

Pierre Claudes  
Jean-François Louette

# L'essai

---

Nouvelle édition revue et augmentée

ARMAND COLIN



Introduction	5
1. Logiques	11
I. Approches empiriques	12
II. L'essai dans les poétiques	17
III. L'essai et les genres connexes	31
IV. Logiques génériques	45
Textes	47
2. Histoire de l'essai (1) : de la Renaissance aux Lumières	53
I. L'essai selon Montaigne	54
II. Bacon à la manière de Montaigne?	69
III. L'essai à l'âge classique	76
IV. L'essai au siècle des Lumières	85
Textes	114
3. Histoire de l'essai (2) : formes modernes et contemporaines	123
I. L'essai de l'âge romantique	125
II. Essai et modernité	172
III. L'essai au XX <sup>e</sup> siècle	223
Textes	237
4. Raison et résonances	246
I. Formes du raisonnement	246
II. La structuration essayiste	249
III. Petite critique du jugement essayiste	255
Texte	265

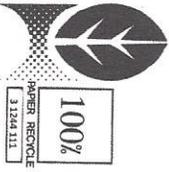
} ←

Ø8-18  
36-45

Maquette de couverture : Courant dirigées  
Maquette intérieure : Yves Tremblay  
Mise en pages :

© Armand Colin, 2011, pour la présente impression  
© Editions Hachette, 1999  
ISBN : 978-2-200-27225-8

www.armand-colin.com



Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés, réservés pour tous pays. Toute reproduction ou représentation intégrale ou partielle, par quelque procédé que ce soit, des pages publiées dans le présent ouvrage, faite sans l'autorisation de l'éditeur, est illicite et constitue une contrefaçon. Seules sont autorisées, d'une part, les reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective et, d'autre part, les courtes citations justifiées par le caractère scientifique ou d'information de l'œuvre dans laquelle elles sont incorporées (art. L.-122.4, L.-122.5 et L.-335-9 du Code de la propriété intellectuelle).

5. Pragmatique de l'essai	267
I. Factual et fictionnel	269
II. Indignation et déision	274
III. Dialogisme : le ravissement et l'attention	279
Textes	289
Conclusion	295

## Introduction

Maupassant, dans la préface de *Pierre et Jean*, lançait un défi à qui voudrait définir le roman, ce genre indéfini par excellence. L'ironie de l'écrivain et la longue liste de romans qu'il dresse, hétérogène s'il en est, n'ont jamais pu décourager les critiques de bonne volonté ou de grande naïveté. Mais aujourd'hui, plus encore que le roman, c'est l'essai qui paraît forme sans contours, *forme ouverte* – tel est le titre d'un ouvrage d'Alfred Kazin : *The Open Form : Essays for our Time* (1961). Aldous Huxley, pour sa part, y voyait « a literary device for saying almost everything about anything », un procédé littéraire pour dire à peu près tout sur n'importe quoi<sup>1</sup>. Ce qui, ~~est évident~~, manque de précision. Une telle indétermination fait à la fois la misère et la fortune du genre.

La misère : le mot d'essai s'applique à ce que l'on ne sait guère nommer ; il est étiquette plus que concept, et sert plus souvent de fourre-tout que d'instrument de précision. De cette confusion, on voudrait donner deux exemples qui constituent aussi bien autant de symptômes.

En 1929, l'auteur d'une anthologie intitulée *Great Essays of all Nations*, l'estimable F. H. Pritchard, retient un texte de Claudel (« Ville la nuit ») dans *Connaissance de l'Est*, ouvrage que l'histoire littéraire tient plutôt pour un recueil de poèmes en prose, et le récit que fait Proust, dans *À la recherche du temps perdu*, de la mort de Bergotte. Deux choix qui surprennent un peu, même si l'on sait que Proust a longtemps été tiraillé entre ces deux genres, l'essai et le roman, et qu'aux environs de 1897 certains des futurs poèmes de *Connaissance de l'Est* avaient paru sous le titre d'« Essais »...

L'impression de flou est encore plus forte si l'on se tourne vers les pages « culturelles » de la presse. Trois indices seulement. Il y a quelque quinze ans, le 6 septembre 1996, dans son supplément littéraire, le journal *Le Monde* publiait une double page intitulée « Banc d'essais » qui dénombrait 460 titres dans la catégorie « Essais et Documents » annoncés pour la « rentrée littéraire ». Étaient ainsi rassemblés des ouvrages d'histoire, des documents d'actualité (avant tout consacrés au pape et à la vache folle, nul rapport, bien sûr, sans oublier *L'Horreur économique* de Viviane Forrester, futur prix Médicis de l'essai cette année-là) ; des textes de philosophie (biographie de Bergson ; notes de cours de Merleau-Ponty ; antho-

1. Cité par R. M. Chadbourn, « A puzzling literary genre : comparative views of the essay », *Comparative Literature Studies*, vol. 20, n° 2, 1983, p. 136.

logie commentée de textes de Nietzsche ; un dictionnaire d'éthique, etc.) ; un livre de théorie littéraire sur *La Littérature à la recherche de la vérité*, un autre sur un tableau de Fragonard... Au total, donc, hétérogénéité des objets (religion, art, littérature...), des formes (biographies, notes de cours, anthologie, souvenirs, etc.), des niveaux (littérature primaire et littérature secondaire, comme disent les Allemands). Allez vous y retrouver.

Las de l'amère recherche, nous avons ouvert, le 6 octobre 1996, le *Journal du Dimanche*. Même affect et même geste le 4 janvier 2011, mais avec le magazine *L'Express*. Le premier proposait son Top Livres Hebdo-JDD, structurellement divisé en deux : d'un côté, les romans, de l'autre, les essais. Le second donnait un triple palmarès : les quinze meilleures ventes de fictions historiques, les vingt meilleures ventes de fiction, les vingt meilleures ventes d'essais-documents.

Notons d'emblée l'émergence, en 2010, d'une nouvelle catégorie : la fiction historique, qui joue et gagne sur les deux tableaux d'un *substat attesté* et des plaisirs du récit romanesque. Demeure en revanche une double occultation radicale : théâtre et poésie sont renvoyés ailleurs – dans les pages « Spectacle » pour le théâtre ; pas dans le journal, hors circuit et peut-être *hors commerce* pour la poésie. Au moins la logique commerciale connaît-elle le genre, ou l'étiquette, d'essai. En 2010, cette étiquette est devenue « Essais – Documents » ; on peut dès lors y intégrer même l'œuvre des caricaturistes (*Le Pire de Hara-Kiri*, 1960-1985, et *Tête de gondole*, recueil de dessins de Plantu) !

De nouveau, l'hétérogénéité est manifeste, que l'on se place en 1996 ou en 2010. Mais, avec une frappante persistance, elle se distribue à peu près dans les mêmes rubriques :

– Le témoignage personnel sur un scandale, qu'il s'agisse des sombres « affaires » de la République (*Guerres secrètes à l'Élysée*, 1996), ou de l'éviction d'un homme de radio (« *On m'a demandé de vous virer* », de Stéphane Guillon, 2010).

– La méditation philosophique point trop ardue : en 1996, André Comte-Sponville donnait une série de pensées sur l'argent, le suicide, le deuil, Mozart, Jésus... (*Impromptus*), et Jacques Attali une réflexion sur les labyrinthes, de Dédale à Internet (*Chemins de sagesse*), et sur ce qu'ils nous permettent de comprendre du futur. En 2010, Frédéric Lenoir publie un *Petit traité de vie intérieure*, où il plaide... pour l'amour plutôt que pour la peur. À ce besoin de direction spirituelle comment ne pas rattacher, en 2010, le succès des entretiens de Benoît XVI avec Peter Seewald : *Lumière du monde. Le pape, l'Église et les signes du temps* ?

– L'autobiographie des gens célèbres (on dirait aujourd'hui les *people*) : *Initiales B.B.*, en 1996, ou bien, en 2010, *Life* de Keith Richards, *Rappelle-moi* de Michel Drucker, et *Fragments. Poèmes, écrits intimes, lettres* de Marilyn Monroe. À quoi en 2010 – est-ce le signe d'une évolution de notre société ? – l'on pourrait ajouter le récit autobiographique de

TOP LIVRES HEBDO-JDD du 6 octobre 1996 ESSAIS	Palmarès de L'Express avec RTL, 22 décembre 2010 ESSAIS - DOCUMENTS
1. <i>Guerres secrètes à l'Élysée</i> , Paul Barril, Albin Michel	1. <i>Indignez-vous !</i> , Stéphane Hessel, Indigène
2. <i>La plus que vive</i> , Christian Bobin, Gallimard	2. <i>Métronome. L'histoire de France au rythme du métro parisien</i> , Lorant Deutsch, Michel Lafont
3. <i>Impromptus</i> , André Comte-Sponville, PUF	3. <i>Life</i> , Keith Richards, Robert Laffont
4. <i>Initiales B.B.</i> , Brigitte Bardot, Grasset	4. <i>Lumière du monde. Le pape, l'Église et les signes des temps</i> , Benoît XVI et Peter Seewald, Bayard
5. <i>L'Horreur économique</i> , Viviane Forrester, Fayard	5. <i>Petit traité de vie intérieure</i> , Frédéric Lenoir, Plon
6. <i>Clouïs</i> , Michel Rouche, Fayard	6. <i>Rappelle-moi</i> , Michel Drucker, Robert Laffont
7. <i>Nicolas II : la transition infernale</i> , Hélène Carrère d'Encausse, Fayard	7. <i>Nos ancêtres les Gaulois et autres jadaïses</i> , François Reynaert, Fayard
8. <i>Le Feld-marschal von Bonaparte</i> , Jean Dutourd, Flammarion	8. <i>Jésus, l'homme qui était Dieu</i> , Max Gallo, XO
9. <i>Chemins de sagesse : traité du labyrinthe</i> , Jacques Attali, Fayard	9. <i>Mot d'excuse. Les parents écrivent aux enseignants</i> , Patrice Romain, François Bourin
10. <i>La Plus Belle Histoire du monde</i> , H. Reeves et alii, Seuil	10. <i>Manifeste d'économistes atterrés</i> , Ph. Askenazy, T. Coutrot, A. Orléan, Les liens qui libèrent
	11. <i>Dictionnaire amoureux du rock</i> , Antoine de Caunes, Plon
	12. <i>Même le silence a une fin</i> , Ingrid Betancourt, Gallimard
	13. <i>Fragments. Poèmes, écrits intimes, lettres</i> , Marilyn Monroe, Seuil
	14. <i>Le Pire de Hara-Kiri</i> , 1960-1985, Cavanna, Delfeil De Ton, Wolinski, et Jackie Berroyer, Hoëbeke
	15. <i>3096 jours</i> , Natasscha Kampusch, Lattès
	16. « <i>On m'a demandé de vous virer</i> », Stéphane Guillon, Stock
	17. <i>Secrets d'histoire</i> , Stéphane Bern, Albin Michel
	18. <i>Le Président des riches. Enquête sur l'oligarchie sous la présidence de Nicolas Sarkozy</i> , Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, Zones
	19. <i>Mémoires de guerre (t. II)</i> , 1941-1945, Winston Churchill, Tallandier
	20. <i>Tête de gondole</i> , Plantu, Seuil

victime : *Même le silence a une fin*, d'Ingrid Betancourt, ou *3096 jours*, de Natascha Kampusch.

— La critique économique : sous un titre (*L'Horreur économique*) emprunté au Rimbaud des *Illuminations*, Viviane Forrester analysait en 1996 le mythe du travail agonisant, et appelait à reconstruire notre société à partir de l'absence de travail, seule manière de réintégrer les chômeurs dans la cité ; en 2010, trois économistes s'associent pour lancer un *Manifeste d'économistes atterrés* par le capitalisme financier, et deux sociologues livrent, sous le titre *Le Président des riches*, leur *Enquête sur l'oligarchie sous la présidence de Nicolas Sarkozy*.

— Les différentes formes de l'Histoire, très bien représentées par les mémoires, la biographie, les méditations politico-historiques et la vulgarisation. Du côté des mémoires, paraît en 2010 le deuxième tome de ceux de Churchill, dans leur traduction française. La biographie est parfois universitaire : en 1996, on pouvait lire une « histoire de la conversion et du baptême de Clovis », à laquelle l'auteur, professeur à la Sorbonne, ajoutait des lettres à ou de Clovis, traduites du latin et annotées (*Clovis*), et une « biographie politique », consacrée au dernier empereur de Russie avant la parenthèse révolutionnaire que ferme Eltsine (*Nicolas II*). En 2010, Max Gallo donne un *Jésus. L'homme qui était Dieu* : mais le récit (au *je*) est confié à un centurion romain, qui se prend d'admiration pour celui qu'il a mené au supplice : on est entre la biographie et la fiction historique. La médiation politico-historique peut viser au paradoxique et à l'esprit (dans *Le Feld-marschal von Bonaparte*, 1996, un académicien se place sous les auspices de Montesquieu pour faire de l'histoire-fiction — si la Corse n'était pas devenue française sous Louis XV, Bonaparte se serait mis sans doute au service de l'Autriche — à thèse — la France a toujours fait des choix désastreux). Elle peut aussi dénoncer la trahison par le pouvoir et le capitalisme actuels des idéaux de la Résistance : c'est ce que fait un ancien grand résistant, Stéphane Hessel, dans *Indignez-vous !* (2010). En matière de vulgarisation enfin, Lorant Deutsch propose en 2010 une promenade historique dans Paris (*Métronome. Histoire de France au rythme du métro parisien*), François Reynaert, journaliste au *Nouvel Observateur*, démystifie le roman national (*Nos ancêtres les Gaulois et autres fadaïses*), et Stéphane Bern tire un livre (*Secrets d'histoire*) de ses émissions pour la télévision.

En 1996 comme en 2010, aucun ouvrage n'affiche le titre d'essai : ceux de Jacques Attali (en 1996) et de Frédéric Lenoir (en 2010) renvoient même à cette espèce d'opposé canonique de l'essai qu'est le traité — non sans paradoxe voulu (vendeur ?), dans le premier cas, puisqu'on voit mal comment faire un traité du labyrinthe (un ordre de l'égarément), surtout lorsque le livre se donne lui-même pour un labyrinthe... Notons, cependant, que la quatrième de couverture des *Impromptus* revendiquait le désir, contre les systèmes jugés paranoïaques, d'« essayer autre chose » : « une philosophie à découvrir, au plus près de la vie réelle », etc. L'Avant-propos

invogue Schubert et Montaigne, mais le titre schubertien l'emporte, celui de Montaigne formant une référence jugée écrasante (certes...).

La présence du mot « essai » dans le titre ne leverait d'ailleurs pas toutes les difficultés, tant s'en faut... Car la polysémie du terme est redoutable. Un inventaire même rapide montre qu'il peut viser à la fois : une ébauche modeste (« quelques notes », voilà pour Bourget ses *Essais de psychologie contemporaine*, selon l'Avant-propos de 1883), une confrontation de la théorie avec les faits (Locke, *Essai sur l'entendement humain*), une réunion de morceaux de longueur variable (Laine, *Essais de critique et d'histoire*), manchèvement contingent d'un texte (Segalen, *Essai sur l'exotisme*) — autant de sens qui parfois se croisent ou se superposent...

Enfin, les « Essais », ajoutés aux « Documents » en 2010, se présentent comme tout ce qui n'est pas le roman, selon une opposition implicite, mais décisive, entre fictionnel et non fictionnel. C'est ce qui expliquait en 1996 à la fois l'éviction du *Monde de Sophie* (alors qu'en un sens il s'agit d'un ouvrage de vulgarisation philosophique, la mise en scène énonciative y demeure d'ordre romanesque), et la sélection de *La plus que vive*, du côté de l'essai — tout le pacte passé entre ce dernier livre et son lecteur reposant sur l'idée de sincérité absolue, émue et non fictionnelle, puisqu'il s'agissait de la déploration de l'une (une amie morte) par l'autre (Christian Bobin).

Minces conclusions — et l'on pourrait nous accuser, de plus, d'avoir de médiocres lectures. Faudra-t-il se contenter de répéter que l'essai serait le texte inclassable par excellence ? Un mauvais genre donc, et une réflexion générique sur le (non)-genre de l'essai semblera une entreprise désempérée, un effort pour « lier Protée<sup>2</sup> ». Nous avons choisi, on l'aura compris, de nous obstiner un peu. Car telle est la fortune du genre : il est partout, et il fascine.

