

Université de Montréal

De la fiction de soi à l'oubli de soi. Stratégies de l'essai contemporain chez Roland  
Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault

par

Pascal Riendeau

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)  
en études françaises

Mai 2000

©Pascal Riendeau, 2000



PQ  
35  
U54  
2000  
v. 070

Journal de l'Université

De la Faculté des Sciences de l'Université de Montréal  
Faculté des Sciences de l'Université de Montréal

Document de l'Université de Montréal  
Faculté des Sciences de l'Université de Montréal

These présentée à la Faculté des Sciences de l'Université de Montréal  
en vue de l'obtention du grade de  
Maîtrise en Sciences de l'Université de Montréal  
en 1970

Université de Montréal



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée:

De la fiction de soi à l'oubli de soi. Stratégies de l'essai contemporain chez Roland  
Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault

présentée par:

Pascal Riendeau

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

<b>Président-rapporteur</b>	:	Pierre NEPVEU
<b>Directrice de recherche</b>	:	Ginette MICHAUD
<b>Membre du jury</b>	:	Éric MÉCHOULAN
<b>Examineur externe</b>	:	François RICARD (U. McGill)

Thèse acceptée le:

## REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier M<sup>me</sup> Ginette Michaud pour avoir dirigé cette thèse de doctorat avec rigueur et minutie et pour m'avoir poussé à continuellement développer ma pensée, préciser mes idées, améliorer et polir mon style. J'aimerais ensuite remercier M<sup>me</sup> Barbara Havercroft pour son appui indéfectible et son aide précieuse avec, entre autres choses, les textes en langue anglaise. Puis, mes remerciements vont à M<sup>me</sup> Elisabeth Nardout-Lafarge et M. Pierre Nepveu, qui ont su m'aider à orienter mes recherches, notamment lors de l'examen de doctorat. L'écriture de cette thèse a été grandement facilité par l'appui financier du Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR) et du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH). Qu'ils en soient tous les deux vivement remerciés.

## SOMMAIRE

Cette thèse consiste en une étude des manifestations relatives à la question du sujet dans le discours essayistique contemporain. Le but visé par cette recherche peut se définir en quatre éléments principaux: approfondir la connaissance du discours essayistique; examiner la rencontre de l'essai et de divers genres autobiographiques; repenser la question du sujet dans l'essai, en particulier autour de la notion de fiction de soi; analyser des textes singuliers de trois écrivains majeurs: Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault. Au préalable, j'interroge le rôle joué par l'essai dans l'espace littéraire et dans le champ des savoirs afin d'en mesurer la portée aujourd'hui. Je tiens pour acquis qu'il existe un esprit essayistique qui transcende les frontières génériques de l'essai, permettant à celui-ci d'entretenir des relations complémentaires avec d'autres discours (romanesque, autobiographique) et de créer des structures textuelles hybrides.

Le premier chapitre sert à mettre en place une série de propositions théoriques précisant la formulation, le code, les modalités d'énonciation de l'essai et les principaux procédés privilégiés par les essayistes, tels l'effet de fiction, l'anecdote et la citation. Pour y parvenir, je favorise une méthode hypothético-déductive, tout en évitant deux écueils: induire une théorie générale à partir des seuls essais du corpus et déduire ce qui est propre à l'essayistique. Mon étude énonciative des textes — qui emprunte des outils méthodologiques à la sémiotique, à la rhétorique et à la philosophie — permet de mieux décrire la représentation de soi et d'évaluer l'importance de la place qu'occupe l'essayiste dans son texte. Ainsi, je recours à certaines hypothèses tributaires de l'éthique pour mieux comprendre la construction du sujet et le rapport que l'essayiste entretient avec un autre auteur. De plus, j'insiste toujours pour maintenir un équilibre entre le contenu idéal et la littérarité de l'essai. Je soutiens aussi que c'est à l'intérieur de l'autofiction que les points de convergence entre une forme autobiographique et l'essai contemporain apparaissent les plus saillants, touchant à la fois le sujet et la textualité.

Dans mes trois chapitres consacrés aux auteurs, je procède à une lecture générique hybride de *Roland Barthes par Roland Barthes*, texte qui réunit de nombreux éléments hétérogènes définissant la modernité de l'écriture: fragment, autofiction, essai, critique. Mon analyse des fragments fait ressortir l'originalité de l'hybridité textuelle et du questionnement sur soi. Dans l'œuvre de Kundera, c'est à

la rencontre exceptionnelle entre le roman et l'essai que je m'attarde. D'une part, j'étudie l'essai « *Homo sentimental* » enchâssé dans le roman *L'immortalité* ; d'autre part, je relis quelques passages du *Livre du rire et de l'oubli* comme étant autofictifs afin de souligner le paradoxe autobiographique kundérien et ainsi d'élargir la conception de la fiction de soi. Chez Brault, j'interroge ses trois positions essayistiques essentielles: la corrélation entre essai et poétique, la théorie et la création, ainsi que la dimension éthique (menant de la fiction de soi à l'oubli de soi) dans *Chemin faisant*, *La poussière du chemin* et *Au fond du jardin*. En réunissant ces trois auteurs en fonction de problématiques communes, j'exploite des aspects moins étudiés, mais très novateurs de leur écriture. Mon analyse du discours essayistique dans la littérature contemporaine explore trois possibilités parmi les plus originales dans les corpus français et québécois. Ma recherche devrait permettre d'atteindre une connaissance plus grande des modalités du discours essayistique, de mieux comprendre l'importance de la fiction de soi dans l'essai et de repenser la place de l'essai dans la littérature contemporaine et dans les études littéraires.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	iii
SOMMAIRE	iv
TABLE DES MATIÈRES	vi
INTRODUCTION	1
POUR L'ESSAI	2
L'IDÉE D'UN PARCOURS	3
TROIS FOIS PASSERA	7
QUELQUE CHOSE DE SOI: UNE MISE À L'ESSAI	11
Notes	13
CHAPITRE I: L'UNIVERS DISCURSIF DE L'ESSAI	14
Première partie	
UNE THÉORIE DE L'ESSAI EST-ELLE POSSIBLE?	15
UNE RECHERCHE INCERTAINE	21
Deuxième partie	
LA VALSE DES DÉFINITIONS DE L'ESSAI	31
DIRE «JE»	35
L'ESSAI: UN DISCOURS ENTHYMÉMATIQUE	37
Le savoir	38
LA NATURE LYRIQUE	41
LE CORPUS CULTUREL	42
L'objet	44
L'anecdote et la citation	45
LA FICTION/LA NON-FICTION	47
VÉRITÉ/FICTION/LITTÉRATURE	50

	vii
L'EFFET DE FICTION	53
La fiction de soi	54
Troisième partie	
L'ESSAI ET LE DISCOURS INTIME: PARCOURS ENTRE L'AUTO PORTRAIT ET L'AUTOFICTION	57
L'AUTO PORTRAIT	59
ESSAI=AUTOBIOGRAPHIE?	62
Existe-t-il un pacte essayistique	66
ESSAI≠AUTOBIOGRAPHIE	68
ESSAI=±AUTOFICTION	71
AUTOUR DE L'AUTEUR	76
UNE THÉORIE DE L'ESSAI EST-ELLE POSSIBLE?	79
CHAPITRE II: <i>ROLAND BARTHES PAR ROLAND BARTHES:</i> DU SUJET ET DE L'ÉCRITURE	86
Première partie	
FIN DE PARCOURS D'UN ÉCRIVANT-ÉCRIVAIN	87
L'ENSEIGNEMENT D'UNE LEÇON	90
Le pouvoir, la littérature et le sujet	92
LA CRITIQUE BARTHÉSIENNE	93
UNE CRITIQUE UNIVERSITAIRE	97
Deuxième partie	
(RE)LIRE <i>ROLAND BARTHES PAR ROLAND BARTHES</i>	101
TOUT EST DANS LE TITRE	102
DISCOURS DE L'AUTOBIOGRAPHIE	105
Lectures autobiographiques	109
UN ESSAI, RÉSOLUMENT	111
L'écriture de l'essai	113

SUR LA FICTION DE SOI	120
De l'auteur à l'écrivain	124
SIGNER R.B.	126
Les contextes de R.B.	128
Le fantasme de l'écrivain, ou comment devenir un peu Gide...	132
ou Proust...	137
ÉCRIRE LE CORPS	140
L'art de la courtepoinTE	141
RETOUR À L'ÉCRIVAIN	143
Notes	145
CHAPITRE III : MILAN KUNDERA, OU L'ESSAI SUR LE CHEMIN DU ROMAN	149
MODERNE, MODERNITÉ, POSTMODERNE	150
L'ESSAI DU ROMAN, LE SUJET DE L'ESSAI	152
UN ROMANCIER, UN ESSAYISTE	154
KUNDERA ET SA CRITIQUE	156
KUNDERA ÉCRIT SUR KUNDERA	157
PROLÉGOMÈNES À UNE AUTOPOÉTIQUE	159
L'ART DE ESSAI	161
L'ESSAI SPÉCIFIQUEMENT ROMANESQUE	163
	Deuxième partie
<i>L'IMMORTALITÉ</i>	166
ROMAN, NARRATEUR ET ESSAI	167
<i>L'HOMO SENTIMENTALIS</i> AU BANC D'ESSAI	169
Présence de l'absent	178
Nouvelle présence	181
Sens, idéologie, relativité	183

## Troisième partie

*LE ROMAN DU RIRE ET DE L'OUBLI* 190

ESSAI ET AUTOBIOGRAPHIE 191

Le paradoxe autobiographique chez Kundera 194

L'autofiction à l'œuvre 195

UNE MISE EN SCÈNE DE L'ÉCRITURE 200

Notes 203

CHAPITRE IV: L'ÉCRITURE DE L'ESSAI CHEZ JACQUES  
BRAULT: VERS UNE NOUVELLE ÉTHIQUE 205

## Première partie

LE POÈTE ET L'ESSAYISTE 206

UNE POÉTIQUE DE L'ESSAI 207

Les essais en question 211

L'art du lecteur 212

## Deuxième partie

REFAIRE SON CHEMIN 215

UNE POSTFACE COMME UNE LETTRE 218

Éthique de la postface 221

«IL PLEURE DANS MON CŒUR...» 224

Écrire: j'ai écrit, j'écris, j'écrirai 226

UN FAUX DILEMME? UNE FAUSSE MORT? 228

## Troisième partie

«DEUX PETITES POUSSIÈRES DANS L'ŒIL» 231

JE VOUS ÉCRIS 232

Écrire, est-ce un métier? 234

Paraphrases rimbaldiennes 237

Critique d'une signature 241

Dans les méandres du texte	243
Quatrième partie	
TROUVER SON CHEMIN <i>AU FOND DU JARDIN?</i>	245
DE L'ÉCRITURE, DE LA LECTURE, TOUJOURS	250
Notes	252
CONCLUSION	255
PENSER L'ESSAI	256
UN CERTAIN PARCOURS THÉORIQUE	257
DE L'IDÉEL À L'INTIME	260
ROLAND BARTHES: L'ESSAI COMME PRESQUE ROMAN	262
MILAN KUNDERA: ENTRE L'ESSAI SPÉCIFIQUEMENT ROMANESQUE ET LE ROMAN ESSAYISTIQUE	264
JACQUES BRAULT: L'ESSAI PAR DÉFAUT OU LE GENRE DU RETRAIT	266
TROIS ESSAYISTES	267
Notes	269
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	270

# INTRODUCTION

L'essai revendique le droit d'obéir à un dessein autonome; son enjeu se situe ailleurs que dans la connaissance des textes du passé ou du présent [...]. La réflexion qui les prend à témoin ne prétend pas en épuiser le sens. Elle se porte ailleurs, poursuivant son propos dans une écriture indépendante, qui ne s'astreint qu'aux intérêts de sa propre interrogation.

Jean Starobinski, «La littérature. Le texte et l'interprète».

## POUR L'ESSAI

En guise d'ouverture, ces paroles peu rassurantes de Jacques Brault sur la pertinence du travail à venir:

Le genre littéraire le plus tenace, n'est-ce pas la thèse? Oh! qu'il est bien gardé! Un corps de doctrines veillent à l'exacte exécution de la X<sup>e</sup> réplique d'un modèle-étalon qui n'en finit pas d'engendrer des diplômés. L'écrivain-thésieux — il a remplacé (en nombre) le romantique poitrinaire — n'est plus aux prises avec un manuscrit mais avec un formulaire qu'il s'agit de «remplir» et tant mieux si ça déborde. Cet objet, on ne le lit guère, on le consulte parfois, en prenant garde de ne pas le laisser tomber; ce serait le charivari chez les *tremendous footnotes*<sup>1</sup>. (1989b: 242)

Cet extrait tiré de «L'écriture subtile», dernier texte du recueil d'essais *La poussière du chemin*, paraît emblématique de la critique que Brault formule à maintes reprises dans ses essais au sujet de la recherche universitaire à laquelle il oppose implicitement, et jusqu'à un certain point, le travail de l'essai, sinon sa propre pratique essayistique. Celle-ci est basée sur la lecture d'un texte (au plus près de lui) et sur une interprétation intellectuelle et subjective, dégagée le plus possible de positions théoriques préalables. Cette différence entre la thèse (ouvrage rigide) et l'essai (texte souple, libre) est probablement moins tranchée que le laisse croire le commentaire de Brault. Bien entendu, il peut sembler superflu d'insister ici sur le bien-fondé de la thèse de doctorat, dont les visées sont autres que celles de l'essai. En revanche, il faut peut-être accepter le sarcasme de Brault lorsqu'il parle des thèses comme des «écrits cadavérisés de naissance» (p. 242), sans admettre qu'il a entièrement raison. Ce qu'il faut toutefois retenir, c'est que l'espace discursif à l'intérieur duquel se développe l'essai est tout autre que celui de la thèse. Une thèse sur l'essai ne vise donc pas à prouver cet aspect par trop évident, mais bien

à explorer une zone de l'espace littéraire souvent négligée et dont les caractéristiques et les principaux enjeux demeurent assez peu compris.

L'univers de l'essai est vaste, complexe, et il ne se laisse pas aisément circonscrire. Ici on le confond avec le récit, là avec l'autobiographie, là encore avec les études savantes. Son intérêt réside, entre autres choses, dans sa capacité à exprimer un discours original tout en participant d'autres formes. Dans cet ordre d'idées, l'essai et les études en sciences humaines ont certes de nombreux points en commun, et un même texte peut aisément adhérer à deux ordres de discours. Il faut toutefois se garder d'assimiler l'un à l'autre, tant pour la pertinence des sciences humaines que pour la singularité de l'essai. Bien que l'essai soit un discours idéal, il convient aussi de ne pas le noyer dans l'ensemble de la prose d'idées et de le distinguer des pamphlets, sermons et éditoriaux. Si l'essai ne possède pas nécessairement une hybridité intrinsèque, il se plaît souvent à se constituer en faisant appel à de nombreux discours hétérogènes. C'est en partie dans cette façon de faire que l'on peut envisager «l'esprit essayistique» (Claire de Obaldia, 1995), qui s'avère, pour un auteur, une manière de penser l'essai, doublée d'une approche privilégiée pour concevoir d'autres types de textes: récits, autobiographies, fragments, études. En ce sens, les potentialités de l'essai paraissent grandes tant à l'intérieur de ses propres caractéristiques génériques que dans celles, plus vastes encore, de la littérature et de la critique. C'est ce que je tenterai notamment d'examiner dans quelques œuvres de trois auteurs majeurs: de l'enchevêtrement de l'essai et de l'autobiographie qui domine dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, jusqu'à l'essai dans le roman pratiqué par Milan Kundera, en passant, chez Jacques Brault, par les formes originales du texte et du métatexte de *Chemin faisant* à celles presque inclassables des petits «accompagnements» qui composent le recueil intitulé *Au fond du jardin*.

### **L'IDÉE D'UN PARCOURS**

Dans l'espace imparti à la théorie de l'essai, il serait hasardeux de vouloir se confiner à un modèle du texte essayistique, tout en souhaitant lui conserver une particularité discursive. Au premier abord, il m'apparaît dès lors essentiel de parcourir l'ensemble des théories de l'essai en langue française, sans toutefois chercher à élaborer une théorie générale de l'essai, mais bien en regroupant d'importants repères théoriques quant aux acceptions prédominantes de l'essai retenues par les principaux auteurs dans ce domaine. Peu nombreuses du côté

européen, les recherches doivent quand même être abordées, en particulier l'étude de Germaine Brée et Édouard Morot-Sir (1996) qui, tout en proposant une typologie originale de «l'essayisme», effectue une traversée théorique et critique de l'ensemble de l'essai français contemporain. Du côté québécois, plusieurs auteurs ont, depuis une vingtaine d'années, permis de baliser le corpus d'essais au Québec, ainsi que la théorie du genre. Je pense ici surtout aux travaux de Marc Angenot (1982), Jean-Marcel Paquette (1985, 1992), Robert Vigneault (1994), Laurent Mailhot (1984, 1992) et André Belleau (1984, 1986, 1987). Quant à l'apport de l'essayistique anglo-saxonne, elle s'avérera importante; outre De Obaldia dont il a déjà été question, les travaux de Graham Good et Richard M. Chadbourne trouvent un écho dans cet itinéraire. Les diverses façons de théoriser l'essai, héritières des traditions nationales et culturelles différentes, permettent ainsi de penser un panorama plus large et de comparer comment les essayistiques francophone et anglophone, par exemple, suggèrent parfois de subtiles différences. Le recours aux typologies et aux définitions sera inévitable pour la compréhension préalable des modalités discursives de l'essai. Elles ne serviront cependant pas à réaliser une poétique du genre essayistique, mais bien à relever toutes les caractéristiques nécessaires à une analyse textuelle plus précise des essais. L'hétérogénéité conceptuelle des théories de l'essai fournit une occasion de créer des liens avec la fiction — en souhaitant aller au-delà de la conception binaire de la littérature entre fiction et non-fiction —, et dans une moindre mesure, avec l'autobiographie. Dans cet ordre d'idées, les théories des multiples genres autobiographiques seront également convoquées et mises à profit dans ce cheminement à l'intérieur de l'univers de l'essai. À partir des hypothèses de Philippe Lejeune (1996 [1975], 1986), peu enclines à associer l'essai et l'autobiographie, il s'agira surtout de comprendre par quels moyens les deux genres peuvent se rencontrer et de quelles manières ils arrivent à s'harmoniser dans un même texte. Une ouverture vers des formes moins canoniques comme l'autoportrait (étudié par Michel Beaujour, 1980) et l'autofiction (concept plus largement valorisé aujourd'hui, notamment par Jacques Lecarme (1993), Lecarme et Bruno Vercier (1989) ou Régine Robin (1997)) autorise à envisager des liens inédits.

Le chapitre initial, divisé en trois parties principales, consiste en un parcours théorique où il est non seulement question de la forme essayistique, mais aussi des discours autobiographiques. La première partie s'attarde à une mise en contexte

de la théorisation de l'essai. Qui la fait? Comment la pense-t-on? Qu'offre-t-elle à l'égard de textes essayistiques hybrides? La seconde entre plus en détail au cœur même des éléments les plus pertinents pour l'analyse discursive. La dernière est celle où j'étudie les liens entre l'essai et les différents genre de l'intime, en particulier au regard des discours de soi. Questionner à nouveau les principales conditions du pacte autobiographique de Lejeune est une opération qui consiste à voir dans quelle mesure certains registres d'essais sont soumis à ces mêmes conditions, notamment l'authenticité et la vérité, mais aussi la narration, la fiction ou la rétrospection. Ce questionnement atteindra avec opportunité le territoire de l'autofiction, une forme textuelle très variable qui partage avec l'essai des éléments communs à propos du sujet, mais aussi de l'ambivalence face à la fiction. Les trois chapitres suivants portent sur trois auteurs différents: Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault, dont les essais peuvent certainement être considérés parmi les plus novateurs en langue française dans la littérature contemporaine. Le corpus de chaque écrivain est abordé diversement, en privilégiant constamment tant les aspects les plus originaux que les plus inattendus de leur pratique, autrement dit en retraçant le discours essayistique dans tous ses retranchements, et non seulement là où il se manifeste avec le plus de relief. Adoptant une démarche faite d'allers et retours (du général au particulier et du particulier au général), ma propre position relève plus d'une méthode hypothético-déductive, tout en cherchant à éviter deux écueils: induire une théorie générale à partir des seuls essais du corpus et déduire ce qui est propre à l'essayistique. Il importe d'insister sur l'aspect conceptuel de cette section de la thèse. J'effectue un relevé critique des typologies qui ont déjà été proposées pour observer dans quelle mesure elles s'avèrent pertinentes afin de cerner les paramètres les plus appropriés concernant quelques registres d'essais. Dans ce cheminement, la présence de Montaigne se fait souvent sentir, sans jamais devenir contraignante; elle agit plutôt comme un rappel de l'esprit qui animait l'essai à l'origine, et de la liberté formelle qui lui est inhérente.

Des questions qui sont formulées, celle du sujet occupe tout du long de cette recherche une place centrale. Loin de passer en revue les transformations profondes du sujet provoquées par la philosophie ou la psychanalyse, je me suis attardé, tout en intégrant certaines données fondamentales de ces disciplines, au rôle du sujet dans l'essai à partir de deux points spécifiques: son énonciation et son éthique. En fait, c'est à travers le questionnement éthique que la dimension

philosophique alimente la conception du sujet à laquelle je souscris dans ce travail. Par ses traits singuliers et par son appartenance à la littérature sans être véritablement un texte de fiction, l'essai semble mettre en scène une éthique propre au sujet. L'intention éthique du sujet essayistique se distinguerait à la fois d'un discours d'ordre moral et un autre où le jugement moral tend à être suspendu, à l'instar du roman. Les théories de l'énonciation, qui favorisent une compréhension approfondie des différentes modalités d'inscription du sujet dans le texte, laissent une place importante à l'éthique, comme le suggère l'interaction du triangle énonciatif (je, tu et il) à la base de l'éthique, hypothèse de Paul Ricœur (1985). Elles permettent aussi d'aborder et, le cas échéant, de reconsidérer la place dévolue à l'auteur et ses avatars dans l'essai. L'essayiste travaille son matériau d'un point de vue intellectuel, mais avec une inéluctable subjectivité, même s'il ne cherche pas toujours à se représenter de façon éclatante dans ses textes. Pourtant, lorsqu'il le fait, il lui arrive de proposer des interprétations souvent fascinantes quant au rôle qu'un auteur peut jouer dans son propre texte et au rapport qui s'établit entre le sujet qui écrit et celui (sujet et objet) qui est écrit. C'est plus précisément dans le questionnement relatif au sujet que la corrélation entre l'essai et les discours autobiographiques — principalement l'autoportrait et l'autofiction — se révèle des plus utiles. En mettant en parallèle les différents types de discours de soi, on constate plus clairement les croisements potentiels permettant d'établir une définition actuelle du sujet :

Pour rendre compte adéquatement de la diversité essayistique, je cherche par la suite à favoriser l'emploi d'un assez vaste éventail théorique : théories textuelles, du genre, de l'auteur, de la fiction et de l'anecdote. Des ouvrages d'Antoine Compagnon (1979, 1998) et de Gérard Genette (1987, 1991) accompagnent, parmi d'autres, ces mises en perspective. En plus des approches énonciatives, il importait de mettre en place une série de termes clés pour accéder au monde de l'essai : le sujet et l'objet, l'anecdote et la citation, la littérature face à la vérité et à la fiction. La polysémie du mot fiction m'amène d'ailleurs à réfléchir à une poétique de l'effet et à penser aux créations possibles de la fiction de soi. Aussi Barthes reste-t-il toujours présent dans cette réflexion, non seulement comme essayiste à l'étude, mais aussi comme théoricien, certains concepts qu'il a élaborés — tels le scriptible, l'effet de réel et les diverses acceptions du terme fiction — demeurant d'une très grande justesse. Sans être dominantes, les questions éthiques, reprises en partie de certaines propositions de Paul Ricœur et de Michel Foucault, reviennent à

plusieurs reprises dans cette étude afin d'approfondir l'idée de la responsabilité de sa propre parole et de mieux cerner l'implication du sujet dans son texte qui a cours dans ce genre. Si l'essayiste aperçoit souvent le domaine de la morale sur son chemin, il peut chercher à s'en éloigner, notamment en privilégiant le domaine de l'éthique, sans doute plus souple ou, à tout le moins, mieux adapté *a priori* à son discours que la morale proprement dite.

### TROIS FOIS PASSERA

Au premier abord, réunir Barthes, Kundera et Brault ne semble pas aller de soi tant leurs œuvres diffèrent par le ton et le propos. Or c'est précisément le rapprochement de trois esthétiques aussi dissemblables qui m'a d'emblée intéressé; le regroupement de ces trois essayistes me fournit un tableau plus complet des multiples possibles de l'essai, plutôt que trois exemples d'une façon de faire analogue. De plus, comme je souhaitais ne pas confiner mon étude à un seul espace national, mais sans toutefois entreprendre une lecture comparée systématique (au sens plus traditionnel du terme) du corpus, l'analyse de quelques textes déterminants des littératures française et québécoise dans un souci de complémentarité — un aspect indispensable qui sera périodiquement interrogé et remis en perspective — s'est imposé tout naturellement comme la meilleure stratégie pour aborder l'essai contemporain. Par ailleurs, objectera-t-on peut-être, Barthes, Kundera et Brault sont-ils représentatifs de l'essai qui s'écrit dans leur pays respectif? Il serait sans doute réducteur de subordonner leur pratique à ce facteur, mais leurs textes participent indéniablement des formes hétérogènes qu'a prises l'essai contemporain pour se manifester, notamment en remettant en question la problématique de l'identitaire *dans et par* le littéraire. Cela dit, il n'empêche pas que des liens entre les essayistes et leur contexte national<sup>2</sup> puissent être établis au moment opportun, mais il est clair que c'est en premier lieu à l'intérieur de la littérature contemporaine elle-même que leurs pratiques s'inscrivent avec le plus d'acuité pour transformer le genre de l'essai. Les écrivains retenus s'adonnent tous à une écriture diversifiée (le roman, la dramaturgie, la poésie, la critique, l'autobiographie), incluant également l'essai. Ainsi l'analyse des textes aura-t-elle pour point de départ un lieu interdiscursif où des rapports constants entre l'essai et les autres genres se croisent et se nomment, par opposition à une conception plus fermée de l'espace générique. En somme, c'est parce que Barthes, Kundera et Brault apparaissent complémentaires — ils s'inscrivent dans trois positions

essayistiques relativement distinctes, sans qu'elles soient réellement opposées — qu'une telle association est d'abord stimulante, puis enrichissante.

Quelques-uns des derniers ouvrages de Roland Barthes semblent délaissé (en apparence) la théorie et la critique au profit de textes autobiographiques. Critique et théorie n'ont pourtant jamais été reniées dans son œuvre, elles se sont plus simplement déplacées et se sont intégrées à une énonciation plus subjective. Il devient alors tentant de vouloir battre en brèche l'idée reçue stipulant qu'en devenant écrivain, Barthes ait rendu caduque sa fonction d'écrivain. Toutefois, cela serait oublier à quel point les oppositions binaires et les notions couplées demeurent pertinentes pour Barthes, comme si le vacillement entre l'écrivain et l'écrivain créait une position scripturaire enviable. Quoique *Roland Barthes par Roland Barthes* — texte qui sera au cœur de mon analyse — ait déjà suscité une réception critique imposante, il n'aurait pas encore été lu, à une exception près, comme un essai, mais le plus souvent comme une autobiographie. Pourtant, ce texte s'impose précisément comme un essai exemplaire pour explorer le rapport conflictuel que ce genre entretient avec l'autobiographie. En fait, il réussit à redéfinir les deux discours, si bien que l'on peut y voir une nouvelle proposition pour concevoir l'essai contemporain. Quelles seraient les principales clauses de cette hypothèse théorique? Elles tiendraient en trois éléments: d'abord, une poétique tripartite de l'objet (idéal, intellectuel et sensuel); ensuite, un recours fréquent aux anecdotes dont les fonctions varient sensiblement; enfin, une ambiguïté entretenue quant au statut fictionnel du texte et un amalgame de discours intime et fictif idéal pour composer des fictions de soi. Un autre type de questionnement est consacré au retour de l'auteur; en ce qui concerne Barthes, après sa fulgurante proclamation de la mort de l'auteur, pourrait-on parler de résurrection? Il est indéniable que Barthes procède à une nouvelle mise en jeu (ou une mise en cause) de l'auteur et de sa représentation dans un texte relevant de l'essai, de l'autobiographie et de la fiction. Il construit également un habile réseau intertextuel qui se traduit par un échange non pas tant avec des *auteurs* au sens large qu'avec Gide, Brecht, Proust, en l'occurrence de grands *écrivains* — la distinction est capitale —, ce qui provoque une autre ouverture: le désir ou le fantasme de l'écrivain. *Roland Barthes par Roland Barthes* se présente à la fois comme une Nouvelle Autobiographie (ou une autofiction) et comme un essai s'inscrivant dans la continuité du *Plaisir du texte* où le corps redevient un enjeu significatif. Sa place prépondérante dans l'écriture est aussi tributaire d'un questionnement constant sur soi. Le corps pourrait se lire

comme le lieu de surgissement d'une fiction du sujet, lui permettant, comme je le montrerai plus loin, de se repenser ou de se redéfinir.

Le chapitre consacré à Kundera consiste principalement à saisir l'œuvre de l'auteur, contrairement à ce que propose communément sa critique, sous un autre angle, celui de l'essai enchâssé dans le roman, et conséquemment celui de l'essayiste faisant partie intégrante de son discours. Enchâsser un long passage essayistique dans le roman, comme le fait Kundera dans de nombreux ouvrages, donne lieu à une interrogation sur la place du narrateur (toujours omniprésent et s'exprimant au «je») en tant que sujet de l'énonciation du texte, qu'il est profitable de comparer à l'essayiste, disant aussi «je» sans pouvoir être totalement assimilé au narrateur. Entre les deux, une légère inadéquation, un certain décollement persistent. En souhaitant connaître pleinement les romans de Kundera, et *a fortiori* les essais romanesques, il devient difficile, voire presque impossible de ne pas examiner au préalable ses propres essais (non romanesques), spécialement ceux qui portent sur son art du roman. C'est pour cette raison qu'un bref survol des idées, mais aussi des stratégies discursives élaborées dans *L'art du roman* et *Les Testaments trahis* précédera l'analyse plus fouillée de *L'immortalité*, dans le but explicite de recueillir quelques notions ou idées-mots (roman, procès, tribunal) qui s'avèrent fondamentales dans l'essai que Kundera appelle «spécifiquement romanesque». Aussi celui-ci représente-t-il l'un des trois principes de sa composition romanesque, avec le contrepoint et le dépouillement radical. Quelle fonction l'essai peut-il jouer en tant qu'exploration des multiples possibilités romanesques, en comparaison, par exemple, avec le reportage, le témoignage ou le poème? Celui que Kundera met à l'épreuve dans *L'immortalité*, «*Homo sentimentalis*», se lit à la fois comme une méditation culturelle sur l'Europe en tant que civilisation du sentiment et comme un commentaire métatextuel du roman. En reprenant métaphoriquement l'idée d'un procès, Kundera montre que l'essai «spécifiquement romanesque» est bien un processus, un texte qui est en train de se faire et de se penser. Quant à la question de l'auteur, fort prégnante chez lui, elle se pose de manière très différente de celle qui domine, à titre de comparaison, chez Barthes. Voilà pourquoi la critique cinglante de Kundera à propos des biographies et de l'idéologie qui sous-tend certaines d'entre elles, d'abord exposée dans quelques-uns de ses essais, puis réitérée de manière plus nuancée dans *L'immortalité*, doit être mise en parallèle avec la relation paradoxale à l'autobiographie dans le roman intitulé *Le livre du rire et de l'oubli*. Cette seconde

analyse, plus succincte que la précédente, vise essentiellement à jeter un regard nouveau sur la complexité du discours (auto)biographique mis en abyme dans le roman, en empruntant la piste de l'autofiction. Dans *Le livre du rire et de l'oubli*, il devient d'abord impératif de se demander comment l'auteur peut recourir à l'autobiographie tout en récusant le roman autobiographique et la biographie en général. Ensuite, il s'agit de voir dans quelle mesure l'essai peut aussi servir d'intermédiaire entre les discours romanesque et autobiographique. Dans les deux cas, la position du sujet de l'énonciation, son rôle et son éthique deviennent encore plus complexes, sinon précaires.

En tant que poète, Jacques Brault a largement travaillé le genre de l'essai; quelques-uns de ses recueils de poésie sont entièrement traversés par un discours essayistique et témoignent d'un intérêt renouvelé pour la lecture et l'écriture. La forme que Brault donne à ses essais rappelle la conception libre de Montaigne, et le rôle de lecteur que s'accorde Brault n'est pas sans évoquer la démarche montaignienne. Sans pousser plus loin cette comparaison, il semble évident que se définir avant tout comme lecteur est un choix pour Brault, un choix qui est aussi une méthode, un rôle et un art, trois traits qui auront une grande incidence sur la construction du sujet d'énonciation dans les essais de ce poète critique réfléchissant à son écriture. Ses essais portent sur des objets culturels très variés, que ce soit la poésie, la traduction ou l'engagement politique de l'écrivain, et ils sont presque toujours médiatisés par un «je» qui se fait volontiers méditatif. Ils prennent l'allure soit d'une rêverie soit d'une réflexion, en incluant presque toujours une grande perspicacité critique et parfois des moments d'érudition plus poétique. La pensée du sujet chez Brault doit presque toujours être envisagée dans un rapport étroit à l'autre. Je est-il un autre? L'essayiste semble hanté par cette question, qui le conduit à des résultats parfois étonnants à partir de multiples paraphrases de l'énoncé de Rimbaud. Plus que de simples jeux rhétoriques, les variations sur le «Je est un autre» sont à l'origine d'une interrogation fondamentale sur le sujet. L'essayiste écrit intransitivement, mais pour un destinataire inconnu (ou rêvé), l'obligeant par le fait même à assumer ce paradoxe. Dans l'œuvre de Brault, trois ouvrages ont surtout retenu à ce titre mon attention: *Chemin faisant*, *La poussière du chemin* et *Au fond du jardin*, ce dernier de façon plus concise et en contrepoint par rapport aux deux précédents. En plus de toucher des questions d'ordre culturel, esthétique et parfois politique, les essais des deux premiers recueils possèdent également une dimension éthique constitutive concernant à la fois le

sujet écrivain et la relation (la responsabilité) qu'il engage à l'égard de son texte, ainsi que de sa signature. À plusieurs reprises, l'essayiste n'hésite pas à se placer volontairement face à des dilemmes. Par exemple, au regard d'un essai qu'il a écrit vingt ou trente ans auparavant, quelle attitude un écrivain devrait-il adopter? Quel emploi doit-on faire de la réécriture? Celle-ci a-t-elle un sens? L'éthique, pour Brault — il en sera question ultérieurement —, n'est concevable que dans une relation réciproque (une tension) avec l'esthétique. Un triple mouvement — introspectif, prospectif et rétrospectif — marque les essais de Brault, l'essayiste cherchant à offrir une réflexion qui part de soi et dont le contenu idéal progresse, tout en s'autorisant des retours en arrière ponctuels plus autobiographiques. *Au fond du jardin*, paru en 1996, est pour sa part conçu sensiblement différemment des deux autres, ce recueil soulignant toutes les façons grâce auxquelles l'essayiste réussit à s'effacer de son texte et à faire sans cesse un geste vers la connaissance de l'autre, comme s'il tentait de façonner, par le biais d'une écriture intimiste, une *poétique* de l'évanescence du sujet.

#### **QUELQUE CHOSE DE SOI: UNE MISE À L'ESSAI**

Qui suis-je? Qui êtes-vous? Qu'est-ce qui m'engage dans l'écriture? Les essais en général, et les textes à l'étude en particulier, tentent de répondre, partiellement du moins, à ces questions. Ils créent tous des liens privilégiés avec d'autres textes, mais aussi avec des écrivains singuliers. Le corollaire de la question de l'identité du sujet devient alors: qui suis-je par rapport à l'autre? Se développe du même coup toute une dimension éthique dans l'écriture, une responsabilité face aux autres auteurs étudiés ou même imités. Cela donne, à titre d'exemple, une interprétation de l'œuvre de Barthes par lui-même grâce à la lecture de Gide et à l'influence que celui-ci aurait exercée sur l'auteur. Chez Kundera, il peut s'agir de sa dette avouée face à Musil et Broch dans ses essais ou encore de son témoignage implicite d'admiration à l'égard d'Hemingway et de Goethe par la voie de deux dialogues dans *L'immortalité* où le narrateur-essayiste joue le rôle du tiers qui permet l'impossible rencontre. Quant à Brault, dans *Au fond du jardin*, il propose des «accompagnements» qui peuvent se lire comme une variante contemporaine du dialogue classique. En s'adressant à des auteurs rendus presque systématiquement anonymes, il compose un heureux mélange à la fois d'hommage rendu à l'autre et d'appropriation de l'univers culturel, livresque, voire biographique de cet autre auteur dont il esquisse un portrait miniature.

Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, le discours sur soi se traduit par un procédé particulièrement original: l'énonciation pronominale à plusieurs voix. Cette dernière, qui passe du «je» au «il» et au «vous», met en cause la sincérité, la vérité et, sur un plan plus métaphorique, l'identité du sujet essayistique et autobiographique. Philippe Lejeune (1986) parle justement du texte de Barthes comme étant tributaire par excellence de l'anti-pacte autobiographique, parce qu'il bouleverserait à dessein toutes les caractéristiques habituelles censées rendre plus limpide le rapport d'un autobiographe à son lecteur. Chez Kundera, le lecteur doit souvent comparer celui qui dit «je» dans le roman aux énonciateurs, en apparence analogues, dans l'essai et dans le récit autobiographique intégré au roman. Allers et retours d'autant plus inévitables que Kundera invente des *alter ego* romanesques qui s'appellent aussi Milan Kundera ou Milanku. Pour Brault, si l'essai s'écrit bien au «je», les éléments d'apparence autobiographique (anecdotes, récits d'enfance) agissent davantage comme des effets de fiction et non comme une tentative de reproduire des événements véridiques du passé de l'auteur, ce qui signale une toute autre modalité du rapport de l'essayiste à la vérité et à la fiction. L'écriture du «je» reste indispensable chez lui, mais elle est, d'une certaine façon, plus «contrôlée». Avec ces trois visions de l'essai, ces trois conceptions de l'auteur et ces trois éthiques, je fais donc l'hypothèse que je me trouve devant autant de formes originales, voire expérimentales de la littérature contemporaine dans lesquelles l'essai et la redéfinition du sujet occupent des fonctions déterminantes.

## NOTES

<sup>1</sup> L'auteur souligne. Dorénavant, quand une citation contiendra un passage en italiques, il faut tenir pour acquis qu'il est de l'auteur. En cas contraire, je le mentionnerai dans le corps du texte, après la référence.

<sup>2</sup> Dans cet ordre d'idées, le cas de Kundera est d'autant plus intéressant qu'il se retrouve dans deux contextes nationaux (tchèque et français), sans qu'aucun des deux ne prédomine. Romancier de langue tchèque jusqu'aux années quatre-vingt-dix, Kundera est avant tout un essayiste français. Chez lui, peut-être encore davantage que pour les deux autres, concevoir son œuvre dans une dimension transnationale apparaît indispensable.

# **CHAPITRE I**

## **L'univers discursif de l'essai**

Il est légitime de dire que, grâce à l'essai, le sens de l'œuvre a transcendé les genres; la différence entre les genres devient relative, et parfois, négligeable.

Édouard Morot-Sir, «L'essai ou l'anti-genre dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle».

## PREMIÈRE PARTIE

### UNE THÉORIE DE L'ESSAI EST-ELLE POSSIBLE?

En cette fin de XX<sup>e</sup> ou début de XXI<sup>e</sup> siècle, quel rôle l'essai joue-t-il dans l'espace de la littérature et dans le champ des savoirs? L'essai, l'héritage de Montaigne, est-il anachronique? Devient-il tout simplement *dépassé*, à partir du moment où de très nombreuses études en sciences humaines sont écrites sous forme d'essai et que la fiction (romanesque surtout) de ce siècle, de Louis-Ferdinand Céline à Philippe Sollers ou Hubert Aquin, a absorbé dans une large mesure l'écriture essayistique? La fiction et l'essai ont incontestablement des attributs communs, mais aussi d'autres plus conflictuels, qui mériteront d'être examinés tout au long de ce parcours. En outre, sans doute faut-il se garder d'assimiler trop rapidement la recherche telle qu'elle se pense et s'écrit aujourd'hui en sciences humaines à l'univers discursif de l'essai. Comme le soulignent Bruno Vercier et Jacques Lecarme,

peut-être le développement de l'essai a-t-il correspondu à la progression des sciences humaines: certes, il serait absurde de dire que Claude Lévi-Strauss dans ses *Mythologiques* ou Émile Benveniste dans ses *Problèmes de linguistique générale* proposent des essais littéraires. (1982: 215)

Vercier et Lecarme opposent de très savants ouvrages d'anthropologie et de linguistique à la sphère de la littérature, en apposant au concept d'«essai» l'adjectif «littéraire». En ce sens, se demander: Qu'est-ce qu'un essai? consiste, à toutes fins utiles, à reprendre l'éternelle question: Qu'est-ce que la littérature? Vaste interrogation, il va sans dire, qui revient fréquemment s'immiscer à l'intérieur d'une réflexion globale sur l'essai. Par ailleurs, peut-on vraiment lire la présence de l'essai dans les champs littéraires et des savoirs comme le signe d'une vitalité toujours grandissante? Le XX<sup>e</sup> siècle, surtout depuis la Seconde Guerre mondiale, est peut-être cette période paradoxale qui aura célébré l'essai comme discours tout en provoquant sa dissolution comme «genre». Autrement dit, on pourrait soutenir que

l'essai est à la fois de plus en plus présent dans les espaces discursifs, mais en étant beaucoup plus dilué, moins immédiatement reconnaissable comme forme spécifique.

Dans un tel contexte, est-il alors toujours pertinent d'étudier un objet discursif et intellectuel aussi incertain que l'essai? Une réponse affirmative s'impose malgré tout, d'abord parce que l'essai contient encore intrinsèquement, en partie du moins, son ambiguïté originelle, et ensuite, parce qu'il constitue toujours un vaste territoire très peu exploré. À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les *Essais* de Montaigne proposaient une écriture nouvelle qui, malgré son importance indéniable, ne s'est jamais figée. Il n'existe pas de forme canonique de l'essai, comme ce fut le cas pour les autres genres littéraires (la tragédie racinienne ou le roman balzacien, par exemple). À part le cas de Montaigne, qui a mis de l'avant une forme originale qui est loin d'être immuable, on ne connaît pas d'époque où l'essai aurait atteint un moment décisif, voire paroxystique. Il est vrai que la transformation de l'essai jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle n'exclut jamais un «retour à Montaigne» ou encore à l'exemplarité des *Essais*. En ce sens, les *Essais* ont ouvert d'innombrables possibilités sans jamais s'imposer par la suite comme véritable parangon du genre (à moins de croire qu'il n'y a d'essais que de Montaigne, ce qui reviendrait à voir tout le roman dans *Don Quichotte*). L'essai qui est né de cette tradition est un discours assez libre pouvant réunir pensée, critique et fiction, tout en proposant comme toile de fond une peinture de soi. À la fois question et réflexion, le discours de l'essai paraît à bien des égards insaisissable. Il est également un lieu où le savoir, sans être sa principale constituante, occupe une place aussi importante que paradoxale. Discours d'idées sans être un discours *savant*, l'essai erre entre deux continents, sans jamais pouvoir s'établir sur l'une ou l'autre des deux rives.

Étudier l'essai (ou des essais), quelle que soit la forme qu'il adopte, c'est donc s'aventurer presque inévitablement sur un terrain glissant: celui de sa mouvance même où il devient parfois indiscernable. Les deux premières parties de ce chapitre s'attarderont aux modalités discursives propres à l'essai sans toutefois entrer dans les méandres d'une énième poétique générique. Cette recherche n'a pas pour visée d'établir une typologie de tous les possibles de l'essai; certains chercheurs en ont déjà proposé quelques-unes, dont les plus intéressantes me retiendront plus loin, car il sera nécessaire, d'une part, de revoir ces typologies existantes et, d'autre part, d'établir très tôt des paramètres plus précis concernant

les différents types, modèles ou registres de l'essai. Quant à la troisième partie, elle poursuivra la démarche des précédentes en s'ouvrant aux liens qui se tissent entre l'essai et d'autres pratiques parallèles, en l'occurrence quelques-unes des multiples formes autobiographiques, telles l'autoportrait et l'autofiction. D'emblée, je limiterai cette étude plus spécifiquement au champ du littéraire, c'est-à-dire aux seuls textes qui se trouvent résolument dans «l'espace littéraire», pour reprendre l'expression de Blanchot, plutôt que d'englober l'ensemble des sciences humaines, même si, faut-il encore le rappeler, dans ce domaine, la frontière est devenue bien poreuse... Il ne s'agira pas davantage de décider de façon stricte si l'essai appartient exclusivement au domaine du littéraire, mais de privilégier la littérarité de l'essai et de délimiter plus précisément un champ de recherche relativement homogène, tout en suggérant au préalable un tour d'horizon assez vaste dans le «monde des idées», celui de l'essai. Ce parcours sera inévitablement transnational, d'abord pour bien montrer la variété théorique des différents pays ou ensembles géographiques ou linguistiques; ensuite, pour refléter la diversité des auteurs étudiés, et enfin parce que la tradition française dans la théorie de l'essai n'est pas prépondérante. En ce sens, la recherche anglo-saxonne dans le domaine de l'essai sera fort utile à la fois pour sa contribution théorique et pour l'attention qu'elle accorde à la pratique essayistique française.

On retrouve un assez large consensus chez les critiques et les historiens de la littérature pour dire que l'essai est né avec Montaigne. Quant à la critique de l'essai, elle a beaucoup tardé à voir le jour. D'ailleurs, on l'a souvent noté, contrairement au roman, à la poésie ou à la dramaturgie, le XX<sup>e</sup> siècle n'a pas produit de «grands critiques» de l'essai. Il est impossible de trouver un Bakhtine ou un Lukács dans le champ théorique de l'essai. Marc Lits parle même de l'essai comme d'«un genre qui attend son exégète» (1990: 296). À une époque où ceux-ci ne sont pas légion, sans doute devra-t-il patienter encore longtemps. Bien entendu, Lukács lui-même aura été, dans le premier quart du siècle, l'un des premiers critiques à proposer une réflexion élaborée (qui pose plus ou moins les prolégomènes d'une poétique de l'essai) sur «la nature et la forme de l'essai<sup>1</sup>», mais cette contribution — qui se voulait modeste — demeure limitée sur le plan théorique. L'apport de Lukács à la connaissance de l'essai n'est en rien comparable à ses études sur le roman. En revanche, son influence sur la critique allemande de l'essai semble avoir été assez importante; celle-ci, soutient Richard M. Chadbourne, a connu d'ailleurs un certain essor depuis les années cinquante (1983: 140). Graham Good abonde

dans le même sens en précisant que les Allemands ont été beaucoup plus enclins à se livrer à une théorie de l'essai, même si celui-ci s'est développé, comme le rappelle l'auteur, d'abord en France et en Angleterre (1997: XIX).

On ne peut toutefois en dire autant de toutes les traditions critiques *nationales*, particulièrement en ce qui concerne la France. Chose certaine, la critique littéraire française n'a jamais accordé une très grande place à la théorie de l'essai à travers l'histoire<sup>2</sup>. Malgré l'expansion de la critique littéraire en France depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'essai (et l'ensemble de ce qu'on a appelé la prose d'idées) n'est jamais devenu pour elle un objet d'étude d'une réelle importance. Une première explication, celle de Marc Angenot, montre fort pertinemment les principales raisons qui justifieraient cette négligence:

plusieurs facteurs peuvent expliquer jusqu'à un certain point ce retard de l'*essayistique*, particulièrement sensible en domaine français. Le principal me semble provenir de l'insuffisance du structuralisme non génétique, qui a dominé la théorie littéraire au cours des dernières décennies, à rendre compte des genres doxologiques et persuasifs. Les difficultés méthodologiques du point de vue formaliste [...] deviennent, lorsqu'il s'agit de traiter de l'essai et du discours persuasif, des obstacles immédiatement insurmontables. (1982: 27)

Depuis ce constat d'Angenot fait au début des années quatre-vingt, le sort réservé à l'étude de l'essai n'a guère changé en France. Par ailleurs, Claire de Obaldia offre une seconde hypothèse en mettant l'accent sur la pratique même de l'essai dans la tradition française. Selon elle,

c'est précisément le fait que l'essai français tende à être finement autoréflexif, obsédé par la question de sa forme, et que les essayistes français soient, par conséquent, habitués d'être à la fois maîtres et théoriciens de l'essai qui rend incompréhensible, voire déconcertante l'absence de critique de l'essai, comme genre distinct en dehors de l'essai lui-même, dans les études littéraires françaises<sup>3</sup>. (1995: 60)

L'autoréflexion, qui peut aller jusqu'à une intégration de la théorie à l'intérieur même de l'essai (on le voit déjà chez Robbe-Grillet, mais de façon encore plus magistrale chez Barthes) pourrait bien effectivement constituer une autre raison déterminante expliquant pourquoi la théorie de l'essai a si peu suscité de développements en France. Chercher à établir des éléments d'une théorie de l'essai deviendrait secondaire puisque les essayistes s'y livreraient déjà eux-mêmes à l'intérieur de leur propre réflexion.

Le tableau que brossait Angenot de l'essayistique en France ressemble considérablement à la situation initiale de l'étude de Marc Lits, qui l'incite à déplorer l'indifférence française (et francophone) face à l'essai et à lancer un appel à sa théorisation. Selon lui, «il devient [...] urgent, à l'époque où les Reeves, B.-H. Lévy, Laborit et autres Finkielkraut connaissent un succès médiatique et éditorial sans précédent, d'élaborer un modèle théorique cohérent de ce genre» (1990: 295). Les noms qui retiennent l'attention de Lits rappellent une tendance qui domine chez certains critiques européens qui s'intéressent aux essayistes provenant des sciences et des sciences humaines plutôt que de l'univers de la littérature. Parmi les essayistes français contemporains importants, plusieurs sont effectivement issus des milieux des sciences humaines et sociales et de la philosophie et non pas du milieu littéraire, même si certains sont parfois aussi romanciers (Pascal Bruckner, Bernard-Henri Lévy). En revanche, de nombreux romanciers (Philippe Sollers ou Pascal Quignard, par exemple) ont également produit une œuvre essayistique plus que digne d'intérêt. Pourtant, leurs essais retiennent assez peu l'attention de la critique et n'occasionnent presque pas de recherches savantes. En se fiant aux exemples cités par Lits, je pourrais en déduire qu'un essai se reconnaît par son contenu idéal et la démarche personnelle de son auteur et non pas par sa littéarité. Une position semblable se retrouve dans «L'éloge de l'essai» de Gil Delannoï, une autre des rares études parues en France dans ce domaine<sup>4</sup>. Pour Delannoï, «le physicien qui pose des questions issues de son travail, le philosophe qui délaisse l'exigence de cohérence, le sociologue qui extrapole, l'historien qui synthétise créent autant de formes particulières d'essai» (1986: 185). Quelle est la part plus spécifiquement littéraire dans ces essais? Peut-on alors dire qu'ils appartiennent-ils vraiment à la littérature? Sûrement pas. Une telle conception de l'essai souligne bien son aspect provisoire, contingent, mais le rattache davantage à une forme de prose d'idées ou à une nouvelle écriture des sciences (physiques ou humaines) qu'à la littérature.

Si la question de la littéarité de l'essai retient peu l'attention, elle se trouve, en revanche, au cœur de la recherche qui s'est développée de façon notable au Québec au cours des vingt-cinq ou trente dernières années. Pensons notamment aux contributions importantes de Marc Angenot, d'André Belleau, de Laurent Mailhot, de Jean-Marcel Paquette et de Robert Vigneault. Si la France a proposé peu d'études théoriques de l'essai, le Québec aurait ainsi déjà fait, selon Paquette, sa large part. Celui-ci affirme même que depuis les années soixante-dix, «la

théorisation de l'essai est devenue [...], en quelque sorte, une spécialité québécoise» (1992: 195). Même si cette approche du genre s'avère indéniablement plus marquée au Québec qu'ailleurs dans la francophonie, par exemple, il serait toutefois exagéré, voire erroné de prétendre qu'elle occupe, même au Québec une place encore très significative dans les études littéraires. Il est vrai que l'on a vu une certaine tradition essayistique s'établir au Québec, mais elle ne constitue en rien un champ de recherche majeur. François Dumont, qui a étudié le phénomène québécois de la théorisation de l'essai, remarque d'ailleurs que «si l'essayistique a beaucoup été étudiée au Québec, les essayistes, en revanche, ont peu retenu l'attention» (1996: 331). Dumont constate que les monographies sur les essayistes québécois ou étrangers publiées au Québec sont, à toutes fins utiles, presque inexistantes, ce qui conduit à une situation un peu paradoxale.

Bien que l'on puisse parfois retracer une filiation théorique entre les chercheurs (toutes appartenances linguistiques confondues) d'hier et ceux d'aujourd'hui, il demeure pratiquement impossible d'esquisser les principaux moments d'une véritable transformation historique de certains concepts relatifs à la théorisation de l'essai. De quelle façon l'essai a-t-il été lu, conçu et analysé par ses principaux critiques au cours du XX<sup>e</sup> siècle? La volumineuse étude intitulée *L'essai et la prose d'idées au Québec*, dirigée par Wyczynski, Gallays et Simard (1985), esquisse quelques hypothèses, mais procède, dans l'ensemble de manière timide, avec moult hésitations et tâtonnements lorsqu'il s'agit de théoriser l'essai et d'en cerner les composantes discursives les plus significatives. Retracer, même en quelques pages, l'histoire de la critique de l'essai devient une tâche relativement périlleuse. Il est néanmoins loisible de rêver à une histoire transnationale<sup>5</sup> de l'essai qui permettrait d'ouvrir d'importantes perspectives de recherche. Non seulement n'existe-t-il pas (encore) dans l'ensemble du monde francophone une grande tradition critique de l'essai, mais il s'avère parfois très difficile d'établir rigoureusement un corpus représentatif d'essais. Les tentatives qui vont dans ce sens — toutes louables soient-elles — s'attireront rapidement des critiques, comme dans le cas de l'anthologie de Laurent Mailhot, *Essais québécois 1837-1983* (1984). On a en effet reproché à l'auteur soit d'évacuer des essais féministes<sup>6</sup>, qu'il estime «idéologiquement dirigés», soit de procéder à des choix jugés discutables (Vigneault, 1994: 283-290).

En outre, force est d'admettre que la littérature moderne a passablement ébranlé les genres littéraires. La littérature postmoderne est allée encore plus loin en ce sens, en proclamant la mort du genre. Mais que pourrait vouloir dire la mort de l'essai comme genre, alors qu'il a longtemps été marginalisé par les poétiques génériques, qu'il a dû errer comme un fantôme ou un mort-vivant? Comment peut-on en arriver à la conception la plus juste de l'essai aujourd'hui? Circonscrire l'essai de façon très restreinte n'est pas une solution. Élargir trop la notion d'essai le ramène presque à une non-entité ou à créer un paradigme négligeable. C'est pourtant cette conception très large de l'essai qui est privilégiée par Christian Tremblay (1992) dans une thèse où il étudie justement la forme et le discours de la thèse de doctorat. Tremblay inclut d'emblée la thèse dans le genre essayistique, avant de proposer un nouveau redécoupage des genres littéraires, dans lequel il inclut un genre argumentatif, lui-même divisé en quatre sous-genres (interrogatif, probatif, transformatif et conséquentiel). Ceux-ci correspondraient respectivement aux essais «littéraires»; aux thèses et aux traités; aux pamphlets et aux éditoriaux; enfin aux lois et aux maximes. Cet hypergenre appelé argumentatif accorde une place trop limitée à la spécificité de chacun des genres, et plus spécialement de l'essai. L'essai se voit encore une fois noyé dans l'ensemble un peu monstrueux désigné de la vague étiquette de prose d'idées et il ne pourrait se distinguer des autres formes seulement par le type d'argumentation qu'il favorise. Si tout texte d'idées peut devenir essai, l'essai, lui, que devient-il?

### UNE RECHERCHE INCERTAINE

Bien qu'elle ne soit pas très abondante, la recherche actuelle de le domaine de l'essai offre des pistes de réflexion qui suscitent un intérêt particulier. Dans «La théorisation de l'essai au Québec» (1996), François Dumont procède à une critique fort pertinente de la recherche en essayistique québécoise, qui appelle un prolongement et une ouverture du côté des rares mais intéressantes tentatives en domaine français. *La parole pamphlétaire* (1982) de Marc Angenot représente également un excellent point de départ pour étudier les modalités discursives de l'essai. Cette importante contribution ne s'attarde que partiellement à l'essai, puisqu'elle met plutôt en œuvre une essayistique, entendue ici comme «une méthodologie générale de la littérature d'idée» (p. 9). Angenot consacre la majeure partie de sa recherche au pamphlet, mais il inclut aussi d'autres formes qu'il appelle «*doxologiques* et *enthymématiques*» (p. 13) comme l'essai, le manifeste et l'homélie. À propos de l'essai, Angenot établit une typologie basée sur des

catégories générales: l'essai-cognitif (ou essai-diagnostic), qui «cherche à se placer dans une perspective universelle et neutre» (p. 53) et l'essai-méditation. Texte où l'énonciateur tend à s'effacer davantage, l'essai-cognitif, précise Angenot, «est fréquemment un pamphlet honteux qui se dissimule derrière un langage institutionnel alors même qu'il a perdu son pouvoir persuasif» (p. 56). Angenot donne en exemple le célèbre ouvrage de Julien Benda, *La trahison des clercs* (1927), comme «le type même du pamphlet intellectualiste» (p. 56) ou du pamphlet déguisé en essai-cognitif. L'essai-méditation, reconnaît Angenot, est, «de Montaigne à Rousseau, [...] le genre "délibératif intérieur" [et il] constitue une tradition essentielle de l'institution littéraire» (p. 57). En ce sens, il a peu de choses à voir avec la forme et le contenu du pamphlet. Les questions idéologiques que sous-tend le pamphlet et le but qu'il vise peuvent être diamétralement opposés à l'essai-méditation. C'est précisément pourquoi Angenot ne consacre que très peu de pages à l'essai en général et qu'il se contente d'effleurer l'essai-méditation.

