

## Article

---

« Figures de savoir et *tempo* de l'essai »

Marielle Macé

*Études littéraires*, vol. 37, n° 1, 2005, p. 33-48.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/012823ar>

DOI: 10.7202/012823ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)



# Figures de savoir et *tempo* de l'essai

MARIELLE MACÉ

Pour Michel Murat

*Certains rendent les choses transmissibles (tels les collectionneurs, natures conservatrices), d'autres rendent les situations exploitables, et pour ainsi dire citables : ce sont les caractères destructifs.*

WALTER BENJAMIN

P eut-être les essayistes travaillent-ils essentiellement avec des «lieux communs» ou, pour le dire avec un mot moins étranger à une modernité qui a tant voulu s'arracher à la rhétorique, avec un répertoire de bons exemples. Ils en partent, comme d'autant de formes héritées et de savoirs partagés qu'ils exploitent, développent, régénèrent, mais aussi fragilisent ou mettent en dérive. Et ils en produisent à leur tour, offrant non des modèles applicables mais des cas remobilisables ou des «situations exploitables», comme le dit Walter Benjamin ; la prose d'essai se définirait en cela, selon une expression de Guez de Balzac à propos de Montaigne, comme «ce qui se fait le plus citer». C'est sur le plan de l'écriture de l'essai, mais aussi des fonctions qu'il remplit pour une communauté de lecteurs, que j'aimerais explorer ce mouvement original de «dérive» que l'on pourrait redéfinir comme une dynamique généralisée de la citation : l'essai, «discours sur», texte second, s'élabore à partir de fragments culturels prélevés, réorganisés et remis en mouvement, et son écriture à intensités variables engendre à son tour des objets de recours ou de comparaison, offerts à l'avenir de la lecture.

Lorsque Julien Gracq cite ce qui lui reste de *La chartreuse de Parme*, il énumère quelques scènes de hauteur, concentrés de romanesque ou provocations au désir<sup>1</sup> ; soumis à la même épreuve de résumé et de mémoire, un essai offrirait sans doute moins des événements ou des passions que des discours migrants, précipités d'idées, images frappantes, formules exemplaires, transformation des données de la culture frappées en arguments et désormais citables : du *Degré zéro*

---

1 Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, dans *Œuvres complètes*, 1995, vol. II, p. 646.

de *l'écriture* il nous reste au moins «l'écriture blanche»; et de *La trahison des clercs*, un titre qui tient à lui seul un discours sur l'Histoire. Tout essai réussi met en circulation non seulement des exemples mais surtout de bons exemples, qui valent le général et comblent une idée, et que leurs dérives successives convertissent en formes doxales ou paradoxales, autrement dit des topiques. De *l'amitié*, De *l'amour*, *L'être et le néant* nous offrent tous de ces «idées-phrases<sup>2</sup>»: au chapitre de l'amitié, «Parce que c'était lui, parce que c'était moi»; sur le thème du coup de foudre, un rameau dans les mines de sel de Salzbourg; au sujet de la mauvaise foi, un garçon de café. Le «traître» de Péguy, «l'horloge» ou le «cône» de Bergson, les allégories féminines de Leiris, la «coquille» de Valéry, la «dépense» de Bataille: autant de concrétions mémorables de savoir et de style que le lecteur souligne, extrait, et qui pourront désormais lui servir d'agents de liaison ou de raccourcis de pensée.

Ce phénomène me semble en effet décider de *l'échelle* de l'essai, du plan où bien des essayistes situent leur recherche du vrai, les objets de savoir qu'ils peuvent espérer construire et leur travail du style. La mesure de l'essai, du moins dans son destin moderne, serait dans ce mouvement où il ne se fixe ni dans la singularité événementielle propre au récit ni dans la concaténation d'abstrait propre au traité, mais dans l'ordre médian entre le général et le particulier qui est celui des bons exemples, échantillons ou paradigmes, nœuds singuliers de langage et de pensée que la rhétorique pensait autrefois par les méthodes et les valeurs de la topique.

Ces objets scandent aussi le *tempo* de l'essai, à la fois son rythme — les vitesses de sa prose — et son inscription dans une temporalité culturelle qui l'englobe et le dépasse. Ces modes de temporalisation des idées, raccourcis, ralentis ou prolongements de pensée, incarnent autant de rapports à la culture: cristallisation subite d'une idée-phrase, immobilisation d'une image en une occurrence qui comble, voire épuise notre attente de pensée; mouvement en arrière du temps, vers le passé du vrai et le souvenir des lieux communs; mouvement en avant du temps, vers la généralisation, l'engendrement de ce qui pour autrui sera désormais mémorable et «se fera citer».

Cette question de la concrétion des idées dans la langue entrerait probablement dans toute élaboration d'une poétique de l'essai; mais elle éclaire aussi un «moment» de l'histoire de la prose, moment clé de l'institution du genre de l'essai en France, comme j'essaierai de le montrer; une série de réflexions sur le style d'idées s'est en effet discrètement superposée à l'interrogation sur le genre lui-même pendant toute la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle: l'écriture intellectuelle, dans son rapport aux lieux communs, fut le souci de Remy de Gourmont, de Valéry, de Julien Benda, ou encore de Jean Paulhan, pour s'en tenir à l'espace français. C'est ce temps des «topiques», ou plutôt des figures de savoir qui en ont alors tenu lieu, que j'aimerais souligner dans ces essais: recyclage et délitement de contenus transmis, horizon de nouvelles modélisations, vitesse mentale, à tout moment scansion des rythmes de la pensée.

---

2 L'expression est de Barthes: *Roland Barthes par Roland Barthes*, dans *Œuvres complètes*, 1993-1995, vol. III, p. 176.

