

GERGELY ANGYALOSI

***Les courants de l'essai français dans la deuxième moitié du
XX^e siècle***

« L'essai français d'aujourd'hui », voilà le titre que mon intervention devait à l'origine porter. Mais il fallait forcément le modifier, car il sous-entendait des promesses que je n'aurais pu tenir. En effet, pour faire le tour de la question, trois aspects devaient au préalable être envisagés : 1) qu'est-ce que l'essai ? 2) qu'est-ce que l'essai français d'hier ? 3) que signifie « aujourd'hui » dans ce contexte ? Or pour aucun de ces trois aspects je n'ai de « mot juste », comme dirait le poète. L'essai est en effet encore plus difficile à définir que les autres genres, qui en cela posent pourtant déjà assez de problèmes ; depuis plus de quatre cents ans, l'essai français ne cesse d'apparaître sous les formes les plus diverses, autrement dit : les œuvres écrites les plus diverses ont été qualifiées d'essai ; de plus, il est presque impossible de déterminer à partir de quand on doit parler de l'essai au présent.

Cependant, d'autres arguments, bien que plus faibles, semblent plaider en faveur du premier titre. En effet, la plupart du temps, on sait intuitivement à quels types de textes donner le nom d'essai ; même s'il apparaît en général qu'on ne dispose que de critères négatifs : normalement, on établit sans faillir que tel écrit n'est pas un essai. (On voudra bien ne pas tenir compte ici des formes intermédiaires.) Ensuite, bien qu'il n'existe certainement rien d'assimilable à « l'essai français » en général, il existe cependant indiscutablement, depuis Montaigne, des représentants plus ou moins caractéristiques de ce genre en pays « gaulois ». Mais il n'existe pas moins des courants de tradition dans l'essai français, que l'on peut décrire, ou dont l'empreinte évanescence laisse au moins deviner les contours. Enfin, sur la question du « temps présent », il est vraisemblable de dire qu'à cet égard comme à d'autres, le présent a commencé vers les années soixante-soixante-dix. Encore un critère négatif : à mon avis, rien n'aurait moins de sens que de tenter un discours sur l'essai français des dix dernières années. En effet, selon mes

connaissances parcellaires, aucune personnalité notable ne s'est proposée, durant cette décennie, de redessiner fondamentalement la cartographie « hexagonale » de ce genre précaire.

Partons d'une définition sur laquelle l'œil du lecteur français glisse en général sans s'arrêter. Dans presque chaque volume de la collection de Gallimard-NRF consacrée aux essais, on trouve, comme pour servir de devise à la collection, le texte suivant : « NRF Essais est le pari ambitieux d'aider à la défense et restauration d'un genre : *l'essai*. L'essai est exercice de pensée, quels que soient les domaines du savoir : il est mis à distance des certitudes reçues sans discernement, mis en perspective d'objets faussement familiers, d'une mise en relation des modes de pensée d'ailleurs et d'ici. » Et l'auteur de ce texte (il s'appelle Éric Vigne) ajoute que l'essai « est une interrogation au sein de laquelle la question, par les déplacements qu'elle opère, importe plus que la réponse ».

De ces quelques phrases, on doit absolument faire ressortir les points que l'on peut considérer comme consensuels. En premier lieu l'allusion à la situation actuelle de l'essai, à savoir qu'il nécessite protection, et même restauration. Indiquer ainsi sa position, c'est concevoir d'emblée ce genre comme étant sur la défensive, c'est laisser entendre que des forces adverses l'ont pour ainsi dire érodé. (Il serait intéressant de songer s'il est possible de porter atteinte à un genre, et si oui, de quelle manière ? Mais on y reviendra.) Deuxièmement, il est suggéré, notons-le bien, que l'essai peut s'exercer sur plusieurs domaines de savoir à la fois ; l'usage du mot *savoir* au lieu de *science* n'est sans doute pas un hasard. C'est Michel Foucault qui, dans *L'Archéologie du savoir*, proposa le mot *savoir* pour désigner les domaines relevant traditionnellement des Humanités, admettant par là que les sciences exactes et appliquées s'étaient approprié, sans doute définitivement, celui de *science*. De même que pour Gadamer, quelques années auparavant, séparer les sciences traitant de l'Homme des sciences naturelles avait semblé vital, tant pour la méthodologie qu'en vue d'établir des critères de vérité. Le premier pas aura été de changer de dénomination. Troisièmement, mais non pas en dernier lieu, l'aspect interrogateur de l'essai est visiblement souligné ; il est essentiel de mentionner que dans ce genre la question est plus importante que la réponse. En effet, le but est de remuer les certitudes existantes, de les placer dans une