Malgré son intérêt somme toute limité pour l'essai, l'étude d'Angenot a néanmoins connu un impact déterminant chez les critiques québécois de l'essai. Nombreux sont ceux qui ont été inspirés par la typologie d'Angenot ou encore qui ont tenté d'ajuster leur typologie à la sienne. Robert Vigneault est justement l'un de ceux-là. Même s'il voit dans la taxinomie d'Angenot un problème qui résulte, entre autres choses, de l'évacuation du registre polémique du domaine de l'essai, il y puise différents concepts. Dans *L'écriture de l'essai* (1994), Vigneault propose une autre typologie de l'essai, semblable à celle d'Angenot, bien qu'elle se veuille plus détaillée. Il divise l'essai en quatre registres: introspectif, polémique, cognitif et absolu. Vigneault dit d'emblée préférer le terme «registre» à ceux de «type» ou «modèle», car pour lui le registre «désigne une dominante qui n'exclut pas les modulations, les cadences improvisées» (p. 94). L'essai introspectif est celui où «l'énonciateur est non seulement sujet mais aussi objet de son discours» (p. 95). Dans le registre polémique, selon Vigneault, ce qui compte, c'est surtout «l'effet persuasif du texte: recteur d'un discours argumentatif, le sujet est tout entier investi par son projet conatif» (p. 94). Dans le registre cognitif, «l'accent est mis sur les idées exprimées» (p. 96). Vigneault y inclut aussi bien les *Pensées* de Pascal, *Qu'est-ce que la littérature?* de Sartre ou *Le roman à l'imparfait* de Gilles Marcotte. Les ouvrages que la tradition a communément appelés «essais critiques» appartiendraient donc pour lui au registre cognitif. Quant à la dénomination du dernier registre, l'essai absolu, Vigneault l'emprunte à Joseph Bonenfant, pour qui il

s'agit d'essais qui se situent «à égale distance du commentaire et de la critique» (1980: 255-256). Selon Vigneault, dans l'essai absolu, «l'énonciateur n'est plus que le simple relais d'un discours qui parle à travers lui, celui d'un sujet transcendantal ou "hyperonymique": *la vie*» (p. 96). *Le nouveau désordre amoureux* de Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut, ainsi que *Précis de décomposition* d'Emil Cioran en seraient, selon Bonenfant et Vigneault, de bons exemples. L'essai absolu chez Bonenfant ne s'inscrit pas dans un grand système; l'auteur ne fait qu'évoquer cette idée dans la conclusion d'un article, afin de montrer la diversité formelle du genre. Vigneault en fait l'un des registres de sa typologie, mais il ne lui consacre pas un développement substantiel. Ce registre ouvre pourtant la porte à une question délicate déjà évoquée en ouverture de ce chapitre: quel est le lien entre ce genre d'essais et la littérature? *Le nouveau désordre amoureux* est certes un essai, mais à partir de quels critères peut-on affirmer qu'il fait partie de la littérature? Vigneault, qui souhaite par ailleurs que l'on rejette définitivement l'adjectif «littéraire» souvent accolé à l'essai, répond implicitement à la question en estimant qu'un essai appartient d'emblée à la littérature. Pourtant, un philosophe qui quitte un système rigoureux pour emprunter un chemin plus personnel dans un essai ne fait pas d'emblée de la littérature. Il est permis de considérer que l'essai transcende les spécialisations: études de la littérature et des arts, sciences et sciences humaines. Alors, pas plus que la philosophie ou la morale, la littérature ne saurait à elle seule réclamer de tels textes (pensons aussi à Bataille ou à Blanchot) puisqu'ils relèvent souvent de plus d'une discipline sans en privilégier aucune.

La troisième et dernière typologie que j'examinerai ici plus longuement est celle que Germaine Brée et Édouard Morot-Sir élaborent dans *Du surréalisme à l'empire de la critique*<sup>7</sup> (1996), et qu'ils constituent exclusivement à l'intérieur du corpus français. Si Angenot développe une essayistique et que Vigneault se consacre exclusivement à l'essai, Brée et Morot-Sir préfèrent plutôt parler d'*essayisme*, une catégorie (ou un concept) assez peu usitée aujourd'hui qui embrasse une vision très large de l'essai et d'autres discours connexes (la critique, l'autobiographie ou le manifeste). Selon les auteurs, l'essayisme «désigne une disposition et une intention littéraires; il pourrait même aller jusqu'à suggérer un point de vue esthétique et un type particulier d'œuvre» (p. 263). Contrairement aux registres de l'essai de Vigneault, l'essayisme de Brée et Morot-Sir est une vision intellectuelle qui transcende les genres et les disciplines, mais dont la composante littéraire

demeurerait primordiale. Autrement dit, si leur conception de l'essai risque de nous replonger dans le débat insoluble de son appartenance (exclusive ou non) au littéraire, elle permet d'élargir la notion de littérature sans qu'elle devienne trop contraignante. Brée et Morot-Sir distinguent «cinq types d'essai: (1) l'essai-synthèse intellectuelle, (2) l'essai-polémique, (3) l'essai-poétique, (4) l'essai-vision, (5) l'essai-moralité» (p. 269). Ils évoquent aussi «l'essai-pratique», un type d'essai qui relève du domaine «que Montaigne lui a assigné» (p. 268), mais ils ne développent pas plus avant cette forme, qui demeure en marge de leur classification.

Le premier type, l'essai-synthèse, est celui qui dépend probablement le moins directement de la tradition montaignienne. Les auteurs le définissent, de façon un peu métaphorique, comme une «unification intellectuelle par son refus du système» (p. 270). Il s'agit d'ouvrages écrits davantage par des savants, des chercheurs ou des professeurs que par des écrivains. Selon Brée et Morot-Sir, leur «écriture [...] établit un pont entre les langages artificiels des spécialisations scientifiques et le vocabulaire abstrait des langues naturelles, et permet parfois à un talent d'écrivain de se faire reconnaître» (p. 270). Les auteurs donnent, entre autres, l'exemple des ouvrages de vulgarisation scientifique du biologiste Jean Rostand. Il semble toutefois qu'il s'agit là plutôt d'exceptions que d'une pratique très répandue dans le milieu scientifique. En fait, l'essai-synthèse regroupe surtout un grand nombre de textes venant des sciences humaines: «le besoin de synthèse envahit aussi les sciences humaines, et en ce domaine la quasi-totalité de la production scientifique aime à adopter la forme et le style de l'essai» (p. 270). En d'autres termes, cette affirmation signifierait que les sciences humaines se seraient en quelque sorte approprié le territoire de l'essai. On peut reprocher à Brée et Morot-Sir de ne malheureusement jamais proposer une définition minimale ni de la forme ni du style de l'essai. Il est par conséquent difficile de voir jusqu'à quel point un tel énoncé est véritablement pertinent. Ils ajoutent aussi, de manière un peu étonnante, que l'essai-synthèse englobe «la philosophie française du XX<sup>e</sup> siècle» (p. 270). Une telle idée aurait elle aussi mérité une explication plus élaborée pour être véritablement convaincante. Une mise en garde me semble s'imposer à ce sujet car, à l'instar de Vercier et Lecarme (qui distinguent plus nettement l'essai des études en sciences humaines), il m'apparaît quelque peu abusif de prétendre que les travaux en sciences humaines appartiennent maintenant presque d'emblée à l'univers de l'essai. Certes, plusieurs chercheurs en sciences humaines tendent à

s'investir davantage dans leur propre énonciation et à chercher une *écriture* plus littéraire, si l'on veut, mais dire qu'ils veulent ce faisant imiter la forme et le style de l'essai, c'est simplifier par trop rapidement la recherche en sciences humaines et donner des prétentions d'essayistes à des auteurs qui n'en n'ont pas.

L'essai-polémique, lui, n'est qu'indirectement défini par les auteurs. Pour eux, «la subjectivité [...] confère à tout essai un ton polémique. Il se fait théâtre d'opérations intellectuelles et luttes d'idées. Ses argumentations offrent tour à tour efforts de persuasion et dénégations passionnées» (p. 271). L'essai-polémique doit donc posséder un degré *supplémentaire* de polémique par rapport aux autres essais. Brée et Morot-Sir n'offrent pas non plus de distinctions entre l'essai polémique et le pamphlet, mais il est vrai qu'ils s'aventurent relativement peu sur le second terrain. Pour bien cerner l'essai-polémique, ils préfèrent plutôt proposer une série d'exemples pertinents qui relèvent des diverses pratiques polémiques de l'essai, dont celui assez éloquent de Julien Benda. À travers plusieurs ouvrages polémiques (*La trahison des clercs*<sup>8</sup>, 1927, *Discours à la nation européenne*, 1933 et *La France byzantine*, 1945), Benda serait devenu «le modèle du philosophe polémiste» (p. 271). Dans le même ordre d'idées, ils rappellent l'importante tradition française de l'essai polémique en mettant l'accent sur les écrits caractéristiques des mouvements politiques et intellectuels de droite comme de gauche. L'essayisme de droite occupe une place plus que notable dans la tradition polémique; outre Benda, les auteurs citent Bernanos, Drieu La Rochelle et les «délires antisémites et pacifistes de Céline» (p. 272). L'essayisme de gauche possède une importance au moins aussi considérable, avec notamment certains écrits de Sartre, Mounier et Merleau-Ponty.

L'essai-poétique «tente simultanément d'être *praxis* et conscience de *praxis*; et cette simultanéité fait de la pratique du langage, une poétique, de l'art du produire, de l'art du faire» (p. 274). *L'ère du soupçon* (1956) de Nathalie Sarraute et *Pour un nouveau roman* (1963) d'Alain Robbe-Grillet — auxquels j'ajouterai *Notes et contre-notes* d'Eugène Ionesco (1966) et *L'art du roman* (1986) de Milan Kundera — seraient des cas exemplaires de cette autopoétique, dans la mesure où les auteurs utilisent l'essai pour expliquer ou exposer leur propre prose romanesque (ou dramaturgique), la commenter et la comparer avec celles d'autres auteurs (romanciers ou dramaturges). Brée et Morot-Sir établissent aussi une corrélation entre l'essai poétique et l'autobiographie, qui ne me semble pourtant pas des plus justes. Le cas de *Roland Barthes par Roland Barthes*, étudié par les

auteurs, fait peut-être figure d'exception, dans la mesure où le texte oscille justement entre l'essai (poétique) et l'autobiographie. En fait, Brée et Morot-Sir vont plus loin en intégrant l'ensemble des autobiographies<sup>9</sup> d'écrivains dans cette catégorie de l'essai-poétique. Peut-on classer dans le même paradigme (il s'agit bien d'établir ici une typologie) *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Les mots* de Sartre et les *Manifestes du surréalisme* de Breton? L'autobiographie a connu un incroyable développement au XX<sup>e</sup> siècle et constitue maintenant bel et bien un champ discursif autonome et florissant. Le nombre d'autobiographies (déguiées ou non) et la désormais volumineuse critique littéraire de l'autobiographie sont là pour le prouver. S'il est vrai que l'essai et l'autobiographie contemporains partagent certaines zones discursives, de nombreux autres traits les distinguent et ne permettent pas de les classer sous un terme commun, même très large comme celui d'essayisme, sans négliger les attributs relatifs à chacun des discours.

L'essai-vision, catégorie assez vaste, serait «la littérature qui aspire à une vision du monde. Elle s'appuie alors sur l'anthropologie religieuse, ou se réfère à une *vision culturelle*, et la source même de sa documentation est l'histoire de l'art» (p. 281). D'après Brée et Morot-Sir, l'essai-vision «tend à l'universel mais refuse la systématisation philosophique, donne au langage une dimension nouvelle, presque toujours cosmique et souvent eschatologique» (p. 282). Comme premier versant de l'essai-vision, les auteurs citent notamment à titre d'exemples les œuvres de Roger Caillois, «au carrefour de l'anthropologie et de la cosmologie, de la poésie et de la philosophie» (p. 283), ou *Tristes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss. L'écriture sur la création ou les phénomènes artistiques en constitue l'autre versant. Les grandes études sur l'art d'André Malraux, qui appartiennent «à un domaine d'exploration où l'homme veut comprendre le sens de la création artistique, sa place dans la formation et l'évolution des cultures» (p. 285), en seraient un des parangons les plus éloquents. Dans cette riche tradition qui se poursuit, citons notamment certains essais de J. M. G. Le Clézio, d'Yves Bonnefoy ou, au Québec, de Pierre Vadeboncoeur. L'essai-vision est donc axé sur les modalités de la perception et du regard qui permettent cette rencontre originale entre une parole subjective et une œuvre d'art.

Le dernier type d'essai, l'essai-moralité, pourrait ressembler, dans une certaine mesure, à un cas limite, plus ou moins inclassable, peu importe la typologie employée. Il serait caractéristique à la fois de l'équivoque et de l'insaisissabilité de l'essai. L'essai-moralité se situe parfois assez près de la philosophie, même si,

selon les auteurs, il s'inspire ouvertement de la tradition montanienne, c'est-à-dire d'une des possibilités ouvertes par les essais de Montaigne: «l'essai est le langage psycho-sociologique qui décrit et explique les mœurs, et le langage moral qui décide des valeurs et des codes de l'action» (p. 287). Conscients du paradoxe que peut constituer un langage moral de l'essai et de la difficulté de concilier le discours essayistique et le rôle de la morale, Brée et Morot-Sir expliquent de quelle façon l'essai-moralité s'y prend pour le résoudre:

on a parfois dénoncé l'ambiguïté d'un discours moral qui décrit et décrète à la fois. En fait, il n'est ni l'un ni l'autre; il constitue le sens des actions humaines et est à la base des psychologies et des éthiques. Ce faisant, il répond à une exigence profonde du langage et remplit une des grandes fonctions de la littérature par l'intermédiaire de l'essai, qui prend alors une forme spécifique: [...] l'essai-moralité. (p. 287)

Ils subdivisent ensuite les trois directions qu'aurait prises la moralité de notre temps: polémique, mystique et dramatique (ou «comédie de l'intellect»). Les principaux essayistes qui situent leur pratique d'écriture en tout ou en partie du côté de la moralité seraient Cioran pour le registre polémique (mais aussi jusqu'à un certain point pour les deux autres), Bataille et Blanchot pour le registre mystique, Sartre et Camus pour le registre dramatique. Bien que l'«essai-moralité» soit un terme discutable pour qualifier ce type d'écrits, il montre bien à la fois la grande difficulté de les annexer à l'ensemble littéraire, et l'impossibilité de les confiner à un espace totalement extérieur à la littérature. Par ailleurs, ce que met de l'avant ce type d'essai, c'est son ouverture vers le domaine de l'éthique, davantage sans doute que celui de la moralité proprement dite. En d'autres termes, la moralité de notre époque à l'œuvre dans l'essai ne tendrait-elle pas plus particulièrement vers une forme d'éthique? Peut-être l'essai s'arrête-t-il quand la réflexion qui lui est inhérente décrète ou cherche à légiférer plutôt que de rester dans cet espace antérieur à la morale, celui de l'éthique<sup>10</sup>. Ainsi, la pensée subjective et provisoire de l'essai pourrait être accompagnée d'un travail éthique qui ne serait pas préalable à la morale, mais s'arrêterait sur son seuil, c'est-à-dire qu'il cesserait au moment où l'idée d'une loi morale apparaîtrait.

Comme on peut le constater aisément, l'essayisme pour Brée et Morot-Sir est un ensemble qui couvre un immense pan des discours littéraires et intellectuels contemporains. La typologie qu'ils développent a ceci d'avantageux qu'elle demeure très large, en intégrant à l'espace littéraire de l'essai les sciences humaines, les écrits sur l'art et l'autobiographie, mais en négligeant ce que l'on

nomme par convention la «prose d'idées». Les sermons, les pamphlets, les éditoriaux n'ont pas de place dans leur conception de l'essayisme. Les manifestes en font parfois partie, mais à l'instar de ceux de Breton, seulement quand ils agissent autant comme poétique que comme manifeste. En ce sens, il est vrai que les *Manifestes du surréalisme* de Breton s'éloignent du radicalisme des *Manifestes DADA* de Tristan Tzara — contemporains de ceux de Breton —, plus représentatifs du genre. En somme, l'essayisme décrit par Brée et Morot-Sir permet aussi d'accueillir plus facilement l'hybride et l'hétérogène. Leur étude montre admirablement la richesse et la diversité de presque toutes les formes possibles de l'essai en France au XX<sup>e</sup> siècle.

Quoique Brée et Morot-Sir récusent le statut de «genre» à l'essai, ce n'est pas dans le but de le ramener à un ensemble mineur de la littérature, mais plutôt pour le situer par-delà<sup>11</sup> les catégories génériques traditionnelles. Les ouvrages des scientifiques sont inclus dans la mesure où ceux-ci privilégient une vulgarisation de leur discipline tout en développant une écriture. Il s'agit d'un aspect intéressant mais discutable, il est vrai. À partir de quels critères l'auteur d'un ouvrage de vulgarisation scientifique développe-t-il suffisamment son *écriture* pour devenir un essayiste? Où se trouve leur littérarité? Les modalités discursives (mais aussi esthétiques et éthiques) de l'essai, de la critique, ainsi que des études en sciences et en sciences humaines ont rapidement changé au XX<sup>e</sup> siècle, et encore plus depuis les années cinquante. Dans un tel contexte, il importe de conserver une conception «généreuse» de l'essai, en évitant, bien entendu l'écueil que peut devenir le fourre-tout de la non-fiction<sup>12</sup>. S'il n'inclut pas l'ensemble de la prose d'idées, comme l'essayistique d'Angenot — qui regroupe surtout la littérature dite de combat: pamphlets, satires et écrits polémiques —, l'essayisme de Brée et Morot-Sir comprend des textes que l'on distingue normalement de la pratique de l'essai: le manifeste et l'autobiographie, par exemple.

De toutes ces distinctions taxinomiques, bien des associations et des recoupements restent possibles, comme l'a déjà montré Dumont (1996: 341-344) en comparant les études d'Angenot, de Paquette, de Vigneault, de Belleau et de Jean Terrasse (1977). Les textes à l'étude dans les chapitres ultérieurs constituent plutôt des formes hybrides; ils n'entrent pas aisément dans les catégories évoquées. En fait, ils oscillent librement entre plusieurs d'entre elles. Les typologies, faut-il le rappeler, n'ont pour but que d'offrir un cadre général pour un

corpus de textes. Elles possèdent toutes des limites évidentes puisque la plupart d'entre elles n'admettent pas facilement les textes génériquement hybrides<sup>13</sup>. Les typologues sont généralement les premiers à le reconnaître. D'ailleurs, Robert Vigneault avoue lui-même que *Roland Barthes par Roland Barthes* — œuvre qu'il estime admirable — ne réussit pas à être intégré d'emblée à l'un de ses quatre registres. Pour poursuivre avec cet exemple, notons que Brée et Morot-Sir l'incluent pour leur part dans le paradigme d'essai-poétique, mais, paradoxalement, en tant qu'*autobiographie*. Quant aux essais dans le roman (sans doute plus nombreux que l'on pourrait croire), ils ne sont pas abordés par les différents typologues. Il s'agit pourtant d'un territoire qui mériterait largement d'être exploré<sup>14</sup>. Sans adopter entièrement l'une ou l'autre des taxinomies, je me servirai néanmoins des registres de Vigneault, en ajoutant la dimension «poétique» de Brée et Morot-Sir — dont je retiens aussi l'idée de vision, dans sa relation à la création artistique, et celle de langage moral, ou plus exactement de sa partie éthique — lorsqu'il sera nécessaire d'apporter une telle précision concernant un essai. Il est vrai que le registre demeure un concept assez malléable, puisqu'un essai peut généralement se déplacer allègrement d'un registre à l'autre.

La conception de l'essai chez les différents chercheurs demeure très variable. Il s'avère donc impossible d'en arriver à rendre toutes les hypothèses évoquées ci-haut en un tout homogène. Pour certains, elle est très large et pour d'autres, assez restreinte. Chez Christian Tremblay, l'essai n'est qu'un élément parmi d'autres du discours sapientiel; chez Angenot, l'essai est un discours doxologique, mais l'auteur établit clairement la différence entre l'essai dit littéraire et la littérature agonique (ou de combat). Pour Brée et Morot-Sir, l'essayisme inclut une partie importante du discours intellectuel, mais il exclut la littérature de combat. Pour Laurent Mailhot, il importe de distinguer clairement l'essai de l'ensemble des études en sciences humaines, comme il le souligne dans ce commentaire très à-propos: «lié au développement des sciences humaines et de la fiction, l'essai s'en détache pour suivre ses propres traces, ouvrir un nouvel espace à la réflexion et à l'écriture — à la réflexion par l'écriture» (1984: 12). Enfin, Vigneault est peut-être celui qui conçoit l'essai dans le sens le plus montanien, avec une percée *limitée* du côté des sciences humaines, mais ouverte à une dimension polémique.

Il est indéniable que plusieurs auteurs souhaitent, d'une part, qu'on ne parle pas d'essai pour qualifier n'importe quel type d'écrit et, d'autre part, qu'on élimine radicalement un nombre considérable de textes que la tradition aurait, depuis des

décennies, qualifié d'*essais*, faute de connaître ou même de chercher un terme plus approprié. Certains d'entre eux confèrent à l'essai un statut particulier qui le placerait au-dessus de la mêlée, statut qui lui donnerait de la sorte une valeur symbolique plus forte. C'est en partie l'attitude qu'adoptent Mailhot et Vigneault — chacun à leur façon —, mais aussi Theodore P. Fraser, dans l'introduction à son ouvrage intitulé *The French Essay*. Pour ce dernier,

si un texte donné est concerné uniquement par la dissémination du savoir dans un domaine spécialisé, et que pour son propre intérêt, si les éléments de la personnalité de l'auteur sont absents ou virtuellement absents, et si la pertinence de la matière ne s'étend pas à un intérêt humain plus large, alors l'auteur n'a pas le droit d'honorer son écrit du titre d'«essai»<sup>15</sup>. (1986: vi)

La position de Fraser — qui est moins restrictive qu'elle n'en a l'air dans cet extrait — est justifiable pour quiconque tente de mettre un peu de clarté dans le brouillard taxinomique qui entoure l'essai et ses avatars. Il faut toutefois se garder de comprendre l'essai comme un texte appartenant à une catégorie plus élevée ou supérieure des études très variées que l'on publie aujourd'hui. Comme la forme de l'essai elle-même, le point de vue sur l'essai que j'adopte cherche à rester ouvert et assez souple, tout en montrant bien de quelle façon se distinguent les éléments les plus spécifiques du genre. Les signes discursifs qui lui sont propres feront donc l'objet d'étude de la seconde partie de ce chapitre.

## DEUXIÈME PARTIE

**LA VALSE DES DÉFINITIONS DE L'ESSAI**

Les typologies complètes et détaillées de l'essai demeurent, somme toute, l'apanage de quelques théoriciens seulement. Malgré la rigidité ou l'imprécision de certaines d'entre elles, elles montrent toute la variété et la complexité de l'essai. L'autre manière de cerner les frontières de l'essai qui a été retenue par les théoriciens consiste à le définir (et à le redéfinir) presque systématiquement. C'est pourquoi, dans les études contemporaines, les différentes définitions visant simplement à circonscrire l'essai sont légion. C'est un peu comme si parmi les chercheurs qui étudient ce genre, plusieurs avaient senti l'obligation de fournir aux lecteurs une définition préalable<sup>16</sup>. Quoiqu'elle puisse paraître étonnante, cette pratique n'est pas incompréhensible et encore moins vaine. Ce qui peut surprendre davantage, c'est sans doute le besoin d'un grand nombre de critiques de proposer une définition à chaque fois nouvelle et personnelle de l'essai. De plus, ceux qui entreprennent une étude du genre et qui proposent leur propre définition font généralement fi de celles qui existaient auparavant. Comment expliquer ce phénomène, sinon par l'absence d'une solide tradition critique dans le domaine? Cette pratique relève sans aucun doute de l'ambiguïté historique qui a toujours entouré l'essai. Il ne s'agira donc pas ici de s'attarder indéfiniment à la pléthore de définitions recueillies, mais bien d'observer comment on a *sur-défini* le genre, ce qui crée inévitablement une confusion terminologique. Toutefois, il n'est pas futile de s'arrêter à la question des définitions pour deux raisons: *primo*, l'essai est un genre (ou un discours) que l'on définit de multiples façons et à propos duquel on ne trouve pas souvent de consensus; *secundo*, il m'apparaît essentiel de très bien cerner l'essai en tant qu'objet discursif afin de situer son rôle à l'intérieur de multiples discours (le roman, l'autobiographie, la critique, la poésie) ou encore parallèlement à ceux-ci.

Ce besoin compulsif de définition de l'essai connaît aussi son versant opposé: j'en tiendrai pour preuve l'insistance de certains commentateurs à affirmer l'impossibilité de définir l'essai — sa définition résidant justement dans impossibilité à le définir. Ainsi, plusieurs chercheurs adoptent une position analogue à celle de George Core, qui conclut sa réflexion développée dans «Stretching the Limits of The Essay» ainsi: «peu importe le nombre de définitions que nous considérons,

nous devons déterminer que l'essai est impossible à définir»<sup>17</sup> (1989: 219). Une observation très similaire avait déjà été mise de l'avant par Gilles Delannoi:

En définissant l'essai comme tentative, on n'obtient aucune définition précise. Ce serait réduire le genre et sa portée que d'en donner une définition stricte. La définition ne tient que dans l'absence de définition stricte. L'essayisme ne se comprend que de manière essayiste. (1986: 185)

Une telle hypothèse possède bien entendu quelque chose de séduisant et elle n'est pas s'en rappeler les propos fort pertinents de Jacques Derrida sur «La loi du genre»<sup>18</sup>. Toute définition *stricte* peut effectivement agir comme une loi, pour reprendre l'expression derridienne, et conduire à un classement de textes selon des paradigmes de pureté et d'impureté. Existe-t-il effectivement un danger à vouloir définir un genre qui se veut presque ontologiquement indéfinissable? En revanche, le risque inverse est tout aussi réel, qui consisterait à laisser flotter autour de l'essai une indétermination conceptuelle et terminologique. Une définition ne doit pas nécessairement être conçue de façon immuable; elle peut parfois très bien aussi occuper une fonction conjecturale. De plus, déclarer, comme le fait Delannoi, que «l'essayisme ne se comprend que de manière essayiste» contient une idée quelque peu tautologique qui revient à dire que la poésie ne se comprend que de manière poétique, que le roman... etc., qui met à mal toute tentative de pensée critique.

Il n'empêche que tous ceux qui tentent de définir la pratique ou la forme essayistique s'accordent pour dire qu'il est extrêmement délicat d'établir des critères formels stricts et surtout, ils affirment que l'essai, genre libre par excellence — «le plus libre qui soit», selon Jean Starobinski (1985: 194) —, a investi et débordé les genres. Pour Joseph Bonenfant, la difficulté de trouver des critères définitionnels à l'essai correspond au lieu qu'il occupe dans l'espace littéraire: «l'essai se situerait à un confluent inhabitable où la vie racontée compose avec la langue racontante un récit plein de disjonctions, un poème plein de rapports nouveaux, et immédiatement signifiants» (1980: 244-245). Récit (non narratif), poème (en prose), dialogue (non théâtral), l'essai peut jouer pratiquement tous les rôles à la fois. L'essai n'absorbe pas les autres formes littéraires (comme peut le faire le roman), mais il en annexe parfois d'autres et donne ainsi l'impression de se transformer en amalgame discursif et formel, en une sorte de «fricassée», pour reprendre le mot de Montaigne. C'est alors l'hybridité textuelle qui confère à l'essai un statut si particulier.

J'examinerai maintenant quelques-unes des définitions qui, limitées à un ou plusieurs éléments, ne semblent pas donner la pleine mesure de la complexité de l'essai. Dans un ouvrage didactique, Yolaine Tremblay définit l'essai comme un «texte de forme très variable, fondé sur la subjectivité, où un "je" assimilable à l'auteur examine un sujet à partir de ce qu'il sait et de ce qu'il découvrira par et dans l'écriture» (1994: 5). Si cette définition n'est pas dénuée d'intérêt, l'idée d'associer de façon aussi banale le «je» du texte et la personnalité hors-textuelle de l'auteur paraît trop réductrice. L'essai contemporain crée d'innombrables jeux complexes entre le «je» du texte et un possible ou hypothétique référent qui ne peuvent pas se résumer à un retour à une conception du texte littéraire d'avant les postulats structuralistes et poststructuralistes sur la question<sup>19</sup>. Il est clair que dans certains registres d'essai, l'auteur parle en son nom et qu'il devient même abusif de parler de narrateur pour désigner celui qui occupe l'instance énonciative du discours. Ce qui est beaucoup moins clair, par ailleurs, c'est la localisation de la frontière entre les deux types d'instances discursives dont l'enjeu est important pour les études essayistiques, notamment dans le rapport entre essai et discours autobiographiques.

Dans *L'écriture de l'essai*, Robert Vigneault met en place une série de concepts et d'hypothèses concernant la spécificité scripturale de l'essai. La réflexion théorique qu'il propose est sûrement l'une des plus pertinentes sur le sujet. Quelques-uns des aspects qu'il discute dans cet ouvrage exigent néanmoins d'être repensés, notamment sa définition, qu'il présente ainsi: «discours argumenté d'un SUJET énonciateur qui interroge et s'approprie le vécu par et dans le langage» (1994: 21). La définition de Vigneault, à laquelle s'apparente beaucoup celle de Tremblay ne met pas, à mon sens, suffisamment l'accent sur les dimensions formelles de l'essai. L'interrogation et l'appropriation du vécu<sup>20</sup> (le «réel comme expérience», précise Vigneault) appartiennent-elles en propre à l'essai? Et l'essai peut-il et doit-il être réduit à cette dimension? Quoi qu'il en soit, le vécu (ou tout autre synonyme pour nommer le «champ existentiel») ne saurait être une caractéristique formelle fondamentale de l'essai. Chez Vigneault, une telle acception s'inscrit à l'intérieur d'une tendance encore trop proche d'une sorte d'essentialisme littéraire et théorique. Il donne un autre exemple de cette attitude en définissant cette fois-ci l'essayiste. Pour l'auteur,

l'essayiste est d'abord un écrivain doué d'un type particulier de sensibilité, à laquelle devra éventuellement faire écho une écriture spécifique; de fait, la pente naturelle, le tour très personnel,

inaliénable, de son imagination créatrice, ce n'est pas d'inventer des *histoires* ou des *dramas* ou des *fables*, mais d'interroger directement la vie mouvante. (p. 38)

Des expressions telles «le type particulier de sensibilité» et «la pente naturelle de son imagination créatrice» m'apparaissent trop impressionnistes et subjectives, et du même coup, elles achoppent à définir l'essayiste en tant qu'écrivain. Ne témoignent-elles pas d'une vision quelque peu romantique de l'essayiste? D'ailleurs, comment évalue-t-on la sensibilité d'un écrivain? Et comment faire la différence entre la sensibilité particulière d'un essayiste et celle d'un poète ou d'un romancier? Question oiseuse, il va sans dire. Par ailleurs, la vie interrogée directement par l'essayiste ne l'est-elle pas plutôt par l'intermédiaire d'une réflexion d'ordre culturel?

Pour en revenir à la dimension plus strictement définitionnelle, certains théoriciens notent aussi que l'essai a quelquefois été conçu avec la marque d'un signe négatif ou encore ils sentent le besoin de définir l'essai par ce qu'il n'est pas. Marc Angenot remarque que «curieusement, l'«essai littéraire» semble se définir en regard du «traité», du «précis», du discours didactique, par un *manque* — manque de systématisme, de recul théorique, lacunes et hétérogénéité compensées par une rhétorique du moi» (1982: 46). Ardent défenseur de la spécificité de l'écriture essayistique, Laurent Mailhot affirme que l'essai n'est «ni traité, ni thèse, ni éditorial, ni sermon, [il] ne traduit pas une pensée, il la cherche; il ne résume pas une question, il la déplace et la complique» (1992: 216). En réalité, en le retournant, ce manque pourrait aisément être conçu comme un élément positif; ce qui fait défaut à l'essai, c'est une forme très rigide ou une idéologie spécifique qui le sous-tend. C'est à partir de ce manque qu'il arrive à concevoir une latitude formelle et idéologique beaucoup plus grande. Les remarques d'Angenot et de Mailhot montrent bien les détours nécessaires pour rendre compte de toute la complexité de l'essai. De plus, le signe négatif qui peut apparaître *a priori* révèle tout un espace de liberté.

La définition de l'essai de Jean-Marcel Paquette est probablement celle qui a été le plus largement acceptée, au Québec tout au moins, ce dont témoigne sa reprise par d'autres critiques de l'essai. François Dumont ajoute même une mise en garde quant à une réutilisation non critique de la définition de Paquette, afin qu'elle ne se transforme pas en lapalissade. «Dans les études de l'essai québécois, cette définition apparaît comme une sorte de bouée de sauvetage, tant les critiques sont

habituellement démunis au moment de justifier la cohérence du genre qu'il étudient» (Dumont, 1996: 338). Bouée de sauvetage ou non, elle constitue en tout cas une excellente base pour approfondir la connaissance d'un objet aussi incertain que l'essai. Selon Paquette, «l'essai résulte de la combinaison, en texte, de quatre éléments formels constituant son code: 1) un JE non métaphorique, générateur 2) d'un discours *enthymématique* 3) de nature *lyrique* 4) ayant pour objet un *corpus culturel*» (1985: 622). Comme toute définition<sup>21</sup>, elle possède ses limites et ses mérites. En la commentant ultérieurement, Paquette avouera lui-même avec une habile ironie: «les définitions, par définition, ne servent qu'à servir» (1992: 126). C'est néanmoins en prenant pour point de départ cette prémisse qui, si elle ne fait pas consensus, semble bien acceptée, interprétée avec toute la souplesse nécessaire, que je procéderai pour circonscrire plus adéquatement l'objet essayistique. Cette définition — ouvertement inspirée de la forme qu'a donnée Montaigne à l'essai — vise à cerner le discours de l'essai en général (son code); en fait, elle privilégie implicitement un registre plus spécifique d'essai, soit l'introspectif, même si Paquette ne suggère pas de sous-diviser l'essai de quelque façon que ce soit. À partir des quatre éléments principaux (le «je», le discours enthymématique, le corpus culturel et la nature lyrique), je développerai une série de notions telles le sujet, le savoir, l'objet, l'anecdote et la citation, la fiction (du texte, de soi) et la vérité, qui permettront d'entrer plus à fond dans ce qui compose l'univers discursif de l'essai.

#### **DIRE «JE»**

Depuis les premières tentatives de Montaigne, on a associé l'essai à un espace discursif subjectif où l'expression du moi était importante, voire primordiale. Ainsi, l'essai s'est presque toujours conjugué à la première personne du singulier, même si, comme l'a déjà noté Angenot, dans les essais dit cognitifs (ou absolus, selon le registre de Vigneault), le «je» tend à s'effacer pour laisser place à un «nous» embrassant une certaine collectivité, ou encore à un «on», porteur d'une plus grande neutralité. Dire «je» ne confère pas à un texte une inéluctable subjectivité; celle-ci se trouve aussi ailleurs, parfois loin du «je» ou d'un moi apparent. Néanmoins, il est bon de rappeler cette prééminence de la première personne du singulier, car les conditions et les conséquences de cette énonciation essentiellement au «je» n'ont pas toujours été analysées de façon très détaillée. En d'autres termes, toute une rhétorique mais aussi une éthique de soi dans l'essai restent à développer. Si dans sa définition Paquette conçoit le «je» comme étant

*non métaphorique*, c'est, dit-il, «pour le distinguer du JE (métaphorique ou métonymique) générateur de récit ou de poésie» (1985: 623). Il ajoute: «le JE fondateur du discours essayistique n'est pas moins "construit" et fictionnel que le JE fondateur du récit romanesque — seulement il l'est *autrement* [...]» (p. 623). Toute l'ambiguïté que l'on peut lire dans l'«autrement» est aussi synonyme de l'entre-deux où l'on retrouve l'essai.

L'essai met donc en scène un «je» textuel dont le statut n'est pas toujours clair: référentiel pour certains, strictement fictionnel pour d'autres, il joue en fait dans un théâtre ambivalent et il mérite que l'on questionne plus à fond son rôle. D'abord, comment doit-on comprendre le sens (relatif) de cet «autrement» dont parle Paquette? En fait, il estime que ce «je» serait aussi tributaire d'une sorte de pacte, c'est-à-dire qu'il reprend un concept-phare de la théorie de l'autobiographie de Philippe Lejeune<sup>22</sup> et le réutilise dans le contexte de l'écriture de l'essai. Que voudrait dire un pacte essayistique? Le mot «pacte», selon Paquette, est «d'une étymologie commode et sûre [et] il abolit les risques de conflit entre le tout est fiction et tout est réel» (p. 623). Le pacte essayistique serait-il la solution idéale pour régler l'équivoque entre le narrateur ou l'auteur comme instance énonciative d'un essai? S'il existe un pacte entre un essayiste et un lecteur qui implique un rejet du «tout est fiction et tout est réel», c'est donc dire que l'autrement du «je» ne renvoie pas à un référent fictif, mais bien à une entité (et une identité) reconnaissable comme celle de l'autobiographe. Bien que les questions concernant le «je» et ses avatars puissent se révéler complexes à élucider, elles demeurent fondamentales pour saisir l'idée même de l'entreprise essayistique. Celles qui touchent à la présence ou à l'absence du «je» (et plus spécialement de la fiction de soi à l'oubli de soi) dans l'essai et, conséquemment, de la disparition ou du retour de l'auteur dans son texte, occuperont une place centrale dans les études textuelles des prochains chapitres. L'essai constitue un discours de/sur soi, et il tisse inévitablement des liens avec le discours autobiographique, comme le suggère déjà Paquette. Avenue relativement inexplorée jusqu'à maintenant, elle pourra sans doute nous fournir des réponses appréciables, dans la mesure où l'essayiste construit — souvent de façon parcellaire — aussi une parole autobiographique qui devient l'une des mailles de son discours.

La problématique du sujet occupe une place prépondérante au sein de la philosophie occidentale depuis la Renaissance. Trois siècles et demi après le *Discours de la méthode* de Descartes, ce qui a été convenu d'appeler le sujet

cartésien — héritier de la pensée chrétienne et précurseur de la modernité — a subi d'innombrables transformations, parfois très radicales. Sans entrer dans une trop longue discussion sur les significations du sujet cartésien et de ses métamorphoses, il faut peut-être (ré)affirmer brièvement ici la pertinence des théories de l'énonciation pour circonscrire le sujet d'un texte littéraire. Qu'est-ce qu'un sujet ou, plus simplement, qu'est-ce qu'un sujet pour les théoriciens de l'énonciation? Selon Émile Benveniste, «c'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet*, parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'"ego"» (1966: 259). À cette définition, Benveniste ajoute un autre élément essentiel: «la conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*» (p. 260). Ces arguments bien connus de Benveniste fournissent un excellent point de départ pour une étude du sujet. Néanmoins, l'acception strictement linguistique du sujet de Benveniste demande un élargissement pour parler plus pertinemment du sujet dans les textes littéraires et en particulier pour l'essai. Elle peut représenter la première de trois voies complémentaires qui circonscrivent plus précisément l'univers du sujet. Ces trois possibilités permettront de lier différents aspects nécessaires à rassembler les parties d'une étude plus en profondeur du sujet: les marques langagières et énonciatives propres au sujet, mais aussi le rapport du sujet à l'autre et le sujet comme mosaïque, se construisant à partir de fragments divers. L'essai, par sa spécificité, nécessite peut-être de prendre en considération plusieurs dimensions du sujet. Ainsi, l'essai (ou tout texte littéraire *a priori* non fictif) appelle inévitablement à une conception élargie du sujet qui ne peut pas non plus se limiter au domaine *réservé* à la fiction.

### L'ESSAI: UN DISCOURS ENTHYMÉMATIQUE

Comme l'essai est un discours d'idées, l'argumentation y occupe indéniablement une place centrale, mais elle ne repose pas toujours sur les mêmes procédés ayant pour but la fin propre de la rhétorique: la persuasion. Si, pour Paquette, l'enthymème<sup>23</sup> s'avère une des particularités de l'argumentation de l'essai, l'auteur se contente d'expliquer très rapidement cette idée, inspirée de Barthes<sup>24</sup>, qui voit dans le discours enthymématique le type discursif intellectuel, alors que le métonymique est celui du récit et le métaphorique celui de la poésie. Le discours enthymématique serait «caractérisé par son aspect *discursif* — dans les deux sens, à la fois, d'une argumentation logique «raisonnée» et d'un processus argumentatif par *digression*» (Paquette, 1985: 622-623). La réunion des deux

éléments est capitale. Le recours fréquent, voire systématique dans certains essais à la digression peut conférer au texte un aspect plus aléatoire, moins rigoureux, mais il peut aussi lui donner toute sa force d'évocation. En revanche, la récurrence d'un tel procédé n'est possible qu'à l'intérieur d'une argumentation certes raisonnée, mais également incomplète ou inachevée dans son principe d'organisation.

En développant plus à fond la notion d'enthymème, Marc Angenot le fait au regard d'un discours qu'il nomme doxologique, c'est-à-dire qui «reçoit en partie passivement l'*opinion courante*» (1982: 33), la *doxa*. Il insiste longuement sur la caractère enthymématique de la littérature de combat et le texte d'idées, dont ferait partie l'essai, dans la mesure où il relève d'une forme doxologique non polémique. D'après Angenot,

le discours enthymématique est composé d'énoncés lacunaires qui mettent en rapport le particulier et «l'universel» et supposent une cohérence relationnelle de l'univers du discours. Si des éléments narratifs y apparaissent, ceux-ci ne sont pas directement fonctionnels dans l'ensemble textuel. Ils sont subordonnés à la production d'un enthymème et à travers lui d'une séquence enthymématique vectorielle [...]. L'enthymème, en effet, est un maillon d'une «chaîne de pensée» plus ou moins déployée dans tous ses éléments, chaîne dont l'organisation n'est ni aléatoire ni réversible, mais organisée selon une stratégie générale d'ordre cognitif. (p. 31)

L'enthymématique s'oppose donc au narratif dans sa structure et sa composition discursives. Une des particularités formelles de ce type de discours tient à l'utilisation récurrente de la digression, procédé qui confère à l'essai une dimension dynamique, c'est-à-dire que la digression permet souvent de relancer une discussion et d'accentuer le mouvement de la pensée. Plus encore, c'est le concept de raisonnement lacunaire (ou inachevé) qui fournit à l'essai un mode d'énonciation qui lui est propre, et qui se trouve dans cette entreprise de réflexion sur un objet en suscitant davantage de questions que de réponses. C'est aussi en ce sens qu'il faut envisager la lacune: une stratégie énonciative et rhétorique qui participe de la réflexion essayistique et non pas une faiblesse argumentative.

### **Le savoir**

Fort complexe, la question du savoir de/dans l'essai s'avère un aspect fondamental de son discours. C'est plus précisément le statut du savoir et son utilisation dans l'essai — tributaire de son type discursif enthymématique ou réflexif — qui en forment l'enjeu principal. Sans constituer un *savoir*, l'essai intègre

toujours une forme de savoir — à défaut de le véhiculer — qui, en général, est plus manifeste que dans le roman, par exemple. Soyons clair: le savoir du roman (historique, politique, scientifique, artistique) peut être immense<sup>25</sup>, et celui de l'essai limité, mais l'essai n'arriverait que très difficilement à tenter de renoncer au sien. Là où le roman peut plus aisément évacuer le savoir, l'essai est aux prises avec ses éléments constitutants. Alors, en quoi peut consister plus spécifiquement ce statut? Selon Angenot, «le caractère discontinu du développement [de l'essai] [...] s'explique du fait qu'il ne s'appuie pas sur un *savoir* mais cherche à en saisir la genèse, à travers l'intuition» (1982: 57). Ce premier point souligne le questionnement personnel, voire intime face au savoir qui se déploie dans l'essai, qui ne saurait cependant se limiter à la dimension intuitive. Pour Lecarme et Vercier, l'essai «n'assure pas la transmission d'un savoir, mais sa mise en scène, ou sa mise en question par le pouvoir d'un style ou d'une écriture» (1982: 215). Ce deuxième point — très largement défendu par les théoriciens de l'essai — précise bien l'absence d'intention pédagogique ou didactique dans le discours de l'essai. La métaphore théâtrale de Lecarme et Vercier rappelle aussi la théâtralisation du savoir dans l'essai et sa tentation dialectique. Devrait-on aller jusqu'à affirmer, comme le fait Christian Tremblay, que l'essai dit «littéraire» «incarne le discours du *non-savoir* [et qu']il met en valeur l'incertitude de toute connaissance» (1992: 111)? Ce troisième point, dans le prolongement du second, privilégie la recherche inhérente à tout essai. En revanche, il faut se garder de voir dans l'idée du «non-savoir» un synonyme d'ignorance ou d'un refus radical de participer d'un discours du savoir. Il s'agit bien plus de comprendre l'importance de l'incertitude du savoir que propose l'essai, que l'on ne doit pas confondre avec le relativisme. Somme toute, on peut dire que l'essai n'est pas fondé sur un savoir, qu'il ne transmet pas un savoir, mais bien qu'il valorise la contingence de tout savoir. Il ressort de ces remarques une constante qui tient du point de vue particulier de l'essayiste face au savoir: celui de l'amateur, du non-savant ou encore de l'artisan, cette «espèce en voie d'extinction comme le rhinocéros de Java» (1989a: 7), soutient Jacques Brault dans une réflexion sur la solitude. En associant la subjectivité de l'essayiste, sa recherche d'un savoir provisoire, sa réflexion non systémique et son travail d'écriture qui vise plus à mettre en doute qu'à confirmer le savoir qu'il essaie d'appréhender, on arrive à créer une image qui reflète bien la dualité des textes qui interrogent le monde de la connaissance sans vouloir y trouver des réponses certaines ou définitives.

La recherche, d'une part, et l'incertitude, de l'autre, représentent deux clés essentielles pour appréhender le contenu savant de l'essai. Selon Paquette, qui paraphrase ici Lucien Goldmann, l'essai n'est pas un savoir, parce que son univers idéal se déplace plutôt du côté de l'interrogation. Et la plus fondamentale (et très montanienne) de celles que l'on retrouve dans l'essai, d'après Paquette, serait: «Que sais-je?» — à laquelle on devrait annexer son corollaire: «Qui suis-je?»<sup>26</sup>» Ces deux questions paraissent même indissociables. On peut bien voir que de cette interrogation constitutive de tout essai, le savoir n'est jamais exclu. L'essayiste qui pose la question «Que sais-je?» intègre déjà à sa réflexion un mouvement vers une forme de savoir. On peut alors dire que le questionnement de l'essayiste ne s'oppose pas au savoir; s'il ne le véhicule pas, il l'accompagne, mais il l'ébranle aussi, le met en cause. L'essai est une question, une réflexion, une discussion et une argumentation organisées autour des idées, mais ne se donnant toutefois pas pour but d'affirmer ou de transmettre un savoir. Il préfère nettement le déplacer et en éclairer les aspects les plus obscurs.

Le déplacement serait-il cette notion cruciale pour comprendre la façon dont le savoir occupe le territoire de l'essai? Encore une fois, l'appartenance de l'essai à de nombreuses disciplines ne permet pas de réponses sommaires. Tout en estimant que les sciences humaines en général ne doivent pas faire partie de l'univers de l'essai, Laurent Mailhot ne nie pas non plus un apport certain des sciences humaines à l'essai et à son contenu savant. Il maintient de sérieuses distinctions entre, par exemple, le Fernand Dumont sociologue (l'auteur des *Idéologies*) et le Fernand Dumont essayiste (celui qui a écrit *Le lieu de l'homme*). C'est au moment où le sociologue déplace son savoir du côté d'une interrogation qu'il réussit à créer «un horizon particulier». Mailhot émet aussi une hypothèse fort intéressante: «l'essai, écrit-il dans "L'écriture de l'essai", pourrait servir de pont (flottant) entre ces deux rives du savoir écrit et du savoir-écrire» (1992: 178). Même si cette dernière affirmation ressemble plus à une simple proposition qu'à un véritable argument, ne mérite-t-elle pas d'être développée? On pourrait d'abord y voir la conception de l'essai comme texte littéraire *fait* avec des idées; il serait alors tributaire d'un certain savoir, sans que celui-ci ne soit érigé en discours d'autorité ou de vérité. Ensuite, en recourant à nouveau à la métaphore judicieuse du pont (flottant) de Mailhot, cela montrerait très clairement une chose: le savoir de l'essai devrait s'actualiser dans une réflexion qui bouge, qui ne saurait se figer ni se fondre dans une pensée trop abstraite. On en revient donc à l'ambiguïté et à la mouvance comme notions

fondamentales de l'essai. Ainsi, dans sa relation avec le savoir, l'essai devrait être considéré avant tout comme une expérience d'écriture, au sens du développement d'une parole singulière et originale, qui refuse le langage factuel de l'information ou celui, plus abstrait, de la science, tout en risquant la mise en jeu de connaissances. Entre le savoir qui s'écrit et le savoir-écrire, l'essai, tout en prônant une subjectivité, une forme d'empirisme et en récusant l'organisation systémique, vise à se tailler une place dans l'univers des discours et de la connaissance que nul autre ne pourrait occuper.

### LA NATURE LYRIQUE

De prime abord, la «nature lyrique» s'avère sans doute l'aspect le plus discutabile de la définition de Paquette, auquel on pourrait aisément s'opposer d'emblée. L'essai ne paraît-il pas être, à bien des égards, anti-lyrique? Discours d'idées et lyrisme peuvent-ils aisément coexister dans un texte? En fait, Paquette ne retient qu'un des trois éléments que l'on associe traditionnellement au lyrisme: sa musicalité. Selon lui,

la nature *lyrique* du discours s'évalue à la récurrence, au sein du texte, d'éléments formels spécifiquement linguistiques (phonétiques, lexicaux, syntaxiques ou sémantiques), dans la mesure où nous pouvons définir le lyrisme comme *du langage* qui, par son propre code, indique qu'il tend vers *de la musique*. (1985: 622)

L'auteur insiste sur l'aspect musical du lyrisme et non sur les questions de subjectivité et d'expression passionnée des sentiments qu'on lui attribue aussi. Il est vrai que l'essai s'affirme comme une écriture littéraire où les questions de rythme et de musicalité de la langue peuvent parfois être très présentes et où le style occupe une place fort importante. En ce sens, ce que la «nature lyrique» rappelle, c'est que l'essai, au sens entendu par Paquette, consiste en une œuvre de littérature à part entière, dans laquelle est présente la recherche d'une *écriture* à travers des procédés littéraires divers. S'agit-il pourtant de lyrisme? Oui, si l'on s'en tient au caractère plus strictement musical. On peut retrouver la trace d'éléments formels spécifiquement linguistiques dans presque toutes les œuvres littéraires. En revanche, il est vrai que certains essais — par exemple ceux de Jacques Brault — témoignent plus éloquemment d'une forme sophistiquée de lyrisme ou d'une poésie de l'essai, mais en ce sens, ils n'apparaissent pas pour autant typiques de l'ensemble des essais.

Au-delà de sa dimension musicale, le lyrisme se conçoit difficilement sans une forme de subjectivité. Une autre façon d'intégrer le lyrisme à l'essai consisterait alors à revenir au point de départ, à la première personne, à ce «je» instigateur d'un discours et à voir dans quelle mesure il se rattache à un mouvement d'expression lyrique. Dans la littérature contemporaine, on peut constater une méfiance plus grande à l'égard du lyrisme, notamment face à ce que l'on peut voir comme ses excès: subjectivité extrême, sentimentalisme, anti-rationalisme. Aujourd'hui, peut-être sommes-nous toujours tributaires d'un certain préjugé anti-lyrisme (non sans fondement) qui mérite sûrement d'être revu, parce que le concept même de lyrisme demeure entouré d'une imprécision qui conduit souvent à la formulation de lieux communs. D'un côté, dans *L'art du roman*, Milan Kundera reprend la notion de lyrisme que son œuvre romanesque met en scène et expose, et il en donne une définition intéressante, qui le confine cependant un peu trop rapidement aux excès évoqués précédemment. S'inspirant de l'*Esthétique* de Hegel, Kundera oppose le lyrique à l'épique:

le lyrique est l'expression de la subjectivité qui se confesse [...].  
Le lyrique et l'épique dépassent pour moi le domaine esthétique,  
ils représentent deux attitudes possibles de l'homme à l'égard de  
lui-même, du monde, des autres (l'âge lyrique = l'âge de la  
jeunesse). (1986: 165)

Chez Kundera, cette attitude lyrique mène à l'ivresse, et laisse conséquemment peu de place à une conception moins tranchée. D'un autre côté, Jean-Michel Maulpoix, dans *La voix d'Orphée*, cherche à sortir le lyrisme des débordements et à renverser un certain nombre de clichés qui lui sont rattachés:

le lyrisme est de nature plus spirituelle que sentimentale. Il ne  
saurait consister en une simple «effusion» de sentiments  
personnels. Certes, ceux-ci sont la plupart du temps le prétexte  
de cette expansion, mais ils importent moins que le mouvement  
escaladant auquel ils donnent lieu. (1989: 59)

En somme, il ne s'agit pas de réconcilier des positions en défaveur ou en faveur du lyrisme, mais bien de montrer les possibilités, tout comme les limites du lyrisme dans l'essai.

## LE CORPUS CULTUREL

À l'instar du savoir, la question de la culture (comprise dans une acception très étendue) possède une importance indéniable dans l'univers de l'essai. Peut-on aller jusqu'à envisager l'essai comme la réflexion ou la méditation culturelle la plus

caractéristique de son époque? Il faut bien admettre que l'essai s'intéresse beaucoup à la culture: livres, tableaux, événements d'histoire, etc. D'ailleurs, il n'est pas inutile de rappeler que les *Essais* de Montaigne naissent des lectures de l'essayiste. Tous les essais qui retiennent ici mon attention s'inscrivent pleinement dans le discours culturel et littéraire de leur temps. Dans l'essai «*Homo sentimentalis*», qui constitue à lui seul la quatrième partie du roman *L'immortalité* de Kundera, l'essai devient le lieu d'une très longue digression qui intègre une réflexion portant à la fois sur un objet culturel spécifique (l'Europe comme civilisation du sentiment) et sur le roman qui se construit. Les trois recueils d'essais de Brault portent sur des objets culturels spécifiques (l'art, la poésie, les aléas de la société contemporaine), tout en ayant presque toujours comme intermédiaire soit un sujet d'énonciation omniprésent (*Chemin faisant* et *La poussière du chemin*), soit subtilement effacé (*Au fond du jardin*). Quant à *Roland Barthes par Roland Barthes*, le discours culturel y est abondant et s'il est plus théorique que chez les deux autres, il est également médiatisé par une forme assez originale d'ethnologie du sujet.

Pour André Belleau, qui accorde une importance déterminante à la culture dans la tradition de l'essai, l'existence même de l'essai dépendrait directement de la capacité culturelle d'une société à engendrer des essayistes. C'est notamment l'une des idées qu'il met de l'avant dans sa «Petite Essayistique<sup>27</sup>». «L'essayiste, écrit Belleau, travaille [...] dans le champ de la culture. Il a le bonheur d'habiter la sémiosphère» (1986: 88). Si l'essayiste trouve son lieu privilégié dans le monde de la culture, c'est aussi là, soutient-il dans «La passion de l'essai», qu'il puise son langage:

chez l'essayiste, il faut que le langage qui lui fournit son matériau soit déjà culturellement saturé. L'essayiste, en effet, ne travaille pas avec ce qu'on pourrait appeler le langage de la vie en général, celui du travail, de la peine, de la souffrance des hommes, mais bien avec le langage de la culture. (1987: 94-95)

Il met l'accent sur le langage propre à la culture, c'est-à-dire un langage au second degré, ce qui n'est pas sans rappeler le paradigme des discours doxologiques d'Angenot. D'après Belleau, dans «Petite Essayistique», le rapport de l'essai à la culture serait aussi d'un autre ordre:

l'apparition d'essayistes dans la littérature suppose une condition supplémentaire: que la teneur en culture du discours social ne se situe pas au-dessous d'un certain seuil. Car l'essayiste, lui, travaille plus spécifiquement avec le langage de la culture. Et il

m'apparaît évident qu'une société où les signes de la culture sont raréfiés produira peu d'essayistes. Il serait facile d'imaginer la culture comme un gaz rare dans une société saturée de discours sportifs, publicitaires, etc. (1986: 88)

Cette dernière hypothèse de Belleau, qui repose, entre autres, sur la situation québécoise d'avant l'ébullition culturelle des années soixante, contiendrait-elle du même coup un germe tristement prophétique? Une question assez spéculative, à vrai dire, puisque l'essai s'adapte sans doute assez bien à la transformation de la culture ou plutôt à sa mouvance. Par ailleurs, l'absence d'essayistes dans une société donnée dépend aussi d'autres facteurs beaucoup plus subtils ou inexplicables; par exemple, malgré son immense richesse culturelle et littéraire, l'Italie a produit peu d'essayistes majeurs, contrairement à la France, l'Angleterre, l'Allemagne ou l'Espagne. Ce qui est plus clair, c'est que l'essai crée une indispensable réflexion sur la culture, mais toujours en la repensant et en la mettant en jeu.

### **L'objet**

Si la relation d'un sujet à un objet est à la base même de la connaissance, la réflexion qui en découle est particulièrement créatrice pour l'essayiste. La construction enthymématique permet de passer plus aisément d'un objet à un autre en procédant par une argumentation lacunaire et en produisant des chaînes métonymiques ou synecdochiques. À ce moment-là, l'objet occupe alors pleinement le rôle de transition. C'est en partie ce que suggère Graham Good, quand il affirme que

les relations entre les pensées dans l'essai sont souvent faites à travers les choses, plutôt que d'être liées directement en un argument continu. Le terme «réflexion» est peut-être meilleur que «pensée», puisqu'il suggère la réflexion intellectuelle d'un objet<sup>28</sup>. (1988: 7)

Cette réflexion émise à même un corpus culturel repose-t-elle *a priori* sur le concept d'*objet*, sur toute la virtualité que représente un objet culturel? Dans ses articles, Paquette établit clairement la corrélation du sujet de l'énonciation à l'objet de son discours. Selon lui, au plan théorique, il existe en réalité deux objets distincts à l'intérieur de l'essai: l'objet apparent et l'objet réel. L'objet apparent représente le corpus culturel où l'on retrouve deux types discursifs spécifiques: la citation et l'anecdote, privilégiées dans la culture et la critique de l'essai. La citation, déjà très abondante chez Montaigne, constitue certainement un aspect essentiel de

l'énonciation de l'essai. L'objet réel de l'essai serait, selon Paquette, le générateur même du discours: le «je»; autrement dit, le discours *de soi et sur soi*. La relation du sujet à l'objet devient, dans une certaine mesure, celle d'un sujet à un double objet, dont un est le sujet de l'énonciation lui-même. Il s'agit là d'une façon complexe et assez originale d'envisager la question du lien à soi-même qui marque fondamentalement l'essai par le biais de l'objet du discours. Le sujet parle d'un objet spécifique (lui-même) à travers un autre objet (de nature culturelle). C'est peut-être ici, dans ce rapport privilégié de soi comme sujet de l'énonciation à soi comme objet de discours que l'on peut saisir cette idée de la «fiction de soi» — notion qui sera développée ultérieurement. Il s'agirait alors de l'un de ces «effets de fiction», peut-être le plus important ou du moins celui qui semble le plus stimulant parmi ceux qui sont à l'œuvre dans l'essai.

### **L'anecdote et la citation**

Le discours essayistique élabore généralement une stratégie à partir de deux procédés littéraires principaux: la citation et l'anecdote. La première sert à présenter l'objet de discussion et à fournir des arguments à l'essayiste; quant à la deuxième, elle permet d'illustrer un exemple de façon moins dogmatique et de donner un caractère ludique, comique ou ironique à l'essai. L'anecdote apparaît comme un moyen idéal pour lancer l'essai dans un dialogue avec autrui ou plus simplement pour amorcer une réflexion sur un phénomène d'ordre culturel. Par ses dimensions brève, incisive et souvent humoristique, l'anecdote réussit généralement à mettre en place de façon juste et efficace les propos que cherche à tenir l'essayiste. Même si elle peut sembler peu sérieuse ou frivole, voire insignifiante, l'anecdote pour l'essayiste demeure un point de départ, une occasion d'explorer une vérité souvent partielle mais toujours pertinente. Mais sa participation dans le discours essayistique lui donne aussi une dimension formelle supplémentaire. Selon Joel Fineman, à l'intérieur du discours historiographique qu'il étudie, «l'anecdote produit l'effet de réel [et] l'impression de contingence [...]» (cité dans Huglo, 1997: 28). Inversement, la dimension narrative de l'anecdote ouvre une brèche dans le discours enthymématique et provoque un effet de fiction tout en cherchant à échapper à sa portée strictement contingente.

L'anecdote appartient à une très longue tradition discursive et a créé des formes très variées (historiographique, légendaire, exemplaire), mais elle a aussi subi une dévalorisation considérable au XX<sup>e</sup> siècle. Pour Marie-Pascale Huglo, «l'anecdote

moderne semble alors prise dans une sorte de *double bind*: exemplaire, on la suspecte de déformer les faits; factuelle, on lui reproche de manquer de portée, c'est-à-dire ne n'être pas exemplaire» (1997: 33). Sa légitimité et sa pertinence ont été largement remises en question surtout depuis les cinquante dernières années. Pourtant, dans certaines œuvres narratives contemporaines où l'expérimentation textuelle s'avère considérable (Huglo analyse un texte de Cortázar, mais on pourrait aussi penser à Kundera), on assiste à une revalorisation de l'anecdote, justement dans l'exploitation de sa prétendue insignifiance, par le retournement possible de son sens et par l'intérêt énonciatif de sa forme, qui peut notamment épouser le fragment avec plus d'aisance. Contrairement aux œuvres narratives, l'anecdote dans l'essai, ne saurait être accusée de «platitudes événementielle» (expression que forge Huglo pour mieux la récuser), puisqu'elle ajoute un petit récit à un texte d'idées et non un événement banal ou insipide à une suite narrative d'événements plus significatifs. Si la forme anecdotique réussit à se glisser partout, sa fonction demeure éminemment variable, notamment dans l'essai. Elle se fera humoristique, critique, narrative (pour le pur plaisir de raconter, de divertir), éthique<sup>29</sup>, ou plus spécifiquement essayistique, dans le cas d'une anecdote autobiographique qui vient illustrer puis relancer la discussion de l'essai.

