

## Nature et forme de l'essai

Georges Lukacs

Volume 5, numéro 1, avril 1972

L'essai

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500223ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500223ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lukacs, G. (1972). Nature et forme de l'essai. *Études littéraires*, 5(1), 91–114.  
<https://doi.org/10.7202/500223ar>

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

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

## NATURE ET FORME DE L'ESSAI

georges lukács

Mon ami, \*

Les essais destinés à ce livre sont là, en face de moi et je me demande s'il est permis de publier de tels travaux, s'ils peuvent donner naissance à une unité nouvelle, à un livre. Car ce qui nous importe maintenant n'est pas de savoir ce que ces essais peuvent offrir en tant qu'études d'histoire littéraire, mais uniquement de savoir s'il existe en eux quelque chose qui leur permettrait d'accéder à une forme nouvelle, qui leur serait propre, et si ce principe est identique pour chacun d'entre eux. Si toutefois cette unité existe, en quoi consiste-t-elle ? Je ne tente même pas de la formuler, car il ne saurait être question ici de moi-même ni de mon livre ; ce qui se pose est une question bien plus importante et plus générale : une telle unité est-elle possible ? dans quelle mesure les écrits vraiment grands qui appartiennent à cette catégorie, sont-ils coulés dans une forme et dans quelle mesure cette forme qui est la leur, est-elle autonome ? dans quelle mesure le genre de la conception et sa mise en forme dégagent-ils l'œuvre du domaine des sciences pour la placer aux côtés de l'art, sans pour autant effacer les frontières qui les délimitent, et lui insufflent-ils la force d'élaborer une nouvelle organisation conceptuelle de la vie, en la tenant cependant à l'écart de la perfection glacée et définitive de la philosophie ? Mais c'est là la seule possibilité d'une apologie authentique et sérieuse de tels écrits, et à vrai dire, c'en est aussi en même temps la critique la plus sévère. Le critère qui leur est d'abord appliqué et la détermination d'un tel but montreront avant tout combien ils en sont restés éloignés.

---

\* Lettre adressée à Léo Popper et qui constitue le premier chapitre de *Die Seele und die Formen*, Egon Fleischel u. Co, Berlin, 1911, pp. 1-39. (N. d. T.)

Donc la critique, l'essai — ou quel que soit le nom que tu veuilles provisoirement lui donner — en tant qu'œuvre d'art, en tant que genre artistique. Je sais : cette question t'ennuie, et tu sens que tous ses arguments et contre-arguments ont été depuis longtemps épuisés. Car Wilde et Kerr se sont bornés à rendre familière à tous une vérité déjà connue des romantiques allemands et dont le sens ultime était conçu tout inconsciemment par les Grecs et les Romains comme allant de soi : le fait que la critique relevait de l'art et non de la science. Pourtant je pense — et c'est pour cette raison seulement que j'ose t'importuner de ces remarques — que toutes ces querelles ont à peine effleuré l'essence de la véritable question : qu'est-ce que l'essai, quelle est l'expression recherchée et quels en sont les moyens ? Je crois que sur ce point, on a trop unilatéralement mis l'accent sur la qualité de l'écriture, sur le fait que l'essai pouvait être sur le plan du style l'égal d'une œuvre littéraire et qu'il serait injuste de faire sur ce point des distinctions de valeur. Peut-être, mais qu'est-ce à dire ? Même si nous considérons la critique en ce sens comme une œuvre d'art, nous n'en avons pas pour autant dit quelque chose sur sa nature. « Ce qui est bien écrit est une œuvre d'art », — une annonce ou une information d'actualité bien rédigées, est-ce là aussi de la littérature ? Je vois ici ce qui te gêne tant dans une telle conception de la critique : l'anarchie, la négation de la forme, afin qu'un intellect qui se croit souverain puisse jouer librement avec des possibilités de toute sorte. Mais lorsque je parle ici de l'essai comme d'une forme d'art, je le fais au nom de l'ordre (et donc presque sur le plan symbolique et figuré), en parlant simplement de l'impression qu'il possède une forme qui le distingue, avec la rigueur définitive d'une loi, de toutes les autres formes d'art. J'essaie d'isoler l'essai de façon aussi tranchée que possible, précisément en le désignant maintenant comme forme d'art.

Voilà pourquoi il n'est pas question de parler ici des similitudes avec les œuvres littéraires, mais de ce qui les distingue les unes des autres. Chaque similitude ne doit être considérée ici qu'en tant qu'arrière-plan qui permettra à ce qui diffère de se profiler plus nettement. C'est pour cette raison seulement que nous voulons aussi les évoquer, afin de ne garder présents à l'esprit que les essais authentiques, et non ces écrits utiles, nommés improprement essais, qui ne

peuvent jamais nous donner plus que des enseignements, des éléments d'information et des « rapports ». Pourquoi donc lisons-nous des essais ? Nombre d'entre eux, parce qu'ils nous apprennent quelque chose, mais il est de ceux en qui tout autre chose nous attire. Il n'est pas difficile de les distinguer. N'est-ce pas, nous voyons et jugeons aujourd'hui la « tragédie classique » tout autrement que Lessing dans sa *Dramaturgie*. Les Grecs de Winckelmann nous paraissent étranges et presque incompréhensibles, et peut-être en sera-t-il bientôt de même pour la Renaissance de Burckhardt. Et cependant nous les lisons encore. Pourquoi ? Mais il est des écrits critiques, qui pareils à une hypothèse des sciences exactes, pareils à la construction nouvelle d'une pièce de machine, perdent toute leur valeur dès l'instant où apparaît une hypothèse ou une pièce nouvelle et meilleure. Mais si quelqu'un entreprenait d'écrire — ce que j'attends et ce que j'espère — la nouvelle *Dramaturgie*, une dramaturgie pour Corneille et contre Shakespeare, que pourrait-elle contre celle de Lessing ? et en quoi Burckhardt et Pater, Rhode et Nietzsche peuvent-ils altérer l'influence des Grecs rêvés par Winckelmann ?

« Oui, si la critique était une science », écrit Kerr. « Mais l'impondérable est trop important. Dans le meilleur des cas, elle est un art ». Et si elle était une science — est-il tellement improbable qu'elle le devienne ? — notre problème en serait-il changé ? Il n'est pas question ici d'un substitut, mais de quelque chose de fondamentalement nouveau, de quelque chose qui n'est pas effleuré par le fait qu'un but scientifique soit partiellement ou totalement atteint. En science, ce sont les contenus qui nous frappent, en art ce sont les formes ; la science nous présente des faits et leurs rapports, mais l'art nous présente des âmes et des destins. C'est là que se séparent les chemins ; il n'existe ni substitut ni transition. Même si dans les temps primitifs non encore différenciés, la science et l'art (et la religion et la morale et la politique) n'ont point de frontières et ne font qu'un, dès que la science s'est dégagée en acquérant de l'autonomie, tout ce qui prépare cette évolution a perdu sa valeur. Ce n'est que lorsque tous les contenus d'une chose se sont transmués en forme, en devenant ainsi de l'art pur, que celle-ci ne peut plus devenir superflue ; mais alors son caractère scientifique d'autrefois tombe tout à fait dans l'oubli et perd toute signification.

