

Un tombeau littéraire pour l'essai?

Fernand Roy

Volume 5, Number 1, avril 1972

L'essai

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500218ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500218ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, F. (1972). Un tombeau littéraire pour l'essai? *Études littéraires*, 5(1), 23–36.
<https://doi.org/10.7202/500218ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1972

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

UN TOMBEAU LITTÉRAIRE POUR L'ESSAI?

fernand roy

Partis du principe que la science littéraire devait avoir pour objet l'étude des particularités spécifiques des objets littéraires, les formalistes russes en sont arrivés à la notion différentielle de littéarité. Ils ont par la suite fondé leur théorie de la poésie sur le rythme, mais ils ont, semble-t-il, hésité avant de fonder une théorie de la prose. Eikhenbaum dit, par exemple, qu'il a jugé le récit composé n'étant pas suffisamment relié au mot, devoir centrer ses recherches sur le problème de la forme du récit. Tomachevski, dans sa *Thématique*, est plus englobant : il parle d'œuvres « à sujet » et d'œuvres « sans sujet », selon que la disposition des éléments thématiques obéit au principe de causalité en s'inscrivant dans une certaine chronologie ou est organisée sans considération temporelle dans une succession qui ne tient compte d'aucune causalité (au sens où causalité implique une suite dans le temps).

L'essai aurait ainsi un « tombeau » tout prêt, semble-t-il. Cependant, si l'on se fie à ce que Todorov a jugé bon de transmettre, les formalistes ne se sont pas tellement intéressés à l'essai. Todorov lui-même, dans *Poétique*, ne semble pas considérer, d'ailleurs, que ce geste, l'essai, passe le cap de la fiction.

D'une part, une tradition littéraire au moins aussi vieille que Montaigne, de l'autre, une théorie littéraire nouvelle qui n'a guère considéré la question. Au départ, une piste : l'essai pourrait être dit « œuvre sans sujet », à la façon des relations de voyage qui se bornent à être des impressions. Des *Essais* de Montaigne aux essais de Butor, des essais des « hommes de science » du XVI^e siècle aux essais de Freud, des essais que l'on connaît à ceux que l'on ne connaît pas, on n'exclura au point de départ que les traités scientifiques, les épanchements lyriques et peut-être bien aussi les essais que les

bons classiques ont sans doute versifiés. La ligne du partage des eaux n'est pas clairement démarquée. Quand une « œuvre » devient-elle prose lyrique ? article scientifique ? Il faudrait que ces questions trouvent réponse au cours de notre démarche. Il ne s'agira pas, bien sûr, de reprendre à partir du déluge deux définitions. Comme le point qui nous intéresse ici est finalement la question de la littéarité de l'essai, nous nous rattacherons, au point de départ, à une définition empruntée du fait littéraire.

La notion de littéarité nous entraîne sur un terrain passablement dangereux : la littérature est projet de langage pur de toute référence, tentative de négation de son impossibilité, cela est intéressant ; la littérature produit sa propre ambiguïté, son propre « sens », cela nous conduit tout droit au discours du schizophrène, au discours qui est refus catégorique et absolu de la parole-système métaphysique. Voilà pourquoi, me semble-t-il, c'est un peu la possibilité d'être lu qui finit par être l'autre face du discours littéraire. La notion de littéarité n'est finalement opératoire que reliée à son double, la notion de référence : cette dialectique donnant naissance à l'œuvre « perversion ».

La sémiologie nous apprend d'ailleurs la littérature comme système connoté de signification, comme système dont le signifiant est un signe, à savoir le langage courant. Ce que les formalistes entendaient de la littérature comme procédé de singularisation du langage, comme moyen de donner une sensation de vision de l'objet, devient, dans l'optique du sémiologue, signifiant redoublé, qui tend à ne pas signifier autre chose que lui-même. Mais comme un signifié n'est — c'est encore la sémiologie qui le rappelle — ni un « concept », ni une « chose », celle dont parlerait le signe, mais plutôt « ce quelque chose qu'on entend de lui », ce qu'on entend de littérature se trouve finalement du côté de ce qu'on attend d'elle. Ce qui amène à penser qu'il faudrait aussi demander à la psychologie, à la sociologie et à l'anthropologie de nous dire la littérature.