## Un atelier de lieux

L'essai, songera-t-on, s'écrit pourtant depuis Montaigne en haine déclarée de la rhétorique et des lieux communs ou des *exempla* qui en sont le ciment régulier; il s'est constitué en tant que forme de «pensée par écrit», et en tant que genre littéraire, dans une antipathie déclarée envers les techniques d'invention et de disposition codifiées par les techniques oratoires. Le travail de dissolution de quelques concrétions culturelles dans les *Mythologies* de Roland Barthes, les essais de Benda, de Michel Foucault, de Theodor Adorno, une certaine façon de pousser les lieux communs contemporains dans leurs retranchements en les confrontant à leurs propres limites dans *Les fleurs de Tarbes* de Paulhan ou dans les *Situations* de Sartre, tout ce pan critique fait du genre de l'essai le lieu d'élaboration d'une forme plus «grimaçante» que consensuelle de vérité.

C'est à ces liaisons préformées d'idées et de langage que les essayistes, depuis Montaigne, s'attaquent continûment. Au XX<sup>e</sup> siècle, cette résistance aux topiques s'est cristallisée, me semble-t-il, autour d'une réflexion sur les rapports entre *style* et *pensée*, une méditation sur la «vie des idées» dans la langue qui a occupé bien des essayistes, de Gourmont à Benda en passant par Alain, Valéry, Jean Prévost, Ramon Fernandez, Gaston Bachelard, et bien sûr Paulhan<sup>3</sup>, mais aussi, outre-Rhin, Georg Lukács, Benjamin et plus tard Adorno. Sans doute cette réflexion littéraire menée parallèlement à l'essor des sciences du langage (qui devaient justement supplanter la rhétorique), de la psychologie et des théories de la connaissance, a-t-elle constitué le cœur de la question de l'essai dans l'entre-deux-guerres. Genre largement promu par le milieu NRF alors dominant, l'essai est perçu dans cet empire de la «prose française» comme l'espace idéal où l'exercice de la littérature peut se confondre avec celui de la pensée, et où l'écriture doit par conséquent reconquérir, par un style intellectuel renouvelé, un territoire que lui disputent depuis peu les sciences de l'homme. Chacun de ces essayistes a pour cela élaboré, avec plus ou moins de succès, un modèle parallèle ou substituable aux topiques, qui puisse redécrire, fût-ce en images, la concrétion de la pensée dans la langue.

Ce projet est lisible par exemple chez Gourmont, qui a érigé depuis un article de 1899 («La dissociation des idées») jusqu'à un ouvrage de 1923 (*Nouvelles dissociations*) la méthode des «dissociations» en tâche essentielle de l'essayiste. Il désigne par là à la fois un usage du langage et un mode de formation et de circulation des idées, qu'il permet de recentrer autour de la notion d'image, et donne à cette méthode inspirée de certains travaux des psychologues ou des philosophes contemporains (dont Théodule Ribot, fondateur de la psychologie expérimentale en France, et auteur de *L'évolution des idées générales*, 1897, souvent cité par Gourmont) le statut de relève de la technique des lieux communs, explicitement convoquée pour mieux être transformée :

---

3 La notion de lieu commun est au centre des *Fleurs de Tarbes*, fil rouge du «portrait de la terreur» et clé pour la littérature. Paradoxalement, explique Jean Paulhan, l'écrivain qui fait confiance au lieu commun, le réinventant à l'échelle de sa propre méditation, épouse le fonctionnement même de l'esprit.

Il s'agit ou d'imaginer des rapports nouveaux entre les vieilles idées, les vieilles images, ou de séparer les vieilles idées, les vieilles images unies par la tradition, de les considérer une à une, quitte à les remarier et à ordonner une infinité de couples nouveaux qu'une nouvelle opération désunira encore, jusqu'à la formation toujours équivoque et fragile de nouveaux liens<sup>4</sup>.

L'idée, poursuit-il, est une image usée, et la prose doit travailler à la solidification de quelques images nouvelles; certaines associations d'idées sont tellement durables qu'elles paraissent éternelles: ce sont les lieux communs. Gourmont devrait les congédier, mais il les commente avec une certaine ambivalence:

Le lieu commun est plus et moins qu'une banalité: c'est une banalité, mais parfois inéluctable; c'est une banalité, mais si universellement acceptée qu'elle prend alors le nom de vérité. La plupart des vérités qui courent le monde (les vérités sont très coureuses) peuvent être regardées comme des lieux communs, c'est-à-dire des associations d'idées communes à un grand nombre d'hommes et que presque aucun de ces hommes n'oserait briser de propos délibéré. L'homme, malgré sa tendance au mensonge, a un grand respect pour ce qu'il appelle la vérité; c'est que la vérité est son bâton de voyage à travers la vie, c'est que les lieux communs sont le pain de sa besace et le vin de sa gourde. Privés de la vérité des lieux communs, les hommes se trouveraient sans défense, sans appui et sans nourriture. Ils ont tellement besoin de vérités qu'ils adoptent les vérités nouvelles sans rejeter les anciennes; le cerveau de l'homme civilisé est un musée de vérités contradictoires. Il n'en est pas troublé, parce qu'il est successif<sup>5</sup>.

La suite de l'article balance entre la haine des lieux communs ou des vérités pétrifiées et la reconnaissance de la puissance de liant de ces associations, anciennes ou nouvelles:

Le travail de la dissociation tend précisément à dégager la vérité de toute sa partie fragile pour obtenir l'idée pure, une, et par conséquent inattaquable. Mais si l'on n'usait jamais des mots que selon leur sens unique et absolu, les liaisons seraient difficiles dans le discours; il faut leur laisser un peu de ce vague et de cette flexibilité dont l'usage les a doués et, en particulier, ne pas trop insister sur l'abîme qui sépare l'abstrait du concret. Il y a un état intermédiaire entre la glace et l'eau fluide, c'est quand l'eau commence à se façonner en aiguilles, quand elle craque et cède encore sous la main qui s'y plonge<sup>6</sup>.

Cette description est-elle généralisable à une poétique de l'essai? La *crystallisation*, à la fois mise en ordre et solidification, est en tout cas à cette période la métaphore la plus répandue de la fabrique des idées, du groupe NRF à la prose surréaliste<sup>7</sup>.

4 Remy de Gourmont, «La dissociation des idées», dans *La culture des idées*, 1900, p. 73.

5 *Ibid.*, p. 77.

6 *Ibid.*, p. 94.