Il est partout. Rappel : quelque 460 titres en la seule année 1996, selon *Le Monde*. Et certes l'on peut se demander si tous relèvent vraiment de notre genre problématique. Mais quel que soit le rôle qui revient à la grossièreté du crible fourni par la presse (ou ses palmarsés), l'inflation du genre demeure. Par son extravagante hétérogénéité même, l'essai éveille les pulsions de sélection et de mise en ordre. Sélection du jugement de goût : nous ne travaillerons que sur des essais dont la forme importe. Première raison, soit dit en passant, d'écarter de notre corpus à la fois *Initiales B.B.* (d'une parfaite platitude), ou *Nicolas II* (d'un académisme sans failles) et *La Plus Belle Histoire du monde* (Hubert Reeves et alii, 1996 : il n'est guère de style à plusieurs, surtout dans le cas de conversations transcrits). Bref,

2. C'est le mot d'O. B. Hardison dans « Binding Proteus. An Essay on the Essay », in Alexander J. Buryrn (éd.), *Essays on the Essay. Redefining the genre*, Athens (Ga.) & London, Univ. of Georgia Press, 1989.

notre ouvrage concerne ce qu'on peut nommer l'essai littéraire : celui à qui la préférence à la qualité littéraire n'est pas étrangère, quelle que soit la substance de son support. L'application d'un tel critère. Sélection plus ou moins subjective, sans vouloir anticiper sur les analyses qui suivront, et pour nous en tenir à nos derniers mots au *Journal du Dimanche*, de sa colonne « Essais » sous la rubrique volontiers les biographies à dominante factuelle (ainsi de *Le Livre au Miroir II*), qu'il faut distinguer des biographies problématiques, à la manière de Lyotard, dont le *Signé Malraux* (1996) se présente comme une « hypobiographie », attentive à la fois à ce qui, dans une vie, est *typique* (c'est-à-dire dessous (le corps, notamment), et à ce qui, dans le fait d'une vie, est de l'ordre de l'hypo-thèse. Nous reposerions aussi d'une main ferme les autobiographies – ainsi celle de Bardot, non sans un instant de réflexion (et il faudra repasser par là) : en effet, le rapport à soi-même apparaît essentiel dans l'essai (voyez à nouveau Montaigne).

Voilà deux rejets significatifs de la position de l'essai : il se place entre le subjectif (Bardot ou Keith Richards par eux-mêmes, certes, un peu aidés) et l'objectif (Carrère d'Encasse, russologue experte) ; il se situe entre les documents, quelle que soit leur fiabilité (*Guerres secrètes à l'Élysée* inspire *a priori* moins confiance que les *Mémoires de Churchill*), et le fictionnel. L'essai fascine en effet en tant qu'entre-deux énigmatique que désigne de manière insurpassable la question de Musil dans *L'Homme sans qualités* : « Un homme qui cherche la vérité se fait savant ; un homme qui veut laisser sa subjectivité s'épanouir devient, peut-être, écrivain ; mais que doit faire un homme qui cherche quelque chose situé entre deux ? ».

Enfin, l'essai fascine dans la mesure où il propose paradoxalement, disait Roland Barthes, « un discours dramatisé, exposé à une autre force que celle du syllogisme et de l'abstraction<sup>4</sup> » – et qui, pourtant, demeure un discours d'ordre argumentatif. « Mélange des preuves et du drame » : ce mot de Sartre dans *Situations L'enveloppe* (presque) tout<sup>5</sup>.

*Prose non fictionnelle, subjective, à visée argumentative, mais à composition antiméthodique, où le style est déjà en lui-même une pratique de pensée* : ce sera, par provision, notre définition de l'essai littéraire, que l'on tentera de fonder en logique(s).



3. Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, trad. de Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1961, p. 305-306. Voir aussi l'autre extrait de Musil à la fin du chapitre I.  
 4. Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 47-48.  
 5. Jean-Paul Sartre, *Situations, I*, Paris, Gallimard, 1947 ; rééd. : 2010, p. 180.

# 1

## Logiques

Revenons sur l'embaras que l'on éprouve dès qu'on touche à la question de l'essai. Qu'on s'en tienne à des considérations intuitives, principales ressources d'une lecture « naïve », ou qu'on pousse l'analyse plus avant, on constate que l'essai est un genre aux contours mal définis, qu'il est difficile de faire entrer dans une logique.

Relevons d'abord une première difficulté liée à la catégorie du genre elle-même : est-il possible de dessiner les frontières d'une classe textuelle quand, en bonne méthode, aucun élément de définition préalable ne peut être établi ? Cette question survient chaque fois qu'on tente de préciser les contours d'un genre littéraire. Jamais ne sont donnés d'emblée les critères qui permettraient de discerner une unité thématique ou formelle parmi les textes susceptibles d'être regroupés en un même ensemble. D'où le dilemme auquel on a tôt fait d'être confronté :

Apparemment, nous ne pouvons décider de ce qui appartient à un genre, sans savoir déjà ce qui est générique, et pourtant nous ne pouvons savoir ce qui est générique sans reconnaître que tel ou tel élément appartient à un genre<sup>1</sup>.

Difficulté supplémentaire, l'impasse où paraît conduire toute tentative pour constituer un genre à partir d'œuvres particulières s'accroît considérablement dans le cas de l'essai. Le propre de ce genre semble être en effet de ne satisfaire à aucune norme ou de les déifier toutes ou presque. Mayrès en donne une définition ténue et paradoxale quand il affirme que l'essai est caractérisé par une « désorganisation systématique » qui est sa seule règle<sup>2</sup>. Et Adorno ne nous est pas d'un plus grand secours, lorsqu'il relève que ce type de texte procède d'une manière « méthodiquement non méthodique », sa « loi formelle la plus profonde » étant « l'hérésie<sup>3</sup> ».

1. Günther Müller, *Philosophischer Anzeiger*, III, 136, cité par Karl Vietor, « L'histoire des genres littéraires » [1931], traduit de l'allemand par Jean-Pierre Morel, *Poétique*, n° 32, novembre 1977, p. 502.  
 2. Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975, p. 122.  
 3. Theodor W. Adorno, « L'essai comme forme » [1954-1958], *Notes sur la littérature*, traduit par Sibylle Müller, Paris, Flammarion, 1984, p. 17.

ZY

En outre, l'essai est un genre hybride et complexe, qui occupe un espace incertain, à l'entrecroisement de plusieurs types de discours. R. Lane Kauffmann témoigne de sa perplexité, lorsqu'elle le définit comme « un mode de pensée » situé quelque part « 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<sup>4</sup> ». Et Réda Bensmaïa se contente de retourner la difficulté en solution en prétendant que l'essai traverse tous les genres et les com- plique, qu'il est « la figure de l'Altérité, l'Autre qui suscite toutes attitudes<sup>5</sup> ».

Pour sortir de ce cercle hermétique, peut-on partir d'« une saisie intuitive de l'élément générique<sup>6</sup> », et fonder ses espoirs sur une dialectique permettant d'avancer par hypothèses et retouches successives ? Il est assurément de bon augure — sinon tout à fait de bonne méthode — d'essayer : l'essai, plus que tout autre genre, impose une démarche tortueuse, qui s'adapte à son objet. Pour prendre la mesure de celui-ci, il faut explorer à tâtons quelques pistes — chemins de traverse ou voies sans issue —, prélude d'une définition qui ne se réduise pas à un relevé de symptômes ni ne cède à la fascination du genre.

C'est pourquoi, après avoir rassemblé quelques données empiriques, on considérera avec intérêt le silence des poétiques, où le biais auquel elles recourent pour intégrer cette classe textuelle à leur théorie des genres. Puis, jouant d'un ensemble de comparaisons, on tentera de délimiter les grands embranchements de la « littérature didées », afin de distinguer l'essai des formes connexes. Les limites de ces approches successives nous conduiront alors à revenir sur la notion de genre elle-même et à en proposer une définition qui place l'essai au carrefour de trois voies : la première conduit à retracer par étapes sa généalogie ; la deuxième à construire son modèle idéal, à partir de traits analogues relevés dans des textes de la même catégorie ; la dernière à considérer l'originalité de son dispositif énonciatif dans une perspective pragmatique.

## I. APPROCHES EMPIRIQUES

Commençons par relever les indications que fournit l'expérience immédiate de la littérature. Elles ont au moins le mérite de préciser les difficultés auxquelles on se heurte quand on cherche à donner une définition

précise de l'essai, ce genre protéiforme, quelle que soit la méthode empirique adoptée pour le circonscrire.

### La méthode du reste

La première de ces méthodes consiste à définir l'essai *par extension*, en comptabilisant autant qu'il est possible les textes singuliers que la classe générique permet de désigner, et donc de rassembler. Or, si l'on considère cette comptabilité, on constate que les textes rangés dans la catégorie de l'essai lui sont la plupart du temps indexés *par élimination des autres genres*. Essai, en tant que terme générique, regroupe tout ce qui reste lorsqu'on a éliminé la poésie et la fiction, narrative ou dramatique. C'est ce que suggère Dominique Combe, qui met l'accent sur les limites de cette « méthode du reste » : « 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'à pu jouer le roman à ses origines — comme genre fédérateur des exclus des "grands genres", genre "fourre-tout", par défaut<sup>7</sup>. »

On ne sera pas surpris, une nouvelle fois, par l'hétérogénéité du corpus auquel on aboutit lorsqu'on recense ainsi les essais. Lukács, par exemple, cite « les dialogues de Platon, les écrits des mystiques, les Essais de Montaigne, les pages d'imagination du *Journal* de Kierkegaard et ses nouvelles<sup>8</sup> ». Quant à Dominique Combe, il admet que l'essai, dans une approche immédiate, regroupe tout à la fois le discours philosophique ou théorique, l'autobiographie, les mémoires, le journal intime, les carnets, la correspondance, le récit de voyage, le compte rendu, voire les ouvrages « au second degré<sup>9</sup> », tels que les glosses critiques<sup>9</sup>. Dans un ensemble aux contours aussi élastiques, comment trouver une cohérence et une unité ?

Pour dessiner empiriquement les frontières de l'essai, on peut certes tirer parti des indices paratextuels qui donnent souvent d'utiles indications génériques : titre (*Essais* de Montaigne), ou sous-titre (*La Pensée remonte les fleuves. Essais et réflexions* de Ramuz) à fonction métalinguistique, discours préfaciel, quatrième de couverture, collection (« Les Essais » chez Gallimard), épitexte public (rubrique « Essais » dans les pages culturelles de la presse)... Une sorte d'accord implicite, que ces indices paratextuels mettent en évidence, préside en effet à la constitution

4. R. Lane Kauffmann, « La voie diagonale de l'essai : une méthode sans méthode », *Diogenes*, n° 143, juillet-septembre 1988, p. 70.

5. Réda Bensmaïa, *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*, Tübingen, Günter Narr Verlag, « Études littéraires françaises », 1986, p. 125.

6. Karl Viktor, « L'histoire des genres littéraires », *loc. cit.*, p. 505.

7. Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, « Contours littéraires », 1992, p. 16.

8. Georg Lukács, « À propos de l'essence et de la forme de l'essai » [1910], *L'Âme et les formes*, traduction française de Guy Haarscher, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1974, p. 15.

9. Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, *op. cit.*, p. 14.

d'une typologie des genres qui témoigne de l'état des représentations collectives en matière de littérature.

Mais on touche rapidement les limites de cette méthode. Pour ne retenir qu'un seul critère, on peut s'interroger, par exemple, sur la solidité du lien établi entre divers « essais » par les prix littéraires qui les ont consacrés comme tels. Existe-t-il un rapport si étroit entre le *Traité des courtes nouvelles* de Vaclav Jankel, prix Médicis de l'essai en 1989 et *L'Horreur économique* de Viviane Forrester, qui obtint le même prix en 1996? Le premier de ces ouvrages se présente comme un « essai sur soi-même », « un témoignage » d'une « originalité absolue » rédigé dans « une langue superbe » : il s'agit d'une « sorte d'autobiographie intellectuelle et d'examen de conscience d'un Tchèque de 40 ans, très critique et satirique envers le régime, sans être un dissident déclaré<sup>10</sup> ». Le second, comme on l'a vu, est une réflexion relevant de l'économie politique, qui tente d'en finir avec le mythe du plein emploi : considérant les conditions de production de notre temps, l'auteur appelle de ses vœux une nouvelle organisation socio-économique fondée sur l'absence relative de travail, qui puisse réintégrer les exclus.

À l'évidence, la méthode du reste ne produit que de médiocres résultats. En outre, on peut lui objecter qu'il existe bien des textes silencieux sur leur nature, dont les « seuls » ne précisent guère les qualités génériques. Ainsi, à quel genre rapportera-t-on *La Forme d'une ville* de Julien Gracq ou *Thyestes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss? Les incertitudes qui demeurent justifient qu'on tâte d'une autre méthode empirique pour tenter d'aller un peu plus loin.

## La méthode du quadrillage

Cette seconde méthode procède de l'idée que chaque lecteur, selon la manière dont il est amené à se situer par rapport à un texte, peut déterminer son caractère propre, sa fonction prépondérante et, pour finir, la catégorie générique à laquelle il appartient, même s'il est incapable de motiver en toute rigueur les raisons de son jugement. Chaque genre, en effet, a une « tonalité » dominante, que l'expérience de la lecture et le commerce des textes, fondés sur un long apprentissage, permettent d'identifier.

Ainsi l'essai se définirait-il par la place primordiale donnée à « la réflexion, aux idées, à la pensée discursive et non à l'imagination, exaltée par la fiction » ; toutes choses qui orienteraient « confusément la "disposition" d'esprit du lecteur », lequel serait amené à mobiliser « ses facultés intellectuelles<sup>11</sup> ». Cependant, ce quadrillage typologique, qui repose en

grande partie sur des impressions subjectives, auxquelles se mêlent parfois des jugements de valeur, ne relève pas de critères distinctifs d'une partite homogénéité.

La définition de la « tonalité » dominante d'un texte mêle en général des données thématiques et formelles qui privent toute classification d'une cohérence incontestable. Ainsi, Henri Meschonnic, dans *Pour la poétique*<sup>12</sup>, a-t-il recours aux deux dimensions de la forme et du sens pour distinguer six catégories génériques : poétique, lyrique, dramatique, comique, épique et didactique. On ne s'arrêtera pas au détail de cette classification, évidemment discutable, sinon pour noter que l'essai relève ici du « didactique », catégorie qui, « par ses explications, ses commentaires, vise à instruire le lecteur, à lui adresser un "message"<sup>13</sup> ». C'est faire peu de cas des hésitations du genre à conclure...

Une nouvelle difficulté surgit lorsqu'on considère que ces catégories génériques, quelle que soit la taxinomie adoptée, ne recourent qu'impartialement les genres constitués. On sait bien, en effet, qu'un roman peut être d'une tonalité poétique, de même qu'un poème peut être selon les cas lyrique, épique, comique, etc. Enfin, si l'on peut admettre à la rigueur que l'essai est caractérisé par sa « tonalité » didactique, il n'en reste pas moins que cette catégorie demeure assez floue. D'une part, elle couvre sans distinction toutes les variétés de textes réunis dans ce que l'on appelle traditionnellement la « littérature d'idées » : essais, mais aussi commentaires, discours, traités, sommes, apologies, satires, pamphlets, manifestes, dialogues, maximes, aphorismes, etc. D'autre part, elle appelle des subdivisions internes au genre lui-même, qui répartissent les essais en une multitude de classes intermédiaires, relevant d'une définition plus ou moins rigoureuse.

C'est ce que montre, parmi d'autres, la classification de Günther Klaus Just, qui distingue six types d'essais<sup>14</sup> :

- 1) l'essai conceptuel, classe dans laquelle on pourrait peut-être ranger les *Cahiers* de Valéry, cette « œuvre d'art faite avec les faits de la pensée même<sup>15</sup> » ; ou, de Roger Caillols, *L'Homme et le Sacré* (Gallimard, 1950) ;
- 2) l'essai de critique culturelle, dont Theodore Zeldin, dans son *Histoire des passions françaises* (Payot, 1970) ou Gilles Lipovetsky, dans *L'Ère du vide* (Gallimard, 1983), ont fourni des exemples probants ;
- 3) l'essai de critique littéraire, où se sont distingués des lecteurs inspi-

rés : Jean-Pierre Richard (*Paysage de Chateaubriand*), Jean Starobinski (*Le*

12. Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970.

13. Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, op. cit., p. 20.

14. Günther Klaus Just, « Essays », in Wolfgang Stammler (éd.), *Deutsche Philologie im Aufriß*, t. II, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1960, p. 1897-1948.

15. Paul Valéry, *Cahiers*, t. I, éd. Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 5.

10. Quatrième de couverture du *Traité des courtes nouvelles*, Paris, Grasset, 1989.

11. Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, op. cit., p. 16.

*Remède dans le mal*... ; et les écrivains eux-mêmes : Michel Butor (*Essais sur le roman*), Julien Gracq (*En lisant en écrivant*)...

4) l'essai biographique, comme *Saint Genet comédien et martyr* de Sartre (1952), ou, plus récent, *Signé Mahaux* de Jean-François Lyotard (Grasset, 1996) ;

5) l'essai consacré à un objet (une ville, un paysage...) : Barrès s'y est exercé dans *La Grande Pitié des églises de France* (1914) ; et, sans doute, pourrait-on citer ici Leiris pour *L'Afrique fantôme* (1934) ou encore François George pour son *Histoire personnelle de la France* (Balland, 1983) ;

6) l'essai ironique, à la manière de Swift, auteur d'une *Modeste proposition pour empêcher les enfants des pauvres en Irlande d'être à la charge de leurs parents ou de leur pays et pour les rendre utiles au public* (1729), où il soutient que ces enfants regarderaient comme un « grand bonheur d'avoir été vendus pour être mangés avant l'âge d'un an ». Dans cette rubrique se retrouverait certainement le Jean-Paul Aron des *Modernes*, soucieux de rompre avec les modes et les fausses valeurs littéraires, qui règle leur compte aux intellectuels pétrifiés dans la révérence de la culture et singulièrement à Blanchot, dont il brocarde la « phraséologie du creux, des interstices et du silence<sup>16</sup> ».