Dire la littérature « activité de production et de consommation de l'imaginaire écrit » après avoir entendu « imaginaire au sens de « forme » — ou formalisation — que donne l'esprit

au perçu dans l'élaboration de ses projets de satisfaction ¹ » revient non pas à rejeter la notion de littéarité, mais à la décrire par ce qu'on attend d'elle ; c'est expliquer par la nature et la fonction de l'imaginaire écrit ce qui fait de l'œuvre littéraire un discours qui se referme sur lui-même. Cependant, il faut non seulement relier Sartre et Freud, mais aussi intégrer Marx, si l'on veut arriver à différencier vraiment « rêve névrotique » et « œuvre littéraire ». C'est faire bien peu de cas du principe de surdétermination que de s'en tenir à une surdétermination par l'inconscient individuel. Sans faire de la littérature un sous-produit de l'économique, il faut, un instant, accepter de cesser d'expliquer métaphysiquement la société par l'homme pour tenter de voir, dans le temps, l'homme comme un produit. C'est un peu, me semble-t-il, ce qu'a tenté de faire Marx. On arrive alors à saisir que pas plus que le langage, la littérature n'existe hors du temps, que la littérature, et avant elle le langage, sont, dans le temps, des réalités essentiellement sociales.

Rappelons-nous ici une réflexion de Macheray sur le sujet :

S'il y a un inconscient [de l'œuvre], il ne peut être créateur, dans la mesure où il précède toute production comme sa condition. Il s'agit [pour le critique de découvrir] autre chose que sa conscience [de l'œuvre] : ce qu'on cherche est analogue à ce rapport que Marx admet quand il demande de voir derrière tout phénomène idéologique des rapports matériels relevant de l'infrastructure des sociétés... Pour Marx, et pour Engels, l'étude d'un phénomène idéologique, c'est-à-dire d'un débat au niveau de l'idéologie, n'est pas séparable de la considération du mouvement au niveau de l'économie : non pas qu'il serait un autre débat, une autre forme de débat, une autre forme de ce débat, mais parce qu'il est le débat de ce débat ².

Sous prétexte que l'œuvre serait d'abord le produit de celui qui écrit, on a facilement tendance, en critique littéraire, à oublier Marx au profit de Freud, à passer des « rapports de production » aux « motivations inconscientes ». Une synthèse de la pensée de Marx et de celle de Freud est à faire dans

¹ D. Saint-Jacques, « les Études de lettres : une supercherie ? » dans *Études littéraires*, vol. 3, n° 2, p. 221.

² P. Macheray, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, F. Maspéro, 1966, pp. 113-114.

l'intérêt de l'homme, mais cela n'implique en rien qu'il faille faire de cette synthèse une métaphysique. Entre-temps, il est permis de suggérer que Freud a beaucoup flatté l'individualisme moderne en deçà et même au-delà du principe du plaisir. Entre la thèse de Mauron et celle de Goldmann, il y a finalement beaucoup plus que la distance normale entre deux points de vue : la question qui se pose est finalement de savoir si dans la dialectique d'une œuvre l'individu est la thèse ou l'antithèse.

Sans que l'on sache exactement si l'imaginaire « individuel » devient littéraire en se « socialisant » ou si l'imaginaire écrit naît de « l'individualisation » du « social », on peut accepter la définition de la littérature suggérée plus haut — activité de production et de consommation de l'imaginaire écrit : dans un cas comme dans l'autre, l'imaginaire pourrait être dit « formalisation que donne l'esprit au perçu dans l'élaboration de ses projets de satisfaction ».