Il existe donc une science de l'art ; mais il existe encore pour les tempéraments humains une façon toute différente de s'exprimer : ce moyen d'expression est le plus souvent l'écrit sur l'art. Je dis bien : le plus souvent, car il est de nombreux écrits, qui sont nés de tels sentiments, sans effleurer en quoi que ce soit la littérature ou l'art, où sont débattues au sujet de la vie les mêmes questions que dans ces écrits qui portent le nom de critiques ; mais ces questions-là s'adressent de façon immédiate à la vie elle-même, et ne requièrent pas la médiation de la littérature ou de l'art. Et précisément les écrits des plus grands essayistes sont de cette nature : les dialogues de Platon et les écrits des mystiques, les *Essais* de Montaigne et chez Kierkegaard, les nouvelles et les pages d'un journal imaginaire.

De là, une série infinie de transitions à peine perceptibles conduit à l'œuvre littéraire. Songe à la dernière scène de l'*Héraklès* d'Euripide : Thésée apparaît au moment où la tragédie se termine, il apprend tout ce qui s'est passé, la terrible vengeance exercée par Héra contre Héraklès. Et voici qu'entre Héraklès en deuil et son ami s'élève le dialogue sur la vie. Des questions surgissent, analogues à celles des entretiens socratiques, mais elles sont posées par des êtres plus rigides, moins humains, dont l'interrogation est plus conceptuelle et se détache plus volontiers que dans les dialogues de Platon, du vécu immédiat. Songe au dernier acte de *Michael Kramer*, aux « Confessions d'une belle âme <sup>1</sup> », à Dante, à *Everyman*, à Bunyan — faut-il t'énumérer encore d'autres exemples ?

Tu vas certainement me dire : la fin d'*Héraklès* n'est pas dramatique et Bunyan est . . . Certes, certes — mais quelle en est la raison ? *Héraklès* n'est pas dramatique, parce que chaque style dramatique a pour conséquence naturelle le fait que tout ce qui se déroule dans l'âme des personnages doit être projeté dans des actions, des mouvements et des gestes, et doit donc se rendre visible et accessible aux sens. Ici tu vois s'approcher d'Héraklès la vengeance d'Héra, tu vois, avant qu'elle ne l'atteigne, l'ivresse bienheureuse de la victoire chez Héraklès, tu vois ses gestes déchaînés dans la folie dont elle le frappe, et son désespoir sauvage après la tourmente, lorsqu'il voit ce qui lui est arrivé. Mais tu ne

<sup>1</sup> Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, « Bekenntnisse einer schönen Seele », 6<sup>e</sup> livre. (N. d. T.)

perçois rien de tout ce qui suit. Thésée arrive, et c'est en vain que tu cherches à déterminer ce qui se passe maintenant, si ce n'est sur le plan du concept : ce que tu entends et ce que tu vois n'est plus l'expression adéquate de l'événement réel, ce n'est qu'une occasion, indifférente dans sa nature la plus intime, qui permet à l'événement de se produire. Tu vois seulement que Thésée et Héraklès quittent ensemble la scène. Auparavant ont fusé les questions : comment sont les dieux en réalité, quels sont les dieux auxquels on peut croire, et ceux auxquels on ne doit pas croire, qu'est-ce que la vie, et quelle est la meilleure manière de supporter ses souffrances avec virilité. L'événement concret qui a suscité ces questions s'évanouit dans un lointain infini. Et lorsque les réponses retrouvent le monde des faits, ce ne sont plus des réponses aux questions suscitées par la vie dans ce qu'elle a de vécu, aux questions : que doivent faire ces hommes, que doivent-ils s'abstenir de faire dans cette situation précise de leur vie ? Ces réponses jettent sur chaque fait un regard étranger, car elles proviennent de la vie et des dieux, et connaissent à peine la douleur d'Héraklès et la vengeance d'Héra, qui en est la cause.

Je sais : le drame adresse également ses questions à la vie et là également, c'est le destin qui apporte la réponse ; en un sens ultime les questions et les réponses sont, là aussi, liées à une chose déterminée. Pourtant le vrai dramaturge (aussi longtemps qu'il est écrivain authentique et représente véritablement le principe poétique) verra *une vie* avec tant de richesse et d'intensité, qu'elle devient presque insensiblement *la* vie. Mais à ce moment-là tout cesse d'être dramatique, car ici c'est l'autre principe qui entre en action ; et cette vie, qui suscitait ici les questions, perd tout caractère charnel dans l'instant où se fait entendre le premier mot de la question.

Il existe donc deux types de réalités spirituelles : la vie en soi et la vie concrète<sup>2</sup> ; tous deux sont également réels, mais ils ne peuvent jamais être réels en même temps. Chaque événement de la vie de chaque homme recèle des éléments de chacune, bien que l'intensité et la profondeur en soient

---

<sup>2</sup> Traduction littérale : « ... deux types de réalités spirituelles : *la* vie et *la* vie ». (N. d. T.)

toujours diverses, tantôt l'une, tantôt l'autre, et c'est le cas également pour le souvenir, car là aussi, nous ne pouvons ressentir qu'à travers une seule forme à la fois. Depuis qu'il y a une vie et que les hommes veulent comprendre et ordonner cette vie, il y a toujours eu cette dualité dans leur vécu. Mais la plupart du temps, c'est dans le domaine de la philosophie que s'est déroulée la lutte pour la priorité et la supériorité, et les mots d'ordre ont toujours été autres ; c'est pourquoi la plupart des hommes ne les ont pas connus et n'ont pas pu les connaître. Il semble que la question ait été posée le plus clairement au Moyen Âge, lorsque les intellectuels se partageaient en deux camps, l'un affirmant que les Universaux, les concepts (les Idées de Platon, si tu veux) étaient les seules et authentiques réalités, cependant que l'autre n'y reconnaissait que des mots, des noms embrassant les choses individuelles, seules vraies et authentiques.

Cette même dualité distingue également les moyens d'expression ; ce qui s'oppose ici est l'image et la « signification ». L'un des principes est générateur d'images, l'autre pose la signification. Pour l'un n'existent que des choses, pour l'autre des rapports, des concepts et des valeurs. La littérature en soi ignore ce qui serait au-delà des choses ; toute chose lui est l'objet le plus sérieux, unique et incomparable ; c'est pourquoi elle ignore également les questions, on n'adresse pas de questions à des choses nues, on n'en adresse qu'aux rapports qui les lient. Ainsi — comme dans le conte — chaque question se transforme de nouveau en chose, pareille à celle qui l'avait éveillée à la vie. Le héros se trouve à la croisée des chemins ou au milieu de la lutte, mais la croisée des chemins et la lutte ne sont pas faites de destins face auxquels se posent questions et réponses, ils sont purement et littéralement des luttes et des croisées de chemins. Et le héros fait sonner son cor éveilleur de merveilles, et voici qu'apparaît la merveille attendue, c'est une chose, qui réorganise le monde des choses. Pour la critique qui n'est pas superficielle par contre, il n'existe pas de vie des choses, il n'existe pas d'image, il n'y a que la transparence, ce quelque chose seulement qu'aucune image n'aurait le pouvoir de traduire complètement.