Quelle que soit leur ingéniosité, toutes ces classifications laissent pendante la question d'une définition *en compréhension* de l'essai, qui dénombrerait les caractères essentiels du genre et qui, de façon plus radicale, préciserait la place de ce type de discours dans le champ culturel. Deux problèmes restent en souffrance : non seulement la littérature didactique peut se présenter sous différentes formes, dont la méthode du quadrillage rend compte imparfaitement, mais encore la visée didactique n'est pas l'appanage de la seule littérature, ni sa mission première. D'où l'inévitable question de la délimitation du genre : l'essai appartient-il à la littérature, à la philosophie, ou encore aux deux, dont il contesterait la séparation ? À considérer les rares approches théoriques du genre, on est frappé par la netteté de leurs divergences sur ce dernier point.

Lukács, tout en avançant l'idée de l'unité primitive de l'essai « avec la science, [...] la religion, l'éthique et la politique », le définit comme « une forme d'art [...] autonome<sup>17</sup> », tandis qu'Adorno, tout en rejetant « la simple séparation du fond et de la forme », distingue l'essai de la littérature « par son médium, c'est-à-dire les concepts, et par le but qu'il vise, une vérité dépourvue de tout paraître esthétique<sup>18</sup> ». Max Benise, quant à lui, refuse l'opposition et situe l'essai aux frontières, lorsqu'il le définit

« comme l'expression littéraire d'un « *confinium* [...] entre création et engagement, entre esthétique et éthique<sup>19</sup> ».

L'essai est-il donc d'abord caractérisé par une démarche de la pensée (anti-méthodique) qui lui impose une forme (décousue, fragmentaire) ; ou bien est-il une forme qui, se suffisant à elle-même, excède la vérité qu'elle prétend énoncer et survit à celle-ci bien au-delà de sa validité ? Pour sortir d'un tel dilemme, qui n'est peut-être que la conséquence d'une question mal posée, il paraît opportun d'en reformuler les termes à partir des théories de la littérature que proposent les poétiques. En considérant leur définition de la chose littéraire, on pourra ainsi déterminer la place qu'elles assignent à l'essai.

## II. L'ESSAI DANS LES POÉTIQUES

Gérard Genette, dans *Fiction et diction*, distingue, parmi les poétiques, celles qui tiennent pour « acquise, définitive et universellement perceptible, la littérarité de certains textes<sup>20</sup> », et celles qui s'interrogent sur les conditions particulières qui font qu'un texte, sans subir la moindre modification de sa forme ou de son contenu, est tantôt considéré comme une œuvre littéraire et tantôt ne l'est plus. Les premières, essentialistes et fermées, cherchent à déterminer ce qui dans les textes est la marque propre et permanente de leur appartenance à la littérature ; les secondes, conditionnelles et ouvertes, s'interrogent sur les circonstances fluctuantes qui déterminent l'acquisition du statut d'objet littéraire. Considérons d'abord la place de l'essai dans les poétiques essentialistes, qui ont dominé la théorie littéraire jusqu'à nos jours.

### Les poétiques essentialistes

Genette, rappelons-le, répartit ces poétiques en deux ensembles : l'un est composé de celles qui retiennent des critères *thématiques* pour déterminer ce qui par nature définit la littérature ; ce sont les poétiques d'inspiration aristotélicienne ; l'autre, de celles qui recourent à des *critères formels ou rhématiques* pour parvenir au même but. Un rapide survol permet de constater que l'essai, quels que soient les critères retenus, n'entre pas dans ces poétiques restrictives.

16. Jean-Paul Aron, *Les Modernes*, Paris, Gallimard, 1984, p. 36.

17. Georg Lukács, « À propos de l'essence et de la forme de l'essai », *loc. cit.*, p. 12-14.

18. Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, *op. cit.*, p. 9 et 7.

19. Max Benise, « Über den Essay und seine Prosa », *Merkur*, n° 3, 1947, deuxième cahier. Reparis et traduit de l'allemand par Pierre Rausch, sous le titre de « L'essai et sa prose », dans *Idées*, n° 20, 1996, p. 136.

20. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1991, p. 14.

### Les poétiques d'inspiration aristotélicienne

Fondée sur la dyade *minêsis* et *poîsis*, la poétique aristotélicienne conçoit la littérature comme une création verbale, qui se distingue des usages ordinaires du langage par sa fonction artistique, laquelle consiste essentiellement à inventer des histoires vraisemblables, à représenter des actions imaginaires ou, pour mieux dire, à les simuler par les moyens de la fiction : « [...] Le poète doit être poète d'histoires plutôt que de mètres, puisque c'est en raison de la représentation qu'il est poète, et que ce qu'il représente, ce sont des actions<sup>21</sup> ». Contrairement à une idée reçue, le terme de *minêsis* ne désigne donc pas une pure copie, comme pourrait le laisser croire sa traduction consacrée (imitation), mais une transposition de la réalité en un artefact poétique.

De cette définition découle la célèbre classification des genres littéraires en quatre types : tragédie, comédie, épopée, parodie. Or, la réduction de la littérature au champ de la fiction mimétique, si elle permet d'intégrer sans peine des genres nouveaux qui satisfont à ce critère, comme le roman, présente l'inconvénient de laisser en suspens la question des textes littéraires non fictionnels, qu'ils soient lyriques ou argumentatifs. Il paraît en effet difficile de se satisfaire des solutions que propose la tradition aristotélicienne, quand elle condamne les genres problématiques à l'*anhexion* ou au *rejet* : la satire est souvent rattachée à la comédie ou l'éloge à l'épopée ; l'épique ou l'épigramme sont renvoyés au néant des *minores*, « petites formes » au statut indéterminé ; l'histoire, la morale ou l'essai sont fermement expulsés du champ de la littérature, quel que soit le degré d'élaboration formelle des œuvres. Car ces genres, pas plus que le lyrisme, ne sont mimétiques : l'essayiste rejoint sur ce point le poète, lorsqu'il parle « en son nom personnel » : « il ne représente pas » et sort de ce fait, du domaine de la *Poétique*<sup>22</sup>.

Mais la solution du rejet, qui a prévalu pendant des siècles, ne règle point, tant s'en faut, le problème de ces genres dont le statut reste mal défini. Ce qui ne va pas sans poser maints problèmes à partir de la Renaissance, en raison de l'extension progressive du champ culturel couvert par les belles-lettres, au-delà de la littérature au sens étroit du terme – l'art poétique défini par Aristote –, du côté de l'histoire, des médiations spirituelles, de la philosophie...

### Les poétiques formalistes

Le passage d'une poétique fondée sur des critères thématiques à une poétique formaliste déplace la difficulté plus qu'elle ne la résout. Genette a montré comment cette nouvelle poétique, qui apparaît au tournant du

XX<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle, avait peu à peu remplacé l'ancienne, au terme d'une série « de glissements, de substitutions et de réinterprétations » permettant de faire croire un temps à la conformité des deux systèmes<sup>23</sup>.

Cependant, de l'une à l'autre de ces doctrines, les critères de définition de la littérature ont radicalement changé, fût-ce de façon subreptive. On connaît les considérations de Schelling sur la littérature dans sa *Philosophie de l'Art* :

L'œuvre poétique [...] n'est possible qu'à travers une séparation du discours par lequel s'exprime l'œuvre d'art, de la totalité du langage. Mais cette séparation d'une part et ce caractère absolu d'autre part ne sont pas possibles si le discours n'a pas en lui-même son propre mouvement indépendant [...] Ainsi il se sépare de tout le reste, en obéissant à une régularité interne<sup>24</sup>.

De même que chez August Wilhelm Schlegel ou Novalis, on voit ici apparaître la première conception formaliste de la littérature, laquelle trouve désormais sa raison d'être dans son langage propre, qui ne vise pas en priorité des fins de communication, mais se suffit à lui-même. Défini par son autotélisme, par son intrinsélicité, ce langage tire sa spécificité de son usage particulier des signes : il les débarrasse de leur arbitraire en les soumettant à un principe régulateur, celui de la forme qui, en littérature, doit avoir quelque chose d'accompli.

L'un des premiers effets de cette nouvelle poétique est la réorganisation de la classification des genres littéraires en une triade qui intègre le lyrisme aux côtés du dramatique et de l'épique. Rien d'étonnant à cette opération que rend possible le glissement d'une approche thématique du fait littéraire à une définition rhématique. Chez les romantiques allemands comme chez les formalistes russes, les critères fictionnels perdent leur prépondérance au profit d'un état du langage caractérisé par une sorte de « sur-structuration » qui distingue celui-ci du langage de tous les jours : non seulement le lyrisme se voit enfin assigner une place au sein de la littérature, mais on assiste également à une valorisation de la poésie par rapport aux autres genres, dans la mesure où la fonction esthétique du langage atteint avec elle à son plus haut degré.

Le récit et le drame sont, dans cette perspective, des genres d'une moindre « pureté » car ils obéissent à des contraintes formelles plus lâches, qui ne les garantissent jamais tout à fait d'un certain prosaïsme. À plus forte raison l'essai, qui se trouve une nouvelle fois relégué aux marges de la littérature, dans le domaine ténébreux de la prose non fictionnelle,

21. Aristote, *Poétique*, 51 b 27, éd. Dupont-Roc et Lallot, Paris, Seuil, « Poétique », 1980, p. 67.

22. *Ibid.*, 60 a 7, p. 125.

23. Voir Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979.

24. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *La Philosophie de l'art*, cité par Tzvetan Todorov, *Critique de la critique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1984, p. 25.

qu'aucune distance substantielle ne sépare plus *a priori* du langage transitif visant à informer, persuader, enjoindre...

À moins qu'il ne se voie conférer une dignité nouvelle, résultat d'un changement radical de perspective, qui intégrerait ce genre en prose au domaine de la poésie.

### L'essai, entre prose et poésie ?

On a vu, dans l'introduction, comment certains textes de Claudel, réunis, en tant que poèmes en prose, dans *Connaissance de l'Est*, avaient d'abord paru en revue sous le titre d'« essais ». Voilà qui est de nature à solliciter notre attention et à justifier qu'on examine d'un peu plus près le lien entre l'essai et la poésie. On retiendra trois aspects du problème : 1) la présence sporadique d'une dimension poétique dans des textes essayistes ; 2) la production de « l'allure poétique, à sauts et à gambades », dont parle Montaigne<sup>25</sup> ; 3) la tentation de définir l'essai, toujours dans une perspective essentialiste, comme genre situé au croisement du prosaïque et du poétique – une sorte de symétrique du poème en prose : tentation qui se révélera conduire à une impasse, mais non dépourvue d'intérêt.

#### Poésie dans l'essai

Certains essais présentent une tonalité poétique évidente. On se bornera à deux exemples.

Camus publie *Noces* en 1937 à Alger, puis le reprend en 1947 chez Gallimard, dans la collection « Les Essais ». Une « Note de l'éditeur » renvoie elle aussi les quatre courts textes qui composent *Noces* au genre qui nous occupe, les désignant comme « ces premiers essais », et précisant que leur auteur n'a pas cessé de les considérer « comme des essais, au sens exact et limité du terme<sup>26</sup> ». On voit que domine ici, avec la modeste, que Camus apporte à son texte visent, entre autres, à réduire « la part des impressions de circonstance au profit des réflexions de portée générale<sup>27</sup> » : la dimension argumentative n'est pas absente de *Noces*.

Ce qui frappe pourtant, c'est l'éclat lyrique de ces pages. Prenons, dans « Noces à Tipasa », un paragraphe qu'on pourrait intituler « L'extase au milieu des absinthés », ou mieux « La quête du monde<sup>28</sup> ». Sa première phrase, de modalité exclamative, avec son rythme ternaire, son alexandrin initial, sa caressante alliteration en [s], ressortit clairement

au lyrisme, pour peu qu'on accepte, comme faisait Valéry, de le définir

comme « le développement d'une exclamation<sup>29</sup> ». Le texte tente d'installer une temporalité suspendue, voire quasi atemporelle, par le biais de présents non rapportés à des circonstances définies, et dont la valeur des lors se rapproche de celle des sentences qui émaillent le propos (« ce n'est pas si facile de devenir ce qu'on est, de retrouver sa mesure profonde »), sans pour autant se confondre avec elle. L'écriture multiplie les cellules métriques, les effets de sonorité (ainsi de l'écho entre « odeurs », « cœur », « grandeur », « chœur » – il ne manque que le mot *bonheur*, désigné en creux avant d'intervenir) –, les métaphores qui disent l'élan harmonieux du monde (« un grand bonheur se balance dans l'espace », « la mélodie du monde », « la course des journées »), les notations de couleur aussi, introduites, dans la recherche d'une simplicité essentielle, par les présents, parfois les plus nus. L'accord lyrique entre le sujet et le monde (d'ailleurs personifié) se nuance du sentiment de l'inaccessibilité : « Ici même je sais que je ne m'approcherai jamais assez du monde. » Atemporalité extrême, musicalité, picturalité, suggestivité (suggestion de l'insondable) : on n'est certes pas loin du poème en prose, même si la dernière phrase cite une infranchissable distance qui définit aussi le texte comme tentative inaboutie d'embrasser l'univers : simple essai.

On pourrait conduire une analyse analogue à propos de textes de Charles Péguy. Levons au préalable une objection, puisque le présent ouvrage fera souvent référence au fondateur des *Cahiers de la quinzaine* : les *Cahiers* de Péguy ne seraient pas des essais. Et certes le mot *manuscrit*, de fidélité à la sincérité de l'enfance, ou aux « hussards noirs » de la Troisième République<sup>30</sup>. Il reste qu'« essai » est bien le mot retenu par les meilleurs commentateurs de Péguy<sup>31</sup> ; et surtout, le premier des *Cahiers*, en janvier 1900, définit ainsi le projet péguyste : « Pendant un an, et à titre d'essai, je ferai tout ce que je pourrai pour t'envoyer ces cahiers de renseignement<sup>32</sup> » – expression qui trouvera son écho deux mois et demi plus tard : « ces *Cahiers* mêmes, essayés au moins pour un an de « jeunes essais » de socialisme, représentant eux-mêmes des essais de rendre compte de la « matresse-réalité<sup>33</sup> », les *Cahiers* ne peuvent qu'adop-

<sup>25</sup> Paul Valéry, *Tel Quel, Œuvres*, t. II, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 549.

<sup>26</sup> Charles Péguy, *Œuvres en prose complètes*, t. III, éd. Robert Burac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 801.

<sup>27</sup> Alain Jean Barrière dans sa préface à l'édition Folio de *Notre jeunesse* (Paris, Gallimard, 1993).

<sup>28</sup> Charles Péguy, *Cahiers de la quinzaine, Œuvres en prose complètes*, t. I, éd. Robert Burac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 299.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 417-418.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 299, 417, 622. Voir également *Œuvres en prose complètes*, t. II, éd. Robert Burac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 107.

25. Michel de Montaigne, *Essais*, III, 9, éd. Pierre Villey [1924], Paris, PUF, 1978, p. 994, *ibid.*, 1965, p. 52.

27. Louis Faucon, notes sur son édition de *Noces*, éd. cit., p. 1344.

28. Voir l'extrait à la fin de ce chapitre.

ter la forme de l'essai – et ce contre le savoir positiviste de l'époque (Lanson, Brunetière, etc.), on y reviendra.

Pour l'heure prenons, par exemple, au début de *Notre jeunesse* (où Péguy se définit comme un homme qui «*essaie de dire un peu de vérité(s)*»<sup>35</sup>), nous soulignons, l'admirable exaltation du désir de savoir «*dans quelle terre de pleine terre*» poussa la grande République française, en sa pureté naïve<sup>36</sup>. Se haussant peu à peu à un ton épique, toute la page offre, sur un plan micro-stylistique, des traits qui refusent la fuite en avant de la prose. Anaphores, répétitions, parenthèses et incidentes, épanorthoses incessantes, polyptotes et dérivations, série de substitutions paradigmatiques qui maintiennent la phrase dans la recherche de son sujet grammatical, et qui en ralentissent la progression syntaxique – autant de moyens d'écrire en déjouant la nécessité d'avancer, c'est-à-dire, peut-être, en rejetant l'ordre de la prose (qu'on définirait ici à la Valéry : marche en avant, progression orientée vers une fin, la transmission d'une idée), et en tendant vers l'ordre de la poésie, entendu comme processus de retour, ou, pour détourner une suggestive formule de Victor Chklovski, «*discours ralenti*»<sup>37</sup>.

Comme ces définitions – de la prose, de la poésie – sont fort contestables, disons d'emblée que notre argumentation ne tiendra que tout provisoirement. Mais il vaut la peine de poser la question suivante : cette dimension poétique, qui apparaît, quant à l'*invenio* (aux figures de style, si l'on veut), dans telle page de Canus, ou de Péguy, ne peut-on la transposer aux plans de l'*invenio* (émergence des idées), de la *dispositio* (ordonnement) – voire au genre même de l'essai ?

### «*L'allure poétique*»

Quant à l'*invenio* et à la *dispositio*, tournons-nous vers Montaigne, qui liait déjà la question de l'ordre irrégulier dans l'essai à celle de la poésie. On relira<sup>38</sup> une page célèbre du livre III des *Essais*, sur «*l'allure poétique*»<sup>39</sup>, que l'écrivain déclare aimer, et imiter. On voit la multiplicité des idées qui s'y entrecroisent. D'une part, non seulement Montaigne cite de la poésie (ici Virgile), mais il s'inscrit, dans une certaine mesure, en tant qu'essayiste, dans la lignée des inspirés, «*assis sur le trepiéd des Muses*»<sup>40</sup>, qu'ils soient poètes (Homère, Horace), ou philosophes (Socrate, Plutarque, voire Platon lui-même, malgré *La République*). C'est dire que l'essai selon Montaigne entend aussi échapper, au moins pour partie, au modèle des

revelés de lieux communs dont par ailleurs il s'inspire, et faire une place à ce que nous nommerions, non sans quelque anachronisme, originalité subjective.