Tout cela n'implique en rien qu'il faille apprendre une nouvelle façon de labourer : c'est au niveau du texte qu'un essai sera ou ne sera pas littéraire. En face d'un texte scientifique et d'un texte littéraire, on devra toujours chercher ce qui les différencie au niveau du langage si on veut vraiment les identifier. Il y a donc encore trois étapes à franchir :

- Qu'est-ce qu'un essai ?
- Peut-on appliquer à l'essai la notion de littérarité ?
- En quoi l'essai est-il activité de production et de consommation de l'imaginaire écrit ?

La première question concerne en fait le problème des genres. Rechercher une définition de l'essai revient à se demander quelle est la règle qui fonctionne à travers les textes dits « essais ». En plus d'une délimitation approximative de la chose, cela présuppose l'acceptation du fait qu'il puisse exister à diverses époques, dans certains textes, des traits identiques, même s'ils sont toujours accompagnés d'un nombre élevé d'autres traits. Au départ, nous avons posé que l'essai est un texte sans sujet, au sens où l'élément unificateur n'est jamais intégralement supporté par une intrigue, une histoire. Pour avancer, il faut maintenant partir d'hypothèses ; autant jeter alors un coup d'œil du côté des sens institués.

Fait curieux, le *Robert* est le seul dictionnaire à entendre l'essai comme « texte littéraire », et encore, nous ne trouvons ce trait d'une façon explicite que dans le tout récent *Micro-Robert* : « ouvrage littéraire, en prose, de facture libre, traitant d'un sujet qu'il n'épuise pas ou réunissant des articles » (p. 391). L'édition en quatre volumes ne dit finalement rien de plus ; sauf qu'elle permet d'établir avec un peu plus de sûreté les composantes sémantiques suggérées : écrit – prose – style – forme libre – sujet varié – ne vise pas à l'exhaustivité – ne se prétend pas scientifique. Bornecque, dans son « dictionnaire » littéraire, nous apprend en toute sûreté que pour Montaigne « essai » signifiait « résultats de ses méditations et de ses études » (p. 848). Cela donne l'idée de voir ce qu'en croyaient les gens de l'époque.

Le mot « essay » n'apparaît pas dans l'édition de 1694 du *Dictionnaire de l'Académie* ; il est dans celle de 1718 : « Se dit auffi, Des premières productions d'efprit qui fe font fur quelque matiere, pour voir fi l'on y reuffira. » (t. 1, p. 595) Le *Richelet* (édition de 1728) note : « Divers Auteurs ont donné par modestie ce titre à leurs ouvrages. » (t. 2, p. 113) En 1798, le *Dictionnaire de l'Académie* ajoutera un deuxième sens : « Il se dit encore De certains ouvrages qu'on intitule ainsi, soit par modestie, soit parce qu'en effet l'Auteur ne se propose pas d'approfondir la matiere qu'il traite. » (t. 1, p. 525) Le sens du mot n'a guère évolué au XIX^e siècle, si l'on en croit l'Académie : les éditions de 1835, de 1878 et 1894 n'ajoutent rien de nouveau. Le *Dupiney de Vorepierre* (édition de 1856) et le *Littre* (édition de 1956) ne font que répéter substantiellement les définitions déjà retenues.

Encore aujourd'hui, un essai est un ouvrage qui ne prétend pas épuiser le sujet qu'il traite, même si ce sujet est parfois très particulier : cela tiendrait soit à la modestie de l'auteur, soit à la juste reconnaissance de la limite de ses moyens. La définition « littéraire » du *Robert* tient en fait au style vif et à la facture libre. En regardant un peu plus loin que les mots, on se prend à rêver le scepticisme de Montaigne et à penser que l'essai s'est développé avec les remises en question de la Renaissance. On en vient à se demander si le mot ne serait pas à relier avec une certaine forme de ce qu'on nommerait aujourd'hui un positivisme systématique et optimiste. On intuitionnerait peut-être alors en quoi l'essai n'est ni lyrique

ni scientifique : au subjectivisme du lyrique, il opposerait un certain souci d'objectivité ; à la rigueur de la démonstration scientifique, résultat de la méthode expérimentale, il préférerait l'intuition habilement contrôlée par la raison. Entendons simplement que l'essai est un peu le langage d'un savoir intuitif, non vérifié scientifiquement. C'est pour le moins le genre de discours que tient Montaigne dans *De la force de l'imagination* :