« L'image dépouillée de l'image », c'est le but de tous les mystiques, et c'est avec mépris et sarcasme que Socrate parle

à Phèdre des poètes qui n'ont chanté et ne chanteront jamais avec dignité la vie authentique de l'âme. « L'essence véritablement existante qui est sans couleur, sans forme, impalpable, uniquement perceptible au guide de l'âme, l'intelligence, et qui est objet de la véritable science réside en cet endroit <sup>3</sup> ».

Tu rétorqueras peut-être que mon poète est une abstraction vide, de même que mon critique. Tu as raison, tous deux sont des abstractions, pourtant celles-ci ne sont peut-être pas tout à fait vides. Ce sont des abstractions, car Socrate lui aussi doit avoir recours aux images pour parler de son univers sans formes et au-delà de toute forme, et la formule « l'image dépouillée de l'image » elle-même, chez les mystiques allemands, est une métaphore. Et encore, il n'existe pas de littérature sans une volonté d'ordonner les choses. Matthew Arnold l'appela un jour « criticism of life ». Elle représente les rapports ultimes de l'homme et du destin et de l'univers, et elle est certainement issue d'une telle prise de position très profonde, même si souvent elle ignore tout de son origine. Même si elle écarte souvent toute question et toute prise de position, la négation de toute question n'est-elle pas une façon de poser des questions et son refus conscient n'est-il pas une prise de position ? Je vais plus loin : la séparation de l'image et de la signification est également une abstraction, car la signification s'enveloppe toujours d'images, et le reflet d'un éclat venu de l'au-delà des images pénètre de lumière chaque image. Chaque image appartient à notre monde et son aspect est irradié de la joie de cette existence ; pourtant elle a une mémoire, elle éveille en nous le souvenir de quelque chose qui a existé, le souvenir d'un lieu indéterminé, de sa patrie, de la seule chose qui au fond possède importance et signification pour l'âme. Oui, dans leur pureté nue, ce ne sont que des abstractions, ces deux termes de la sensibilité humaine, mais ce n'est qu'à l'aide

<sup>3</sup> Contrairement aux autres extraits de Platon cités par Lukács, cet extrait du *Phèdre* s'écarte nettement des diverses versions allemandes de ce dialogue, notamment de celle de Schleiermacher. Le texte cité par Lukács est le suivant : « Denn das grosse Sein, wo der unsterbliche Teil der Seele einst wohnte, ist farblos und ohne Gestalt und ungreifbar und nur der Lenker der Seele, der Geist, vermag es zu schauen ». Le texte cité dans la traduction est tiré de l'édition Garnier, trad. E. Chambry, 1958, 247 c. (N.d. T.)

de telles abstractions que j'ai pu dénommer les deux pôles de la possibilité d'expression par l'écriture. Et ceux qui se détournent le plus résolument des images, qui recherchent le plus énergiquement l'au-delà des images, ce sont les écrits des critiques, des platoniciens et des mystiques.

Mais par là j'aurais déjà défini pourquoi ce mode de sensibilité exige une forme d'art particulière et pourquoi chacune de ses manifestations, sous d'autres formes, dans la littérature, sera toujours gênante. Tu as, une fois déjà, formulé la grande exigence à l'égard de tout ce qui a une forme, et c'est peut-être la seule exigence tout à fait générale, mais elle est inflexible et n'admet aucune exception : dans l'œuvre, tout doit être pétri d'une seule matière, chacune de ses parties doit être clairement ordonnée à partir d'un point de vue. Et comme toute écriture recherche l'unité aussi bien que la diversité, cela concerne pour tous le problème du style : l'équilibre dans la diversité des choses, la richesse de l'ordonnance dans une masse faite d'une même matière. Ce qui est viable pour une forme d'art, est mort pour les autres : voilà une preuve pratique et palpable de la distinction interne des formes. Tu m'avais expliqué, t'en souviens-tu, l'impression de vie des représentations humaines de certaines peintures murales fortement stylisées. Tu disais : ces fresques sont peintes entre des colonnes, et même si les attitudes des hommes ont un caractère figé de marionnettes et si toute expression de leurs visages n'est qu'un masque, tout ceci possède encore plus de vie que les colonnes encadrant ces représentations, avec lesquelles elles constituent une unité décorative. Elles ne possèdent qu'un peu plus de vie, car l'unité doit être préservée, mais elles possèdent cependant plus de vie, afin que naisse l'illusion de la vie.

Mais ici se pose le problème de l'équilibre : l'univers et l'au-delà, l'image et la transparence, l'idée et l'émanation se trouvent respectivement sur un plateau de la balance, qui doit être maintenue en équilibre. Plus les questions vont loin — il te suffit de comparer la tragédie et le conte — plus les images deviennent linéaires, plus se restreignent les surfaces où tout se concentre, plus les couleurs pâlisent et perdent leur éclat, plus la richesse et la diversité de l'univers se simplifient, plus l'expression du visage se fige dans le masque. Mais il y a encore l'expression des événements de la vie, pour lesquelles

même le geste le plus simple, le plus mesuré serait encore de trop, et en même temps trop peu ; il y a des questions, dont la voix est si sourde que le bruit de l'événement le plus discret lui serait vacarme et nullement accompagnement musical. Il existe des rapports de destins qui relèvent si exclusivement du destin en soi, que tout ce qui est humain ne ferait que troubler leur pureté et leur élévation abstraite. Il ne s'agit ici ni de finesse ni de profondeur ; ce sont là des catégories de valeurs, elles n'ont cours qu'au sein de la forme ; nous parlons des principes fondamentaux qui distinguent les formes les unes des autres, de la matière dont tout est fait, du point de vue, de la vision du monde qui confère à tout son unité. Bref, si l'on comparait les diverses formes de l'œuvre littéraire à la lumière solaire réfractée par le prisme, les écrits des essayistes en seraient les rayons ultra-violet.

Il est donc des événements de la vie qu'aucun geste ne peut exprimer et qui cependant aspirent à l'expression. D'après tout ce qui a été dit, tu sais déjà quels événements j'entends par là et quelle est leur nature. Il s'agit de l'intellectualité, de la conceptualité éprouvée comme vécu de l'affectivité, en tant que réalité immédiate, en tant que principe spontané d'existence ; il s'agit de la vision du monde dans sa pure nudité en tant qu'événement psychique, en tant que force motrice de la vie. La question posée de façon immédiate sur ce qu'est la vie, l'homme et le destin, reste simplement à l'état de question ; car là aussi, la réponse n'apporte aucune « solution » comme celle d'une science, ou comme — sur des sommets plus purs — celle de la philosophie. Elle est bien plus que cela, comme dans chaque genre poétique, le symbole, le destin et le tragique. Lorsque l'homme vit cette expérience, tout ce qui lui est extérieur attend, dans une immobilité rigide, l'issue de la lutte menée par les puissances invisibles et inaccessibles aux sens. Chaque geste qui permettrait à l'homme d'en exprimer quelque chose, fausserait son expérience, quand il ne soulignerait pas ironiquement sa propre insuffisance et s'annihilerait ainsi du même coup. Un homme qui vit une expérience de ce genre, rien d'extérieur ne peut l'exprimer, — comment une œuvre littéraire pourrait-elle lui donner forme ?

