémologique.....	364
II. Parler de : la créativité du discours second, l'invention.....	366
Le discours second : une spéculation créative ou décorative ?.....	366
L'inouï et le déjà-là : Georges Lukács.....	369
L' <i>Ingenium</i>	374
L'expérimentation littéraire : Max Bense.....	375
L'invention et la mémoire : des processus "infralogiques".....	377
III. La notion de culture.....	381
L'essayisme, vision d'un monde où tout est culturel.....	381
La culture comme nature première de l'homme.....	381
Le textualisme et l'enchantement culturel.....	384
Sémiologie et "sémioclastie".....	387
Interrogation du rapport nature/culture.....	390
Un substrat naturel dans la culture.....	390
Une humanité bio-culturelle.....	393
TROISIÈME PARTIE: L'ESSAI LITTÉRAIRE OU LA LITTÉRATURE COMME ÉVÉNEMENT.....	398
INTRODUCTION.....	399
CHAPITRE 1 : L'ESSAYISME OU LE MOMENT RHÉTORIQUE DE LA PENSÉE.....	404
I. Une certaine "composition".....	405
Une rhétorique des ruptures.....	405
Le "naturel" essayiste : une rhétorique primitive.....	407
Pour une restauration de la rhétorique.....	409
L'essai : une "rhétorisation" de la pensée.....	413
II. Une certaine "visée du discours".....	416
Le vrai et l'efficace : idéologie de l'ornement.....	416
Rigueur et vérité : idéologie du langage scientifique.....	419
L'auditeur partenaire : le langage critique.....	421
III. Une invitation rhétorique à l'esprit critique.....	424
Perplexité et créativité.....	424

L'essai : une pédagogie de l'esprit critique.....	427
L'essayisme contre la dictature politique.....	427
CHAPITRE 2: L'ESSAI OU LA LITTÉRATURE COMME ÉVÉNEMENT ESTHÉTIQUE ET ARTISTIQUE.....	433
I. Le désir, ou comment recommencer.....	434
Le plaisir (esthétique).....	434
II. La lecture, ou comment être littéraire.....	442
Du phénomène social à une rhétorique de la lecture.....	442
Lecture, plaisir et création : le lecteur co-auteur du texte.....	445
Relecture.....	445
Partenariat.....	446
Pacte.....	448
La littérarité conditionnelle.....	451
III. L'objet trouvé.....	457
Emotion esthétique et "indexation" artistique.....	458
Le cas des objets trouvés.....	459
L'essai littéraire : une "œuvre trouvée".....	462
Textes de commande et valeur littéraire.....	466
CHAPITRE 3: POUR UNE POÉTIQUE DE LA LITTÉRARITÉ CONDITIONNELLE OÙ IL SE TENENT LES	469
I. Autour du statut éditorial : notoriétés et résistances.....	470
Notoriété et facilité.....	471
Les théories de l'essai face à l'événement de l'essai.....	475
Le paratexte comme signe de l'acte essayistique.....	481
II. "Poétique de la socialité" : l'analyse du discours.....	483
III. L'écriture des sciences humaines et l'essai.....	489
La Nouvelle Histoire : poétique du savoir.....	489
L'"écrivabilité" de l'ethnologie.....	493
L'ego-histoire.....	494
L'anthropologie interprétative de Clifford Geertz.....	495
L'histoire expérimentale : entre Nietzsche et Groucho Marx.....	497
CONCLUSION.....	500
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	505
BIBLIOGRAPHIE.....	518
ANNEXES.....	544
Allemagne, Suisse, Autriche.....	546
Angleterre, Etats-Unis.....	555
Canada français.....	563
France.....	567
INDEX.....	573
TABLE DES MATIÈRES.....	579