Les discours sont à moy, et se tiennent par la preuve de la raison, non de l'expérience . . . Aussi en l'estude que je traite de nos mœurs et mouvemens, les tesmoignages fabuleux, pourveu qu'ils soient possibles, y servent comme les vrais . . . Il y a des auteurs desquels la fin c'est dire les evenemens. La mienne, si j'y sçavoie advenir, seroit dire sur ce qui peut advenir³.

Michel Butor, dans la dernière *Note* de son *Histoire extraordinaire*, disait :

Certains estimeront peut-être que, désirant parler de Baudelaire, je n'ai réussi à parler que de moi-même. Il vaudrait certainement mieux dire que c'est Baudelaire qui parlait de moi. Il parle de vous⁴.

Il s'agit là, tout comme dans le cas de Montaigne, d'un discours sur le possible plutôt que d'une rigoureuse démonstration scientifique. Butor note d'ailleurs dans ses *Essais sur le roman* que son *Histoire extraordinaire* ne serait finalement qu'une histoire, qu'un roman, si ce n'étaient des nombreuses citations sans doute impossibles à imaginer de toutes pièces. Tout cela permet une esquisse de définition : l'essai est une œuvre en prose où l'esprit tente de se donner un savoir à partir du possible.

Toute provisoire qu'elle est, cette définition amène à faire un pas en avant dans une autre direction, celle de la littérature. Todorov, dans *Poétique* et dans *Introduction à la littérature*

³ Montaigne, *Œuvres complètes*, textes établis par Albert Thibaudet et Maurice Rat, Introduction et notes par Maurice Rat, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1962, p. 104.

⁴ M. Butor, *Histoire extraordinaire*, essai sur un rêve de Baudelaire, Paris, Gallimard, 1961, p. 267.

fantastique, propose un moyen de vérification de la littérarité d'un texte. Son propos, en ce qu'il peut nous intéresser ici, est à peu près le suivant : si un discours est littéraire, il doit être refermé sur lui-même tant au niveau verbal et au niveau syntaxique qu'au niveau sémantique. Rien ne servirait ici de viser à l'exhaustivité : il ne serait pas plus permis de prétendre que tous les essais sont littéraires après en avoir étudié cent qu'après en avoir étudié un ou deux. Deux essais serviront notre démarche : *De la force de l'imagination* de Montaigne et *A Dissertation upon Roast Pig* de Charles Lamb⁵ ; d'autant plus qu'il s'agit de voir si un essai correspond à l'idée que se fait la critique actuelle de la littérarité.

Est-ce que l'essai de Montaigne peut être considéré comme une « parole » qui retient plus par son sens littéral que par son aspect référentiel ? La première phrase est une citation (latine dans le texte) : « Une imagination forte crée l'événement » (p.95). Tout le long de son texte, Montaigne discute cette « parole », ou plutôt la commente, « parle » pour elle. Il le fait en entremêlant trois catégories de preuves : des souvenirs de lecture, des souvenirs personnels et des réflexions personnelles. Ces images, parfois amusantes en elles-mêmes,

Amasis, Roy d'Egypte, espousa Laosice, très belle fille Grecque ; et luy, qui se monroit gentil compagnon par tout ailleurs, se trouva court à jouir d'elle, et menaça de la tuer, estimant que ce fust quelque sorcerie . . . ayant faict ses voeus et promesses a Venus, il se trouva divinement remis dès la première nuit d'après ses oblations et sacrifices. (p. 99)

parfois transposées avec humour,

On a raison de remarquer l'indocile liberté de ce membre, s'ingérant si importunement, lors que nous n'en avons que faire, et contestant de l'autorité si imperieusement avec nostre volonté . . . Si toutes-fois en ce qu'on gourmande sa rebellion, et qu'on en tire preuve de sa condamnation, il m'avoit payé pour plaider sa cause, à l'aventure mettry-je en souspeçon noz autres membres, ses compagnons, de luy estre aller dresser, par belle envie de l'importance et douceur