L'anecdote (même quand elle possède une valeur référentielle) est une stratégie intertextuelle dont le but diffère de la citation. Reprendre ici un énoncé connu d'Antoine Compagnon, «toute pratique du texte est toujours citation» (1979: 34), c'est insister sur son importance comme prémisse de recherche et, à plus forte raison, rappeler que le travail de la citation devient partie intégrante de l'écriture même de l'essai, qu'elle peut aller jusqu'à en constituer le point de départ. En ce sens, la citation est peut-être la manifestation la plus évidente de l'intertextualité. Citer, c'est en quelque sorte accueillir l'autre dans son texte, lui donner la parole. Il existe de multiples façons d'intégrer ou d'assimiler le texte d'autrui dans un essai. En réalité, les voix des autres écrivains sont très nombreuses à se faire entendre dans l'essai. Dans leurs textes, les essayistes posent des questions à partir de la voix des autres, parfois même en communion avec elles. On pourrait même dire que l'essayiste s'autorise, jusqu'à un certain point, à prendre la parole en allant la chercher chez l'autre. Il ne s'agit évidemment pas de remettre en question l'originalité de la parole de l'essayiste, mais bien de montrer qu'elle entre dans un rapport dialogique complexe et parfois conflictuel avec une autre parole, un autre discours. L'intégration de celui-ci dans l'essai tient peut-être davantage de l'exercice

dialectique lui-même, de la discussion qui s'établit avec l'autre que de la vérité ou l'importance de cette autre parole. Les stratégies déployées par l'essai pour permettre à l'autre de faire entendre sa voix sont nombreuses et variées; outre la citation et l'anecdote, on retrouve notamment le dialogue, la lettre, le commentaire et la critique.

Si tout texte est construit comme une mosaïque de textes, l'essai, lui, est aussi métatexte, texte sur un autre texte. La citation occupe une place parfois paradoxale dans les ouvrages des essayistes. Il existe ainsi de très nombreuses techniques relevant de l'art de citer: la citation peut se faire abondante, mais aussi allusive, lâche, sans guillemets et sans références explicites. L'essai ne s'adonne pas à un usage strict et normatif de la citation, bien au contraire. Compagnon parle de la perversion (sans connotation péjorative) de la citation, qui peut prendre diverses formes: le plagiat, l'inflation de citations ou l'autocitation. La perversion du système classique de la citation est même une pratique courante de l'essai. Si l'essai permet un choix de multiples stratégies citationnelles qui enrichissent son travail réflexif et idéal, en revanche, elles lui confèrent une part plus grande de vulnérabilité. La liberté de la forme essayistique permet à un auteur de recourir plus simplement à un travail de la citation fort élaboré, mais aussi aléatoire, à l'intérieur duquel les allusions, paraphrases et citations précises, de mémoire ou inventées se côtoient. Elle donne au lecteur une plus grande marge de manœuvre dans son interprétation du texte, mais le laisse également face à une incertitude quant à l'importance qu'il doit accorder à la valeur de l'univers citationnel convoqué dans l'essai.

## **LA FICTION /LA NON-FICTION**

Parmi les diverses conceptions de l'essai et ses modalités d'énonciation, une hypothèse semble avoir séduit de nombreux critiques, principalement au Québec, depuis un certain nombre d'années: la fiction de l'essai. Pour aller plus loin dans une telle discussion, il importe au préalable de dépasser la formulation dichotomique «fiction/non-fiction» qui sert d'intitulé à cette section. Cette opposition binaire — fort rigide, du reste — peut servir lorsque vient le temps de classer des textes, mais elle se transforme en impasse devant laquelle se retrouve l'essai dans certaines traditions critiques, notamment l'anglo-américaine<sup>30</sup>. Ainsi, j'abonde dans le même sens que les critiques québécois tels Belleau, Mailhot, Vigneault et François Ricard, qui estiment presque unanimement qu'il est préférable de ne pas noyer

l'essai dans la masse de la non-fiction. En revanche, je questionne les hypothèses de certains d'entre eux voulant que l'essai, puisqu'il ne fait pas partie de la non-fiction, relève, par conséquent, de la fiction. Cette conjecture, toute séduisante qu'elle puisse paraître au premier abord, mérite d'être étudiée de plus près, car elle s'appuie parfois sur des arguments discutables.

Dans «Approches et situations de l'essai québécois», André Belleau affirme un peu péremptoirement: «il semble y avoir accord de principe sur le fait que l'essai procède du fictionnel à l'instar de tout discours littéraire» (1984: 150). D'abord, cette remarque peut paraître étonnante puisqu'il n'existe justement aucun consensus préalable à propos d'une telle hypothèse. Puis, immédiatement après avoir énoncé ce qui ressemble à une constatation, voire une évidence — qui s'avère plus une formule rhétorique mettant de l'avant sa propre position qu'un argument convaincant —, Belleau fait référence allusivement aux travaux de Paquette, mais ce dernier, s'il parle d'un «je» fictif à l'intérieur de l'essai (pour éviter de tomber bêtement dans le piège de la référence à l'Auteur), ne va pas jusqu'à qualifier l'essai de discours fictif. Théoricien de l'essai, Robert Vigneault affirme aussi que l'essai doit être considéré comme un texte de fiction, une fiction d'idées, tout simplement. Comment justifie-t-il cela? «C'est en remuant des idées, écrit Vigneault, que l'essayiste modèle son monde (étymologie de *modeler* [«fingerer»]: *tingo-is-fingere-fictum*, d'où *fiction*)» (1994: 23). Une telle explication étymologique apporte-t-elle un argument suffisant pour éliminer toute l'ambiguïté du concept de fiction? Il est permis d'en douter. L'essai est-il un genre *ontologiquement* fictif? Vigneault tient justement à préciser que «le mot “fiction” est un terme analogue et non équivoque: il y a toutes sortes de *fictions*» (p. 35). Existe-t-il des fictions plus fictives que d'autres? Il est indéniable que l'essai utilise la fiction, qu'il se sert d'elle et que dans certains cas, elle est inextricablement mêlée à lui. Il semble exister une trop grande diversité d'essais (de registres ou de types) que l'on ne peut tout simplement pas ramener au paradigme de «fiction idéale», pour reprendre l'expression de Barthes, sans rendre le concept de fiction inopérant et le transformer à son tour en un fourre-tout inutilisable.

Laurent Mailhot défend aussi l'idée du fictionnel de l'essai, mais contrairement à ce que fait Vigneault, cette hypothèse n'est jamais véritablement théorisée chez lui. En définissant l'essai comme «fiction», Mailhot rejette donc explicitement son appartenance à la prose d'idées au même titre que le traité, le manifeste, le sermon ou l'éditorial. Aussi Mailhot réitère-t-il à plusieurs reprises dans ses articles qu'il est

impératif d'exclure de l'essai toutes les études, savantes ou non, tous les manuels didactiques, et le reste qui ne relèvent pas du même registre de discours, c'est-à-dire celui de la fiction. En revanche, la conception de Mailhot diffère quelque peu lorsqu'il s'attarde, de manière plus concrète, à un corpus assez hétérogène d'«essais» du XIX<sup>e</sup> siècle québécois. Selon François Dumont, l'essai chez Mailhot devient alors un synonyme de «prose d'idées de valeur littéraire» (1996: 337). Aucun théoricien parmi ceux qui considèrent que l'essai s'inscrit dans un paradigme fictionnel ne réussit donc à en faire la preuve de façon très convaincante, faute de véritable démonstration ou d'explications suffisamment étoffées. Certains registres de l'essai relèvent davantage que d'autres (l'introspectif, par exemple) du discours fictionnel. C'est dire que ces essais tirent parti de toutes les possibilités discursives qui leur sont offertes, y compris le recours à la fiction; les trois auteurs de mon corpus en témoignent à l'évidence.

Dans un autre ordre d'idées, serait-il possible de déceler une «intention» qui sous-tend certaines propositions des théoriciens québécois? Reprenons par exemple plus en détail le raisonnement de Vigneault. Un auteur qui publie une étude (sur la littérature ou sur une autre manifestation culturelle) et qui atteint une certaine qualité d'écriture, un style personnel stimulant et un ton éloquent peut voir son texte recevoir le nom (mélioratif, ici) d'essai. Si c'est un essai, c'est qu'il relève de la fiction (une fiction d'idées) et celle-ci implique inévitablement une littérarité intrinsèque du texte. Par conséquent, il participe de la littérature. Donc, son auteur est (ou est en voie de devenir) un *écrivain* et non un écrivain, pour reprendre la distinction barthésienne utilisée auparavant par Vigneault. Ce désir ou cette volonté — très louable — d'appartenir au monde des écrivains (et non des écrivains) paraît assez évident dans l'ouvrage de Vigneault. *L'écriture de l'essai* est sous-titré «Essais» et il est publié dans une collection appelée «Essais littéraires»: jusqu'ici, rien de très anormal, puisqu'il s'agit là de catégories éditoriales typiques. La première partie de l'ouvrage s'intitule «Réflexion théorique», alors que la suivante est coiffée du titre «Essais spéculaires» et l'épilogue «Petit Essai autobiographique». On peut voir là, ainsi que dans les propositions des titres de chapitres de la seconde partie, une répétition du mot essai lui-même et par conséquent de l'inscription de l'auteur dans le monde des essayistes, c'est-à-dire celui des écrivains<sup>31</sup>. Cela n'enlève rien à la qualité de la réflexion théorique de Vigneault, mais risque probablement de rendre l'idée du «fictionnel» de l'essai moins plausible<sup>32</sup>.

## VÉRITÉ/FICTION/LITTÉRATURE

S'interroger sur le fictionnel de l'essai incite à une réflexion parallèle autour du concept de vérité, qui est abordé par plusieurs théoriciens. Penser l'essai comme œuvre de fiction purement et simplement, c'est ne pas croire qu'il doive être contraint à dire vrai. La question de la vérité occupait déjà une position centrale dans la conception proposée dans l'un des textes fondateurs de la théorie essayistique, celui de Lukács (1972), et elle a sans doute contribué à nourrir les théoriciens contemporains de l'essai. Le statut de la vérité dans la réflexion lukácsienne demeure pourtant un peu abstrait, voire équivoque. La vérité se trouve indéniablement liée à l'expérience et à la vie (la vie en soi et la vie concrète, les deux types de réalité spirituelle selon l'auteur). Pour Lukács, puisque l'essai est une forme d'art, il n'est pas tenu de proposer une vérité (qui pourrait être universelle à l'instar d'un principe scientifique) et encore moins d'imposer une vérité (comme une doctrine théologique, philosophique ou autre). En revanche, il existerait une vérité que chaque essai digne de ce nom serait en mesure de faire ressortir, de mettre au jour. C'est parce qu'il arrive à trouver une vérité personnelle et spécifique que l'essai réussit à s'imposer et aussi à franchir les époques et les cultures. Par exemple, Lukács affirme que la «vérité authentique» se trouve dans le dialogue platonicien, justement parce qu'il est dialogue et qu'il fait constamment resurgir une nouvelle interrogation. La vérité de l'essai serait authentique dans la mesure où elle offrirait une autre possibilité de questionnement et de réflexion plutôt qu'une preuve scientifique irréfutable. Lukács précise que l'essai se moque de l'illusion de la vérité et de la vérité dite naturaliste. Il voit dans l'essai

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 [de] la suggestion d'une telle vie.  
(1972: 105)

Dans une œuvre littéraire comme l'essai, la vérité ne doit-elle pas être envisagée de façon duelle? Jean-Marcel Paquette défend implicitement un tel statut de la vérité essayistique; celle-ci peut se comprendre chez lui de deux manières distinctes: l'une est négative, l'autre positive. L'aspect négatif de la vérité tient à la façon même qu'a Paquette de concevoir l'essai, c'est-à-dire un discours qui ne peut pas être réduit à un sous-ensemble discursif de la prose d'idées. Par conséquent, l'essai n'est pas davantage un ouvrage didactique qu'un vulgarisateur de vérités issues d'un grand discours savant ou scientifique. L'essai n'aurait que

faire des vérités scientifiques exprimées ailleurs. En revanche, Paquette croit, à l'instar de Lukács, que la vérité de l'essai doit être abordée d'une *certaine* façon, sans toutefois expliquer clairement de *quelle* façon. Si Paquette n'a jamais cherché à définir le rôle fondamental de la vérité dans l'essai, il a tenté de comprendre certaines de ses fonctions. Il parle ainsi de «s'approcher de la vérité» ou encore d'une certaine «qualité de vérité» de l'essai. Qu'est-ce qu'une *qualité* de vérité et comment peut-on la circonscrire? L'explication qu'il offre tient à un concept rhétorique: le paradoxe, qui est pour lui une *vérité* d'ordre poétique. Cette formulation n'est-elle pas elle-même un paradoxe? D'après Paquette, «si l'essai ne s'exprime que par paradoxes, approchant la vérité sans la délivrer tout à fait, c'est que le caractère des liens qui unissent le JE à l'objet de sa réflexion est irréductiblement paradoxal» (1992: 327). Atteindre une certaine vérité par le paradoxe, voilà qui confère à l'essai une position complexe, mais surtout ambivalente face à la vérité. On pourrait dire que l'essai interroge et s'interroge afin de comprendre un fragment du réel qui demeurerait autrement inaccessible. La notion de vérité, on le voit bien, s'inscrit donc dans un rapport privilégié à la fois avec l'objet de l'essai et avec les effets de fiction du texte.

Cette percée du côté du concept de la vérité ramène la discussion à une question soulevée plus haut où était mis en cause le statut *ontologiquement* fictif de l'essai préconisé par certains critiques. Il serait étonnant qu'une telle hypothèse réussisse vraiment à s'imposer, mais elle mérite encore une fois d'être examinée, parce qu'elle a été émise par plusieurs, mais rarement développée plus à fond. André Belleau suggère une piste de recherche qui paraît *a priori* fort stimulante, mais qui peut s'avérer aussi quelque peu hasardeuse:

Quant à l'essai considéré comme une fiction idéale, voilà un parti qu'il serait intéressant, après l'avoir pris, de pousser jusqu'au bout. Le seul fait de se demander si Novalis est aussi fictif dans Fernand Ouellette que Napoléon dans Stendhal ouvre de fascinantes perspectives. (1984: 151)

Ces perspectives fascinantes (elle le sont sans aucun doute) ne peuvent être valables que pour une partie très limitée du corpus d'essais. Kafka ou Broch dans *L'art du roman* de Kundera sont-ils fictifs? Les exemples pourraient se multiplier presque à l'infini. Tous les auteurs dont il est question dans les innombrables «essais critiques» peuvent-ils être considérés comme fictifs? On peut en douter, sinon tout serait fiction. En revanche, à la décharge de Belleau, il apparaît évident que des essayistes se plaisent quelquefois à aller au-delà de la frontière entre

personne réelle et personnage fictif. Par exemple, les textes d'*Au fond du jardin* de Brault repousse cette limite entre un auteur bien connu et la création fictive qui s'en inspire dans des zones aux contours imprécis. Dans ces courts essais de Brault, on se trouve davantage devant une poétique de l'indécidable où les personnages (Samuel Beckett, Katherine Mansfield ou Emily Dickinson) appartiennent à la fois à des univers fictifs, référentiels et biographiques.

Éviter d'adopter un point de vue trop tranché sur le sujet paraît la solution la plus appropriée, même si elle peut laisser place à une certaine ambivalence. Si plusieurs essais au statut incertain semblent relever davantage de la fiction, peut-on dire que les essais d'Arthur Buies ou les recueils d'essais critiques de Gilles Marcotte sont de la fiction? *Qu'est-ce que la littérature?* de Sartre, une fiction d'idées? Certes, il existe toutes sortes de fictions, dirait Vigneault, mais *tout* ne peut pas être fiction ou devenir fiction sans faire perdre au concept de fiction tout son sens. Aussi l'essai n'appartient-il pas au registre de la fiction, mais lui emprunte quelques modalités et certains procédés. La volonté des théoriciens d'arracher l'essai au paradigme un peu vide de non-fiction les conduit de temps à autre à créer l'effet inverse, c'est-à-dire à rendre trop extensible la notion de fiction. Comment éviter une trop grande ambivalence? L'essai peut-il jouer un rôle d'interface? Dans *The Essayistic Spirit*, Claire De Obaldia explore cet espace flou que se partagent les représentations de la réalité et de la fiction dans l'essai et, bien qu'elle n'aille pas jusqu'à assimiler l'essai à la fiction, elle reconnaît l'importance de celle-ci et invente le concept fort utile de «presque fiction», ou «*quasi-fiction*» (1995: 11). Terme intermédiaire plutôt qu'équivoque, la «presque fiction» souligne que la part de fictif dans nombre d'essais est indéniable, mais sans jamais en être la constituante principale. Autrement dit, l'essai pourrait tendre à intégrer la fiction plutôt que de se fondre en elle.

Cela nous ramène à une idée maîtresse: en étudiant l'essai, importe-t-il d'établir une distinction entre fiction et littérature, ou doit-on alors concevoir la littérature et la fiction comme synonymes? Quelles en seraient les incidences? Pour François Ricard, l'essai appartient «au champ de la "fiction" ou de la littérature proprement dite» (1977: 366); cette presque synonymie entre fiction et littérature souligne qu'il existerait une possible ambiguïté terminologique. Si la fiction appartient à la littérature, cette dernière déborde l'espace de la fiction. En ce sens, l'essai serait-il plutôt à l'intérieur de la littérature, mais à l'extérieur de la fiction? Parmi les hypothèses qu'il développe dans *Fiction et diction*, Gérard Genette affirme

qu'«une œuvre (verbale) de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire, indépendamment de tout jugement de valeur» (1991: 8). Quant à la prose non fictionnelle (qui relève de la diction<sup>33</sup>), elle «ne peut être perçu[e] comme littéraire que de manière conditionnelle» (p. 8). Aussi, pour Genette, l'essai et l'autobiographie feraient partie de «la littérature non fictionnelle en prose» (p. 26). Dans son système de classification, «est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles» (p. 31). L'essai occuperait-il dès lors cet espace, parfois ténu, entre la littérature et la fiction au sens plus restreint du mot? Si oui, à quelles conditions? Quoiqu'elle ne représente pas la formulation la plus complète et qu'elle ne réussisse pas à résoudre la question de la *valeur* de l'œuvre, «la littérature non fictionnelle en prose» de Genette constitue probablement le compromis le plus acceptable pour éviter la confusion. À l'intérieur d'un texte de *littérature* non fictionnelle, rien n'empêche un essayiste de recourir aussi à la fiction, de proposer des «presque fictions», ce que la théorie de Genette n'arrive cependant pas à admettre ou plus simplement ce qu'elle néglige d'observer.

### L'EFFET DE FICTION

Suivant en partie l'argumentation de Genette, on pourrait concevoir un texte relevant d'un registre énonciatif sérieux (par opposition à fictif), mais qui pourrait inclure (de façon importante ou non) des énoncés, des passages ou même un récit de fiction. Dans cet ordre d'idées, je suggère d'adopter l'expression textes «à effets de fiction» mentionnée précédemment pour décrire l'essai, malgré tout le flou qui peut l'entourer. L'«effet de fiction» (un peu à l'instar des «effets de réel» dont Barthes parlait à propos de la littérature réaliste) dans l'essai a été proposé initialement par Jean-Marcel Paquette pour étudier le statut particulier d'un essai de Jacques Ferron<sup>34</sup>. Pour Barthes, l'effet de réel est «le fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité» (1970: 89). En m'inspirant du concept barthésien, je définirai succinctement l'effet de fiction comme «l'in vraisemblable avoué», qui se traduit par un bref moment ou par un court passage (récurrent ou non) dans un essai où l'on quitte le territoire «sérieux» pour plonger dans l'univers de la fiction, là où, pour paraphraser Genette, le chêne peut parler au roseau. Il peut s'agir d'un texte qui rappelle la fiction ou qui se transforme temporairement en fiction ou qui, comme dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, oscille constamment entre les deux

registres, notamment par l'utilisation des divers pronoms de la part de l'énonciateur, éléments susceptibles de créer une rhétorique de soi plus complexe.

Un texte de Jacques Brault met admirablement en œuvre cette pratique de textes à effets de fiction. Malgré le titre très savant de son essai, «Prolégomènes à une critique de la raison poétique», l'essai de Brault se situe à mi-chemin entre le discours érudit et la réflexion libre, parfois vagabonde, sur la poésie. Après plusieurs pages de véritables prolégomènes, l'essai de Brault glisse temporairement, le temps d'un paragraphe, dans un tout autre ordre de discours. L'effet de fiction y est alors manifeste:

J'ai laissé notre poète en fâcheuse posture, le fond de culotte accroché à l'une de ces clôtures que les théoriciens planteurs de piquets aiment bien ériger derrière eux. Notre poète médite lugubrement sur l'incertitude de son sort, dans l'attente qu'on lui dise s'il a encore quelque chose à dire ou s'il doit se recycler dans une nouvelle pratique, signifiante bien sûr, et qui offre l'avantage considérable de se théoriser au fur et à mesure qu'elle s'inscrit comme textualité. «Ouf, tu parles d'un charabia!», s'exclame un corbeau qui vient de se percher tout près, qui s'appelle Zénon et qui arrive en droite ligne d'Élée après avoir battu à la course une tortue prénommée Achille. (1989b: 12-13)

L'effet de fiction peut se lire ici comme une digression un peu fantaisiste qui permettra ensuite à l'essayiste de relancer la discussion. L'effet de fiction prend la forme d'une petite anecdote où l'on a l'impression de délaissé l'espace argumentatif par le biais du dialogue qui s'entame entre le corbeau et le poète, et qui se développera brièvement par la suite. Il s'agit d'une critique de la théorie à laquelle s'ajoute la mise en place d'un savoir philosophique, historique et littéraire dont l'hypothèse heuristique est déplacée, en changeant un discours (faussement) savant pour une forme plus ancienne ou plus classique d'érudition. De plus, il illustre admirablement le paradoxe dont il était question en présentant une situation fictive elle-même paradoxale. Cette diversion typiquement essayistique — où la forme épouse le contenu — consiste à changer de registre sans modifier fondamentalement la réflexion en cours, mais en lui donnant une autre orientation, voire une saveur (pour reprendre le terme de Barthes) nouvelle, originale, et permet de relancer la discussion avec un registre discursif supplémentaire.

### **La fiction de soi**

De l'effet de fiction à la fiction de soi, des liens évidents s'établissent, mais certains restent parfois ténus. L'un peut se passer de l'autre, mais leur *co-incidence*

dans un texte mène à un questionnement encore plus pénétrant sur la fiction de soi. Les univers du sujet et de l'auteur, lorsqu'ils sont réunis à l'intérieur d'une même pensée conduisent parfois à de très stimulantes redéfinitions du concept de soi. C'est dans le contexte de cette double réflexion que la notion de fiction de soi prend tout son sens. Pierre de touche de cette étude, la fiction de soi s'ajoute à une longue série d'expressions (dont le souci de soi<sup>35</sup>, le récit de soi<sup>36</sup>, soi-même comme un autre<sup>37</sup>, etc.) qui tentent toutes de cerner de différentes façons des problématiques complexes à propos du sujet. La fiction de soi est vraisemblablement l'une des plus pertinentes pour l'essai, car elle apporte une dimension fictive à un texte qui ne l'est pas ontologiquement; et elle s'éloigne aussi de la vérité sur soi recherchée (traditionnellement) par l'autobiographe — il en sera question plus loin. Ainsi, comprendre l'importance de la fiction de soi implique une analyse de la façon dont agissent les effets de fiction dans le texte. Qu'est-ce que la fiction de soi? Comment arriver à la définir? À titre de point de départ, ces deux éléments me semblent très importants: la création d'un sujet (personnage ou autre entité locutrice) fictif à l'intérieur d'un texte qui ne l'est pas. Un lieu où l'on décèle un jeu entre le sujet fictif du texte et l'auteur comme (im)possible référent hors-textuel. Première remarque: peut-on vraiment postuler l'existence d'un sujet fictif dans un texte hors-fiction? Et si c'était cet aspect singulier qui donnait justement toute la pertinence au concept de «fiction de soi»? En ce sens, la fiction de soi pourrait sous-entendre qu'elle ne peut pas véritablement être opérante dans une œuvre de fiction. Conséquemment, l'ébauche de définition proposée deviendrait alors déjà trop normative ou trop contraignante. C'est dire qu'elle ne pourra donc avoir de sens qu'en tant que point de repère, comme hypothèse toujours ouverte à son autocritique et non en tant que valeur immuable.

Par ailleurs, on peut se demander quel serait l'intérêt, *a priori*, de parler de la fiction de soi dans un roman ou tout autre univers strictement fictif. Une question qui conduit à une deuxième remarque: n'est-il pas superflu d'insister sur la dimension fictive d'un sujet dans un texte qui se donne d'emblée comme œuvre de fiction? C'est ici que la prudence est de mise, car ce serait accorder à une définition de la fiction de soi un sens assurément trop limité. En effet, certains récits contemporains — dont les romans de Kundera — jouent précisément sur le terrain parfois ambigu de la fiction, en y explorant ses limites. Plusieurs textes autobiographiques adoptent aussi des stratégies de redéfinition du fictionnel à l'intérieur du texte: «Les romanesques» de Robbe-Grillet en constituent un excellent exemple. La question

problématique du discours de l'essai comme texte à effets de fiction possède donc comme corollaire la fiction du sujet, autrement dit de la fiction de soi. Comment celui qui dit «je» dans le texte propose-t-il un véritable discours de «soi»? Ou alors, au contraire, de quelle façon cherche-t-il à s'en détacher? Tenter de répondre notamment à ces deux questions, c'est chercher à voir comment l'essayiste construit soit son propre personnage, soit son propre *alter ego* — l'auteur comme personnage ou le personnage de l'auteur. Si l'autre peut agir comme référence, personnage ou texte, si l'autre peut être en soi, pour l'essayiste, l'idée d'être soi-même comme un autre se transforme en *soi-même comme auteur*, celui sur qui l'on écrit en s'efforçant de le (re)construire.

## TROISIÈME PARTIE

**L'ESSAI ET LE DISCOURS INTIME: PARCOURS ENTRE L'AUTO PORTRAIT ET L'AUTOFICTION**

En plus d'être un texte d'idées et de frayer avec la fiction, l'essai, à bien des égards, relève aussi du registre assez large de la littérature intime. Tout un pan de l'écriture essayistique vise à la connaissance, mais aussi — et surtout — à l'interrogation et à l'expression du sujet écrivant. Si d'aucuns pourraient voir comme conséquence de ce rapprochement de l'essai et de la littérature intime une façon de dissiper encore davantage un genre aussi polysémique, j'estime plutôt que cela permet assurément d'élargir la question cruciale du rôle que joue le sujet dans le discours essayistique, et de concevoir en quelque sorte l'essai comme une aventure du sujet. Considérer l'essai comme appartenant à la littérature intime ne représente ni une position trop tranchée ni une position contradictoire au regard de l'ensemble des théories de l'essai. D'ailleurs, elle ne devrait pas non plus paraître très surprenante. Il est clair que ce parti pris — puisque c'en est bien un — consiste à privilégier un registre d'essai en particulier, sans pour autant tenir compte uniquement de celui-là, puisque des éléments de plusieurs registres d'essai peuvent se côtoyer dans un même ouvrage. Cependant, force est d'admettre que dans l'essai critique ou cognitif (chez Jean-Pierre Richard<sup>98</sup>, par exemple) la place et la fonction du sujet sont d'un tout autre ordre que dans le registre introspectif. Autrement dit, si le sujet écrivant fait bel et bien sentir sa présence dans le texte, celle-ci ne se situe toutefois pas au centre de l'essai. L'essai dialogue avec d'autres formes de littérature intime dans lesquelles la question du sujet occupe également une place primordiale. En ce sens, les liens que l'on peut tisser entre l'essai contemporain et l'autoportrait, l'autobiographie et l'autofiction, pour ne s'en tenir qu'à ces pratiques, méritent une étude plus soutenue. Le discours intime ou le discours de soi, le questionnement sur le sujet, sur la fiction du sujet et inévitablement sur les «effets de fiction» du texte ainsi que la tension indéniable qui existe entre les deux formes au sein d'un même texte suggèrent autant de points de convergence entre les divers types d'écritures autobiographiques et essayistiques contemporaines. Ainsi, l'intérêt non seulement pour l'autobiographie, mais aussi pour les théories de l'autobiographie qui prolifèrent depuis une quinzaine d'années à l'intérieur d'une étude des discours de l'essai, s'explique précisément par les nombreux chevauchements discursifs que l'on retrouve au cœur des textes littéraires.

Parmi les trois auteurs qui seront à l'étude, celui qui pratique le plus manifestement cette polydiscursivité est sans contredit Roland Barthes. Si *Roland Barthes par Roland Barthes* a une valeur *exemplaire* quant à cette dualité essai/autobiographie, d'autres approches sont aussi à suivre. Celle de Kundera est beaucoup plus limitée dans cette direction, mais elle demeure très intéressante dans son aspect contradictoire: aux petits récits autobiographiques (avoués) intégrés à son roman *Le livre du rire et de l'oubli*, par exemple, répond le désaveu de l'écriture autobiographique et même un mépris pour le biographique clairement affiché dans ses essais *L'art du roman* et *Les testaments trahis* et, à un degré moindre, dans quelques-uns de ses romans aussi. Chez Brault, plusieurs essais ont comme point de départ des anecdotes reliées à l'enfance de l'essayiste, dans lesquelles essai et autobiographie sont à l'œuvre. Écrire sur soi, se dire, se décrire sont autant de façons de proposer des possibilités de composer des fictions de soi.

Comme l'essai crée tout un réseau de correspondances, et ce, de façon constante, avec d'autres pratiques discursives, il importe de connaître les points de rencontre qui s'établissent entre eux, en particulier avec les genres de l'intime. Autrement dit, il n'existe pas de façon unique de concevoir le sujet écrivant dans un essai, puisque les registres de l'essai sont trop nombreux pour que l'on puisse ramener le sujet essayistique à quelques caractéristiques essentielles. Au contraire, l'essai circule plutôt entre de multiples conceptions du sujet, et le registre introspectif de l'essai retrouve en partie son corollaire dans les discours de l'autoportrait, de l'autobiographie et de l'autofiction. C'est non seulement dans les chevauchements discursifs, mais aussi dans les emprunts et les pillages que le sujet de l'essai arrive à trouver sinon une spécificité, du moins des manières originales de développer les rapports avec sa propre vérité ou, au contraire, son désir de fiction. Deux visées qui, on le verra, ne sont pas toujours aussi dichotomiques qu'on pourrait d'emblée le croire. Elles représentent peut-être même un enjeu déterminant dans toute une partie de la littérature contemporaine. En plus de se demander qui est le sujet d'un essai, il faut voir comment il se construit, quelle place il tient dans son texte et de quelle(s) façon(s) il esquisse des dialogues avec l'autre — un autre *auteur* en particulier. La création du sujet d'un essai peut parfois être analogue à celle d'une autobiographie; en revanche, elles peuvent aussi diamétralement s'opposer. Ainsi, le lien singulier du sujet de l'essai à un double objet (soi-même et un objet culturel) enrichit la question du sujet, puisque l'objet culturel traité par l'essayiste se

révèle souvent un auteur ou son œuvre, sinon un texte ou un épisode de la vie de l'essayiste lui-même. Cette relation privilégiée avec un autre auteur — qui dépasse une pratique commune, voire convenue de l'intertextualité — constitue une sorte d'*altérité indispensable* à la conception de l'essai. C'est donc parmi une variété de sujets essayistiques que j'ai retenu des positions distinctes mais qui se complètent (celles de Barthes, de Brault et de Kundera), qui ont en commun, entre autres choses, de lancer un défi aux conceptions figées ou trop rigides du sujet de l'essai et à l'essai.

### L'AUTO PORTRAIT

La pratique de l'autoportrait est un phénomène pleinement reconnu dans le monde de la peinture (d'Albrecht Dürer à Francis Bacon, d'innombrables peintres occidentaux s'y sont adonnés). Or il en va tout autrement pour ce qui est de l'espace littéraire où l'autoportrait demeure une notion vague, toujours restée un peu étrangère en apparence à la littérature. En fait, l'autoportrait, du moins d'après la conception qu'en a donnée Michel Beaujour dans *Miroirs d'encre* (1980), possède une valeur littéraire essentiellement métaphorique. Concept transgénérique, l'autoportrait représente pour l'auteur une sorte d'anti-genre — ou à la limite un nouveau genre — inspiré du *speculum* médiéval, qui peut regrouper tout un corpus en apparence assez hétérogène: essai, méditation, promenade, antimémoires, bio-graphie, autoabstraction. Il s'agit ici d'un premier point de rencontre entre différents discours, relevant de la littérature intime et provenant d'époques diverses, et qui s'opposent, d'une façon ou d'une autre, à la narration autobiographique traditionnelle. Tous les textes<sup>39</sup> que Beaujour étudie et qu'il inclut dans le genre de l'autoportrait ne répondraient pas à l'ensemble des critères de l'autobiographie plus classique; d'ailleurs, son concept d'autoportrait se définit avant tout par la négative en comparaison avec la conception (initiale) de l'autobiographie qu'a proposée Philippe Lejeune en 1975 dans *Le pacte autobiographique*. Dans le grand paradigme de la littérature intime, l'essai et l'autoportrait se rejoindraient alors dans une marge discursive du discours autobiographique — une mince consolation qui pourrait malgré tout créer quelque chose d'inédit.

L'objectif de l'autoportrait serait inattendu ou imprévisible, car d'après Beaujour, «les autoportraitistes pratiquent l'autoportrait sans le savoir. Ce "genre" n'offre aucun "horizon d'attente". Chaque autoportrait s'écrit comme s'il était unique en son genre» (1980: 9). Non seulement l'autoportrait est un concept métaphorique

inspiré de la peinture, mais c'est aussi un genre/anti-genre critique au sens où il a été conçu comme tel à partir d'un regroupement critique de certaines œuvres. Autre élément indispensable dans la théorie de Beaujour, l'autoportrait est un texte d'écrivain, un texte que seul un écrivain peut écrire: «il n'y a pas d'autoportrait qui ne soit celui d'un écrivain en tant qu'écrivain [...] où le sujet se cherche des semblables tout en affirmant sa différence absolue» (p. 15). En tant que forme discursive hétérogène, l'autoportrait se présente comme une intéressante possibilité de comprendre le sujet à l'œuvre, un sujet pensant, réfléchissant et écrivant. Dans cet ordre d'idées, l'essai tiendrait de l'autoportrait, et *vice versa* — chez Barthes et Montaigne, notamment, puisque pour Beaujour, les *Essais* de Montaigne constituent une des configurations qu'aurait adoptées l'autoportrait. Toujours selon Beaujour, c'est précisément parce que le sujet de l'autoportrait est un sujet écrivant qu'il n'existe que par son texte; en ce sens, il s'inscrit en porte-à-faux en regard du sujet traditionnel de l'autobiographie. Aussi, le sujet de l'autoportrait dirait fondamentalement: «Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire *qui je suis*» (1980: 9). De cette façon, le sujet de l'autoportrait se rapprocherait de celui de l'essai, qui dit à la fois: que sais-je? et qui suis-je?

Un autre parallèle entre l'essai et l'autoportrait tracé par Beaujour mérite réflexion à propos de l'essai contemporain, bien que l'auteur lui-même mette immédiatement sa propre idée en doute:

l'opposition entre le «je pense» et le «je parle» [...] résulte de la différenciation entre deux variantes d'une même structure issue de la matrice rhétorique: la *méditation* religieuse, dont celle de Descartes est une version laïcisée, et l'*essai-autoportrait* tel que Montaigne l'a créé. La méditation est désormais déconsidérée parce qu'elle conduit à l'intériorité, à la certitude du Je [...], tandis que l'essai-autoportrait mène à la dislocation du sujet à travers «l'expérience nue du langage» (Foucault). (p. 18)

C'est justement cette dislocation du sujet à travers «l'expérience nue du langage» qui donne du relief à la réflexion sur le sujet de l'essai contemporain. Il n'est pas inutile de rappeler, avec Régine Robin, qu'effectivement «l'unité du sujet cartésien est depuis longtemps un mythe du passé» (1997: 16), même s'il est sans doute superflu d'insister. Le morcellement du sujet et ses «nouvelles incertitudes» ne constituent pourtant pas une menace à son existence, mais montrent plutôt toutes les complexités qui s'y rattachent et le besoin de lui donner des significations inédites ou inattendues adaptées à une nouvelle conscience du sujet. C'est dans ce contexte qu'il apparaît opportun de repenser une proposition d'Henri

Meschonnic dans *Modernité Modernité*, mettant en parallèle l'idée de sujet et celle de modernité:

le super-sujet. Même les ersatz modernes procurent, ou ont procuré, cette certitude, ce fanatisme du sens. Peut-être quelque chose de la modernité commence là où il n'y a plus de super-sujet. Là où le sujet se cherche. Et où il est traqué. (1988: 48)

Récuser l'idée de super-sujet, c'est sans doute accepter de concevoir le sujet à partir de matériaux disparates et de sonder les très nombreuses possibilités discursives qui peuvent en rendre compte. Voilà pourquoi les «espaces d'incertitude» sont autant de portes ouvertes vers des connaissances plus profondes (parcellaires, fragmentées, certes) du sujet dans les textes littéraires, dans l'essai et les discours de soi en particulier.

Le concept transgénérique de l'autoportrait chez Beaujour n'est pas sans soulever quelques contradictions, dont deux plus spécifiquement:

l'autoportrait est toujours absolument moderne. [...] Mais [il] se révèle également transhistorique, sinon anachronique: la mise en œuvre des lieux [...] opère comme une machine à reculer dans le temps qui entraîne le sujet vers l'en deçà de la littérature moderne et le replonge dans le fonds d'une culture très ancienne où s'abolissent les notions plus récentes de personne, d'individu, et *a fortiori*, celles de subjectivité ou de Moi. (1980: 21)

L'opposition qui est proposée par Beaujour entre le traditionnel couple de l'ancien et du moderne m'apparaît ici discutable. Si l'antagonisme de ces deux catégories a joué un rôle important dans l'apparition de la modernité et qu'il conserve sa pertinence sur le plan historique<sup>40</sup>, il ne permet pas de fournir des explications toujours satisfaisantes dans une critique du sujet. D'ailleurs, comment peut-on affirmer que les notions de personne, d'individu, de subjectivité ou de Moi s'abolissent chez Nietzsche ou chez Barthes? La critique du sujet à laquelle se sont respectivement livrés Nietzsche et Barthes dans leur œuvre théorique n'autorise pas à procéder à une telle réduction ou à un tel brouillage conceptuel. Les liens que crée Beaujour entre le texte de Barthes et une culture pré-moderne se défont lorsqu'il s'agit de bien comprendre la complexité du sujet. Par sa diversité, l'autoportrait, à l'instar de l'essai introspectif, s'il occupe une place plus marginale dans l'espace littéraire, se présente comme une des pratiques les plus complexes à l'égard du sujet et du même coup face à la tradition.

L'autre aspect contradictoire chez Beaujour est lié à la conception de l'autoportrait comme forme discursive transhistorique, qui donne lieu à une affirmation plutôt étonnante. Pour Beaujour,

tandis que les «genres» évoluent au cours de l'époque moderne (cette évolution allant jusqu'à l'autodestruction par dévoilement et mise en scène des procédés), l'autoportrait stagne: on serait en peine de dire ce qui différencie *formellement, fondamentalement* les *Essais de la Règle du jeu* [de Michel Leiris] ou de *Roland Barthes par Roland Barthes*. (p. 12)

Les différences formelles entre les *Essais* de Montaigne et *Roland Barthes par Roland Barthes* ont-elles vraiment besoin d'être expliquées? L'utilisation du fragment, l'énonciation polypronominale, le rapport texte/image, le jeu intertextuel, pour ne nommer que ces quelques stratégies textuelles, suffisent à marquer la différence. On pourra s'objecter à cela et prétendre que ce qui est chez Barthes (à part les photographies, bien entendu) existe d'une façon ou d'une autre chez Montaigne, mais n'est-ce pas précisément d'une *autre* façon? Pourrait-on vraiment dire, par exemple, que la fragmentation est la même? Enfin, le texte de Barthes contient aussi de manière endogène une réflexion critique sur l'impossibilité de réaliser une entreprise comme la sienne, ce qui suffit pour qu'il ne soit pas assimilé à des pratiques textuelles antérieures. Le caractère transhistorique ne permet pas de confondre à ce point un travail formel si différent chez l'un et l'autre. Au-delà de ces deux contradictions, les propositions théoriques de Beaujour sur l'autoportrait nous mettent sur une piste de recherche qui mériterait d'être explorée encore davantage. Elles montrent bien à quel point les formes d'essai variées peuvent être en partie associées à diverses pratiques de la littérature intime.

### **ESSAI=AUTOBIOGRAPHIE?**

Les territoires discursifs que croisent l'essai et l'autobiographie ont jusqu'à maintenant été fort peu explorés sur le plan théorique, sinon d'une manière aléatoire ou marginale, voire avec négligence ou rejet. Pourtant, en y regardant de plus près, la question du sujet, au cœur des deux genres, constitue peut-être le chaînon manquant qui servirait à les relier ou du moins l'élément qui permettrait qu'ils se rejoignent. L'autoportrait propose une première possibilité de rapprochement avantageux: une ouverture à plusieurs autres types d'écrits autobiographiques. Il est vrai que les zones textuelles communes que partagent l'essai et les multiples formes de l'autobiographie n'apparaissent pas toujours claires aux théoriciens qui réfléchissent à l'une ou l'autre des questions. Règle générale, dans un respect dû

aux différents genres, ils préfèrent plutôt les opposer. Entreprendre une étude sur les liens entre l'essai et l'autobiographie, c'est s'apercevoir rapidement que les chercheurs tentent rarement de voir en quoi consistent les similitudes entre ces deux pratiques discursives. Il ne s'agit pas, pour ma part, de confondre deux genres fort distincts, mais plutôt d'aller au-delà de leurs différences les plus évidentes et de tenter de jeter un regard croisé sur leurs éventuels points de rencontre. Que l'essai et l'autobiographie tentent de mettre en scène un sujet métaphysique plein ou incertain, qu'ils souhaitent créer un sujet plus cartésien ou, au contraire, plus fragmenté, ces genres établissent deux façons complémentaires d'explorer tous les enjeux qui s'y rattachent.

Est-il vraiment possible de tisser quelques liens entre tous les genres de la littérature intime — essai, autobiographie, journal, mémoires — à partir de caractéristiques générales comme l'aspect personnel de l'écriture et l'importance du sujet, du «*je* qui est l'avenir du sens» (Meschonnic, 1988: 305)? Si la réponse est affirmative, quels sont ces critères formels qui les relient les uns aux autres, outre le caractère général relatif aux concepts d'«intimité» ou de «discours de soi»? L'opposition à la fiction est-elle une réponse crédible? Dans *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune tente de regrouper les différents genres de l'intime, mais il insiste davantage sur les différences des divers types de textes que sur leurs ressemblances. En fait, pour Lejeune, l'essai, à l'instar de l'autobiographie, suppose une identité entre l'auteur, dont le nom renvoie à une personne réelle, et le sujet traité ou l'objet du discours, qui serait la vie individuelle. C'est plus précisément le rapport au nom propre qui fonde le principal point commun entre les deux genres (et l'ensemble de la littérature intime). Pour Lejeune, le nom propre sur la couverture d'une autobiographie doit correspondre à celui du narrateur et du «personnage» principal de l'histoire racontée. Il constitue une preuve essentielle du pacte autobiographique: «c'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur<sup>41</sup>: seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle» (1996 [1975]: 23). Selon Lejeune, ce critère très simple serait valable pour tout discours intime, y compris l'essai, duquel il ne donne d'ailleurs jamais de définition, facilitant ainsi sa rapide mise à l'écart.

Si l'on accepte le fait que l'essai ne relève pas de la fiction, bien qu'il partage avec elle un espace commun sinon conflictuel, l'identité du nom propre et de l'énonciateur de l'essai peut sembler aller de soi. Contrairement à l'autobiographe, l'essayiste ne délègue pas à un narrateur le soin d'assumer l'énonciation du texte,

du moins pas systématiquement. C'est cependant la question du «personnage» qui devient plus délicate à élucider, car le concept de «personnage» possède une pertinence toute relative dans un essai, puisque ce dernier, sauf exception, ne met pas en scène des personnages, au sens traditionnel (ou même plus actuel) du terme, ni véritablement de narrateur. On ne retrouve pas, en principe, de *narration* analogue à la narration romanesque<sup>42</sup>, mais plutôt un fonctionnement enthymématique. Le «personnage» principal de l'autobiographie canonique, lui, a été construit de façon fort semblable à celui du roman — du roman d'apprentissage, par exemple. Quant à celui des Nouvelles Autobiographies, il a subi des transformations majeures, mais il continue toujours à jouer un rôle important, voire indispensable<sup>43</sup>. En revanche, rien n'empêche d'extrapoler et d'imaginer que les idées et les événements à l'œuvre dans un essai, comme le suggère André Belleau,

se conduisent au fond tels des personnages de la fiction et qu'ils nourrissent entre eux des rapports amoureux, de haine, d'opposition, d'aide, etc. Il se produit une réelle dramatisation du monde culturel et je parierais qu'à la fin il existe des idées gagnantes et des idées perdantes. (1986: 86)

Le parallèle qu'établit Belleau entre deux formes de personnages a le mérite d'élargir la notion même de «personnage» vers des entités plus abstraites (les idées) et de l'intégrer à l'univers discursif spécifique de l'essai. Il n'en demeure pas moins que son hypothèse déplace complètement la question du sujet vers l'objet, ce qui pourrait conséquemment transformer l'essai en une sorte de récit idéal, somme toute assez schématique — aussi, la métaphore dominante employée par Belleau rappelle davantage un récit d'aventures. Du même coup, le sujet perdrait une partie de sa portée, comme s'il était évacué au profit du monde des idées. Il va sans dire qu'un personnage-idée comme celui que propose Belleau se retrouve à mille lieues du personnage autobiographique dont parle Lejeune.

Étant donné l'importance qu'occupe le nom propre<sup>44</sup> dans la littérature, il ne pourra ici qu'être abordé très brièvement. En comparaison avec l'autobiographie, on peut dire simplement que l'essai pratique une économie différente du nom propre. La question du nom propre est liée, chez Lejeune du moins, au pacte autobiographique, c'est-à-dire à son aspect contractuel entre l'auteur et le lecteur. Dans l'essai, il n'est pas nécessaire de trouver des incidences du nom propre à l'intérieur du texte pour y voir une preuve de correspondance, de ressemblance ou de vérité du sujet; c'est pourtant souvent le cas de l'autobiographie. Cependant,

au-delà du lien implicite entre le nom propre et l'énonciateur de l'essai, il existe aussi un lien plus explicite: celui qui parle n'est pas le narrateur d'un récit. Bien entendu, il faut éviter de postuler une adéquation totale entre le nom propre et l'énonciateur, et d'ainsi courir le risque de retomber dans une problématique simpliste d'intentionnalité<sup>45</sup>. L'essai institue un *écart* énonciatif nécessaire pour ne pas tomber soit dans le piège de la fiction, soit dans celui de l'autobiographie traditionnelle ou encore, à l'opposé, celui du pamphlet. C'est cet écart — même s'il s'avère parfois difficile à mesurer — qui nous ramène au statut ambigu du sujet: dans un recueil d'essais, on peut facilement assister à un changement du statut de l'énonciateur d'un essai à l'autre. Il existe une mouvance indéniable du sujet à l'œuvre dans l'essai. Autrement dit, l'homogénéité énonciative peut devenir parfois très variable et ne pas permettre de cerner de façon précise le sujet à l'essai.

La problématique du nom propre serait donc intimement liée au pacte autobiographique. Mais qu'en est-il de ce pacte? Tient-il toujours? Autrement dit, a-t-il réussi à véritablement s'imposer comme concept clé de la théorie autobiographique? Tout porte à croire que si le fait de postuler l'existence d'un pacte autobiographique a été fortement critiqué et même ébranlé<sup>46</sup>, sa pertinence en tant qu'hypothèse n'a jamais été totalement remise en question. Le pacte autobiographique est même devenu — en quelque sorte malgré Lejeune — un lieu commun théorique de la critique dans ce domaine. En ce sens, il conserve une utilité certaine. Généralement, les critiques les plus traditionnels reprennent l'idée de pacte en y tenant fermement, tandis que les moins traditionnels s'en servent en tentant de montrer comment il est possible d'y déroger. La position de Lejeune oscille en fait entre les deux pôles:

Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité [du nom], renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture.

Les formes du pacte autobiographique sont très diverses: mais, toutes, elles manifestent l'intention d'honorer sa *signature*. Le lecteur pourra chicaner sur la ressemblance, mais jamais sur l'identité. (1996 [1975]: 27)

On perçoit déjà ici deux éléments qui distinguent les deux pratiques, puisque le rapport à la vérité et la conception de la sincérité diffèrent sensiblement. La correspondance de l'identité entre le nom propre et l'énonciateur inclut-elle un contrat implicite de sincérité ou de vérité? La sincérité est-elle au cœur du projet éthique de l'essai introspectif<sup>47</sup>? Il est permis d'en douter, puisqu'un essayiste ne paraît pas

se soumettre à cette contrainte. Pour le moins cherche-t-il à déplacer les concepts de vérité et de sincérité et à les interroger intrinsèquement. À dire vrai, il ne s'agit peut-être tout simplement pas d'un enjeu relatif à l'essai, ou il le sera à l'occasion, mais de manière beaucoup plus négligeable étant donné que les éléments autobiographiques révélés ne sont pas du même ordre.

### **Existe-t-il un pacte essayistique?**

Le concept même de pacte, que d'aucuns trouvent théoriquement séduisant, aurait pu s'imposer comme nouvelle condition de lecture des textes littéraires, mais semble avoir été confiné aux études sur l'autobiographie. Lejeune, je le rappelle, a aussi proposé l'hypothèse d'un pacte romanesque, mais avant tout dans un souci de cohérence, pour l'opposer au pacte autobiographique. Quant à l'idée d'un pacte essayistique, aurait-elle un sens? Sur le plan épistémologique, peut-on voir dans ce concept une façon de circonscrire plus précisément l'essai et le sujet essayistique? Au contraire, s'agit-il plutôt d'une sorte de notion «passe-partout» qui sous-tend tout simplement une évidence dans le rapport de l'auteur au lecteur? C'est dans le but d'éviter un conflit entre des conceptions extrêmes de la fiction et du réel à propos du sujet d'énonciation que Jean-Marcel Paquette a envisagé, dans l'une de ses études sur l'essai, de reprendre l'idée de Lejeune. Paquette précisait son hypothèse en affirmant que le «je» de l'essai «n'est le signe linguistique d'un référent auquel il renvoie qu'en vertu d'un pacte qui institue l'illusion (ou l'*effet*) de crédibilité en une identité absolue entre l'auteur implicite et l'énonciateur du discours» (1985: 623).

Proposer un pacte essayistique constitue-t-il réellement la solution pour régler l'ambiguïté énonciative de l'essai? Comme le pacte autobiographique lejeunien repose notamment sur la question de l'identité, il est difficile d'être en désaccord sur ce point avec Paquette lorsqu'il propose l'idée (qui demeure vague, peu définie) d'imaginer une sorte de pacte «essayistique». Cependant, peut-on vraiment dire que l'essai représente un genre contractuel au même titre que l'autobiographie? En principe, tout discours écrit pourrait relever d'une forme quelconque de pacte entre l'auteur et le lecteur. Même si de nombreux essayistes contemporains tentent de repenser la question de l'identité et du sujet, on peut dire que cet aspect semble juste pour l'ensemble du discours de l'essai. Toutefois, il existe pour Lejeune une autre dimension importante, c'est-à-dire un «pacte référentiel [...] coextensif au pacte autobiographique» (1996 [1975]: 36), qui s'appuie aussi sur les notions de

sincérité et de vérité: «la formule ne serait non plus “Je soussigné”, mais “Je jure de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité”» (p. 36). Ces deux derniers aspects semblent vraisemblablement échapper à l'essai; celui-ci dit peut-être vrai quant à l'identité du sujet de l'énonciation, mais ce même sujet ne s'astreint pas à être sincère et à dire la vérité — la vérité en général ou encore la vérité sur soi ne sont pas des conditions *sine qua non* de l'essai ni même un but que se fixe *a priori* l'essayiste.

Dans un essai introspectif (ou un essai-*méditation*), précise avec justesse Marc Angenot, «le *moi* de l'énonciateur sera sans cesse présent, non comme garant de la vérité de son écrit mais comme conscience et mesure de sa portée» (1982: 57). Cette distinction est fondamentale: si l'essayiste se soumet à une forme d'éthique de soi, il ne propose pas, *a priori*, de souscrire à une tentative de dire toute la vérité et uniquement la vérité sur lui-même. La vérité apparaît comme un concept trop rigide, trop normatif, trop contraignant qui va même à l'encontre d'une démarche essayistique de construction, déconstruction et reconstruction du sujet. À moins de l'envisager de façon plus aléatoire, à l'instar de Graham Good, pour qui «l'essayiste sous-entend que ce qu'il représente dans son texte est littéralement vrai à l'intérieur des conditions de sa relation avec le lecteur» (1988: 13)<sup>48</sup> — ce qui implique une sorte de pacte. En revanche, Good précise ensuite que la vérité qui en est tributaire n'est pas celle que l'on peut scientifiquement ou juridiquement vérifier, mais bien celle de l'expérience, de l'anecdote et de l'opinion. Que l'on tienne ou non à une forme de vérité de l'essayiste face à son identité ou dans son rapport au lecteur, son propos se trouve volontairement un peu en deçà de la vérité. L'essayiste ne promet rien, ne jure rien, mais il propose, il suggère, il émet des hypothèses; il ne s'engage pas non plus implicitement ou explicitement à dévoiler une quelconque vérité, puisqu'il se donne souvent pour tâche d'en chercher une (ou plusieurs) au fil de l'écriture.

Les textes contemporains nous ont obligés à repenser sérieusement la division binaire entre ce qui appartient à la fiction et ce qui lui est étranger, entre la fiction et non-fiction. Les multiples pratiques essayistiques et autobiographiques ont participé pleinement à cette remise en question. Autrement dit, un des intérêts majeurs dans l'étude de l'essai ou de l'autobiographie réside dans cette incorporation d'éléments fictifs à l'intérieur d'un texte qui ne se veut pas ontologiquement fictif. Malgré les réserves exprimées face à l'intégration de l'essai dans le paradigme des textes de fiction, il n'en reste pas moins que certains d'entre

eux interrogent avec acuité cette conflictuelle appartenance. D'après Jacques Lecarme et Bruno Vercier, «*Roland Barthes par Roland Barthes*, par exemple, s'installe délibérément dans l'ambiguïté inévitable des rapports entre fiction et autobiographie» (1989: 483) ou plus exactement, ajouterai-je, à la croisée des chemins entre la fiction, l'essai et l'autobiographie. S'il existe un pacte essayistique, il réside alors peut-être, paradoxalement, dans l'ambivalence inhérente du sujet à l'œuvre dans le discours. L'essai ne serait peut-être pas un genre anti-contractuel, il se verrait plutôt rattaché à une espèce de pacte impossible, à mi-chemin entre le pacte autobiographique et le pacte romanesque: le premier reposant sur la vérité, le deuxième sur la fiction et le troisième sur «un effet de crédibilité», pour reprendre les termes de Paquette. L'essai prendrait tout son sens dans cette poétique de l'entre-deux, dans cette mise en scène de plusieurs types d'effets textuels. Conséquemment, le pacte essayistique deviendrait irréalisable, simplement parce qu'il demeurerait trop indéterminé. Le contrat essayistique peut être très vague, ou encore la signature devient brouillée, voire illisible. D'ailleurs, l'essayiste cherche-t-il toujours à honorer sa signature, au même titre que l'autobiographe, au sens où l'entend Lejeune? Cette question n'est pas simple. L'essayiste peut très bien, comme le fait Brault aux sens propre et figuré dans «Le double de la signature<sup>49</sup>», remettre — jusqu'à un certain point — en question les idéologies de la signature.

## **ESSAI≠AUTOBIOGRAPHIE**

Il s'avère toujours plus facile d'établir (le plus objectivement possible) les critères qui différencient un genre d'un autre que ceux qui les réunissent. Bien que je favorise ici ce qui rassemble plutôt que ce qui diffère, il paraît inévitable de distinguer ce qui relève de chacune des pratiques discursives, sinon la spécificité de l'essai risquerait de se perdre. Tout théoricien (et à plus forte raison tout poéticien) qui tente de cerner l'objet de son étude élimine volontiers les textes qui ne souscrivent pas aux normes qu'il a élaborées. En établissant les bases de sa poétique de l'autobiographie, Lejeune a défini le genre comme «un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité» (1996 [1975]: 14). Cette définition, très vite devenue classique, a par la suite été soumise à l'autocritique dans un ouvrage ultérieur, *Moi aussi* (1986). Toutefois, non seulement Lejeune reprend sa propre définition, mais il la défend et en justifie le bien-fondé, tant sur les plans méthodologique que critique. D'autres théoriciens ont par la suite montré la rigidité de cette définition<sup>50</sup>, mais il est vrai qu'elle s'est rapidement

imposée comme une des principales références en ce qui a trait aux données génériques servant de point de départ pour la conception et l'étude des discours autobiographiques.

Lejeune voit dans l'essai ou dans l'autoportrait (qu'il donne dans *Le pacte autobiographique* comme synonymes, sans vraiment expliquer pourquoi) et l'autobiographie des attributs communs, mais il établit clairement que ces genres voisins ne remplissent pas toutes les conditions relatives au genre autobiographique. Lejeune exclut l'essai de l'univers autobiographique pour deux raisons principales: d'abord, parce qu'il n'est pas un récit; ensuite, parce que le narrateur n'adopte pas une perspective rétrospective. Il est difficile de ne pas donner raison à Lejeune pour l'ensemble des distinctions formelles; il est néanmoins nécessaire d'apporter certaines nuances. L'essai n'est pas un récit dans la mesure où la narration, bien qu'elle soit présente, est rarement prédominante parce que l'essai adopte davantage un discours enthymématique que strictement narratif. Quant à la perspective rétrospective, loin d'être primordiale, elle n'est pas pour autant absente de l'écriture essayistique. En fait, la rétrospection (de soi, de ses idées, voire de sa vie) constitue une des possibilités discursives et éthiques de l'essai, mais elle est rarement l'avenue principale ou la plus déterminante empruntée par les essayistes. Elle peut s'ajouter à l'introspection et à la caractéristique principale que j'appellerai *prospection*, c'est-à-dire une exploration du sujet et de l'objet dans le texte. La *prospection*, dont l'emploi métaphorique mise sur l'idée de recherche, est un mouvement qui va essentiellement de l'avant, mais sans exclure des retours en arrière ponctuels. Outre les différences relatives à la forme textuelle, c'est aussi l'accent mis sur le corpus culturel, plutôt que sur la vie passée qui permet de distinguer l'essai des autres discours où l'énonciation s'articule essentiellement au «je», et notamment de l'autobiographie.