7 Voir André Breton: «la cristallisation, au sens hégélien de “moment où l'activité mobile et sans repos du magnétisme atteint à un repos complet”, que Char obtient sans cesse de sa pensée prête à chaque ligne d'*Artine*, de *L'action de la justice est éteinte*, une transparence et une dureté extrêmes» (*Point du jour*, dans *Œuvres complètes*, 1992, vol. II, p. 329).

Les «recroisements» ou les «connexités<sup>8</sup>» de Péguy en sont un autre exemple; le mot «recroisement» apparaît dans la *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne* (en partie parue dans la *NRF* en 1919), ainsi que, sous forme versifiée et toujours associée à une énergie morale, dans «Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres»: «Ici apparaît sous un jour nouveau, ici éclate, ici et à ce recroisement jaillit dans son plein le sens et la force et la destination centrale de cette vertu. [...] Elle est essentiellement la contre-habitude. [...] Elle est la source et le germe<sup>9</sup>.» Ce moment réflexif du discours péguyste fait suite à une séquence de prose litanique, et la réembrasse, où l'idée en effet se dégage patiemment des anaphores, des carrefours successifs et des dérivations syntaxiques ou lexicales.

«Comment j'ai écrit mes essais»: voilà le titre donné par Benda en 1938 à l'un des «Obliques» régulièrement publiés par la *NRF*. C'est encore une question de méthode (inutile de rappeler que Benda est l'auteur du *Style d'idées* publié en 1948):

Faire un essai consiste essentiellement pour moi à mettre la main sur une idée maîtresse, par rapport à laquelle une foule d'idées que j'ai notées depuis longtemps et dans une certaine voie viendront s'organiser. [...] Cette idée maîtresse, j'en *essaye* des quantités avant de trouver celle qui vraiment intègre ce que je veux dire<sup>10</sup>.

À la même période, Valéry précise à son tour: «Pour moi, traiter un sujet, c'est amener des morceaux existants à se grouper dans le sujet choisi plus tard ou imposé<sup>11</sup>.» Le titrage des propos d'Alain et, plus tard, celui des fragments de Barthes en seraient de bons exemples: il s'agit d'étoiler autour d'un mot ou d'une expression tout un discours sur la culture contemporaine. Traiter un sujet, ce serait alors surtout le disposer, faire converger en lui plusieurs références et désigner sa place dans un espace culturel plus vaste, en formulant la fonction d'argument qu'il peut remplir. C'est cette sorte de structuration, reposant sur une mémoire du texte, cumulant et digérant progressivement ses composantes, qu'adopte le *Léonard* de Valéry. Démultipliant les renvois intratextuels dans son dispositif d'annotations et dans les trois phases de son écriture, le texte se structure dans ces sortes de «rhumbs» (ou réglages d'écarts, selon le titre qu'il a donné à un recueil d'impressions et d'idées); quelques mots particulièrement lourds reviennent, véritables tropismes, pour étudier Léonard: «pensée», «méthode», «imagination», «construction». Une série de morceaux s'unifient par résonances et forment des concrétions de pensées, dans une confiance faite au cheminement de la recherche pour produire des rencontres:

L'obligation d'écrire sur un sujet imprévu et presque inconnu, et les conditions secondaires qui se déclarent alors — m'ont souvent profité — car elles m'ont contraint

---

8 Ces mots sont cités par Pierre Glaudes et Jean-François Louette, *L'essai*, 1999, p. 130.

9 Charles Péguy, *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne*, dans *Œuvres en prose complètes*, 1987-1992, vol. III, p. 1327.

10 Julien Benda, «Obliques. Comment j'ai écrit mes essais», 1938, p. 411.

11 Cité dans Serge Bourjea, «La comminution valéryenne», 1985, p. 165.

à mettre en communication, en échanges, des domaines implexes de mon possible psychique qui s'ignoraient<sup>12</sup>.

La pensée est définie dynamiquement : « la culture intensive d'un germe général. Le germe de la généralisation<sup>13</sup>. » Il s'agit en quelque sorte de trouver un point d'accroche *topique*, un « mot bastant » pour des « alongeails » infinis, comme disait Montaigne : certains morceaux étant donnés (réflexions, citations, exemples, énoncés gnomiques), l'essai construit leur regroupement, configure l'élément qui leur est commun. L'objet de l'essai devient à la fois un objet trouvé, trouvé en cours d'écriture, et la possibilité de cristallisation d'un nouveau lieu, d'une image neuve et parfois médusante.

Plutôt qu'à un adieu aux lieux communs, on assiste peut-être dans ces réflexions sur le style d'idées et les méthodes de pensée à la subjectivation des topiques, à leur transfert dans un ordre personnel, intime, réinventé chaque instant, ou du moins vécu comme tel (« pour moi » précisent à la fois Benda et Valéry). Tout essai apparaît à la limite comme un art rhétorique idiosyncrasique, une « composition de lieu » originale, une méthode de discours qui n'aura marché qu'une fois, une science de l'objet unique, comme le souhaitera Barthes. Instruments de modélisation, moments de densification discursive, impulsions de pensée, ces « nouveaux lieux » jouent le rôle de figures fondamentales de conceptualisation et d'écriture<sup>14</sup>. C'est à ce type de réinventions, oubliées de la topique, que s'est intéressé Michel Beaujour, les élargissant à l'ensemble du genre : l'absence de mémoire rhétorique, la nouveauté de pensée thématifiée par le genre de l'essai, est à ses yeux compensée par la mise en place d'une « mémoire du livre » inhérente à sa disposition topique<sup>15</sup>. L'essai se manifesterait alors comme le produit d'une rhétorique paradoxale, retrouvant, malgré son refus exhibé, certaines procédures d'invention et de composition autrefois codifiées par un art « mis à l'écart<sup>16</sup> ».

D'un « caractère destructif », comme l'expliquait Benjamin dans ces années 1930, l'essayiste manipule ainsi des idées-phrases, dissocie des formes-contenus ; mais,

12 Paul Valéry, cité dans Robert Pickering, *Genèse du concept valéryen « pouvoir » et « conquête méthodique » de l'écriture*, 1990, p. 120.