⁵ M. Bailey et U. Leavell, *Our English Heritage*, New York, American Book Company, 1956, pp. 497-591.

de son usage, cette querelle apostée, et avoir par complot armé le monde à l'encontre de luy, le chargeant malignement seul de leur faute commune. (p. 100)

parfois vraiment fabuleuses,

Et il fut présenté à Charles, Roy de Boheme et Empereur, une fille d'auprès de Pise, toute velue et herissée, que sa mere disoit avoir esté ainsi conceue, à cause d'une image de Saint Jean Baptiste pendue en son lit. (p. 103)

ces images donc, s'adressent autant à l'imagination qu'à l'intelligence. Elles tissent un tissu de « mots » qui renvoient habilement les uns aux autres, la preuve d'une parole étant d'autres paroles ; le tout aboutit aux réflexions déjà citées au sujet du savoir recherché. Dans cette perspective, le texte n'est que « paroles » menées à « Ma conscience ne falsifie pas un iota, ma science je ne scay. » (p. 104) En somme Montaigne fait parler des images plus qu'il ne tient un raisonnement abstrait : le concept soumis au départ est appréhendé par une suite d'exemples possibles qui n'ont d'autre référence que la parole de Montaigne qui certifie ne rien falsifier.

Au niveau de l'énonciation, cette « parole » a tendance à fuir le « je ». Tout le jeu consiste à suggérer au lecteur que c'est lui qui réfléchit, ou que du moins il pourrait le faire :

Les discours sont à moy, et se tiennent par la preuve de la raison, non de l'expérience ; chacun peut joindre ses exemples : et qui n'en a point, qu'il ne laisse pas de croire qu'il en est, veu le nombre et variété des accidents.

Si je ne comme bien, qu'un autre comme pour moy. (p. 104)

Sans cela, le discours tenu tomberait finalement dans le lyrisme personnel, qui n'arrive que rarement à s'élever au niveau du possible, même s'il est sincère. De là l'importance de la *Note* de Butor à la fin de son essai sur Baudelaire : on pourrait croire que l'auteur n'a parlé que de lui-même, mais si Baudelaire parle aussi du lecteur . . .

Le savoir intuitionné dans *De la force de l'imagination* se situe bien au niveau de la nature des images qui le fondent. On a suffisamment parlé de la griserie circulaire des textes de Montaigne pour qu'il nous soit maintenant permis de chercher notre matière ailleurs, non sans avoir rappelé toutefois l'idée que se faisait Montaigne de l'œuvre littéraire : « Et moy je suis de ceux qui tiennent que la poesie ne rid point ailleurs, comme elle fait en un subject folatre et desreglé. » (p. 194) Cette poésie folâtre et déréglée, il faut la chercher dans la composition d'un essai ; nous avons choisi celui de Charles Lamb. Un premier coup d'œil sur *A Dissertation upon Roast Pig* nous rassure tout de suite : on y apprend tout de même comment on en est venu à rôtir le cochon de lait. C'est, bien sûr, quelque chose de chinois. Pour le savoir, il faut pourtant se fier à un vieux manuscrit que le sage Confucius lui-même a ignoré et que l'auteur a dû d'abord se faire traduire par un ami : Lamb nous prévient tout de suite du niveau auquel se situe sa parole. Étudions ici cette parole dans son déroulement.