Ce qui sépare formellement l'essai et l'autobiographie — qui s'atténue plus facilement dans des textes contemporains — touche aussi le contenu<sup>51</sup> même des textes. En posant les questions: «De quoi parle-t-on?» et «Comment en parle-t-on?», il est loisible de différencier autour de quoi s'organise la construction d'un essai ou d'une autobiographie, même dans le cas du sujet incertain d'une «Nouvelle Autobiographie» ou d'une autobiographie postmoderne. Les idées lancées, proposées, débattues ou défendues dans une autobiographie n'y occupent pas une place capitale, du moins pas plus importante que dans un roman, par exemple. Il ne s'agit évidemment pas de négliger le contenu idéal des textes

autobiographiques (ou romanesques), mais plutôt de rappeler que ce n'est pas autour des idées ou à partir d'elles qu'est agencé le récit, contrairement à l'essai. En revanche, l'essai n'est pas non plus réductible, comme on l'a trop souvent pensé, à la «prose d'idées»; s'il fait partie de la littérature d'idées, c'est, comme le formule Robert Vigneault, «au sens le plus littéral du mot: [une] littérature faite avec des idées», ou encore, plus métaphoriquement, parce qu'il s'agit d'«un essaim d'idées-mots» (Belleau, 1986: 88). L'essai «Une grammaire du cœur»<sup>52</sup> de Jacques Brault illustre bien cette distinction parfois très mince qui existe entre un essai et un récit autobiographique: l'anecdote d'enfance qui sert de point de départ à l'essai ne vise pas la connaissance ou la redécouverte par l'essayiste du jeune garçon qu'il était, trouvant alors l'amour de la littérature à travers une vieille grammaire et les vers de Verlaine. Il s'agit plutôt du matériau discursif qui permet à l'essayiste d'amorcer une réflexion sur le désir et la pertinence d'écrire. Le texte avance une idée spécifique par le biais de l'interrogation du sujet écrivant sur le sens de l'écriture en général et de son écriture en particulier, et non sur des événements de sa propre vie ou sur la vérité du sujet essayistique.

L'importance du corpus culturel dans l'essai révèle également un autre point de dissemblance. Le corpus culturel, je le rappelle, consiste en l'objet apparent du discours, alors que soi constitue l'objet réel de l'essai. Cette dualité de l'objet discursif, l'autobiographie ne la contient pas en elle-même. L'essayiste se prend lui-même comme objet du discours par le biais d'une réflexion sur la culture (sous toutes ses formes). Règle générale, l'autobiographe, quant à lui, ne cherche pas à déceler ou comprendre les divers signes de la culture à travers les événements de sa vie, mais procède plutôt de façon inverse. C'est pourquoi on peut affirmer que l'essai est un discours d'ordre métatextuel. Autrement dit, il est toujours le texte d'un autre texte (au sens large), ce que n'est pas (ou très peu) l'autobiographie. L'autobiographe qui se lance dans une discussion d'ordre métatextuelle le fait davantage sur ses propres textes, qu'il replace dans un contexte événementiel relié à sa vie. L'essayiste parle de lui-même, de sa lecture du monde principalement à partir des textes des autres. À cet égard, *Au fond du jardin*, de Brault est exemplaire: les essais de ce recueil, sous-titré «accompagnements», sont entièrement consacrés à d'autres textes, lus à la fois dans une première problématique du rapport à l'autre et une seconde vouée à l'exploration d'un univers culturel singulier. La présence du sujet se fait diffuse, tout en nuances, très près du texte ou en parallèle; bref, dans une marge.

C'est donc dire qu'un écart important entre essai et autobiographie tient dans le rapport du sujet de l'énonciation à l'ensemble textuel, à cette création d'un univers discursif et culturel. Somme toute, il n'est donc pas très hasardeux de réaffirmer que l'essai et l'autobiographie présentent des différences notables, sans oublier qu'il existe néanmoins des rapprochements intéressants à faire dans les textes<sup>53</sup> eux-mêmes — en ce sens, *Roland Barthes par Roland Barthes* est, à nouveau, un exemple parfait. En revanche, ce n'est que très peu le cas dans la théorie, sauf dans certains discours qui se situent volontiers à la périphérie des théories dominantes, comme l'entreprise qu'a menée Beaujour autour de l'autoportrait. Beaujour insiste justement sur la conception divergente de la relation du sujet au texte dans une autobiographie et un autoportrait. Selon l'auteur, l'autobiographe est quelqu'un qui se raconte, alors que l'autoportraitiste ne serait que son texte, n'existerait que par lui. Ce détail apparaît tout aussi pertinent lorsqu'on compare l'essai à l'autobiographie plus traditionnelle, la priorité de l'essai étant accordée à l'écriture elle-même, bien plus qu'à l'objet du discours (si intime soit-il) dont il est question. L'essayiste n'est-il, lui aussi, que son texte? Il serait sûrement possible de soutenir une telle hypothèse, mais ce serait probablement réduire en partie les possibilités discursives et ontologiques de l'essai, autrement dit, confiner l'essai à un champ trop restreint.

### ESSAI ↔ AUTOFICTION

L'autobiographie est actuellement un genre en pleine mutation. Sans doute s'est-elle toujours beaucoup transformée, mais à notre époque, non seulement les autobiographies d'écrivains sont nombreuses, mais en plus leur variété et leur diversité ne cessent de s'accroître. C'est précisément l'une des raisons pour lesquelles la critique de l'autobiographie a tendance à incorporer de plus en plus de textes de littérature intime à l'intérieur d'un grand registre autobiographique. Si les études autobiographiques s'imposent indéniablement aujourd'hui comme un champ de recherche particulièrement fertile, ce n'est certes pas un hasard si cette même critique parle toujours davantage de formes, de pratiques ou même d'effets autobiographiques<sup>54</sup>. Ce foisonnement textuel a reçu une attention considérable dans la critique littéraire depuis vingt ans. De très nombreuses recherches sur l'autobiographie depuis *Le pacte autobiographique* ont été menées, partiellement du moins, à partir des postulats de Philippe Lejeune, que ce soit pour les louer, pour les affiner, pour les compléter ou encore pour les réfuter. C'est que Lejeune a été, dans *Le pacte autobiographique*, l'un des premiers à définir de manière

rigoureuse les paramètres de l'autobiographie au sens strict, c'est-à-dire plus classique ou traditionnelle. Dans cet ordre d'idées, pour un certain discours théorique sur le genre autobiographique, *Les confessions* de Jean-Jacques Rousseau font presque figure de texte fondateur, tant par la forme du récit de vie, que par la façon dont le sujet s'y déploie. De nos jours, il faut bien l'admettre, le discours autobiographique traditionnel tend à se faire plus rare, du moins chez les écrivains-autobiographes<sup>55</sup>. S'il s'écrit toujours un très grand nombre d'autobiographies (et on en écrit peut-être même plus qu'autrefois), quel écrivain risquerait aujourd'hui de se lancer dans une entreprise comme celles de Rousseau ou de Benjamin Franklin, parangons du genre? Il ne semble plus guère possible, après la pénétration d'une certaine conception psychanalytique du sujet, pour les écrivains-autobiographes de s'aventurer dans un grand récit «authentique» de sa vie. En revanche, une certaine réappropriation du biographique se manifeste de plus en plus dans les textes contemporains, mais ceux-ci s'expriment par des créations très diversifiées, souvent par de petits récits partiels ou fragmentaires plutôt que par un grand récit.

Dans *Moi aussi*, Lejeune corrige et modifie certaines de ses hypothèses sur l'autobiographie, mais il demeure formel quant à la question de l'éclatement du sujet: «je crois que mon nom propre garantit mon autonomie et ma singularité; [...] je crois que quand je dis je c'est moi qui parle: je crois au Saint-Esprit de la première personne» (1986: 30). Et il ajoute une idée aussi stimulante que paradoxale: «dire la vérité sur soi, se constituer comme sujet plein — c'est un imaginaire. L'autobiographie a beau être impossible, ça ne l'empêche nullement d'exister» (p. 31). C'est précisément cet imaginaire de soi, opposé au «Saint-Esprit de la première personne», qui crée une distinction entre une approche plus traditionnelle et une autre plus actuelle de l'autobiographie. Une autobiographie classique, pour qu'elle soit considérée telle, pour qu'elle réponde aux exigences du pacte autobiographique, doit non seulement posséder des caractéristiques génériques (paratextuelles et hors-textuelles) formelles, mais aussi souscrire à des critères d'authenticité, de sincérité et de vérité envers le sujet. À ce propos, Jacques Lecarme précise avec justesse dans son étude de l'autofiction que «l'autobiographie dite classique repose sur un pacte; mais [que] ce pacte, à supposer que le lecteur le respecte, reste unilatéral, léonin et contraignant» (1993: 248).

Les théoriciens contemporains de l'autobiographie ont rapidement tenté de circonscrire les modalités du discours autobiographique. Dans son étude des différentes théories actuelles de l'autobiographie, Barbara Havercroft (1995) note que plusieurs critiques de l'autobiographie ont proposé de distinguer les diverses pratiques de l'autobiographie à partir des composantes étymologiques du mot lui-même: l'*autos*, le *bios* et le *graphe*. C'est l'Américain James Olney (1980) qui a été le premier à suggérer que l'on divise l'histoire critique de l'autobiographie en trois étapes différentes: d'abord, l'intérêt pour le *bios*, les événements de la vie de l'auteur; puis, pour l'*autos*, l'enquête sur soi et enfin, pour le *graphe*, qui serait la textualité ou la texture de l'autobiographie et de l'autobiographe. Si la première étape a connu de nombreux adeptes dans le passé, il va sans dire que c'est la deuxième et la troisième — et surtout celle-ci — que les auteurs (et la critique) semblent nettement privilégier aujourd'hui. Comment ces trois moments emblématiques de la transformation historique de l'autobiographie deviennent-ils pertinents pour comprendre l'histoire de l'essai? En principe, il n'est pas vain de chercher à les y associer. Le *bios* a toujours joué un certain rôle — même ténu — dans la conception de l'essai et l'*autos* y possède une place indéniable, mais c'est surtout le *graphe* qui semble vouloir s'imposer dans les essais contemporains. Pour rester dans cet esprit, on peut dire en fait que l'essai pratique aisément une sorte de va-et-vient entre l'*autos* et le *graphe* et peut bifurquer à l'occasion vers le *bios*, mais que son intérêt repose à la fois sur l'*écriture*, sur la texture même de l'essai, et sur les occasions d'ouverture liées à une aventure particulière du sujet.

Dans plusieurs textes autobiographiques récents, rappelle Havercroft, on assiste «au déplacement de la conception traditionnelle et humaniste du sujet vers une conception "postmoderne", vers un sujet en procès» (1995: 173). C'est précisément dans l'espace du «sujet en procès» que l'on peut trouver côte à côte l'essai et l'autobiographie. En ce sens, une définition moderne (ou postmoderne<sup>56</sup>) de la fiction de soi serait celle que l'on retrouve principalement dans les textes qui relèvent davantage de l'autofiction que de l'autobiographie classique. À l'intérieur du tableau des combinaisons possibles de l'autobiographie qu'il a élaboré dans *Le pacte autobiographique*, Lejeune a laissé certaines cases vides, que d'autres chercheurs ont tâché de remplir. C'est le pari qu'a fait (et tenu) Serge Doubrovsky, qui a été le premier à proposer le terme (prometteur) d'autofiction au moment de la publication de son récit *Fils*<sup>57</sup>. Le texte de Doubrovsky relèverait d'un pacte romanesque tout en possédant certaines caractéristiques essentielles de

l'autobiographie. Il s'agirait donc d'un roman, dont «le nom de l'auteur coïncide avec celui du personnage principal et avec celui du narrateur» (Havercroft, 1995: 174). Après *Fils*, l'univers des études de l'autobiographie (en France en particulier) semble vouloir se diriger vers une toute nouvelle dimension critique. Contrairement au «nouveau genre» de l'autoportrait proposé par Beaujour — dont la conception même, il est vrai, le marginalise —, le terme de Doubrovsky, plus large, mais aussi un peu plus vague, s'est imposé avec une rapidité fulgurante, si bien que de nombreux textes que naguère on appelait soit roman soit autobiographie (selon le cas) sont considérés par certains commentateurs de l'autobiographie comme des autofictions<sup>58</sup>. L'autofiction ne s'est pas vue longtemps confinée au texte de Doubrovsky. Ce concept a permis à certains théoriciens de relire une partie du corpus littéraire contemporain à la lumière de nouvelles données tenant compte des apports autobiographiques et de l'inévitable tension qui se crée entre autobiographie et fiction. À l'exception de la démarche spécifique de Doubrovsky, qui se situe simultanément comme le théoricien et l'auteur (littéraire) d'une autofiction, celle-ci s'est instituée en tant que conception théorique d'une pratique d'écriture hétérogène; assez rares sont les auteurs qui ont prétendu écrire des autofictions<sup>59</sup>, la «classification» est presque toujours venue après-coup<sup>60</sup>!

Aujourd'hui, les théoriciens s'entendent généralement pour dire, comme le formule Régine Robin, que

l'autofiction serait un type d'autobiographie éclatée tenant compte de l'apport de la psychanalyse, de l'éclatement du sujet, de l'écriture comme indice de fictivité tout en respectant les données du référent, une fictionnalisation de soi, mais gardant comme visée la vérité du sujet. (1997: 24)

Trois termes doivent être retenus ici: le *récit* (même fragmenté), le *sujet* (éclaté) et la *fiction* (prise dans une relation duelle avec l'autobiographie et la tentation de dire vrai de celle-ci). Il s'agit donc d'une forme textuelle qui rompt avec le pacte autobiographique lejeunien et qui repose sur des activités paradoxales, en apparence presque contradictoires. L'autofiction, à l'instar de l'autobiographie, demeure un récit car, comme le précise Robin, «un refus du diégétique n'est pas un refus du narratif» (p. 23). Elle posséderait aussi cette idée de mouvement, de va-et-vient: «l'autofiction c'est, en quelque sorte, l'identité narrative se reconfigurant, mais se défaisant en même temps qu'elle se tisse» (p. 24). L'autofiction se définirait essentiellement comme un genre nouveau, qui nous est immédiatement contemporain, tributaire à la fois de l'autobiographie et du roman. Si, à l'origine,

l'autofiction désignait, si l'on veut, le roman d'une fiction d'événements réels, maintenant, affirme Régine Robin, «peut revendiquer l'appellation d'autofiction toute forme textuelle qui écrit, pense, narre le fictif de l'identité» (p. 25). Autrement dit, l'autofiction regroupe (ou peut regrouper) un nombre considérable de textes très récents ou parfois un peu moins, qui oscillent entre différents registres de fiction et l'autobiographie. Dans cet ordre d'idées, *Roland Barthes par Roland Barthes*, bien qu'il ne soit pas un texte narratif au sens strict, est aussi lu par certains comme une autofiction<sup>61</sup>. En parcourant les nombreuses théories actuelles de l'autobiographie, on s'aperçoit clairement que c'est à l'intérieur du corpus de plus en plus vaste de l'autofiction que l'on retrouve les mises en forme de l'identité et les questionnements sur celle-ci les plus originaux. Créer une fiction de soi en visant une vérité du sujet, pour paraphraser Régine Robin, n'est-ce pas en partie une activité scripturale contradictoire? En fait, peut-il en être autrement? L'entreprise autofictionnelle s'inscrit dans une démarche complexe et paradoxale dont le sujet — et c'est sans doute un des buts recherchés — ne sort pas toujours indemne.

Outre la question du «sujet en procès», la métatextualité constitue un autre point commun entre l'essai et l'autofiction. Parce que l'essai propose une réflexion sur un objet culturel, il se positionne presque systématiquement en tant que métatexte — quoique cette métatextualité demeure très variable selon le type d'essai. Quant à l'autofiction, elle trouve tout naturellement à s'inscrire dans cette idée, selon les termes forgés par Robbe-Grillet dans le dernier tome de sa trilogie autofictive, de la «Nouvelle Autobiographie», de l'«autobiographie consciente», c'est-à-dire consciente de sa propre impossibilité constitutive [...]» (1994: 17). L'autofiction s'impose d'emblée comme une métafiction, parce qu'elle se donne comme potentialité intrinsèque de commenter spécifiquement sa propre fiction. C'est justement ce que suggère Robin, quand elle dit qu'elle «sera enfin une écriture métafictionnelle, pas seulement autofictionnelle. Le matériau deviendra sa propre matière première» (Robin, 1997: 28). Dans leur travail sur le texte, dans leur désir d'étudier leur propre texte ou le texte d'un autre, l'autofiction et l'essai s'installent donc dans un rapport discursif analogue à plusieurs égards.

Il est quelquefois délicat d'étudier des textes dont l'intérêt générique est manifeste sans pour autant se lancer dans une poétique des genres. Comment définir, circonscrire des discours littéraires singuliers sans tomber sous la loi du genre ou dans les «vertiges classificatoires»<sup>62</sup>, pour reprendre l'expression de Derrida? L'autobiographie en tant que genre s'est considérablement transformée depuis les

dernières années et les discours critiques (abondants) qui lui sont consacrés nous obligent à repenser son sens et ses visées. D'autant plus que de nombreuses (re)lectures contemporaines élargissent considérablement le territoire (littéraire, théorique et critique) du discours autobiographique. Les développements les plus récents concernant l'autofiction retracent en quelque sorte les contours de l'autobiographie. Comme dans l'essai, la fictionnalisation de soi constitue clairement un enjeu capital de l'autofiction, mais le processus se présente différemment. L'essai met en scène un «je» textuel dont le statut n'est pas toujours clair: référentiel pour certains, strictement fictionnel pour d'autres, il joue en fait dans un théâtre ambivalent où il mérite que l'on interroge plus à fond son rôle. L'essai contemporain s'inscrit pleinement dans une aventure du sujet où sa remise en question n'est jamais absente, ce qui le rapproche de l'autofiction. Celle-ci est peut-être aujourd'hui le lieu par excellence pour aborder à la fois les questions d'identités brouillées et les relations complexes entre la fiction et le réel ou la fiction et la non-fiction (ou diction). Puisque les autofictions sont justement des textes qui ne se placent pas exclusivement dans le registre de la fiction, mais dans un entre-deux et dont l'espace fictif est beaucoup plus considérable que dans l'essai, elles rappellent constamment, à leur façon, qu'il existe de nombreux rapports conflictuels avec la fiction. En ce sens, essai et autofiction se rejoignent sur les terrains du travail du sujet et du rapport ambivalent à la fiction, sans (presque) jamais se confondre totalement.

## AUTOUR DE L'AUTEUR

Il a continué de m'exposer ses théories selon lesquelles l'auteur d'un livre n'est jamais qu'un personnage fictif que l'auteur réel invente pour en faire l'auteur de ses fictions. [...] Je pourrais donc incarner ce qui est pour lui l'auteur idéal: à savoir, l'auteur qui se dissout dans le nuage de fictions qui, de son voile épais, recouvre le monde. [...] Moi aussi, je voudrais m'effacer moi-même et inventer pour chaque livre un autre moi, une autre voix, un autre nom, renaître [...].

Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*.

L'essai, comme les diverses formes autobiographiques, aide à repenser la question de l'auteur. Qu'est-ce qu'un auteur, mort, absent ou présent? À quoi ressemble un auteur idéal? Peut-être à celui décrit par le narrateur du roman de Calvino, une création complexe, ironique et volontairement ambiguë. Si ce narrateur donne l'impression de se moquer à la fois de l'idée traditionnelle de

l'Auteur et de celle de sa mort consacrée par les théories poststructuralistes, il expose du même coup l'entreprise exaltante mais hasardeuse de se concevoir comme auteur. D'après Jacques Lecarme et Bruno Vercier, le retour à l'auteur dans la littérature contemporaine s'inscrit dans un contexte littéraire complexe :

la vague autobiographique qui emporte jusqu'aux maîtres du Nouveau Roman (Sarraute, Duras, Robbe-Grillet) et de l'avant-garde des années soixante-dix (Barthes, Sollers) apparaît comme un phénomène exactement inverse [aux jeux d'hétéronymie<sup>63</sup>]: à la dissolution de l'auteur qui s'opère dans l'écriture s'oppose son exaltation comme sujet, personne bien réelle avec un nom, une histoire, tout un univers référentiel. Mais tout n'est pas si simple. S'il est vrai qu'une partie de ces textes se présente comme un retour à la parole vraie [...], la plupart des textes vont au contraire questionner la traditionnelle distinction du texte de fiction et du texte autobiographique [...]. (1989: 482-483)

«L'exaltation de l'auteur comme sujet» dont parlent Lecarme et Vercier peut aussi se transformer en exaltation du sujet comme auteur. Ce sont ces deux aspects complémentaires qui redonnent à la question de l'auteur une pertinence nouvelle et qui ne le confinent pas à un simple retour du biographique. Si Sarraute, Duras, Robbe-Grillet, Barthes et Sollers s'intéressent à l'auteur (et chacun à soi-même en tant qu'auteur), ce n'est pas tant pour lui redonner ses droits et sa valeur d'antan, pour aborder des avenues inexplorées dans leur création littéraire ou chez Barthes, par exemple, dans un rapport dialectique entre la théorie et l'écriture de soi.

La question de l'Auteur peut-elle être éclairée par la notion plus spécifique de l'intentionnalité, «de la responsabilité de l'auteur sur le sens et la signification du texte» (Compagnon, 1998: 49)? Cette hypothèse élaborée par Antoine Compagnon dans *Le démon de la théorie*, un bilan de la théorie littéraire des dernières décennies, mérite une attention plus soutenue, et elle exige surtout d'être relue en regard de deux textes qui ont fait autorité et ont donné du poids aux théories poststructuralistes: «La mort de l'auteur» de Barthes (1968) et «Qu'est-ce qu'un auteur?» (1969) de Foucault. Suivant Compagnon, on peut en effet constater que les critiques de Barthes et Foucault seraient passées (partiellement du moins) à côté de cette idée importante de l'intentionnalité. Selon Compagnon,

dans le *topos* de la mort de l'auteur, on confond l'auteur au sens biographique ou sociologique, au sens d'une place dans le canon historique, et l'auteur au sens herméneutique de son intention, ou intentionnalité, comme critère de l'interprétation [...]. (p. 54-55)

Aussi, pour Compagnon, «la thèse de la mort de l'auteur, comme fonction historique et idéologique, masque un problème plus ardu et essentiel: celui de l'intention d'auteur, où l'intention importe bien davantage que l'auteur, comme critère d'interprétation littéraire» (p. 67).

En étudiant les positions théoriques contradictoires sur l'auteur, Compagnon propose de rétablir une forme d'équilibre entre des positions trop tranchées adoptées par la nouvelle critique et par la critique traditionnelle. On pourrait reprocher à Compagnon de reprendre un débat qui semble maintenant résolu. Effectivement, cet équilibre n'est-il pas déjà atteint? Ne pourrait-on pas aussi voir son entreprise comme une récupération et une restauration idéologique? Je ne propose pas de trancher le débat ici, mais bien de le garder à l'esprit. Par ailleurs, Compagnon ajoute un argument plus convaincant quand il suggère de revoir la méthode des passages parallèles, qui serait «la plus générale et la moins controversée, en somme le procédé essentiel des études et de la recherche littéraires» (p. 71). De plus, cette méthode aura une importance réelle dans l'étude que je poursuis. Ainsi, pour Compagnon,

recourir à la méthode des passages parallèles, c'est nécessairement, quels que soient nos préjugés contre l'auteur, la biographie, l'histoire littéraire, accepter une présomption d'intentionnalité, c'est-à-dire de cohérence, intention ne voulant bien entendu pas dire préméditation, mais intention en acte. [...] Aucun critique, semble-t-il, ne renonce à la méthode des passages parallèles [...], aucun critique ne renonce donc à une hypothèse minimale sur l'intention d'auteur, comme cohérence textuelle [...]. Cette cohérence, c'est celle d'une signature [...]. (p. 80-81)

En concluant son analyse de la notion d'auteur, Compagnon ajoute: «la responsabilité critique vis-à-vis du sens de l'auteur, surtout si ce sens n'est de ceux vers lesquels nous inclinons, dépend d'un principe éthique de respect de l'autre» (p. 99). C'est plus précisément dans ce nouvel éclairage du rapport à l'autre que les notions d'auteur, de texte et d'intentionnalité prennent toute leur signification. La question de l'intentionnalité est une donnée — délicate à manipuler — qu'il faut pourtant accepter de considérer; il s'agit d'y faire face plutôt que de tenter de la nier. Le principe éthique dont parle Compagnon paraît d'autant plus juste dans l'étude d'un essai, principalement eu égard à la démarche même de l'essayiste comme lecteur subjectif de la culture et comme interprète singulier d'une œuvre. Le dialogue avec l'autre dans lequel s'engage l'essayiste recouvre un important projet éthique.

## UNE THÉORIE DE L'ESSAI EST-ELLE POSSIBLE?

Le trajet qui m'a conduit à cerner, à définir l'objet discursif protéiforme qu'est l'essai et à chercher les liens qu'il établit avec les genres autobiographiques voisins est, on le voit, parsemé de quelques pièges qu'il faut éviter, à commencer par un classement trop rigide des œuvres. La tentation typologique de certains théoriciens peut parfois donner l'impression de conduire à une conception restrictive, voire exclusive de l'essai, mais les typologies montrent également à quel point l'essai est un objet polymorphe même s'il n'est pas dénué de spécificités. Aussi, les efforts qui visent soit à en limiter le sens, soit à l'inclure dans une catégorie discursive trop vaste risquent de nous mener dans une impasse. C'est pourquoi il demeurerait primordial de préciser, dans les deux premières étapes du chapitre initial, les termes incertains du contrat qui m'engage, dans cette recherche, à l'endroit de mon objet d'analyse. De quoi parle-t-on au juste lorsqu'on étudie l'essai, puisqu'il a été conçu et théorisé de façons différentes et parfois contradictoires et qu'il continue souvent à être mal circonscrit ou insuffisamment compris? En ce sens, adopter une définition minimale s'avérerait indispensable en vue de mettre en place une conception plus élaborée de l'essai. Ainsi, la définition que donne Paquette de l'essai me paraissait idéale — la plus inclusive — pour amorcer l'étude de sa discursivité. Les concepts relatifs à l'essai — et qui découlent en partie de cette définition — permettent aussi d'aller plus loin dans toute la compréhension du discours essayistique. Quant à l'insistance sur la fiction ou le fictionnel de l'essai, elle avait pour but de montrer d'une part, les contradictions qui pouvaient entourer cette hypothèse et de préciser d'autre part, le statut de l'essai qui allait être retenu ici aux fins d'une analyse plus poussée. Texte à effets de fiction, l'essai l'est de façon éminemment variable, de l'effet minimal à la fiction la plus avouée, qui mène plus précisément à la fiction de soi et même à toute une éthique de soi — vaste territoire à explorer, s'il en est... La place de soi dans l'essai et dans son rapport à la culture et principalement aux univers livresques — les autres auteurs, les autres écrivains éventuellement, les autres soi — participera également de ce questionnement sur l'essai. Une théorie générale de l'essai serait encore à construire, mais les éléments à notre disposition permettent assurément de poser des bases solides afin d'approfondir les particularités de l'essai et son fonctionnement discursif.

Dans la continuité des précédentes, la troisième étape de ce chapitre consistait à adopter un parti pris, en insistant sur l'essai comme genre participant du paradigme de la littérature intime, notamment par les rapprochements faits avec le

discours autobiographique. Au cours des prochains chapitres, il sera possible d'apporter les nuances nécessaires concernant d'autres singularités essayistiques qui sont en jeu dans les textes de Barthes, Kundera et Brault. De l'autoportrait à l'autofiction en passant par l'autobiographie plus classique, la traversée des différents registres autobiographiques me permettra de voir qu'il reste bel et bien un espace distinct pour le sujet à l'intérieur de l'essai. L'autobiographie classique et l'essai occupent assez clairement des positions divergentes (quant à la narration, au discours de soi ou encore à la mise en place d'un pacte de lecture), et il n'apparaît pas opportun de tenter inutilement de les rapprocher. En revanche, d'autres discours autobiographiques gagnent à être comparés avec l'essai introspectif. Si l'essai et l'autoportrait se rejoignent et se croisent dans un certain espace discursif, en marge du grand discours autobiographique, l'essai introspectif et l'autofiction partagent de manière intéressante pour mon propos plusieurs caractéristiques communes, dont deux qui me paraissent fondamentales: le rapport conflictuel à la fiction et la fictionnalisation de soi. C'est donc dans cet ordre d'idées que le retour à/de l'auteur devient pertinent: revoir les conceptions de l'auteur, suivre à la trace ses avatars, ainsi que le rôle qu'elles continuent toujours à jouer aujourd'hui dans les textes, c'est aussi s'engager dans une réflexion au sujet de l'essai où la littérature se rapproche d'un questionnement éthique.

## NOTES

<sup>1</sup> Voir Lukács ([1910] 1972).

<sup>2</sup> Voir Chadbourne (1983: 147-148).

<sup>3</sup> «But precisely the fact that the French essay tends to be acutely self-reflexive, obsessed with the question of its form, and that French essayists are therefore used to being at once masters and theorists of the essay, makes baffling the critical unawareness of the essay as a distinct genre from outside the essay, in French literary studies.» (La traduction de l'anglais présentée dans le corps du texte, ainsi que toutes celles qui suivront sont miennes.)

<sup>4</sup> Au moment d'achever ce travail, je prends connaissance de la parution très récente d'un ouvrage didactique de J.-F. Louette et P. Glaudes intitulé tout simplement *L'essai* (Hachette, 2000), qui, je l'espère, réussira peut-être à combler un manque flagrant.

<sup>5</sup> Tous les articles réunis dans l'encyclopédie éditée par Tracy Chevalier (*Encyclopedia of the Essay*, 1997) le réussissent en partie, mais les pratiques essayistiques nationales ont des entrées séparées et les recoupements demeurent limités.

<sup>6</sup> De tels reproches adressés à Mailhot sont venus d'abord de Lise Gauvin (1990:117-118), qui note par ailleurs que dans *L'essai et la prose d'idées au Québec*, sous la direction de Wyczynski, Gallays et Simard, aucune femme essayiste n'a été retenue. À la décharge de Mailhot, il faut ajouter ici que dans *La littérature québécoise* (1997), il redonne justement une place aux écrits féministes et des femmes en général dans la littérature contemporaine.

<sup>7</sup> Cet ouvrage est le neuvième tome de *L'histoire de la littérature française* dirigée par Claude Pichols, qui a paru pour la première fois en 1984, puis une seconde fois dans une nouvelle édition mise à jour en 1996.

<sup>8</sup> *La trahison des clercs*, eu égard à l'étiquette qu'on lui accole, paraît emblématique d'une forme donnée, qu'on la nomme cognitive, polémique ou pamphlétaire.

<sup>9</sup> Ils citent notamment les études bien connues de Philippe Lejeune pour montrer tout le sérieux de l'entreprise actuelle de la critique de l'autobiographie. Pourtant, en établissant sa propre poétique de l'autobiographie, Lejeune affiche clairement le besoin de séparer l'essai et l'autobiographie. Voir Lejeune (1996 [1975]: 14-15).

<sup>10</sup> Je m'inspire ici ouvertement de l'hypothèse de Paul Ricoeur, pour qui l'intention éthique «précède, dans l'ordre du fondement, la notion de loi morale, au sens formel d'obligation requérant du sujet une obéissance motivée par le pur respect de la loi elle-même» (1985: 42).

<sup>11</sup> Dans «L'essai, ou l'anti-genre dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle», Morot-Sir affirme que «l'essai serait donc l'anti-genre chronique — refus du genre et de ses codifications, refus de laisser le langage enfermé dans des définitions et des règles opératoires» (1982: 118).

<sup>12</sup> Si le terme «non-fiction» ainsi que l'opposition binaire qu'il forme avec le mot «fiction» semblent déplaire à bien des chercheurs, le concept de fiction, posé de façon absolue, s'est

imposé progressivement dans les études littéraires, jusqu'à remplacer parfois le concept même de littérature et, en ce sens, créer une possible confusion.

<sup>13</sup> Graham Good a quant à lui créé une classification à l'intérieur de laquelle il établit quatre types: l'essai de voyages, l'essai-moralité, l'essai critique et l'essai autobiographique, mais admet volontiers que l'essai glisse aisément d'une catégorie à l'autre. Voir Good (1988: XII).

<sup>14</sup> Jean-Marcel Paquette est peut-être un des seuls critiques qui a proposé une telle étude en analysant l'essai dans l'ensemble du corpus romanesque de Jacques Ferron (1985: 621-642).

<sup>15</sup> «If any given piece is concerned only with the dissemination of knowledge in some specialized area, and that for its own sake, if elements of the author's personality are absent or virtually so, and if the relevance of the matter does not extend to broader human concerns, then the author has not the right to grace his writing with the title "essay".»

<sup>16</sup> François Dumont note, non sans ironie, que «l'essayistique québécoise, en général, aime le recommencement...» (1996: 345)

<sup>17</sup> «And, no matter how many definitions we consider, we will have to determine that the essay is impossible to define.»

<sup>18</sup> Voir Derrida (1986: 249-287).

<sup>19</sup> Voir, entre autres, les célèbres articles «La mort de l'auteur» (1968) de Barthes et «Qu'est-ce qu'un auteur?» (1969) de Foucault.

<sup>20</sup> Le vécu est un terme aléatoire, équivoque. L'expression la plus juste pour conceptualiser le vécu appartient à André Brochu, qui le renomme «le champ existentiel» (1992: 189).

<sup>21</sup> Paquette a donné trois ou quatre définitions légèrement différentes de l'essai. Celle qui est reprise ici me semble la plus complète.

<sup>22</sup> Voir *Le pacte autobiographique* (1996 [1975]).

<sup>23</sup> Dans son *Dictionnaire de rhétorique*, Georges Molinié définit ce concept aristotélien comme un «syllogisme dialectique, c'est-à-dire fondé sur le probable» (1992: 133).

<sup>24</sup> Voir Barthes (1977 [1966]): 53).

<sup>25</sup> À cet effet, dans *Leçon*, Barthes donne l'exemple de *Robinson Crusoé*, et montre habilement que la littérature (et le roman en particulier) «prend en charge beaucoup de savoirs» (1978: 17).

<sup>26</sup> Cette idée rejoint celle de Brée et Morot-Sir, pour qui «du "Que sais-je?" l'écrivain passe au "Qui suis-je?", puis au "Qui parle?"» (1996: 267).

<sup>27</sup> Le mot essayistique chez Belleau ne possède pas exactement le même sens que chez Angenot. Dans «Approches et situations de l'essai québécois», Belleau précise qu'il parle d'une essayistique «non pas fondée en majeure partie sur une reprise de la rhétorique aristotélienne ou classique. Il serait souhaitable, [...] ajoute-t-il, que l'essayistique contribuât à un réaménagement du discours théorique et critique institutionnel de façon à ce que la "littérarité" ne soit plus définie principalement par la poésie (et à un moindre degré le roman), ceci [...] en investissant à ses propres fins les critères existants déjà réquisitionnés et devenus de ce fait plus ou moins exclusifs: la métaphorisation et la figuralité en général, les propriétés du signifiant, les ruptures, etc.» (1984: 151-152).

<sup>28</sup> «The connections between thoughts in the essay are often made through things, rather than being linked directly in a continuous argument. The term "reflection" is perhaps better than "thought", since it suggests the intellectual mirroring of an object.»

<sup>29</sup> Les courts textes d'*Incidents* de Roland Barthes, dans le recueil éponyme, procurent un exemple des plus remarquables de cette fonction éthique dévolue à l'anecdote. Éditeur de cet ouvrage posthume, François Walh conclut en ce sens sa note introductive: «Roland Barthes n'était pas de ceux qui reculent devant le risque d'une énonciation dès lors que l'écriture lui en paraissait fondée, dès lors qu'elle lui paraissait fondée *en écriture*: c'est en quoi ces pages sont exemplaires aussi éthiquement» (cité dans Barthes, 1987: 10).

<sup>30</sup> À la décharge des théoriciens de l'essai anglo-saxons, il faut bien admettre que quelques-uns d'entre eux cherchent à se débarrasser de cette division contraignante, sans toutefois suggérer d'intégrer l'essai à la fiction: «l'essai est bien plus qu'un vague terme pour la "non-fiction" ou la "prose d'idées" [...]» (Chadbourne, 1997: 306). «*L'essai* is much more than a vague amorphous term for "nonfiction" or "the prose of ideas" [...]». Quant à Graham Good (1988), plus enclin à suivre la tradition anglo-saxonne, il souhaite aussi sortir l'essai du magma que représente la *nonfiction* et considère la possibilité d'incorporer l'essai à la fiction, sans pourtant y adhérer.

<sup>31</sup> Un raisonnement pas très éloigné de celui-là semble se trouver dans des textes d'André Belleau. En analysant (et déconstruisant jusqu'à un certain point) l'argumentation de Belleau dans sa «Petite Essayistique» et dans «La passion de l'essai», François Dumont a bien montré d'abord que «c'est son propre statut d'écrivain qui est l'occasion de la question» (1995: 90) et ensuite, que l'auteur «se construit une poétique toute personnelle» (1996: 340). Dans un entretien, Belleau affirmait: «Je n'ai commencé à me sentir écrivain que très tard dans la vie. [...] Et quand j'ai lu Barthes, j'ai compris comment un essayiste pouvait être un écrivain» (1987: 96).

<sup>32</sup> Richard M. Chadbourne commente avec beaucoup de pertinence l'ambiguïté qui peut surgir lorsqu'on définit l'essai comme un texte de fiction, comme le fait Northrop Frye dans son très célèbre *Anatomy of Criticism. Four Essays* (1957). Voir Chadbourne (1983: 139-140).

<sup>33</sup> C'est dans le but de se débarrasser du terme imprécis de «non-fiction» pour définir les discours littéraires non reconnus comme fictifs que Genette lui préfère celui de *diction*.

<sup>34</sup> Il s'agit de «L'appendice au *Confitures de coings* ou Le congédiement de Frank Archibald Campbell», publié en annexe au récit *Les confitures de coings* (1990 [1972]). «L'appendice au *Confitures de coings*» est davantage un récit autobiographique, voire une sorte de roman d'apprentissage qu'un essai. Dans ce texte autobiographique, les «effets de fiction» sont indéniables et son caractère essayistique relève de la formation d'un sujet à travers le texte de son époque, mais aussi de la pratique d'écriture du narrateur qu'il commente à plusieurs reprises.

<sup>35</sup> Voir Foucault (1984b).

<sup>36</sup> L'idée de fiction de soi que je développe ici paraît, de prime abord, se rapprocher de l'intéressante notion de «récit de soi» telle que l'entend Simon Harel. Pour celui-ci, «il faut d'abord insister sur cette première caractéristique du "récit de soi". Loin de satisfaire aux exigences impérieuses d'une mise en scène de l'identité du sujet, le "récit de soi" propose toujours l'image *troublée* d'une réalité dite personnelle» (1993: 5). Toutefois, le travail de Harel mise essentiellement sur l'identité narrative (en l'occurrence autobiographique) et le récit de soi freudien; quant à sa démarche, elle met l'accent sur une interprétation psychanalytique des textes. Voir aussi son étude plus étoffée, *Le récit de soi* (1997).

<sup>37</sup> Voir Ricœur (1990).

<sup>38</sup> Voir *L'état des choses* (1992) et *Terrains de lecture* (1996).

<sup>39</sup> Il s'agit principalement des *Confessions* de saint Augustin, des *Essais* de Montaigne, de *Ecce Homo* de Nietzsche, de *L'âge d'homme* de Michel Leiris, des *Antimémoires* d'André Malraux et de *Roland Barthes par Roland Barthes*.

<sup>40</sup> À ce sujet, voir l'excellente étude de Jacques Le Goff, «Antique (ancien)/moderne» (1988).

<sup>41</sup> En ce sens, Lejeune souligne que le pseudonyme est un nom d'*auteur*.

<sup>42</sup> J'ai tenu à préciser que c'était un procédé dominant, mais il est vrai que mon corpus d'essais, plus hybride, contredit partiellement cette affirmation.

<sup>43</sup> Dans la trilogie autobiographique de Robbe-Grillet intitulée «Les romanesques», comme le souligne Barbara Havercroft, le personnage principal de l'autobiographie ne joue plus le même rôle qu'avant: «La création d'un *alter ego* fictif, Henri de Corinthe [...], aide à briser la singularité référentielle du sujet autobiographique univoque» (1995: 175).

<sup>44</sup> Pour une série d'études sur le nom propre, ainsi que pour une excellente bibliographie sur le sujet, voir Léonard et Nardout-Lafarge (1996).

<sup>45</sup> Il importe toutefois de faire la part des choses entre une idéologie anti-intentionnaliste et une autre qui préconiserait le retour (indésirable) du règne désuet de l'intention d'auteur. Les différents registres d'essais invitent justement à adopter une position nuancée à cet égard.

<sup>46</sup> Voir à ce sujet la traversée des différentes conceptions du discours autobiographique de Havercroft (1995).

<sup>47</sup> C'est l'hypothèse que défend Phillip Lopate (1994) à propos de l'essai dit personnel — le «*personal essay*» étant un registre beaucoup plus usité dans la tradition anglo-saxonne.

<sup>48</sup> «The essayist implies that his representations are literally true, *within the terms of his relationship to his reader.*»

<sup>49</sup> Voir *La poussière du chemin* (1989b), p. 77-81.

<sup>50</sup> Voir à nouveau Havercroft (1995).

<sup>51</sup> Il peut sembler fort discutable de proposer un tel argument. En effet, ne peut-on pas, dans un texte littéraire, traiter de n'importe quel sujet, de toutes les façons possibles? Oui, en principe, mais les différentes pratiques autobiographiques insistent toutes d'une façon ou d'une autre sur la vie de l'autobiographe. Qu'elle soit racontée totalement ou en partie, de façon linéaire ou fragmentée, qu'elle intègre explicitement ou non des parties fictives, l'autobiographie raconte l'histoire (ou les événements) d'une vie, de la «personnalité» — pour reprendre le terme de Lejeune — de l'auteur.

<sup>52</sup> Voir *Chemin faisant* (1994), p. 17-19.

<sup>53</sup> Quelques ouvrages récents de Christian Bobin (*Autoportrait au radiateur*, 1997) ou de Pascal Quignard (*Vie secrète*, 1998) offrent précisément, chacun à leur façon, une réflexion pénétrante sur cette question.

<sup>54</sup> Dans un numéro de la revue *Voix et Images* sur les «Effets autobiographiques au féminin», Barbara Havercroft et Julie LeBlanc expliquent leur utilisation du mot «effet», qui prend son sens «tant pour signaler les nombreux effets et innovations textuels prodigués par les écrivaines que pour faire référence aux effets extratextuels possibles, produits par ces textes dans leur

déconstruction de l'idéologie et du langage patriarcaux» (1996: 9). Bien que dans ce cas-ci les effets soient en partie liés à une perspective féministe, le concept demeure pertinent et utile pour d'autres approches.

<sup>55</sup> En ce qui concerne les «non-écrivains», les modèles canoniques paraissent encore de rigueur. Voir le phénomène des autobiographies publiées à compte d'auteur analysées par Philippe Lejeune dans «Le récit à compte d'auteur», dans *Moi aussi* (1986), p. 292-309.

<sup>56</sup> La discussion concernant la caractéristique moderne ou postmoderne du sujet pourrait être fort intéressante, mais elle n'aura pas lieu ici; laissons-la en suspens. Peut-être reviendra-t-elle, comme le personnage de l'auteur dans son texte, nous hanter...

<sup>57</sup> Doubrovsky a expliqué ainsi sa première démarche romanesque/autobiographique: «Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction* [...]» (Doubrovsky, 1977, 4<sup>e</sup> de couverture).

<sup>58</sup> Il en est ainsi de la trilogie autobiographique de Robbe-Grillet, «Les romanesques», de *Pseudo* d'Émile Ajar-Romain Gary, de *La douleur* de Marguerite Duras ou encore de la trilogie d'Hervé Guibert: *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *Le protocole compassionnel* et *L'homme au chapeau rouge*. Pour d'autres exemples, voir Lecarme (1993).

<sup>59</sup> Une particularité qui ne devrait pas étonner, car on possède déjà des avatars de l'autofiction: *L'immense fatigue des pierres* (1996) de Régine Robin est sous-titré «biofictions».

<sup>60</sup> La théorisation de l'autofiction, à cet égard, est similaire à ce que Beaujour a effectué du côté de l'autoportrait. L'entreprise de Beaujour est demeurée plus ou moins celle d'un solitaire, alors que l'autofiction est devenue une avenue de recherche privilégiée par plusieurs.

<sup>61</sup> La multiplicité des étiquettes génériques auxquelles a, du moins de manière manifeste, eu droit le texte de Barthes montre à la fois son caractère «inclassable» et toutes ses «lectures génériques» possibles.

<sup>62</sup> Voir Derrida (1986: 256).

<sup>63</sup> Ils donnent à juste titre l'exemple de l'écrivain portugais Fernando Pessoa, auteur de très nombreuses œuvres hétéronymes.

## **CHAPITRE II**

### ***Roland Barthes* par Roland Barthes: du sujet et de l'écriture**

Je devrais sans doute m'interroger d'abord sur les raisons qui ont pu incliner le Collège de France à recevoir un sujet incertain, dans lequel chaque attribut est en quelque sorte combattu par son contraire. [...] [!] me faut bien reconnaître que je n'ai produit que des essais, genre ambigu où l'écriture le dispute à l'analyse.

Roland Barthes, *Leçon*.

## PREMIÈRE PARTIE

### FIN DE PARCOURS D'UN ÉCRIVANT-ÉCRIVAIN

Le titre de cette partie pourra paraître à première vue doublement, voire triplement trompeur au regard de ce qui suit: d'abord parce que ce chapitre, contrairement à de nombreux ouvrages<sup>1</sup> sur Barthes, ne proposera pas un véritable *parcours* de l'ensemble de l'œuvre ou même des principaux ouvrages de l'écrivain — une entreprise par trop ambitieuse dans le cadre de cette recherche. Il s'agira plutôt de mettre l'accent sur un moment décisif du parcours et de se consacrer plus en détail à l'analyse textuelle. Ensuite, il faut admettre que la *fin* — qui ne sera pas ici la *toute fin*, mais bien la pénultième — d'un cheminement peut implicitement signifier une volonté de créer une division ou des coupures rigides à l'intérieur même de l'œuvre, une opération partiellement inévitable dans le corpus barthésien, mais qui ne sera pas primordiale ici. Retracer les différentes étapes de la carrière de Barthes est maintenant devenu un des lieux communs auxquels la critique barthésienne a le plus souvent recours soit pour l'encenser, même de manière nuancée, soit pour le dénoncer. Malgré l'aspect aléatoire de tous les fractionnements proposés (il s'agit généralement d'imaginer deux, trois, quatre Barthes *différents* ou, au contraire, un Barthes plus homogène<sup>2</sup> dans sa production), force est d'admettre que son itinéraire n'a pas toujours été le plus prévisible qui soit. Il n'existe pourtant aucune procédure simple visant à le découper et à le situer de manière rigoureuse. D'ailleurs, où doit-on tracer les frontières? Quels sont les vrais textes charnières? Il faut préciser que cette séparation des textes et des époques découle en partie des propos de Barthes lui-même qui, dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, suggérait de distinguer cinq phases dans son travail, qui vont de l'envie d'écrire à la moralité, en passant par la mythologie sociale, la sémiologie et la textualité (1975: 148). C'est dire que des mouvements existent, et qu'il importe de les considérer dans la compréhension globale de l'œuvre de Barthes, à

condition de retenir ces différentes étapes seulement comme points de repère et non comme références absolues.

Reformulant à sa façon les phases barthésiennes, Tzvetan Todorov note (non sans une touche d'humour —de sarcasme?) qu'«il est passé, en l'espace d'une vingtaine d'années, du marxisme (revu par Sartre et Brecht) au structuralisme, puis au telquéisme, ensuite on ne sait trop bien à quoi...» (1979: 142). À l'exception de la première phase, qui n'aurait donné lieu, selon Barthes, qu'à quelques textes «de jeunesse», Todorov reprend sensiblement la même division que Barthes pour les quatre suivantes, en s'assurant toutefois de les renommer à sa façon. Todorov est loin d'être le seul à procéder de la sorte, car à la suite de la proposition de Barthes, à peu près tous les commentateurs ont créé leurs propres étapes, autrement dit: *leur propre Barthes*. Quant à cet «on ne sait trop bien à quoi» dont parle Todorov — qui regroupe certains des derniers textes de Barthes, mais sûrement pas tous —, il a jusqu'à maintenant été ce qui a le plus dérouté et le plus fasciné à la fois ceux qui ont étudié son œuvre. Celle-ci ne se laisse pas facilement définir, puisque sans cesser d'être théorique et critique, elle devient également (et de plus en plus) pleinement littéraire. Une chose est claire: la lecture de Barthes que je pratiquerai dans cette étude mettra plus précisément l'accent sur cette dimension littéraire de son travail que sur les aspects théoriques à l'intérieur d'un texte singulier: *Roland Barthes par Roland Barthes*<sup>3</sup>. Cela signifie que je ne m'intéresserai au sémiologue, au théoricien marxiste ou au mythologue que dans l'optique d'une réécriture des concepts proposés ou élaborés par Barthes dans *Roland Barthes*<sup>4</sup>. L'«on ne sait trop bien à quoi» ne peut être pleinement compris que dans un rapport avec les phases antérieures, dans une lecture dialectique de Barthes avec lui-même.

Enfin, dernier élément qui appelle le commentaire dans ce premier intertitre: que penser de la réutilisation, ici, du couple *écrivain-écrivain*? N'est-ce pas un cliché que de voir ainsi deux Barthes, un écrivain et un écrivain ou un sémiologue et un essayiste? Sans doute, mais comment y échapper? Je soutiendrai au contraire qu'une telle dichotomie est malgré tout créatrice, génératrice d'une vision plus complexe de l'ensemble du corpus de l'auteur. Dans *Roland Barthes*, cette double notion caractéristique d'une pratique récurrente chez Barthes reçoit un éclaircissement dans le fragment intitulé «Forgeries»:

Mon discours contient beaucoup de notions couplées (dénotation/connotation, lisible/scriptible, écrivain/écrivain). Ces

oppositions sont des artefacts: on emprunte à la science des manières conceptuelles, une énergie de classement: on vole un langage, sans cependant vouloir l'appliquer jusqu'au bout: impossible de dire: [...] un tel est écrivain, un tel est écrivain [...]. À quoi sert donc [l'opposition]? Tout simplement à dire quelque chose: il est nécessaire de poser un paradigme pour pouvoir produire un sens et pouvoir ensuite le dériver. (1975: 95-96)

Reprendre le paradigme pour après coup en faire dériver le sens semble parfaitement convenir à la pratique essayistique de Barthes; cette position intellectuelle et langagière (le vol de langage) décrit en quelque sorte toute l'organisation du texte et les idées (l'idéologie?) qui y sont associées. Ces stratégies emblématiques du texte (la dérivation du sens, le déplacement du sujet) me permettront peut-être aussi, à mon tour, tout au long de cette étude, de mieux saisir tous les enjeux qui se rattachent à la construction du «personnage» de l'écrivain dans l'œuvre de Barthes, qui paraît atteindre son point culminant dans *Roland Barthes*. Au-delà de ces stratégies, le couple *écrivain-écrivain* (ou *vice versa*) dénote une tension productrice de sens (non pas l'un *ou* l'autre, mais bien l'un *et* l'autre) que Barthes a adoptée face à sa production critique, dont relève en partie *Roland Barthes*. Texte à la fois unique et exemplaire, inclassable et misant sur une écriture où la mise à l'essai de soi traverse l'ouvrage dans son entier, *Roland Barthes* constitue un véritable coup d'envoi à l'analyse de différentes possibilités essayistiques. C'est tout le travail de l'écriture de l'essai, à mi-chemin entre science et littérature chez Barthes, qui sera scruté afin de voir de quelle façon les mouvements de construction du sujet se déploient dans le texte.

Sans minimiser l'importance de la dualité écrivain-écrivain, je m'attarderai plus particulièrement à l'écrivain, à celui qui, dans ses derniers ouvrages — de façon plus manifeste depuis *Le Plaisir du texte* (1973), en fait —, a voulu, à sa façon, déplacer son travail théorique du côté de la littérature, de la création d'une œuvre plus littéraire, et s'inscrire, voire se constituer comme écrivain. *Le Plaisir du texte* et après lui *Roland Barthes* et *Fragments d'un discours amoureux* auront en effet permis à Barthes d'entrer dans le monde de la littérature sans jamais écrire un roman ou même un *vrai* texte de fiction. C'est pourquoi il convient parfaitement de donner au Barthes littéraire (sinon, presque tout Barthes) le titre d'essayiste (de type montanien), une idée qui a déjà été évoquée par certains critiques. Selon Claude Coste, «le prestige des derniers textes [...] impose l'image d'un essayiste dans la lignée de Montaigne ou Valéry» (1998: 11-12). Réda Bensmaïa va encore plus loin en accordant à Barthes un rôle indispensable dans l'histoire de l'essai français:

«C'est certainement à R. Barthes que revient le mérite essentiel d'avoir non seulement *réhabilité* l'essai comme genre à part entière, mais aussi d'en avoir reconquis la forme» (1986: 45). Enfin, pour Franck Évrard et Éric Tenet, c'est en

renouant avec la tradition de l'essai [que] Barthes essaie des langages, les expérimente, ouvre l'œuvre passée aux langages de notre époque afin de traverser son silence. Comme chez Montaigne, «essaier» consiste en même temps à mettre à l'essai mais aussi à faire l'essai, quitte à privilégier les contradictions sur l'unicité du sujet, l'achèvement et le respect des normes rhétoriques de plan et de progression. À la différence du traité fermé et monosémique, l'écriture et la forme singulière de l'essai renoncent à la maîtrise, au système, au code. (1994: 124)

Il peut s'avérer superflu de renforcer cette idée fort répandue selon laquelle Barthes devrait (presque) impérativement trouver sa place au sein du panthéon des plus grands essayistes, mais il est intéressant de voir que quelques critiques (peu nombreux) ont tenu à *déplacer* Barthes du côté d'une autre famille d'auteurs que celles où on l'inclut généralement. Insister sur le Barthes essayiste ne signifie pas relire *Roland Barthes* sans tenir compte des multiples dimensions génériques du texte, d'ignorer le théoricien ou l'autobiographe, mais de vouloir saisir de préférence une facette nettement moins explorée par la critique dans son ensemble. Par conséquent, il s'agira moins pour moi de miser sur l'espace plus strictement biographique du texte. Non pas qu'il faille le négliger, mais il convient plutôt dans la perspective qui est la mienne ici de lui attribuer le second rôle. Cette décision relève davantage d'une division conceptuelle et méthodologique que d'une hiérarchisation ontologique à l'endroit du texte. Dans tous ses derniers textes, et en particulier dans *Roland Barthes*, la question du sujet semble aller de soi tellement elle occupe une place primordiale. Ce qui compte surtout, c'est d'observer comment se forment non pas un sujet unitaire ou immuable ou, à l'opposé, un sujet totalement insaisissable, mais de capter les mouvements et les balancements qui donnent au sujet des positions énonciatives multiples. C'est bien celles-ci qui mettent de l'avant tous les avatars du sujets, de la renaissance de l'auteur, à la consolidation du personnage de l'écrivain.

## L'ENSEIGNEMENT D'UNE LEÇON

Avant d'entamer l'étude détaillée de *Roland Barthes*, un petit détour s'impose. Non pas un bilan, mais une mise en perspective dans laquelle il ne sera pas question de retracer — même brièvement — l'itinéraire de Barthes, mais plutôt de saisir des moments qui sont susceptibles d'éclairer quelques-uns des aspects

essentiels de *Roland Barthes* : l'écriture, le corps, le sujet, le nom propre, l'essai et l'autobiographie, pour ne nommer que ceux-là. Commençons par un regard posé indirectement et *a posteriori* de la part de Barthes. Dans *Leçon*, texte qui inaugure sa chaire de sémiologie littéraire au Collège de France en janvier 1977 (publié l'année suivante), Barthes amorce une réflexion succincte mais incisive sur le pouvoir et la littérature, tout en abordant aussi la question du sujet et de sa place à l'égard de l'Institution. Pour Barthes, il n'existerait qu'un seul moyen d'éviter ou de faire dévier l'omniprésence du pouvoir: la littérature (ou l'écriture ou le Texte), qui contient trois forces de liberté, regroupées «sous trois concepts grecs: *Mathésis*, *Mimésis* [et] *Sémiosis*» (1978: 17). La première force, *Mathésis*, vient de la capacité de la littérature de prendre en charge de multiples savoirs, sans établir de hiérarchie entre eux, sans en «fétichiser aucun», pour paraphraser Barthes (p. 18). *Mimésis*, la deuxième force, relève du désir de représenter le non-représentable: le réel. Barthes admet que le langage littéraire ne saurait se soustraire totalement au pouvoir et c'est pourquoi l'écrivain doit chercher constamment le déplacement. C'est précisément dans ce mouvement, selon Barthes, que se trouve la troisième force (proprement sémiotique) de la littérature, *Sémiosis*, qui consiste «à jouer les signes plutôt que de les détruire, [ce qui signifie aussi d']instaurer au sein même de la langue servile, une véritable hétéronymie des choses» (p. 28). En y regardant de plus près, on constate que l'importance de ces trois forces pour aborder et comprendre *Roland Barthes* n'est pas négligeable. On peut y lire également des énoncés politiques, éthiques, esthétiques qui conduisent le lecteur, après coup, à considérer sous un angle nouveau les événements marquants, les énoncés les plus pertinents et même les plus percutants de son cheminement intellectuel tel qu'il est partiellement décrit dans *Leçon*. La constitution des savoirs, de leur transmission, ainsi que tout le jeu du déplacement font de *Mathésis* et *Sémiosis* — celle-ci de façon encore plus décisive — deux forces intrinsèquement liées à la «méthode» qui est préconisée, ou plutôt suggérée, dans *Roland Barthes* et à la «saveur<sup>5</sup>» du texte.

*Roland Barthes* propose implicitement et explicitement plusieurs moyens d'exposer et de déjouer les pouvoirs et d'éviter de tomber dans les nombreux pièges relatifs à une entreprise d'écriture de soi, notamment par la mobilité constante du rôle du narrateur et du sujet de l'énonciation. Bien que *Roland Barthes* ne soit pas réellement placé sous l'auspice des trois concepts grecs de *Leçon*, on retrouve les forces à l'œuvre dans le texte; celui-ci rassemble un nombre

considérable de savoirs (littéraire, historique, théorique, culturel, «biographique») sans en privilégier un en particulier. Toutefois, la mathésis est-elle encore possible dans la littérature contemporaine? En tant que force, *Mathésis* semble devoir céder sa place dans *Roland Barthes*. Barthes consacre à cette interrogation tout un fragment dans lequel il affirme d'abord: «la littérature est une *mathésis*, un ordre, un système, un champ structuré du savoir» (1975: 122), mais il s'empresse d'ajouter: «le savoir déserte la littérature qui ne peut plus être ni *Mimésis*, ni *Mathésis*, mais seulement *Sémiosis*, aventure de l'impossible langagier, en un mot: *Texte*» (p. 123). Le changement de paradigme est aussi un changement de valeur: la littérature occupe dorénavant un autre espace où elle n'est plus uniquement un objet d'étude, mais de plus en plus un mode d'énonciation.

Définir la littérature comme sémiotique implique deux opérations dans la pensée du texte: en premier lieu, c'est admettre ce qui n'est plus concevable, ce que la littérature ne permet plus de faire et de dire; en second lieu, c'est entrer dans un nouvel univers où la littérature s'est encore très peu (ou, en tout cas, beaucoup moins) aventurée. Ce passage de *Mathésis* vers *Sémiosis* explique indirectement, mais tout de même assez clairement le mouvement de *Roland Barthes* en tant qu'œuvre littéraire ou plus particulièrement en tant que *Texte*. En ce sens, un énoncé tel: «il n'est plus possible de réécrire ni Balzac, ni Zola, ni Proust [...]» (p. 123), à propos de la littérature réaliste, peut s'entendre comme métaphore du texte de Barthes; car ce que l'entreprise même de *Roland Barthes* semble dire d'abord assez tacitement, puis résolument, c'est: on ne peut plus réécrire Montaigne, Rousseau ou Gide, dans leur œuvre essayistique, autobiographique ou diaristique. Cette conception de la littérature est certes un parti pris de la modernité, mais elle lui sert aussi à justifier tant la forme originale adoptée dans *Roland Barthes* que son (ses) discours.