13 Paul Valéry, *Cabiers*, 1973-1974, vol. I, p. 534.

14 Montaigne non plus ne s'est pas interdit la fertilité des lieux communs, n'en a pas oublié la technique, mais il en a transformé profondément l'échelle et la portée, délestant les lieux de leur autorité et de leur généralité, les reconduisant à leur statut de citation migrante et d'exemples du singulier plutôt que de métonymies du général. Francis Goyet a montré que c'est son propre texte qui sert à Montaigne de répertoire : l'opération de compilation de lectures succède désormais à la mise en forme déjà effectuée du thème dans l'essai : on passe du catalogue d'un savoir impersonnel aux « tâtonnements d'une réflexion personnelle » qui se réapproprie des fragments. Montaigne reconfigure et redisse ainsi dans une pensée toute sienne ces *formes-contenus* que sont les lieux communs. Le simple mot clé de la rubrique devient concept et jugement, dans l'espace propre à chacun des essais. L'autorité fait défaut (et dans le lieu commun ou l'exemple, c'est peut-être seulement l'autorité que la modernité combat), remplacée par une perplexité herméneutique infinie. Voir Francis Goyet, « À propos de "ces pastissages de lieux communs" (le rôle des notes de lecture dans la genèse des *Essais*) », 1986, p. 19.

15 Michel Beaujour, *Miroirs d'encre, rhétorique de l'autoportrait*, 1980, p. 112.

16 Voir Pierre Kuentz, « La "rhétorique" ou la mise à l'écart », 1970, p. 143-157.

avec l'*ethos* toujours lettré qui le caractérise, il ne se contente pas de fragiliser celles que sa culture l'oblige à recueillir ou à transmettre, il en recrée, qu'il léguera à son tour. Ces rapports réinventés entre style et pensée engendrent une autre temporalité, un autre rapport à la tradition: il ne s'agit plus de transmettre les fragments d'une sagesse collective, mais de produire, par un nouveau tour d'écrou, du mémorable. On ne peut sans doute plus parler, à ce niveau de démantèlement de la *technè* rhétorique, de «lieu commun», et les balancements de Gourmont comme les complexités de Paulhan obligent à prendre au sérieux ce sentiment d'inadéquation historique du cadre rhétorique; mais les essayistes semblent en retenir consciemment ou non la leçon: un modèle cognitif et discursif, la liaison indissociable d'une idée et d'une formule, d'un exemple et d'un langage, une question d'usage et de circulation<sup>17</sup>.

### Dynamique du mémorable

Le texte de l'essai organiserait ainsi la transformation de son objet en lieu (question de disposition) et viserait la création d'arguments et leur mise en mouvement (question cognitive). Forme critique, souvent paradoxale mais non pas adoxale, l'essai apparaît non seulement comme une force de dissolution mais aussi comme un domaine de fondation: la mémoire culturelle que l'essayiste relève ou prélève, il s'agit pour lui de la fabriquer à son tour.

Forger un lieu commun, ce peut être accompagner l'évolution de la culture de son temps, la commenter, la bousculer, la réorganiser, la simplifier, la transformer en exemples, au risque du stéréotype, en produisant un véritable scénario intellectuel, comme le font par exemple, pour le seul thème de la littérature, Benda dans *La France byzantine*, Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire*, Gracq dans «Pourquoi la littérature respire mal» (la proposition verbale dit bien, ici, combien la thèse est repliable sur une intrigue, sur une intelligence narrative de l'objet). Si Barthes et Blanchot sont les grands essayistes des années 1960-1970, c'est peut-être qu'on remplirait facilement à leur lecture un cahier des lieux communs de la modernité, jusqu'à écrire le roman de nos propres catégories.

Forger un lieu, ce peut être aussi simplement donner un bon exemple, une image si bien frappée qu'elle donne le sentiment de la nécessité. Lorsque Paulhan cite un écriteau du jardin public de Tarbes, il l'extrait de son lieu d'origine (ou l'invente) pour voir en lui «toute la littérature<sup>18</sup>», et c'est la formulation d'une idée autonome qui est entrée comme telle en circulation dans la critique française. Avec cet incipit des *Fleurs de Tarbes*, Paulhan n'a pas exactement produit un savoir, qui eût été autrement formulable (son essai d'ailleurs ne fixe pas de thèse, compliquant constamment ses conclusions), mais un exemple, transportable,

---

17 Voir cette déclaration de Paulhan, certain de ce que la rhétorique permet de penser le style d'idées, ou la prose théorique, mais qui pourtant ne cesse jamais de modaliser sa certitude: «Je crois qu'il y a au fond de la rhétorique ce secret, que l'on ne peut dire, ni *tout à fait* penser, mais suivant quoi on peut penser tout le reste, qu'il *n'y a pas de différence* entre les mots et les idées» (*Correspondance Jean Paulhan-Giuseppe Ungaretti (1921-1968)*, 1989, p. 300).

18 À la manière dont Barthes choisira le «chat jaune» de Chateaubriand comme métonymie de la littérature. («Chateaubriand: «Vie de Rancé», dans *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. II, p. 1365).



ouvert à l'appropriation. La production discursive de l'exemple dans l'essai rend précisément la règle inséparable de son incarnation, fait du concret la métonymie du vrai : il ne s'agit pas d'une loi applicable, mais d'un cas mémorable. Ce jardin ne peut pas être généralisé ; s'il représente la littérature, et dans la littérature la dialectique moderne de terreur et de rhétorique qui en fait aux yeux de Paulhan le moteur, c'est pour cette fois seulement. Mais si le savoir de l'essai ne vaut qu'une fois du point de vue de la théorie, il fait date dans l'ordre de la culture, il acquiert un statut d'événement, à la fois plus incarné et plus habitable qu'un concept : « Ne suffit-il pas de faire passer dans le discours critique un "rond bleuâtre de fumée" pour vous donner le courage, tout simplement... *de le recopier*<sup>19</sup>? » La possibilité du passage au général, c'est-à-dire aussi de la validation de l'essai, tient peut-être à ce statut des lieux communs et des exemples, qui ne sont reconductibles au général que par la série de leur appropriations. La puissance de généralisation d'un essai se mesurerait alors à son taux de citation, au nombre de reprises qu'on fait de lui. L'exemple de Paulhan est en effet si bien choisi qu'il a fini par constituer le *nom* d'un problème — associant durablement deux idées, la terreur et la rhétorique, et donnant à cette association un visage<sup>20</sup> concret, celui d'un jardin. Le bon exemple, c'est cette image qui survit en nous *comme* une vérité, celle que l'on citera et qui, par sa qualité même, est devenue lieu commun.