Chaque œuvre littéraire représente l'univers à travers le symbole de rapports avec le destin ; le problème du destin

détermine partout le problème de la forme. Cette unité, cette coexistence est si forte que jamais l'un des éléments n'apparaît sans l'autre et là aussi, une distinction n'est possible que dans l'abstraction. La distinction donc que je tente d'opérer ici, semble n'être en pratique qu'une différence d'accentuation. L'œuvre littéraire reçoit du destin son profil et sa forme, la forme n'y apparaît toujours qu'en tant que destin ; dans les écrits des essayistes, la forme devient destin, elle devient principe générateur du destin. Et cette différence signifie que le destin fait émerger les choses de l'univers des choses, souligne celles qui sont importantes, élimine celles qui ne sont pas essentielles. Mais les formes délimitent une matière qui sans elles, se dissoudrait comme l'air dans le tout. Le destin vient donc de là d'où vient tout le reste, comme une chose parmi les choses, cependant que la forme — vue comme achèvement et donc de l'extérieur — délimite les frontières de ce qui lui est étranger par essence. C'est précisément parce que le destin qui ordonne les choses, est la chair de leur chair et le sang de leur sang, qu'on ne trouve pas de destin dans les écrits des essayistes. Car le destin dépouillé de son unicité et de sa contingence est aussi immatériel que l'air, à l'égal de toute autre matière sans chair de ces écrits ; il est donc aussi peu capable de leur imprimer une forme qu'eux-mêmes sont dépourvus de tout penchant spontané et de toute possibilité de prendre substance à travers une forme.

Voilà pourquoi ces écrits traitent des formes. Le critique est celui qui, dans les formes, perçoit ce qui relève du destin, dont l'expérience la plus intense est ce fonds psychique que les formes recèlent, indirectement et inconsciemment. La forme est sa grande expérience vécue ; en tant que réalité immédiate, elle est du domaine de l'image et ce qui est réellement vivant dans ses écrits. Cette forme, née d'une contemplation symbolique des symboles de la vie, obtient de l'intensité de cette expérience une vie autonome. Elle devient vision du monde, point de vue, prise de position en face de la vie dont elle est issue, elle devient possibilité de la transformer et de la recréer. Le moment décisif pour le critique est par conséquent celui où tous les sentiments et toutes les expériences qui étaient en deçà et au-delà de la forme, prennent forme, se fondent et prennent substance à tra-

vers une forme. C'est l'instant mystique de l'union de l'extérieur et de l'intérieur, de l'âme et de la forme.) Il est tout aussi mystique que le moment décisif dans la tragédie où le héros et le destin, ou encore dans la nouvelle le hasard et la nécessité cosmique, ou dans la poésie lyrique l'âme et ce qui l'entoure, se rencontrent et se fondent en une nouvelle unité organique, qui ne peut être dissociée ni dans le passé ni dans le futur. (C'est la forme qui est la réalité dans les écrits d'un critique, elle est la voix qui lui permet d'adresser ses questions à la vie : c'est la raison véritable et la plus profonde pour laquelle la littérature et l'art sont au critique les matières types et naturelles. Car c'est là que le but ultime de la poésie peut devenir un point de départ et un début, et c'est là que la forme, même dans sa conceptualité la plus abstraite, semble une réalité sûre et palpable. Mais ceci n'est que la matière type de l'essai, et non la seule. Car ce n'est qu'en tant qu'expérience que l'essayiste a besoin de la forme, il ne s'intéresse qu'à sa vie, qu'à la réalité psychique vivante qu'elle contient. Mais cette réalité peut se trouver dans chaque manifestation immédiate et sensible de la vie, on peut l'en abstraire et l'y introduire ; à travers un tel schéma du vécu, on peut vivre la vie et lui imprimer une forme. C'est seulement parce que la littérature, l'art et la philosophie se pressent ouvertement et sans détours vers les formes, cependant que dans la vie elle-même, elles ne sont que l'exigence idéale d'un certain genre d'hommes et de vécu, que les capacités d'approche critique du vécu requièrent, face à quelque chose qui relève de la forme, une intensité moindre qu'à l'égard du vécu. Voilà pourquoi — pour le regard le plus immédiat et le plus superficiel — la réalité de vision de la forme semble ici moins problématique. Mais il n'en est ainsi que pour le premier regard superficiel, car la forme de la vie n'est pas plus abstraite que la forme d'un poème. Là aussi c'est par l'abstraction seulement que la forme devient accessible aux sens, et sa vérité, là aussi, n'est pas moins intense que la force avec laquelle elle a été vécue. Il serait superficiel de distinguer les poèmes selon que leur sujet est tiré de la vie ou d'ailleurs. Car la force génératrice de forme, propre à la poésie, brise et disperse de toute façon ce qui est ancien, ce qui a déjà eu une forme, et tout devient dans ses mains une matière première in-

forme. Là également, une distinction me paraît tout aussi superficielle. Car les deux façons de contempler l'univers ne sont que des prises de position à l'égard des choses, et chacune d'entre elles peut partout être utilisée, même s'il est vrai qu'il existe, pour chacune d'entre elles, des choses qui se soumettent au point de vue donné avec une évidence voulue par la nature, et d'autres, qui ne peuvent y être contraintes que par les luttes les plus acharnées et les expériences vécues les plus profondes.

(Comme dans chaque rapport vraiment essentiel, là aussi se rejoignent l'effet naturel du sujet et l'utilité immédiate : les expériences vécues, pour l'expression desquelles sont nés les écrits des essayistes, ne deviennent conscientes chez la plupart des êtres qu'à la vue des tableaux et à la lecture des poèmes ; là aussi elles possèdent à peine une forme qui pourrait mouvoir la vie elle-même. Voilà pourquoi la plupart des hommes, et c'est inévitable, croient que les écrits des essayistes ne sont écrits que pour expliquer des livres et des tableaux, pour en faciliter la compréhension. Et pourtant ce rapport est profond et nécessaire, et précisément ce qui dans ce mélange de hasard et de nécessité, est inséparable et organique, devient la source de cet humour et de cette ironie, que nous trouverons dans les écrits des essayistes vraiment grands, cet humour particulier qui est si prononcé qu'il ne convient presque plus d'en parler, car pour qui ne l'éprouve pas spontanément à chaque instant, toute indication précise de toute façon serait vaine. J'entends par là l'ironie qui consiste en ce que le critique parle toujours des questions ultimes de la vie, mais toujours sur un ton qui ferait croire qu'il ne s'agit que de tableaux et de livres, qu'il ne s'agit que des ornements vains et agréables de ce qu'on appelle la grande vie ; et là aussi cela ne surgit pas du tréfonds de l'âme, mais simplement d'une surface belle et inutile. Il semble ainsi que chaque essai soit aussi éloigné que possible de la vie, et cette distance semble d'autant plus grande que la proximité effective des deux natures réelles de chacune est ressentie avec une douleur plus brûlante. Peut-être le grand Sieur de Montaigne a-t-il éprouvé quelque chose de semblable, lorsqu'il a donné à ses écrits le titre beau et juste d'« essais ». La modestie simple de ce mot est en fait une courtoisie pleine d'orgueil. L'essayiste renonce à ses propres et fiers espoirs, qui sem-