D'autre part, Montaigne tient que c'est précisément le *furor poeticus* qui produirait, sur le plan de la *dispositio*, ce désordre, cette «*embrouilleure*» de l'essai, opposé à l'ordre si facilement ennuyeux de la «*raison trouble-fine*»<sup>41</sup>. Montaigne, écrit André Tourmon, «*privilegie ainsi la pluralité des voix qui se croisent dans ses chapitres, les différents registres de style et d'idee sur lesquels ils se déploient, les diverses sollicitations – du réel et de l'imaginaire, de la sagesse et de la témérité, du sérieux et du ludique sur lesquels ils se déploient*»<sup>42</sup>.

Enfin, pour Montaigne, la façon prosaïque (lenteur, ennui, rumination, lourdeur) et la façon poétique (vigueur, hardiesse, variété, vitesse brisée et relancée) ne correspondent pas forcément à l'apparence générique : que de poètes sont prosaïques ! Inversement donc, quelques essayistes sauront, dans l'allure même de leur texte, représenter l'air – au double sens de montrer et de rendre présent – de la fureur poétique.

### Entre prosaïque et poétique

Il reste que l'essai n'exclut pas la pesée du jugement et la lenteur de l'argumentation aussi rigoureusement que Montaigne semble le dire en cette page. La place de l'essai, dès lors, ne serait-elle pas à chercher entre le prosaïque et le poétique ?

On partira ici d'un mot péguyste, qui est aussi un concept : celui de «*recroisement*»<sup>43</sup>. Par là, Péguy vise ces nocuds d'un propos qui font naître «*dans son plein le sens et la force*»<sup>44</sup> d'un thème déjà abordé, mais qui un lien nouveau transfigure. C'est ainsi que dans *Notre patrie* (1905) un recroisement noue fortement Paris (premier thème) à Victor Hugo (deuxième thème) : la ville de pierre et l'œuvre poétique sont *capitales* et *monumentales* toutes deux, elles forment une tradition républicaine et monarchiste à la fois, etc.

Les recroisements ont un double intérêt. D'une part, leur caractère maintenu avive la question *rétrograde* toujours présente à l'esprit du lecteur d'essais : comment tel nouveau thème se rapporte-t-il au sujet ? Quel lien avec le point de départ ? D'autre part, ils sont façon de dire que tel thème en apparence neuf (Hugo) est en fait la même question sous un autre aspect (Paris et la tradition de la France) : en ce sens, le recroisement participerait à la fois de la progression (prose) et du retour (poésie)

35. Charles Péguy, *Notre jeunesse, Œuvres en prose complètes*, t. III, éd. cit., p. 13.

36. Voir l'extrait en fin de ce chapitre.

37. Cité par Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 28 ; Chklovski vise le caractère étrange, compliqué, difficile du langage de la poésie.

38. Voir l'extrait en fin de ce chapitre.

39. Michel de Montaigne, *Essais*, III, 9, éd. cit., p. 994.

40. *Ibid.*, p. 995.

41. *Ibid.*, p. 996.

42. André Tourmon, *Montaigne en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1989, p. 142.

43. Charles Péguy, *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne, Œuvres en prose complètes*, t. III, 1992, p. 1327.

44. *Ibid.*

à l'origine, il allerait la fraîcheur de l'idée neuve et le ralentissement, ou l'approfondissement, du retour au même.

En tant que discours du recroisement, le discours essayiste procéderait donc par dérivation et déduction mêlées, par « alinéarité » et par connexité insérées dans un parcours argumentatif. Péguy a un mot heureux, à propos d'ailleurs d'un refrain poétique<sup>45</sup> pour lequel Hugo a su recueillir l'héritage d'un air traditionnel : marque du génie « que de respecter, que de ménager, de procéder par dérivation, par déduction, par déconduction, sans aucun chambardelement<sup>46</sup> ». La *déconduction* alle, semble-t-il, la déduction de la prose argumentative, ou l'accompagnement du lecteur conduit vers la conclusion, à la dérivation des connexités surprenantes, voire à la dérive de l'imprévisible, et enfin à la stratégie des retours inattendus. Même phénomène chez Montaigne, on l'a senti : « Toute la difficulté du style des *Essais*, et sa richesse, tient à ce qu'il ne trace pas un trait *rectiligne*, du début à la fin d'un discours. Le texte s'élabore par approximations, par *retour* sur le premier jet, souvent par dérivation de celui-ci<sup>46</sup>. » Au terme de cette analyse, on est tenté de faire l'ultime pas, et de présenter l'essai comme une forme que son mode d'exposition place entre la progression de la prose et les retours ou le ralentissement de la poésie.

Ce serait céder à l'horreur du vide – entendons l'horreur de cette case vide que manquent rarement d'offrir les tableaux chers aux poéticiens. C'est ainsi que, dans *Fiction et diction*, Gérard Genette oppose deux types de littérature : l'essai (littéraire) relève non point de la littérature de fiction (celle qui « s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets ») mais de la littérature de diction – « celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles », qu'elle soit poésie ou prose<sup>47</sup>. Entre ces deux formes de la diction, Genette évoque des états intermédiaires éventuels, le plus connu étant celui du poème en prose. La tentation est grande – et nous la frôlons – d'avancer que l'essai, prose non fictionnelle, est un autre de ces états intermédiaires.

C'est une idée que suggérait déjà Max Bense, à partir de prémises quelque peu différentes. Arrêtons-nous un instant sur son étude. Bense commence par opposer la poésie et la prose par le biais d'une série de concepts : création/éducation ; passion, chant, création pure/thèse, ou « tendance » (*Tendenz*), volonté nue par une pensée que l'on attache à sa vie, visée intellectuelle ; esthétique/éthique. Les textes des grands essayistes – Nietzsche, Benjamin, Sartre, Camus – lui paraissent révéler une forme intermédiaire entre ces deux pôles, et qui donc participe des deux à la fois. L'essai relève encore de la prose (au sens indiqué), dans la mesure où il éclaire et anime les objets qu'il veut identifier, et où il subo-

donner une vérité, même si c'est sans la posséder encore. Mais la prose dont il ne s'agit pas déductive ; un processus d'expérimentation intellectuelle remplace la vision d'ensemble qu'offrirait un traité ; prose « cryptographique<sup>48</sup> », donc, où la raison se voile ; de plus, cette prose essayiste n'est pas purement abstraite, mais volontiers métaphorique, toujours semée d'images et de ces belles formules, qui sont comme la semence même de l'essai offert au lecteur ; prose non transparente (comme l'est celle de la théorie pure, ou du traité), mais qui se montre plutôt comme densité linguistique, comme corps verbal aussi bien que comme processus d'inspiration, langage double et à lire sur deux plans, prose et poésie tout ensemble, idée et corps à la fois – tel serait l'essai.

Tout bien pesé, il paraît pourtant préférable de résister (un peu) à cette tentation (remplir la case vide) ; et ce dans la mesure où tant la description proposée du rythme poétique de la prose péguyiste (*Notre jeunesse*) que l'analyse des recroisements dans la « déconduction », ou celle de cette prose expérimentale et opaque donc poétique, reposent sur des présupposés fort contestables, et qu'il est grand temps de contester.

On doit donc en venir à une manière d'autoréfutation, articulée sous trois chefs. Commençons par dire vite que la description esquissée d'un de nos exemples (la prose péguyiste) est fort loin de faire le tour des approches possibles de ce style d'essayiste – par exemple, elle laisse de côté l'explication par la gaucherie revendiquée, ou par la plénitude voulue ; de dire pour atteindre ce sentiment de perfection pleine qu'enfant il éprouvait à essayer les meubles cirés, tel est le vœu de Péguy, comme il l'explique dans *Victor-Marie, comte Hugo* (d'où suit que pour Péguy, essayer, c'est encore essayer).

Cela est secondaire : on ne saurait tout dire. De plus de poids pèse un deuxième (auto) grief : dans l'essai, les retours (au thème) ne sont pas réglés comme l'est, par exemple, le retour de la rime ou la récurrence métrique en poésie ; détail signifiant, donc, pour le régime de la prose essayiste, que celui de la possibilité d'une parenthèse non fermée (comme il arrive plus d'une fois chez Péguy), car elle exhibe aussi le caractère *aléatoire* du retour (au sujet). Figures et connexités produisent certes des retours (stylistiques ou thématiques), mais pris dans une *temporalité* non prévisible, qui n'est ni celle de la rime, ni celle du rythme. C'est donc par un (léger ?) abus de langage que le concept de retour a rapproché l'essai de la poésie. En tout état de cause, le retour, dans la poésie versifiée, implique à la fois règle et clôture ; dans l'essai, si l'on peut parler de retour, il est déréglé : aléatoire et ouvert.

L'essentiel, cependant, est encore ailleurs. Force est de reconnaître que l'analyse présentée à partir de Péguy et du « recroisement » ou de la « déconduction » présuppose, comme de juste, une certaine définition de

45. Charles Péguy, *Clio, Œuvres en prose complètes*, t. III, éd. cit., p. 1046.

46. André Tourmon, *Montaigne en toutes lettres*, op. cit., p. 137 ; c'est nous qui soulignons.

47. Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 31.

48. Max Bense, « L'essai et sa prose », *loc. cit.*, p. 136.

la prose (et de la poésie). Rien de plus traditionnel : en gros, « la prose (du mot latin *prosus*) est un discours qui va de l'avant et ne peut s'arrêter sans défailir<sup>49</sup> », tandis que la poésie impliquerait un principe de retour ce qui invite à penser l'étymologie (vers est *versus*). On plaindra notre naïveté, et l'on nous rappellera que la poésie existe hors le vers ; certes, et Jakobson, par exemple, proposait de définir la fonction poétique comme projection du principe d'équivalence de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique ; ce qui implique en fait un retour subreptice du... principe de retour : parler de multiplication des équivalences, c'est parler du retour des mêmes marques, phoniques ou sémantiques. — En fait, nulle obligation de recourir aux linguistes modernes pour voir reliés le poétique et le concept de retour : il suffit de lire la conférence que Jacques Rivière, le 6 décembre 1913, lors d'une des maintes poétiques du Vieux-Colombier, prononça sur Rimbaud, pour rencontrer cette définition : « On pourrait presque dire qu'il y a poésie toutes les fois et seulement lorsqu'un sentiment ou une idée sont pris dans un ensemble de mots qui existent simultanément, qui se rattrapent, se balancent, se compensent et forment une boucle<sup>50</sup>. »

« Boucle », « simultanément »... Dès lors, notre tentative pour comprendre la mise en train poétique de la prose essayiste à partir des notions de circuit et de retour serait-elle plus fondée qu'il n'y paraissait ? Ne jouons pas les naïfs : il faut admettre qu'on peut proposer, dans ce jeu hautement insatisfaisant des définitions, tout l'inverse. Ainsi que nous l'apprend, par exemple, Alain.

Qui est-ce, en effet, que la prose, pour Alain ? Le *Système des beaux-arts*, publié en 1920, propose un chapitre intitulé « De la poésie et de la prose ». La poésie, selon Alain, est avant tout rythme, et donc « un mouvement sans retour », en elle triomphe « l'ordre de la succession » ; la prose en revanche ne tolère pas que soit prévisible aucune mesure de la phrase ; le mouvement doit y être « rompu sans cesse, de façon que l'attention ne se porte jamais au temps, mais reste libre toujours de s'arrêter et de revenir » ; d'où ces conséquences : « La prose n'entraîne pas, mais au contraire retient et ramène » ; « Le lecteur de prose est laissé libre et va son train, s'arrête quand il veut, remonte quand il veut », ou plutôt y est invité par les « coupes imprévues » et les « éclairs paradoxaux » de la bonne prose ; en cette dernière, « tout doit s'offrir en même temps » au regard atemporel du jugement, ou de la réflexion<sup>51</sup>. Mouvement continu *versus* discon-

tinuité faite d'arrêts et de retours : successivité *versus* simultanéité : ainsi s'approuvent poésie et prose. Ailleurs, Alain fournit un éclaircissement complémentaire, que l'on dirait aujourd'hui d'ordre génétique ; c'est à propos du style de Balzac, et de ses « landes » rases où brillent d'admirables formules : « Le style du vrai poète se découvre après des refus dont il ne reste nulle trace ; au lieu que ces refus sont exprimés dans la prose par le remplissage, qui consiste dans une suite d'essais manqués<sup>52</sup>. » La poésie ne livrerait que des produits finis — la prose, des processus de recherche verbale et mentale autant que des résultats.

Touchant les réflexions de Max Bense, on voit l'effet destructeur du propos d'Alain : le caractère « expérimental<sup>53</sup> » de la prose essayiste, lequel produirait une opacité qui l'écarterait de la pure prose et la rapprocherait de la poésie — ce caractère expérimental est pour Alain, sur le plan du style, tout au moins, privilege strictement réservé à la prose...

Touchant le problème de l'essai, quelles conclusions tirer de ces remarques ? Bien évidemment, l'analyse d'Alain n'est pas plus juste, dans quelque ciel absolu des essences littéraires, ou moins juste que celles qu'elle inverse, qu'on pense à Valéry (à qui Alain s'oppose manifestement, l'un parlant du rythme, l'autre de la rime), ou bien à Jakobson (qu'Alain ne pouvait qu'ignorer). Mais une telle analyse a le mérite de nous rappeler à la prudence, lorsqu'il s'agit de conduire une réflexion sur le poétique dans la prose essayiste : le définir comme principe de retour et de simultanéité, ce n'est qu'une hypothèse, parmi bien d'autres, qui n'a peut-être pour elle, outre de n'être pas infidèle à ce que Valéry ou Péguy, et sans doute Camus aussi, pensaient de la poésie (ce qui n'est quand même pas rien), que les vertus de l'ancienneté... Mais l'on pourrait poser le problème différemment, à partir de l'idée (baudelaireenne, notamment) de suggestivité, pour comprendre le jeu des recroisements (comme rapports pour partie indéfinis, donc à construire, etc.).

Les remarques d'Alain ont encore l'avantage de faire soupçonner que la prose essayiste, si soucieuse, à en croire l'exemple de Péguy, ou de Montaigne (le « cours rompu<sup>54</sup> » de l'allure), de s'arrêter, de rompre son mouvement d'avancée, de se reprendre et de se nier (de se corriger), de présenter au lecteur toute la série des essais, des approximations, qui forment le parcours de la réflexion et de l'écriture — qu'une telle prose, donc, pourrait peut-être le plus bel exemple de prose qui soit : non pas prose aux vertus poétiques, mais prose portée à sa plus grande pureté ? Et comment ne pas être tenté de transposer cette idée au genre même de l'essai — l'essai, ou la prose pure...

MM

49. Jean Ominus « Le verset de Péguy », in Georges Dalgues (éd.), *Péguy écrivain*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 119.  
50. Jacques Rivière, *Rimbaud, Dossier 1905-1925*, Paris, Gallimard, 1977, p. 68 ; voir aussi l'étude de 1914, dans laquelle Rivière reprend ces idées de clôture, de retour, de non successif, p. 163-165.  
51. Alain, *Système des beaux-arts. Les Arts et les Dieux*, éd. Georges Benéze, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 441-445, p. 460.

52. Alain, *Avec Balzac* [1937], *Les Arts et les Dieux, ibid.*, p. 1015.  
53. Max Bense, « L'essai et sa prose », *loc. cit.*, p. 136-137 : « [...] l'essai témoigne d'une méthode fondée sur l'expérimentation. Il est une forme d'écriture expérimentale [...] ».  
54. Michel de Montaigne, *Essais*, III, 9, éd. cit., p. 995.

## Pour une poétique conditionnaliste

Pas plus que l'approche thématique, l'approche formaliste ne résout donc le problème du genre de l'essai. Les poétiques essentialistes sont incapables de rendre compte en totalité du fait littéraire, des pans entiers de la littérature échappant aux systèmes qu'elles ont élaborés. À partir de ce constat, on est fondé à se demander si, dans le cas de l'essai, la détermination de son statut ne devrait pas relever *in fine* d'une poétique conditionnaliste.

Genette, dans *Fiction et didaction*, définit celle-ci comme une poétique « plus instinctive et *essayiste* que théoricienne, confiant au jugement de goût, dont on sait qu'il est subjectif et immotivé, le critère de toute litté- rarité<sup>55</sup> ». De fait, cette poétique, qui s'ajoute aux précédentes sans avoir la prétention de les remplacer, a pour fonction première de rendre compte des textes dont l'appartenance à la littérature ne saurait en aucun cas apparaître comme un trait essentiel, qu'il soit donné par nature, ou par la culture. Si un roman, une tragédie ou un sonnet sont tout de suite identi- tifiés comme des objets littéraires du seul fait de leur thème ou de leur forme, d'autres textes, dont la vocation originelle ou dominante n'est pas d'ordre esthétique, ne peuvent être annexés à la littérature que par l'effet d'un jugement de goût. C'est le cas, entre autres, de tous les textes à visée critique, persuasive ou polémique, parmi lesquels on peut ranger l'essai.