### **Le pouvoir, la littérature et le sujet**

Ce très rapide commentaire de *Leçon* a eu pour but de mettre en lumière, de manière spécifique, le rapport plus intime, si l'on veut, de Barthes à la littérature et à sa propre écriture. Par ailleurs, en poursuivant cette démarche, il aurait pu être tentant de trouver quelle est la «pensée» de Barthes dans *Roland Barthes* sur une série de sujets qu'il aborde et de postures qu'il adopte: le pouvoir et l'éthique, l'écriture et l'écrivain, la littérature et le reste. Procéder de la sorte aurait sans doute été mal comprendre le dessein de cet essai, qui se situe précisément dans les

interstices de la théorie et de la fiction. Ces interstices, ces petits espaces — petits corps — permettent d'inscrire toute la différence nécessaire à l'élaboration d'un projet d'écriture original. Je suggérerai donc comme première hypothèse que *Roland Barthes par Roland Barthes* peut se lire comme la tentative (éthique et esthétique) de déjouer les discours du pouvoir (l'arrogance, la vérité, etc.) en multipliant et en déplaçant sans cesse le sujet d'énonciation dans le texte. Tout l'art de contourner les pouvoirs se retrouve dans la manière dont le sujet de l'énonciation se situe face aux Discours (y compris le sien). Selon Véronique Petetin,

avec les trois derniers livres, l'entreprise de dénomination du sujet de l'écriture touche à son terme. Dans les *Fragments d'un discours amoureux*, le sujet est amoureux, dans *Leçon*, il est celui d'un discours de maîtrise, et dans *La chambre claire*, le désir impossible d'une science du sujet revêt tous les aspects d'une quête mystique. [...] Dans *Leçon* le sujet, enfin triomphant dans sa maîtrise, n'est pas pour autant un sujet de Pouvoir. (1993: 30-31)

Cette dernière distinction entre la maîtrise de soi et le pouvoir apparaît fondamentale; en effet, Barthes commence habilement sa leçon inaugurale en se décrivant comme un «sujet incertain» (1978: 7), s'assurant ainsi, malgré la virtuosité de son discours, de ne pas sombrer dans l'excès même qu'il dénonce par la suite. Cependant, peut-on vraiment comparer le sujet de *Leçon* et celui (ceux) du *Roland Barthes*? Quoiqu'il faille comprendre le sens de l'expression «sujet incertain» dans un contexte très particulier, celui de l'exposé d'un nouveau professeur au Collège de France, bien plus que la représentation du sujet de l'énonciation d'un essai introspectif ou d'un récit autobiographique éclaté, elle agit comme une métaphore des diverses conceptions du sujet à l'œuvre dans *Roland Barthes*. Ainsi, cette remarque sur le sujet incertain dans *Leçon* — qui ne renvoie pas dans ce texte à une fiction de soi — peut devenir bien davantage qu'une simple référence biographico-professionnelle et accéder au statut de paradigme pour quelques textes antérieurs de Barthes. Le sujet incertain, dans *Roland Barthes*, c'est le sujet en devenir, en interrogation perpétuelle sur lui-même, celui qui se construit dans le mouvement même de l'écriture.

## LA CRITIQUE BARTHÉSIENNE

Dans *Leçon*, la littérature est cette «tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage [...]» (p. 16); c'est la littérature qui aurait conduit

Barthes, au cours des dix dernières années qui ont précédé sa mort, à s'éloigner un peu de la sémiologie et de la théorie et à remanier son travail intellectuel. Le déplacement épistémologique de Barthes s'explique probablement de différentes façons, dont plusieurs sont sans doute plausibles. Les explications biographiques parfois évoquées ont cependant ici assez peu d'importance pour mon propos. Il reste que Barthes semble avoir trouvé une posture originale pour inscrire son travail intellectuel au cœur même de cette tricherie salutaire. Cette production plus littéraire (*Le Plaisir du texte*, *Roland Barthes*, *Fragments d'un discours amoureux* et *La chambre claire*) a engendré une critique abondante, et par conséquent une variété de réactions et de réponses à ces textes souvent déroutants de prime abord. On comprend qu'après le décès de l'écrivain, l'œuvre de Barthes ait pu rapidement devenir un terrain encore plus fertile pour la critique, même si les publications se sont parfois fait attendre.

Alors que Philippe Roger souhaitait, avec *Roland Barthes, roman* en 1986, briser un certain silence qui aurait régné en France sur l'œuvre de Barthes depuis son décès, force est d'admettre qu'aujourd'hui, la situation est devenue pratiquement opposée. Mais est-il vrai que les Français auraient réagi un peu plus lentement<sup>6</sup> à commenter et à analyser l'œuvre de Barthes, tandis que les Américains, par exemple, se seraient très rapidement appropriés celle-ci? L'ensemble des critiques, analyses, entrevues et témoignages publiés depuis 1980 constitue à l'heure actuelle un véritable corpus, avec ses incontournables, ses classiques, ses ouvrages négligés, ses bêtes noires, etc. Les textes de Barthes ont ceci de particulier qu'ils réussissent fréquemment à créer un total envoûtement de la part de la critique<sup>7</sup>. Une question s'impose maintenant de façon presque brutale: peut-on encore, après les milliers de pages écrites sur le sujet, trouver des éléments pertinents qui auraient été omis ou oubliés dans les nombreuses études consacrées à Barthes? Rarement aura-t-on vu un théoricien ou un critique littéraire de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle devenir l'objet d'autant de questionnements, de commentaires et de passions durant les vingt ans qui ont suivi sa disparition. Dorénavant, au moment de travailler sur Barthes, peut-être vaut-il mieux laisser tomber un certain préjugé voulant qu'une œuvre (ou qu'un certain type d'œuvre) s'épuise à force d'être examinée, étudiée, scrutée, voire pressée comme un citron par la critique. Les textes qui forment le corpus critique barthésien n'ont pas répondu à toutes les questions qu'ils ont posées et l'œuvre de Barthes en laisse toujours entrevoir de nouvelles à explorer.

En faisant un relevé rapide des ouvrages sur Barthes à partir de 1980, on constate qu'un épiphénomène est apparu, une sorte d'appropriation, voire, dans certains cas, une mythification de l'œuvre de Barthes, de son rôle comme intellectuel de premier plan et parfois même de sa personne. Ce qui était généralement réservé aux écrivains les plus importants devient ainsi une partie intégrante du corpus critique barthésien, avec tous les risques que cela comporte. Certains textes publiés aux États-Unis sont éloquentes à cet égard. *L'écriture même: à propos de Barthes*<sup>8</sup> (1982b), essai de Susan Sontag, a été le premier dans cette lignée d'ouvrages consacrés à Barthes dans lesquels la partie hommage devient parfois prédominante. Si Sontag s'en tient principalement à l'importance des réalisations de l'auteur, elle ne recule pas devant le choix des épithètes et des qualificatifs pour évaluer la place dévolue à Barthes dans la vie intellectuelle contemporaine et surtout dans ce que l'on pourrait appeler l'univers de l'écriture. Quelques-unes de ses affirmations visent à hisser Barthes au rang des plus grands auteurs. Son enthousiasme débordant ne laisse pas toutefois de susciter une certaine impression de coup de force dans cette consécration de Barthes.

Sontag souligne d'emblée dans son texte qu'un jour, «on reconnaîtra [...] en Barthes un promeneur solitaire de la grande tradition, et un écrivain plus immense encore que ses plus fervents admirateurs ne le soutiennent» (1982b: 11), ce qui place déjà Barthes dans une position pour le moins enviable. Un peu plus loin, elle ajoute — une proposition loin d'être anodine — qu'«il n'est probablement personne depuis Flaubert (dans sa correspondance) qui ait réfléchi avec autant de brillant et de passion que Barthes sur ce qu'est l'écriture» (p. 28). Cette dernière remarque est extrêmement significative, car elle instaure une logique nouvelle qui va encore plus loin que la précédente et qui fait de Barthes, non seulement un auteur digne de la tradition et que ses thuriféraires ont raison de célébrer, mais un écrivain de la trempe de Flaubert. Ainsi, elle affirme et réaffirmera par la suite très clairement à quel point il est essentiel de consacrer Barthes comme *écrivain*, tout en le paraphrasant comme auteur: «À travers toute son œuvre, Barthes se projette dans le sujet qu'il traite. [...] Il est Gide: l'écrivain sans âge (toujours jeune, toujours mûr<sup>9</sup>) [...]» (p. 55-56). Et vers la fin de son étude, elle soutient que «Barthes est le dernier écrivain majeur en date à avoir assumé le grand projet inauguré par Montaigne: le moi comme vocation, la vie comme lecture de soi» (p. 58). De Rousseau à Montaigne en passant par Flaubert et Gide (sans oublier Sartre), les écrivains à qui Sontag compare Barthes comptent parmi plus célèbres de la

littérature française (et mondiale). Puis, avec un choix d'expressions superlatives ou hyperboliques telles que: «de la grande tradition», «probablement personne depuis», «un écrivain plus immense encore» et «le dernier écrivain majeur», il est clair que son discours insiste constamment sur la grandeur incontestable de l'œuvre de Barthes. La mise en relief de ces énoncés ne vise pas à remettre en question l'ensemble des propos de Sontag, souvent très justes, mais bien la façon dont elle construit, elle aussi, son Barthes, en le propulsant déjà, deux ans après sa mort, parmi les plus grands auteurs du XX<sup>e</sup> siècle — une façon, encore une fois, de lui ériger un monument le plus rapidement possible. Toutefois, son penchant pour le dithyrambe ne risque-t-il pas de provoquer l'effet inverse<sup>10</sup> à celui qui était souhaité, c'est-à-dire un sorte de méfiance face à tant de commentaires élogieux<sup>11</sup>?

D'autres ouvrages vont beaucoup plus loin dans cette voie de l'hommage, mais en empruntant des directions différentes, soit en adoptant un mimétisme à l'endroit de l'œuvre de Barthes, soit en tentant une identification avec Barthes lui-même. Je citerai pour exemple l'opuscule de D. A. Miller, *Bringing out Roland Barthes*, dans lequel la vie et l'œuvre de Barthes servent de prétexte à une description biographique de l'auteur et plus particulièrement d'une exploration de son rapport très personnel à l'homosexualité: «cet essai propose un album de moments [...] de ce que le journalisme pourrait appeler ma "rencontre homosexuelle" avec Roland Barthes [...]»<sup>12</sup> (1992: 7). La rencontre de Miller avec Barthes va bien au-delà de son œuvre, pour entrer au cœur d'un aspect de sa vie intime, son homosexualité, pourtant très peu explicite<sup>13</sup> dans ses textes. Sans nier qu'elle soit présente (même discrète et diffuse dans quelques-uns de ses ouvrages), on peut néanmoins se demander comment peut se justifier une telle étude qui part inévitablement d'une extrapolation de la vie d'un auteur, alors que cet aspect ne possède, somme toute, qu'une place très réduite dans son œuvre. À cet égard, le titre est déjà très révélateur: «Bringing out» sous-entend «*bringing out of the closet*», littéralement: sortir du placard, expression anglaise qui signifie exposer, révéler, mettre au jour l'homosexualité de quelqu'un. Miller touche donc ici une sorte de limite entre le privé et le public qui remet en question ce que l'on peut normalement attendre d'une étude sur Roland Barthes. Plus qu'un théoricien, plus qu'un écrivain, Barthes devient dans le texte de Miller une sorte de symbole que l'on peut interpréter de façon plus souple, voire «exploiter» tant son œuvre est reconnue.

Ces deux exemples, parmi de nombreux autres, ont certainement pu contribuer à mythifier quelque peu l'œuvre de Barthes, mais aussi sa vie, en particulier son homosexualité dans le cas de Miller. Le livre de Miller est loin d'être typique de l'ensemble de ce qui a été publié sur Barthes; néanmoins, il montre bien jusqu'où il est loisible d'aller dans le paradigme d'identification/ admiration. On voit en tout cas à quel point les dérives sont toujours possibles et qu'il demeure certes très facile de faire basculer un texte du côté de l'indiscrétion et du potinage. Tout cela en dit toutefois beaucoup sur le sujet Roland Barthes, sur la manière dont une partie de la critique a reformulé une série d'énoncés barthésiens pour (re)créer une figure biographique, intellectuelle ou historique. Barthes — ironiquement: l'homme et l'œuvre — devient pour certains un porte-étendard de valeurs à promouvoir ou d'une idéologie à défendre. Autrement dit, l'œuvre de Barthes, par sa complexité, ses ambiguïtés et sa «saveur», a donné l'occasion, en quelque sorte, à des auteurs (parfois des épigones) de s'aventurer du côté de ce genre d'ouvrages. Qu'advient-il de Barthes dans tout cela? Si les hommages qui lui sont rendus se révèlent à l'occasion émouvants, l'évaluation critique et la réelle portée intellectuelle et culturelle de sa production, quant à elle, ne joue plus toujours le rôle normalement dévolu aux études littéraires.

### **UNE CRITIQUE UNIVERSITAIRE**

La critique plus strictement universitaire demeure de loin la plus abondante et la plus importante. Pourtant, en y regardant attentivement, il semble ardu pour plusieurs de ne pas tenir compte dans leur étude de l'œuvre de Barthes d'une sorte d'ombre qui planerait au-dessus de leur tête, donnant l'impression qu'il existe une présence flottante de Barthes. Tzvetan Todorov<sup>14</sup> a été l'un des premiers à proposer un bilan de l'héritage théorique et intellectuel laissé par Barthes. Si, dans un premier temps, Todorov se montre quelquefois sévère dans ses analyses, dans un deuxième temps, il aura tendance à laisser tomber certains des jugements les plus durs à l'égard de Barthes. Par exemple, il affirmait dans son premier article que «l'apport essentiel de son œuvre [...] n'est pas dans le contenu de ses énoncés, mais dans le mode de son énonciation» (1979: 142-143), un commentaire mi-figue, mi-raisin qui disparaît dans la seconde version. Pourtant, s'il n'avait pas complètement tort à propos de l'apport essentiel de son œuvre, il faut peut-être lire de plus près pour s'apercevoir qu'énoncé et énonciation, chez Barthes, ne doivent pas être envisagés comme deux éléments d'inégales valeurs et qu'il faut encore moins réduire l'importance de certains de ses énoncés, que ce

soit sur des sujets aussi variés que la mort de l'auteur, le stéréotype, le corps, la jouissance, l'ennui, le neutre le pouvoir, Balzac ou Sollers. On peut aussi percevoir chez Todorov une insistance à définir Barthes avant tout comme un écrivain, une idée qui, à l'époque, était déjà de plus en plus partagée, mais qui entraîne aussi, entre autres choses, qu'il tend parfois à oublier ou à négliger l'importance de sa contribution théorique. Dans le même ordre d'idées, en visant à expliquer pourquoi les idées de Barthes ne sont pas toujours approfondies, Todorov conclut que «le travail de l'écrivain a trait à la surface des mots, non à la profondeur des idées» (p. 146). Si cet énoncé peut faire l'effet d'une vérité générale, il réduit par ailleurs la capacité et la facilité qu'avait Barthes de travailler forme et contenu sans véritablement donner l'impression de favoriser l'une au détriment de l'autre.

Récrite après la mort de Barthes, la seconde version de l'étude de Todorov est devenue révélatrice, sinon symptomatique d'une pratique assez répandue de la part d'une certaine critique universitaire où le témoignage et l'hommage font aussi partie intégrante de l'étude proposée, bien que chez Todorov ces deux aspects soient plus sobres et plus nuancés qu'ailleurs. Dans la reprise de son article sur les critiques-écrivains qui est partiellement consacré à Barthes, Todorov croit bon justifier son (absence de?) parti pris dès le début de son analyse:

Un rapport affectif me liait à Roland Barthes du temps où il vivait qui n'a pas cessé depuis qu'il est mort. Je ne peux même pas me donner l'illusion de l'impartialité si je dois parler de lui. Ce n'est donc pas de Roland Barthes qu'il s'agit dans les pages qui suivent, mais de «mon Barthes». (1984: 74)

L'honnêteté et l'humilité de Todorov sont-elles suffisantes pour dissiper un malaise qui pourrait résulter d'une telle position? La lecture de son texte conduit aisément à une réponse positive. En revanche, relire l'œuvre de Barthes comme celle d'un critique critique-écrivain à l'instar de celle de Sartre ou de Blanchot ne se fait pas sans risque — par exemple, que Barthes n'ait jamais écrit de véritables œuvres de fiction n'a pas d'importance pour Todorov. Il note très justement le caractère non traditionnel des genres auxquels appartiennent les textes de Barthes, mais il n'arrive pas toujours à esquiver un cliché récurrent les concernant, en affirmant qu'ils «étaient ceux d'un écrivain que les vicissitudes du destin auraient conduit à faire carrière dans le monde des idées et de la connaissance» (p. 78). Malgré le caractère conventionnel de cette remarque sur le destin d'écrivain de Barthes, Todorov souligne immédiatement dans la suite du texte un aspect fort important qui définit l'écriture critique barthésienne, qu'il voit comme *presque* romanesque:

«l'originalité de Barthes tient à un *presque*, elle est tout entière dans la transition entre les deux» (p. 78). Insister sur ce *presque*, c'est rappeler encore une fois toute l'importance du travail du déplacement, à la fois énonciatif et formel dans l'écriture barthésienne. Si la position de l'ambivalence peut paraître intenable, elle est en partie ce qui permet de distinguer plus aisément Barthes des autres théoriciens et critiques de la littérature.

Depuis 1980, les publications sur Barthes se sont succédé à un rythme régulier, abordant l'ensemble du monde barthésien. Des dossiers de revues ou des ouvrages collectifs plus récents témoignent de certaines préoccupations analogues. Dans sa présentation du numéro de la revue *Communications* («Parcours de Barthes»), qu'elle coiffe du titre «De l'inactualité de Roland Barthes», Catherine Ruiz affirme que «c'est précisément l'inactualité de Barthes (au sens où l'inactualité coïncide avec le virtuel et la potentialité) qui pourrait garantir l'actualité de son œuvre» (1996: 7). Ce désir de repenser l'œuvre à partir de ce concept double de l'actualité/inactualité et d'en montrer la pertinence n'est pas du tout inusité. Trois ans plus tôt, dans l'avant-propos d'un ouvrage collectif sur Barthes, Catherine Coquio et Régis Salado se posaient une question étonnamment semblable: «L'actualité de Roland Barthes en 1993: fantasme de mélancolique ou vraie question critique?» (1993: 1) Encore plus récemment, Claude Coste se demandait: «Comment consomme-t-on, comment lit-on Barthes, quinze ans après sa mort?» (1998: 11) Retracer, ne serait-ce que partiellement, l'itinéraire de Barthes, c'est se retrouver devant la difficulté de faire face à une œuvre changeante. Il serait vain de tenter de montrer qu'aucun de ses textes n'a pris une ride, mais il serait encore moins acceptable, au début des années deux mille, de ne pas lire ou relire ses ouvrages principaux (et même les autres). Ainsi l'actualité/inactualité de Barthes pourra-t-elle paraître secondaire en regard des questions plus fondamentales qu'il nous a léguées, concernant l'écriture, la photographie, le corps ou, plus simplement, une «aventure singulière de lecture». Du *Degré zéro de l'écriture* (1953) à *La chambre claire* (1980), ou des «Notes sur André Gide et son "Journal"?» (1942) à ces textes hétérogènes publiés de façon posthume sous le titre d'*Incidents*<sup>15</sup> (1987), les textes de Barthes recèlent quantité d'idées et réflexions stimulantes, mais ils dévoilent surtout une écriture riche et saisissante. Pour paraphraser la question de Coste: comment lit-on *Roland Barthes* aujourd'hui? Les multiples chemins déjà tracés par la critique montrent clairement une chose: il n'existe pas de guide de

lecture de Barthes, mais bien une série de propositions mettant en place un réseau complexe donnant une idée assez fidèle du riche héritage légué par son œuvre.

## DEUXIÈME PARTIE

**(RE)LIRE ROLAND BARTHES PAR ROLAND BARTHES**

On n'hésite pas à parler de *Roland Barthes* comme d'une œuvre clé pour comprendre l'ensemble de la production critique de Barthes. Livre qui a suscité de nombreuses analyses, tentant presque toutes de cerner l'extrême originalité de l'entreprise barthésienne, *Roland Barthes* contient en effet l'ensemble des éléments les plus déterminants de son œuvre, depuis ses tout premiers textes. D'aucuns paraissent avoir été complètement séduits par ce livre — il faut bien le répéter — unique en son genre. Une des premières interrogations (loin d'être simple) à laquelle le lecteur se voit confronté est d'ordre générique: comment peut-on définir un texte d'apparence si hybride? Comment le lire? Comment le classer? Faut-il se résigner à le faire? Plusieurs commentateurs ont suggéré diverses hypothèses et les résultats auxquels ils arrivent brillent par leur hétérogénéité. Est-ce une biographie (par lui-même)? Une autobiographie (Bittner Wiseman, 1989; Jefferson, 1990; Whiteside, 1991)? Une nouvelle autobiographie (Whiteside, 1981)? Une autobiographie neutre ou postmoderne (Marin, 1982)? Une autobiographie romanesque? Une anti-autobiographie (Whiteside, 1981)? Un portrait (Marin, 1982)? Un autoportrait (Beaujour, 1980)? Un texte *autoptyque* (Marin, 1982)? Une autofiction (Robin, 1997)? Un essai (Bensmaïa, 1986)? Un livre de fragments (Michaud, 1989)? Ou serait-ce encore quelque chose d'*autre*? Comme on le voit, avec une telle énumération, la surabondance des termes utilisés dans la nomination et la catégorisation de ce texte fascinant, ajoutée aux multiples interprétations proposées de la part de la critique confinent presque au vertige. Sur le plan générique, *Roland Barthes* peut (et doit) se lire de toutes ces façons. Cela ne signifie nullement que la question générique (au sens large) devient impertinente, mais plutôt qu'elle ne peut (et ne doit) avoir un sens que si on la considère depuis une logique d'hybridité, où les différents genres convoqués entrent en contact et s'entrechoquent. En termes barthésiens, il s'agit sans doute d'un des meilleurs exemples de texte *pluriel*.

C'est principalement son ancrage plus profond dans un discours intime et fictif (la fiction de soi), son énonciation qui multiplie les différents pronoms, ainsi que l'importance accordée à la théorie et aux effets de fiction qui font aussi de *Roland Barthes* un lieu privilégié pour explorer une nouvelle forme d'autobiographie, du texte fragmentaire et de l'essai contemporain. À l'intérieur de cette hybridité

générique, favoriser la dimension essayistique du texte, sans véritablement aller à contre-courant de la plupart des études antérieures de *Roland Barthes*, signifie qu'il faut s'aventurer dans une avenue plus rarement empruntée jusqu'à maintenant. Cette orientation de lecture implique que la construction de l'identité ou du sujet s'effectue entre autres choses, par le biais du personnage de l'auteur et de ses avatars, toujours omniprésents: le narrateur, le personnage, le scripteur, l'écrivain, etc. Comment la construction (post)moderne de l'écrivain s'opère-t-elle dans le texte? Elle emprunte fréquemment deux voies: d'abord, celle de l'autotextualité, puis de l'intertextualité. La première est une petite anthologie trafiquée des textes de Barthes; la seconde constitue un rapprochement entre le narrateur<sup>16</sup> et certaines figures mises en valeur pour une discipline spécifique: Brecht (politique), Nietzsche (éthique), Proust (romanesque), Sartre (politique et éthique). Quant à Gide, il se situe dans un autre registre: d'une part, il représente une référence dominante quant à la forme de l'écriture (le fragment, le désir du journal), d'autre part, il s'avère le modèle même de l'écrivain à imiter. Cet intérêt pour une interrogation sur l'auteur et l'écrivain passe aussi par la question du nom propre, et principalement des noms d'auteurs qui foisonnent dans le texte. La sélection onomastique constitue une sorte d'immense bouquet dans lequel les couleurs, les saveurs et les formes assurent au texte une complexité certaine et une cohésion d'ensemble étonnante. Il n'est toutefois pas nécessaire de parcourir plusieurs pages de *Roland Barthes* pour s'apercevoir du grand soin accordé à ce «signifiant souverain: le nom propre<sup>17</sup>»: il suffit de lire attentivement la première de couverture.

### **Tout est dans le titre**

Texte hybride, déroutant, inclassable, ouvert, pluriel, insaisissable comme un tout, refusant implicitement ou explicitement (?) la clôture et la Totalité de l'œuvre, *Roland Barthes par Roland Barthes* a été publié pour la première fois par les Éditions du Seuil en 1975, dans une des collections Microcosme: «Écrivains de toujours». Cette collection assez traditionnelle, mais dotée d'un certain prestige (à laquelle Barthes avait déjà collaboré avec son *Michelet*, en 1954), avait été jusqu'à ce moment réservée à de grands écrivains (majoritairement français): Baudelaire, Flaubert, Gide, Montaigne, Proust, Zola, dont les noms étaient justement reproduits sur la quatrième de couverture dans l'édition originale. Cette collection est constituée d'une série d'ouvrages biographiques dans lesquels un auteur retrace la «vie intellectuelle», si l'on veut, d'un écrivain par les textes qu'il a écrit (X par lui-même). Dans le cas de Barthes, il s'agissait, pour la première fois, pour un auteur

de faire sa propre lecture de lui-même. Devant un livre portant pour titre *Roland Barthes par Roland Barthes* (par Roland Barthes), le lecteur constate aisément que tous les ingrédients sont présents pour entamer une lecture originale.

Avant même de constater le genre ambigu ou indécidable du texte, c'est bien le titre même qui conduit à toutes les lectures possibles. Comme le précise Ginette Michaud dans son analyse du fragmentaire chez Barthes, «la couverture du livre [...] expose d'emblée la question de la fracture du nom propre au cœur du projet autobiographique commandé par la collection "Écrivains de toujours"» (1989: 94). Ce qui rend *Roland Barthes* unique relève d'abord d'une évidence: l'auteur qui a écrit sur Roland Barthes, c'est Barthes lui-même. C'est donc dire que dès les premières manifestations paratextuelles (la première de couverture), le nom propre (le nom de l'auteur?) s'impose nettement au lecteur comme élément incertain, assurément polysémique. Ensuite, et contrairement à la plupart des autres ouvrages de la collection, la «biographie», la critique, l'essai et l'autoportrait s'entremêlent de façon assez peu orthodoxe dans une suite d'un peu plus de deux cent vingt fragments, qui vont de «Actif/réactif» à «Le monstre de la totalité». Ces fragments, classés dans un ordre alphabétique aléatoire, dont il est question dans «L'ordre dont je ne me souviens plus» — «parfois [...], il faut casser l'alphabet» (1975: 151) —, laissent une très grande place aux digressions et aux pauses, que le narrateur nomme «anamnèses». Le texte principal est précédé d'un album de photographies de famille d'une quarantaine de pages et il est suivi d'une «biographie» laconique — un relevé chronologique très succinct des principaux événements de la vie de l'auteur — et d'une bibliographie assez exhaustive de son œuvre jusqu'en 1974. Ainsi, du début jusqu'à la fin, le texte de Barthes relève de stratégies discursives qui nous empêchent de lui donner une identité fixe.

Un titre aussi polysémique n'a pas pu échapper aux commentateurs, qui en ont parfois suggéré des interprétations étonnantes, à l'occasion très fines. Comment doit-on lire ce titre: *Roland Barthes par Roland Barthes*? Louis Marin a tenté de montrer toute la complexité onomastique, voire ontologique inscrite dans (dès) le titre de l'ouvrage de Barthes:

J'insiste sur le redoublement de l'instance du nom, de la marque d'identification sociale dans le titre du livre: une nouvelle distance ici se creuse, non point seulement celle du narrateur et de son sujet, qu'auraient suffisamment marqué l'écart du nom et de son prénom, «Roland Barthes», «lui-même», mais celle du livre et de son auteur (absent?): le deuxième «Roland Barthes» hésite sur

une frontière [...]. C'est celle qui passe entre le nom du livre (son titre) et le nom de celui qui l'a écrit: «Roland Barthes par Roland Barthes», partie d'un titre? Nom d'auteur? L'un et l'autre, ni l'un ni l'autre. Dans un cas, le livre est sans auteur; paradoxalement, à cause du redoublement même des noms, c'est un anonyme; dans l'autre et tout aussi paradoxalement, le redoublement devient coïncidence fortuite; le livre est un homonyme: il se trouve que l'auteur de cette biographie portait mêmes nom et prénom que celui dont il narre la vie. (1982: 735-736)

Cette analyse de Marin a le mérite de déployer le nom contenu dans le titre afin de proposer une meilleure compréhension des multiples options de lecture qu'il offre. Il importe de ne pas considérer cette étude comme un simple décodage «titrologique» du *Roland Barthes*, mais bien comme la manifestation de l'ambiguïté du nom «Roland Barthes» et de ses transformations nominales et pronominales qui se retrouvent dans l'ensemble du texte: R.B., il, je, nous, vous. La corrélation entre le nom et le titre oriente inévitablement la lecture qui suit. Qui a écrit quoi? À quoi est-on en droit de s'attendre avec un tel texte? Où commence et où s'arrête la tâche de l'(auto)biographe-critique?

Au-delà du titre, la nomination occupe une place de choix dans *Roland Barthes*, texte dans lequel le concert des références est orchestré autour de trois partitions signées de façon distincte: le nom du narrateur, le nom des autres écrivains, ainsi que les personnages et les personnes réelles qui habitent les souvenirs du narrateur. La division se fait en plusieurs mouvements de signature: textuel (le style inimitable de l'écriture barthésienne), littéraire (les intertextes), autobiographique (la vie privée, les anamnèses, les photographies, la «chronologie biographique»), politique (les discussions à partir de Marx et Brecht, le rapport conflictuel du narrateur avec la bourgeoisie), éthique (le questionnement sur soi et le rapport aux autres) et même graphique<sup>18</sup> (les esquisses reproduites dans le texte). Lire tous ces aspects spécifiques liés à la signature, notamment le nom propre tronqué du narrateur (son pseudonyme: R.B.), le personnage d'écrivain et les références intertextuelles sera une façon de créer un élan singulier. En ce sens, ne pas proposer une traversée systématique du texte ni le suivre fragment par fragment, mais plutôt emprunter un itinéraire fidèle à la méthode de lecture proposée jusqu'ici constitue un moyen d'éviter l'écueil d'une lecture totalisante — entreprise utopique, s'il en est — de ce texte.

## DISCOURS DE L'AUTOBIOGRAPHIE

Le texte de Barthes a reçu maints qualificatifs génériques, dont la majorité constitue une variation sur et *autour* de l'autobiographie. Nul étonnement face à cela: le livre se présente bien ainsi, dans une collection biographique. Lire *Roland Barthes* entièrement comme une autobiographie, sans tenir compte de la tension et de l'hybridité génériques qui s'y déploient demeure une interprétation commune. De telles positions sont tout à fait défendables, mais elles négligent néanmoins une des composantes du texte: la pluralité de ses discours (et contre-discours) génériques, qui interrogent et redéfinissent les genres à l'œuvre. Autrement dit, même si Barthes ne définit que très rarement les genres, ceux-ci demeurent implicitement étudiés par leur thématisation dans le texte, que ce soit l'autobiographie, l'essai, le fragment ou la maxime. Ces va-et-vient entre les différentes formes discursives ne se déroulent pas sans frictions ni sans heurts: le texte pluriel comporte toujours une part de risques. Pour ne retenir que l'essai et l'autobiographie, leurs caractéristiques communes, en tant que «genres à/de la première personne», ne doivent pas faire oublier que chacun développe à sa façon ses propres stratégies discursives, puisque tracer le récit de sa vie et procéder à une construction de soi en tant que sujet d'énonciation d'un essai témoignent d'attitudes et de postures autoriales fort différentes, mais non inconciliables: *Roland Barthes* en témoigne à l'évidence. *A priori*, si la part autobiographique donne nettement l'impression de dominer le texte, c'est que celle-ci semble contenir les autres discours ou les autres formes ou qu'elle les cache partiellement, sans jamais les occulter. Seront retenues ici ce que l'on pourrait nommer des parcelles du discours autobiographique, dans la mesure où elles créent des résistances à l'autobiographie ou qu'elles s'affichent distinctement comme un prétexte à autre chose: une hybridité des discours.

Barthes lui-même explique ou justifie, tout au cours de *Roland Barthes*, la perspective autobiographique de son entreprise. La dimension autobiographique s'accompagne presque toujours de commentaires: discours et détours pour jouer le jeu de l'autobiographie, mais aussi pour se jouer d'elle. Si Barthes accepte en partie le «contrat» autobiographique (traditionnel en particulier), il insiste de nombreuses fois sur les réserves qu'il éprouve face au discours autobiographique lui-même et à tout ce qu'il implique. Le court texte introductif intercalé dans l'album de photographies révèle déjà une tentative de mise en garde par rapport aux attentes relatives au projet plus strictement biographique: «le temps du récit (de

l'imagerie) finit avec la jeunesse du sujet: il n'y a de biographie que de la vie improductive. Dès que je produis, dès que j'écris, c'est le Texte lui-même qui me dépossède (heureusement) de ma durée narrative» (1975: 6). Dans ce qui ressemble à une adresse au lecteur, Barthes propose de déplacer les instances d'autorité de la biographie (vérité et sincérité). Ainsi, de la biographie on passe au Texte, pratique signifiante qui laisse au sujet le loisir de reprendre à sa façon la donnée biographique. C'est aussi pour la même raison que Barthes affirme refuser d'ajouter d'autres photos à l'intérieur du texte dit productif: «un texte suivra sans images, sinon celles de la main qui trace» (p. 6). D'abord, on peut se demander si l'opposition entre biographie et écriture sera aussi radicalement maintenue, puisque les allées et venues sont fréquentes et les interférences nombreuses. Ensuite, ce qui annonce sans doute le mieux le texte qui suit, c'est cette image de la main qui trace: corps et écriture pris dans un même mouvement, indissociables.

Il demeure toutefois difficile d'entrer dans un discours (auto)biographique sans y laisser un peu de soi. Comment alors est-il possible de concilier biographie et Texte? Quelles pratiques, quelles règles, quelles stratégies autobiographiques Barthes retient-il d'une part, et quelles sont celles qu'il rejette, d'autre part? Le désir de dire la vérité et le souci d'être authentique ont traditionnellement été deux éléments déterminants pour les autobiographes, éléments que Barthes affirme ne pas souhaiter inclure dans son texte. Dans «La coïncidence», parlant de sa pratique de réécriture, le narrateur déclare: «je ne cherche pas à mettre mon expression présente au service de ma vérité antérieure (en régime classique, on aurait sanctifié cet effort sous le nom d'*authenticité*) [...]» (p. 60). L'*authenticité* et la sincérité vont normalement de pair dans le projet autobiographique canonique. Comment faire pour les contourner? Faut-il simplement les mettre de côté? La solution envisagée passe par la réécriture, qui consiste en une nouvelle énonciation. Rejetant l'*authenticité* (classique), il devient presque intenable de se vouloir complètement sincère, tel que le souligne très bien ce commentaire tiré du fragment judicieusement intitulé «Lucidité», qui reprend l'argumentation de «La coïncidence» et complète la pensée de ce fragment:

Ce livre n'est pas un livre de «confessions»; non pas qu'il soit insincère, mais parce que nous avons aujourd'hui un savoir différent d'hier; ce savoir peut se résumer ainsi: ce que j'écris de moi n'en est jamais *le dernier mot*: plus je suis «sincère», plus je suis interprétable, sous l'œil d'autres instances que celles des anciens auteurs, qui croyaient n'avoir à se soumettre qu'à une seule loi: l'*authenticité*. (p. 124)

S'il ne s'agit pas d'un livre de confessions, cela ne veut pas dire que la confession est radicalement impossible, car on peut percevoir çà et là un irrépressible besoin du narrateur sinon de dire ce qui se présente comme une vérité sur soi, du moins de raconter quelques anecdotes touchantes, attachantes ou troublantes. Le souvenir deviendrait acceptable dans la mesure où il ne serait pas présenté comme un épisode qui aurait été, par exemple, le signe déterminant d'un trait de personnalité, ou à la condition de ne pas servir de raison justifiant les décisions de l'homme mûr qui écrit. Le souvenir doit se transformer en petit récit (romanesque) et non pas en aveu. Ainsi se présente «Un souvenir d'enfance», qui suit presque immédiatement «Lucidité» dans l'ordre textuel:

Lorsque j'étais enfant, nous habitions un quartier appelé Marrac; ce quartier était plein de maisons en construction dans les chantiers desquelles les enfants jouaient; de grands trous étaient creusés dans la terre glaise pour servir de fondations aux maisons, et un jour que nous avons joué dans l'un de ces trous, tous les gosses remontèrent, sauf moi, qui ne le pus; du sol, d'en haut, ils me narguaient: perdu! seul! regardé! exclu! [...]; j'ai vu alors accourir ma mère; elle me tira de là et m'emporta loin des enfants, contre eux. (p. 125)

Cette petite anecdote est touchante puisqu'elle met l'accent sur la vulnérabilité de l'enfant; mais elle est surtout typique de la manière de Barthes en ce qu'elle n'aura pourtant pas de suite: aucune leçon n'est tirée de cette histoire, aucun désir de vengeance n'est exprimé de la part du narrateur envers ces enfants moqueurs. Dès lors, le narrateur évite de tomber dans un discours complaisant. Pourquoi alors relater un tel événement? Parce que l'anecdote se transforme en pur plaisir du récit, plaisir de raconter et non de se justifier: la douleur et la tristesse ou quelque autre sentiment sont relégués au second rang<sup>19</sup>. Conséquemment, il importe peu de savoir si le récit est authentique et «vérifiable» ou inauthentique. La tension qui existe entre le désir de se raconter et la difficulté de le faire selon des normes ou des paramètres déjà établis par différentes conventions produit des fragments parfois d'apparence contradictoire. Le rapport de Barthes à l'autobiographie ne se limite pas à ces quelques fragments de fragments, mais ceux-ci montrent bien la résistance qui existe à l'égard de certaines facettes du discours autobiographique.

L'anecdote autobiographique peut aussi détenir une fonction *essayistique*, c'est-à-dire qu'elle devient plus propice au discours de l'essai. Elle peut, par exemple, servir de point de départ à l'exploration d'une idée, d'un concept ou encore d'une discussion sur un sujet culturel précis. Barthes y a recours aussi,

notamment dans le fragment «Quand je jouais aux barres...», titre qui se donne des allures de nostalgie:

Quand je jouais au barres, au Luxembourg, mon plus grand plaisir n'était pas de provoquer l'adversaire et de m'offrir témérairement à son droit de prise; c'était de délivrer les prisonniers — ce qui avait pour effet de remettre toutes les parties en circulation: le jeu repartait à zéro.

Dans le grand jeu des pouvoirs de parole, on joue aussi aux barres: un langage n'a barre sur l'autre que temporairement [...].  
(p. 54)

Ce petit récit d'enfance permet au narrateur non pas de divulguer une chose importante de son passé, puisque l'anecdote, à ce que l'on peut voir, semble banale en elle-même. Pourtant, dans l'économie générale du texte, elle résonne déjà avec celle d'«Un souvenir d'enfance», où l'on retrouve les mêmes oppositions: captif/libération; solitude/groupe. De plus, la petite histoire des barres lui donne l'occasion de mieux se situer face à l'ordre des discours et aux débats intellectuels. Ce qui est révélé ne relève toutefois pas strictement du prétexte pour développer une idée; elle dit aussi quelque chose du sujet: le désir d'une certaine neutralité, de ne pas dominer l'autre, de ne pas être tenté par le pouvoir ou la victoire, mais davantage par le plaisir de jouer. Cette fois, en revanche, la disposition particulière de l'enfant vis-à-vis du jeu sert en partie d'analogie envers la position éthique du narrateur qui relate l'événement de son passé. L'enfant qui jouait aux barres et le narrateur qui participe aux «jeux de langages» adoptent des attitudes similaires, procurant un sens beaucoup plus spécifique à l'anecdote. Dans la suite du fragment, après avoir brièvement discuté des conflits de langages, le narrateur conclut sa réflexion dans une direction qui profite de l'éclairage induit par l'anecdote: «Que la différence ne se paye d'aucune sujétion: pas de dernière réplique» (p. 55). De la remise à zéro aux barres à la non-forclusion du discours, le fragment met en place un élément significatif d'une éthique du sujet pris dans son rapport aux langages (les jeux et les joutes). Petit récit autobiographique et exploration essayistique du fragment se juxtaposent pour former une proposition éthique pleinement assumée grâce à l'insistance sur la responsabilité de soi dans le «jeu», quel qu'il soit. *Roland Barthes* réussit ainsi à repousser les limites auxquelles pourraient être confinées les anecdotes autobiographiques<sup>20</sup> (évocation de souvenirs, petits moments de nostalgie, etc.); celles-ci montrent plutôt dans l'exemple de «Quand je jouais aux barres...» qu'elles

peuvent constituer le point de départ d'une discussion d'idées dans laquelle l'éthique du sujet devient le cœur du propos.

### Lectures autobiographiques

Il était inévitable qu'un tel texte suscite de vives réactions de la part des spécialistes de l'autobiographie; en ce domaine, il n'a laissé personne indifférent. Je me contenterai de commenter brièvement deux réactions opposées, celles de Philippe Lejeune et d'Anna Whiteside. Après avoir basé ses théories sur la notion de pacte (*Le pacte autobiographique*), dans *Moi aussi*, Lejeune affirme avoir trouvé dans *Roland Barthes* un texte qui lui «semble être l'anti-Pacte par excellence, et [qui] propose un jeu vertigineux de lucidité autour de tous les présupposés du discours autobiographique [...]» (1986: 30). Ce commentaire n'est toutefois que le préambule de la réponse de Lejeune au texte de Barthes, réponse qui peut sembler de prime abord très étonnante de la part d'un poéticien de l'autobiographie. Dans son étude de *Roland Barthes*, Lejeune s'est même aventuré — opération critique dangereuse — du côté du pastiche (ou du pastiche de pastiche), en voulant offrir une sorte de réplique au *ROLAND-BARTHES sans peine*<sup>21</sup>. Pour Lejeune, *Roland Barthes*

se donne pour tout, sauf pour une autobiographie. Le topos d'origine est rejeté, parodié (dans le roman-photo initial), étouffé (ce sont les «anamnèses»): il n'y a pas de vérité de l'origine, seulement un charme discret qui fuse, filtré, à travers les dénégations. (p. 106)

Le refus de Lejeune de procéder à une véritable analyse de *Roland Barthes* en tant qu'autobiographie montre bien à quel point il peut s'avérer malaisé d'avoir une prise critique et théorique sur ce texte. Ce qui compte dans *Roland Barthes*, c'est principalement la tension générique constante entre l'essai et l'autobiographie qui traverse, par le biais du style, l'ensemble des fragments. Est-ce à dire que si le «contrat» autobiographique constitue la meilleure raison pour parler de soi, le texte de Barthes montre quant à lui que la question du sujet est trop complexe pour s'en tenir à des notions de vérité, d'authenticité et de naturel? Pervertir le pacte autobiographique signifie-t-il du même coup rejeter l'autobiographie ou, au contraire, lui donner un sens nouveau?

Si Lejeune voit dans le texte de Barthes un défi lancé à nos conceptions occcidento-contemporaines de l'autobiographie, Whiteside, quant à elle, y lit une véritable affirmation du geste autobiographique. Les deux analyses que

consacrera Whiteside à l'ouvrage touchent à la question autobiographique et elles méritent un lecture plus attentive quant à la valeur et à la fonction que l'auteure lui attribue. Dans un premier article, Whiteside estime que, malgré sa «parodie [sporadique] des divers genres voisins de l'autobiographie» (1981: 175), *Roland Barthes* demeure fondamentalement une autobiographie. Dans le même ordre d'idées, elle soutient aussi que le texte «rejette implicitement l'essai par le manque de synthèse et d'organisation logique» (p. 175). Il ne m'apparaît pas utile d'insister sur cette conception passablement réductrice de l'essai, qui montre néanmoins la difficulté éprouvée par certains critiques de voir le potentiel essayistique de *Roland Barthes*. Dans un article ultérieur, Whiteside se montre assez critique face aux conceptions trop rigides de Lejeune concernant le genre, mais aussi à propos de l'interprétation qu'il donne du texte de *Barthes*. Pour elle, «le *Roland Barthes* de Roland Barthes [est] un exemple canonique de l'autobiographie [...], quoi qu'en dise Philippe Lejeune» (1991: 52). Comment la critique en arrive-t-elle à un tel constat, qui va à l'encontre de toutes les interprétations du texte? Dans *Roland Barthes*, selon Whiteside, «Barthes met en œuvre toute la gamme des genres avoisinants pour mieux faire ressortir la différence autobiographique, pour nous pousser vers une définition réfléchie, à tous les sens du terme, de l'autobiographie» (p. 53). Whiteside réaffirme qu'il faut considérer *Roland Barthes* comme une autobiographie canonique, notamment parce qu'

une autobiographie s'écrit par rapport à d'autres, donc par rapport à des normes préétablies, et que la *bios*, la vie de l'autobiographie, n'est pas juste celle de l'auteur-narrateur-sujet, mais celle aussi de l'autobiographie elle-même: celle de l'autobiographie en cours, et celle du genre autobiographique, dont ce texte n'est qu'une manifestation. Manifestation active, puisqu'elle fait évoluer le genre. (p. 60)

L'argumentation de Whiteside paraît ici très juste, mais pourquoi et comment en arrive-t-elle à conclure qu'il s'agit d'une autobiographie *canonique*? La déclarer telle apporterait-il une sorte de valeur ajoutée au texte? En allant à rebours de toutes les autres conceptions de l'autobiographie chez Barthes, suggère-t-elle alors une acception alternative à la notion même de canon? Il est vrai que l'on peut admettre qu'il existe bien une équivalence entre l'auteur, le narrateur et le «personnage principal» du texte, comme c'est le cas, par exemple, dans toutes les autobiographies canoniques. Toutefois, il faut souligner que le seul lieu où l'autobiographie semble «dire vrai», en apparence du moins, c'est dans l'album de photographies qui précède le texte et dans la brève chronologie qui le suit,

concession admise à l'endroit des conventions imposées par une collection spécifique. Quant au corps du texte, les quelque deux cent vingt fragments nient, rejettent, transgressent ou contournent plus simplement l'essence, la «nature» même de ce qui a constitué le corpus de l'autobiographie canonique. Si *Roland Barthes* a indéniablement participé à la transformation du discours autobiographique, et de la conception que l'on pouvait alors se faire des limites de l'autobiographie, il reste tout de même exagéré de prétendre qu'il en constitue désormais le «canon».

### UN ESSAI, RÉSOLUMENT

Lu principalement comme une autobiographie, *Roland Barthes* apparaît aussi paradoxalement comme un texte exemplaire pour discuter les problèmes et questionnements soulevés par l'essai contemporain: les fluctuations pronominales, la fiction de soi, la construction (post)moderne de l'écrivain, l'engagement de soi dans l'écriture, le traitement de l'objet idéal, l'importance de la théorie, les effets de fiction, l'intertextualité et l'intergénéricité. Ces divers éléments gagnent en effet à être étudiés plus à fond afin de comprendre toutes les stratégies de l'élaboration complexe d'un sujet essayistique. En réalité, l'essai et l'autobiographie se côtoient tout au long de *Roland Barthes* et le discours essayistique/autobiographique se modifie parfois d'un fragment à l'autre, quand il n'intègre pas tout simplement les deux à la fois, sans distinction apparente, comme c'est le cas pour «Quand je jouais aux barres...». Cette nécessité de confondre les genres s'impose comme une des idées principales d'un fragment capital du texte, «Le livre du Moi», où le narrateur en reconnaît la pertinence:

la substance de ce livre, finalement, est donc totalement romanesque. 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 propres.  
(p. 124)

Si l'on accepte que «le nom propre n'est signifiant en littérature que pris dans une logique littéraire, celle d'un texte, celle d'un genre [...]» (Nardout-Lafarge, 1995: 236), peut-on ou doit-on alors tenter de lire *Roland Barthes* comme un «roman sans noms propres»? Mais d'abord, que veut dire exactement cette formulation particulièrement ambiguë? Comme le soulève avec justesse Robert Vigneault, son «tour paradoxal et percutant f[ai]t effectivement du *bruit* et stimule la recherche, mais, tout compte fait, [sa] valeur heuristique n'est-elle pas courte?» (1994: 36). Il

n'est pas inusité de rencontrer chez Barthes une proposition qui éblouit, mais qui tourne un peu à vide. En fait, ce pseudo-concept n'arrive pas à s'imposer comme une véritable possibilité pour l'essai — à l'exception peut-être du seul texte de Barthes, et encore de façon bien partielle.

Remodeler les genres ici n'aura d'autre but que de décrire ou de définir l'écriture (le genre) même de *Roland Barthes*; par conséquent, cette idée ne peut que très difficilement être reprise dans un sens plus large. En revanche, c'est la première partie de cette proposition qui en constitue l'énoncé le plus intéressant: «que l'essai s'avoue *presque* un roman», parce qu'elle met l'accent, encore une fois, sur le presque, dont l'importance, comme le faisait remarquer Todorov, est tout à fait indéniable dans la conception même du genre (quel qu'il soit) chez Barthes. C'est également l'essai comme presque-aveu, qui re façonne l'autobiographie comme confession ou aveu. Ainsi, pour suivre Barthes, l'essai devrait s'aventurer davantage du côté de la fiction, en d'autres mots, se laisser tenter par le romanesque. Un essai presque-roman en dit beaucoup plus qu'un roman sans noms propres. Une telle entreprise demeure malgré tout hasardeuse, et si Barthes a tout mis en place pour y parvenir, elle n'en constitue pas pour autant un exemple, un nouveau paradigme de l'essai. Sans être une anomalie<sup>22</sup>, l'essai comme presque-roman esquisse une nouvelle avenue pour le genre qui n'a pas été poursuivie de façon déterminante par d'autres essayistes à la suite de Barthes. Remodeler les genres de cette façon serait peut-être prendre la proposition de Barthes trop au pied de la lettre. Il ne s'agirait nullement d'un nouveau genre (à l'instar de Montaigne avec ses essais), mais bien d'une nouvelle poétique de l'entre-deux, de l'oscillation, du genre en constant déplacement.

Les positions différentes, voire contradictoires de Barthes n'étonnent plus ses lecteurs; on retrouve chez lui un véritable choc des idées, et parfois même une mise en scène, une dramatisation des contradictions, de ses propres contradictions. En ce sens, l'hypothèse de l'essai comme presque-roman va indirectement à l'encontre d'une autre idée concernant l'essai proposée par Barthes dans un fragment antérieur, «La fatigue et la fraîcheur». Amorçant une discussion sur le stéréotype, auquel il tente d'échapper, le narrateur note qu'il

lui faut *dénaturer* le stéréotype par quelque signe verbal ou graphique qui affiche son usure (des guillemets, par exemple). L'idéal serait évidemment de gommer peu à peu ces signes extérieurs, tout en empêchant que le mot figé réintègre une nature; mais pour cela, il faut que le discours stéréotypé soit pris

dans une *mimésis* (roman ou théâtre): ce sont alors les personnages eux-mêmes qui font office de guillemets [...].

(Fatalité de l'essai face au roman: condamné à l'*authenticité* — à la forclusion des guillemets). (1975: 93)

D'une part, cette dernière remarque qui suit le commentaire d'un passage de *Mythologies* peut sembler aller tout à fait de soi si l'on adopte précisément les *Mythologies* comme modèle de l'essai. Les *Mythologies* s'avèrent un exemple intéressant de l'essai tel que Barthes l'a pratiqué, mais il n'en constitue pas le seul modèle. D'autre part, cette même observation peut paraître très étonnante si l'on pense à *Roland Barthes*, puisque celui-ci prouve que le contraire est en bonne partie réalisable. Que Barthes suggère des idées quelque peu antagonistes, cela s'inscrit dans une pratique plus large de la contradiction, dans un souci de ne pas figer le sens, mais il est plus surprenant qu'il conclut son fragment avec une affirmation aussi catégorique.

Dans *Roland Barthes*, Barthes utilise bien davantage la tactique des «guillemets incertains et des parenthèses flottantes» (p. 110) — qui servent à décrire le rêve dans le fragment «L'imaginaire» —, que la pratique, restrictive, de la «forclusion des guillemets», nécessaire dans le texte scientifique ou savant, mais à laquelle plusieurs essais arrivent à échapper. Quant à la décision de Barthes d'employer un terme aussi radical dans ce contexte que le concept psychanalytique de «forclusion», elle se transforme en une alternative claire pour l'essai: l'*authenticité* ou le *romanesque*. Dans *Roland Barthes*, Barthes ne choisit pourtant aucune de ces deux possibilités de façon décisive; il navigue plutôt entre les deux, montrant du même coup que *romanesque* et *authenticité* ne sont pas des éléments mutuellement exclusifs à l'intérieur d'un essai. Son texte tend constamment vers le *romanesque*<sup>23</sup> (une qualité d'*écriture* pour Barthes), mais sans complètement rejeter toutes les manifestations possibles de l'*authenticité*, dans la mesure où celle-ci n'est plus une loi — au sens où l'entendaient les Anciens —, mais plutôt une source active de récits, d'anecdotes, de fictions, bref: d'un pluriel de charmes, pour reprendre une expression barthésienne.

### **L'écriture de l'essai**

Parmi toutes les formes de l'essai adoptées par Barthes au cours de son œuvre, le registre introspectif a progressivement gagné en importance jusqu'à occuper une place nettement prédominante durant les dernières années de sa vie. Toutefois, il serait erroné de croire que Barthes s'est soudainement adonné à une

nouvelle pratique d'écriture; il n'a pas changé de paradigme inopinément. L'écriture de l'essai introspectif chez lui, si elle semble s'affirmer de plus en plus depuis *Le Plaisir du texte*, demeure toujours accompagnée de réflexions et d'analyses théoriques, qui participent à un univers intellectuel distinctif. Les formes textuelles employées par Barthes se sont souvent imposées par un signe propre, une signature originale, reconnaissable et difficilement imitable. Les marques de cette signature textuelle (le style de l'auteur) se retrouvent également dans ce mélange entre les divers registres discursifs et génériques où la question des genres paraît indissociable de celle du style, qui ne va pas sans l'écriture. Dans l'un des nombreux commentaires que Barthes propose quant à sa pratique d'écriture, il note ceci:

mille traces d'un travail du *style*, au sens le plus ancien du mot. Or, ce style sert à louer une valeur nouvelle, *l'écriture*, qui est, elle, débordement, emportement du style vers d'autres régions du langage et du sujet [...]. Cette contradiction s'explique et se justifie peut-être ainsi: sa manière d'écrire s'est formée à un moment où l'écriture de l'essai tentait de se renouveler par la combinaison d'intentions politiques, de notions philosophiques et de véritables figures rhétoriques (Sartre en est plein). Mais surtout, le style est en quelque sorte le commencement de l'écriture [...]. (p. 80)

Ce passage, tiré du fragment «L'écriture commence par le style», montre à quel point *l'écriture* s'est imposée en tant que valeur primordiale du texte, sans toutefois négliger l'importance du recours aux divers genres littéraires existants. Comme le précise Réda Bensmaïa,

en renouant avec *le genre* de l'Essai [...], ce n'est pas seulement à un simple *changement de genre ou de registre* que R.B. procédait, mais à une sorte de *répétition générale* d'un mouvement qui [...] n'avait cessé de contester la validité des théories des genres en vigueur [...]. (1986: 11)

Les essais de Sartre<sup>24</sup> sont donnés ici comme une référence à l'écriture de l'essai, mais il va sans dire que le modèle sartrien a été lui aussi déplacé, en ce sens que Barthes n'a pas cherché à imiter la façon sartrienne, mais s'est plutôt inspiré de quelques-uns de ses aspects les plus novateurs. La langue essayistique originale qu'a trouvée Sartre semble plutôt fournir une occasion à Barthes de forger la sienne. L'écriture de l'essai dans *Roland Barthes* n'est toutefois pas réductible à une forme spécifique, qui serait plus proche de celle de Montaigne, de Valéry ou de Sartre. Bien qu'elle soit tributaire d'une certaine tradition de l'essai, son originalité a permis de trouver encore une autre dimension à l'essai, qui se transforme au gré des

textes: les *Fragments d'un discours amoureux* ne sont déjà plus *Le Plaisir du texte*. En somme, il n'existe pas un modèle barthésien de l'essai.

Ce dont l'écriture barthésienne de l'essai témoigne, c'est d'une attention particulière, voire soutenue à l'objet du discours, qui dépasse largement l'acception du mot «objet» comme «ce dont il est question dans le texte», ce que l'on étudie. L'objet possède chez Barthes diverses fonctions, chacune très spécifique, tout en occupant un statut privilégié dans l'exercice de l'écriture. Quoique l'objet en tant qu'objet soit très présent dans les diverses réflexions de *Roland Barthes*, il ne reçoit pas non plus d'acception immuable; il passe notamment de l'idéal à l'intellectuel, puis au sensuel et il s'insère au cœur d'une pensée plus radicale de l'écriture. Puisque l'objet a le mérite de détenir un sens assez large, c'est-à-dire porteur d'une neutralité plus grande, il donne ainsi à Barthes la possibilité de mieux le réaménager à sa façon:

Différent du «concept» et de la «notion», qui sont, eux, purement idéels, l'*objet intellectuel* se crée par une sorte de pesée sur le signifiant: il me suffit de *prendre au sérieux* une forme (étymologie, dérivation, métaphore) pour me créer à moi-même une sorte de *pensée-mot* qui va courir, tel l'anneau du furet, dans mon langage. [...]

Il est bon, pensait-il, que, par égard pour le lecteur, dans le discours de l'essai passe de temps à autre un objet sensuel [...].  
(p. 138)

L'objet intellectuel et l'objet sensuel sont présentés ici comme s'accompagnant : le premier pour donner un sens à l'essai et une force à son langage, tout en conservant une liberté d'interprétation, et le second pour lui ajouter toute la saveur nécessaire. Ils forment les prolégomènes de ce qui aurait pu devenir — si Barthes avait poussé sa réflexion plus avant — une véritable poétique de l'objet. Contrairement au concept ou à la notion, l'objet intellectuel ouvre un espace de liberté pour l'essayiste; il est ce qui permet une marge de manœuvre plus grande, que ce soit dans l'utilisation même des objets (amphibologie, anamnèse) ou dans la création de nouveaux objets de langage (la *doxa*). L'objet sensuel élargit encore davantage la place qui lui est normalement dévolue dans l'essai. Il est ce qui engendre plus adéquatement le territoire intime, tout en laissant l'essayiste dans une situation de vulnérabilité, car un mauvais emploi ou une surabondance d'objets sensuels risqueraient de faire sombrer l'essai dans un discours puéril. Tout est une question de dosage, de mesure, de choix; c'est l'entre-deux qui devient encore une fois la tactique privilégiée. L'essai doit conserver une forme partiellement

poreuse, permettant le passage — et la fluidité est ici une caractéristique importante — des objets sensuels.

Cette prédilection pour l'objet ne se limite pas aux trois types dont parle Barthes (idéal, intellectuel et sensuel); les moyens de comprendre et d'explorer les différentes formes d'objet imprègnent l'ensemble du discours de l'essai, notamment dans le rapport à soi de l'essayiste. L'écriture de soi marque fondamentalement l'essai par le biais de l'objet du discours, c'est-à-dire que le sujet de l'énonciation d'un essai introspectif écrit sur un objet spécifique (l'objet apparent) appartenant au corpus culturel à travers un second objet (l'objet réel): lui-même. Ce double objet (sujet et objet à la fois) à l'œuvre dans l'essai possède une résonance particulière chez Barthes, dans ce qu'il appelle ses amphibologies, qu'il affectionne particulièrement. Par leur acception double, les amphibologies forment d'excellents objets intellectuels et permettent d'apporter de nombreuses nuances au discours toujours trop assertif. Ainsi, Barthes dresse une longue liste d'amphibologies à l'intérieur du fragment éponyme, parmi lesquelles on retrouve «citer», «fonction» et «jeu», où se glisse aussi celle-ci: «Sujet (sujet de l'action et objet du discours)» (p. 77). Si le sujet est sujet et objet, l'objet de l'essai se divise lui aussi: il contient à la fois l'objet du discours et le sujet de l'énonciation. Cette inclusion du sujet au sein des amphibologies montre bien encore une fois la présence du discours de l'entre-deux (ici de l'un et l'autre) et sa pratique récurrente dans le texte:

chaque fois qu'il rencontre l'un de ces mots doubles, R.B., au contraire, garde au mot ses deux sens, comme si l'un d'eux clignait de l'œil à l'autre et que le sens du mot fût dans ce clin d'œil, qui fait qu'un même mot, dans une même phrase, veut dire en même temps deux choses différentes. (p. 77)

Dans ce lien privilégié qui existe entre le sujet de l'énonciation et son objet apparaît l'espace de création de différentes avenues que peut emprunter la fiction, et en particulier le sujet comme fiction, la fiction du sujet ou encore la fiction de soi.