blent parfois avoir l'illusion d'approcher de l'ultime — car il ne peut offrir que des explications des poèmes des autres et au mieux, des explications de ses propres concepts. Mais l'ironie l'amène à se soumettre à cet humble travail, à l'éternelle humilité de ce travail qu'est la réflexion la plus profonde face à la vie, et il la souligne par surcroît avec une modestie empreinte d'ironie. Chez Platon, la conceptualité est enveloppée de l'ironie propre aux petites réalités de la vie. Éryximaque guérit Aristophane de son hoquet en le faisant éternuer, avant que ce dernier puisse entonner son hymne profond à Éros. Et Hippothalès observe Socrate avec une attention inquiète, lorsqu'il interroge son aimé Lysis. Et avec la joie maligne d'un enfant, le petit Lysis invite Socrate à tourmenter de ses questions son ami Ménexène, comme il l'avait tourmenté lui-même. De rudes pédagogues déchirent les fils de cet entretien empreint d'une profondeur douce et chatoyante, et entraînent avec eux les garçons à la maison. Mais c'est Socrate qui en est le plus amusé : « ... nous, qui avons la prétention d'être amis ... , nous n'avons pas été capables de découvrir ce qu'est un ami »<sup>4</sup>. Pourtant, même à travers le gigantesque appareil scientifique de certains essayistes modernes (il suffit de songer à Weininger), je perçois une ironie semblable, elle est simplement exprimée de façon différente par un mode d'écriture aussi discret que celui de Dilthey. Dans chaque écrit de tout grand essayiste, nous pouvons toujours déceler cette même ironie, naturellement toujours sous une forme diverse. Les mystiques du Moyen Âge sont les seuls à être dépourvus de cette ironie intérieure — est-il nécessaire de t'exposer pourquoi ?

Ainsi la critique, l'essai parle en général de tableaux, de livres et de pensées. Quelle est son attitude à l'égard de ce qui est représenté ? On dit toujours : le critique doit énoncer la vérité sur les choses, le poète par contre n'est tenu en ce qui concerne son sujet à aucune vérité. Nous ne voulons pas soulever ici la question de Ponce Pilate, ni examiner si le poète lui aussi n'est pas contraint à une vérité intérieure, et si la vérité de n'importe quel critique ne peut être plus forte ou davantage que celle-ci. Non, je vois ici effective-

<sup>4</sup> *Lysis*, Platon, Œuvres complètes, t. II, trad. Alfred Croiset, 4<sup>e</sup> édition revue et corrigée 1956, 223 b, les Belles Lettres. (N. d. T.)

ment une différence ; simplement elle est, également ici, aussi nette, tranchée et dénuée de transitions que dans ses pôles abstraits. Je le mentionnais déjà, alors que j'écrivais au sujet de Kassner : l'essai parle toujours de quelque chose qui possède déjà une forme, ou au mieux de quelque chose qui a déjà été, il appartient donc à sa nature de ne pas faire surgir de la vacuité du néant des choses nouvelles, mais de conférer une organisation nouvelle aux choses qui ont déjà, à un moment quelconque, possédé la vie. Et comme il ne fait que leur conférer une organisation nouvelle et ne forme rien de nouveau à partir d'une absence de forme, il leur est également lié, il doit toujours énoncer à leur sujet « la vérité » et trouver une expression pour leur nature. Peut-être la formulation la plus brève de cette différence est-elle la suivante : la littérature puise ses motifs dans la vie (et dans l'art) ; pour l'essai, l'art (et la vie) sert de modèle. Peut-être la différence est-elle ainsi déjà cernée : le paradoxe de l'essai est presque le même que celui du portrait. Tu en vois bien la raison ? N'est-ce pas, devant un paysage, tu ne te poses pas la question : cette montagne, ce fleuve sont-ils réellement ce que le peintre en a fait ? Mais devant chaque portrait, involontairement, naît la question de la ressemblance. Penche-toi donc un instant sur ce problème de la ressemblance, question insensée et superficielle qui doit désespérer les véritables artistes. Devant un portrait de Velasquez, tu dis : « Comme il est ressemblant ! », et tu as l'impression d'avoir réellement dit quelque chose sur ce tableau. Ressemblant ? à qui ? à personne naturellement. Tu n'as aucune idée du personnage qu'il représente, peut-être n'est-il en aucune façon possible de l'apprendre ; et même dans le cas contraire, cela t'intéresse à peine. Mais tu sens qu'il est ressemblant. Pour d'autres portraits n'agissent que des couleurs et des lignes et tu n'éprouves pas cette impression. Les portraits réellement importants nous donnent ainsi, à côté de toutes leurs autres sensations artistiques, également la vie d'un homme qui a vécu un jour réellement, et ils nous imposent le sentiment que sa vie doit avoir été ce que les lignes et les couleurs du tableau nous montrent. C'est seulement parce que nous voyons des peintres livrer des luttes difficiles pour atteindre, face à des hommes, cet idéal d'expression, parce que l'apparence et la devise de cette lutte ne peuvent être que celles d'une lutte pour la ressemblance,

c'est pour cette raison seulement que nous appelons ainsi cette suggestion d'une vie, bien qu'il n'existe personne au monde à qui le portrait puisse ressembler. Car même si nous connaissons l'être qui est représenté, à qui le portrait est dit « ressemblant » ou non, — n'est-ce pas une abstraction que d'affirmer de quelque moment arbitraire ou de quelque expression : voilà son être ?

Et même si nous en connaissons des milliers, que savons-nous des pans immenses de sa vie où nous ne l'avons pas vu, que savons-nous des lumières intérieures des pans que nous connaissons et des reflets qu'ils donnent aux autres ? Vois-tu, c'est à peu près ainsi que je me représente la vérité de l'essai. Il y a là aussi une lutte pour la vérité, pour l'incarnation de la vie que quelqu'un a tirée d'un homme, d'une époque, d'une forme ; mais il dépend seulement de l'intensité du travail et de la vision que nous recevions de ce qui est écrit la suggestion d'une telle vie. Car voilà la grande différence : la littérature nous donne l'illusion que ce qu'elle présente possède la vie ; nulle part il n'est possible d'imaginer quelqu'un ou quelque chose auquel ce qui a pris forme puisse servir de critère. Le héros de l'essai a déjà vécu un jour, sa vie doit donc être coulée dans une forme ; mais cette vie, comme en poésie, est précisément tout aussi présente à l'intérieur de l'œuvre. Toutes ces conditions de la force de conviction et de la validité de sa vision, l'essai les puise en lui-même. Il n'est donc pas possible que deux essais se contredisent, car chacun élabore un univers différent et aussi, le dépassant pour atteindre un niveau supérieur de généralité, il reste néanmoins toujours, quant au ton, à la couleur et à l'accent, au sein de l'univers créé ; il ne le quitte donc qu'au sens figuré. Il n'est pas vrai non plus qu'il existe ici un critère objectif et extérieur de ce qui est vivant et de ce qui est vrai, il n'est pas vrai que nous puissions mesurer au Goethe « véritable », la vérité des Goethe vus par Grimm, Dilthey ou Schlegel. Ce n'est pas vrai, car de nombreux Goethe — différents les uns des autres et bien différents du nôtre — ont déjà éveillé en nous l'assurance certaine de la vie et déçus, nous avons reconnus nos propres visions chez d'autres, dont le souffle plus chétif ne pouvait leur insuffler aucune force souveraine de vie. Il est vrai, l'essai recherche la vérité, mais pareil à Saül, qui sortit pour chercher les ânesses de son père et trouva un royaume, l'essayiste

qui est vraiment capable de se mettre en quête de la vérité, atteindra au bout de son chemin le but qu'il n'a pas recherché, la vie.