L'évaluation esthétique dont ces textes peuvent faire l'objet, qu'elle soit l'expression de la liberté individuelle ou d'un large consensus, vise à leur reconnaître des qualités d'écriture qui passeront dès lors au premier plan par rapport à leur valeur informative ou didactique. Cette procédure d'intégration repose sur une conception élargie de la « fonction poétique », qui peut être étendue désormais à toute la prose, à condition que sa forme puisse être goûtée pour elle-même et jugée digne de l'emporter sur sa signification. C'est ainsi que Barthes est amené à relever, dans *Le Plaisir du texte*, le rôle déterminant de ce « formidable envers de l'écriture : la jouis- sance<sup>56</sup> ». Une jouissance esthétique, cela va sans dire, qui, selon lui, « peut exploser, à travers des siècles, hors de certains textes écrits cependant à la gloire de la plus morne, de la plus sinistre philosophie<sup>57</sup> ». Aussi Barthes se plaint-il à rassembler sous un même titre des auteurs aussi dissimilaires que Sade, Fourier ou Loyola. Car ce qui l'intéresse dans leurs œuvres, ce ne sont pas les doctrines, mais le style :

Lisant des textes [...], exerçant sur eux une voyance qui ne va pas chercher leur secret, leur « contenu », leur philosophie, mais seule-

ment leur bonheur d'écriture, je puis espérer arracher Sade, Fourier et Loyola à leurs cautions (la religion, l'utopie, le sadisme) [...]. J'écarte l'emportement du message, non le message, je vois dans l'œuvre triple le déploiement victorieux du texte signifiant [...], lais- sant se détacher, comme une mauvaise peau, le sens reçu, le dis- cours répressif qui veut sans cesse le recouvrir<sup>58</sup>.

Ce parti pris relativiste, contre lequel s'élèvera Tzvetan Todorov dans *Critique de la critique*, ne doit pas conduire à séparer radicalement, sans possibilité de les voir coïncider, la jouissance esthétique procurée par ces textes et l'adhésion à leur discours. Certes, on peut admettre avec Genette que la « récupération esthétique » permet souvent de « porter au crédit de l'art une grande part de ce que l'action du temps enlève à celui de la vérité ou de l'utilité<sup>59</sup> ». Mais il est aussi possible de concevoir un lecteur qui s'arrêterait aux mots, qui les considérerait pour eux-mêmes et refuserait de les traiter comme de vulgaires instruments de la pensée, sans qu'ils perdent pour autant toute signification à ses yeux. C'est ce lecteur que Sartre semble attendre lorsqu'il définit la littérature comme « un appel » : la « joie esthétique » offerte au destinataire de l'œuvre est alors indissociable de l'exercice de sa liberté créatrice, laquelle consiste à faire « passer à l'existence objective le dévoilement » entrepris par l'écri- vain « au moyen du langage<sup>60</sup> ». Ce qui permet à Sartre d'affirmer un peu plus loin : « Bien que la littérature soit une chose et la morale une tout autre chose, au fond de l'impératif esthétique nous discernons l'impéra- tif moral<sup>61</sup>. »

Que la fonction esthétique se substitue à la fonction morale ou poli- tique, ou que la seconde soit vivifiée par la première et tire d'elle son effi- cacité, c'est largement une affaire de réception. Dans tous les cas, l'inté- gration de l'essai à la littérature dépend d'une appréciation esthétique du lecteur, qui porte sur le style. La notion capitale de style renvoie ici à l'en- semble des propriétés formelles du discours qui lui donnent sa coloration particulière, parfois unique, sans pour autant marquer son appartenance à la littérature. Le style, en effet, n'intervient ni au niveau thématique ni à celui de la structure générale mais au niveau du fonctionnement lin- gualique, des microstructures verbales. En ce sens, la question du style se pose pour un traité scientifique (*Géométrie et Expérience* d'Einstein), au même titre que pour la Bible, l'*Iliade* ou *La Gazette des tribunaux*. Comme le suggère Genette, « tout texte a « du style », quel qu'il soit. « Il n'y a pas plus de discours sans style que de style sans discours : le style est l'aspect

55. Gérard Genette, *Fiction et didaction*, op. cit., p. 26, nous soulignons.

56. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 64.

57. *Ibid.*

58. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 16.

59. Gérard Genette, *Fiction et didaction*, op. cit., p. 29.

60. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* [1948], Paris, Gallimard, « Idées », 1978, p. 59.

61. *Ibid.*, p. 79.

du discours, quel qu'il soit, et l'absence d'aspect est une notion vide de sens<sup>62</sup>»

Le style, dans cette perspective, est donc « le lieu par excellence des littérarités conditionnelles, c'est-à-dire non automatiquement conférées par un critère constitutif comme la fictionnalité ou la forme poétique » ; il est l'aspect du discours « sur lequel peut porter un jugement esthétique, par définition subjectif, qui détermine une littérarité toute relative (c'est-à-dire dépendante d'une relation) et qui ne peut revendiquer aucune universalité<sup>63</sup> ». Répétons-le, l'appartenance à la littérature d'une pièce de théâtre ou d'un recueil lyrique va de soi, car ces œuvres, fussent-elles exécrables, relèvent des genres littéraires connus et reconnus (il existe en effet de la mauvaise littérature, qui n'en est pas moins de la littérature). En revanche, l'appartenance à la littérature d'un essai, d'un pamphlet ou d'un journal intime, si reconnaissables que soient leur allure et leur style de pensée, sera soumise à un jugement esthétique qui ne portera pas seulement sur l'invention ou sur la composition, mais aussi, et parfois avant tout, sur l'élocution, quelle que soit la destination origininaire du texte de par la volonté de son auteur (destiné à être publié ou à rester inédit comme le cas se rencontre souvent pour un journal, revendiquant d'emblée son affiliation à la littérature ou se situant hors de son cercle, comme on le voit pour de nombreux essais politiques, religieux, philosophiques).

Il convient alors de distinguer l'œuvre littéraire, c'est-à-dire une production verbale dont la visée artistique est intentionnelle, de l'objet esthétique, dont la visée artistique, faite de lui être constatable, dépend en grande partie de la libre appréciation des lecteurs : si un texte appartient à la littérature pour certains d'entre eux, cette appartenance, qui n'a pas forcément été voulue par l'auteur, ne saurait être incontestable et garante d'un changement de statut lié à l'évolution du goût. Le point essentiel de cette conception de l'essai est donc qu'elle ne suffit pas à faire automatiquement des textes de ce type des œuvres littéraires. Comme tel, l'essai, s'il est assurément, comme le dit Max Bense, « un engagement qui coïncide avec une forme<sup>64</sup> », n'appartient pas par essence au domaine de la littérature, quelle que soit la définition de celui-ci. Mais, dans certaines circonstances qui dépendent d'une appréciation esthétique, ce genre aux frontières insaisissables<sup>65</sup> peut se voir conférer une littérarité conditionnelle, fondée sur la reconnaissance de certaines qualités d'écriture, c'est-à-dire sur la capacité de la forme verbale à faire naître cette sorte de jouissance qui est communément associée à la beauté.

62. Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 135.

63. *Ibid.*, p. 148.

64. Max Bense, « L'essai et sa prose », loc. cit., p. 136.

65. Bense, on l'a vu, le situe à ce *confinium* qui garde, dit-il, « toujours quelque chose d'insaisissable », « entre création et engagement, entre esthétique et éthique » (*Ibid.*).

Au terme de ce rapide parcours des poétiques, il paraît pour l'instant prudent de s'en tenir à une définition minimale de l'essai, qui le situe du côté de la prose non fictionnelle. *Prosa*, parce que, en l'absence de toute qualification littéraire, aucune contrainte ne restreint la forme de cette base textuelle qui n'est pas essentiellement caractérisée par le primat de la fonction poétique. *Non fictionnelle*, parce que l'objet de l'essai n'est pas de simuler des actions dans un récit ou une représentation dramatique, mais de proposer un style de réflexion sur un sujet quelconque, dans un discours doublement caractérisé par sa référence à la vérité et par le souci de persuader les lecteurs.

Cette définition de l'essai appelle une nouvelle fois la référence aristotélicienne, commandant un retour non plus à la *Poétique*, mais à la *Rhétorique* du philosophe.

### III. L'ESSAI ET LES GENRES CONNEXES

Une longiline, l'art oratoire associé en effet discours et persuasion : aux mains des professeurs, des juristes ou des philosophes, cet instrument, qui joue sur différents registres – la triade *docere, delectare, movere* de l'élocution –, permet de fabriquer habilement des discours à visée persuasive (plaidoirie, harangue, éloge...), parmi lesquels on peut ranger l'essai.

Il est exclu des poétiques (attachées à la littérarité), ce genre relève bien des classifications de la rhétorique (qui ne distingue pas *a priori* les genres littéraires des autres textes), fût-ce pour les déjouer. À sa manière, il use en effet de toutes les possibilités de cette discipline, qu'il fasse appel à la raison par le syllogisme, qu'il cherche à la toucher par l'exemple, ou qu'il tente de conquérir le public en misant sur les ressources de l'affectivité. Le problème qui se pose alors est celui de la situation exacte de l'essai à l'intérieur de la vaste constellation de la prose non fictionnelle, dont la rhétorique s'emploie à répertorier les types de discours. D'où l'intérêt de la typologie qui permet de distinguer l'essai de formes proches, comme le traité ou le pamphlet.

#### L'essai à l'épreuve de la typologie

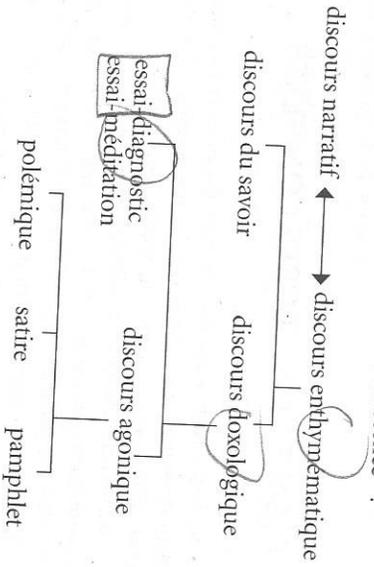
Quelqu'arrière peut-on revenir pour mettre de l'ordre dans le vaste éventail des discours persuasifs ? On examinera ici la tentative de formalisation proposée par Marc Angenot dans *La Parole pamphlétaire* (1982). La typologie présentée dans cet ouvrage se fonde sur trois critères :

1) le *type d'énoncé*, impliquant un mode d'organisation sémiotique spécifique et un cahier des charges pour tout écrivain qui s'y essaie : on peut ainsi faire le départ entre discours narratif et discours *anthypométrique* ;

2) la *portée cognitive* du discours, dans la mesure où celui-ci vise une forme de connaissance et suppose la mise en œuvre d'une « opération complexe de vérification<sup>66</sup> » : le discours du savoir (postulant sa vérité) s'oppose alors au discours doxologique (se réclamant d'une opinion) ;

3) la *visée pragmatique*, qui détermine la fonction illocutoire du discours et fonde le pacte de lecture entre l'auteur et le public auquel il s'adresse. Ce dernier critère permet de distinguer, d'une part, l'essai-essai-méditation (de l'ordre de la délibération subjective et empirique)<sup>67</sup> ; et, d'autre part, les formes de discours agonique : polémique, satire et pamphlet.

À partir de ces données, les types de discours peuvent être répartis dans un tableau d'inclusions, en forme d'arborescence<sup>68</sup> :



### Discours narratif/Discours enthymématique

Le premier couple établi par Marc Angenot distingue, au sein de la prose non fictionnelle, deux grandes catégories de textes, qui appartiennent, pour les uns, à l'*ordre du récit* et, pour les autres, à celui du *discours enthymématique*. Entendons par cet adjectif « tout énoncé qui, portant sur un sujet quelconque, pose un jugement, [...] opère une mise en relation de ce phénomène avec un ensemble conceptuel qui l'intègre ou qui le détermine<sup>69</sup> ».

66. Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982, p. 31.

67. Max Benise distingue, quant à lui, « l'essai spirituel » (à la réflexion « souvent dispersée, in-tuitive et irrationnelle ») et « l'essai pénétrant » (d'allure expérimentale, qui produit un « effort de définition et d'axiomatisation appliqué à un objet plus ou moins déterminé »), catégories auxquelles il se demande s'il ne faudrait pas ajouter l'« essai polémique » (« qui ne varie pas son objet pour le soumettre à un éclairage critique, mais pour l'attaquer ou le détruire »). Voir « L'essai et sa prose », *loc. cit.*, p. 140.

68. Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, op. cit., p. 37.

69. *Ibid.*, p. 31.

Même si la narratologie s'est jusqu'à présent surtout intéressée au roman et aux genres voisins, on ne peut ignorer, en effet, l'existence de nombreuses formes de « récit factuel<sup>70</sup> » — par opposition aux formes de « récit fictionnel » —, qui vont bien au-delà des frontières de la littérature. Quand l'auteur, le narrateur et le personnage se confondent, ces formes de récit appartiennent au régime *autobiographique* : c'est celui des mémoires, des confessions, des journaux intimes et des récits de voyage (exception faite du cas limite, toujours envisageable, quoiqu'improbable, de l'autobiographie hétérodiégétique). Lorsque, au contraire, l'auteur-narrateur est dissocié du personnage, le récit relève alors de l'*allobiographie* : c'est le cas de l'histoire, de la biographie, du reportage journalistique, voire du procès-verbal.

Mais, à côté de ces deux types de récit non fictionnel, il existe aussi l'ensemble des textes d'idées, aux limites imprécises. Celui-ci regroupe tout à la fois les exposés scientifiques ou philosophiques, les formes du discours persuasif, la littérature de savoir ou d'opinion. L'essai, à l'évidence, s'inscrit dans cette série. Mais à quelle place ?

### Discours de savoir/Discours doxologique

Emprunt de la *Rhétique* aristotélicienne, Marc Angenot apporte des éléments de réponse à cette question. Parmi tous les « discours enthymématiques », Aristote distingue diverses modalités de *vérification*. S'il existe, en effet, de nombreux discours à visée cognitive qui postulent une vérité absolue, universelle et permanente, ayant force de loi, ils cèdent souvent la place, dans la pratique courante, à d'autres discours, fondés sur des vérités relatives, de l'ordre du probable, discours qui cherchent à persuader un auditoire par des moyens relevant de l'opinion. À côté du syllogisme du savant ou du philosophe, dont les prémisses et les conclusions sont nécessaires, on trouve un syllogisme moins rigoureux ou, si l'on veut, plus ductile, dont les prémisses et la conclusion sont fondées sur la probabilité : c'est proprement celui du rhéteur, voire du sophiste.

Marc Angenot reprend cette distinction capitale, lorsqu'il oppose discours de savoir et discours doxologique. Le premier, caractéristique de la science et de la philosophie classique, « pose axiomatiquement ses pré-supposés [...] et se donne pour une totalité pourvue d'*asété*, d'autosuffisance nécessaire<sup>71</sup> ». C'est le discours qui prévaut dans les traités scientifiques ou les sommes métaphysiques, chez Pascal (*Traité sur les coniques*), Hegel (*Phénoménologie de l'esprit*) ou saint Thomas d'Aquin (*Somme théologique*).

Le second type de discours est composé d'énoncés à visée persuasive : plaidoyer, sermon, polémique, etc. Ceux-ci ne prétendent pas poser

70. Etienne Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 66.

71. Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, op. cit., p. 32.

« l'ensemble des *topoi* qui déterminent leur intelligibilité<sup>72</sup> » ; mais, s'inscrivant dans un courant d'opinion, ils tentent de persuader leur destinataire au moyen d'arguments vraisemblables. Pour Angenot, l'essai, qui prend sa valeur par opposition au traité, se trouve de ce côté-là.

**Essai/discours agonique**

Encore faut-il aussi le situer par rapport à des formes de discours persuasif dans lesquelles le débat d'idées est un combat. Pour ce faire, l'auteur de *La Parole pamphlétaire* se souvient des anciennes catégories de l'art oratoire. On connaît la distinction traditionnelle des trois genres : démonstratif (ou épictictique), délibératif et judiciaire. Aristote, dans la *Rhétorique* (1358 b), justifie cette tripartition par le fait qu'il y a « trois sortes d'auditeurs » :

Trois éléments constitutifs sont à distinguer pour tout discours : celui qui parle, le sujet sur lequel il parle, celui à qui il parle ; c'est à ce dernier, j'entends l'auditeur, que se rapporte la fin. Or, il faut nécessairement que l'auditeur soit ou spectateur ou juge, et que le juge prononce ou sur le passé ou sur l'avenir. [...] Il y a donc nécessairement trois genres de discours en rhétorique<sup>73</sup>.

Pour Aristote, en effet, on ne tient pas le même discours selon le public auquel on s'adresse. Les actes de parole ne sont pas les mêmes. Le judiciaire accuse ou défend devant un tribunal : il porte sur des faits passés pour lesquels il essaie de décider de ce qui est juste. Le délibératif, qui recouvre le champ de l'éloquence politique, prodigue des conseils sur tous les sujets qui concernent la vie de la cité et pour lesquels une décision doit être prise dans le futur proche, selon le critère de l'utilité. Enfin, le démonstratif blâme ou loue un homme illustre, une catégorie sociale, renforçant l'adhésion du groupe à des valeurs patriotiques, civiques ou religieuses : s'il ne dicte pas un choix immédiat, ce dernier genre pèse sur les choix à venir et remplit une fonction pédagogique.