nouvelle perspective, non d'en créer de nouvelles. L'essai a donc pour vocation éthique de remettre en cause la *doxa*, mais on ne peut pas lui reprocher de ne pas avoir proposé une nouvelle *doxa* à développer. Pour employer un terme technique actuellement en vogue dans les sciences littéraires hongroises : un essai littéraire peut ébranler le *canon* existant en jetant le doute sur la manière ou les conditions préalables de son élaboration. Mais dès qu'on argumente en faveur de l'acceptation d'un autre canon, on quitte le cadre du genre. (Pour entrer, mettons, dans le domaine de la pratique normative ou idéologique du discours sur la littérature.)

L'essai possède une autre caractéristique peut-être non moins essentielle, mais de toute façon subordonnée aux précédentes : il joue le rôle d'intermédiaire, c'est-à-dire qu'il crée des liens entre les diverses manières de penser. Selon moi, ce qu'il faut entendre ici par manières de penser, ce ne sont pas des opinions divergentes, mais des points de vue sur ce qu'on peut appeler la vérité et la nature des chemins qui y mènent, c'est-à-dire ce qu'on peut concevoir comme méthodologie pour l'atteindre. L'essai, en tant que « bénévole », joint des domaines de savoir que la spécialisation a séparés, et ainsi condamnés à languir éternellement l'un après l'autre. Or cette jonction peut libérer des forces subversives : en effet, la séparation de l'énonciation et de la pensée est rassurante. À chaque domaine d'étude correspond un usage de la langue considéré comme compétent, ce qui permet d'attribuer le mélange des discours à l'ignorance, et ainsi de le rejeter sans délibération. Le maître avéré d'un domaine de discours n'est pas autorisé à empiéter « comme ça », sans s'expliquer, sur un autre terrain. L'essai, en revanche, érigé en genre, légitime justement cet empiètement. Comme chacun sait, dans son *Plaidoyer pour les intellectuels*, Sartre définissait l'intellectuel comme celui qui « se mêle de ce qui ne le regarde pas et qui prétend contester l'ensemble des vérités reçues et des conduites qui s'en inspirent au nom d'une conception globale de l'homme et de la société – conception aujourd'hui impossible donc abstraite et fautive – puisque les sociétés modernes se définissent par l'extrême diversification des modes de vie, des fonctions sociales, des problèmes concrets ». L'intellectuel est qualifié de « monstre » car il ne tient son mandat de personne et son statut n'émane d'aucune autorité. « Ainsi nul ne lui concède le moindre droit ni le moindre statut. Et, de fait son existence n'est pas admissible, puisqu'elle ne

s'admet pas elle-même, étant la simple impossibilité vécue d'être un pur technicien du savoir pratique dans nos sociétés. Cette définition fait de l'intellectuel le plus démuné des hommes : il ne peut certes pas faire partie d'une élite car il ne dispose, au départ, d'aucun *savoir* et, par conséquent, d'aucun *pouvoir*. Il ne prétend pas enseigner, bien qu'il se recrute souvent parmi les enseignants, parce qu'il est, au départ, un *ignorant*. S'il est professeur ou savant, il *sait* certaines choses, encore qu'il ne puisse les dériver des vrais principes ; en tant qu'intellectuel, il *cherche* : les limitations violentes ou subtiles de l'universel par le particularisme et de la vérité par le mythe au sein duquel elle semble suspendue l'ont fait *enquêteur*¹. »

On admettra facilement, ainsi que le décrit Sartre, que pour cet intellectuel ambivalent qui, loin de vouloir dépasser les contradictions internes, les convertit en énergie créatrice, qui transgresse les limites des compétences, le mode d'expression par excellence est l'essai. Ce que semblent confirmer les propos d'Éric Vigne, qui adopte une stratégie inverse : il ne cherche pas à cerner l'essai en partant de l'intention de l'auteur, mais examine comment un ouvrage devient essai au cours de la réception, ouvrage qui pourtant s'inscrivait logiquement dans l'édifice que constitue l'œuvre scientifique de son auteur. Selon lui, ces textes sont comme retranchés de l'œuvre par le contexte qui se construit autour d'eux et par les modalités de leur réception ; ils deviennent, pour des lecteurs intéressés par les domaines les plus divers, source de nouvelles réflexions et de nouveaux énoncés de problèmes. Ils ébranlent les limites séparant les disciplines, provoquent des mouvements tectoniques dans des domaines de savoir où l'auteur n'avait nullement l'intention de s'aventurer, et même quittent la sphère universitaire ou académique. Il se transforme des syntagmes en paradigmes, ajoute-t-il².