Faire de l'essai cet atelier de lieux prend en effet tout son sens du côté du lecteur. Tout essai se lit un crayon à la main : bons exemples, combles d'images et lieux communs ont pour point commun d'être découpables, extraits du flux du texte pour constituer celui de la culture collective. C'est par exemple, et significativement, la méthode de lecture de Paulhan lui-même, qui repère la concrétion de lieux idiosyncrasiques, de points d'ancrage d'un univers mental chez chacun des auteurs qu'il fréquente, s'attachant au « langage particulier d'un écrivain, [aux] mots qu'il affectionne, [aux] expressions qu'il charge... le "pur" de Valéry, le "gratuit" de Gide, la "nuée" de Maurras<sup>21</sup> ». Il s'agit, comme dira Barthes, de « lire en levant la tête », dans une lecture « à la fois irrespectueuse, puisqu'elle coupe le texte, et éprise, puisqu'elle y revient et s'en nourrit<sup>22</sup> ». Catalyseur d'idées-phrases, l'essai est appelé à être lu par re-prélèvement de formules, il suscite un comportement de lecture que n'implique certainement pas le roman, comportement utilitariste et prédateur où le lecteur souligne un texte écrit pour être souligné.

Ces « objets trouvés » n'ont pas toujours le même statut : parfois image unique, remplissant immédiatement l'attente de généralité, comme on le verrait chez Gourmont ou chez Gracq ; parfois exemple répété, redondant, saturant l'espace de la méditation, comme c'est souvent le cas dans les essais copieux de Péguy ou de Sartre, ouvrant et fermant tous les possibles en même temps<sup>23</sup>. Cette circulation

19 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 198.

20 L'exemple, dit Aristote, est le « corps de la preuve ».

21 Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes* [1941], dans *Œuvres complètes*, 1966-1970, vol. III, p. 196.

22 Roland Barthes, « Écrire la lecture », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. II, p. 961.

23 C'est ce qu'écrit Judith Schlanger à propos du classique, qui épuise sa littérature et sa langue (*La mémoire des œuvres*, 1992).

des topiques peut en effet aussi être considérée comme une forme de temporalisation du vrai: dans les figures de l'essai se dépose une durée; c'est toute la question de l'intégration des objets de pensée à la chaîne temporelle. Pour un genre non narratif comme l'essai, la production topique est une véritable mise en intrigue de la pensée et de la généralité: chaque nouvel exemple fera-t-il la différence dans l'ordre de la culture, sera-t-il un événement ou une réitération? Regardera-t-il vers le passé, vers la répétition d'une loi, la confirmation, la dette, le vénérable contenu dans les topiques? S'en tiendra-t-il au présent d'une image, en un exemple comblant, sur le mode de l'immédiateté, le sentiment du vrai? Ou regardera-t-il vers le futur, engendrant pour d'autres du citable, des formes disponibles, fondant une règle, une promesse d'induction où le général est confié à l'avenir de la lecture et de ses appropriations?

Les essayistes n'ont pas été indifférents à ce «goût de temps» (Judith Schlanger) que prenaient leurs objets de pensée, les concrétions de leurs figures de savoir. Retrouver (ou reproduire) l'unité du temps de la topique traditionnelle (la confiance dans la validité des lieux, des allégories et des *exempla*), en revivre l'expérience apaisée, renouer avec l'autorité de l'image, c'est sans doute ce à quoi rêve Leiris dans *L'âge d'homme*, lorsqu'il reproduit la logique des lieux communs à l'échelle d'une vie individuelle. Leiris, on le sait, construit dans son autoportrait une série d'images, de modèles qui, comme le jardin de Paulhan, *nomment* un concept ou une proposition. C'est par exemple la «gorge coupée», premier souvenir d'enfance de *L'âge d'homme*, qui configure une vision sacrificielle des rapports humains, simplement confirmée par les autres scènes de blessure rapportées par la suite du texte; c'est le cas bien sûr des incarnations de Judith et de Lucrèce: une masse d'exemples y vient confirmer ce que disait déjà l'exemple exemplaire, le *topos*; les cas successifs sont mis en équivalence par Leiris et constituent à ses yeux une collection de «belles images *figées*<sup>24</sup>» (on repensera ici à Gourmont).

C'est aussi ce que fait Sartre dans ses essais biographiques, subordonnant son interprétation d'une vie à la notion dialectique de «projet», qui trouve d'ailleurs vite dans ses textes sa bonne image: la spirale, «logique temporelle» comme l'indique Sartre, rendant possible l'intégration du futur à l'entassement des exemples, solidifiant toujours un peu plus l'idée générale forgée par l'essai. Chaque événement nouveau de la vie de Charles Baudelaire, par exemple, s'ajoute, prend sa place dans l'augmentation, la solidification, la prise de consistance de l'idée, formulée dès la première page du *Baudelaire*: «les hommes n'ont jamais que la vie qu'ils méritent». La loi de personnalisation est ainsi répétée, saturée, comblée par les exemples. «Le rôle des expériences nouvelles, selon le mot de Sartre, est de maintenir ou de liquider<sup>25</sup>» l'hypothèse.