Chaque genre adapte donc sa démarche à l'auditoire. Le judiciaire, qui s'adresse à des spécialistes, donne la préférence au raisonnement qui combine les enthymèmes. Le délibératif, qui vise un public plus disparate et moins cultivé, recourt en priorité à l'induction et utilise volontiers l'exemple. Le démonstratif (ou épictictique) exploite les ressources de l'amplification : les faits qu'il rapporte sont connus de tous et le talent de l'orateur consiste à les mettre habilement en valeur.

Marc Angenot reprend peu ou prou cette répartition traditionnelle des discours en trois genres oratoires, lorsqu'il distingue l'essai de la polé-

mique, de la satire et du pamphlet, qu'il s'efforce par ailleurs de différencier. La polémique implique, selon lui, un « terrain commun » entre les adversaires : deux paroles s'y affrontent « à égalité de plan<sup>74</sup> ». Quels que soient la distance qui sépare les thèses en présence et l'acharnement des polémistes à se réfuter mutuellement, leurs discours ont des « prémisses communes<sup>75</sup> », à partir desquelles le combat peut s'engager au plan intellectuel. À l'opposé, la satire suppose une coupure radicale avec l'objet qu'elle a pris pour cible. Les auteurs qui recourent à ses moyens jettent un regard ironique et distant sur une réalité faussée, sens dessus dessous, qu'ils prétendent redresser, rétablir dans sa vérité. Le pamphlet se distingue à son tour des deux discours précédents. Contrairement à la polémique, il n'a rien de commun avec le discours adverse, dans la mesure où l'imposture triomphant partout condamne le pamphlétaire à la marginalité et à la solitude : *vox clamantis in deserto*. Cela ne rapproche pas, pour autant, son discours de la satire : dans celle-ci, en effet, la vérité et l'erreur sont clairement identifiables par tous ; il suffit d'en appeler au bon sens pour que la confusion et le désordre se dissipent. Le pamphlet, en revanche, est « le lieu d'une parole impossible, sans mandat, sans statut, [...] sans stratégie heureuse pour substituer l'évidence de la vérité à l'imposture établie » ; car le pamphlétaire se réclame des mêmes valeurs que ses adversaires, mais en tire une vérité toute contraire à la leur, dans un contexte de crise et d'« érosion idéologique<sup>76</sup> ».

Dans tous les cas, ces formes de discours agonique relèvent, à l'évidence, du genre démonstratif ou épictictique. Polémique, satire et pamphlet argumentent dans le but de réfuter, de disqualifier ou de condamner un autre discours sur lequel ils portent d'emblée un jugement de valeur : ils dénoncent les absurdités, s'emportent contre le mensonge, vilipendent les imposteurs. L'essai relève, au contraire, du genre délibératif : beaucoup plus pondéré dans ses appréciations, il a pour fonction de peser le pour et le contre, de mettre en pensée à l'épreuve des faits, de l'engager sur la voie du débat intérieur, avant de s'arrêter à un avis dont l'essayiste pourra tirer toutes les conséquences.

Cette définition convient parfaitement pour l'« essai-méditation », cette délibération où la pensée – comme chez le juriste que s'est Montaigne –, est en perpétuel devenir et se développe selon une démarche balbutiante, « prise dans la gangue du vécu<sup>77</sup> ». Mais elle s'applique également à l'« essai-diagnostic » – lequel se présente en apparence comme un simple relevé de faits, un pur constat organisé –, dans la mesure où, selon Marc Angenot, le savoir qui s'énonce dans ce type d'essai, en dépit de sa neutralité

72. *Ibid.*  
73. Aristote, *Rhétorique*, livre I, éd. Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 83-84.

74. Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire, op. cit.*, p. 35 et 39.  
75. *Ibid.*, p. 35.  
76. *Ibid.*, p. 39.  
77. *Ibid.*, p. 56.

«... à la fois un objet et un processus» : c'est « un savoir du for intérieur... les opérations de la pensée—présuppositions, choix, ruptures—non identifiables ».

Pendant, quels qu'en soient les avantages, la typologie de Marc Angenot, comme la plupart des systèmes à abaissement, use de catégories hétérogènes, comporte une part d'arbitraire et souffre d'une certaine rigidité, qui ne permet pas toujours de rendre compte des textes dans leur singularité. D'où la nécessité de se livrer à un travail d'élagage critique, qui consistera à soulever quelques objections mettant en évidence les limites de l'approche typologique.

### Un genre situé aux frontières

L'essai est en effet un genre qui brouille souvent les lignes de partage sur lesquelles reposent les classifications. Plus que tout autre, il pose la question des frontières, comme l'a bien vu Max Bense, et nous contraint à repenser ses rapports à la fiction, à la vérité et à l'agonique.

### Frontières de la fiction

Revenons, pour commencer, sur l'opposition entre discours narratif et discours enthymématique. L'essai appartiendrait, on l'a vu, à cette seconde catégorie. Il se distinguerait des formes du récit factuel et, plus radicalement encore, fictionnel.

On sait que le récit de fiction, dont le champ d'application est celui du vraisemblable, neutralise la distinction du vrai et du faux : on peut à bon droit soutenir qu'il n'est ni l'un ni l'autre (ou qu'il est les deux à la fois). Le contrat tacite qu'il noue entre l'auteur et le lecteur est un « pacte de mauvaise foi » en vertu duquel chacun « fait semblant<sup>79</sup> ». Ce type d'énoncé ne répond donc pas aux conditions pragmatiques d'une véritable assertion, dont il a pourtant toutes les apparences : l'auteur de fiction, comme l'a montré Sealte, n'est pas sincère, il ne garantit pas la vérité de ses propos, il « feint d'accomplir une série d'actes illocutoires, normalement du type assertif<sup>80</sup> ».

A priori, l'essai ne relève pas de ce type d'énonciation. Pour l'essentiel, il ne prétend pas raconter et, de surcroît, ses assertions ne sont pas feintes : l'essayiste proteste couramment de sa sincérité et met en avant sinon sa capacité à prouver qu'il dit vrai, du moins sa volonté de ne rien

dissimuler des limites de ses investigations, au nom de son exigence de vérité. Témoin cette déclaration exemplaire de Chateaubriand dans *l'Essai sur les révolutions* :

Que ce livre m'attire beaucoup d'ennemis, j'en suis convaincu. Si je l'avais cru dangereux, je l'eusse supprimé; je le crois utile, je le publie. Renonçant à tous les partis, je ne me suis attaché qu'à celui de la vérité : j'ai-je trouvée? je n'ai pas l'orgueil de le prétendre. Tout ce que j'ai pu faire a été de marcher en tremblant, de me tenir sans cesse en garde contre moi-même, de ne jamais énoncer une opinion, sans avoir auparavant descendu dans mon propre sein, pour y découvrir le sentiment qui me l'avait dictée. J'ai tâché d'opposer philosophie à philosophie, raison à raison, principe à principe : ou plutôt je n'ai rien fait de tout cela, j'ai seulement exposé les doutes d'un honnête homme<sup>81</sup>.

Cependant, on ne saurait ignorer — et il faudra y revenir — que l'essai est souvent placé sous l'influence d'un tropisme narratif, voire gagné par un processus de fictionnalisation. De ce point de vue, on n'a pas assez souligné la fragilité de l'opposition entre récit « factuel » et récit « fictionnel » dans les pratiques réelles : à les considérer, il faut bien admettre en effet, avec Genette, « qu'il n'existe ni fiction pure ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute "mise en intrigue" et de tout procédé romanesque; que les deux régimes ne sont donc pas aussi éloignés l'un de l'autre, ni, chacun de son côté, aussi homogène qu'on peut le supposer à distance<sup>82</sup> ».

Ainsi, l'essai, tout en relevant d'une énonciation de discours majoritaire, admet-il nombre d'inclusions narratives, parce qu'il est assez souple pour intégrer *ad libitum* les anecdotes, les souvenirs ou les apologues. C'est le cas de *l'Essai sur la littérature anglaise* : au cours du développement qu'il consacre à la poésie de Thomson et de Gray, l'écrivain, entraîné par le jeu des analogies, s'écarte peu à peu de son sujet pour brosser le portrait de son ami Fontanes. De la sorte, il en vient à rappeler leur exil commun dans la capitale britannique; c'est l'occasion de rapporter leurs fréquentes promenades dans une évocation où le poétique se mêle au romanesque :

Le 18 fructidor jeta M. de Fontanes à Londres. Nous allions souvent nous promener à la campagne; nous nous arrêtions sous quelques-uns de ces larges ormes répandus dans les prairies. Appuyé contre le tronc de ces ormes, mon ami me contait son ancien voyage en

78. *Ibid.*, p. 54.

79. Par exemple : François Furet, *Le Passé d'une illusion*, Paris, Robert Laffont et Calmann-Lévy, 1995; ou encore le premier tome du *Dixième Sexe* de Simone de Beauvoir, Paris, Gallimard, 1949.

80. Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954, p. 6.

81. John Sealte, *Sens et expression*, Paris, Minuit, 1979, p. 108.

82. François-René de Chateaubriand, *Essai sur les Révolutions*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de Pléiade », 1978, p. 38.

83. Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 92.

Angleterre, avant la révolution ; il me redisait les vers qu'il adressait alors à deux jeunes ladies, devenues vieilles à l'ombre des tours de Westminster ; tours qu'il retrouvait debout comme il les avait laissées, durant qu'à leur base s'étaient enouvelles les illusions et les heures de la jeunesse. Nous dînions dans quelque taverne solitaire, à Chelsea sur la Tamise, en parlant de Shakespeare et de Milton.

Milton et Shakespeare avaient vu ce que mon ami et moi nous voyions ; ils s'étaient assis comme nous au bord de ce fleuve, pour nous fleuve étranger de Babylone, pour eux fleuve nourricier de la patrie. Nous rentrions de nuit à Londres, aux rayons défaillants des étoiles, submergées l'une après l'autre dans le brouillard de la ville. Nous regagnions notre demeure, guidés par d'incertaines lueurs qui nous traçaient à peine la route, à travers la fumée de charbon rougissante autour de chaque réverbère : ainsi s'écoule la vie du poète<sup>84</sup>.

À l'instar de Chateaubriand, de nombreux essayistes, à commencer par Montaigne lui-même, farcissent leurs réflexions de digressions narratives où les sentiments personnels et les reminiscences ont une part prépondérante. Mais il ne s'agit pas seulement d'observer que l'essai fait volontiers place à des microécrits vivifiés par l'imagination. Ni même de constater que bien souvent les adeptes du genre, à l'instar de Platon, proposent des dialogues qui ne sont nullement tirés de la vie réelle, et qu'on ne saurait rapporter, sinon fictivement, à des êtres de chair : souvent identifiés à une forme de pensée ou à une position idéologique, les personnages de ces dialogues ont une simple valeur allégorique. Ni encore de considérer que l'écriture de l'essai, parce qu'elle est souvent fondée sur le jeu des figures et la vigueur des aperçus, institue une forme de langage métaphorique qui, à bien des égards, invente ou recrée le monde, selon des modalités proches de celles de la fiction elle-même.

Il s'agit avant tout de relever que la recherche de la vérité est globalement présentée dans l'essai comme une sorte de roman d'apprentissage dont l'essayiste est à la fois le narrateur, le héros et tous les autres personnages. Ainsi, bien souvent, la ligne de partage entre fiction et écriture de savoir traverse ce type de textes, comme le suggère Musil<sup>85</sup>.

Si la réalité empirique fournit à l'essai son sujet, la fiction est en quelque sorte le masque de théâtre créé pour mettre en forme les événements et les situations du monde réel<sup>86</sup>. De manière générale — on y reviendra<sup>87</sup> —,

84. François-René de Chateaubriand, *Essai sur la littérature anglaise*, Paris, Dufour, Mula et Boulangier, 1859, p. 242-243.

85. Voir l'extrait à la fin de ce chapitre.

86. Voir Eleanor R. Gordon, « The authority of the Essay : philosophical, rhetorical and cognitive considerations of person », *Dissertation Abstract International*, vol. 50, n° 2, August 1989, p. 449 A.

87. Voir infra, chapitre 5.

l'essai ne semble pas instituer un univers fictif de même nature que celui qu'on rencontre dans un drame ou un roman, ni même proposer au lecteur de pacte fictionnel qui autorise celui-ci à ramener le texte à un pur produit de l'imagination : l'essayiste, bien que son écriture implique une part de projection fictionnelle, n'est pas un personnage fictif, et la forme de son discours, qui n'est assujettie à aucune intrigue organisée, a pour horizon le savoir et la vérité — fussent-ils encore inaccessibles (et peut-être destinés à le rester).

Autefois, après l'apparition de formes hybrides entre écriture de fiction et *essayisme*, chez Anatole France ou Marcel Schwob par exemple à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le XX<sup>e</sup> siècle a vu se multiplier les textes relevant à l'évidence de l'essai — *Chroniques de Bustos Domecq* de Borges et Casares, *Sur les hétéronymes* de Pessoa, etc. — qui s'ingénient à brouiller tous les repères entre l'autobiographie, le roman et l'essai lui-même. « Complexe enchevêtrement de fiction et de référence<sup>88</sup> », ces textes ludiques, hésitant entre forme et fantasmagorie, dédoublent à l'infini les énonciateurs et entrecroisent malicieusement leurs discours, en jouant sur divers modèles génériques selon un principe de contamination dynamique entre les genres.

En dehors de ces cas qui ne se laissent pas ramener à la définition essentialiste d'un genre, le mot « fiction », lorsqu'on parle de l'essai, renvoie moins aux attributs d'un monde possible qu'à un espace intellectuel où des idées sont pour ainsi dire mises en scène, dans leur tension dramatique comme dans leurs métamorphoses. Dès lors, l'essai peut bien utiliser des procédés qui ressortissent au champ de la fiction, parmi d'autres qui lui échappent au contraire, il ne saurait être considéré comme un texte fictionnel canonique, ni comme un simple document factuel. On pourrait peut-être lui rendre justice — au moins provisoirement — en le définissant comme un discours mimétique qui décrit l'« *ars combinatoria*<sup>89</sup> » de la pensée humaine ou l'évolution des concepts dans la conscience de l'essayiste, les « actions », si l'on peut dire, étant constituées par les déplacements dans le champ conceptuel de l'auteur — et peut-être aussi dans celui du lecteur<sup>90</sup>.

### Frontières de la vérité

Une autre difficulté surgit, dans le cas de l'essai, lorsque l'on considère l'opposition établie par Marc Angenot entre discours de savoir et discours doxologique. À y regarder de plus près, le genre occupe, en effet, une place particulière, aux frontières des deux ensembles : si son discours s'oppose aux discours scientifiques et philosophiques au sens classique du terme (discours axiomatiques caractérisés par leur « autosuffisance nécessaire »), il ne saurait être confondu avec la plupart des discours doxologiques, qui

88. René Audet, « La fiction à l'essai », in Alexandre Géhen et René Audet (éd.), *Frontières de la fiction*, Bordeaux, PUB, 2002, p. 152.

89. Max Benise, « L'essai et sa prose », loc. cit., p. 140.

90. Voir Kaisma Korhonen, *Essaying Friendship*, Helsinki, Yliopistopaino, 1998, p. 75.

ne produisant pas leurs propres concepts mais intègrent l'opinion courante et la modifient selon les principes du positionnement idéologique. Leur méthode n'écouant pas la probabilité. L'essai se présente, au contraire, comme un discours philosophique, ou tout au moins critique, fondé sur une exigence de vérité, revendiquant de surcroît une manière originale de la concevoir et de la chercher, en rupture avec l'esprit de système.

A cet égard, la démarche de Montaigne, cette « zététique » – c'est-à-dire cette perpétuelle recherche, cet exercice de la raison pour se délivrer de toute illusion – qu'il définit dans l'« Apologie de Raimond Sebond<sup>91</sup> », est assez éclairante. L'essayiste, examinant les trois principales doctrines léguées par l'Antiquité – dogmatique, qui prétend disposer de la vérité ; sceptique de la Nouvelle Académie, qui a renoncé à la trouver ; pyrrhonienne, qui est encore à sa recherche – se reconnaît dans cette dernière :

Pyrrho et autres Sceptiques [...] disent qu'ils sont encore en recherche de la vérité. Ceux-ci jugent que ceux qui pensent l'avoir trouvée, se trompent infiniment ; et qu'il y a encore de la vanité trop hardie en ce second degré qui assure que les forces humaines ne sont pas capables d'y atteindre. Car cela, d'établir la mesure de nostre puissance, de connoître et juger la difficulté des choses, c'est une grande et extreme science [...].

L'ignorance qui se scait, qui se juge et qui se condamne, ce n'est pas une entière ignorance : pour l'estre, il faut qu'elle s'ignore soy-mesme. De façon que la profession des Pyrrhoniens est de branler, douter et enquerir, ne s'asseur de rien, de rien ne se répondre.