Le plus intéressant me semble, pour ma part, d'unifier les deux approches. Pour les essayistes comme Sartre ou Foucault, on ne pourra naturellement pas faire abstraction de l'intention de l'auteur, dont le franchissement de frontières, la transgression, la subversion sont partie intégrante d'eux-mêmes. Mais, tout aussi incontestablement, c'est au cours de la réception que se décide si tel texte

¹ Jean-Paul Sartre, *Plaidoyer pour les intellectuels*, Gallimard, 1972, pp. 12, 45.

² Éric Vigne, *L'essai*, <http://www.adpf.asso.fr/adpf-publi/folio/essai>.

sera un essai pris au sens strict. En tout cas, selon le raisonnement suivi dans la célèbre étude d'Adorno, *L'essai comme forme*, les chances que cela arrive sont nettement plus grandes en territoire français qu'allemand. Il suffit que les Allemands « honorent » quelqu'un du titre d'écrivain pour qu'il soit tenu à l'écart de la sphère universitaire, lit-on dans son étude datant de la seconde moitié des années cinquante. Et cela parce que, selon lui, la culture allemande est « lacunaire » : son histoire connaît à peine la notion d'*homme de lettres*. Ce dernier, par sa simple existence, attire l'attention sur la liberté de l'esprit, qui ne connaît pas les contraintes corporatistes ou disciplinaires, à moins de trouver en la violation de ces contraintes le fondement même de son existence. « Au lieu de produire des résultats scientifiques ou de créer de l'art, ses efforts mêmes reflètent le loisir propre à l'enfance, qui n'a aucun scrupule à s'enflammer pour ce que les autres ont fait avant elle. » Adorno suit ici la voie tracée par le jeune Lukács ; et, bien que je ne voie toujours guère clairement pourquoi s'enthousiasmer pour les créations des autres témoignerait d'un caractère enfantin (ainsi l'adulte aurait pour caractéristique la création *ex nihilo* ?), cette description de l'essai me paraît toujours valable.

Cependant il ne suffit pas d'affirmer que l'essai ne se juge selon des critères ni scientifiques, ni artistiques, ou qu'on n'en touchera pas le fond en suivant à la trace la pensée que son tissu laisse transparaître, la prouesse linguistique et formelle : il faut souligner que l'essai est écriture, au sens intransitif que le mot a acquis réellement et de plein droit dans la vie intellectuelle française depuis le début des années soixante. Cette faculté de l'essai remonte à Montaigne ; finalement, c'est aussi ce dont parle Adorno lorsqu'il déclare que l'essai, c'est « la tentation d'exprimer des connaissances nécessaires et impératives sur les êtres humains et les relations à l'intérieur de la société, que la science ne peut tout simplement pas attraper alors que leur prétention à l'objectivité ne serait pas pour autant diminuée ou livrée à une vague plausibilité. La mesure d'une telle objectivité, ce n'est pas la vérification des thèses avancées en les mettant sans cesse à l'épreuve, mais la confrontation de l'expérience individuelle dans l'espoir et la désillusion ». Bien sûr, il y a un prix à payer : le manque de certitude dont la norme de la pensée bien fondée est mortellement terrifiée. Mais c'est sciemment que l'essai (on remarquera qu'Adorno lui-même parle de l'essai, non de l'essayiste) abandonne l'idéal de la certitude absolue ; au lieu de cela, il

aspire à devenir un champ de forces dans lequel les éléments se réassemblent sans cesse en de nouvelles configurations. Il enfreint toutes les règles du raisonnement cartésien, de la perception claire et distincte jusqu'aux principes de complétude et de continuité. Il progresse du complexe vers le plus simple, évoque la totalité par ce qu'il reconnaît lui-même comme fragmentaire. L'essai, d'après Adorno, est par excellence une forme critique, parce qu'il veut constamment supprimer l'opinion, même celle qui était la sienne. Il ne s'agit pas d'illogisme, mais d'une sorte de cohérence interne qui, selon lui, a trait à la « logique musicale » : « l'essai n'est pas simplement en opposition avec la démarche discursive. Il n'est pas illogique ; il obéit lui-même à des critères logiques dans la mesure où l'ensemble de ses affirmations doit s'agencer de manière harmonieuse. » Il ne peut subsister de contradiction dans l'essai que lorsque celle-ci découle directement du sujet dont on traite ; l'essai jouit alors des possibilités dues au fait qu'il se construit par éléments juxtaposés, coordonnés, non subordonnés. Il se démarque à la fois des sciences et des arts par son auto-réflexion constante, présente à chaque instant.