L'illusion de la vérité ! N'oublie pas avec quelles difficultés et quelle lenteur la littérature a abandonné cet idéal — cela est assez récent — et il est bien douteux que sa disparition ait simplement été utile. Il est très douteux que l'homme ait le droit de vouloir ce qu'il doit atteindre, qu'il ait le droit de se diriger simplement et sans détours vers son but. Pense au roman de chevalerie au Moyen Âge, à des tragédies grecques, à Giotto et tu sauras ce que j'entends par là. Il ne s'agit pas ici de la vérité ordinaire du naturalisme, que l'on devrait qualifier de quotidienne et de banale, mais de la vérité du mythe, dont la puissance a maintenu en vie, à travers des millénaires, des légendes et des contes venus du fonds des temps. Les vrais créateurs de mythes n'ont cherché que le véritable sens de leurs sujets dont ils ne voulaient ni ne pouvaient modifier en rien la vérité pragmatique. Ils considéraient ces mythes comme des hiéroglyphes sacrés et mystérieux, et estimaient que leur mission était de les déchiffrer. Et pourtant, ne vois-tu pas que chaque univers peut avoir sa mythologie propre ? Déjà Friedrich Schlegel affirmait que les dieux nationaux allemands n'étaient pas Hermann et Wodan, mais la science et l'art. Ceci ne vaut naturellement pas pour tous les aspects de la vie des Allemands, mais est d'autant plus pertinent pour une partie de la vie de chaque peuple et de chaque époque, et précisément pour cette partie dont nous ne cessons de parler actuellement. Cette vie aussi a ses âges d'or et ses paradis perdus ; nous trouvons là aussi, des vies riches de merveilleuses aventures, il n'y manque point non plus d'énigmatiques châtements de sombres fautes ; des héros du soleil surgissent et livrent d'âpres luttes contre les puissances des ténèbres ; là aussi, les discours malins des sages magiciens et les airs séduisants des belles sirènes attirent les faibles vers leur perte ; là aussi, c'est le monde de la faute originelle et la rédemption. Toutes les luttes de la vie sont ici présentes, mais tout est fait d'une matière différente, comme dans l'autre vie.

Nous demandons aux écrivains et aux critiques de nous fournir des symboles de la vie et de donner aux mythes et légendes encore en vie l'empreinte de nos questions. N'est-ce

pas d'une ironie subtile et touchante qu'un grand critique, lorsqu'il fait par son rêve glisser notre nostalgie dans les tableaux des primitifs florentins ou des torses grecs, et y puise donc pour nous quelque chose que nous aurions cherché en vain partout ailleurs, parle alors de résultats récents de la recherche scientifique, de méthodes nouvelles et de faits nouveaux ? Des faits, il y en a toujours et toujours, tout y est contenu, mais il faut à chaque époque d'autres Grecs, un autre Moyen Âge et une autre Renaissance. Chaque époque se créera ceux dont elle a besoin, et seules les générations qui se suivent immédiatement croient que les rêves de leurs pères étaient des mensonges qu'il faut combattre par des « vérités » nouvelles. Mais l'histoire de l'influence de la littérature se déroule également de cette manière, et dans la critique également, ceux qui vivent aujourd'hui ne mettent pas en question la survie des rêves de leurs aïeux, et pas davantage les rêves de ceux qui sont morts avant eux. Ainsi les « conceptions » les plus différentes de la Renaissance peuvent-elles vivre paisiblement les unes à côté des autres, de même qu'une Phèdre nouvelle, un Siegfried ou un Tristan d'un écrivain nouveau ne portera pas atteinte à ceux de ses prédécesseurs.

Certes il existe une science de l'art et il est nécessaire qu'il y en ait une. Et précisément ce sont les plus grands représentants du genre de l'essai, qui dans ce domaine peuvent le moins y renoncer ; ce qu'ils créent, doit également être une science, dès l'instant où leur vision a dépassé l'horizon de la science. Souvent leur libre envol est freiné par les faits intangibles de la matière dans sa sécheresse, souvent elle perd toute valeur scientifique, parce qu'elle est après tout une vision et qu'elle préexiste aux faits dont elle dispose librement, selon son bon plaisir. Jusqu'à présent la forme de l'essai n'a toujours pas parcouru le trajet vers l'autonomie que sa sœur, la littérature, a accompli depuis longtemps : le trajet qui consiste à se dégager d'une unité primitive ou indifférenciée avec la science, la morale et l'art. Pourtant ce chemin, à son début, était si prodigieux, si grand, que l'évolution ultérieure ne l'a jamais tout à fait retrouvé et a pu tout au plus s'en approcher quelques fois. Bien entendu, je songe à Platon, le plus grand essayiste qui ait jamais vécu et écrit, qui a tout arraché à la vie qui se déroulait immédiatement

sous ses yeux, et n'avait ainsi recours à aucun médiateur, qui savait rattacher à la vie dans ce qu'elle a de vécu ses questions, les plus profondes qui aient jamais été posées. Le plus grand maître de cette forme a aussi été le plus heureux des créateurs : dans son entourage immédiat vivait l'homme dont la nature et le destin représentaient pour sa forme, le paradigme de la nature et du destin. Peut-être cela aurait-il atteint cette valeur de paradigme même dans ses notes les plus sèches, et non seulement grâce à sa merveilleuse faculté de donner une forme — tant était solide l'accord de cette vie et de cette forme. Mais Platon rencontra Socrate et put donner forme à son mythe, utiliser son destin comme véhicule des questions sur le destin qu'il adressait à la vie. Mais la vie de Socrate est le type même de la vie pour cette forme de l'essai, plus que n'importe quelle autre vie ne pourrait l'être pour un genre littéraire, avec l'exception unique du tragique d'Œdipe. Socrate vivait toujours plongé dans les questions ultimes, toute autre réalité vivante avait aussi peu de vie pour lui que ses questions pour le commun des mortels. Les concepts dans lesquels il insérait la vie entière, il les vivait entièrement avec l'énergie vitale la plus immédiate ; tout le reste n'était qu'une allégorie de cette seule et authentique réalité et n'avait de valeur qu'en tant que moyen d'expression du vécu. Cette vie fait donc résonner la nostalgie la plus profonde, la plus secrète et elle est pleine des luttes les plus âpres ; pourtant la nostalgie n'est que *la* nostalgie, et la forme sous laquelle elle apparaît, est la tentative de saisir la nature de la nostalgie et de la fixer dans des concepts, mais les luttes ne sont que des querelles de mots et elles sont menées pour délimiter avec plus de netteté quelques concepts. Et pourtant la nostalgie remplit totalement la vie et pour les luttes, il s'agit toujours littéralement de luttes à vie et à mort. Malgré tout, ce n'est cependant pas la nostalgie qui semble remplir la vie, ni la mort ni la vie ne pouvaient exprimer l'essentiel de la vie ou ces luttes à la vie et à la mort. Si c'était possible, la mort de Socrate serait un martyre ou une tragédie, et pourrait donc être représentée sur le mode épique ou dramatique, et Platon savait bien pourquoi il brûlait cette tragédie qu'il avait écrite au temps de sa jeunesse. Car la vie tragique n'est couronnée que par son terme, le terme seul confère à tout signification, sens et forme, et justement celui-ci est toujours ici arbitraire