Un jeune garçon maladroit, qui aimait jouer avec le feu, brûla un jour tout ce que son père possédait, y compris son plus grand trésor, neuf petits cochons de lait. Sous le coup de l'émotion, et intrigué par l'odeur inconnue qui se dégageait des cendres de la hutte de branchages, le petit toucha, pour voir s'il était vraiment mort, un des petits cochons : il se brûla les doigts et instinctivement les porta à la bouche : c'était délicieux, en dépit des apparences. La réaction du père, à son retour du bois, ne fut évidemment pas des plus agréables, mais l'enfant finit par le convaincre de goûter . . . tant et si bien qu'un jour, à cause des incendies répétés, le père fut conduit en cour, à Pékin même. La preuve fut faite, au complet, et le père allait être condamné quand le chef du jury demanda de permettre aux jurés de toucher cette odieuse nourriture : tous se brûlèrent, tous portèrent les doigts à la bouche . . . et quelques jours plus tard la maison du juge brûlait mystérieusement. Il fallut attendre un sage, dit le manuscrit, pour comprendre qu'il était possible de « brûler » un petit cochon sans tout incendier. Après l'histoire du manuscrit, qui fait la moitié du texte, Lamb enchaîne :

Without placing too implicit faith in the account above given, it must be agreed that if a worthy pretext for so dangerous an exper-

iment . . . could be assigned in favor of any culinary object, that pretext and excuse might be found in ROAST PIG. (p. 489)

[On peut toujours mettre en doute la véracité de l'histoire, mais il faut admettre que le prétexte était bon ; si le prétexte est bon, pourquoi diable poser des questions ?] Il va sans dire qu'il faut entendre ici « petit cochon de lait », non « vulgaire gros cochon tout lardé », « grillé », non « bouilli », car c'est le rissolé (crackling) qui fait foi de tout ; y mordre donne presque une sensation de péché, exactement comme pour l'ananas, si délicieux, qui écorche les lèvres, comme dans les baisers des amoureux. Il faut bien sûr faire profiter les autres des bonnes choses que l'on possède, mais jamais au point de s'en priver soi-même : ce serait faire preuve « of insensibility ». À preuve, un petit souvenir d'écolier : l'histoire d'un bon gâteau donné à un mendiant, à un imposteur peut-être — il faisait nuit —, à un imposteur sans doute, puisqu'il avait fait pleurer le petit écolier à cause de l'ingratitude de son acte à l'égard de sa vieille tante qui s'était fait, en le lui donnant, toute une joie à penser au plaisir qu'il aurait à le déguster, et à cause aussi du plaisir anticipé par l'enfant en voyant la tante faire le gâteau. On entend d'ailleurs de ces choses aujourd'hui, poursuit toujours Lamb, au sujet de la façon plus ou moins « humanitaire » d'abattre les petits cochons . . . comme si c'était là la véritable question. Il y eut d'ailleurs un jour une formidable discussion sur le sujet, cela fit un bruit extraordinaire : à supposer que le goût soit supérieur si le petit cochon était tué d'une façon cruelle, serait-il moral d'employer le procédé en question ? « I forgot the decision », avoue Lamb ; et il enchaîne : « His sauce should be considered [. . .] but consider he is a weakling — a flower. » (p. 491)

Où est le sens du texte, dont le premier mot était d'ailleurs « L'humanité » ? Dans l'histoire culinaire ? Dans les réflexions philosophiques qui l'assaisonnent ? À mon sens, entre le petit cochon et la sauce, il naît du balancement de l'image à la réflexion libre qui ramène finalement à l'image. C'est ici la composition qui est révélatrice du savoir intuitionné. Tout est dans le « crackling », nous suggère Lamb ; l'essai aussi.

Littéraire au niveau des images et de la composition, l'essai ne le serait pas au niveau de la sémantique : à ce niveau,

semble penser Todorov, les *Essais* de Montaigne sont plus philosophiques que poétiques, et l'aspect référentiel l'emportant, ils ne sont pas « fiction ». ⁶