Toute idée générale, expliquait Albert Thibaudet, est jetée comme un filet sur la proie du temps: la généralité «prend l'objet perçu dans un tourbillon d'images incessamment lancées sur lui». Voilà, au passage, une description assez proche de celle que Barthes fera des topiques dans son *Aide-mémoire*: «si l'on jette le filet

---

24 Michel Leiris, *L'âge d'homme*, 1973, p. 60; je souligne.

25 Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille*, 1971, vol. I, p. 52.

des formes argumentatives sur le matériau avec une bonne technique, on est assuré de ramener le contenu d'un excellent discours<sup>26</sup>.» Les lieux communs en définitive densifient des événements, les «réservent». La cristallisation topique, produisant au présent de ce qui sera noté (le «concret mémorable<sup>27</sup>», dit Barthes), semble donner à la fois l'idée et son stockage, invente et arrête la formule ou l'image que l'on retiendra de l'essai, que l'on *reconnaîtra*. Le texte, dans ses variations d'intensités, s'écrit en vue d'être souligné.

### Vitesses de l'essai

Cette introduction des topiques dans l'analyse de la prose intellectuelle permet de mettre l'accent sur les discontinuités de l'argumentation ou de la construction des idées, sur le rythme de la prose théorique, articulant mode d'écriture et mode de lecture dans une même fabrique des idées, déterminant une doctrine à des formules condensées, voire à sa stéréotypisation progressive. La méthode de pensée s'y résout en une technique de composition, et la technique de composition en un problème rythmique: ni concaténation narrative comme dans le récit ni prosodie comme dans le poème, la question, centrale, de *l'ordre* de l'essai, est reposée par chaque figure de savoir.

«Toutes les phrases de la prose, explique Sartre, ont des vitesses: on passe à l'imaginaire dès qu'on se prête au mouvement<sup>28</sup>.» Le rythme de l'essai est pour sa part intimement lié à la fonction qu'il remplit, à l'interrogation qu'il formule. Chaque essai, explique Barthes en une formule frappante, se pose en effet le problème du sens et non celui de la suite: il répond à la question «Qu'est-ce que cela veut dire?» et non «De quoi cela peut-il être suivi?». Chez Sartre ou Leiris en effet, les germes de roman (ce qui ferait attendre une «suite») sont vite réintégrés à une logique question / réponse, aussitôt synthétisés; l'événement passe et la loi le condense: le général est immobilisé sous la série des comparaisons, l'idée peut alors se former.

Une certaine cadence est en effet nécessaire à l'essai: comme un cycliste, l'essayiste tombe s'il n'atteint pas une certaine vitesse. Bifurcations, changements de potentiel entre affirmations et errances, ce sont aussi des façons de prendre ses distances par rapport à la conduite du discours sérieux, et un éloignement à l'égard des modèles scolaires; exemplaire de *l'ethos* essayiste, Valéry Larbaud, dans un essai intitulé «La lenteur», se représente le Dr Johnson comme un écrivain sans rythme, «la pensée tout alourdie d'éloquence<sup>29</sup>». Dans le dialogue qu'il imagine entre le sociologue et l'essayiste, Fernandez définit lui aussi l'essayiste — sa prose et sa pensée — par ce besoin de rythme:

26 Roland Barthes, «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire» [1970], dans *Œuvres complètes*, op. cit., vol. II, p. 930.

27 Roland Barthes, *La préparation au roman I et II. Notes de cours et séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, 2003, p. 158.

28 Jean-Paul Sartre, *L'idiote de la famille*, op. cit., vol. I, p. 930-931. Jean-François Louette a magistralement souligné ce thème.

29 Valéry Larbaud, «La lenteur», dans *Œuvres*, 1958, p. 1042.

Passé encore pour le poète, qui produit de la beauté, passé encore pour le romancier, qui nous divertit, mais l'essayiste nous irrite. Qu'est-ce que cet homme qui d'un coup de reins bondit aux conclusions, qui d'une vue large et vague embrasse des étendues dont le détail ne nous est même pas connu<sup>30</sup>?

La vitesse de l'essai tient en effet à ses lacunes et à ses latences : la remise à plus tard d'un développement, la multiplication des amorces, la hardiesse du propos, la pratique de l'allusion... autant de traits qui en accélèrent le *tempo* et présentent sa relation à la science en termes d'impertinence et d'accélération, savoir fait de réseaux d'associations et de montages mobiles.

Mais cette vitesse vient aussi du raccourci fourni par les topiques, foyers de sens, condensés de signification qui abrègent le parcours vers les choses et les références. J'en prends anachroniquement l'exemple dans ce très court fragment du *Roland Barthes par Roland Barthes*, dont l'objet est d'ailleurs, on le verra, au cœur de notre propos : une brève maxime de Poe lance la réflexion en en condensant les enjeux, à elle seule elle suffit à construire la thèse, il ne reste qu'à en tirer les conséquences, à en dresser les implications :

«La vérité est dans la consistance», dit Poe (*Eureka*). Donc, celui qui ne supporte par la consistance se ferme à une éthique de la vérité ; il lâche le mot, la proposition, l'idée, dès qu'ils *prennent* et passent à l'état de solide, de *stéréotype* (*stéréos* veut dire *solide*)<sup>31</sup>.

La citation renferme dans l'essai une véritable puissance énergétique, qui accélère le débit du texte et réalise d'emblée, par son geste même, toutes sortes d'opérations que le discours n'a plus à construire : effet de preuve, transfert d'autorité, établissement d'une communication singulière... : «[celui qui cite va vite et sans détour [...]. La citation fait engrenage<sup>32</sup>.» Toute une bibliothèque, toute une mémoire culturelle sont susceptibles d'être rapatriées par la citation ou l'allusion dans le texte de l'essai, car la citation engendre du commun, elle produit une complicité qui, selon Antoine Compagnon, définit le texte scriptible : «celui qui cite comme moi<sup>33</sup>.» Barthes part ici d'une citation, dont la rapidité d'énonciation donne le sentiment qu'une vérité est *reconnue* («c'est ça, c'est exactement ça!» dira-t-il ailleurs pour décrire ce sentiment soudain d'acquiescement), et produit une idée neuve, ou du moins seconde, qu'il souligne lui-même, plaçant les italiques à l'endroit où le lecteur acquiescera à son tour, lèvera la tête et sélectionnera le morceau de pensée réappropriable. Le lieu commun est, pour cet avenir d'une pensée, ce qui permettra désormais d'aller plus vite, temps du surgissement, de l'opportunité, de la saisie<sup>34</sup>.