et ironique, dans chaque dialogue et dans toute la vie de Socrate. Une question est soulevée et tellement approfondie qu'elle en devient la question de toutes les questions, mais alors tout reste possible ; c'est de l'extérieur, de la réalité qui n'a aucun rapport avec la question ni avec ce que lui apporte, comme possibilité de réponse, une nouvelle question, qu'intervient quelque chose pour tout interrompre. Cette interruption n'est pas une conclusion, car elle ne vient pas de l'intérieur, elle est pourtant la conclusion la plus profonde, car il eût été impossible de conclure de l'intérieur. Pour Socrate chaque événement n'était qu'une occasion de clarifier des concepts, sa défense devant ses juges n'a consisté qu'à pousser à l'absurde les faibles arguments des logiciens ; quant à sa mort ? La mort ne compte point ici, on ne peut la saisir par des concepts et elle interrompt le grand dialogue, la seule et authentique vérité, intervenant tout aussi brutalement et uniquement de l'extérieur, tout comme les rudes pédagogues interrompant l'entretien avec Lysis. Une telle interruption ne peut être considérée qu'avec humour, car elle a vraiment trop peu de rapport avec ce qu'elle interrompt. Mais elle est également un profond symbole de la vie — et par suite douée d'un humour encore plus profond, qui marque que l'essentiel est toujours interrompu ainsi par un élément de ce genre.

Les Grecs éprouvaient chacune de leurs formes disponibles comme une réalité, quelque chose de vivant, et non comme une abstraction. Voilà pourquoi Alcibiade voyait déjà clairement (ce que bien des siècles plus tard Nietzsche, à son tour, souligna avec force) que Socrate était un genre d'homme nouveau, dont la nature presque insaisissable était profondément différente de tous les Grecs qui avaient vécu avant lui. Mais Socrate, au cours du même entretien, a également exprimé, ce que ne comprendront jamais ni ceux dont la sensibilité est purement humaine, ni ceux qui au plus profond d'eux-mêmes, sont des poètes, l'idéal éternel des hommes de sa nature : le même homme devrait écrire des tragédies et des comédies, et le tragique et le comique dépendent totalement du point de vue adopté. Le critique a exprimé ici son sentiment le plus profond de la vie : la priorité du point de vue, du concept par rapport au sentiment, il a exprimé la pensée la plus profondément opposée à la pensée grecque.

Tu vois : Platon lui-même était un « critique », même si cette critique n'était chez lui — comme tout le reste — qu'une occasion et un moyen d'expression régi par l'ironie. Pour les critiques des époques suivantes, ceci devint le contenu de leurs écrits, ils ne parlèrent que de littérature et d'art et ne rencontrèrent point de Socrate dont le destin aurait pu leur servir de tremplin pour les questions ultimes. Mais Socrate déjà avait condamné ces critiques : « Car, pour ce qui est des conversations sur la poésie, elles me rappellent tout à fait les banquets des gens sans esprit et sans culture . . . Ainsi, les réunions dont je parle, quand elles rassemblent des hommes pourvus des qualités que la plupart d'entre nous s'attribuent, n'ont aucun besoin de voix étrangères ni de ces poètes qu' . . .<sup>5</sup> ».

Il faut ajouter heureusement que l'essai moderne ne parle pas non plus de livres et d'écrivains — mais ce sauvetage le rend encore plus problématique. Il se situe trop haut et embrasse ou relie trop de choses, pour pouvoir être la représentation ou l'explication d'une œuvre ; chaque essai inscrit à l'aide de lettres invisibles, aux côtés de son titre, les mots : à l'occasion de . . . Il est donc devenu trop riche et trop autonome pour être un serviteur dévoué, mais il est trop spirituel et trop multiforme pour faire surgir de lui-même une forme. N'est-il pas devenu encore plus problématique et ne s'est-il pas éloigné encore davantage de la valeur de la vie, que s'il se bornait à rendre fidèlement compte de livres ?

Si quelque chose est une fois devenu problématique — et ce mode de pensée et sa représentation l'ont toujours été, ils ne le sont pas devenus — le salut ne peut naître qu'en poussant à l'extrême son caractère équivoque, ne peut naître qu'en menant radicalement à son terme toute problématique. L'essai moderne a perdu l'arrière-plan que lui offrait la vie et qui donnait à Platon et aux mystiques leur force, et la foi naïve en la valeur du livre et en ce qui peut être dit à son sujet, ne lui est plus accordée. L'aspect problématique de la situation a presque abouti à une frivolité nécessaire de la pensée et de l'expression — chez la plupart des critiques, elle est également devenue une disposition d'humeur fon-

---

<sup>5</sup> *Protagoras*, Platon, Œuvres complètes, t. III, 1<sup>re</sup> partie, trad. Alfred Croiset avec la collaboration de Louis Bodin, 6<sup>e</sup> tirage, 1963, 347 c, les Belles Lettres. (N. d. T.)

damentale. Mais par là il s'avérait qu'un sauvetage devenait nécessaire, et par conséquent possible et effectif. L'essayiste doit maintenant se pencher sur lui-même, il doit se trouver lui-même et doit construire à partir de ce qui lui est propre quelque chose d'original. L'essayiste se met à parler d'un tableau ou d'un livre, mais l'abandonne aussitôt. Pourquoi ? Parce que, je crois, l'idée de ce tableau ou de ce livre a pris en lui trop de puissance, parce qu'il a oublié en s'y penchant tous les éléments accessoires concrets et ne les a utilisés que comme point de départ et comme tremplin. La littérature est antérieure à toutes les œuvres littéraires, elle est plus grande et plus importante, elle est plus que celles-ci : c'est l'ancienne disposition d'esprit propre aux critiques de la littérature, mais elle n'a pu devenir consciente qu'à notre époque. Le critique a été envoyé dans le monde pour mettre en pleine lumière et annoncer cette apriorité face à ce qui est grand et petit, pour juger toute manifestation particulière selon les critères observés et conquis dans ce domaine. L'idée est antérieure à toutes ses manifestations, elle est une valeur spirituelle, elle est capable de mettre l'univers en mouvement et en soi, elle donne forme à la vie ; c'est pourquoi une telle critique parlera toujours de la vie la plus vivante. L'idée est le critère de tout ce qui est : c'est pourquoi le critique, qui « à l'occasion » de quelque chose qu'il crée, en dévoilera l'idée, sera l'auteur de la seule critique adéquate et profonde : seul ce qui est grand, ce qui est véritable, peut vivre dans le voisinage de l'idée. Ce mot magique une fois proféré, tout ce qui est corrompu, mesquin et inachevé se désagrège et perd son essence usurpée, l'être annexé à tort. La critique même devient alors superflue. L'atmosphère de l'idée suffit à le juger.