Parmi toutes les amphibologies dont Barthes fait l'énumération, il en existe une — moins typique, il est vrai si l'on s'en tient à son sens strict — qui étonne par son absence: la fiction. La fiction tient dans l'univers barthésien une valeur très haute, mais son acception n'est jamais univoque. Si la fiction n'est pas *a priori* un terme possédant deux sens clairement distincts, Barthes l'utilise dans ses textes de manière amphibologique. Une première fois: «Fiction: mince détachement, mince

décollement qui forme un tableau complet, colorié, comme une décalcomanie» (p. 94). Tirée du petit dictionnaire intégré qu'est *Roland Barthes*, cette définition n'est pas présentée comme étant inaltérable; immédiatement après, elle se verra non pas contredite, mais modifiée, transformée. Ainsi, les différents sens que donne Barthes de la fiction permettent de relancer ici, momentanément du moins, le débat entourant la question de la fiction de l'essai ou plutôt sa dimension fictionnelle. Une seconde fois: «Tout essai repose ainsi, peut-être, sur une *vision* des objets intellectuels. Pourquoi la science ne se donnerait-elle pas le droit d'avoir des visions? [...] La science ne pourrait-elle devenir fictionnelle?» (p. 94) À nouveau, une interrogation comme celle-ci ne permet pas d'en tirer une grande valeur heuristique: que signifierait vraiment une science fictionnelle? Cet énoncé est à considérer précisément avec un mince détachement, au second degré, ce qui lui enlève toute intention d'assertion, de vérité. C'est la vision de celui qui écrit, qui se met en scène: fiction de soi. En revanche, déplacée du côté de l'essai, la notion parfois évasive de la fiction barthésienne offre une compréhension nouvelle. Une troisième fois:

La Fiction relèverait d'un *nouvel art intellectuel* [...]. Avec les choses intellectuelles, nous faisons à la fois de la théorie, du combat critique et du plaisir; nous soumettons les objets de savoir et de dissertation — comme dans tout art — non plus à une instance de vérité, mais à une pensée des *effets*. (p. 94)

Dans un même fragment, la fiction est présentée comme décalcomanie (un art de l'image), comme science et comme art intellectuel. Sans être vraiment incluse parmi les amphibologies barthésiennes, puisqu'elle ne possède pas un double sens aisément reconnaissable, la fiction ne peut se concevoir qu'en tant qu'objet polysémique. C'est l'amalgame de trois conceptions différentes, voire antinomiques qui donnent à la fiction barthésienne tout son pouvoir d'évocation. Un seul de ces éléments confinerait la fiction à occuper une fonction figée, artificielle ou encore marginale (la décalcomanie), tandis que la superposition des trois permet, sans renoncer à lui donner un sens, de lui maintenir, en général, une originalité certaine et, dans *Roland Barthes*, une ambiguïté fondamentale. Si ce texte se veut, à sa façon, fictionnel, il ne le sera qu'au prix d'une conception ouverte de la fiction, telle que suggérée dans ce fragment. C'est ici, à l'intérieur de cette définition tripartite de la fiction que peuvent se rejoindre une pensée de l'effet et l'effet de fiction, comme l'envers et l'endroit d'une même médaille: l'effet de fiction dans le texte d'idée, la pensée de l'effet dans un discours fictionnel.

L'intérêt du fragment «La fiction» se manifeste à plusieurs égards, car il propose également une description très juste du mouvement général de l'essai, et de *Roland Barthes* en particulier: d'abord, le mélange de la critique, de la théorie et du plaisir, puis la soumission de l'objet intellectuel à une pensée des effets. Cette description de l'organisation textuelle de l'essai ne reste pas qu'à l'état théorique; à plusieurs occasions, Barthes met en place un travail de l'essai où la construction de soi va de pair avec une pensée critique ou théorique, tout en visant un certain nombre d'effets de langage et dans le langage. Quelques fragments dévoilent très clairement toute la portée du discours essayistique de Barthes, dont «Le travail du mot»:

Et puis, changement de scène: je m'imagine cherchant au ressassement une issue dialectique. Je crois alors que l'apostrophe amoureuse, bien que je la répète et la reconduise de jour en jour à travers le temps, va recouvrir, à chaque fois que je la dirai, un état nouveau. Tel l'Argonaute renouvelant son vaisseau pendant son voyage sans en changer le nom, le sujet amoureux va accomplir à travers la même exclamation une longue course, dialectisant peu à peu la demande originelle sans cependant jamais tenir l'incandescence de sa première adresse [...]. (p. 118)

La brusque interruption (explicitement soulignée) annonçant une digression, l'insistance sur le sujet qui s'inscrit dans le discours («je m'imagine; Je crois; je la répète; je la dirai»), l'accent mis non pas sur la vérité, mais bien sur la fiction de l'idée (l'effet de fiction), suivi d'une réflexion sur le sujet amoureux, dévoilent non seulement l'organisation essayistique, mais aussi toute la capacité du sujet de l'énonciation à modifier le registre d'un fragment à l'autre et à aborder une question comme celle du sujet amoureux en cédant en quelque sorte l'espace de réflexion à ce dernier. À l'intérieur de certains fragments, notamment «Le travail du mot», Barthes met en place les opérations typiques du fonctionnement de l'essai. Tout cet exercice se produit bel et bien à l'échelle fragmentaire. Certains fragments affichent leurs caractéristiques essayistiques de façon beaucoup plus évidente que d'autres. Cela confère à l'essai non pas un rôle générique visant à organiser ou même rassembler, mais bien à accompagner différents discours.

Cette écriture de l'essai et cette pensée de l'objet montrent encore à quel point la relation entre texte d'idée et fiction occupe, chez Barthes, un même espace discursif complexe. Le fragment «Les gestes de l'idée» met de l'avant une allusion fort stimulante à la construction du texte lui-même:

il part rarement de l'idée pour lui inventer ensuite une image; il part d'un objet sensuel, et espère alors rencontrer dans son travail la possibilité de lui trouver une *abstraction* [...]; la philosophie n'est plus alors qu'une réserve d'images particulières, de fictions idéelles. (p. 103)

Fictions idéelles? Il serait tentant de reprendre ce geste de l'idée (mot que Barthes emprunte à Mallarmé) et de faire de la fiction idéelle un des éléments clés d'une définition de *Roland Barthes*, car le texte suggère plus qu'il n'affirme, évoque plus qu'il ne raconte, pose des questions plutôt qu'il ne donne de réponses et tente d'éviter presque systématiquement tout discours d'autorité ou de vérité. La fiction idéelle demeure pertinente dans la mesure où le texte d'idée emprunte à la fiction en cherchant à s'éloigner d'un discours purement véridique, et non comme condition ontologique de l'essai. Ce qui importe, c'est de miser sur la rencontre du geste et de l'idée, du fictionnel et de l'idéal, de leur convergence dans l'essai, et non pas de s'en remettre uniquement à la fiction comme discours dominant ou générateur.

Procédons maintenant à un petit retour en arrière, pour observer brièvement un des rôles que pourraient jouer les anamnèses, ces seize mini-récits présentés les uns à la suite des autres comme une pause au cœur du texte. Selon Ginette Michaud, c'est parce que les anamnèses «sont des objets sensuels qui passent dans le discours qu'ils nous semblent former une classe particulière de fragments dans l'ensemble du livre» (1989: 171). Dans cette catégorie singulière de fragments, Michaud voit les noms propres comme ce qui permet d'installer un monde romanesque; ce sont des objets sensuels affichés, toutefois. «Du romanesque, ajoute Michaud, il ne subsiste plus ici que les noms, "pris" dans aucune histoire, aussi "inessentiels" et inconsistants que les autres objets (mais qu'appelle-t-on alors objet?) et détails, censés produire l'effet de réel du roman(esque)» (p. 180). C'est dire que l'effet de réel disparaît ou qu'il s'évanouit en quelque sorte. Mais les anamnèses, par un retournement supplémentaire, ne pourraient-elles pas créer aussi des effets de fiction au regard de l'ensemble textuel? Reprenons l'hypothèse de l'effet sous un autre angle; le même effet, déplacé de l'univers du fragment à celui des anamnèses, semble aller simultanément dans deux directions opposées: le réel et le fictif. La fin de cette pause, la dernière proposition d'anamnèse dans *Roland Barthes*, est évocatrice: «*Etc.* (N'étant pas de l'ordre de la Nature, l'anamnèse comporte un "etc.")» (1975: 113). Écrit en italiques, le *Etc.* se lit comme une dix-septième anamnèse, à la limite comme une parodie des précédentes. L'anamnèse peut jouer le rôle d'un effet de

fiction précisément parce que celui-ci s'oppose à l'ordre de la nature, à sa loi et permet au sujet biographique de déjouer l'ordre du discours.

Le déplacement constant du sujet biographique et son effacement (son oubli?) dans les anamnèses ne permettent pas d'omettre que le sujet essayistique crée une autre forme d'attente face à la lecture. Ce que *Roland Barthes* montre bien, et de manière récurrente, c'est que l'essai est un engagement de soi et face à soi dans l'écriture. De très nombreux passages en témoignent, notamment les fragments «La coïncidence», «Décomposer/détruire», «Le livre du moi», «Lucidité», «La personne divisée» et «Moi, je». L'engagement dont il s'agit, qu'il ne faut pas entendre au sens sartrien, est à la fois connaissance et reconnaissance de soi, et il concerne aussi bien la politique, la moralité que l'éthique du sujet, qui ne peut se réaliser qu'au prix d'une *diffraction* (dispersion, morcellement). C'est précisément de cet état qu'il est question dans la portion réactive du fragment intitulé «La personne divisée»: «Comment expliquez-vous, comment tolérez-vous ces contradictions? Philosophiquement, il semble que vous soyez matérialiste (si ce mot n'est pas trop vieux); éthiquement, vous vous divisez: quant au corps, vous êtes hédoniste [...]» (p. 146). Dans ce «Qui êtes-vous *réellement*?», le texte réactif, qui offre une confrontation du sujet avec lui-même, ne parvient pas à fournir une réponse satisfaisante, qu'il serait possible de classer. Le sujet qui s'écrit assume l'aspect inévitable de la personne divisée: «pourquoi ne parlerais-je pas de "moi", puisque "moi" n'est plus "soi"?» (p. 171) Cette séparation irréductible du sujet fournit l'occasion au narrateur d'aller au-delà d'une simple exploration de la subjectivité; celle-ci s'accompagne toujours d'un commentaire, d'une présence seconde.

### **SUR LA FICTION DE SOI**

Si la construction de l'essai s'inscrit dans une opération dialectique avec la fiction, celle-ci s'avère, dans *Roland Barthes*, aussi déterminante dans l'élaboration d'un sujet complexe, multiple et divisé. Quand le moi n'est plus le soi, la fiction de soi n'est jamais très loin. Bien que toute la discussion concernant explicitement une nouvelle conception de la subjectivité survienne assez tardivement dans le texte (aux pages 171 et 172), elle ne fait, somme toute, que poursuivre la réflexion sur la place du sujet amorcée dans la partie initiale de l'ouvrage. D'entrée de jeu, dès après le titre équivoque, le texte de Barthes laisse planer une seconde ambiguïté énonciative, majeure celle-là aussi: sur la deuxième de couverture, on lit en lettres

manuscrites blanches sur fond noir: «Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman». Cet énoncé, capital pour comprendre à la fois la construction du texte, ses idées et son mode d'énonciation, nous entraîne déjà dans une des avenues de la fiction de soi, c'est-à-dire à l'intérieur d'un jeu où le déplacement du sujet de l'énonciation et, par la suite, sa multiplication dans le texte seront prédominants. Autrement dit, Barthes, à l'instar des autres grands essayistes, crée d'abord une réflexion sur lui-même en insistant volontairement sur le caractère essentiellement discursif (il va sans dire) du sujet de l'énonciation, reléguant au second rang l'aspect psychologique; mais il réussit ensuite à se distinguer considérablement en allant encore plus loin dans l'annonce du caractère fictif de son double ou de son représentant dans le texte. Le personnage de roman qui surgit à l'improviste à la deuxième de couverture, derrière la page de titre énigmatique, se voit offrir le rôle d'énonciateur principal (et jusque-là unique) du texte. Mais qui est-il exactement cet énonciateur mystérieux et anonyme, ce personnage de roman? Et si cet avertissement à propos de l'énonciateur fictif n'était qu'un leurre, qu'une fausse piste? Il faudrait néanmoins la suivre, mais en gardant quelque réserve, en tentant d'esquiver les pièges. Selon Michaud,

le lecteur entendra dans cette phrase liminaire à la fois la demande, l'appel et l'ordre du texte. [...] Le lecteur ne pourra plus, et ce, dès l'abord du livre, éviter de diviser sa lecture, de la partager entre deux codes: le code biographique et le code romanesque. (1989: 129)

Il serait en effet trop facile de prendre cet énoncé initial au pied de la lettre — de lire *Roland Barthes* comme un roman ou même exclusivement comme un texte *romanesque* (selon l'acception barthésienne); cela conduirait à en réduire considérablement la polysémie, à moins d'envisager le personnage de roman comme guide de l'univers de Barthes, un «être» qui appartiendrait au texte tout en s'y trouvant quelque peu détaché, comme s'il avait pour mission de nous faire visiter, tel un guide, le monde de Roland Barthes.

À propos des deux codes de lecture dont parle Michaud, il pourrait s'avérer très profitable d'en ajouter un troisième: l'essayistique, entendu ici comme sous-texte, sous-entendu ou implicite, qui accompagne et transforme à la fois le romanesque et le biographique. La méditation sur la culture envisagée à partir du sujet d'énonciation gagne à être intégrée à une pensée essayistique. De manière intéressante encore, adopter ce troisième code permet d'éviter les risques du concept binaire; l'essai, en effet, se glisse subtilement entre le biographique et le

romanesque, pouvant même servir d'intermédiaire. Le rapport de l'essai au biographique, d'un côté, et au romanesque, de l'autre, se lit autrement que celui qui existe entre les deux. Le code essayistique offre un autre avantage indéniable: l'idée d'une pensée inachevée (Bonenfant, 1972: 15), contrairement à une autre plus achevée ou à un travail conceptuel beaucoup plus structuré, à l'instar de *S/Z*. Quant à la fonction de la théorie, elle peut alors être comprise avec plus de précision. Dans *Roland Barthes*, on ne retrouve pas (sinon très peu) de telles hypothèses théoriques structurées. En revanche, celles-ci se voient remplacées par des réflexions plus libres, parfois vagabondes sur la théorie — ce qu'autorise plus aisément l'essai. Autrement dit, le code essayistique permet à Barthes de reformuler certaines propositions complexes, mais en intégrant les dimensions sensuelle et l'intellectuelle à l'idéelle.

Ce qui confère à l'avertissement du début un sens qui frôle le paradoxe, c'est aussi qu'il fait partie d'un énoncé plus complet tiré du fragment «Le livre du moi» qui se lit ainsi: «Tout ceci soit être considéré comme dit par un personnage de roman — ou plutôt par plusieurs. Car l'imaginaire [...] est pris en charge par *plusieurs* masques (*personae*), échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant *personne* derrière)» (1975: 123). Comment doit-on expliquer, d'une part, cette redondance et, d'autre part, la métaphore théâtrale? Les deux énoncés appartiennent-ils alors au même «personnage de roman»? Si l'on rétablit une hiérarchie textuelle, pourquoi est-il nécessaire d'ajouter après coup cette proposition fragmentée sur la deuxième de couverture? Et pourquoi alors l'avoir amputée de sa seconde partie? En revanche, si l'énoncé en lettres manuscrites est premier dans l'ordre du texte, pourquoi lui avoir greffé une partie qui attribue au sujet une conception plus ouvertement polysémique? Si, tout compte fait, aucune hiérarchie n'est concevable, les deux énoncés ne finissent-ils pas inévitablement par s'annuler? La suite du fragment indique que le personnage romanesque «ne renvoie cependant à aucune créature fictive» (p. 124). Un personnage de roman ou de théâtre (car il s'agit bien dans le fragment de masques, donc de personnages ou plus précisément de *rôles*, au sens du théâtre grec antique), c'est-à-dire fictif qui ne possède ni référent fictif ni référent réel, n'est-ce pas une autre façon de montrer les possibilités d'accéder à une fiction de soi? Dès lors, la question prédominante du texte pourrait être celle-ci: qui parle au seuil de *Roland Barthes*? Peut-être est-ce simplement un *alter ego* — que l'on doit entendre ici au sens de sa traduction littérale: l'autre moi-même —, qui incarne ce double fictif/non fictif et qui prend en

charge les aléas relatifs à la construction du sujet dans le texte. Le résultat réside en un va-et-vient, une oscillation où l'on passe constamment de manière indécidable d'un code à un autre, ce qui permet à l'essai d'ajouter au jeu du texte un espace discursif simultanément réfléchi et réflexif.

En tant qu'autre «personnage de moi-même», l'*alter ego* occupe une fonction aussi déterminante qu'ambiguë dans le jeu de la fiction de soi: déterminante puisqu'elle met en scène un autre du sujet; ambiguë, car le sujet devient lui-même multiple, devant changer constamment de fonctions qui lui sont assignées par les pronoms. Le nom propre et les pronoms ne forment pas un système fixe, bien que chacun ait une portée spécifique. Dans «Vingt Mots-clé pour Roland Barthes», interrogé à propos de son amour proustien des noms propres, ainsi que de son grand intérêt pour la variété des pronoms personnels et de leur utilisation complexe dans *Roland Barthes*, Barthes répond d'abord d'une façon que l'on pourrait qualifier de prudente:

Dans *R.B. par lui-même*, il y a quatre régimes: le «je», le «il» (je parle de moi en disant «il»), il y a «R.B.», mes initiales, et quelquefois je parle de moi en disant «vous». Je me suis un peu expliqué dans un fragment sur ce sujet, mais toute explication, étant essentiellement imaginaire, n'épuise absolument pas le sujet. Ce sera au lecteur à aller plus loin que moi. (1995 [1975]: 322)

Cette invitation à prolonger<sup>25</sup> la réflexion sur les pronoms constitue l'une des pistes les plus riches pour explorer la fiction de soi. Le fragment auquel Barthes fait référence dans le passage ci-haut est «Moi, je»; d'ailleurs, la ressemblance entre celui-ci et la section de l'entretien intitulée «Noms de personne, pronoms personnels» est tellement frappante qu'on pourrait presque les confondre. Si tout *Roland Barthes* doit être lu comme si un personnage de roman énonçait le texte, quel est le statut des paroles tenues dans cet entretien? La suite de la réponse de l'entretien forme une sorte de reprise, parfois textuelle de «Moi, je», clarifiant le statut de l'énonciateur de *Roland Barthes* ou, plutôt, le rendant davantage ambigu en créant une voix supplémentaire, une autre instance d'énonciation.

«Moi, je» est en quelque sorte le fragment servant (indirectement) à expliquer en partie le processus de création de la fiction de soi dans le texte. De plus, «l'énonciation polypronominale» (Whiteside, 1981: 177), en évitant soigneusement d'établir une nouvelle convention très précise, propose à la place un moyen original d'échapper à une sclérose du sujet par le changement constant et

sans avertissement d'énonciateur. Se définissant lui-même comme un roman sans noms propres, l'essai barthésien remplace habilement ceux-ci par des pronoms personnels. Leur rôle dans *Roland Barthes* semble limpide au dire du narrateur: «Pronoms dits personnels: tout se joue ici, je suis enfermé à jamais dans la lice pronominale: "je" mobilise l'imaginaire, "vous" et "il", la paranoïa» (Barthes, 1975: 171). En réalité, loin d'être une contrainte, la lice (espace ou arène) pronominale se transforme dans *Roland Barthes* en un extraordinaire laboratoire d'exploration des fictions du sujet. Si chacun des pronoms se voit en principe attribuer une tâche qui lui est propre, dans l'ensemble, son fonctionnement à l'intérieur du texte renvoie plus à une certaine disposition du sujet qu'à une position stable, encore moins immuable. Mobiliser l'imaginaire et la paranoïa laisse alors une très grande marge de manœuvre pour comprendre le rôle assigné aux pronoms dans le texte, car c'est dans les interstices de ces deux pôles que l'on peut trouver les marques d'une redéfinition et d'une réécriture de soi.

### **De l'auteur à l'écrivain**

Comme théoricien (post)structuraliste, Barthes a proclamé, on le sait, la mort de l'Auteur, mais il ne faudrait pas pour autant oublier qu'un autre personnage, plus important que d'autres, se profilait souvent — surtout dans quelques-uns de ses derniers textes — derrière le sujet de l'énonciation: *l'écrivain*. Loin d'être fortuite, cette distinction entre auteur et écrivain constitue une pierre de touche dans les textes de Barthes, et en particulier dans *Roland Barthes*. Comme le mentionne Anna Whiteside, «à l'auteur mort il oppose l'écrivain, encore productif — productivité attestée par l'autobiographie en cours» (1981: 173). Barthes fait référence brièvement à «La mort de l'auteur», mais il ne reprend pas l'argumentation explicitement dans *Roland Barthes*; il fait plutôt glisser la discussion du côté de l'écrivain, de ce qu'il représente, ainsi que des possibilités qui s'offrent à lui en tant qu'écrivain. Toujours d'après Whiteside, Barthes

se présente comme «auteur» [...], mais il dépasse aussitôt les exigences auxquelles s'astreint l'autobiographe traditionnel puisque le vrai Texte (47-183) ne le met pas en scène comme Auteur déjà figé. Figure à la place l'écrivain: celui qui écrit et qui continue d'évoluer, précisément parce qu'il écrit... et *vice versa*.  
(p. 176)

investi de nouvelles valeurs et débarrassé du contenu psychologique de l'auteur, l'écrivain devient un rôle à incarner pour se réinvestir comme sujet dans le texte. Il existe assurément une constellation de l'écrivain (les œuvres, bien entendu, mais

aussi la posture, l'éthique, les biographèmes, etc.) qui trouve un écho retentissant dans *Roland Barthes*.

Puisqu'il ne s'agit pas d'une condition *a priori*, comment devient-on écrivain? Recréer les desseins nécessaires à l'institution de soi en tant qu'écrivain se manifeste dans quelques fragments, notamment dans «Emploi du temps», où après avoir décrit ses activités quotidiennes durant les vacances, dans un petit récit placé entre guillemets, sans doute pour bien marquer la différence de registre, le narrateur critique son propre discours de façon assez cinglante:

Tout cela n'a aucun intérêt. Bien plus: non seulement vous marquez votre appartenance de classe, mais encore vous faites de cette marque une confiance littéraire, dont la *futilité* n'est plus reçue: vous vous constituez fantasmatiquement en «écrivain», ou pire encore: vous vous *constituez*. (1975: 84)

Ce fragment illustre bien l'utilisation des deux textes, actif et réactif, telle que présentée dans le tout premier fragment du *Roland Barthes* et comment le second — par son autocritique — donne finalement de la légitimité au premier. Ce qui est dénoncé dans le texte réactif devient une admission implicite de la pertinence, malgré tout, de se décrire en tant qu'écrivain. Le désir de s'inscrire dans le texte comme sujet-écrivain et l'engouement pour le personnage et la fonction de l'écrivain semblent atteindre un point culminant dans *Roland Barthes*, texte caractéristique à la fois de la mort de l'auteur et de la naissance ou plus vraisemblablement de l'affirmation de la vie d'un écrivain. En revanche, comme le fragment l'«Emploi du temps» le montre bien, cette constitution en écrivain (et même simplement cette constitution) ne se fait pas sans «des indignations, des peurs, des ripostes intérieures, de petites paranoïas, des défenses, des scènes» (p. 47), tributaires du texte réactif. Se déclarer écrivain ne peut avoir de sens que si l'on accompagne cette affirmation d'une autocritique, de commentaires exposant tous les dangers (vanité, orgueil, arrogance, dérision) de l'entreprise. L'autocritique, en remettant en marche la dialectique texte actif/texte réactif annoncée au début de l'ouvrage, fait de l'aveu qu'on y retrouve une sorte d'évidence: celui qui écrit est bel et bien un écrivain. Autrement dit, Barthes réussit une sorte de tour de force en ne reniant pas ses idées passées, mais en les réinvestissant dans un nouveau contexte, puisque l'autocritique ne se lit pas comme une tentative de justification, mais elle s'inscrit dans une pensée qui va de l'avant. Par ailleurs, si l'auteur revient, c'est de manière partielle, possédant une biographie mais parcellaire, une psychologie, mais jamais développée dans le but de connaître la personnalité de l'auteur, comme c'est

habituellement le cas dans les autobiographies plus canoniques. Il ne s'agit donc plus de l'ancienne idée de l'auteur, celle que Barthes récusait dans «La mort de l'auteur», en ce sens que son texte ne tolérerait pas une explication traditionnelle telle: «l'œuvre de Baudelaire, c'est l'échec de l'homme Baudelaire [...]» (1984 [1968]: 62). Ce qu'il faut reconnaître, c'est plus précisément l'idée d'un passage de l'auteur à l'écrivain ou d'un statut à l'autre.

### **SIGNER R.B.**

Écrire, être un écrivain, c'est peut-être avant tout avoir un nom. Afin d'observer le fonctionnement du nom (de l'auteur, de l'écrivain) dans le texte, il faut, tout en reprenant le concept de signature, lui donner un sens plus large. Or le texte de Barthes, je l'ai suggéré, laisse des traces d'une signature incertaine qui brouille les pistes du sujet et, inévitablement, celles du nom. Si «“faire œuvre”, c'est “se faire un nom”» (Nardout-Lafarge, 1995: 233), signer, c'est non seulement écrire son nom, mais c'est également laisser la marque de son nom, c'est donc, par la même occasion, se faire ou se refaire (et peut-être aussi défaire, défigurer) un nom. Dans la suite du fragment «La coïncidence», dont il a été question à propos du détournement du discours autobiographique, le narrateur affirme: «Je ne dis pas: “Je vais me décrire”, mais: “J'écris un texte et je l'appelle R.B.”» (1975: 60). Ainsi, le nom du texte, le nom du narrateur, le nom du personnage principal et le nom de «l'écrivain» créent une forme originale de signature qui tient en deux lettres: R.B. ou Herbé<sup>26</sup>, une fois translittéré. L'ambiguïté du nom «Roland Barthes», manifestée dès le titre, s'accroît dans le texte, premièrement à travers les avatars pronominaux, deuxièmement avec l'arrivée d'un second (sur)nom: R.B. — nom littéraire, nom d'écrivain en quelque sorte. Si le narrateur parle de lui à toutes les personnes (je/nous, vous, il), il utilise aussi, mais parcimonieusement, cet autre nom, ce nom fracturé, dans un geste de reprise onomastique, puisqu'il avait d'abord été donné par l'autre. En effet, l'usage de R.B. n'est pas inédit; il tire son origine d'un texte élogieux de Philippe Sollers publié en 1971, intitulé simplement «R.B.».

Dans *Signatures*, ouvrage qui s'inscrit dans le sillage de la pensée derridienne<sup>27</sup>, Peggy Kamuf s'intéresse au nom, à la signature, et plus particulièrement à ce qu'elle nomme «l'institution de l'auteur». Dans son introduction, Kamuf amorce un nouveau «débat» avec Barthes à propos de la prétendue mort de l'auteur, dont Barthes a été consacré le héraut à la fin des années soixante. Il ne s'agit pas ici de relancer cette discussion, mais plutôt d'examiner brièvement l'idée

de la signature, celle du nom de l'auteur (de l'écrivain). Barthes ne parle pas de signature dans son article polémique «La mort de l'auteur», mais Kamuf y voit «une certaine ligne de démarcation entre l'auteur ou le livre où l'on pourrait s'attendre à lire une signature» (1991: 24). En reprenant une formulation du texte de Barthes, elle affirme que le

passage de la mort de l'auteur à la naissance du scripteur dépend donc de l'effacement et de la réinscription d'une même ligne distribuée. Dès lors, ce n'est pas un simple passage, car il est lui-même divisé par les traces de l'auteur dont il annonce la mort. Ainsi, la «même ligne distribuée» *nomme sans nommer la signature.* (p. 24)

Cette critique, qui montre les limites du texte de Barthes, souligne toutefois que ce sera dans les sous-entendus, entre les lignes de cette «même ligne distribuée» que l'idée de signature se profile le plus significativement dans l'argumentation de «La mort de l'auteur».

Ainsi, pour Kamuf, «Une signature n'est pas un nom; au mieux, c'est un fragment de nom, sa citation selon certaines règles» (p. 25). Dans *Roland Barthes*, il est en effet possible de prendre l'expression de Kamuf au pied de la lettre: appeler son texte et l'énonciateur de son discours R.B., le signer de cette façon, c'est «fracturer» son nom et par conséquent, c'est entrer dans un rapport équivoque avec le sujet du texte. Comme le soulève Ginette Michaud, «[s]i le nom devient un signifiant parmi tous les autres signifiants, que se passe-t-il lorsqu'un *Nom s'appelle lui-même*, se profère?» (1989: 100) Pour Barthes, qui ne définit pas toujours les notions dont il fait usage, la signature fait partie d'une des trois composantes de la signification à l'intérieur de ce qu'il appelle une linguistique de la valeur; autrement dit, en termes plus spécifiquement barthésiens, la signature devient: «(je m'affiche, je ne puis éviter de m'afficher)» (1975: 169). Dans *Roland Barthes*, les lettres R.B. désignent le sujet de l'énonciation du texte, tout en renvoyant au personnage littéraire (l'écrivain) créé par Roland Barthes. R.B. est employé avec une certaine distance par le narrateur, permettant à celui-ci de maintenir une tension ludique à l'endroit de son propre nom.

Comment lire ce recours au nom morcelé, alors que Barthes tente de minimiser son importance? Dans «Vingt Mots-clé pour Roland Barthes», après avoir expliqué avec concision le fonctionnement des régimes pronominaux, Barthes ajoute: «“R.B.” n'est pas très important. Il vient surtout dans des phrases où le “il” serait ambigu» (1995 [1975]: 322). Or contrairement à ce que laisse entendre

Barthes, R.B. se révèle fondamental dans *Roland Barthes*, dans la mesure où, d'une part, comme le dit Michaud, «le Nom propre est bien la "chose capitale" du sujet» (1989: 97), principalement parce que la diminution du nom (les initiales R.B.) représente la trace la plus significative de la signature de l'écrivain à l'intérieur du texte. Ce recours aux initiales est fondamental aussi par ailleurs parce qu'il ne se produit que dans une situation très singulière, au moment où le sujet s'aventure sur un terrain (idéologique) plus glissant. Ce n'est donc pas la fréquence de l'emploi de ce «nom de plume» qui en fait un signe distinctif (il n'est utilisé environ qu'à six reprises), mais bien les moments habilement choisis où il apparaît. En fait, les endroits où le pronom «il» s'avère trop ambigu sont aussi parmi les plus révélateurs. À chaque occasion où R.B. est convoqué, il s'agit toujours pour le narrateur d'exposer et de justifier des positions (politiques et intellectuelles) plus fragiles.

### **Les contextes de R.B.**

Pour saisir toute la complexité de l'emploi — très irrégulier, il est vrai — des initiales R.B. dans le texte, il importe de suivre Barthes, «d'aller plus loin», c'est-à-dire de voir dans quelle situation d'énonciation elles s'inscrivent. Synecdoque d'une signature très complexe, les initiales apparaissent pour la première fois dans le fragment qui porte le titre très évocateur de «Reproche de Brecht à R.B.»! Ce faisant, une véritable dialectique s'amorce, puis se développe progressivement entre Brecht et le narrateur, devenu ici plus spécifiquement R.B., une dialectique qui reviendra à plusieurs occasions au cours du texte. À ce sujet, l'introduction du premier fragment est limpide: «R.B. semble toujours vouloir *limiter* la politique. Ne connaît-il pas ce que Brecht semble avoir écrit tout exprès pour lui?» (p. 57) S'ensuit une citation de Brecht tirée de ses *Écrits sur la politique et la société* où le dramaturge allemand disserte sur l'inévitable alternative d'être soit sujet politique soit objet de politique. Ce qui est d'autant plus remarquable dans ce fragment, c'est le renversement de la situation d'énonciation traditionnelle: Barthes n'écrit plus à *partir* de Brecht, c'est Brecht qui écrit *pour* R.B.; cela permet au narrateur de légitimer sa façon d'aborder la délicate question (de la responsabilité) politique. La stratégie consiste ici à recourir à une Référence: Brecht — nom qui signale encore une orientation politico-idéologique très marquée au moment où écrit Barthes —, qui sert à constituer les éléments d'une signature politique dans le texte et de point de départ à une idée, à une explication ou encore à une justification. Par exemple, on verra que la critique du «Naturel» qui est proposée se fait d'après un concept de

Brecht, que le narrateur relie notamment à sa propre situation de marginal: son protestantisme dans une France majoritairement catholique.

Le recours aux écrits de Brecht dans *Roland Barthes* (malgré leur valeur référentielle) n'agit toutefois pas comme la recherche d'un argument d'autorité, d'un grand récit — l'écriture est bel et bien à découvert, comme il le laisse entendre dans «L'imaginaire de la solitude» —, mais plutôt comme un élément déclencheur de la réflexion politique, sociale ou théâtrale. Il en va de même pour cette allusion somme toute assez vague à un concept de Bataille (l'arrogance) qui conduit Barthes à affirmer que le discours de tout pouvoir est celui de l'arrogance et que l'un de ses avatars serait omniprésent dans ce qu'il appelle la *doxa*, c'est-à-dire «l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du naturel, la Violence du préjugé» (p. 51). Comment, lorsqu'on conçoit le projet d'écrire sur soi, réussit-on à éviter de tomber dans le piège d'un discours arrogant? Barthes propose une sorte d'éthique de soi qui se traduit par une recherche sinon constante du moins importante du Neutre (qui n'a rien à voir avec une «neutralité», catégorie politique ou idéologique). Selon Bernard Comment, il faut concevoir la notion de Neutre chez Barthes «non comme un compromis, mais comme la tentative d'échapper aux obligations du logos, du Discours» (1991: 14). Pour Barthes, le déplacement (du sujet, du texte) constitue justement l'une des figures manifestes du Neutre.

Cette recherche du Neutre lui permet aussi de s'attaquer au «Naturel», concept récurrent dans l'œuvre barthésienne auquel il consacre un fragment dans *Roland Barthes*. La critique qu'il en propose, encore une fois inspirée en partie par Brecht, s'avère d'autant plus intéressante qu'elle n'est pas simple. «Le Naturel», un fragment privilégiant la mouvance du sujet de l'énonciation, une stratégie qui s'intègre habilement à la critique, met en œuvre plusieurs mouvements textuels qui peuvent se lire comme des échappées du discours du pouvoir. Dans ce long extrait du fragment «Le Naturel», le surnom R.B. revient encore une fois et le référent équivoque ne paraît pas être l'unique raison de ce retour:

L'illusion de naturel est sans cesse dénoncée (dans les *Mythologies*, dans le *Système de la Mode*; dans *S/Z* même, où il est dit que la dénotation est retournée en Nature du langage). Le naturel n'est nullement un attribut de la Nature physique; c'est l'alibi dont se pare une majorité sociale: le naturel est une légalité. D'où la nécessité critique de faire apparaître la loi sous ce naturel-là, et, selon le mot de Brecht, «sous la règle de l'abus».

On peut voir l'origine de cette critique dans la situation minoritaire de R.B. lui-même; il a toujours appartenu à quelque minorité, à quelque marge — de la société, du langage, du désir, du métier, et même autrefois de la religion [...]. [Q]ui ne sent combien il est *naturel*, en France, d'être catholique, marié et bien diplômé? La moindre carence introduite dans ce tableau des conformités publiques forme une sorte de pli ténu de ce que l'on pourrait appeler la litière sociale.

Contre ce «naturel», je puis me révolter de deux manières: en revendiquant, tel un légiste, contre un droit élaboré sans moi et contre moi [...], ou en dévastant la Loi majoritaire par une action transgressive d'avant-garde. Mais lui, il semble rester bizarrement au carrefour de ces deux refus: [...] tel un *out-sider* intermittent, je puis entrer-dans, ou sortir-de la socialité lourde, selon mon humeur — d'insertion ou de distance. (p. 134-135)

Ce passage constitue un exemple idéal pour illustrer d'une nouvelle façon les richesses du texte de Barthes. Le fragment commence par une allusion (plutôt qu'une référence très précise) à des écrits antérieurs de l'auteur concernant la notion de naturel; il se poursuit avec une définition très critique du naturel et l'évocation d'une hypothèse (brechtienne) pour déceler son fonctionnement et sa valeur idéologique dans la société. La suite devient encore plus complexe au cours de la transformation des instances énonciatives, alors que le narrateur utilise d'abord le «On» neutre pour décrire la situation marginale de *l'alter ego* R.B. en France, une distanciation (encore brechtienne) nécessaire, avant d'entreprendre une analyse brève mais acerbe du conformisme social. Le «je» apparaît ensuite pour la première fois à propos de la possibilité d'agir («je puis me révolter»), mais cède immédiatement sa place au «il» (et son retrait) annonçant tout de suite un écart entre la volonté de révolte et la révolte elle-même. La dernière phrase du fragment débute par un emploi du pronom «lui» (assez ambigu ici), recréant une distanciation, et se termine par une affirmation du désir du sujet dans lequel le «je» reprend une place importante. De plus, les deux derniers substantifs du fragment, «insertion» et «distance», accentuent l'idée de déplacement du sujet instituée dans «Le Naturel». Ce va-et-vient pronominal n'est certes pas seulement un artifice littéraire; il donne au discours critique sur le naturel une nuance fort intéressante et il montre à quel point le sujet dont il est question dans le texte n'est pas figé, n'est pas immuable et que s'il est commode de se marginaliser (une position enviable pour dénoncer le pouvoir), il n'est pas aussi simple de se complaire dans son statut de marginal sans tomber dans un des excès du discours du pouvoir que l'on veut dénoncer. Du même coup, il donne plus de force à son argumentation sans imposer (dogmatiquement) un discours de Justice, de Vertu ou de Vérité. Ce

refus de prendre parti s'inscrit au cœur même de l'aspect fuyant de la dernière proposition. C'est qu'au-delà de ces changements pronominaux, les allers et retours montrent une disposition éthique du sujet à ne pas vouloir se conformer à l'une des positions offertes par l'alternative.

Toutes les occasions où R.B. est appelé lui confèrent-ils le statut d'une entité à l'écart dans le texte? S'agit-il ici d'un personnage plus résolument romanesque ou du moins fictif? À ce propos, la question des genres revient encore une fois nous hanter. Confronté à une autobiographie, on se retrouve d'emblée devant une difficulté inhérente à ce genre: existe-t-il un référent hors-textuel qui serait la «personnalité» de l'auteur? Dans le cas de Barthes, cette interrogation devient un faux problème: l'Auteur est mort — inutile de tenter de comprendre ou d'expliquer le texte (fût-il autobiographique) par rapport à son «bios», c'est-à-dire à sa «vraie vie». De plus, dans le fragment «La coïncidence», après avoir nommé son texte R.B., le narrateur ajoute: «Je me passe de l'imitation (de la description) et je me confie à la nomination. Ne sais-je pas que, *dans le champ du sujet, il n'y a pas de référent?*» (p. 60) L'argument — décisif dans ce cas-ci — demeure sensiblement le même si l'on considère le texte comme un essai plutôt qu'une autobiographie; la tentation peut être forte de trouver quelle est la «pensée» de Roland Barthes, de reconstituer un discours qui serait une simple transposition des idées de l'auteur. La différence entre le théoricien Roland Barthes, auteur de l'article «La mort de l'auteur», et celui de l'essayiste/autobiographe de *Roland Barthes* serait-elle donc analogue à celle que l'on pourrait (traditionnellement) établir entre théorie et fiction? Une certaine ambiguïté persiste, puisque l'essai se définit aussi comme un texte à effets de fiction, si l'on considère «le discours fictif de l'essai [comme] une argumentation, autrement dit: [...] un procès d'analyse et de synthèse [...], une discussion d'idées» (Vigneault, 1994: 37). On en reviendrait donc à la fiction idéale: R.B. est à la fois nom et texte, *alter ego* fictif apparaissant à l'occasion lors d'une confrontation du sujet avec certaines idées, certaines positions (éthiques, politiques) ou certains auteurs (Brecht et Michelet, en l'occurrence).

Sans qu'il soit exclusivement consacré à la dialectique brechtienne, le nom R.B. lui est fortement associé; le rapport à Brecht<sup>28</sup> ouvre donc la porte de l'intertextualité ou des liens textuels que Barthes tisse avec ses propres textes et avec ceux de plusieurs grands écrivains. Le narrateur de *Roland Barthes* propose quelques acceptions possibles du concept d'intertextualité, notamment dans le fragment «Phases»: «l'intertexte n'est pas forcément un champ d'influence; c'est plutôt une

musique de figures, de métaphores, de pensées-mots; c'est le signifiant comme *sirène*» (p.148). Puis, pour donner une saveur encore plus barthésienne à l'intertextualité, il reprend l'expression de Philippe Sollers et parle maintenant (plus métaphoriquement) de «la traversée de l'écriture». Peu importe la définition que Barthes lui donne dans *Roland Barthes*, l'intertextualité permet d'engendrer des discussions avec quelques-uns des écrivains les plus marquants, et par le fait même une toute nouvelle énonciation.

### **Le fantasme de l'écrivain, ou comment devenir un peu Gide...**

Se constituer comme écrivain est un des mouvements fondamentaux de *Roland Barthes*, mouvement qui s'élabore en franchissant différentes étapes. C'est justement à travers le réseau intertextuel que Barthes rappelle l'importance du personnage de l'écrivain dans le texte. Les autres écrivains qui reviennent sans cesse détiennent tous un référent textuel puissant ou évocateur: le lecteur est convié à une rencontre avec Brecht, comme on l'a vu, et avec Gide, Michelet, Proust, Sartre, mais *a priori*, avec Roland Barthes lui-même *en tant qu'écrivain*. Barthes écrivain: cela semble aller de soi; n'est-il pas celui qui fait l'objet d'une étude parmi les «Écrivains de toujours»? Au-delà du sceau éditorial, c'est à l'intérieur du texte que les traces les plus significatives du devenir écrivain se manifestent. La constitution de Barthes en écrivain<sup>29</sup> se conçoit comme un geste qui a commencé bien avant l'écriture de *Roland Barthes*. Comme le précise José-Luis Diaz,

quand on relit l'œuvre de Barthes dans sa continuité, on ne peut pas ne pas être frappé par cette étrange promotion de l'écrivain, qui s'accélère dans la dernière décennie, article après article, interview après interview. Par un double mouvement convergent, Barthes s'attache à promouvoir sous ce mot usé un idéal remis à neuf, et il s'applique à lui-même, non sans quelque pudeur réitérée, ce titre prestigieux. (1993: 82)

Il ne s'agit sans doute pas d'un hasard si Barthes promeut ce «mot usé» en remettant petit à petit Gide à l'avant-scène dans quelques fragments qui, une fois reliés, font de lui l'écrivain par excellence. Écrivain comme il n'en existe plus, comme il ne peut plus en exister, Gide a été, selon Barthes, négligé par la modernité: «On ne parle plus assez de Gide» (1995 [1975]: 329), affirme-t-il d'ailleurs dans «Vingt Mots-clé pour Roland Barthes». La relecture de l'œuvre gidienne sous l'angle de la modernité que souhaite entreprendre ou encourager Barthes ne verra pas le jour dans ses écrits; à l'exception de deux textes des

années quarante, Barthes n'a pas consacré d'études approfondies à cette œuvre. Pour Barthes, Gide se situe *ailleurs*. En résumé, se définir comme écrivain et revenir à Gide, à une idée de l'écrivain, sont des opérations qui doivent inéluctablement être conjointes.

Parmi les quelques réflexions relatives à Gide dans *Roland Barthes*, la seconde est précédée d'un important commentaire sur les débuts de l'écriture et sur le désir d'écrire:

Peut-on — ou du moins pouvait-on autrefois — commencer à écrire sans se prendre pour un autre? [...] [L']origine de l'œuvre, ce n'est pas la première influence, c'est la première posture: on copie un rôle, puis, par métonymie, un art: je commence à produire en reproduisant celui que je voudrais être. (1975: 103)

Dans ce fragment intitulé «*Abgrund*», dont le choix paraît d'abord étonnant — pourquoi soudainement un terme allemand? — puis éclairant, le passage sur le désir d'écrire devient le prélude à une explication de l'importance de l'œuvre de Gide, pour deux raisons principales. D'abord, «se prendre pour un autre», c'est l'image qui «fonde un système secret de fantasmes qui persistent d'âge en âge, souvent indépendamment des écrits de l'auteur désiré» (p. 103) et qui sert de motif au retour à/de Gide. Ensuite, l'*Abgrund*, qui se traduit à la fois comme gouffre (ce qui aspire, ce qui engloutit) et comme abîme (ce qui est insondable), devient une autre amphibologie typiquement barthésienne. Au-delà de cette nuance, l'abîme renvoie à la *mise en abyme*<sup>30</sup>, car ce que *Roland Barthes* introduit, c'est une véritable mise en abyme non pas de l'œuvre de Gide, quoiqu'il en soit question, mais bien de l'écrivain Gide. Énoncé synecdochique, la mise en abyme est ce qui met en scène l'écrivain moins son œuvre dans le texte de Barthes; Gide apparaît comme un personnage appartenant à l'univers barthésien, tant biographique qu'éthique.

Ni politique, ni théorique, ni pleinement littéraire, la référence gidienne diffère fondamentalement de la référence brechtienne, par exemple. Ainsi, lorsque Gide est convoqué dans le texte, le sujet de l'énonciation devient en apparence plus autobiographique. L'exemple le plus évocateur se trouve sûrement dans le premier fragment consacré à Gide intitulé éloquentement «L'écrivain comme fantasme»:

Sans doute n'y a-t-il plus un seul adolescent qui ait ce fantasme: *être écrivain!* De quel contemporain vouloir copier, non l'œuvre, mais les pratiques, les postures, cette façon de se promener dans

le monde, un carnet dans la poche et une phrase dans la tête (tel je voyais Gide circulant de la Russie au Congo, lisant ses classiques et écrivant ses carnets au wagon-restaurant en attendant les plats; tel je le vis réellement, un jour de 1939, au fond de la brasserie Lutétia, mangeant une poire et lisant un livre)? Car ce que le fantasme impose, c'est l'écrivain tel qu'on peut le voir dans son journal intime, c'est *l'écrivain moins son œuvre*: forme suprême de sacré: la marque et le vide. (1975: 81-82)

La rhétorique de ce fragment appelle de nombreux commentaires. Du point de vue intertextuel, Philippe Roger y voit la réécriture d'un mythe, «L'écrivain en vacances», publié dans *Mythologies*. Ainsi, selon Roger, «le *mythe* s'est fait "fantasme": c'est dire qu'il a (re)gagné le royaume du Bien, de ce bien fragile, du moins dont le *telos* emporte le sujet "vers l'écriture"» (1986: 100). S'il est vrai que Barthes reprend en partie la forme et un certain ton propre à cette petite mythologie, qu'il s'amuse à renverser, son engagement dans le texte face au rôle de l'écrivain va beaucoup plus loin. L'évocation du fantasme d'adolescent, présenté comme une sorte de curiosité, un désir maintenant suranné, tente de masquer du même coup la portée du fragment: la constitution, puis l'affirmation du narrateur en écrivain. (Faut-il d'ailleurs y lire de l'ironie quand on sait à quel point les pratiques et les postures de Barthes ont par la suite été commentées? La publication posthume des fragments de son journal ne l'a-t-elle pas consacré en tant qu'*écrivain*?) C'est par cette projection dans le personnage de l'écrivain (modèle? idéal?) que représente André Gide que Barthes s'inscrit lui-même comme écrivain, celui que l'on peut voir — dans les deux sens du terme —: *réellement* et tel qu'il se réécrit dans son journal.

Dans «Vingt Mots-clé pour Roland Barthes», Barthes revient à cette même discussion en y ajoutant un détail pertinent:

Et le *Journal*, que j'ai toujours beaucoup aimé, en liaison avec des thèmes qui me préoccupent: celui de l'authenticité qui se déjoue elle-même, de l'authenticité retorse, qui n'est plus de l'authenticité. La thématique du *Journal* est très proche de celle des fragments du *R.B. par lui-même*. (1995 [1975]: 329)

La même rhétorique se poursuit, car c'est bien dans ce cas-ci au *Journal* (l'écrivain moins son œuvre) de Gide que Barthes associe sa pratique. Et d'ailleurs quelle est sa thématique? Ici, c'est un terme employé de façon relativement vague qui implique inévitablement la position du sujet dans l'écriture, l'éthique du projet d'écriture. Dans cet ordre d'idées, l'authenticité gidienne peut-elle être évaluée à l'aune du refus barthésien de l'authenticité? Sans entrer dans une étude

comparative du *Journal* de Gide<sup>31</sup> et du *Roland Barthes*, on peut se demander dans quelle mesure la lecture que Barthes propose de l'authenticité de Gide diariste n'est pas *a priori* teintée de son propre projet de combattre de l'intérieur les contraintes qu'imposent une expérience plus rigide de l'authenticité. Non seulement les pratiques et les postures de Gide peuvent-elles être imitées, mais la forme aussi, jusqu'à un certain point. En reprenant une idée énoncée dans «Vingt Mots-clé pour Roland Barthes», Jonathan Culler rappelle que Barthes suggère que «toute son œuvre est peut-être une tentative clandestine de réutilisation du journal gidien, une forme littéraire dont les fragments explorent de façon autoréflexive l'engagement de l'écrivain avec l'écriture<sup>32</sup>» (1983: 102). L'engagement de l'écrivain avec sa propre écriture et celui de soi dans le texte vont de pair. Si, dans le dialogue avec Gide, un certain mimétisme semble se développer entre celui-ci et le narrateur, cela se manifeste dans un changement de registres générique et pronominal. Il s'agit d'un retour en force de l'intertextualité qui, plus que jamais, redit la pertinence du «signifiant comme sirène».

La présence de Gide dans *Roland Barthes* n'est pourtant ni la plus imposante ni la plus importante, mais peut-être est-elle une des plus marquantes relativement à la question du sujet et plus particulièrement à celle de l'écrivain. En parlant de Gide (qu'il affirme avoir vu *réellement*), le narrateur emploie un certain ton rappelant celui de la confession, propre à l'écriture autobiographique, et la troisième personne du discours utilisée jusque-là cède inévitablement la place à la première. Ainsi, dans la seconde partie du fragment «*Abgrund*», Barthes précise:

l'un de ses premiers articles (1942) portait sur le *Journal* de Gide; l'écriture d'un autre («En Grèce», 1944) était visiblement imité des *Nourritures terrestres*. Et Gide a eu une grande place dans ses lectures de jeunesse: croisé d'Alsace et de Gascogne, en diagonale, comme l'autre fut de Normandie et de Languedoc, protestant ayant le goût des lettres et jouant du piano, *sans compter le reste*, comment ne se serait-il pas reconnu, désiré dans ce grand écrivain? L'*Abgrund* gidien, l'inaltérable gidien, forme encore dans ma tête un grouillement têtue. Gide est ma langue originelle, mon *Ursuppe*, ma soupe littéraire. (p. 103; je souligne.)

Par ce bref passage, *primo*, sur Gide et *secundo*, sur Barthes faisant ses modestes débuts dans le monde de la critique littéraire en écrivant sur le *Journal* de Gide, une relation intertextuelle captivante se poursuit et se développe autour de la manière dont chacun des deux écrivains a choisi d'écrire sur lui-même. Le rappel de cette étude devient d'autant plus important qu'elle commentait par fragments le

*Journal* de Gide, et non l'un de ses romans, par exemple. Si le paragraphe sur Gide commence de façon très distante avec l'emploi du «il», les deux dernières phrases reviennent rapidement au «je»: le discours réflexif se change en discours interrogatif, puis en discours résolument affirmatif dans la dernière phrase. Dans le prolongement du fragment «L'écrivain comme fantasme», cet autre extrait sur Gide en dit encore plus long sur l'investissement qui se joue dans cette figure de l'écrivain exceptionnel. Le parallèle entre Barthes et Gide tient d'abord de l'attachement au sol (*Abgrund*, en effet) et de la religion, éléments déjà quelque peu compromettants, et se termine par un syntagme des plus suggestifs: «sans compter le reste»; celui-ci laisse place non seulement à une série d'interprétations possibles, mais en plus, il agit comme une sorte de dispositif pervers ou la connotation de Gide implique autant Gide que Barthes lui-même dans le sens à donner au «reste», à tout ce que peut insinuer ce reste, de l'écrivain moins son œuvre.

Quant au premier article de Barthes dont il est question dans le fragment, il joue un rôle plus complexe qu'il y paraît à une première lecture. Au préalable, il avait été annoncé deux fois de façon similaire, mais curieusement, pas complètement identiques, comme dans une valse-hésitation: «son tout premier texte ou à peu près (1942)» (p. 97) devient «(son tout premier texte)» (p. 99), puis «l'un de ses premiers articles (1942)» (p. 103). Texte jusque-là assez méconnu, «Notes sur André Gide et son "Journal"<sup>33</sup>», est présenté comme un écrit de jeunesse de Barthes sans grande valeur critique ou théorique, outre le fait d'avoir été parmi les premiers articles et d'avoir été consacré à l'écriture diaristique de Gide. Si l'aspect le plus important de cette étude consiste principalement dans sa réactualisation dans *Roland Barthes*, d'autres éléments montrent bien qu'il a également un rôle à jouer dans la définition de la relation avec Gide. Barthes écrit notamment à propos du *Journal* de Gide que «c'est une œuvre *égoïste* même, et surtout précisément lorsqu'elle parle des autres. Bien que le trait de Gide soit toujours d'une grande acuité, il n'a de valeur de par sa force de réflexion, de retour sur Gide lui-même» (1993 [1942]: 24). Ainsi pourrait-on ajouter que la stratégie de Barthes apparaît, somme toute, très gidienne: quand le narrateur du *Roland Barthes* parle de Gide (mais aussi de Brecht ou de Proust), il parle d'abord (et principalement) de lui-même. Gide, plus que les autres, agit comme un révélateur — au sens suggéré par la métaphore photographique — d'écriture et de connaissance de soi.

Dans «Notes sur André Gide et son "Journal"», certaines résonances avec *Roland Barthes* peuvent paraître, de prime abord, assez étonnantes si l'on tient compte de la distance temporelle qui les sépare.

De même pour ses affinités avec Montaigne (les prédilections de Gide n'indiquent pas une influence *mais une identité*); ce n'est jamais sans raison que Gide écrit une œuvre critique. Sa préface à des «morceaux choisis» de Montaigne, le choix même des textes, nous en apprend autant sur Gide que sur Montaigne. (p. 24-25; je souligne.)

Dans le fragment qui suit immédiatement celui-ci, Barthes ajoute: «*Les dialogues*. — Rien de plus propre à la littérature française, rien de plus précieux que ces duos qui s'engagent de siècle à siècle, entre écrivains de même classe: Pascal et Montaigne [...], Montaigne et Gide» (p. 25). Si l'on pouvait parler d'un rapport «dialectique» entre Brecht et le narrateur (R.B.), on peut ici parler d'une esquisse de *dialogue* entre Barthes et Gide. Dans ce sens, les passages sur Gide dans *Roland Barthes* pourraient en dire plus long sur Barthes, sur son rapport à l'écrivain, à l'écriture, au journal que sur Gide lui-même ou sur son œuvre en général. L'identité que Barthes voit alors entre Gide et Montaigne se traduit, plus de trente ans après, en une identité entre Barthes et Gide. Par ailleurs, quand Barthes écrit sur Gide dans *Roland Barthes*, il se décrit d'après des attitudes et des pratiques scripturaires gidiennes<sup>34</sup> et explique sa prédilection pour le fragmentaire: «Son premier texte ou à peu près (1942) est fait de fragments; ce choix est alors justifié à la manière gidienne "parce que l'incohérence est préférable à l'ordre qui déforme". Depuis, en fait, il n'a cessé de pratiquer l'écriture courte [...]" (p. 97). La relecture que propose Barthes du texte de 1942 est caractéristique de la pertinence de sa réactualisation. En somme, des éléments essentiels que Barthes voit dans le *Journal* de Gide en 1942 se retrouvent dans *Roland Barthes*: la personnalité qui se compromet, l'écrivain qui se cherche plus qu'il ne se confesse, qui s'identifie aux auteurs qu'il choisit d'étudier, un rapport à l'autre authentique, mais une authenticité tortueuse face au projet de se dire, qui avoisine parfois l'inauthenticité. Bref, dans cette intention éthique qui ne nie pas son ambiguïté, c'est tout le devenir-écrivain qui se déploie.

### **ou Proust...**

L'autre dialogue qui s'engage avec un écrivain français dans *Roland Barthes* a pour interlocuteur Marcel Proust. Les références à Proust se situent dans une sorte de prolongement de celles consacrées à Gide, mais ce qui leur confère un statut singulier, c'est que plusieurs d'entre elles se retrouvent dès les premières pages

de l'album de famille qui précède le texte principal. L'album (la partie qui cède le plus ouvertement à la concession autobiographique) débute par une photographie de la mère de Barthes, suivent une série de portraits de ses aïeux et une autre sur lui-même, où apparaissent une photographie de Barthes nourrisson, puis de l'enfant effectuant ses premiers pas, et ainsi de suite jusqu'au moment de la rédaction de l'ouvrage. La légende de la photo montrant le tout jeune Roland trotinant sur la plage peut paraître surprenante: «Contemporains? Je commençais à marcher, Proust vivait encore, et terminait la *Recherche*» (p. 27). Une telle remarque insinuant une filiation entre le plus grand romancier français du XX<sup>e</sup> siècle et Barthes n'est pas sans danger. L'intertexte proustien s'impose inévitablement dès le début quand il est question de famille, de petite société, de bourgeoisie, d'espace romanesque, et reviendra à l'occasion dans le texte.

De manière éclairante, la filiation proustienne relève d'un débordement dans *Roland Barthes*, d'une autre rencontre, d'une sorte de «Proust et Barthes, deuxième version». Le fantasme de l'écrivain se poursuit d'ailleurs dans une conférence prononcée au Collège de France trois ans après la parution du livre, «Longtemps, je me suis couché de bonne heure», texte qui sera édité de façon posthume. Barthes n'avait alors publié qu'un seul article sur Proust. Le ton de ce texte n'est pas sans rappeler quelques fragments du *Roland Barthes*, surtout ceux où il est question d'une incursion dans le monde des écrivains. J'en donne pour exemple le premier paragraphe, qui est à la fois une présentation du sujet à l'étude, ainsi qu'une justification de la posture adoptée par Barthes face à Proust:

Proust et moi. Quelle prétention! [...] Je voudrais suggérer que, paradoxalement, la prétention tombe à partir du moment où c'est moi qui parle, et non quelque témoin: car, en disposant sur une même ligne Proust et moi-même, je ne signifie nullement que je me compare à ce grand écrivain, mais, d'une manière tout à fait différente, que *je m'identifie à lui*: confusion de pratique, non de valeur. [...] [D]ès lors que le lecteur est un sujet qui veut lui-même écrire une œuvre, ce sujet ne s'identifie plus seulement à tel ou tel personnage fictif, mais aussi et surtout à l'auteur même du livre lu [...]. (1995 [1978b]: 827)

Alléguer et expliciter cette identification fantasmatique s'apparentent fortement à celles que l'on peut lire dans une série de fragments de *Roland Barthes*, ainsi que dans certains entretiens; toutefois, le fantasme se déplace ici de Gide jusqu'à Proust. En décrivant l'originalité formelle d'*À la Recherche du temps perdu*, Barthes reprend une métaphore, déjà convoquée dans *Roland Barthes*, celle du *patchwork*,

et conclut que le septuor romanesque n'est «ni Essai ni Roman» (p. 830). Puis il ajoute:

La structure de cette œuvre sera, à proprement parler, rhapsodique, c'est-à-dire (étymologiquement) cousue; [...] le texte rhapsodique implique un art original, comme l'est celui de la couturière: des pièces, des morceaux sont soumis à des croisements, des arrangements, des rappels [...]. (p. 830)

La métaphore que propose Barthes retient l'attention, puis suscite la curiosité. Cependant, ce sont les résonances avec la propre description de son ouvrage comme texte rhapsodique dans *Roland Barthes* qui frappe.