---

30 Ramon Fernandez, «Connaissance et science de l'homme», 1935, p. 254.

31 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 139.

32 Jean-Pierre Guillermin, «Présentation», 1984, p. 5.

33 Antoine Compagnon, *La seconde main, ou le travail de la citation*, 1979, p. 35.

34 J'emprunte ces verbes à Éric Méchoulan (*Pour une histoire esthétique de la littérature*, 2004). On peut surtout rappeler à ce titre les réflexions d'Italo Calvino, dans le chapitre «Rapidité» de ses *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire* (1989), qui s'intéresse essentiellement à la question de la vitesse mentale et aux *précipités de prose* (Breton s'y serait reconnu, tout comme Gracq) qu'elle suscite chez Galilée, Leopardi, Valéry ou De Quincey.

La vitesse n'exclut pourtant pas le temps long: la brièveté n'est pas un trait d'identité du genre en soi, la variété des textes suffirait à le montrer; il est plutôt question de modification de *tempo*. Sartre a justement remarqué dans *L'expérience intérieure* de Bataille le voisinage de «phrases de jouissance» et d'une spéculation lente, alternance qu'il traduit en termes de distinction entre deux régimes de preuves: l'irruption de l'affect contre la patience dialectique<sup>35</sup>.

On pourrait prendre exemple des ralentissements d'un Péguy, qui freine l'avancée de sa prose à coup de répétitions, de détours et de retours; citons à ce sujet son analyse *ursive* de la *méthode* cartésienne: «Si le *discours de la méthode* a un sens, c'est bien qu'il faut aller *pas à pas* et avec une extrême prudence. Là-dessus il aboutit à une marche, à [un] progrès, à une démarche<sup>36</sup>.» On sera sensible à la métaphore pédestre, présente aussi chez Montaigne.

On peut songer également à la patience du discours phénoménologique, liée cette fois à une exigence d'exemplification inscrite dans une ontologie. Le projet phénoménologique (autre style de pensée enraciné dans l'histoire de la prose française à partir des années 1930) décide d'une certaine lenteur prosodique<sup>37</sup>, discours de reformulation et de dégagement qui suppose toute une inventivité syntaxique. L'effort du regard et la méthode husserlienne supposent un travail de ressassement et de saisie de l'objet sous des angles variés: la lenteur dresse alors le cadre d'une «eidétique en acte», la phrase servant d'espace de variation dans la quête des «essences». Répétition, variations légères, tautologie, autant de contraintes discursives qui vont devenir des modèles stylistiques pour les textes de Maurice Merleau-Ponty, par exemple.

Il peut donc y avoir dans l'essai une alternance entre le temps long de la spéculation et le moment de la cristallisation stylistique et conceptuelle, une hésitation par exemple entre la méditation autour de Baudelaire chez Sartre (le mouvement heuristique qui fait tout le poids, toute la gravité de cet essai) et le moment singulier de la trouvaille, de la vérité soudainement frappée en formule. Le texte sartrien coagule en images qui acquièrent un pouvoir de cristallisation cognitive: la condensation thétiq ue, la délivrance de l'idée se fait en cours de paragraphe, la thèse se cristallise au milieu d'un flot métaphorique et d'un empilement saturant d'assertions. La célèbre définition de Baudelaire comme «homme penché» se fait ainsi sur plusieurs pages dans un va-et-vient entre le discours analytique et un lent écoulement métaphorique qui mène au noyau de l'idée, moment saillant à la fois pour l'image et pour l'analyse, qui comble l'attente de vérité. Tout le début du *Baudelaire* semble orienté vers la mise au jour de ce noyau métaphorique, vers cette cristallisation d'une image-concept: «Et par cette attention qu'il porte sans cesse à l'écoulement de ses humeurs, il commence à devenir pour nous Charles Baudelaire. / L'attitude originelle de Baudelaire est pour nous celle d'un homme penché<sup>38</sup>.»

35 Jean-Paul Sartre, «Un nouveau mystique», *Cahiers du Sud*, 1943; repris dans *Situations I*, 1947, p. 143-188.

36 Charles Péguy, *Note sur M. Bergson*, *op. cit.*, p. 1265.

37 Ce processus de temporalisation a été brillamment analysé par Natalie Depraz, *Écrire en phénoménologie*, 1999.

38 Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, 1947, p. 25.

Cette alternance fait de l'essai un texte à intensités variables, qui n'a ni la patience complète du discours axiomatique ni le statut événementiel du poème : une prosodie singulière y fait entendre le désordre polyphonique de la culture. Barthes a traduit cette idée d'un rythme de l'essai ou d'un différentiel d'intensités en alternance de la science et de la valeur, du discours savant et du discours du propre : « Et voilà, en somme, ce qu'est l'écriture, et singulièrement l'écriture de l'essai (nous parlons de Bataille), le rythme amoureux de la science et de la valeur. » Le style de l'essai, ici, dévoile autant une méthode intellectuelle qu'un goût littéraire<sup>39</sup>.