Après cette description enflammée, le philosophe allemand parvient tout à coup à une conclusion bien affligeante. L'essai est anachronique, affirme-t-il ; l'époque lui est plus défavorable que jamais. « Il est écrasé entre une science organisée d'une part, où chacun a la prétention de contrôler tout et tout le monde, et qui exclut tout ce qui n'est pas taillé sur le modèle du consensus au moyen des épithètes hypocritement élogieuses d'« intuitif » et de « stimulant », et une philosophie, d'autre part, qui s'accommode des restes vides et abstraits de ce que la profession scientifique n'a pas encore investi et qui du coup devient pour elle l'objet d'une activité de seconde zone³. » Ainsi résonne l'oracle sibyllin. Or l'inclination à prophétiser est un mal de jeunesse chez les éminents penseurs : l'écrasement n'a pas eu lieu. Camus, Sartre et Merleau-Ponty sont encore à l'apogée de leurs talents d'essayistes lorsque Maurice Blanchot entre en scène, lui dont le rôle, en modifiant le genre dans sa vision d'ensemble, ne devint vraiment clair qu'au milieu des années soixante. Barthes qui en 1953, dans son premier livre, *Le degré zéro de l'écriture*, s'y réfère déjà, ne prend pas

³ T. W. Adorno, « L'essai comme forme » in *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1984, pp. 27-44.

encore l'entière mesure de ce qu'apporta sa plume. Il le présente en penseur, comme une espèce de « complément » à Sartre, sans faire le lien entre la prose et l'œuvre d'essayiste chez Blanchot. Ce n'est pas un hasard si l'influence décisive de Blanchot est d'abord perçue par les philosophes qui, comme lui, considèrent Nietzsche comme un point de départ fondamental : Foucault, Derrida, Deleuze. Quand Blanchot développe, presque comme un manifeste, la problématique de l'écriture fragmentaire chez Nietzsche, il traite aussi de l'essai en tant que tel. La quasi-totalité du texte pourrait servir d'illustration ; mais contentons-nous pour cette fois de la présentation d'un alinéa. « La parole de fragment ignore les contradictions, même lorsqu'elle contredit. Deux textes fragmentaires peuvent s'opposer, ils se posent seulement l'un après l'autre par ce blanc indéterminé qui ne les sépare pas, ne les réunit pas, les porte à la limite qu'ils désignent et qui serait leur sens, si précisément, ils n'échappaient là, hyperboliquement, à une parole de signification. Le fait d'être ainsi posé toujours *à la limite* donne au fragment deux traits différents : parole d'affirmation, et n'affirmant rien que ce plus et ce surplus d'une affirmation étrangère à la possibilité – et cependant nullement catégorique, ni fixée dans une certitude, ni posée dans une positivité relative ou absolue, encore moins disant d'une manière privilégiée l'être ou se disant à partir de l'être, mais plutôt s'effaçant déjà, glissant en dehors d'elle-même, glissement qui la reconduit vers elle, dans le murmure neutre de la contestation⁴. » Pourvu que Sartre, Camus ou Merleau-Ponty se laissent qualifier de penseurs dialectiques, il ressort, peut-être même de ce bref passage, que Blanchot représente autre chose, précisément le discours non-dialectique de l'essayiste. Ce qui nous mène à la problématique de l'écriture intransitive, c'est-à-dire la problématique de l'écriture telle qu'Adorno l'évoque également.

Peut-être pouvons-nous affirmer sans risque d'erreur grossière que les essayistes français les plus significatifs des trente dernières années furent issus de cette mouvance non-dialectique. (Ce qui naturellement ne veut pas dire que la branche dialectique soit éteinte, ni que les deux usages de la langue ne puissent se côtoyer chez un même auteur ou dans un même essai.) L'effet des

⁴ Maurice Blanchot, « Nietzsche et l'écriture fragmentaire » in *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 231.