C'est plus précisément à partir de cet espace romanesque que Barthes, dans son article sur l'onomastique dans l'œuvre de Proust, affirme que le véritable signifié des noms propres proustiens est «France ou mieux encore, la "francité", leur phonétisme [...]» (1988 [1967]: 131). Cette relation entre le nom propre et la nation chez Proust n'est pas du tout étrangère à certaines réflexions présentes dans *Roland Barthes*, bien qu'elle ne soit pas exactement du même ordre. La gourmandise que le narrateur avoue posséder pour les noms propres est également liée à celle que déclenche en lui la francité des noms, notamment ceux qu'il lit dans les romans d'un autre siècle ou encore dans les noms des dames de la bourgeoisie bayonnaise de son enfance<sup>35</sup>. Barthes, sujet français? Selon Alain Buisine, Barthes «est tenté par une lecture ethnologique de la France [...], il songe (ou a songé) à écrire "une somme sur la petite-bourgeoise" ainsi qu'un livre sur la France, intitulé — à la manière de Michelet — *Notre France* [...]» (1981: 95). Pourtant, si *Roland Barthes* affiche une évidente francité, celle-ci se voit immédiatement relativisée par certains fragments plus explicites où la critique de la France (sa culture, sa politique, ses mythologies) est fréquente. Peut-être la relation à la francité barthésienne (mais aussi celle de l'étrangeté du propre, du familier) devient-elle, encore une fois, une question de gourmandise: «Français par les fruits [...]: goût des poires, des cerises, des framboises; déjà moindre pour les oranges; et tout à fait nul pour les fruits exotiques, mangues, goyaves, liches» (p. 100). Affirmer la francité du sujet en la limitant à l'une de ses plus simples expressions, en la rendant presque dérisoire, c'est, en définitive, se tenir à une distance raisonnable de toute réduction de la pensée ou des idées à une quelconque façon de faire typiquement «nationale». Français, *Roland Barthes* l'est malgré tout (et avant tout) par ses écrivains. En somme, dans son opération,

Barthes réussit à déplacer le mytheme «national» pour y faire résonner l'étrangeté du signifiant.

### ÉCRIRE LE CORPS

Après avoir franchi les méandres de la construction du sujet, on peut s'arrêter et faire le point, ou encore repartir dans une autre direction; cette nouvelle étape pourrait prendre appui sur la façon de repenser le sujet dans le texte: *par le corps*. Le corps comme fiction du sujet: la critique a déjà souvent parlé du corps tel que le conçoit Barthes, mais en a-t-elle souligné toute l'ambiguïté? Le mot «corps» traverse en effet plusieurs textes de Barthes et emporte avec lui une série de significations complexes ou floues qui en font un terme indispensable pour pénétrer dans l'univers barthésien. Cependant, on ne peut pas vraiment suivre une évolution de la fonction du corps chez Barthes ni même une suite toujours cohérente. La question du corps demeure centrale dans l'ensemble du corpus, même si à l'occasion elle a dû être marginalisée. Comme le précise Michael Moriarty, «le corps est affirmé en tant que motif, en tant que valeur dans ses premiers textes. C'est durant sa phase "scientifique" que le corps tend à disparaître [...]. Sa réapparition fait partie de la désintégration de cette phase»<sup>36</sup> (1991: 186). Sans vouloir souligner à nouveau l'idée des différentes phases, il est clair que le discours sur le corps a opéré un retour en force chez Barthes, au moment précis où le sujet redevenait un élément capital de sa réflexion. La question du corps et celle du sujet peuvent donc très difficilement être dissociés. Le sujet n'a de sens que s'il est entendu dans son rapport de complémentarité avec le corps; par ailleurs, celui-ci ne peut être compris dans une relation antinomique avec l'esprit, puisqu'il n'est pas que la matière elle-même, mais bien ce qui sensuellement et intellectuellement s'inscrit dans le texte et inscrit le sujet dans le texte. Le corps barthésien, celui que Barthes essaie de dessiner, n'est pas celui «qui s'oppose à l'âme», mais bien son «extension un peu métonymique» (1975: 83). Autrement dit, Barthes décolle du sien, en mettant à distance cette conception trop naturelle et encore davantage toute idée biologique ou organique du corps.

Mot-mana de Barthes, «un mot dont la signification ardente, multiforme, insaisissable et comme sacrée, donne l'illusion que par ce mot on peut répondre à tout» (p. 133), le corps permet de dire différemment les choses intellectuelles ou encore de raconter autrement les événements biographiques. Dans *Roland Barthes*, le corps est décrit et esquissé dans de multiples étapes: le «ça» du corps,

sa brusque mutation, l'écriture du corps dans le temps — les feuilles collées l'une au bout de l'autre au sanatorium (p. 39) ne forment-elles pas une métonymie du corps malade, morcelé que l'on a *recollé* ? —, le corps de vérité, le corps du travail, le corps sensuel, le corps souffrant, le corps théâtral, et on pourrait citer encore de nombreux autres moments relatifs au corps. On le voit, ce dernier est constitué comme souvenir autobiographique et il fait aussi partie intégrante de la construction du sujet essayistique. Le rôle du corps dans l'écriture est fondamental: c'est la main qui trace<sup>37</sup>, c'est le doigté au piano, c'est le grain de la voix, mais ce sont surtout les mouvements sensuels, amoureux et intellectuels qui donnent au corps cette place privilégiée de catalyseur. Peut-être est-ce en raison de cette omniprésence du corps qu'il devient ardu d'en tirer des significations précises. Barthes le souligne dans le fragment «Mot-mode»:

Il ne sait pas bien *approfondir*. Un mot, une figure de pensée, une métaphore, bref, une forme s'empare de lui pendant des années, il la répète, s'en sert partout (par exemple «corps», «différence», [...]), mais il n'essaye guère de réfléchir plus avant sur ce qu'il entend par ces mots ou ces figures [...]: on ne peut approfondir une rengaine; on peut seulement lui en substituer une autre. C'est en somme ce qui fait la Mode. (p. 131)

Parmi l'arsenal des «mots-mode» qu'adopte Barthes, le corps peut donc servir de passe-partout, et du même coup se passer d'explication. Cependant, il s'agit d'une arme à double tranchant: à force de l'utiliser de cette façon, cet «objet intellectuel/idéal» risque de perdre de sa pertinence. L'habile travail de Barthes consiste à récupérer le mot et à le réinvestir dans des situations inédites, voire insolites.

### **L'art de la courtepoin**

Pour créer les associations originales auxquelles sera mêlé le mot corps, l'étymologie est d'une aide précieuse; ainsi, le corps et le corpus semblent pour Barthes indissociables: «le *corpus*: quelle belle idée! À condition que l'on veuille bien lire dans le corpus le *corps*» (p. 163). L'extrait de ce fragment ne fait que poursuivre une réflexion antérieure encore plus significative sur la relation entre ces deux termes consubstantiels dans une poétique du sujet et dans le mouvement d'écriture de soi:

Me commenter? Quel ennui! Je n'avais d'autre solution que de *me ré-écrire* — de loin, de très loin — de maintenant: ajouter aux livres, aux thèmes, aux souvenirs, aux textes, une autre énonciation, sans que je sache jamais si c'est de mon passé ou de

mon présent que je parle. Je jette ainsi sur l'œuvre écrite, sur le corps et le corpus passés, l'effleurant à peine, une sorte de *patchwork*, une couverture rapsodique faite de carreaux cousus. (p. 145)

Ainsi, ce que Barthes propose, c'est un art de la courtepoinTE: *patchwork*, pour faire moderne ou mosaïque, pour faire plus savant. Ce qui servira de métaphore dans la conférence «Longtemps, je me suis couché de bonne heure» pour décrire l'œuvre proustienne joue ici un rôle encore plus corporel, plus charnel. La couverture rapsodique n'est plus seulement ce qui recouvre le corps; elle devient bien plus, métonymiquement, le corps même de l'écriture, de la nouvelle énonciation de *Roland Barthes*. Le *patchwork* implique la reconstitution d'un ensemble, sinon d'un tout, mais ce qui prévaut demeure justement cette reconstruction, les transformations qui permettent de la voir et de la comprendre. Est-ce à dire que la notion de courtepoinTE réintroduit la tentation de la totalité, le retour au monstre craint et décrié? Si le *patchwork* finit par produire un tout, il n'en devient pas pour autant un ensemble homogène; il conserve les traces des éléments différents, voire antagonistes du passé. C'est donc l'hétérogénéité de la courtepoinTE qui permet de pas se retrouver face au risque inquiétant de la totalité. *Patchwork*, mosaïque, courtepoinTE: en fait, peu importe le terme que l'on privilégie, l'idée préconisée dans la réécriture de soi est celle de la reconstruction, du rapprochement de morceaux disparates, du présent et du passé qui coexistent dans le refus de laisser le présent dominer le passé (ou le passé surdéterminer le présent). Cette prise de position devient importante pour aller au-delà de la seule question du corps jusqu'au cœur de l'écriture de soi, et de l'inévitable fiction de soi.

La couverture, ce qui recouvre le corps et le corpus, dans une autre association étymologique, conduit à ce que l'on *découvre*, ce qui est en dessous, caché. Ce que l'on peut alors découvrir, c'est l'inscription du sujet dans l'écriture. Si Barthes se définissait dans *Leçon* comme un sujet (universitaire) impur, dans *Roland Barthes*, ce sujet d'énonciation est aussi complexe et insaisissable que le livre comme Tout. Dans l'œuvre de Barthes, le passage à une écriture qui s'exprime d'abord à partir de soi est explicite dans le fragment intitulé «L'imaginaire de la solitude», où le narrateur affirme:

Il avait toujours, jusqu'ici travaillé successivement sous la tutelle d'un grand système (Marx, Sartre, Brecht, la sémiologie, le Texte). Aujourd'hui, il lui semble qu'il écrit davantage à découvert; rien ne le soutient, sinon encore des pans de langages passés

(car pour parler, il faut bien prendre appui sur d'autres textes).  
(1975: 106)

«Écrire à découvert» signifie, entre autres, une préférence pour l'écriture de soi, mais «Écrire à découvert» signale également un déplacement épistémologique du moderne vers le postmoderne<sup>38</sup>, en d'autres termes, une mise au rancart du grand système, du grand Récit pour reprendre l'expression de Jean-François Lyotard (1979).

## RETOUR À L'ÉCRIVAIN

*Roland Barthes*, même s'il a été suivi de quelques textes du vivant de l'auteur, vient en quelque sorte couronner son œuvre. L'investissement du livre est total, de la première à la quatrième de couverture. Le pari tenté ici pour lire cet ouvrage cherchait à mettre en valeur son hybridité générique, en misant toutefois sur la dimension essayistique, dans le but de faire ressortir de nouveaux aspects du texte, qui avaient jusque-là été laissés dans l'ombre. Ce que l'essai introspectif permet notamment de mettre au jour, c'est cette *transformation* de la fonction de l'anecdote, ce maniement des objets (intellectuel, idéal, sensuel) qui en fait presque une poétique, ainsi que la présence constante de l'idée de la fiction. D'ailleurs, la division tripartite du mot fiction dans le texte et son sens résolument polysémique laissent une grande place à trois éléments: les effets de fiction, la fiction idéale et la fiction de soi. Cette dernière s'avère la pierre de touche des multiples façons dont le sujet peut s'inscrire, se réinscrire et se (re)construire dans le texte. À l'intérieur de cette construction du sujet, les pronoms et le nom (ici R.B.) jouent un rôle déterminant en créant des déplacements énonciatifs, mais aussi éthiques dans le texte. L'affirmation du sujet en tant qu'écrivain, en prenant appui sur des *figures* d'écrivains (surtout celles de Gide et, dans une moindre mesure, de Proust) occupe aussi une place non négligeable. Enfin, la constitution d'un sujet chez Barthes ne peut pas faire l'économie du corps; par la métaphore de la couverture (le *patchwork*), et par le glissement épistémologique, *Roland Barthes* crée une véritable mosaïque textuelle, un texte dont la portée demeure immense quant au remaniement et à la refonte des genres.

L'influence remarquable de Barthes ne s'explique pas par l'existence d'une école théorique qu'il aurait dirigée ou d'un mouvement intellectuel dont il aurait été le chef de file. Bien que l'on ne lui ait jamais connu de disciples et qu'il possède

toujours des admirateurs, peut-être cette influence tient-elle précisément à l'œuvre qu'il nous a léguée et au fait qu'elle n'a aucunement constitué un grand système, mais une série de déplacements, mieux de pérégrinations à propos, par exemple, de la théorie, de la littérature, ou du langage, qui n'ont pas encore fini de nous surprendre. L'absence de système s'avère en ce sens le risque le plus considérable qui demeure attaché à cette œuvre, à son héritage et à sa postérité.

## NOTES

<sup>1</sup> C'est le cas de ceux de Roger (1986), De la Croix (1987), Bittner Wiseman (1989), Moriarty (1991) et Coste (1998).

<sup>2</sup> Antoine Compagnon a pour sa part adopté une position antinomique: «il n'y a pas un jeune Barthes et un second Barthes, un Barthes du système et un Barthes du plaisir, car *Sur Racine* et la sémiologie, par exemple, ce n'est pas du tout le même système: il y a autant de Barthes que d'objets sur lesquels il s'est essayé» (1993: 26).

<sup>3</sup> Dorénavant, j'utiliserai la forme abrégée *Roland Barthes* quand je ferai référence à ce texte.

<sup>4</sup> Cependant, le texte de Barthes laisse entrevoir une ouverture possible conduisant à d'autres écrits. Ainsi, l'entretien que Barthes a accordé à Jean-Jacques Brochier dans *Le Magazine littéraire*, «Vingt Mots-clé pour Roland Barthes», et *Roland Barthes*, publiés simultanément, se répondent l'un l'autre. «Vingt Mots-clé» n'est plus alors seulement qu'un autre entretien, parmi les très nombreux, qu'aurait donné Barthes; il est véritablement un prolongement de *Roland Barthes*. Parce qu'il en poursuit le travail, mais aussi parce qu'il l'éclaire, et le contredit parfois, cet entretien jouera un rôle essentiel dans la présente étude.

<sup>5</sup> L'utilisation de ce terme renvoie à la célèbre conclusion de *Leçon*: «Vient peut-être maintenant l'âge d'une autre expérience: celle de *désapprendre*, de laisser travailler le remaniement imprévisible que l'oubli impose à la sédimentation des savoirs, des cultures, des croyances que l'on a traversés. Cette expérience a, je crois, un nom illustre et démodé, que j'oserai prendre ici sans complexe, au carrefour même de son étymologie: *Sapientia*: nul pouvoir, un peu de savoir, un peu de sagesse, et le plus de saveur possible» (1978: 46).

<sup>6</sup> Si les monographies françaises ont quelque peu tardé, plusieurs numéros de revues lui ont toutefois été consacrés assez rapidement, notamment *Poétique* en 1981, puis *Critique* et *Communications* en 1982.

<sup>7</sup> Évidemment, l'œuvre de Barthes a aussi ses détracteurs, dont certains sont très virulents. René Pommier, qui reprend l'héritage de Raymond Picard, s'attaque notamment au travail «scientifique» de Barthes, et en particulier au *Sur Racine*, mais il se montre aussi implacable à l'égard de *Roland Barthes*. Selon Pommier, Barthes aurait écrit, avec *Critique et vérité*, «son livre le plus comique avant *Roland Barthes par Roland Barthes*» (1987: 1). Par ailleurs, la pseudo-biographie de Martin Melkonian, qui prétend révéler «textes à l'appui, le vrai visage de Roland Barthes» (1989, 2<sup>e</sup> de couverture), se lit comme une entreprise de dérision parfois cinglante, souvent réductrice de l'œuvre de Barthes.

<sup>8</sup> Il s'agit en fait de l'introduction à l'édition américaine d'une anthologie des textes de Barthes (*A Barthes Reader*, 1982a), publiée la même année que le texte français.

<sup>9</sup> L'énoncé sur Gide est «emprunté» à «Notes sur André Gide et son "Journal"», un texte de jeunesse de Barthes, dont il sera question dans la section de ce chapitre intitulée «Le fantasme de l'écrivain (comment devenir un peu Gide...)», et qui se lit ainsi: «Gide n'a pas d'âge: il est toujours jeune, il est toujours mûr, toujours sage, il est toujours fervent» (1995 [1942]: 26).

<sup>10</sup> En ce sens, il n'est pas étonnant que Melkonian (1989) et Pommier (1987), deux détracteurs de Barthes, citent des textes de Sontag afin de montrer à quel point certains de ses admirateurs l'auraient placé de façon non méritée sur un piédestal.

<sup>11</sup> Dans son étude de la réception *post-mortem* de Barthes, Naomi Schor qualifie le texte de Sontag «d'élégant éloge élégiaque», «graceful elegiac tribute» (1986: 28), et elle ajoute qu'il s'agit de rien de moins qu'une canonisation de la part de l'auteure (p. 28).

<sup>12</sup> «This essay proposes an album of moments [...] in what journalism might call my "homosexual encounter" with Roland Barthes [...].»

<sup>13</sup> Il est vrai que la parution d'*Incidents* en 1987 aura donné le feu vert à quiconque souhaitait aborder la question de l'homosexualité chez Barthes. C'est aussi la raison que donne Louis-Jean Calvet dans sa biographie de Barthes (1990) pour parler plus ouvertement de son homosexualité.

<sup>14</sup> Voir «La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine» (1979: 131-148). L'article, sensiblement modifié, a été repris et est devenu le chapitre «Les critiques-écrivains (Sartre, Blanchot, Barthes)», dans *Critique de la critique* (1984: 55-81).

<sup>15</sup> Le titre rappelle évidemment les *Incidences* de Gide.

<sup>16</sup> J'ai évoqué dans le premier chapitre la difficulté d'utiliser le terme «narrateur» pour parler de l'énonciateur d'un essai. Sans remettre en question cette idée, je crois qu'il est préférable malgré tout d'employer «narrateur» à propos du texte de Barthes, non seulement parce que c'est celui que Barthes privilégie, mais aussi parce que le narrateur peut être considéré comme un terme résolument neutre et que l'ambiguïté du texte (essai/fiction/autobiographie) demeure ainsi plus saillante.

<sup>17</sup> Parlant de Sade, dans *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes disait qu'il portait une «attention extrême, amoureuse, délicate et droite au signifiant souverain: le nom propre» (1971: 172).

<sup>18</sup> À ce sujet, voir l'analyse de Ginette Michaud (1989: 142-167).

<sup>19</sup> La nostalgie est aussi une menace qui guette tout autobiographe, et Barthes affirme qu'il refuse de tomber dans ce piège lorsqu'il parle de la baladeuse, un tramway de son enfance, dont il tire une autre anecdote, avant de la commenter: «ceci n'est pas pour embellir mythiquement le passé, ni pour dire le regret d'une jeunesse perdue, en feignant de regretter un tramway. Ceci est pour dire que l'art de vivre n'a pas d'histoire [...]» (p. 54). Cette stratégie de l'esquive peut se lire aussi comme une réaction défensive du texte, pour parer les éventuelles critiques de céder à un fantasme mélancolique.

<sup>20</sup> Les anamnèses constituent un autre exemple d'utilisation différente de l'anecdote autobiographique. Il en sera question dans la section «L'écriture de l'essai».

<sup>21</sup> Ce petit livre de Michel-Antoine Burnier et Patrick Rambaud, publié en 1978, est conçu comme un guide pratique dans lequel les auteurs se moquent du style et de l'écriture de Barthes, élevés ici au statut de langue à part entière. Les auteurs y pratiquent non seulement le pastiche, mais ils parodient aussi l'album de photos de *Roland Barthes*.

<sup>22</sup> Barthes aborde cette question dans une étude qu'il a consacrée à Proust. Voir *infra*, «... ou Proust».

<sup>23</sup> «Le romanesque, affirme-t-il dans "Vingt Mots-clé", est un mode de discours qui n'est pas structuré selon une histoire; un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie» (1995 [1975]: 327).

<sup>24</sup> Sartre «a véritablement créé une langue nouvelle de l'essai, qui m'a beaucoup impressionné» (1995 [1975]: 320), reconnaît Barthes.

<sup>25</sup> La discussion entourant l'utilisation originale des pronoms dans *Roland Barthes* se poursuivra de façon plus détaillée dans les sections suivantes.

<sup>26</sup> Ce nouveau nom, il faut peut-être le mettre en parallèle avec Erté, à qui Barthes a consacré un article et de qui il disait: «Ce n'est peut-être pas un hasard si, au seuil de sa carrière, Erté a pris les initiales de ses deux noms et en a fait un troisième, qui est devenu son nom d'artiste» (1982 [1973]: 111).

<sup>27</sup> Voir de Jacques Derrida, entre autres, *Glas* (1981), *Signéponge* (1988) et *Sauf le nom* (1993).

<sup>28</sup> À ce propos, Barthes a précisé ceci dans «Vingt Mots-clé pour Roland Barthes»: «En faisant *R.B. par lui-même*, un moment, je n'étais pas sûr d'avoir assez de choses à dire et j'imaginai alors — ne serait-ce que comme fantasme — que j'intercalerais des passages de Brecht» (1995 [1975]: 328).

<sup>29</sup> Dans le territoire imaginaire barthésien, ce germe avait sans doute été semé dès «Écrivains et Écrivains» (1993 [1960]), un court texte critique dans lequel Barthes mettait notamment l'accent sur l'activité intransitive de l'écriture chez l'écrivain, contrairement à celle, transitive, de l'écrivain. Vers la fin de l'article, Barthes tentait de rapprocher de plus en plus la pratique du deuxième de celle du premier: «Nous voulons *écrire quelque chose*, et en même temps, *nous écrivons* tout court. Bref notre époque accoucherait d'un type bâtard: l'écrivain-écrivain» (1993 [1960]: 1282). Si ce dernier énoncé vise un certain nombre d'auteurs, à la fois essayiste, romancier et critique, on peut affirmer qu'*a posteriori* elle rejoint Barthes lui-même en décrivant plus spécifiquement ce qu'est devenue la pratique barthésienne de l'écriture. Cette remarque n'avait pas pour but de conduire ici à une analyse du passage de l'état d'écrivain à celui d'écrivain chez Roland Barthes — étude qui pourrait s'avérer fort intéressante —, mais elle voulait montrer qu'il n'était pas non plus inutile de faire ce petit détour pour (re)connaître les modalités de la création de l'écrivain et de son *alter ego* R.B. dans *Roland Barthes*.

<sup>30</sup> Il n'est pas inutile de rappeler que Gide était passé maître dans l'art de construire des textes en abyme, et qu'il a été le premier à forger le concept même de mise en abyme dans un passage de son *Journal*. À ce sujet, voir Dällenbach (1977: 15-52).

<sup>31</sup> Sur les questions complexes de l'authenticité et de la sincérité gidiennes, voir Éric Marty (1985).

<sup>32</sup> «All his work may be a clandestine attempt to revive the Gidean journal, a literary form whose fragments self-reflexively explore the writer's engagement with writing».

<sup>33</sup> Il a été republié partiellement dans *Le Magazine littéraire* en 1975, au moment de la parution de *Roland Barthes*.

<sup>34</sup> Il n'est pas inutile de rappeler que dans ce texte de 1942, le jeune Barthes critique consacre un court passage à l'onomastique romanesque gidienne où il note que Gide choisit les patronymes de ses personnages avec une grande finesse. Conséquemment, cela rejoint l'intérêt manifesté par le narrateur de *Roland Barthes* pour les noms propres.

<sup>35</sup> «Ces noms étaient très français, et dans ce code même, néanmoins souvent originaux; ils formaient une guirlande de signifiants étranges à mes oreilles (à preuve que je me les rappelle très bien: pourquoi?): Mmes Lebœuf, Barbet-Massin, Delay, Voulgres, Poques, Léon, Froisse, de Saint-Pastou [...]» (p. 55).

<sup>36</sup> «The body is affirmed as a motive, as a value in his earliest writing. It is during the "scientific" phase that the body tends to go underground [...]. Its reappearance is part of the desintegrating of that phase».

<sup>37</sup> «Ce lien, ce cordon ombilical qui laisse passer la subjectivité ne serait-il pas la main — main du musicien, coussinets des doigts? » (Coste, 1998: 169)

<sup>38</sup> Voir notamment Goodheart (1991).

## **CHAPITRE III**

### **Milan Kundera, ou l'essai sur le chemin du roman**

Néanmoins, [l'écrivain] sait jusqu'à l'angoisse à certains moments que tout a été pensé, dit et écrit, répété sur tous les tons et de toutes les manières, qu'il doit s'acharner à nier les affirmations tendancieuses d'un discours totalitaire [...].

Ainsi schématiquement fonctionne l'appareil idéologique auquel l'essayiste ne peut se soustraire. Son risque et son défi consistent à [...] décrire les processus quasi chimiques des pulsions et des idées, leurs interférences difficilement dissociables des mouvements de sa propre pensée. Lucidité chercheuse, instrument trop souvent inadéquat mais qui, dans la reconnaissance de ses limites, s'efforce tout de même de dégrossir les concepts [...], en prenant soin toutefois d'éviter de sombrer dans un irrespirable *ciel des idées*.

Marcel Bélanger, «Don Quichotte écrivain».

## PREMIÈRE PARTIE

### **MODERNE, MODERNITÉ, POSTMODERNE...**

Il n'est sans doute pas exagéré d'affirmer qu'aujourd'hui, l'œuvre romanesque de Milan Kundera a réussi à se hisser au rang des plus marquantes de la littérature contemporaine, appuyée par des critiques<sup>1</sup> qui ne tarissent pas d'éloges à son égard. L'originalité des romans de Kundera tient aux innovations formelles; la forme romanesque se voit, de texte en texte, transformée et développée à l'intérieur de possibilités nouvelles. Toute son œuvre propose aussi, en filigrane, un questionnement pertinent sur les notions de littérature moderne et de littérature postmoderne. Même si les œuvres romanesques de Kundera ne se situent pas à cheval sur une frontière *chronologique* (autour de 1960), comme c'est le cas pour Samuel Beckett — devenu en quelque sorte le symbole de l'ambiguïté entre ce qui est *post* et ce qui ne l'est pas —, elles semblent partagées entre un souci de l'auteur de les voir associées aux grands romanciers modernes centre-européens (Kafka, Broch, Musil et Gombrowicz) et une inévitable tendance de Kundera vers une écriture postmoderne. Certains commentateurs de ses romans les intègrent aux dernières grandes œuvres du «modernisme classique européen» (Chvatik, 1995: 39), tandis que d'autres (Lodge, 1990; McHale, 1992) les inscrivent parmi les magistrales fictions postmodernes, à côté de celles de Calvino ou de Borges. Il est vrai que cette «confusion» demeure en bonne partie tributaire d'un problème

de terminologie; autrement dit, le postmodernisme nord-américain est, dans une large mesure, un synonyme de la modernité<sup>2</sup> européenne (et non du modernisme) dont se réclame Kundera.

Même si elles appartiennent à des univers très différents, les œuvres de Barthes et de Kundera partagent cette volonté d'ouverture vers des formes textuelles nouvelles ou inédites relevant de la modernité ou du postmodernisme — cette distinction terminologique ne sera pas ici sujet de discussion. Cependant, la question de la modernité, au sens large, est parfois débattue dans les essais de Kundera. Pour lui, la modernité est à la fois une valeur (l'art moderne) et un préjugé (vouloir à tout prix être moderne), notamment en ce qui concerne le supposé cri de ralliement de Rimbaud («être absolument moderne»), comme s'il s'agissait justement d'un mot d'ordre, et non pas d'une phrase pleine d'ironie et d'équivoque. Si Kundera tient, d'une part, à situer son œuvre à la suite de celles qui ont été les plus marquantes dans la tradition des romanciers modernes — en particulier de l'Europe centrale —, il critique, d'autre part, les effets pervers de la modernité ou le désir (futile) d'être moderne coûte que coûte. En ce sens, dans *L'art du roman*, il s'avance sur ce terrain glissant en se lançant même dans une sorte de charge contre ce qu'il appelle le «modernisme titularisé». Ainsi, il renverse habilement quelques préjugés à propos du roman: «selon le modernisme titularisé, c'est par une frontière infranchissable que le roman "moderne" est séparé du roman "traditionnel" (ce "roman traditionnel" étant le panier où on a ramassé pêle-mêle toutes les phases de quatre siècles de roman)» (1986: 85). En revanche, il n'arrive pas toujours à échapper aux idées reçues concernant un certain discours universitaire. Toujours à propos du roman, Kundera affirme, entre autres choses, que «le modernisme titularisé veut que le roman se débarrasse de l'artifice du personnage qui, en fin de compte, selon lui, n'est qu'un masque dissimulant le visage de l'auteur» (p. 85). Cet énoncé n'est probablement pas totalement faux, mais il n'en demeure pas moins réducteur, puisqu'il ne représente pas une tendance généralisée dans les études littéraires. Cette formulation quelque peu synthétique paraît étonnante, et témoigne d'une conception certes un peu trop figée quant aux attitudes de la critique universitaire de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle face à la question du personnage romanesque ou du roman en général. À la lumière de ces quelques remarques, il est clair que pour Kundera, l'art du roman, signifie également la défense du roman moderne, c'est-à-dire de sa propre conception de ce que

représente le roman moderne, ainsi que des innovations textuelles léguées par les grands romanciers.

### **L'ESSAI DU ROMAN, LE SUJET DE L'ESSAI**

Le défi de ce chapitre sera double: après un examen de la critique sur Kundera et de la composition de ses essais, la seconde partie, la plus élaborée de cette étude, sera consacrée à l'analyse du travail essayistique à l'intérieur du roman *L'immortalité* et en particulier à l'essai «*Homo sentimentalis*». La dernière partie tentera de rapprocher l'essai et le discours autobiographique dans le roman *Le livre du rire et de l'oubli*, notamment dans la troisième partie intitulée «Les anges». Dans les deux cas, les analyses relèvent d'un autre ordre que celui qui consistait à montrer de quelle façon se manifestait la présence du discours essayistique dans un texte consciemment autobiographique comme *Roland Barthes par Roland Barthes*. L'essai n'agit pas, dans les romans de Kundera, comme un discours parallèle à un autre; il se voit intégré à l'ensemble romanesque, duquel il constitue l'une des lignes compositionnelles. L'essai romanesque kundérien, même quand il est très nettement circonscrit, ne jouit en apparence d'aucune autonomie, c'est-à-dire qu'il n'aurait aucun sens s'il se trouvait à l'extérieur du roman, s'il était (re)publié de façon indépendante, puisqu'il perdrait le contexte romanesque auquel il est inextricablement attaché. Cette absence d'autonomie de l'essai spécifiquement romanesque ne diminue en rien son importance et ne l'empêche pas d'être facilement isolable, de constituer un chapitre, voire toute une partie nettement distincte des autres. La stratégie de Kundera consiste à incorporer le plus harmonieusement possible un essai, présenté par fragments ou par petites séquences, à la trame narrative. Deux questions s'imposent alors: d'abord, comment Kundera arrive-t-il à assimiler l'énonciation de l'essai et son éthique à celles du roman? Puis, de quelle manière parvient-il à insérer l'essai, œuvre d'idée, dans le roman, texte de fiction qui ne peut pas être à la remorque des idées sans perdre sa valeur romanesque?

Il s'agit là probablement des deux plus grands écueils virtuels, puisque l'essai n'a pas à se préoccuper de façon aussi systématique de la «relativité» romanesque ou de son ironie, notions chères à Kundera, voire indispensables pour assurer toute la crédibilité nécessaire à ses romans. Pour mieux illustrer cette singularité essayistique, il suffira de relever les différences entre un essai dans un recueil et un autre intégré dans un roman, et de les comparer. Parmi les aspects les plus

intéressants dans l'étude comparée des essais à l'intérieur d'un recueil et des essais enchâssés dans le roman, on retrouve les sujets similaires qui y sont abordés et le type de traitement réservé à ces mêmes sujets. Un second aspect relève d'une question plus subtile: quelles différences peut-il exister entre la voix du narrateur romanesque, celle du narrateur-essayiste (celui qui dit «je» dans l'essai inséré dans le roman) et celle de l'essayiste? C'est dire que si l'essai spécifiquement romanesque kundérien peut très bien être analysé sans référence à un autre texte (un essai, une partie de roman), la comparaison ouvre la voie à une compréhension plus grande ou plus précise, tant sur les plans de la construction de l'essai que du rôle du sujet de l'énonciation ou de l'importance des idées qui y sont déployées.

## Un romancier, un essayiste

Bien que Kundera ait aussi écrit des poèmes, des textes dramatiques, des scénarios, des nouvelles et des essais, c'est son cycle romanesque, composé de ses sept premiers romans — *La plaisanterie* (1968<sup>3</sup>), *Risibles Amours*<sup>4</sup> (1970), *La vie est ailleurs* (1973), *La valse aux adieux* (1976), *Le livre du rire et de l'oubli* (1979), *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984) et *L'immortalité* (1990) — qui constitue indéniablement le noyau de son œuvre<sup>5</sup>. Une œuvre à laquelle il faut ajouter une série d'ouvrages, pourtant loin de former des appendices: un texte dramatique, *Jacques et son maître. Hommage à Denis Diderot*, écrit en 1971<sup>6</sup>, puis joué à Paris en 1981 et publié la même année; deux essais, *L'art du roman* (1986) et *Les testaments trahis* (1993) et ses deux derniers romans, *La lenteur* (1995) et *L'identité* (1997). Pourquoi mettre ces deux romans à l'écart autres? Les deux romans les plus récents, par leur relative brièveté, en comparaison des sept précédents, et parce qu'ils ont été écrits directement en français et non en tchèque, marquent-ils une sorte de transition, puis une nouvelle étape dans sa carrière de romancier? Eva Le Grand pense que oui, considérant que *La lenteur* «marque à plusieurs égards une césure avec le cycle romanesque placé sous le signe du chiffre sept» (1995: 33). Une césure, mais pas une rupture. Autrement dit, il serait vain de vouloir absolument trouver un Kundera tchèque et un Kundera français, même si on le considère maintenant comme un romancier français. La remarque de Le Grand touche davantage à la forme romanesque qu'à un quelconque changement d'appartenance nationale ou même linguistique. Ces deux derniers éléments sont moins importants, mais sans pour autant être totalement négligeables<sup>7</sup>, étant donné que ses essais ont justement été écrits en français.

Par ailleurs, quelle place peut-on accorder aux essais dans l'univers kundérien? Seront-ils condamnés à rester dans l'ombre de ses romans? Jusqu'à quel point le rapport essai/roman est-il marquant? Si ses essais peuvent se lire comme des romans («cet essai est écrit comme un roman», précise le<sup>8</sup> prière d'insérer des *Testaments trahis*), serait-il excessif de prétendre que plusieurs de ses romans, en revanche, se lisent (partiellement du moins) comme des essais? Excessif, peut-être, mais l'essai occupe une telle place dans quelques romans qu'il paraît inévitable de tenir compte de sa poétique spécifique. Kundera (et les commentateurs de son œuvre font de même) se définit avant tout comme un romancier, précisant ainsi qu'il n'est ni philosophe, ni penseur, ni *écrivain* (il préfère réserver ce terme pour Camus ou pour Sartre). Certes, Kundera peut définir son

activité — ou sa fonction — littéraire comme il l'entend, mais il ne serait sans doute pas superflu de lui ajouter la qualité (estimable, il va sans dire) d'essayiste. Évidemment, il ne serait pas non plus pertinent de vouloir trouver un essayiste *radicalement* distinct du romancier chez Kundera, mais il paraît opportun de placer l'essayiste à côté du romancier, selon l'acception complémentaire que propose André Belleau de ces deux termes: «Aujourd'hui, un essayiste est un artiste de la narrativité des idées et un romancier, un essayiste de la pluralité artistique des langages» (1986: 86).

D'une part, bien qu'il soit quantitativement moindre, le travail d'essayiste de Kundera accompagne très bien celui du romancier et il ne constitue ni le maillon faible ni une partie insignifiante de son œuvre. Au contraire, ses deux essais montrent à quel point il maîtrise parfaitement bien les diverses formes ou registres possibles de l'essai poétique, cognitif (ou critique) et introspectif. D'autre part, l'essayiste qui prend la parole dans le roman est bien davantage qu'un narrateur épisodique qui se laisserait tenter à l'occasion par des élans essayistiques. Ce narrateur-essayiste occupe une place importante et son rôle devient particulièrement élaboré dans certains romans, notamment *Le livre du rire et de l'oubli* et *L'insoutenable légèreté de l'être*, et de façon encore plus manifeste dans *L'immortalité*. Il est vrai que l'on pouvait déjà dire de Proust, Broch ou Musil que leur travail de romancier correspondait, en quelque sorte, dans le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, à la définition chiasmatisque du romancier et de l'essayiste que proposera Belleau. En revanche, Kundera donne à cette réalité une dimension incontestablement plus expérimentale, plus insaisissable, particulièrement en ce qui concerne l'art de l'essai *dans* le roman. Pour être plus précis, il faudrait dire que Kundera n'est peut-être pas plus essayiste que Broch ou Musil dans ses romans, mais l'essai romanesque kundérien — inspiré par la méthode de Broch — s'intègre à la pluralité artistique des langages sans qu'il soit concevable de remettre en cause sa pertinence à l'intérieur du récit. Au-delà d'une juxtaposition des langages artistiques, culturels, littéraires, philosophiques ou historiques, les romans de Kundera montrent que le discours essayistique permet plutôt de les réunir. Aussi les essais de Kundera — surtout *Les testaments trahis* — jouent-ils pleinement presque tous les jeux possibles de l'essai: argumentation et digression, fiction et autofiction.

Le discours de l'essai peut se retrouver dans différents genres, surtout le roman, qui se permet d'accueillir et de transformer plus aisément toutes les autres

formes discursives. Dans la littérature contemporaine, Kundera est sans doute l'un de ceux qui a rendu le plus explicite la présence de l'essai dans le roman, la revendiquant même comme un élément nécessaire aussi bien à sa composition qu'à sa connaissance. L'essai permettrait au roman d'aller plus loin, de découvrir quelque chose de nouveau, bref de franchir un territoire inédit ou indispensable au déploiement de sa complexité. En général, l'essai kundérien ne paraît que très rarement déguisé ou relayé par les propos d'un personnage, il s'offre pleinement comme discours essayistique, il est énoncé par une voix d'essayiste claire et distincte, tout en s'assurant de toujours rester rattaché à la fiction romanesque. Mais il peut exister des exceptions à cette règle qui ressemble à un principe de l'éthique romanesque kundérienne. Je remarque d'entrée de jeu que, de manière étonnante, la fonction de l'essai et son importance dans les romans ont été très peu étudiées par la critique. En fait, cette situation ne devrait pas nous surprendre outre mesure, car après avoir isolé l'essai ou les passages essayistiques, il faut encore pouvoir les analyser. Or cette analyse est presque impossible si l'on ne tient pas compte de la différence entre le discours de l'essai dans le roman et la narration au sens strict. L'originalité de l'essai spécifiquement romanesque force l'analyste à étudier le langage romanesque d'une autre façon, qui dépasse celles utilisées pour comprendre des procédés narratifs, la trame événementielle, les thèmes ou la composition des personnages. Ainsi, j'y vois une occasion d'aborder à la fois une partie (notamment l'essai «*Homo sentimentalis*») de l'œuvre de Kundera différemment de ce que la critique a proposé jusqu'à maintenant, ainsi que la problématique plus complexe de la présence de l'essai dans un ensemble romanesque. Sans vouloir aller à l'encontre de nombreuses publications qui se consacrent à la totalité de l'œuvre de Kundera, je tiens à proposer autre chose, c'est-à-dire à faire le pari de l'étude synecdochique: étudier une partie du texte pour en dégager une compréhension plus globale, celle du rôle, du fonctionnement et des conséquences de l'essai dans l'ensemble du roman, sans perdre de vue la complexe question du sujet relative à l'essai.

## **KUNDERA ET SA CRITIQUE**

Un peu à l'instar de Barthes, Kundera a subi la foudre de quelques dénigreur, mais il a surtout récolté les louanges d'une critique qui lui est très largement favorable et il paraît avoir derrière lui tout un groupe d'admirateurs. Ceux-ci n'hésitent pas à parler, parfois avec emphase, de son œuvre en des termes plus qu'élogieux où les superlatifs abondent: œuvre géniale, magistrale, chef-d'œuvre,

la plus belle, la plus grande, etc. Quelques-unes des monographies consacrées à Kundera se lisent comme des défenses et illustrations de ses romans, et elles visent explicitement à mettre en valeur la grandeur de son œuvre, quand elles ne se transforment pas carrément en de longues paraphrases<sup>9</sup>. On retrouve quelquefois, du côté américain, il est vrai, des tentatives plus originales, mais aussi beaucoup de critiques idéologiques. Autrement dit, ses détracteurs peuvent l'accuser de misogynie ou d'avoir des positions politiques intenable, sans toujours considérer la particularité de ses textes: des romans où les questions idéologiques ne se laissent pas aisément cerner. De plus, quelques-uns (Michael Richards et Herbert Eagle, par exemple) ont eu tendance — en ce sens, ils donnent raison à Kundera — à voir l'auteur dissimulé un peu partout dans ses romans ou sa biographie derrière les événements racontés. D'après le premier, *Le livre du rire et de l'oubli* serait une série de variations sur le thème de l'autobiographie (Richards, 1992: 221), alors que le second va encore plus loin. En effet, selon Eagle,

bien que *Le livre du rire et de l'oubli* soit le premier roman de Kundera à incorporer d'importantes sections identifiées clairement comme étant autobiographiques, dans toute la prose antérieure de Kundera, une quelconque autobiographie déguisée a toujours été implicitement présente<sup>10</sup>. (1984: 255)

Par ailleurs, depuis que Kundera a publié ses premiers essais sur son œuvre, textes qui allaient former le matériau de base de *L'art du roman*, une nouvelle tendance déjà marquée chez de nombreux commentateurs s'est développée; elle consiste à étudier les romans de Kundera sans remettre en question aucune affirmation énoncée dans son autopoétique. Les romans et les essais de Kundera ont suscité des réactions diverses parfois opposées, souvent étonnantes, qui s'accroîtront après la parution de *L'art du roman*.

#### **KUNDERA ÉCRIT SUR KUNDERA**

D'abord un lieu commun: lorsqu'un critique étudie un roman de Kundera, il doit *a priori* accorder une attention particulière aux pièges qui entourent la réception d'une œuvre déjà analysée par l'auteur. C'est en effet une tendance très répandue qui se manifeste de diverses manières dans plusieurs ouvrages et à laquelle il n'est pas facile de se dérober<sup>11</sup>. Ces pièges, Guy Scarpetta montre qu'il les a déjà bien perçus quand il affirme que «la difficulté [...], s'agissant de Kundera, est qu'il est aussi l'auteur d'une œuvre critique décisive, où il ne peut manquer d'apparaître, notamment, comme le meilleur commentateur de ses propres romans...» (1995: 14). Mais est-ce bien vrai? La dernière affirmation de Scarpetta n'énonce-t-elle

pas tout simplement un second lieu commun auquel se rallie aisément la critique kundérienne? Soyons clair: le lieu commun n'est pas une idée reçue, il ressemble davantage à une entente tacite que l'on n'ose pas bouleverser qu'à un préjugé. Certes, Kundera semble avoir décrit et expliqué mieux que quiconque l'art de sa composition romanesque, mais il n'a pas véritablement proposé, comme le suggère Scarpetta, une critique de son œuvre, par conséquent, encore moins une critique *décisive*. Ce n'était d'ailleurs pas ce qu'il cherchait à accomplir à l'intérieur de ses essais; il ne pourrait jamais être le meilleur *commentateur* de ses romans, puisqu'il n'est pas dans la course. Son travail se situe dans une catégorie un peu à part de ce que propose la critique et de ce qu'elle se donne, en général, comme but, en ce sens qu'il procède à une description plus formelle et de l'intérieur d'une œuvre qu'il se garde d'analyser ou d'interpréter, contrairement à ce qu'il fait avec celles de Kafka ou de Broch. Voilà la raison pour laquelle il est pertinent d'établir la différence entre le travail critique et la poétique ou dans ce cas-ci, l'autopoétique. Kundera, dans un geste qui peut paraître exagérément défensif, a d'ailleurs ajouté un très court préambule à *L'art du roman* où il affirme: «Dois-je souligner que je n'ai pas la moindre ambition théorique et que tout ce livre n'est que la confession d'un praticien?» (1986: 7) Pourquoi un tel déni du créateur par rapport à la théorie? Le créateur et le critique doivent-ils être pensés comme deux éléments dichotomiques? Il n'y a certes pas de tentative d'élaborer un système chez Kundera, mais la théorie littéraire et la philosophie (Nietzsche, Husserl) contribuent grandement à enrichir la réflexion de l'essayiste. Les sections de *L'art du roman* consacrées aux romans de Kundera témoignent d'une méthode touchant résolument à la poétique romanesque; la critique n'est toutefois pas absente de ce recueil, comme en témoigne la troisième partie, les «Notes inspirées par "Les Somnambules"». Dans cette étude de la trilogie de Broch, la réflexion du praticien devient inséparable de celle du critique; le résultat est justement celui d'un essai critique et non d'une étude à caractère théorique.

La remarque de Scarpetta concernant le rôle de Kundera dans la critique de son œuvre demeure intéressante parce qu'elle est emblématique de la lecture que plusieurs auteurs ont effectuée, c'est-à-dire une analyse et surtout une explication des romans kundériens à partir de la vision que l'auteur propose de ses propres romans. C'est d'ailleurs à cause de *L'art du roman* que certains spécialistes semblent paralysés face à l'ensemble de l'œuvre, comme si l'auteur avait déjà tracé le chemin à suivre pour aborder ses textes, et le seul. La voie kundérienne est

indubitablement éclairante, mais lorsqu'elle oriente à ce point la lecture, elle ne permet pas (ou très peu) de dire autre chose que ce qu'a déjà dit Kundera. Au mieux, cette voie choisie par les commentateurs permet-elle de présenter les choses différemment, mais rarement se fait-elle véritablement critique (c'est-à-dire soumise à une évaluation rigoureuse et *non partisane*) et jamais ne contredit-elle les propos de Kundera. On touche donc ici à un effet pervers de l'argument d'autorité. Pourtant, la volonté (légitime) de contrôler la diffusion ou la traduction de sa propre œuvre ne signifie pas la même chose que celle d'en contrôler le sens. De plus, l'habileté de Kundera à expliquer en détail son esthétique romanesque est certes admirable de lucidité, mais cela ne suffit pas à comprendre tous les aspects de son œuvre. En parlant de ses romans dans ses essais ou même dans ses propres romans, Kundera n'a sûrement pas tout dit! Une part de la richesse de ses textes réside peut-être justement dans les dimensions qu'il n'a pas lui-même abordées, parce qu'il ne l'a pas pu ou tout simplement pas voulu. Cela montre aussi la nécessité de demeurer à une certaine distance des propos de l'auteur, sinon ils risquent de venir nous happer ou de s'imposer à nous comme les seuls pertinents.

#### **PROLÉGOMÈNES À UNE AUTOPOÉTIQUE**

Trois essais de *L'art du roman* («Entretien sur l'art du roman», «Entretien sur l'art de la composition» et «Soixante-Treize Mots») circonscrivent, d'une façon ou d'une autre, la poétique romanesque de Kundera. Dans le premier, l'auteur parle notamment de la dimension non psychologique de ses romans et de son désir de briser les lois dites inviolables du réalisme psychologique romanesque. Il ajoute aussi que les innombrables réflexions qui abondent dans ses romans ne sont pas des méditations philosophiques puisque, précise-t-il, contrairement à ce qu'il fait, «la philosophie développe sa pensée dans un espace abstrait, sans personnages, sans situations» (1986: 42). Dans l'«Entretien sur l'art de la composition», Kundera met notamment l'accent sur ce qu'il appelle les mots-thèmes: «le roman est fondé tout d'abord sur quelques mots fondamentaux» (p. 104). L'étude de ceux-ci — sous forme de commentaire ou de digression — est généralement le lieu propice de l'apparition de l'essai dans le roman. Kundera insiste aussi pour dire que les nombreuses interventions qu'il se permet dans ses romans sont bien des pensées de l'auteur, mais jamais l'expression de son moi: «J'aime intervenir de temps en temps directement, comme auteur, comme moi-même. En ce cas-là, tout dépend du ton. Dès le premier mot, ma réflexion a un ton ludique, ironique, provocateur, expérimental ou interrogatif» (p. 99). Adopter la stratégie de la

digression, c'est donner à l'essai une occasion propice de se déployer. Toute la difficulté réside dans l'établissement de la différence entre la voix qui narrateur et celle d'un Auteur outrepassant le rôle d'intermédiaire dévolu au narrateur. Voilà pourquoi je privilégie l'expression narrateur-essayiste, pour cerner cette voix spécifique de l'essayiste dans un roman. Ce terme mitoyen est suffisamment précis pour décrire le concept dont il s'agit, tout en conservant une légère ambiguïté inhérente à cet essayiste romanesque.

Le catalogue raisonné de Kundera dont il a déjà été brièvement question constitue l'exemple le plus clair de sa volonté de contrôler son œuvre afin d'éviter d'être trahi à son tour, comme l'ont été, selon les dires de l'auteur, de trop nombreux créateurs. Occupant la sixième partie de *L'art du roman*, «Soixante-Treize Mots» — petit dictionnaire personnel du romancier — complète bien les parties précédentes sur l'art et la composition romanesques. Sans viser à une forme d'exhaustivité, Kundera y recense une série de mots importants, fascinants ou problématiques pour lui, que l'on pourrait regrouper autour de quelques foyers significatifs: histoire politique; psychologie et philosophie; esthétique; écriture. Dans ce dictionnaire, le paradigme qui concerne plus spécifiquement l'écriture forme une chaîne lexicale d'une vingtaine de termes; ceux-ci soulignent un certain parcours et même une vision de l'œuvre: «aphorisme», «définition», «ironie», «litanie», «méditation», «pseudonyme», «réflexion», «roman» et «romancier». L'ensemble terminologique se montre éclairant pour mieux connaître les romans de Kundera, mais cette entreprise n'est pas sans risques: tous ces mots retenus par l'auteur possèdent maintenant une définition quasi officielle, et il devient presque nécessaire de justifier, dans l'analyse d'un texte de Kundera, l'emploi d'un terme dont l'acception diffère de celle qu'il a proposée. Contrairement aux mots-mana de Barthes, qui jouent le rôle de termes passe-partout, les «mots-clés», «mots-problèmes» ou «mots-amours» (p. 146) kundériens limitent quelquefois l'interprétation possible au-delà de l'univers critique de l'auteur.

On aura remarqué que le mot «essai» n'apparaît pas dans le lexique kundérien. En revanche, le mot «testament», qui s'inscrit aussi dans le domaine de l'écriture, s'y trouve, et Kundera en propose une définition très personnelle:

Nulla part au monde et sous quelque forme que ce soit ne peuvent être publiés et reproduits, de tout ce que j'ai jamais écrit (et écrirai), que les livres cités dans le catalogue des Éditions Gallimard, le dernier en date. Et pas d'éditions annotées. Pas

d'adaptations (jamais je ne me pardonnerai celles qu'autrefois j'ai laissé faire). (1986: 181)

Grâce à l'ordre alphabétique adopté dans «Soixante-Treize Mots», c'est «trahir» qui suit immédiatement «testament». Or «trahir» possède ici une toute autre signification, presque à l'opposé de celle qui sera favorisée dans *Les testaments trahis*: «“Trahir, c'est sortir du rang et partir dans l'inconnu. Sabina ne connaît rien de plus beau que de partir dans l'inconnu” (*L'Insoutenable légèreté de l'être*)» (p. 181). *L'art du roman* offre aussi une première vision d'ensemble de la création romanesque kundérienne, apportant des éléments de réponses à certaines questions propres à ses romans, mais laissant une très grande place à l'inexploré.

## L'ART DE L'ESSAI

Engagé, Kundera, bien sûr, mais dans l'absolue dignité de son non-alignement.

Pierre Mertens, *L'agent double*.

*Les testaments trahis*, à l'inverse de *L'art du roman*, ne portent pas sur l'art romanesque kundérien de manière spécifique, bien que cette problématique réapparaisse périodiquement dans quelques-unes des neuf parties de l'ouvrage. En revanche, la construction des *Testaments trahis* comme essai (qui va au-delà du recueil de textes rassemblés et colligés) est plus riche, plus fine que celle de *L'art du roman*. Autrement dit, l'art de l'essai atteint une forme plus complexe, à l'intérieur de laquelle l'essai et le roman dialoguent. Avec cette publication, Kundera réalise peut-être en partie le souhait barthesien de composer un essai-presque-roman. Sans être parfaitement homogène, l'unité de l'essai y est plus grande que dans *L'art du roman*, qui conservait le léger caractère disparate d'un recueil de textes hétérogènes. Si chaque partie des *Testaments trahis* porte sur le testament d'un ou de plusieurs romanciers ou compositeurs (Stravinski, Kafka, Hemingway, Janacek), l'ensemble est accompagné par une voix forte et inimitable, celle de l'essayiste qui s'investit pleinement dans toutes les situations qu'il décrit et commente. En ce sens, la remarque de Pierre Mertens, écrite quelques années avant la parution des *Testaments trahis* éclaire *a posteriori* l'ouvrage de manière admirable. Si, comme chez Barthes, l'engagement de soi dans l'écriture ne doit pas s'entendre au sens sartrien du terme, chez Kundera, l'engagement (jamais politique ni même social) prend encore une autre voie: celle du chemin emprunté pour la défense des grands artistes qui auraient été trahis. Car il faut bien un certain

type d'engagement pour se lancer dans un appui — parfois inconditionnel — donné aux compositeurs ou aux romanciers à qui leurs héritiers n'auraient pas (ou pas toujours) rendu justice.

Publiés après *L'immortalité*, *Les testaments trahis* partagent avec ce roman un certain nombre de thèmes, dont celui, primordial, du procès. Contrairement à «testament» et à «trahir», les mots «procès» et «tribunal» sont absents de la liste des «Soixante-Treize Mots» de *L'art du roman*. Cependant, selon Kundera, ces deux mots joueraient un rôle fondamental pour nous. Il est vrai qu'on les retrouve dans ses romans antérieurs, mais c'est avec *L'immortalité* qu'ils prennent une tournure nouvelle; leur importance réussit même à influencer la structure de l'essai «*Homo sentimentalis*», inspirée très librement de la forme du procès. D'après Kundera, ces deux mots ne pourraient pas détenir les sens multiples que nous leur connaissons aujourd'hui sans l'héritage de Kafka:

Kafka grâce au *Procès* nous lègue au moins deux mots-concepts devenus indispensables pour la compréhension du monde moderne: *tribunal* et *procès*. Il nous les lègue: cela veut dire, il les met à notre disposition, pour que nous les utilisions, les pensions et repensions en fonction de nos expériences propres. (1993: 271-272)

C'est précisément ce que fait Kundera: il reprend chacun des mots-concepts de Kafka et il s'en sert soit pour apporter un contrepoint romanesque, soit pour approfondir un enjeu culturel. À l'encontre de certains termes définis dans le dictionnaire kundérien de *L'art du roman*, procès et tribunal conservent leur polysémie, et vont même se trouver enrichis de possibilités nouvelles. Sans voir les multiples mots-thèmes kundériens comme un véritable «essaim d'idées-mots» (Belleau, 1986: 88), ils se retrouvent dans les différentes parties de l'essai où leur sens se modifie selon le contexte spécifique de l'auteur mis en accusation. Dans *Les testaments trahis*, Kundera les développe en reprenant, parfois de façon systématique et très critique les arguments utilisés par les détracteurs ou les héritiers de Kafka, Hemingway ou Stravinski et en les renversant pour bien montrer leurs aspects faibles ou tendancieux. Dans *L'immortalité*, il le fait en mettant en scène les procès intentés à Goethe et à Hemingway. Davantage que l'instauration d'un tribunal qui viserait à rétablir les torts des persécutés ou que la naissance d'un juge responsable de décerner le châtement approprié à tous ceux qui auraient trahi, le narrateur-essayiste d'«*Homo sentimentalis*» agit bien plus comme un nouveau

témoin appelé à faire la lumière sur une situation ancienne après avoir étudié la totalité du dossier de chacun des auteurs ou compositeurs mis en accusation.

Les essais des *Testaments trahis* témoignent tous d'une présence assez marquée de leur énonciateur. Par exemple, dans la partie initiale, «Le jour où Panurge ne fera plus rire» — une apologie de l'art du roman européen —, cela se traduit par des commentaires ponctuels et assez brefs sur les romans de l'auteur ou sur son rapport aux romans des autres: «Si quelqu'un me demandait quelle est la cause la plus fréquente des malentendus entre mes lecteurs et moi, je n'hésiterais pas: l'humour» (1993: 14). Ou encore: «Je pense au jour où je me suis mis à écrire *La Plaisanterie*» (p. 22); «la dernière fois que j'ai eu ce même sentiment de parenté esthétique secrète ce fut avec *La fête à Venise* de Sollers» (p. 24); «je me rappelle ma première lecture de *Jacques le fataliste*» (p. 30). Les interventions de l'essayiste visent, comme les extraits précédents le montrent, à situer son œuvre romanesque, son travail de romancier ou son expérience de lecteur de romans au sein de la grande histoire du roman européen. Mais elles ont aussi pour but d'augmenter la force argumentative de l'essai en y ajoutant un aspect plus concret, celui de la colère, de l'indignation ou de la désolation de l'essayiste. Ainsi, dans «Improvisation en hommage à Stravinski», à la suite d'une habile démonstration, avec différentes preuves à l'appui, des raisonnements faux ou partiels de la part des contempteurs (surtout Adorno) du compositeur russe, il apporte une série de précisions ou de brèves conclusions dans lesquelles son implication est claire: «Après cette petite expérience personnelle, je ne peux que tenir pour bêtes les propos sur la brutalisation et la violence de Stravinski» (1993: 98). Une autre fois: «Ce qui m'irrite chez Adorno, c'est la méthode du court-circuit qui relie avec une redoutable facilité les œuvres d'art à des causes [...]» (p. 111). En somme, l'essayiste s'impose tant pour permettre une réflexion que pour se porter garant d'une parole critique personnelle. Quand celle-ci se manifeste de façon aussi tranchée, l'ironie consubstantielle au roman devient alors impossible dans l'essai.

### **L'ESSAI SPÉCIFIQUEMENT ROMANESQUE**

L'essai spécifiquement romanesque constitue une des particularités des romans de Kundera. S'il n'a pas inventé ce «sous-genre», il l'a du moins défini ou encore partiellement théorisé, mais il l'a surtout mis plusieurs fois en pratique. Cet engouement de Kundera pour l'essai enchâssé dans le roman viendrait de Broch,

bien qu'il reconnaisse les limites de la tentative brochienne. Selon Kundera, dans *Les somnambules*,

l'excellent essai sur la dégradation des valeurs [...] peut facilement être compris comme le raisonnement de l'auteur, comme la vérité du roman, son résumé, sa thèse, et altérer ainsi l'indispensable (selon moi) relativité de l'espace romanesque. (1986: 83)

Le défi de Kundera est donc de combler le «manque» dont il parle à propos du dernier tome, *Hugo ou le réalisme*, de la trilogie romanesque de Broch:

Toutes les grandes œuvres (et justement parce qu'elles sont grandes) contiennent une part d'inaccompli. Broch nous inspire non seulement par tout ce qu'il a mené à bien mais aussi par tout ce qu'il a visé sans l'atteindre. L'inaccompli dans son œuvre nous fait comprendre la nécessité: d'un nouvel art du *dépouillement radical* [...]; d'un nouvel art du *contrepoint romanesque* [...]; d'un art de l'*essai spécifiquement romanesque* (c'est-à-dire qui ne prétende pas apporter un message apodictique mais reste hypothétique, ludique, ou ironique). (p. 83)

Le projet de Kundera d'incorporer un essai «romanesque» dans ses romans devient de façon très précise une sorte de prolongement de l'exploration essayistique qu'avait entamée Broch dans *Les somnambules* et, dans une certaine mesure, de la «mise à l'essai des discours» que Musil avait développée dans *L'homme sans qualités*<sup>12</sup>.