\*  
\* \* \*

De la mobilisation des lieux jusqu'à leur fragmentation, leur dissolution et leur reconfiguration par une conscience subjective, l'invention et le *telos* propres au genre seraient dans ce mouvement, cette « course des circuits mentaux<sup>40</sup> », où chaque écrivain invente un mode de composition qui désigne aussi une méthode de pensée : une image qui cristallise une idée, un temps qui s'y dépose, s'y densifie et s'y remet en marche. Les « dissociations » de Gourmont, les « recroisements » de Péguy, le « germe » de Valéry, le « style d'idées » de Benda, le tourniquet des « lieux communs » de Paulhan, mais aussi les « exercices spirituels » de Prévost, la « cristallisation » d'André Breton, inspirée de Hegel, la « *Gestalt* » de Lukács, la « constellation » ou l'« étoilement » de Benjamin, le « champ de force » d'Adorno : tous ces mots d'ordre personnels expriment une promesse de citabilité, un engagement des idées dans la forme autrefois portée par la rhétorique<sup>41</sup>. Autrefois ? Il importe pourtant de souligner la ressemblance de ces figures émergeant dans les années 1920-1930 avec la méthode des topiques en quelque sorte retournée comme un vieux gant. Écartés en tant qu'objets vieilliss de transmission et de mémoire, les « lieux » laissent place à d'autres rapports entre pensée et langage, à d'autres modes de composition de la réflexion qui sont vécus comme idiosyncrasiques, mais dont la parenté formelle avec la topique ne cesse d'étonner. Chassés par la réforme scolaire de 1902 du domaine de la prose d'idées, ils sont peut-être demeurés, sous d'autres noms, avec d'autres rôles et surtout d'autres valeurs, au cœur de son projet et de son fonctionnement. Le destin de l'essai au XX<sup>e</sup> siècle garde sans doute la trace de ce pas de deux entre la rhétorique et l'écriture de la pensée.

L'essayiste reste un inventeur de lieux, à la fois objets de connaissance spécifiques, liant avec vivacité le général et le particulier, et scansion propre au genre. Lorsque dans son *Aide-mémoire* Barthes a cherché à recueillir l'héritage de l'ancienne rhétorique, c'est à cette catégorie qu'il a donné la fonction la mieux susceptible

---

39 Ces deux faces du style sont d'ailleurs l'aboutissement de la réflexion de Calvino sur la vitesse discursive des essais de Galilée (« il discorrere è come il correre », « le raisonnement est une course », Italo Calvino, *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 76).

40 *Ibid.*, p. 84.

41 Sur l'ensemble de ces figures, sur la question de la rhétoricité de l'essai et sur le destin du genre dans le siècle, je me permets de renvoyer à : Marielle Macé, *Le goût de l'essai. Histoire d'un genre littéraire en France au XX<sup>e</sup> siècle*, à paraître.

d'être reversée dans les pratiques modernes; ce qui reste d'actif dans la rhétorique, ce serait bien cette structuration de pensée. Les essayistes n'ont peut-être pas cessé au cours du XX<sup>e</sup> siècle de reconnaître cette dette infidèle; le succès actuel du *thème* rhétorique et mémoriel, la constance avec laquelle des écrivains comme Pascal Quignard, Jacques Roubaud, Patrick Mauriès ou Gérard Macé se reconnaissent dans les procédures prémodernes savamment explorées par Frances Yates, Paolo Rossi ou Mary Carruthers, confirme que quelque chose se joue pour l'essai non dans la rhétorique comme discipline, mais, par une vaste leçon d'anachronisme (de «volupté de l'antique<sup>42</sup>»), dans la topique comme description vénérable des rapports entre écriture et pensée.

---

42 Michel Leiris, cité dans Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, *op. cit.*, p. 216.

## Références

- BARTHES, Roland, *La préparation au roman I et II. Notes de cours et séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Éditions du Seuil (Traces écrites), 2003.
- — —, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 3 vol., 1993-1995 (éd. d'É. Marty).
- BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre, rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1980.
- BENDA, Julien, «Obliques. Comment j'ai écrit mes essais», *La Nouvelle Revue française*, vol. I, n° 3 (1938), p. 411-414.
- BOURJEA, Serge, «La comminution valéryenne», *Poétique*, n° 62 (avril 1985), p. 159-178.
- BRETON, André, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 3 vol., 1992 (éd. de M. Bonnet).
- CALVINO, Italo, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Gallimard (Folio), 1989 (trad. d'Y. Hersant).
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1979.
- DEPRAZ, Natalie, *Écrire en phénoménologie*, La Versanne, Encre marine, 1999.
- FERNANDEZ, Ramon, «Connaissance et science de l'homme», *La Nouvelle Revue française*, vol. XLV, n° 2 (1935), p. 254-261.
- GLAUDES, Pierre et Jean-François LOUETTE, *L'essai*, Paris, Hachette Supérieur (Contours littéraires), 1999.
- GOURMONT, Remy de, *La culture des idées*, Paris, Mercure de France, 1900.
- GOYET, Francis, «À propos de "ces pastissages de lieux communs" (le rôle des notes de lecture dans la genèse des *Essais*)», *Bulletin de la société des amis de Montaigne*, 7<sup>e</sup> série, n° 5-6 (juillet-décembre 1986), p. 11-26.
- GRACQ, Julien, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2 vol., 1995 (éd. de B. Boie).
- GUILLERM, Jean-Pierre, «Présentation», *Revue des sciences humaines*, n° 196 (octobre-décembre 1984), p. 5-7.
- KUENTZ, Pierre, «La "rhétorique" ou la mise à l'écart», *Communications*, n° 16 (1970), p. 143-157.
- LARBAUD, Valery, *Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1958 (éd. de G. Jean-Aubry et R. Malle; préf. de M. Arland).
- LEIRIS, Michel, *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard (Folio), 1973 [1939].
- MACÉ, Marielle, *Le goût de l'essai. Histoire d'un genre littéraire en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belin (L'extrême contemporain), à paraître.
- MÉCHOULAN, Éric, *Pour une histoire esthétique de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.
- PAULHAN, Jean, *Correspondance Jean Paulhan-Giuseppe Ungaretti (1921-1968)*, Paris, Gallimard (Cahiers Jean-Paulhan), 1989 (éd. de J. Paulhan, L. Rebay et J.-C. Vegliante).
- — —, *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, 5 vol., 1966-1970.
- PÉGUY, Charles, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 3 vol., 1987-1992 (éd. de R. Burac).
- PICKERING, Robert, *Genèse du concept valéryen «pouvoir» et «conquête méthodique» de l'écriture*, Paris, Lettres modernes (Archives des lettres modernes), 1990.
- SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947.



— — —, *L'idiot de la famille*, Paris, Gallimard, 3 vol., 1971.

— — —, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.

SCHLANGER, Judith, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan (Le texte à l'œuvre), 1992.

VALÉRY, Paul, *Cahiers*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2 vol., 1973-1974 (éd. de J. Robinson-Valéry).