Pourtant c'est là que la possibilité pour l'essayiste d'exister devient pour la première fois réellement problématique jusqu'en ses racines les plus profondes : ce n'est que par la puissance de jugement de l'idée contemplée qu'il échappe au monde du relatif et de l'inessentiel — mais qui lui accorde ce droit au jugement ? Il serait presque juste de dire qu'il se l'arroge ; c'est en lui-même qu'il engendre ses valeurs qui lui permettent de juger. Mais rien n'est plus éloigné par des abîmes plus profonds de ce qui est juste, que ce « presque », cette catégorie bâtarde d'une connaissance sobre et com plaisante. Car c'est effectivement chez l'essayiste que se

créent ses critères de jugement, pourtant ce n'est pas lui qui les éveille à la vie et à l'action : il est le grand législateur des valeurs de l'esthétique, celui qui est toujours en chemin, celui qui n'atteint jamais son but, le seul que sa vocation appelle au jugement qu'elle lui inspire. L'essayiste est un Schopenhauer, écrivant les *Parerga* en attendant qu'arrive le *Monde comme volonté et représentation*<sup>6</sup>, écrit par lui-même ou par un autre ; il est un Jean-Baptiste s'en allant prêcher dans le désert et annonçant un autre qui doit venir, dont il n'est lui-même pas digne de délayer les sandales. Et si ce dernier ne vient pas — ne perd-il pas sa raison d'être ? Et si ce dernier apparaît — n'en devient-il pas superflu ? N'est-il pas, par cette tentative de se justifier, devenu tout à fait problématique ? Il est le type même du précurseur, et il est très douteux qu'un tel précurseur, livré à lui-même et ne dépendant donc pas du destin de son message, puisse prétendre à une valeur et à un crédit. Face à ceux qui nient son accomplissement au sein du grand système de la rédemption, la fermeté de son attitude est bien peu de choses ; en se jouant, chaque véritable nostalgie triomphe de ceux qui restent paresseusement englués dans les données brutes des faits et du vécu ; l'être-là de la nostalgie suffit à décider de cette victoire, car elle démasque tout ce qui a l'apparence du positif et de l'im-médiat, elle les dévoile comme une nostalgie mesquine et comme conclusion de peu de prix, elle met l'accent sur la mesure et sur l'ordre, que celles-ci également recherchent sans le savoir, mais dont elles ne nient l'être avec lâcheté et vanité que parce qu'il leur paraît hors d'atteinte. Avec calme et fierté, l'essai a le droit d'opposer ses études fragmentaires aux petits achèvements d'une exactitude scientifique ou à ceux d'une fraîcheur impressionniste, mais son accomplissement le plus authentique, sa réussite la plus pure restent sans vigueur, lorsqu'arrive l'esthétique achevée. Alors tout ce qu'il a formé n'est qu'une application d'un critère devenu enfin irréfutable. Lui-même est alors quelque chose de purement provisoire et occasionnel, ses résultats avant même que le système puisse exister, ne peuvent déjà plus être justifiés par eux-mêmes. Ici, en vérité et pleinement, l'essai n'apparaît que comme précurseur, et l'on ne saurait inventer pour lui aucune valeur autonome. Mais cette nostalgie de la valeur et

<sup>6</sup> Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. (N. d. T.)

de la forme, de la mesure et de l'ordre et du but, n'a pas seulement un terme qu'il faut atteindre, par lequel elle est abolie et devient une prétentieuse tautologie. Chaque terme authentique est un terme véritable : le bout d'un chemin ; et le chemin et le bout du chemin ne forment certes pas une unité et ne sont pas à égalité, ils coexistent cependant ; le bout du chemin ne peut se concevoir, ne peut se réaliser sans un parcours toujours renouvelé du chemin ; ce n'est pas une attitude statique, c'est une arrivée, ce n'est pas un repos, mais un effort d'ascension. Ainsi l'essai semble justifié comme un moyen nécessaire vers le but ultime, comme l'avant-dernier degré dans cette hiérarchie. Mais ceci ne concerne que la valeur de ce qu'il accomplit, le fait de son existence possède encore une autre valeur plus autonome. Car au sein du système élaboré des valeurs, cette nostalgie serait comblée et donc abolie, mais elle n'attend pas simplement d'être comblée, elle est également un fait psychique qui possède une valeur et une existence propres : une prise de position spontanée et profonde face à la totalité de la vie, une ultime catégorie des possibilités de vécu, qui ne peut plus être abolie. Il ne lui faut donc pas uniquement un accomplissement qui l'abolirait, mais il lui faut également une mise en forme qui — et c'est son être le plus propre et désormais indivisible — la délivre et la sauve comme valeur impérissable. C'est l'essai qui fournit cette mise en forme. Songe à cet exemple des « parerga » : qu'ils prennent place avant ou après le système est plus qu'une simple différence chronologique. Cette différence chronologique et historique n'est qu'un symbole de la séparation des deux genres. Les « parerga » antérieurs au système créent leurs hypothèses à partir d'eux-mêmes, mais ils tirent de la nostalgie du système l'univers entier pour — en apparence — former un exemple et donner une indication, ils recèlent de façon immanente et indicible le système et son union organique avec la vie vraiment vivante. Ils précéderont donc toujours le système ; même si celui-ci était déjà réalisé, aucun d'entre eux ne serait une application, mais toujours une création nouvelle, une façon d'accéder à la vie à travers la véritable expérience. Cette « application » engendre aussi bien ce qui permet de juger que ce qui est jugé, elle embrasse un univers entier, pour faire accéder ce qui a une fois existé, et justement dans son caractère unique, à l'éternité. L'essai est un tribunal, mais

ce qui est essentiel et décisif pour les valeurs n'est pas chez lui le jugement (comme au sein du système), c'est le processus du jugement.

C'est maintenant seulement que nous pourrions écrire les mots du début : l'essai est une forme d'art, une mise en forme totale et autonome d'une vie complète et autonome. C'est maintenant seulement qu'il ne semblerait pas contradictoire, équivoque et presque embarrassant de l'appeler œuvre d'art, en soulignant cependant sans cesse ce qui le distingue de l'art : face à la vie il adopte la même attitude que l'œuvre d'art, mais seules l'attitude et la souveraineté de cette prise de position se ressemblent, il n'y a pas d'autre contact entre eux.

Je ne voulais te parler ici que de cette possibilité de l'essai, de la nature et de la forme de ces « poèmes intellectuels », comme le disait l'aîné des Schlegel à propos des écrits de Hemsterhuys. La prise de conscience de l'essayiste, qui est depuis longtemps en train de se faire, a-t-elle produit un accomplissement, ou peut-elle le produire ? Ce n'est pas l'endroit ici de l'exposer ou d'en juger. Il ne s'agissait ici que de la possibilité, de la question de savoir si le chemin qu'essaie de parcourir ce livre, est véritablement un chemin ; il ne s'agissait pas de voir qui l'a déjà parcouru et comment il l'a fait, et encore moins, dans quelle mesure ce livre l'a parcouru ; sa critique est, en toute rigueur et entièrement, contenue dans la conception dont elle est née.

Florence, octobre 1910.

[Traduit de l'allemand par Danielle Bohler (Paris - III)  
et Frédéric Hartweg (Paris - X)]

□ □ □