Cette orientation de l'essai – ce « salubre exercice de la raison humaine délivrée de ses mirages. [...] orgueil de savoir ou dépit d'ignorer<sup>92</sup> » –, est confirmée par les principaux théoriciens du genre. Pour Adorno, l'essai est une « expérience intellectuelle-ouverte », utopique dans ses intentions, qui devient vraie dans son avancée même : « Ce qui illumine ses concepts, c'est un *terminus ad quem* qui reste caché à lui-même, et non un *terminus a quo*<sup>93</sup>. » Avec ce genre, « la pensée se débarrasse de l'idée traditionnelle de la vérité » et « aboît aussi le concept traditionnel de méthode<sup>94</sup> ». Pour Max Benise, l'essai « s'enracine dans la nature critique de notre esprit, qui est tout simplement porté sur l'expérimentation par une nécessité de son être<sup>95</sup> » :

L'essayiste est un combinateur, qui infatigablement crée des constellations autour d'un objet déterminé. Il se saisit de tout ce qui possède

une existence possible au voisinage de l'objet choisi comme thème de l'essai, pour l'introduire dans la combinaison et produire une configuration nouvelle. La transformation de la configuration à laquelle appartient cet objet, tel est le sens de l'expérience, et ce n'est pas tant la révélation définitionnelle de l'objet lui-même qui constitue le but de l'essai, que l'addition des contextes, des configurations dans lesquelles il peut s'insérer. La démarche n'est du reste pas dénuée de valeur scientifique car le contexte et l'atmosphère dans lesquels quelque chose se produit demandent aussi à être connus et ont en définitive beaucoup à dire sur cette chose. La configuration est aussi une catégorie de la théorie de la connaissance, une catégorie qui ne s'atteint pas par voie déductive et axiomatique, mais seulement par cette combinatoire littéraire qui substitue l'imagination à la pure connaissance<sup>96</sup>.

Ainsi, l'essai, qui revendique le naturel d'une pensée en liberté, est-il situé aux marges de l'axiomatique et du doxologique, occupant une place singulière. Il se définit contre ce que le discours de savoir, dans son assésité, peut avoir de systématique, quand « la règle du jeu de la science organisée et de la théorie », comme le dit Adorno, fait courir à la pensée le risque de manquer son objet<sup>97</sup>. Pour l'essayiste, en effet, l'esprit de système, en possédant une totalité idéale mais contraire à la vérité, empêche de « penser la chose dans sa vraie complexité<sup>98</sup> », qui ne s'atteint que dans une expérimentation subjective.

Dans l'essai, la quête de la vérité est constamment rapportée à une existence particulière et à une expérience vécue dans l'épaisseur du temps. Le sujet du discours a une histoire et il est dans l'Histoire : ce sont là des facteurs avec lesquels il lui faut compter pour mener à bien son œuvre, qui est simultanément expérimentation de ses facultés, démarche heuristique visant à une découverte empirique de soi à l'épreuve du monde et écriture de cette expérience. Le discours de l'essayiste, qui procède de la découverte du caractère problématique de la vérité, est donc toujours *situé*.

Il se définit aussi contre ce que le discours doxologique, dans sa probabilité, peut avoir de fallacieux et de sophistique, lorsque ses visées performatives s'accommodent des artifices de la rhétorique. Parce qu'il est « la forme critique par excellence », l'essai ne saurait en effet s'arrêter aux lieux communs de la pensée<sup>99</sup>. Il porte toujours atteinte aux orthodoxies : volontiers hérétique, l'essayiste ne peut se satisfaire d'une vérité probable ou d'une opinion vraisemblable, fût-elle celle du plus grand nombre. Il postule l'aimantation par la vérité de son discours singulier, et corrige le

91. Voir Michel de Montaigne, *Essais*, II, 12, éd. cit., p. 502.

92. André Tourmon, *Montaigne en toutes lettres*, op. cit., p. 87.

93. Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, op. cit., p. 17.

94. *Ibid.*, p. 14-15.

95. Max Benise, « L'essai et sa prose », loc. cit., p. 138.

96. *Ibid.*, p. 140.

97. Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, op. cit., p. 13.

98. *Ibid.*, p. 19.

99. *Ibid.*, p. 23.

caractère contingent ou relatif de ses propositions, « en les faisant se multiplier, se renforcer, se limiter [...] dans leur propre avancée<sup>100</sup> ».

### Frontières de l'agonique

Reste à s'interroger sur la pertinence de l'opposition entre l'essai et les discours agoniques. Assurément, la typologie établie par Marc Angenot, qui regroupe en un même ensemble la polémique, la satire et le pamphlet, est trop hétérogène pour ne pas appeler la discussion. Si le discours de l'essai recouvre incontestablement un genre (de littérarité conditionnelle), on ne peut en dire autant des trois formes de discours agonique, qu'il est difficile de placer sur le même plan.

La polémique est une attitude intellectuelle et une modalité d'écriture dont le domaine reste difficile à circonscrire. Elle peut apparaître dans divers types de textes littéraires – romanesque, poétique, dramatique – mais elle excède largement les limites de la littérature : elle est susceptible de gagner la plupart des discours à visée argumentative. La satire est à la fois un genre, dont on connaît les codifications successives – de l'Antiquité (Horace, Juvénal, Perse) à l'âge classique (Boileau) –, et, par extension, un mode discursif emprunté aussi bien par la comédie (Molière) que par le roman comique (Furetière) pour dénoncer les ridicules. Enfin, le pamphlet – Angenot lui-même en convient – ne fait pas partie des « universaux du discours enthymématique » (ce qui est le cas, selon lui, de la satire et de la polémique) : ce n'est qu'une « forme historiquement circonscrite », un genre assez récent, pertinent pour « une certaine société » ; autant dire que cette typologie joue sur différents niveaux, passant « d'une conception du genre comme entité spéculative à la description d'un genre dans son émergence historique », ce qui nuit évidemment à sa cohérence<sup>101</sup>.

Dès lors, il est légitime de reconsidérer la classification proposée, et, en particulier, de remettre en cause la frontière tracée entre les discours agoniques et l'essai. La distance semble, en effet, plus grande entre l'essai-diagnostic et l'essai-méditation qu'entre ce dernier et la satire ou le pamphlet, deux genres mettant en œuvre une écriture polémique.

L'essai-diagnostic, qui se place dans « une perspective universelle et neutre », développe « une rhétorique du constat<sup>102</sup> », alors que l'essai-méditation – que nous préférons, pour notre part, appeler « essai-débat » –, est rarement dépourvu d'intentions polémiques, du fait de ses tendances hétérodoxes et de sa fonction critique. L'essai-diagnostic est monologique : il propose un savoir et apporte des réponses, dans une perspective didactique qui est souvent celle de la vulgarisation. S'il peut être, comme le dit Angenot à propos de *La Trahison des clercs*, un « pamphlet honteux »,

qui ne dissimule derrière une apparente neutralité, la relation d'interlocution étant gommée<sup>103</sup>, il arrive aussi qu'il soit un traité allégué de son apparent critique et de son éventuel jargon<sup>104</sup>.

L'essai-débat est tout autre : dialogique, il exhibe les marques de l'interlocution, confronte les savoirs, contredit les doctrines et pose des questions, dans une perspective heuristique. Il prend souvent la forme soit d'un examen de conscience où l'on dispute avec soi-même, soit d'un échange viril avec un lecteur virtuel que l'on traite sans ménagement. Dans tous les cas, ce dialogue robotatif destiné à clarifier la vérité, ou à la faire surgir, use d'une saine violence pour stimuler l'intelligence. Là encore, Montaigne peut nous servir de référence, lui qui compare son utilisation de la parole à un « tour d'escrime<sup>105</sup> », et qui loue les pyrrhoniens de faire la guerre aux certitudes, sans redouter la controverse :

Il n'y craignent pas la revanche à leur dispute. [...] Ils ne mettent en avant leurs propositions que pour combattre celles qu'ils pensent que nous ayons en nostre creance. Si vous prenez la leur, ils prendront aussi volontiers la contraire à soutenir ; tout leur est un ; ils n'y ont aucun choix. Si vous établissez que la nege soit noire, ils argumentent au rebours qu'elle est blanche. Si vous dites qu'elle n'est ny l'un ny l'autre, c'est à eux à maintenir qu'elle est tous les deux. Si, par certain jugement, vous tenez que vous n'en sçavez rien, ils vous maintiendront que vous le sçavez. Ouy, et si, par un axiome affirmatif, vous assurez que vous en doutez, ils vous iront débattant que vous n'en doutez pas, ou que vous ne pouvez juger et établir que vous en doutez. Et, par cette extrémité de doute qui se secoue soy-mesme, ils se separent et se divisent de plusieurs opinions, de celles mesmes qui ont maintenu en plusieurs façons le double et l'ignorance<sup>106</sup>.

Dans ces conditions, comment distinguer l'essai-débat – forme à laquelle nous consacrerons l'essentiel de cet ouvrage – de la satire et, plus encore, du pamphlet, dont les caractéristiques, selon Marc Angenot<sup>107</sup>, sont les plus proches des siennes ? On avancera l'idée que ces formes discursives, qui ont toutes dans des proportions variables une pente polémique, relèvent toutefois d'ethos différents.

L'ethos de la satire, comme celui du pamphlet, est essentiellement agressif, à la fois « dédaigneux » et « méprisant » ; la satire, dont le but est

100. *Ibid.*, p. 21.

101. Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, op. cit., p. 37.

102. *Ibid.*, p. 49.

103. *Ibid.*, p. 56.

104. Voir, par exemple, *Vie et mort de l'Image* de Régis Debray, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1992.

105. Michel de Montaigne, *Essais*, t. 12, Kail, cit., p. 558.

106. *Ibid.*, p. 503.

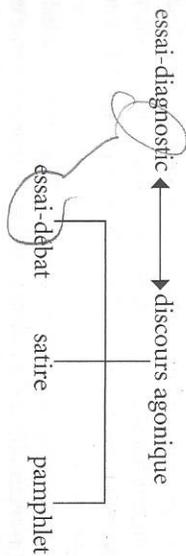
107. Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, op. cit., p. 58.

de « corriger certains vices et inepties du comportement humain en les ridiculisant<sup>108</sup> », est l'expression d'un esprit épris d'ordre et de justice, qui s'irrite de l'inversion d'un rapport qu'il estime naturel, normal et moral. Cet esprit, qui éprouve une envie de rire à cette manifestation de l'erreur ou du désordre, la stigmatise d'une manière vengeresse en renversant à son tour le sens des mots ou des situations – ce qui est une manière de remettre les choses à l'endroit.

Le pamphlétaire, pour sa part, déploie une véhémence viscérale : il tente d'imposer par l'outrance une vérité aveuglante que lui seul, à son grand dam, aperçoit et défend contre le monde entier. Gardien des valeurs authentiques, il passe son temps à éructer des certitudes, qu'il se lamente de voir se heurter à l'incompréhension générale. À cet égard, le pamphlet est bien un « discours de rupture<sup>109</sup> », dont la tonalité dominante est dysphorique : il cherche moins à susciter l'adhésion du public qu'à lui asséner une évidence, qui produise sur lui un effet de *sidération*.

L'ethos qui s'impose dans l'essai-débat est beaucoup plus *empathique*, même dans la controverse : la tonalité de ce genre, où un individu rapporte son expérience singulière et invite son lecteur à réagir aux mouvements rhapsodiques de sa pensée, est empreinte d'une plus grande civilité. Si l'essayiste s'emploie, lui aussi, à tirer le lecteur de son apathie – et, à cet égard, ne s'interdit pas de lui faire violence – c'est pour l'entraîner sur les chemins du dialogue en liberté. Il est à la recherche d'un double potentiel, plus que d'un adversaire : même s'il le met à l'épreuve, il espère faire de son interlocuteur un complice avec qui il pourra partager presque fraternellement ses questionnements. Bref, il s'efforce de créer ce climat d'euphorie qui naît de la confrontation amicale des opinions : il mise sur la probité de son humble démarche, qui proscriit les coups bas de la pure polémique, et sur les séductions de son style, qui cherche à provoquer le *ravissement* – nous y reviendrons. Assurément, l'essai-débat n'est pas entièrement exempt d'intentions agressives. Mais, plus nuancé que la satire ou le pamphlet, il introduit en outre des dissonances ironiques ou une distance humoristique dans l'unité du discours agonique. S'il peut aller jusqu'à la véhémence dans la condamnation, il s'adoucit en mêlant parfois un brin d'autodérision à ses emportements. Il procède souvent de ce rire moderne qui déjoue tous les systèmes, y compris celui que l'essayiste serait tenté d'édifier pour son propre compte.

Le système arborescent de Marc Angenot devrait donc, en toute logique, être modifié comme suit, afin de distinguer trois nouvelles formes de discours agonique (ou polémique) de l'essai-diagnostic :



Cependant, même remaniée, cette typologie reste lacunaire : si elle permet de préciser utilement les contours du genre, il n'est pas sûr que la distinction entre *essai-diagnostic* et *essai-débat* suffise à rendre compte de toutes les variétés d'essai. En outre, la perspective classificatrice reste par nature trop sommaire pour définir exactement le fonctionnement de l'écriture essayiste et le mode de réflexion qu'elle implique. D'où la nécessité d'aller encore de l'avant en partant, cette fois, de la notion de genre elle-même.

#### IV. LOGIQUES GÉNÉRIQUES

Qu'est-il proprement parler un genre ? Jean-Marie Schaeffer, dans l'ouvrage qu'il consacre au sujet, après avoir montré les différentes apories auxquelles conduit cette question lorsqu'on l'envisage selon la théorie classique des genres littéraires, propose de retenir non pas une mais des façons de constituer des classes textuelles. Ainsi distingue-t-il deux régimes génériques.

Le premier régime consiste à tisser entre le texte particulier et son genre des rapports d'*exemplification* qui mettent en lumière des propriétés récurrentes, partagées par tous les membres de la classe générique concernée. L'œuvre particulière est donc appréhendée comme l'illustration d'une « attitude discursive » qui préexiste à sa réalisation, assure son intelligibilité et la fait apparaître comme la réalisation d'un acte communicationnel global<sup>110</sup>. Ainsi, lorsqu'on range *Madame Bovary* au nombre des romans réalistes, on considère implicitement que ce texte exemplifie des propriétés indiquées par la classe générique en question. Ce qui implique une certaine manière de raconter selon un pacte de communication plus ou moins tacite entre l'auteur et son public et un cahier des charges ayant valeur de contrat et de contrainte.

Cependant, si l'on considère l'œuvre en tant que forme singulière et discours propre, on entre alors dans un autre régime, qui est celui de la *modulation*. Car à examiner un texte sous cet angle, on est toujours amené

108. Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie », *Poétique*, n° 46, 1981, p. 146 et 144.

109. Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, op. cit., p. 44.

110. Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, « Poétique », 1989, p. 188.

à considérer qu'il module l'ensemble des caractéristiques du genre selon un processus de différenciation interne presque infini. Or, ces modalités peuvent être appréhendées de maintes manières, et la définition de l'œuvre relève alors, selon les cas, d'une logique prescriptive, heuristique ou statistique.

La logique *prescriptive* consiste à vérifier que l'œuvre satisfait à des « conventions régulatrices<sup>111</sup> ». Sa description donne lieu à une énumération des règles prescrites auxquelles elle se conforme ainsi qu'à un relevé des violations éventuelles qu'elle opère. Dans cette perspective, *Le Cid*, conforme aux modèles du temps, et évalué par rapport aux prescriptions de la tragédie classique française.

La logique *heuristique* consiste à vérifier l'appartenance de l'œuvre à une classe généalogique, déterminée selon les lois de l'engendrement hypertextuel, à partir d'un ou plusieurs textes-souche pouvant servir de modèle, dont les textes de la même classe, au fil des âges, ont transformé les traits génétiquement pertinents. Ainsi, l'épopée peut-elle être définie, par exemple, à partir de l'*Illiade* ou le roman picaresque à partir du *Lazarillo de Tormès*.

Enfin, la logique *statistique* consiste à vérifier l'inclusion de l'œuvre dans une classe *analogique* formée à partir d'une relation de « ressemblance causalement indéterminée », neutre sur le plan temporel. Cette description passe alors par la constitution par le lecteur d'un « type textuel idéal » à partir de quelques œuvres exemplaires. Une telle définition relève d'une sorte de « fiction métatextuelle », en ce sens qu'elle conduit toujours à mesurer la courbe des écarts et des variations que les œuvres réelles tracent par rapport à l'« étalon métatextuel<sup>112</sup> ». Dans cette perspective, on peut constituer, par exemple, un type idéal du conte de voyage imaginaire en confrontant l'*Histoire véritable* de Lucien, les *États et Empires de la lune* de Cyrano, les *Voyages de Gulliver* de Swift et le *Micromégas* de Voltaire.

Considérée sous l'angle de ces logiques génériques, la question de la définition du genre de l'essai paraît sensiblement clarifiée. Première constatation : l'essai, compte tenu de ce que l'approche empirique a permis d'établir, ne relève pas de la méthode prescriptive, ses règles n'ayant jamais été codifiées par aucune poétique. Cependant, une question demeure : à défaut d'avoir ses règles, l'essai ne se définit-il pas souvent comme une prise d'écart par rapport à *des* règles, qu'il refuse ? Règles de type scolaire, par exemple : l'écriture essayiste se constitue souvent contre des modèles appris par l'École — c'est ainsi que Montaigne choisit, dans l'héritage cicéronien, le style des lettres familières plutôt que celui des

discours chez Pégyu, les contre-modèles sont ceux du discours latin, ou du commentaire de texte (Lanson et la Sorbonne, laquelle est vilpéendée, entre autres, dans *Par ce demi-clair matin*).