Jusqu'ici, nous avons vu que l'essai était un peu le genre du savoir non vérifiable. Il devrait donc généralement s'agir de « sujets » réfractaires à la démonstration par expérimentation, de sujets qui font appel à une certaine forme d'imagination. Par exemple, dans le domaine des sciences exactes, l'essai serait confiné aux hypothèses projectives ; en sciences humaines, les sujets seraient plus adaptés : il s'agirait d'un domaine où le savoir serait rarement le résultat d'une véritable expérimentation, où il y aurait toujours une part de pure interprétation. C'est au moment où on délaisserait — où on bouderait — l'expérimentation, où on ne pourrait que tenir des discours hypothétiques, qu'on tomberait dans le domaine de l'essai. Un exemple typique est alors la « parole » de la critique dite thématique de la profondeur. Comme le note Starobinski dans *la Relation critique*, il s'agit alors d'un savoir sur une parole repris dans une nouvelle parole, d'un discours qui ne tient finalement que par sa cohérence, sa non-contradiction, que par la juste réflexion libre de son auteur : si le discours est jugé possible, il est tenu pour vrai.

Mais c'est encore *De la force de l'imagination* qui permettra ici de voir un peu plus clair au sujet du « sens » de l'essai. Tout le texte tient entre deux paroles : après avoir donné une direction à sa réflexion par « L'imagination forte crée l'événement », Montaigne soumet son propre point de vue, « mon art est de luy eschapper, non de luy resister » (p. 95) ; à la fin, il nous ramène au point de départ en notant « Ma conscience ne falsifie pas un iota, ma science je ne scay. » (p. 104) Pour illustrer cette force, qui fait que l'imagination agit non seulement sur son maître, mais qu'elle peut aussi agir sur le « corps d'autrui », Montaigne dira :

... nous voyons par experience les femmes envoyer aux corps des enfants qu'elles portent au ventre des marques de leurs fantasies, tesmoing celle qui engendra le more. (p. 103)

⁶ T. Todorov, « Poétique », dans *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1968, p. 156.

L'image qui suit est celle de la fille velue et hérissée à cause d'une image de Saint Jean-Baptiste. Se demander si Montaigne croit à son exemple du « more », ou à celle qui suit, n'a guère de sens ; l'opinion de Montaigne n'a pas d'importance, du moins pas au niveau où on pourrait ici le penser ; ce qu'il faut voir, c'est que même les exemples fabuleux sont de bons exemples, puisque l'auteur n'entend pas dire le vrai mais plutôt suggérer le possible. *De la force de l'imagination* n'est pas une démonstration, mais une explication par l'exemple. Le « sens » du texte est déjà donné dans la première citation latine ; tout ce qui suit n'est qu'un déroulement d'images, de possibles. Le résultat ressemble étrangement à un savoir « fictif », à une fiction. Il faudrait revoir le jugement de Todorov, au moins pour *De la force de l'imagination*.

L'essai ne répugne donc pas à la notion de littéarité. Partis des aspects définis par Todorov, nous en arrivons à voir l'essai comme un discours refermé sur lui-même : il s'agit d'une parole intuitive, qui se donne comme sa propre référence, d'une forme reliée à une forme de savoir, d'un savoir par images. Cela nous amène à préciser notre définition, à dire que l'essai est le genre du savoir intuitionné, par et au niveau de l'image.

Cette définition devrait maintenant nous permettre de comprendre, au niveau théorique, en quoi l'essai est littéraire. Rappelons d'abord la définition de la littérature retenue au début : activité de production et de consommation de l'imaginaire écrit. Cette définition nous permet de comprendre l'objet littéraire comme une fiction qui sert à la fois à produire une fascination momentanée, en dehors de la possession véritable de l'objet réel du désir, et à suggérer pour l'avenir des moyens de satisfaction du même désir : l'objet littéraire fascinant parce qu'il est producteur à la fois « d'une chute de tension » et d'une « espérance ». Il ne s'agirait donc pas d'une pure rationalisation, du moins idéalement.