trois recueils d'essais de Blanchot, *Le livre à venir*, *L'espace littéraire*, et surtout *L'Entretien infini*, se fit sentir tant dans le cercle de *Tel Quel* que celui de *Critique* ou de *Poétique*. Bien sûr, les personnalités les plus fortes eurent leur façon singulière d'assimiler l'effet Blanchot. À partir du début des années soixante-dix, Roland Barthes, qui joua un rôle important dans chacun des trois groupes, enrichit lui aussi le « modèle Blanchot », ou plutôt le forma à son image, par un trait original. En 1977, dans son discours inaugural au Collège de France, faisant retour sur sa carrière, il se définit comme « sujet incertain », par conséquent comme essayiste. « Et s'il est vrai que j'ai voulu longtemps inscrire mon travail dans le champ de la science, littéraire, lexicologique et sociologique, il me faut bien reconnaître que je n'ai produit que des essais, genre ambigu où l'écriture le dispute à l'analyse⁵. » Ainsi, le « genre ambigu » tient l'essentiel de son ambivalence du fait que l'écriture intransitive ne peut jamais entretenir de rapports parfaitement harmonieux avec les parties analytiques, argumentatives, qui s'enchaînent logiquement. C'est justement dans la tension, ou même dans le conflit entre les deux principales composantes que réside la spécificité de l'essai et sa capacité à inspirer la réflexion.

Marielle Macé, qui a travaillé récemment sur l'histoire de l'essai français au XX^e siècle, voit la spécificité barthesienne dans l'introduction de l'effet « romanesque ». Les essais de Barthes, écrit-elle, « sont marqués par une double postulation : la construction d'un savoir, un métalangage critique, et le travail d'une écriture ». (L'expression « travail d'écriture » est à comprendre sous un certain aspect comme lorsqu'on parle de travail de rêve ou de travail de deuil en psychanalyse.) L'irruption d'éléments romanesques dans un texte d'intention théorique influe naturellement sur la terminologie, c'est-à-dire qu'elle ne laisse pas intacts les éléments métalinguistiques. Les notions se mettent à « flotter », l'essai tend vers la littérature sans pour autant devenir franchement littéraire. Barthes obtient cela par l'apport fragmenté des *effets de réel*, et cette stratégie est en rapport homologique avec la discontinuité fondamentale de notre pensée. Le « romanesque sans roman » s'accorde bien avec l'instabilité qui caractérise le genre, mais aussi ouvre à l'essai des terrains de conquête : en effet, la responsabilité de l'écriture devant le lecteur est autre que celle de l'analyse

⁵ Roland Barthes, « Leçon » in *Œuvres complètes*, Tome III, Seuil, 1995, p. 801.

théorique. Voilà pourquoi Macé note que le romanesque devient pour ainsi dire l'éthique de la littérature chez Barthes. *L'empire des signes*, *Roland Barthes sur Roland Barthes*, les *Fragments d'un discours amoureux*, mais surtout la dernière œuvre, *La chambre claire*, tout cela témoigne de la recherche et de l'exploitation consciente des possibilités que recèle le romanesque fragmentaire⁶. On découvre la même intention chez la plupart des essayistes devenus connus dans les années quatre-vingt, comme par exemple Danièle Sallenave ou Pascal Bruckner, qui ont même réussi à franchir la limite qui s'est avérée infranchissable pour Barthes : tous deux sont aussi romanciers. Mais on pourrait mentionner le volumineux livre d'essais sur Sartre de Bernard-Henri Lévy, *Le siècle de Sartre*, qui se lit aussi comme un roman d'éducation. On ne peut naturellement pas affirmer qu'en suivant la courbe de l'évolution allant de Blanchot à Sartre, il serait possible d'embrasser dans sa totalité la production récente d'essais français ou même d'en saisir le fil conducteur. Du moins est-il permis de dire qu'il s'agit d'une sorte de discours d'essayistes très importante à notre époque, susceptible d'être poursuivie, et dont Barthes, en 1975, définissait ainsi l'ambition : « L'intrusion, dans le discours de l'essai, d'une troisième personne qui ne renvoie cependant à aucune créature fictive, marque la nécessité de remodeler les genres : que l'essai s'avoue *presque* un roman : un roman sans noms propres⁷. »

GERGELY ANGYALOSI

Institut d'Études Littéraires de l'Académie des Sciences de Hongrie, Budapest
Courriel : angyal@iti.mta.hu

⁶ Marielle Macé, *Barthes « romanesque »*, <http://www.fabula.org/forum/barthes/18>.

⁷ Roland Barthes, « Roland Barthes sur Roland Barthes », in *Œuvres complètes*, Tome III, Seuil, 1995, p. 186.