In revanche, l'essai peut être envisagé selon les autres logiques. Il n'est pas douteux que la question de sa généalogie se pose, tant il est fréquent que les critiques se rapportent aux *Essais* de Montaigne, considérés comme le texte-souche par excellence, pour marquer la naissance effective du genre. Max Bense remarque, par exemple, qu'en France, l'« essai s'est développé dans le cadre du travail calmement critique de Montaigne », ou encore qu'« un fil court de Montaigne à Gide, à Valéry et à Camus<sup>113</sup> ». Jean-Pierre Maigne parle quant à lui des *Essais* de Montaigne comme du « paradigme incontestable » de cette classe de textes<sup>114</sup>. Enfin, R. Lane Hoffmann se réfère sans cesse à cette œuvre fondatrice pour mesurer l'évolution du genre et ses vicissitudes à l'époque moderne.

Par ailleurs, la formation d'une classe analogique, qui suppose la constitution d'une fiction métatextuelle à valeur d'étalon, est évidemment possible et même souhaitable, ne serait-ce que pour se dégager de la diachronie et poser le problème des marques formelles de l'essai et de sa structure discursive.

Enfin, la question de la constitution de la classe textuelle de l'essai par simplification à partir de la détermination d'un acte communicationnel clairement identifiable (comme c'est le cas, par exemple, pour le récit) mérite d'être posée. Certes, « essayer » (au sens de mettre à l'épreuve de la pensée) n'est pas un acte de langage aussi nettement circonscrit que « raconter ». Mais il n'en est pas moins légitime de s'interroger sur le statut pragmatique de ce genre où l'énoncé de type argumentatif est si nettement tributaire des relations qui se nouent entre un énonciateur omniprésent dans l'énoncé et un énonciataire sur qui son discours vise à faire impression, en quelque manière.

Les trois logiques ainsi définies guideront l'étude du genre proposé dans cet ouvrage.

## TEXTES

### Camus et l'essai, entre prose et poésie

Camus, dans cet essai de jeunesse, laisse libre cours à une méditation sur l'existence, dont le lyrisme s'accorde à la « mélodie du monde ».

111. *Ibid.*, p. 177.

112. *Ibid.*, p. 179.

113. Max Bense, « L'essai et sa prose », *loc. cit.*, p. 138.

114. Jean-Pierre Maigne, « L'essai », *Concilium*, n° 115, 1976, p. 47.

Que d'heures passées à écraser les absinthes, à caresser les ruines à tenter d'accorder ma respiration aux soubrius tumultueux du monde ! Enfoncé parmi les odeurs sauvages et les concerts d'insectes somnolents, j'ouvre les yeux et mon cœur à la grande insoutenable de ce ciel gorgé de chaleur. Ce n'est pas si facile de devenir ce qu'on est, de retrouver sa mesure profonde. Mais à regarder l'échine solide du Chenoua, mon cœur se calmait d'une étrange certitude. J'apprenais à respirer, je m'intégrais et je m'accomplissais. Je gravissais l'un après l'autre des coteaux dont chacun me réservait une récompense, comme ce temple dont les colonnes mesurent la course du soleil et d'où l'on voit le village entier, ses murs blancs et roses et ses vérandas vertes. Comme aussi cette basilique sur la colline Est : elle a gardé ses murs et dans un grand rayon autour d'elle s'alignent des sarcophages exhumés, pour la plupart à peine issus de la terre dont ils participent encore. Ils ont contenu des morts ; pour le moment il y pousse des sauges et des ravenelles. La basilique Sainte-Salsa est chrétienne, mais chaque fois qu'on regarde par une ouverture, c'est la mélodie du monde qui parvient jusqu'à nous : coteaux plantés de pins et de cyprès, ou bien la mer qui roule ses chiens blancs à une vingtaine de mètres. La colline qui supporte Sainte-Salsa est plate à son sommet et le vent souffle plus largement à travers les portiques. Sous le soleil du matin, un grand bonheur se balance dans l'espace.

Bien pauvres sont ceux qui ont besoin de mythes. Ici les dieux servent de lits ou de repères dans la course des journées. Je décris et je dis : « Voici qui est rouge, qui est bleu, qui est vert. Ceci est la mer, la montagne, les fleurs. » Et qu'ai-je besoin de parler de Dionyos pour dire que j'aimerais écraser les boules de lentilles sous mon nez ? Est-il même à Déméter ce vieil hymne à quoi plus tard je songerai sans contrainte : « Heureux celui des vivants sur la terre qui a vu ces choses. » Voir, et voir sur cette terre, comment oublier la leçon ? Aux mystères d'Éleusis, il suffisait de contempler, ici même, je sais que jamais je ne m'approcherai assez du monde.

Albert Camus, « Noces à Tipasa »,  
Noces [1938], Essais, éd. cit., p. 56-57.

### Péguy : une prose à retours

Notre jeunesse, que Péguy donne dans les Cahiers de la quinzaine en juillet 1910, est à la fois une préface à une série de Cahiers qui seront publiés sous le titre Une famille de républicains fouriristes : Les Millets, et une postface à un Cahier de Daniel Halévy. Apologie pour notre

jeune (avril 1910). Péguy reproche à Halévy de paraître s'excuser de son droysisme, et il exalte la mystique républicaine dont l'Affaire fut un grand moment, mystique qui s'est hélas dégradée en politique. On sent sensible à l'étrange rythme poétique que peu à peu les répétitions installent et qui tirent l'essai vers le poème.

Mais ce que nous voulons avoir, ce que nous ne pouvons pas faire, c'est précisément les lettres de gens qui ne sont pas Victor Hugo, Quinet, Raspail, Blanqui, — Fourier, — c'est très bien. Mais ce que nous voulons savoir, c'est exactement, c'est précisément quelles troupes avaient derrière eux, quelles admirables troupes, ces penseurs et ces chefs républicains, ces grands fondateurs de la République.

Voilà ce que nous voulons avoir, ce que nul ne peut faire, ce que nul ne peut controuver.

Sur les grands patrons, sur les chefs, l'histoire nous renseignera toujours, tant bien que mal, plutôt mal que bien, c'est son métier et à défaut de l'histoire les historiens, et à défaut des historiens les professeurs (d'histoire). Ce que nous voulons savoir et ce que nous ne pouvons pas inventer, ce que nous voulons connaître, ce que nous voulons apprendre, ce n'est point les premiers rôles, les grands masques, le grand jeu, les grandes marques, le théâtre et la représentation ; ce que nous voulons savoir, c'est ce qu'il y avait derrière, ce qu'il y avait dessous, comment était fait ce peuple de France, enfin ce que nous voulons savoir c'est quel était, en cet âge héroïque, le tissu même du peuple et du parti républicain. Ce que nous voulons faire, c'est bien de l'histoire ethnique. Ce que nous voulons savoir, c'est de quel tissu était tissé, tissu ce peuple et ce parti, comment vivait une famille républicaine ordinaire, moyenne pour ainsi dire, obscure, prise au hasard, pour ainsi dire, prise dans le tissu ordinaire, prise et taillée à plein drap, à même le drap, ce qu'on y croyait, ce qu'on y pensait, — ce qu'on y faisait, car c'étaient des hommes d'action, — ce qu'on y écrivait ; comment on s'y mariait, comment y vivait, de quoi, comment on y élevait les enfants ; — comment on y travaillait ; comment on y parlait ; comment on y écrivait ; et si l'on y faisait des vers ou y parlait ; comment on y écrivait ; et si l'on y faisait des vers ou y parlait ; dans quelle terre enfin, dans quelle terre commune, dans quelle terre ordinaire, sur quel terrain, sur quel terrain, dans quel terroir, sous quels cieux, dans quel climat poussent les grands poètes et les grands écrivains. Dans quelle terre de pleine terre poussa cette grande République. Ce que nous voulons savoir, c'est ce que c'était, c'est quel était le tissu même de

la bourgeoisie, de la République, du peuple quand la bourgeoisie était grande, quand le peuple était grand, quand les républicains étaient héroïques et que la République avait les mains pures.

Charles Péguy, *Notre jeunesse* [1910], *Œuvres en prose complètes*, t. III, éd. cit., p. 6-7.

## Montaigne et l'« allure poétique » de l'essai, « à sauts et à gambades »

*Montaigne justifie les divers registres de style et d'idées qui sont subtilement mêlés dans les Essais en se référant au modèle antique du poète inspiré.*

### Quo diversus abis ?

Cette farcisserie est un peu hors de mon thème. Je m'essare, mais plustot par licence que par mesgarde. Mes fantasies se suvent, mais par fois c'est de loing, et se regardent, mais d'une veüe oblique. J'ay passé les yeux sur tel dialogue de Platon mi party d'une fantastique bigarrure, le devant à l'amour, tout le bas à la rhétorique. Ils ne creignent point ces nuances, et ont une merveilleuse grace à se laisser ainsi rouler au vent, ou à le sembler. Les noms de mes chapitres n'en embrassent pas toujours la matière ; souvent ils la denotent seulement par quelque marque, comme ces autres titres : l'Andrie, l'Eunuque, ou ces autres noms : Sylla, Cicero, Torquatus. J'ayme l'alleure poetique, à sauts et à gambades. C'est une art, comme dict Platon, leger, volage, demoniacale. Il est des ouvrages en Plutarque où il oublie son thème, où le propos de son argument ne se trouve que par incident, tout estouffé en matière estrangere : voyez ses alleures au Dæmon de Socrates. O Dieu, que ces gaillardes escapades, que cette variation a de beauté, et plus lors que plus elle retire au nonchalant et fortuite. C'est l'indiligent lecteur qui pert son subject, non pas moy ; il s'en trouvera toujours en un coing quelque mot qui ne laisse pas d'estre bastant, quoy qu'il soit serré. Je vois au change, indiscrettement et tumultuairement. Mon stile et mon esprit vont vagabondant de mesmes. Il faut avoir un peu de folie qui ne veut avoir plus de sottise, disent les preceptes de nos maistres et encorres plus leurs exemples.

Mille poètes traient et languissent à la prosaïque ; mais la meilleure prose ancienne (et je la seme ceans indifferemment pour vers) reluit par tout de la vigueur et hardiesse poetique, et represente l'air de sa fureur. Il luy faut certes quitter la maistrise et preeminence en la parlerie. Le poète, dict Platon, assis sur le

trepied des Muses, verse de furie tout ce qui luy vient en la bouche, comme la gargouille d'une fontaine, sans le ruminer et poiser, et luy eschappe des choses de diverse couleur, de contraire substance et d'un cours rompu. Luy mesmes est tout poetique, et la vieille theologie poésie, disent les sçavants, et le premiere philosophe. C'est l'originel langage des Dieux.

Michel de Montaigne, « De la vanité », *Essais*, livre III, 9, éd. cit., p. 994-995.

## L'essai selon Robert Musil, entre fiction et vérité

*Entre 1923 et 1926, Musil pense à publier un recueil de ses essais. Il réfléchit, pour ce projet, une esquisse d'introduction où il s'efforce de cerner la « fantaisie intellectuelle » propre à l'essayisme, cette forme de pensée qui n'est ni purement subjective, ni « absolument impersonnelle comme doit l'être la vérité ».*

Si, dans cette introduction ou dans ce qui la suit, l'on tombe sur le mot « je », ce ne sera ni la personne privée de l'auteur, ni un moi fictif comme dans un roman. Ce qui m'importe, ce ne sont pas les corrélations des pensées et des sentiments exposés à l'intérieur d'un personnage, fût-il le mien, mais uniquement leurs corrélations entre eux.

Je ne suis pas néanmoins en mesure d'en tirer une philosophie. Je n'ai pour matériau que des fragments. Peut-être pressentira-t-on le tout dont ils pourraient faire partie, et chaque morceau apparaîtra-t-il, allusivement, comme la suite du précédent ; mais j'en suis réduit à remplir les vides avec des « je crois », « je dis », « je veux » ; je puis parler non sur le mode réel, mais uniquement sur le mode imaginaire ; voilà pourquoi c'est moi qui parle, et non la chose elle-même. [...]

Or, quand la corrélation des idées entre elles n'est pas entièrement satisfaisante, et quand on méprise leur corrélation à l'intérieur de la personne de l'auteur, donc toute espèce de portrait indirect, plus ou moins retouché, d'un auteur « intéressant », il reste une corrélation ni subjective, ni objective, mais qui pourrait être l'une et l'autre — possible image du monde, possible personne qui est cela même que je cherche. Mes propos auront mes défauts et, puisque je ne suis pas fou, mes qualités ; mais c'est la corrélation concrète qui doit compter, plutôt que cette variation personnelle. Néanmoins, quand la corrélation, à l'intérieur de l'objet, ne sera pas suffisamment solide, la corrélation personnelle, nouvelle, ne manquera pas d'apparaître ; il faudra alors qu'elle grandisse aux

proportions de l'utopie et dessine moins une image de l'auteur que de ce qu'il aime. Les mots « j'aime quelque chose » contiennent à part égale la subjectivité du « je » et l'objectivité du « quelque chose » ! C'est dans ce sens que la pensée est possible; dès lors, il n'est pas nécessaire que ce soit ni une pensée personnelle n'appartenant qu'à mon moi, ni une pensée absolument impersonnelle comme doit l'être la vérité.

C'est, je crois, de ce genre de pensées que l'on fait les essais. Les miens s'éparpillent depuis dix ans dans les revues littéraires. On m'a prié de les publier. Je n'ai pu m'y résoudre; je sens trop à quel point ce qu'ils peuvent avoir de cohérence profonde fut modelé par l'occasion qui me servit à prétexte alors que je ne me sentais nullement disposé à écrire; de sorte que ce que j'y jugeai essentiel s'y glissait toujours par la bande.

*Puis Musil imagine qu'il pourrait attribuer le livre à un auteur fictif qui incarnerait les tensions propres à l'essayisme, à la fois élan et ébauche, lambeau de pensée et aspiration à un savoir établi sur des fondements véritiques.*

Ses pensées ne manquent pas de force intrinsèque; mais, à l'inverse de ce qui se passe dans les « Mélanges » des savants, elles restent à l'état d'ébauches, de lambeaux. Nombre d'entre elles mériteraient peut-être qu'on les mît en œuvre, mais cela représenterait un livre, un travail de plusieurs années; toutes ensemble, l'ouvrage d'une vie. On sent qu'il ne l'a pas voulu; qu'il ne les a notées que faute d'un autre pour le faire. Il y a chez cet homme quelque chose d'invéristifié, avec un besoin constant de recourir à la vérification. Qu'est-ce à dire? Et toujours, ce qui menaçait de s'égarer dans l'objectivité le ramène, avec force, à lui; derrière ce duel avec l'impersonnel, ce refus de l'extériorisation au profit du dessaisissement, l'élément personnel est caché. Fantaisie intellectuelle, peut-être? On n'en trouve pas moins chez lui non seulement le premier stade du travail scientifique : la diffusion d'idées, mais encore le dernier du travail artistique : l'unification par la forme, stades opposés d'une certaine manière, mais confusément liés. [...] Les formulations de l'auteur que je publie sont [...], toujours, très imparfaites. Mais la propriété de ces formulations — ou la mienne, ou celle de l'époque? — est apparemment de ne pouvoir encore être portées à la perfection.

Robert Musil, *Journaux*, t. 2, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1981, p. 163-167.

## 2

### Histoire de l'essai (1) : de la Renaissance aux Lumières

L'intérêt de l'approche généalogique, dans une réflexion sur le genre, est de réduire quelque peu, par le recours à l'histoire littéraire, la part d'arbitraire dans la sélection du corpus, en établissant des filiations plausibles entre un ou plusieurs textes souches servant de modèle générique et des textes postérieurs qui se constituent par référence, explicite ou implicite, à eux.

On le terme « essai » apparaît pour la première fois en français, au sens qui nous occupe, dans les *Essais* de Montaigne. C'est là son origine manifeste dont il faut partir. Pour autant, on ne saurait parler ni d'invention ni de découverte d'un genre<sup>1</sup>. Avant Montaigne, Jean Bodin (*La République*), Guillaume Postel (*De orbis terrae concordia*), La Boétie (*Discours de la servitude volontaire*) ont esquissé les contours de cette forme neuve qui témoigne d'un changement dans les habitudes de pensée. Étienne Pasquier en a donné une définition suggestive dans ses *Recherches de la France* lorsqu'il présente son œuvre comme des mélanges : « Ce sont des mélanges. Il n'est pas dit qu'une prairie diversifiée d'une infinité de fleurs, que la Nature produit sans ordre, ne soit aussi agréable à l'œil que les parterres artistement labourez par les Jardiniers? »

L'essai est un « cas particulier de cette abondante littérature en prose, qui s'était depuis toujours librement manifestée dans les compilations, mélanges, lettres, dialogues, diatribes, etc., et qui avait retrouvé la faveur du public depuis le XV<sup>e</sup> siècle ». Au XV<sup>e</sup> siècle, maints prosateurs, aimés à la fois par un esprit anti-scolastique — quel qu'en soit le caractère : religieux, philosophique, scientifique ou mondain — et par « un empirisme

<sup>1</sup> Voir Geoffrey Altkinson, « La forme de l'essai avant Montaigne », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, t. VIII, 1946, p. 130.

<sup>2</sup> Cité par Hugo Friedrich, *Montaigne* [1949], traduit de l'allemand par Robert Rovini, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1968, p. 366.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 364.