Tout au long de ce travail, nous avons parlé de « savoir possible », de « raisonnement par image » et de « savoir par image ». C'est ce qu'il faut maintenant lire abstraitement. Dans *l'Imaginaire*, Sartre suggère de distinguer deux niveaux de compréhension : la compréhension pure, conceptualisée, et la compréhension par conscience imageante. De ce second mode de compréhension — le premier dans la réalité —

Sartre dit qu'il est « savoir dégradé », résultat de la constitution de la conscience de la chose à appréhender : il s'agirait d'une réponse « inférieure, prélogique et empirique » à la fois, d'une réponse qui prend la forme d'une image :

La pensée prend la forme imagée lorsqu'elle veut être intuitive, lorsqu'elle veut fonder ses affirmations sur la *vue* de l'objet [plutôt que sur sa conceptualisation, diraient les formalistes]. En ce cas, elle tente de faire comparaître l'objet devant elle, pour le *voir*, ou mieux encore pour le *posséder*. Mais cette tentative où toute pensée risquerait d'ailleurs de s'enliser est toujours un échec : les objets sont affectés du caractère d'irréalité ⁷.

Sartre, on le savait, subordonne, sur le plan du savoir, l'imaginaire à la conceptualisation, l'intuition par l'image à l'idée abstraite que l'on peut vérifier. Dans *les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand s'est appliqué à réfuter cette conception « dégradée » de l'imaginaire en démontrant que toute pensée obéit finalement aux mêmes structures anthropologiques. Sans prétendre donner raison à l'un plus qu'à l'autre, il faut admettre que Durand a porté le débat sur un autre terrain, avec le résultat que l'on sait : un concept vérifié n'est pas plus « réel » qu'une image mentale ; il est simplement plus opératoire pour le temps d'une époque. Ce que Sartre a d'ailleurs reconnu dans *Questions de méthode* au sujet du matérialisme dialectique, en basant son raisonnement sur cette dialectique même.

De toute façon, l'essai, puisque c'est de cela qu'il s'agit, procède de toute évidence d'une compréhension par l'image, ou du moins devrait le faire : Montaigne, dans le texte étudié plus haut, en arrive à voir dans des images, à posséder par des images la phrase : « L'imagination forte crée l'événement » ; s'il réfléchit parfois directement sur la question, il ne conceptualise pas le problème même : il constitue simplement l'espace de la vision du phénomène. Lamb, dans *A Dissertation upon Roast Pig*, suggère la conscience d'une réalité qu'il n'appréhende pas abstraitement, mais qu'il nous donne dans une série d'images. Entre la rêverie poétique où se perd l'imaginaire du poète et le concept scientifique

⁷ J.-P. Sartre, *l'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1968, p. 235.

auquel aboutit finalement la pensée, née de l'imaginaire, de l'homme de science, il y a, même si Sartre ne s'y arrête guère dans *l'Imaginaire*, ce à quoi Durand s'arrête peut-être trop, une pensée par l'image savamment débridée, pensée étudiée ici comme forme de discours, l'essai.

Le savoir encouru dans l'essai est formalisation que donne l'esprit au perçu, et même, langage comme distance du réel, fiction.

Ce langage est à la fois fascination et promesse d'un savoir plus sûr.

L'essai est littéraire en ce qu'il procède de l'imaginaire. La formalisation du perçu s'y veut élaboration d'un projet de satisfaction d'un désir bien précis, la hantise d'un savoir. Il faut bien sûr se demander si cette hantise d'un savoir n'est pas une rationalisation comme une autre. Cela permet de saisir en quoi Durand a vu plus grand que Sartre, et peut-être aussi de voir que l'essai, tant chez Montaigne que chez Butor, tant au XVI^e siècle qu'au XX^e, est l'expression d'un débat idéologique qui, comme tout débat idéologique, renvoie finalement — et fondamentalement — au débat des rapports de production.

Terminons, comme il se doit, sur un paradoxe : plus l'image est singulière, plus l'essai est fascination, plus il peut servir la sorcellerie littéraire, plus l'essayiste est déifié. Tout n'est finalement que perversion en littérature, tant la production que la consommation. Le littéraire est celui qui s' imagine pouvoir y changer quelque chose par l'écriture, par la fiction.

Université Laval