Les deux premiers «nouveaux arts romanesques» ont déjà été largement étudiés de la part de la critique, tandis que celle-ci est restée étonnamment assez peu loquace à propos du troisième. L'essai spécifiquement romanesque défini et pratiqué par Kundera est devenu l'un des éléments les plus originaux de ses romans, ce qui les rend immédiatement reconnaissables, voire uniques. Avant la publication de *L'immortalité*, l'essai sur le kitsch «La grande marche», sixième partie de *L'insoutenable légèreté de l'être*, constituait probablement l'essai spécifiquement romanesque le plus long et plus distinct. Il existe un véritable risque inhérent à un projet comme l'essai spécifiquement romanesque. Comment, en effet, s'assurer de ne jamais tomber dans les travers possibles de l'essai? Comment faire, si l'on reprend les termes de Kundera, pour s'assurer de ne pas livrer un message apodictique? Si l'essai peut enrichir le roman, l'inverse est-il vrai? L'essai, en tant que genre littéraire singulier, peut-il sortir gagnant d'une telle aventure? Dans le même ordre d'idées, aurait-on pu imaginer une nouvelle ou un poème spécifiquement romanesques? Pour les tenants de l'essai comme discours de fiction, cette situation pourrait être paradoxale: d'une part, l'expérience

kundérienne montre que l'essai et la fiction peuvent parfaitement bien s'harmoniser; d'autre part, cette harmonie ne peut se réaliser qu'au prix d'un rattachement de l'essai à l'ensemble du roman, dès lors privé d'indépendance textuelle. Dans ses essais (non romanesques), Kundera use bien de techniques romanesques et il a recours à de très nombreux procédés d'effets de fiction, mais jamais ne peut-on — un autre leurre à esquiver — les comprendre comme des textes participant de la fiction à l'instar de ses romans. De plus, le narrateur-essayiste doit chercher à se distinguer de l'essayiste, celui dont la voix résonne haut et fort dans *L'art du roman* et *Les testaments trahis*. Cette voix de l'essayiste qui intervient dans le roman doit rester à l'écart des jugements assertoriques. Quant à la fiction de soi, elle ne semble pas être un réel enjeu dans les essais de Kundera, seulement dans les romans où elle devient parfois considérable. En réalité, le procédé de la fiction de soi n'est pas totalement absent de *L'art du roman* ou des *testaments trahis*, mais il y occupe un rôle négligeable, c'est-à-dire que le fictif de l'identité n'est interrogé qu'à quelques occasions et de manière oblique.

## DEUXIÈME PARTIE

**L'IMMORTALITÉ**

Le roman, c'est l'art de *synthèse* du *grand savoir*, des grandes expériences personnelles et historiques. Vous pouvez y mêler les reportages, les souvenirs, l'autobiographie, l'essai, les réflexions philosophiques, les anecdotes, et le roman peut se construire de la manière la plus ludique possible.

Milan Kundera, «Entretien accordé à N. Biron».

Même si *L'immortalité* n'a pas été commentée<sup>13</sup> par Kundera — contrairement à ses six romans précédents —, il n'en demeure pas moins que maints thèmes, idées et discours qui circulent dans *L'art du roman* et *Les testaments trahis* s'y retrouvent également, en particulier à l'intérieur des passages essayistiques. Publiée en 1990, *L'immortalité* représenterait donc la fin du (premier?) cycle romanesque kundérien. Ce texte, peut-être plus que tout autre roman de Kundera, résiste à toute tentative de le réduire à une ou même à plusieurs intrigues romanesques. Malgré une structure assez complexe, on peut toutefois y retracer deux récits principaux: celui de Paul, Agnès et Laura, à Paris, à notre époque, et celui de la relation entre Goethe, sa femme Christiane et Bettina von Arnim. Kvetoslav Chvatik note pertinemment que «l'une des deux histoires se situe au temps du classicisme et du romantisme européen, plus précisément à l'époque du passage du premier au suivant, et l'autre récit au temps de la modernité et de la postmodernité européennes [...]» (1995: 169). À ce sujet, je rappellerai également cette observation de François Ricard: «On est bel et bien ici dans le monde d'après les idéologies, dans l'au-delà de l'Histoire» (1993: 524). Se greffent également aux deux premiers récits l'histoire parallèle du professeur Avenarius et du narrateur (appelé incidemment Milan Kundera...), qui commente le roman qu'il est en train d'écrire, ainsi que les aventures d'un don Juan contemporain surnommé Rubens (un récit dans le roman qui ne possède qu'un lien ténu avec les autres histoires, lien dont on apprend la nature dans les derniers moments des aventures de Rubens). À cela s'ajoutent les essais que l'on pourrait diviser en deux épisodes centraux: le premier dialogue entre Goethe et Hemingway situé dans une sorte d'au-delà romanesque à la fin de la deuxième partie, intitulée aussi «L'immortalité», et l'essai «*Homo sentimentalis*», qui constitue à lui seul la quatrième partie du roman.

## ROMAN, NARRATEUR ET ESSAI

Divisé en sept parties, elles-mêmes sous-divisées en plusieurs chapitres assez brefs, le roman reprend la forme que Kundera appelle la composition polyphonique, développée de façon plus manifeste à partir du *Livre du rire et de l'oubli* et décrite dans *L'art du roman* :

l'un des principes fondamentaux des grands polyphonistes était l'égalité des voix: aucune voix ne doit dominer, aucune voix ne doit servir de simple accompagnement. [...] Or, pour moi, les conditions *sine qua non* du contrepoint romanesque sont: 1. l'égalité des «lignes» respectives; 2. l'indivisibilité de l'ensemble. (1986: 94-95)

Cette indivisibilité est en partie redevable au rôle que joue le narrateur dans *L'immortalité*, qui est plus exactement celui de garantir l'unité thématique et structurelle. L'instance qui narre un texte kundérien est facilement reconnaissable d'un roman à l'autre; ainsi, il serait très malaisé de distinguer le narrateur de *L'immortalité* de celui de *L'insoutenable légèreté de l'être*. Il s'agit toujours d'un narrateur-romancier qui commente l'écriture en cours et les actions des personnages, tout en s'interrogeant constamment sur celles-ci, et qui arrête à tout moment le récit pour proposer quelques réflexions ou pour se laisser aller à des digressions sur des sujets variés: l'histoire, la musique, la littérature, mais aussi les conditions relatives à l'existence humaine. Son omniprésence (à ne pas confondre avec l'omniscience) dans presque tous les romans fait de lui une voix inimitable. Pour rendre le jeu romanesque encore plus complexe ou plus ambigu, ce narrateur s'appelle aussi, parfois, Milan Kundera. Qui est donc ce narrateur qui se met en scène dans le roman? Sur ce point, je ne peux qu'être d'accord avec Eva Le Grand lorsqu'elle affirme que

grâce à la structure contrapuntique et ironique de ses romans, Kundera coupe court également à toute possibilité d'identification entre sa personne biographique réelle et l'auteur-narrateur de ses romans. Car même lorsque ce dernier se nomme «Milan Kundera», comme il le fait dans *Le livre du rire et de l'oubli* et *L'immortalité*, c'est d'un personnage nommé Kundera qu'il s'agit. (1995: 137-138)

Pourtant, celui qui s'appelle Milan Kundera dans *Le livre du rire et de l'oubli* ou dans *L'immortalité*, bien qu'il soit assurément un personnage romanesque, n'est pas n'importe quel personnage. Avec un tel procédé, Kundera paraît mettre de l'avant deux choses: il interroge le rapport de l'auteur à son œuvre, et conséquemment celui du narrateur à son récit; il force le lecteur à aller plus loin dans sa réflexion sur

l'identité. Si le Milan Kundera du roman n'est pas Milan Kundera, qui est-il? Cette interrogation n'est pas aussi simple qu'elle le laisse croire. Autrement dit, la question identitaire dépasse la conception binaire visant soit à voir absolument l'Auteur réel derrière le personnage, soit, à l'opposé, de n'y remarquer qu'une coïncidence tributaire de la fiction.

*L'immortalité* est entièrement traversée par un discours essayistique; dès l'ouverture, le narrateur explique la façon, légèrement fugace, dont l'héroïne de son roman est née, roman que le lecteur est déjà en train de parcourir; à la clôture du roman, le narrateur commente une dernière fois le roman qu'il vient de terminer par une dernière réflexion sur Agnès, son héroïne. Tous les passages essayistiques demeurent toujours inextricablement liés à la narration et au narrateur. Comme le mentionne Scarpetta, «Kundera perturbe les catégories littéraires établies, force la distinction des genres: le récit, chez lui, vire sans cesse à l'essai (mais c'est un essai ouvert, suspendu [...]) —et l'essai n'a de sens qu'à procéder de la narration, et à la relancer [...]» (1996: 85). Cette présence constante de l'essai dans le roman se manifeste par des arrêts dans le récit, qui permettent au narrateur d'occuper une position d'essayiste et d'explorer plus à fond les mots ou concepts qui caractérisent les situations dans lesquelles se retrouvent les divers personnages du roman. Les segments essayistiques deviennent alors un moyen idéal pour le narrateur d'interroger sa propre fiction romanesque, en quelque sorte de la construire et de la déconstruire par le biais de ces discours parallèles, qui paraissent d'abord détachés du récit principal, mais qui le réintègrent ensuite par l'inclusion des personnages du roman à la réflexion en cours. L'ajout de la forme essayistique dans le roman de Kundera se veut le lieu d'un questionnement sur la place qu'occupent le narrateur et le sujet de l'énonciation dans le texte, ainsi que sur le rôle que l'essai peut jouer en tant qu'exploration des multiples possibilités romanesques. Sans être subordonné au roman comme un appendice ou une annexe, l'essai kundérien ne peut pas non plus s'en détacher sans risquer de faire perdre à la trame narrative une partie de sa logique d'ensemble. Néanmoins, les stratégies discursives de Kundera soulèvent divers problèmes. En tant que discours qui combine à la fois réflexion et fiction, qu'apporte l'essai de plus à l'économie générale du récit que la narration exclusivement romanesque ne permettrait que très difficilement? Qu'est-ce qui le distingue d'un essai du même ordre publié dans un recueil d'essais, par exemple? Je souhaite maintenant examiner, pour éclairer ces questions, non pas le rôle du discours essayistique dans tout le roman, mais bien celui plus circonscrit du chapitre-

essai «*Homo sentimentalis*», tout en faisant allusion aux autres passages à titre comparatif.

### **L' HOMO SENTIMENTALIS AU BANC D'ESSAI**

Bertrand s'aperçut aussitôt qu'il s'était insuffisamment fait entendre:

«Voyez-vous, ce qu'on est convenu d'appeler les sentiments constitue le plus persistant de notre être. Nous promenons avec nous un fond indestructible de conservatisme. Les sentiments ou plutôt les conventions sentimentales ne sont pas autre chose [...] ». [...]

«Le sentiment est paresseux, de là son inconcevable cruauté. Le monde est gouverné par la paresse de sentiment.»

Hermann Broch, *Les somnambules*.

Ce qui rend l'essai spécifiquement romanesque «*Homo sentimentalis*» riche et complexe, c'est qu'il réussit à se constituer comme un discours très cohérent, sans qu'il soit possible de le lire entièrement comme un métatexte du roman dans lequel il se trouve ou encore de l'envisager comme un texte autonome qui pourrait disparaître du roman sans en modifier le sens. Même si d'autres éléments viennent se greffer au discours essayistique (le récit d'Agnès, Paul et Laura; l'anecdote de Beethoven et de son chapeau, ainsi que le second entretien fictif/essayistique entre Goethe et Hemingway), c'est bien l'essai qui organise l'ensemble de la quatrième partie, d'autant plus que la conversation entre Goethe et Hemingway tient aussi d'un modèle d'essai: le dialogue philosophique. Celui-ci tient de la forme platonicienne, mais peut-être encore davantage de celle qui a été reprise par Diderot — Jacques et son maître ne sont jamais très loin... Autrement dit, la stratégie kundérienne vise, d'une part, à éviter tout discours d'autorité sur le (son) roman et, d'autre part, à créer un essai qui soit totalement indissociable de l'ensemble de la narration, contrairement au modèle offert par le roman de Broch. L'essai mis en abyme montre qu'il permet d'ajouter des possibilités formelles et discursives qui auraient été impensables dans le roman plus traditionnel (en ce sens, Kundera donne toujours l'exemple de Balzac). Dans l'œuvre de Kundera, l'essai spécifiquement romanesque signifie trois choses essentielles: premièrement, l'essai est enchâssé dans la narration; autrement dit, il ne se trouve ni en introduction ni en conclusion du récit et encore moins dans une série de notes ou d'annexes. Dans le cas d'«*Homo sentimentalis*», il occupe précisément la

quatrième partie, soit le cœur de *L'immortalité*. Deuxièmement, il est indéniablement lié à la trame narrative, car non seulement l'essai est-il difficilement imaginable en dehors du roman, mais en plus, les personnages de la fiction servent d'exemples ou de comparaisons avec d'autres personnages romanesques (le Don Quichotte de Cervantes ou le prince Mychkine de Dostoïevski) afin d'illustrer certaines idées du narrateur-essayiste, tout en restant dans un registre qui oscille entre la fiction et la diction. Troisièmement, l'essai possède un statut métatextuel paradoxal: le narrateur commente le récit en cours — le roman qu'il écrit —, mais il conserve toujours une distance face à ses propres explications le concernant.

Dans la tradition qui remonte aux *Essais* de Montaigne, l'essai peut se définir comme une ouverture sur le monde des idées, dans la mesure où l'on conçoit cet univers idéal à l'intérieur d'une «pensée inachevée», pour reprendre l'expression de Joseph Bonenfant. Ainsi, l'essai devient peut-être un discours intentionnellement oxymorique: texte d'idées et fiction. C'est le cas notamment de certaines parties de *L'art du roman* ou des *Testaments trahis*, qui s'inscrivent à leur façon dans le paradigme des textes à «effets de fiction». Une chose est sûre: discours d'idées et texte de fiction demeurent indissociables dans les essais de Kundera, qu'ils soient romanesques ou non. Toutefois, un essai médiatisé par un discours romanesque englobant, comme «*Homo sentimentalis*» a-t-il le même statut fictif qu'un essai du même ordre dans un recueil d'essais assez homogènes, comme «Improvisation en hommage à Stravinski» dans *Les testaments trahis*? La rencontre de l'essai, «le genre le plus libre qui soit» (Starobinski, 1985: 194), et du roman, le genre le plus souple, le seul à vrai dire, qui puisse intégrer toutes les autres formes de discours, se révèle l'une des avenues de recherche les plus complexes et les plus stimulantes sur la constitution des discours essayistiques. La spécificité romanesque de l'essai de Kundera est peut-être, dans une large mesure, celle de la fiction. C'est dire que les aspects fictifs sont affichés d'une façon nettement plus saillante que dans un grand nombre d'essais plus traditionnels, ainsi que dans les essais *non romanesques* de l'auteur. Par conséquent, «l'irrespirable ciel des idées» dont parle Marcel Bélanger (1993: 13) dans l'épigraphe initial du chapitre a tendance à s'éclairer grâce à une argumentation plus nuancée que commande la globalité du roman, qui ne peut pas se réduire à une démonstration idéale. L'essai enchâssé dans le roman favorise une oscillation entre l'essayistique et le fictionnel et parfois même l'autofictif, l'empêchant ainsi de glisser vers un discours idéal plus abstrait ou impénétrable.

«*Homo sentimentalis*» commence par un compte rendu du procès qui aurait été intenté à Goethe sur son comportement ou les décisions franches qu'il a prises dans sa relation avec Bettina von Arnim; pour rendre la situation la plus claire possible, le narrateur-essayiste présente trois témoins principaux et leurs arguments justifiant leur parti pris pour Bettina contre Goethe dans cette histoire d'amour particulière qui est reconstituée dans la seconde partie du roman. Le narrateur-essayiste poursuit son essai avec une réflexion sur le sentiment, sur l'homme sentimental, accompagnée de nombreux exemples de moments évocateurs tirés de romans célèbres (*Paul et Virginie*, *L'idiot*, *Les souffrances du jeune Werther*), ainsi que de situations dans lesquelles se retrouvent les personnages de son roman. Les remarques du narrateur-essayiste sur le sentiment nous entraîne ensuite dans une traversée géographique (de la Russie à la France) pour mieux revenir à l'Allemagne de Goethe et à la musique, qui peut créer un sentiment puissant. À cela s'ajoutent certaines observations sur le rapport de l'*homo sentimentalis* à la féminité. L'essai se termine par la seconde rencontre entre Goethe et Hemingway dans leur au-delà où ils achèvent leur conversation sur leur œuvre, leur vie et leur immortalité.

En effectuant un tel parcours (historique, géographique, culturel, littéraire et intratextuel), le narrateur-essayiste d'«*Homo sentimentalis*» propose quelques considérations sur la prédominance du sentiment dans la culture et dans l'Histoire européennes, ce qui unit thématiquement cet essai à «Improvisation en hommage à Stravinski». Sans vouloir donner à la citation de Broch mise en exergue à cette section une valeur de prophétie ou encore prétendre que Kundera reprend l'idée évoquée par Bertrand, le personnage non sentimental ou «“positif” du premier tome de la trilogie» (Rabaté, 1983: 513) de Broch, on peut dire qu'elle sied parfaitement bien au «monde» décrit dans le roman de Kundera, qui explore précisément le «conservatisme du sentiment» et la «paresse de celui-ci». La première idée lancée dans l'essai concerne le «procès» intenté à Goethe au tribunal de l'immortalité et, dans une moindre mesure, celui d'Hemingway, lié à l'essai «À la recherche du présent perdu». Sont appelés à la barre des témoins: Rainer Maria Rilke, Romain Rolland et Paul Éluard, afin de comprendre ce qui les a amenés à se prononcer en faveur de Bettina von Arnim dans sa relation «amoureuse» avec le célèbre poète allemand, telle qu'il est possible de la lire dans *Correspondance de Goethe avec une enfant*, ouvrage que von Arnim a publié après la mort de Goethe. Il s'agit d'une première possibilité du mot-concept (de l'idée-mot) procès

qui est explorée ici. Kundera semble partir d'une locution courante, «faire le procès de quelqu'un», pour indiquer que Goethe a été soumis à des critiques répétées, mais il lui donne par la suite un sens plus métaphorique, presque allégorique. Le procès entrepris par les trois biographes l'aurait été au nom d'une conception de l'amour qu'ils partageraient et qui ne s'accorde pas avec les actions de Goethe dans son histoire avec Bettina.

Dans l'essai, une seconde possibilité de l'idée-mot procès est développée, mais cette fois non pas dans le contenu, mais dans la forme même de cette partie du roman. Stratégiquement, l'idée du procès que reprend le narrateur-essayiste convient fort adéquatement à l'essai, car comme le suggérait Lukács, «l'essai est un tribunal, mais ce qui en constitue l'essentiel, et l'élément décisif quant aux valeurs n'est pas la sentence (comme dans le système), mais le procès lui-même» (1972 [1910]: 33). En fait, le procès, à la fois comme processus (ou discussion d'idées) et comme litige à résoudre (acceptant l'intrigue romanesque, même déconstruite) permet l'enchevêtrement de l'essai et du récit. Il s'agit d'abord du résumé commenté d'un procès qui s'est déroulé durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, puis d'un nouveau procès dans lequel les règles diffèrent de celles du précédent. La forme argumentative adoptée dans ce deuxième procès permet au narrateur-essayiste de présenter les points de vue des adversaires de Goethe et de réutiliser leurs propres arguments à la lumière d'une situation historique nouvelle, dans le but de renverser le sort qu'il trouve immérité pour «le plus grand poète allemand». Selon le narrateur-essayiste, parce qu'il a refusé l'amour de Bettina au profit de Christiane, sa femme, Goethe aurait été injustement condamné par un de ses «biographes» (Rilke) à porter le titre de Falstaff de l'amour. La réhabilitation de Goethe constitue alors clairement l'enjeu principal qui se profile derrière son argumentation, car s'il expose d'abord succinctement les incriminations textuelles des trois témoins (Rilke, Rolland, Éluard) de façon relativement objective ou plutôt, sans dénigrer injustement le point de vue des adversaires, il n'en reste pas là, il cherche ensuite à constituer un plaidoyer en faveur de Goethe.

La volonté du narrateur-essayiste de réhabiliter Goethe se retrouve immédiatement confrontée à un obstacle de taille: le plus grand auteur allemand a-t-il réellement besoin d'être défendu? Que peuvent représenter aujourd'hui la biographie d'un romancier qu'on ne lit plus guère ou les quelques lignes d'un ouvrage mineur, «Les sentiers et les routes de la poésie» (1952), d'un poète surréaliste en fin de carrière? Le passage qu'Éluard consacre à Goethe et Bettina

ne fait pas plus de trois pages, incluant une longue citation d'une lettre de Bettina. La grandeur des œuvres de Goethe ne suffit-elle pas à compenser les interprétations partiales ou erronées qui auraient porté sur sa vie et non sur son œuvre? Dans tout cela, une chose semble limpide: c'est bel et bien à une défense de l'homme que le narrateur se livre et non à celle de l'œuvre. Cette situation n'est pas sans créer un certain paradoxe: pourquoi s'intéresser davantage à la vie de Goethe qu'à ses œuvres? Sans doute parce que c'est lui que les trois biographes attaquent, et non pas ses œuvres. Le narrateur-essayiste restera donc sur le même terrain que les trois principaux témoins de ce procès reconstitué, en suggérant toutefois — en quelque sorte pour résoudre le paradoxe — de revenir aux œuvres et de laisser l'homme reposer en paix. Pour être plus exact, c'est à la fin de la deuxième partie, lors du premier entretien entre Hemingway et Goethe, que celui-ci oppose la beauté de son *Faust* — qu'il souhaite représenter au théâtre de marionnettes — à l'avidité du public de se retrouver plutôt derrière la scène pour observer l'Auteur. L'œuvre serait mise en danger par la horde de biographes potentiels qui se désintéressent de la lecture (ou de l'audition) de *Faust*, et de ce qu'il peut toujours nous dire.

Si le narrateur-essayiste s'attarde à ces trois témoignages et s'il les juge capitaux, c'est bien davantage pour ce qu'ils représentent et *qui* ils représentent. D'abord, Rilke, celui qui, aux yeux du narrateur-essayiste, suit immédiatement Goethe dans la hiérarchie de la poésie de langue allemande; ensuite, Éluard, le poète surréaliste et communiste reconnu pour ses jugements politiques parfois implacables; enfin, Rolland, le romancier populaire adorateur des femmes qui faisait, en son temps, pleurer ses fidèles lectrices. En outre, même si Éluard ne consacre qu'un bref passage à cette question dans son ouvrage, son rôle devient important parce qu'il faisait déjà partie de l'univers kundérien. Éluard était un personnage du roman *Le livre du rire et de l'oubli* et il revient aussi régulièrement dans différents essais où souvent il incarne la poésie, l'avant-garde ou le militantisme politico-littéraire. Après avoir résumé chacun des trois témoignages sur la situation, le narrateur-essayiste précise: «Parvenus à ce point, nous pouvons prendre la défense de Goethe [...]» (1993 [1990]: 282). Il transforme la suite de l'essai en donnant à l'écrivain un sérieux appui, tout en gardant toutefois une distance, un parti pris modéré envers l'auteur de *Poésie et Vérité*, s'assurant toujours de ne pas tomber dans le même travers idéologique que celui qu'il dénonce.

En intentant un nouveau procès à ceux qui auraient injustement traduit Goethe devant le tribunal de l'immortalité, le narrateur-essayiste énonce l'hypothèse principale de l'essai, qui consiste à montrer à quel point l'idée suprême du sentiment pousse certains êtres humains (les *homines sentimentales* justement) à condamner indûment des auteurs ou des œuvres au nom d'une quelconque morale du sentiment amoureux. D'abord, qu'est-ce qu'un *homo sentimentalis*? Pour le narrateur-essayiste, «il faut définir l'*homo sentimentalis* non pas comme une personne qui éprouve des sentiments (car nous sommes tous capables d'en éprouver), mais comme une personne qui les a érigés en valeurs» (p. 289). Cette idée est récurrente dans les ouvrages de Kundera et elle le devient encore davantage dans les plus récents, comme en témoigne la conclusion d'une des parties d'«Improvisation en hommage à Stravinski», sous-titrée «Le tribunal des sentiments», où l'essayiste dénonce les excès de la sentimentalité, notamment lorsque celle-ci devient un critère d'évaluation d'une œuvre artistique: «Va-t-on un jour en finir avec cette imbécile inquisition sentimentale, avec cette Terreur du cœur?» (Kundera, 1993: 83) Cette critique contre la «Sainte Église du Cœur» (p. 103) dans *Les testaments trahis* s'apparente fortement à celle que mène le narrateur-essayiste dans «*Homo sentimentalis*» et elle oblige le lecteur *a posteriori* à repenser aux enjeux qui sous-tendent cet essai spécifiquement romanesque. Autrement dit, ce n'est pas l'étanchéité de la frontière entre roman et essai qui est en jeu ici, puisque Kundera favorise l'hybridité générique, mais plutôt de ce qu'un roman peut recevoir du discours essayistique. C'est en comparant à nouveau les deux types d'essais que l'on peut observer à quel moment le contenu idéal, voire idéologique n'est plus acceptable pour le roman.

Les procès auxquels on aurait assigné Goethe et Hemingway font l'objet d'un bref essai, en grande partie dialogué, dans la deuxième partie du roman, «L'immortalité», qui s'avère essentiel à la compréhension de la réflexion qui se poursuit dans «*Homo sentimentalis*». En fait, c'est par un passage humoristique venant d'un Goethe moqueur que se termine cette partie. L'échange entre les deux écrivains commence *in medias res*, par une remarque d'Hemingway interpellant Goethe. Face au désarroi d'Hemingway (un jeune immortel), qui se plaint de l'attitude de ses biographes, Goethe tente de le rassurer sur le destin qui est réservé aux écrivains célèbres après leur mort:

—C'est l'immortalité, que voulez-vous, dit Goethe. L'immortalité est un éternel procès.

—Si c'est un éternel procès, il faudrait un vrai juge! Et pas une institutrice de village armée d'un martinet.

—Le martinet brandi par une institutrice de village, voilà l'éternel procès! Qu'aviez-vous imaginé d'autre, Ernest? (1993 [1990]: 126)

Dans «*Homo sentimentalis*», le narrateur reprendra de façon plus systématique la forme du procès où il se transformera à la fois en témoin, en avocat de la défense et en juge. Cela implique plus précisément non pas de se substituer au vrai juge, mais de remplacer «l'institutrice de village» représentante symbolique dans ce contexte du discours de la *doxa*. Si la présence du juge se fait sentir dans ce court essai dialogué, il ne prononce pourtant pas de sentence. Il s'agit peut-être là d'une des distinctions importantes que l'on pourrait établir chez Kundera entre l'essai, d'un côté et l'essai spécifiquement romanesque, de l'autre. Quand la critique devient acerbe, quand l'essayiste d'«Improvisation en hommage à Stravinski», par exemple, condamne non sans virulence la «terreur du sentiment», cette critique analogue se fait tout en nuances dans la conclusion de la partie «L'immortalité», notamment par l'utilisation de différents discours, rendant vraisemblablement impossible la condamnation de quiconque dans ce procès de l'immortalité des créateurs. Voilà donc une limite claire de la démarche essayistique: l'essayiste se permet d'aller vers la condamnation (d'une idée, d'une attitude, d'une tendance), tandis que le narrateur-essayiste ne franchit pas ce seuil, se contentant plutôt d'une désapprobation.

L'essai dans le roman explore justement la frontière qui sépare plusieurs discours ambigus ou contradictoires. Pour Eva Le Grand, la frontière constitue sans l'ombre d'un doute l'une des caractéristiques fondamentales du roman kundérien: «son roman n'affirme jamais mais interroge indéfiniment les incertitudes et la *relativité absolue* des choses» (1995: 170). Afin d'accentuer l'importance de cette relativité — dont il est un peu abusif de dire qu'elle est *absolue* — des idées et des discours, le narrateur-essayiste d'«*Homo sentimentalis*» poursuit son observation sur l'omniprésence du sentiment en optant pour l'humour, l'ironie et la légèreté du ton. Cette désinvolture (accompagnée d'une anecdote assez cocasse) crée un discours qui, s'il était énoncé de façon univoque, pourrait se lire comme une série de lieux communs, de clichés ou encore d'affirmations relevant d'un discours d'autorité. Par exemple, lorsqu'il est question de sentimentalité européenne excessive, quel autre pays que la Russie<sup>14</sup> pourrait s'imposer d'emblée? Ainsi, selon le narrateur-essayiste,

la Russie est, par excellence, le pays de la sentimentalité chrétienne. Elle a été préservée du rationalisme et de la scolastique médiévale, elle n'a pas connu de Renaissance. [...] L'*homo sentimentalis* n'a donc pas trouvé en Russie de contrepoids suffisant et il y est devenu sa propre hyperbole, que l'on appelle communément *l'âme slave*. (1993 [1990]: 296)

Jusqu'ici, ces propos «romanesques» se distinguent fort peu des hypothèses soutenues ailleurs par Kundera que j'ai déjà évoquées. La spécificité romanesque de l'essai se produit immédiatement après, et c'est à nouveau une anecdote qui vient donner une couleur toute en demi-teintes aux explications concernant l'*homo sentimentalis*. Si la Russie est associée au Sentiment, quel autre pays que la France peut s'imposer comme lieu de la Raison, en tant qu'opposition idéale à la Russie?

La Russie et la France sont deux pôles de l'Europe qui exerceront l'un sur l'autre une éternelle attirance. [...] Pour conclure une lettre, un Français vous écrit: «Veuillez agréer, cher Monsieur, l'assurance de mes sentiments distingués.» Quand j'ai reçu pour la première fois une telle lettre, signée par une secrétaire des Éditions Gallimard, je vivais encore à Prague. De joie, j'ai sauté au plafond: à Paris, il y a une femme qui m'aime! Elle a réussi, dans les dernières lignes d'une lettre officielle, à glisser une déclaration d'amour! Non seulement elle éprouve des sentiments, mais elle souligne expressément qu'ils sont distingués! Jamais une Tchèque ne m'a rien dit de pareil!

Bien plus tard, quand je me suis installé à Paris, on m'a expliqué que [...] les «sentiments distingués» représentaient le plus bas degré de la politesse administrative, confinant presque au mépris.

Ô France! Tu es le pays de la Forme, comme la Russie est le pays du Sentiment! (p. 296-297)

La présence marquée du narrateur-essayiste dans son texte modifie quelque peu le discours argumenté de l'essayiste. Le rôle de l'anecdote est renforcé par la relation intéressante qui se produit entre le «je» de l'énonciation et le «je» de l'énoncé (le soi du présent et le soi du passé). L'anecdote — que certains liront comme autobiographique — a ici une fonction essayistique, car c'est une digression qui vient confirmer la pertinence du discours de l'essai. Elle apporte peu de choses à la fiction au sens strict et elle n'apprend rien non plus de très important quant au sujet de l'énonciation. Pourtant, le côté personnel de l'anecdote est très significatif, puisque c'est dans le but d'illustrer de façon comique les arguments qu'il proposait précédemment que le narrateur-essayiste se dépeint comme un simple personnage à qui est arrivé un événement banal à cause d'un malentendu culturel

où il apparaît sympathiquement risible! Ainsi, l'arrivée du narrateur-essayiste comme personnage, les moments ironiques et l'autodérision se traduisent par une forme d'argumentation plutôt légère et humoristique — autorisant du même coup l'utilisation de quelques idées sommaires et inévitablement stéréotypées — et non par une véritable *démonstration* d'un point de vue intellectuel. C'est par la réunion de tous ces éléments que l'essai atteint le maximum de son potentiel romanesque, autrement dit qu'il trouve son lieu d'expression le plus original. En ce sens, voilà sans doute pourquoi nombre de ses critiques (Chvatik, Le Grand, Misurella) louangent aussi son discours essayistique *spécifiquement romanesque*: il s'éloigne résolument des formes philosophiques purement abstraites, des positions idéologiques trop strictes ou encore des idées dogmatiques.

Un autre aspect de la construction très fine d'«*Homo sentimentalis*» tient à son discours enthymématique: l'argumentation est claire et cohérente, mais lacunaire — au sens d'inachevée — et elle est accompagnée du procédé de digression, qui laisse au narrateur-essayiste la liberté de tisser les liens entre les diverses composantes de son texte. De cette façon, Goethe mène à Rilke, qui mène à Romain Rolland, qui mène à Bettina, puis à Don Quichotte (*l'homo sentimentalis* par excellence), et enfin à Dostoïevski et à Tolstoï. Cette première chaîne de noms propres est formée métonymiquement autour d'un thème spécifique: l'amour-sentiment. Ensuite, une deuxième chaîne métonymique recommence à partir des deux grands romanciers russes et elle conduit à Rilke (par son attachement spirituel à la Russie), puis à nouveau aux Russes, aux Français, aux Tchèques et encore aux Russes. Liée métonymiquement autour du sentiment excessif, cette deuxième suite onomastique permet au narrateur de jouer sur le renversement d'un cliché célèbre relatif à *l'homo sentimentalis*: l'âme slave. Ce détour vers la Russie n'est toutefois que temporaire et il donne l'occasion au narrateur-essayiste — comme je l'ai montré précédemment — d'alléger le propos avec quelques anecdotes qui comparent notamment les Russes aux Français. Le retour à Goethe crée une troisième chaîne autour des larmes — l'illustration par excellence du sentiment ou de son excès —, à partir d'une larme «démagogique» que Goethe n'aurait pas su retenir. Cela conduit aux pleurs que Paul a versés en apprenant la mort d'Agnès, sa femme, permettant ainsi au narrateur d'intégrer les personnages du récit principal à son essai. De plus, en ayant recours à une prolepse (l'épisode de la mort d'Agnès survient quelque cent pages plus loin dans la trame

événementielle), le narrateur-essayiste brise ici de façon astucieuse la linéarité d'un des deux récits principaux.

Enfin, l'amour de Paul pour les femmes (d'abord Agnès, puis sa sœur Laura) instaure un parallèle avec l'amour *inconditionnel* de Romain Rolland pour la féminité et sa préférence pour l'âme *hypertrophiée* de Bettina, au détriment de celle de Christiane, annonçant directement la clôture du procès qui restera malgré tout suspendu: «l'ami du progrès et des larmes n'a donc pas hésité un seul instant lorsque, entre Christiane et Bettina, il a fallu choisir» (1993 [1990]: 316). Ce dernier maillon de la chaîne souligne l'importance des larmes chez Kundera. La larme<sup>15</sup> est aisément démagogique, mais il n'est pas toujours possible de l'éviter. Le terme rappelle également l'amphibologie barthésienne: d'un côté, les larmes sont liées à la condition humaine, elles font partie de nous (la douleur, la peine); de l'autre, elles peuvent devenir un redoutable instrument de la terreur sentimentale (le débordement, l'émotion extrême). En ce sens, la larme est simultanément objet sensuel et idéal. C'est donc par la combinaison d'un fonctionnement métonymique à l'intérieur d'un discours enthymématique (constitué de nombreuses digressions) que l'essai progresse, se constitue en discours résolument polysémique et se termine à nouveau par une absence de jugement définitif de la part du narrateur-essayiste. Comment en arrive-t-il à juger sans prononcer de sentence? C'est là que réside l'art de l'essai spécifiquement romanesque.

### **Présence de l'absent**

Si le discours essayistique kundérien est normalement émis par une voix distincte et limpide, les dialogues entre Goethe et Hemingway viennent bouleverser cette tendance. Dans *L'immortalité*, les deux grands auteurs se retrouvent dans un au-delà romanesque entourés d'autres écrivains immortels. Leur apparition initiale donnait lieu à deux anecdotes, chacune racontant une expérience liée au désir du public (lecteurs, spectateurs) de se désintéresser de leur œuvre et de s'intéresser à leur vie. Si cette première rencontre dans la seconde partie du roman clôt le récit de Goethe et de Bettina, leur deuxième (et dernier) entretien joue un rôle similaire, puisqu'il se déroule après le procès et sert de conclusion à «*Homo sentimentalis*». Cette courte section de l'essai se distingue nettement des précédentes: d'abord, elle est la seule presque entièrement dialoguée; ensuite, la présence du narrateur-essayiste devient graduellement plus discrète, jusqu'à son effacement à peu près total à la toute fin. C'est à travers les interprétations fautives,

ridicules ou encore «kitschifiantes», pour reprendre l'expression de Kundera, de leur vie ou de leur œuvre proposées par leurs «biographes» que les deux grands auteurs se rejoignent.

Comment expliquer la transformation d'une personne réelle (en l'occurrence deux écrivains) en personnages fictifs dans un essai romanesque, c'est-à-dire une œuvre de fiction qui cède temporairement du terrain à l'univers idéal? Au premier chapitre, j'ai rappelé la proposition d'André Belleau qui suggérait de s'interroger sur la pertinence de concevoir l'essai comme fiction idéelle, en se demandant, je le rappelle, «si Novalis est aussi fictif dans Fernand Ouellette que Napoléon dans Stendhal» (1984: 151). Si cette proposition ouvrait une perspective de recherche stimulante, elle m'avait toutefois semblé vouée à l'échec du fait qu'elle était restreinte à un très petit nombre d'essais, les registres critique (ou cognitif), polémique et même poétique se trouvant d'emblée rejetés. Les personnages d'«*Homo sentimentalis*» m'oblige cependant à reprendre cette question, mais en la reformulant autrement. Par exemple, Goethe joue-t-il toujours le même rôle dans l'ensemble du roman? Dans la recréation fictionnelle de la rencontre entre Napoléon et Goethe et dans le dialogue (philosophique, ludique, essayistique) que ce dernier a avec Hemingway, force est de constater que le lecteur se retrouve devant deux Goethe dissemblables. La différence ne tient pas uniquement au rapport à une réalité extérieure vérifiable (Goethe a bien été reçu par Napoléon) ou appartenant à l'Histoire (la rencontre entre les deux grands hommes est devenue célèbre, car elle a été retenue par les historiens), mais bien à la fonction textuelle. Le premier Goethe est un personnage de roman; le second est un personnage essayistique, tout aussi fictif, mais dont la fonction relève d'un autre ordre, celle d'ouvrir à l'essai spécifiquement romanesque une voie où le personnage vient changer les règles du jeu. Un dialogue analogue sur l'immortalité n'aurait pas le même impact, pour l'essai, s'il avait été tenu par deux personnages strictement fictifs comme Paul et son jeune collègue Bernard, avec lesquels on doit malgré tout tracer un parallèle. Ici, Goethe et Hemingway sont des médiateurs de la parole du narrateur-essayiste; ils reprennent ses propos, mais en les transformant un peu en les soumettant à une autre évaluation.

La conversation entre Goethe et Hemingway adopte une forme rappelant certains dialogues platoniciens: Goethe jouant à sa façon le rôle de Socrate et Hemingway, l'un de ses disciples. Ainsi, la dialectique (au sens aristotélicien du

terme) permet à Goethe de diriger Hemingway dans cet échange philosophique où il est question de présence et d'absence:

- Dans mes livres non plus je ne suis pas présent. Celui qui n'est pas ne peut pas être présent.
- Ce langage est trop philosophique pour moi.
- Oubliez un instant que vous êtes américain et faites travailler votre cerveau: celui qui n'est pas ne peut pas être présent. Est-ce si compliqué? (p. 319)

Bien que l'ensemble du dialogue demeure fantaisiste — il inclut des blagues inévitablement stéréotypées, sur les Américains cette fois —, il n'en demeure pas moins une discussion d'idées qui vient accompagner la réflexion d'«*Homo sentimentalis*». Le dialogue des deux immortels s'apparente davantage aux propos et au ton du narrateur-essayiste qu'à ceux des autres personnages du roman. Cette stratégie rhétorique de Goethe, qui consiste à diriger (avec une ironie certaine) le dialogue et à persuader Hemingway de ses hypothèses philosophiques ou métaphysiques autant par les questions qu'il lui pose que par les réponses qu'il lui donne, touche à deux formes de présence et d'absence: celle de l'Auteur et celle du narrateur (ou de l'énonciateur, de l'essayiste, ou ici du narrateur-essayiste). Ce que dit Goethe reprend une idée chère à Kundera: l'indélectable moi de l'auteur dans ses romans ou encore un oubli de soi. Deux idées auxquelles on peut très aisément se rallier.

Tout juste avant que ne s'achève leur discussion intellectuelle, un des derniers exemples de la dialectique fait en sorte qu'il devient impossible de prendre leur dialogue au sérieux:

- L'homme ne sait pas être mortel. Et quand il est mort, il ne sait même pas être mort.
- [...] Vous croyez vraiment que la meilleure manière d'être mort soit de perdre votre temps à bavarder avec moi?
- Ne faites pas l'andouille, Ernest, dit Goethe. Vous savez bien que nous ne sommes en ce moment que la fantaisie frivole d'un romancier qui nous fait dire ce que lui-même veut dire et ce que nous n'aurions probablement jamais dit. Mais passons. (p. 320)

Le discours du narrateur-essayiste connaît un véritable prolongement à l'intérieur de ce dialogue fantasque. D'un côté, on peut voir la dernière remarque de Goethe comme un élément du «narratexte», c'est-à-dire

l'ensemble des éléments qui concourent à enchâsser l'histoire, à l'embellir, à l'enrichir de considérations morales et philosophiques,

bref tout ce qui, intégrant et dépassant la narration primitive, lui confère une dimension irréductible aux simples données de l'intrigue. (Blin, 1990: 118)

D'un autre côté, il s'agit d'un commentaire métatextuel, le signe d'un texte qui se désigne constamment. Bien plus que la question terminologique, c'est le retour indirect du narrateur-essayiste, retour ironique, voire dérisoire, qui confirme l'hypothèse voulant que le dialogue ne soit que la suite de la réflexion développée antérieurement dans l'essai, mais qui lui ajoute immédiatement un rectificatif ironique mettant en garde quiconque d'aller trop loin dans ce genre d'interprétation. L'effet de fiction comme invraisemblable avoué prend tout son sens ici. Ce que laisse entendre Goethe vers la fin d'un échange ludique mais non sans profondeur sur l'immortalité agit comme un double rappel: tout d'abord, ce qui a précédé ne peut que relever du fictionnel; ensuite, le retour du fictionnel n'a de sens que parce qu'il est avoué, parce qu'il conserve ses fonctions métatextuelle et essayistique.

### **Nouvelle présence**

La présence du narrateur-essayiste est primordiale dans «*Homo sentimental*». Mais de quelle sorte de présence s'agit-il? Si l'on peut rejeter d'emblée le premier type de présence dont parle le personnage de Goethe (l'Auteur et son moi), le second paraît déterminer le sort de l'essai. Autrement dit, l'art de l'essayiste devient aussi celui de se dissimuler dans le texte, non en tant que métaphore de la présence de l'Auteur, mais en tant qu'entité organisatrice de l'essai. Nul doute qu'«*Homo sentimental*» aurait eu une toute autre allure si le narrateur-essayiste s'était abstenu d'intervenir dans l'essai. Le narrateur-essayiste d'«*Homo sentimental*» ne s'inscrit pas explicitement dans la problématique du sujet de l'énonciation essayistique introspective qui parle d'un objet réel (lui-même) à travers un objet apparent (de nature culturelle). La réflexion sur soi devient ici secondaire. Pourtant, si la présence du narrateur-essayiste comme sujet de l'énonciation ne conduit pas à la connaissance d'un objet spécifique, elle sert en quelque sorte d'intermédiaire, celui à travers qui converge les hypothèses, les idées, les anecdotes et les critiques dans l'essai.

Cette présence s'explique plus aisément par une étude détaillée des différents pronoms personnels utilisés, tant par leur emploi que par leur récurrence. Le «je» (qui apparaît environ vingt-cinq fois) est presque toujours en position de sujet, et rarement en position d'objet (les adjectifs possessifs sont très peu retenus), alors que le «nous», utilisé à une trentaine de moments, occupe aussi bien les deux

fonctions. Le «on» apparaît à six occasions, toujours au sens du pronom neutre, pour annoncer une proposition ou pour affirmer une idée largement partagée ou encore pour suggérer quelque chose de moins facile à défendre. Enfin, l'usage du «vous» (environ douze occurrences) vient ajouter une autre dimension à cette présence, puisqu'il s'agit d'interventions multiples du narrateur-essayiste auprès du narrataire (du lecteur) qui ont pour effet de rappeler sa participation dans le texte. Les multiples tactiques auxquelles le narrateur-essayiste a recours pour interpeller le narrataire sont autant de façons de présenter un assentiment tacite de sa part et de faire le point sur la situation, ou encore un moyen de se rapprocher de lui en lui prêtant des intentions similaires aux siennes. Le «je» est le pronom de la parole, de l'affirmation et de la nomination: «je le répète» (p. 280); «je suis contraint à recourir» (p. 283); «j'aimerais appeler» (p. 287); «je l'ai dit» (p. 294); «j'ai dit que» (p. 300); «voilà ce que j'appelle» (p. 301); «j'ai appelé» (p. 314); «je l'ai décrit» (p. 315)», mais aussi du doute, de l'interrogation: «si j'en crois» (p. 292); «je suis surpris» (p. 313); «je la soupçonne» (p. 316). Pourtant, le «je» demeure toujours rattaché à l'argumentation sauf lors du récit comique de la lettre en provenance de Paris où la subjectivité domine. Si le «on» est plus ou moins réservé aux énoncés d'ordre général, le «nous» fait appel au sens commun, à ce que tout être humain connaît ou reconnaît. Les sentiments: «nous sommes tous capables d'en éprouver» (p. 289), «le sentiment, par définition, surgit en nous à notre insu» (p. 291); les valeurs: «nous sommes tous fiers de nos valeurs» (p. 289); les habitudes de pensée: «nous avons pris l'habitude» (p. 293), «nous ne savons même pas pourquoi» (p. 293-294), «nous parvenons toujours à la même conclusion» (p. 294), «nous pensons tous à peu près la même chose» (p. 299).

Si l'alternance pronominale permet de diversifier l'essai, de le nuancer et de présenter des opinions, des impressions et des arguments différents ou complémentaires, il n'en reste pas moins qu'elle affirme aussi une présence très forte du narrateur-essayiste dans son texte. En ce sens, le premier paragraphe d'«*Homo sentimental*» donne d'emblée le ton:

Au cours de l'éternel procès intenté à Goethe, *on* a prononcé contre lui d'innombrables réquisitoires et fourni d'innombrables témoignages sur l'affaire Bettina. Pour ne pas lasser le lecteur avec une énumération d'insignifiances, *je* ne retiendrai que trois témoignages qui *me* semblent capitaux. (p. 277; je souligne.)

L'intervention du narrateur-essayiste est immédiate et indique deux choses: d'abord, il procède lui-même à l'évaluation de la situation, c'est-à-dire qu'il ne

reprend pas un débat qui a déjà eu lieu ailleurs; ensuite, il précise que le choix des témoignages est subjectif, et qu'il n'a pas été arrêté d'après les études de spécialistes de Goethe, ou encore à partir d'un point de vue officiel de ce que l'histoire littéraire a retenu de cet événement. Il s'agit bien de sa propre lecture, de sa propre traversée des récits sur Goethe, des diatribes ou des reproches qui ont été proférés contre lui. Le ton original de l'essai relève aussi du vocabulaire juridique employé; dès le premier paragraphe, on note: procès, réquisitoire, ainsi que témoignage et l'expression «l'affaire Bettina» qui, sans être exclusivement liés à l'univers du droit et de la loi, font partie des termes communément employés par un certain discours ou même par la presse juridique. De plus, les verbes (intenté, prononcé, retiendrai) que choisit le narrateur-essayiste correspondent parfaitement bien aux discours et aux événements entourant un procès. Ce lexique juridique sera utilisé avec consistance tout au long d'«*Homo sentimentalis*». Il permet non seulement de consolider une cohérence sémantique, mais en plus, il sert bien l'argumentation du narrateur-essayiste en assurant une tension un peu plus dramatique dans le récit des événements relatés.

### **Sens, idéologie, relativité**

Étudier la différence entre l'essai et l'essai romanesque et tout le domaine judiciaire de l'action du narrateur-essayiste fournit deux occasions de revenir à la délicate question du sens telle qu'elle se pose dans les romans de Kundera. Pour ce faire, il importe de demeurer attentif au texte lui-même et moins aux conséquences de certaines déclarations ou de certains gestes de Kundera. Un «débat» orchestré par la revue *Études littéraires* a entrouvert la porte de ce sujet, que plusieurs spécialistes de Kundera préféreraient taire. Commentant la monographie d'Eva Le Grand, Noël Audet demande à l'auteure: «Ne peut-on dire qu'il y a chez Kundera une volonté d'imposer le sens, un certain dirigisme idéologique [...]?» (Audet et Le Grand, 1996: 145) La question, bien qu'elle soit nuancée par l'ensemble du propos, paraît presque brutale, mais force est de reconnaître qu'Audet a le mérite d'émettre une hypothèse que presque personne d'autre n'avait osé soulever. Dans sa réponse, Le Grand réaffirmera toutefois que, selon elle,

aucune des idées (qu'elles soient énoncées par un personnage ou par le narrateur) ne peut être perçue comme plus vraie ou plus fausse qu'une autre, et cela pour la simple raison que tous ces discours, idées ou thèmes (aussi affirmatifs qu'ils puissent paraître pris séparément) se trouvent reliés *ironiquement* (et sont donc

*relativisés*) dans une structure régie par la seule dynamique des hasards [...]. (p. 148)

La proposition de Le Grand rejoint (ou reprend) en fait une des conceptions kundériennes du roman exposée dans *L'art du roman* : «par définition, le roman est l'art ironique» (Kundera, 1986: 159). Même si l'on adopte l'acception proposée par Kundera, il reste que tout n'est pas systématiquement ironique dans un texte qui se veut *ontologiquement* ironique. L'ensemble du sens privilégié dans une œuvre, s'il est laissé à la «dynamique des hasards», peut transformer l'essai ou le roman en piège idéologique. Où tracer dès lors la frontière entre ce que l'on peut affirmer et défendre dans un roman sans tomber dans le discours idéologique? Où se situe réellement la différence entre un essai et un essai romanesque? Pour comprendre plus à fond cette «direction idéologique», ainsi que le rôle de l'essai dans *L'immortalité*, comparons-le de nouveau à un autre essai des *Testaments trahis*, «À la recherche du présent perdu», dont le traitement s'apparente à celui d'«*Homo sentimentalis*»: l'essayiste procède, en l'occurrence, à la réhabilitation du compositeur tchèque Leos Janacek et, encore une fois, à celle d'Ernest Hemingway, en renouant même avec quelques arguments déjà utilisés dans *L'immortalité* à propos d'une des biographies consacrée à ce dernier. L'essai est divisé à peu près également entre une étude consacrée à Hemingway, une autre à Janacek, suivies d'une série de considérations sur le roman, le théâtre et la musique.

La énième biographie publiée sur Hemingway, auteur fréquemment discuté dans *L'immortalité*, reçoit un commentaire au tout début du roman; il s'agit, écrit le narrateur, de «la cent vingt-septième [biographie], mais cette fois vraiment très importante» (1993 [1990]: 16), une petite note qui est immédiatement suivie de propos ironiques de la part du narrateur. Cette biographie passe donc de sujet de discussion dans un roman (Paul en parle avec intérêt dans la dernière scène, alors que le narrateur se permettait encore une fois de faire des remarques ironiques, voire sarcastiques sur l'ouvrage) à un objet d'analyse dans un essai. En fait, il ne s'agit peut-être pas de la même biographie, puisque le nom de l'auteur n'est jamais mentionné dans le roman et qu'il existe une pléthore de biographies sur le romancier américain, mais les critiques qu'elle reçoit sont fort semblables. Autrement dit, même si ce sont deux biographies différentes, c'est surtout le genre biographique qui est d'abord visé, et encore plus précisément une certaine conception de la biographie. Dans «À la recherche du présent perdu», c'est un biographe d'Hemingway singulier, Jeffrey Meyers, qui est victime de la contre-

attaque de Kundera. Dans ce contexte, le mot contre-attaque n'est pas trop fort, étant donné le ton et les arguments employés pour défendre l'œuvre d'Hemingway: la «condamnation» de Meyers apparaît irrévocable. Kundera commence son texte en citant et en commentant une courte nouvelle d'Hemingway, *Hills Like White Elephants*<sup>16</sup>, qui jouera un rôle important dans l'étude idéologique de la vie d'Hemingway que propose Meyers. Kundera poursuit sa défense par un commentaire textuel de la biographie écrite par Meyers concernant le passage de *Collines comme des éléphants blancs*, visant à montrer la faiblesse des arguments de l'auteur dans sa critique morale d'Hemingway.

Dans sa dissection d'un court passage évocateur du texte de Meyers, Kundera montre, exemples textuels à l'appui, que le biographe a réécrit la nouvelle d'Hemingway à sa façon «en une leçon de morale» (1993: 175) et que «le rapprochement avec la biographie de l'auteur [...] laisse entendre que le héros négatif et immoral est Hemingway lui-même» (p. 175). Après coup, Kundera conclut son essai de façon percutante:

C'est ainsi que l'interprétation kitschifiante met des œuvres d'art à mort. L'interprétation kitschifiante, en effet, ce n'est pas la tare d'un professeur américain [...]; c'est une séduction venue de l'inconscient collectif; une injonction du souffleur métaphysique; une exigence sociale permanente; une force. (p. 176-177)

La condamnation est clairement sans appel. Si la démonstration de Kundera est convaincante, s'il est même facile pour le lecteur d'adhérer à la position de l'essayiste, aucune possibilité n'est laissée pour «relativiser» les propos énoncés sur l'ouvrage de Meyers ou la position idéologique que ce dernier a adoptée. En revanche, parce qu'il est inclus dans le roman, «*Homo sentimentalis*» atténue plus aisément la critique et intègre une autre forme de discours; ce faisant, le roman, à son tour, relativise les propos de l'essai. La question de la biographie d'Hemingway ne s'arrête pas là puisque dans la dernière partie de *L'immortalité*, alors que le narrateur rencontre les personnages de son roman, elle est introduite dans la conversation. Même si la discussion reprend des éléments d'«*Homo sentimentalis*», on a quitté le domaine de l'essai romanesque. Ainsi, Paul procède à l'énumération des lectures qu'il a faites récemment, surtout des biographies d'auteurs et d'artistes:

— Et une superbe biographie d'Hemingway! Ah, celui-là, quel imposteur. Quel menteur. Quel mégalomane [...].

— Si vous êtes prêt, en tant qu'avocat, à défendre des assassins, dis-je, pourquoi ne prenez-vous pas la défense des auteurs qui, à part leurs livres, ne sont coupables de rien? (p. 490)

Contrairement à l'essayiste, le narrateur ne se réserve pas le dernier mot. Le sens univoque tend à devenir plus flottant et à se dissoudre. Pour l'essayiste, Meyers est répréhensible; pour le romancier, Paul n'est pas, ne peut pas l'être sans devenir platement le porte-parole romanesque de la *doxa*.

Je pose à nouveau la question d'Audet: dans le contexte d'un essai enchâssé dans le roman, est-il toujours pertinent de parler de dirigisme idéologique? Certes, il est possible de voir où se situe Kundera dans ses essais, même si ses prises de positions «idéologiques» ne se font pas au nom d'une école de pensée ou d'un parti politique. Mais dans ses romans, les mêmes prises de positions ne tiennent plus. Malgré le questionnement idéal qui traverse un roman comme *L'immortalité*, il n'est mis en œuvre que pour comprendre une situation relative à un ou des personnages. L'idée exprimée relève de la pensée du narrateur, mais elle demeure toujours très concrète, en particulier lorsqu'il examine des idées-mots telles «trahir». Ce terme, on l'a vu, a une acception claire dans *Les Testaments trahis* qui est proposée et défendue par l'essayiste. Par contre, dans *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984), d'où est tirée la définition de «trahir» des «Soixante-Treize mots» de *L'art du roman*, la trahison est toujours liée à un personnage, Sabina, et s'inscrit dans une liste de «mots incompris<sup>17</sup>». La profondeur de la pensée sur la trahison se mêle aux multiples situations où Sabina choisit de trahir, mot grave, dont la signification dans certains contextes peut s'avérer lourde de conséquences. La réflexion du narrateur sur le sens du mot qui s'effectue à travers les situations contingentes dans lesquelles Sabina se retrouve n'est jamais immuable; il n'est pas non plus possible de l'associer aux idées de l'auteur. Conséquemment, le terme idéologique paraît impropre même pour les essais, et plus encore pour les romans. La défense d'Hemingway dans «À la recherche du présent perdu» se fait au nom du respect de l'œuvre d'un auteur reconnu, de l'intelligence, du goût et, bien entendu, de la raison. Elle n'est pas là pour appuyer une cause. Il faut sans doute concevoir la façon de faire kundérienne non comme une orientation idéologique, mais comme une prise de position intellectuelle et libre — une position d'essayiste très franche. Ce que l'on peut observer en tant que «volonté d'imposer le sens» dans certains essais critiques se lit plutôt comme une argumentation rigoureuse, voire implacable, par conséquent plus fermée, c'est-à-dire qu'elle ne permet pas (ou très difficilement) la réplique.

Si on ne peut pas percevoir de sympathie pour les trois «biographes» de Goethe de la part du narrateur-essayiste, ils sont malgré tout des écrivains reconnus; pour cette raison, le narrateur-essayiste affiche une attitude respectueuse évidente envers eux. Rilke est présenté comme «le plus grand poète allemand après Goethe» (1993 [1990]: 277). Selon le narrateur-essayiste, dans son ouvrage *Goethe et Beethoven*, Romain Rolland

ne cache pas que sa sympathie va surtout à Bettina [...]. Goethe l'afflige, même s'il ne nie pas sa grandeur [...]. Ce point de vue, *je le répète*, est exprimé avec subtilité et un sens de la mesure. Les épigones sont toujours plus radicaux que leurs inspireurs. *J'ai entre les mains* une riche biographie de Beethoven, publiée en France dans les années soixante. Là, on parle carrément de la lâcheté de Goethe [...]. (p. 280; je souligne.)

La façon dont la position prise par Rolland est présentée s'avère caractéristique de la stratégie adoptée par le narrateur-essayiste. Sa première intervention, une brève incise, allègue sa bonne foi dans ce dossier. Il n'est pas question de dénigrer injustement le romancier français. La seconde intervention rappelle la présence du narrateur-essayiste, qui permet au lecteur de suivre avec lui le déroulement de son argumentation; la courte digression subséquente brise la linéarité propre à une démonstration argumentative rigoureuse, c'est-à-dire qu'elle assure un nouveau rythme — parfois saccadé — à l'essai, qui devient un peu plus rapide que celui du reste du roman. Quant à Éluard, s'il est présenté avec moins de déférence comme un «Saint-Just de l'amour-poésie», le narrateur-essayiste tient à préciser quand ont été écrits ses textes: «soyons justes à son égard, au moment le moins heureux de sa carrière de poète, alors qu'il est furieusement partisan de Staline» (p. 281).

En revanche, les collègues biographes de Meyers ne sont dignes d'aucun respect; tous, ils rejoignent cette classe des «épigones». Il importe toutefois de lire très attentivement les remarques de Kundera qui peuvent paraître souvent analogues, mais qui sont nuancées de façon évidente selon qu'elles se trouvent dans la narration d'un roman, dans un essai spécifiquement romanesque ou dans un essai. Des distinctions surgissent en effet dans les petits détails: le ton employé par l'essayiste, le sens de la pondération, l'humour et l'ironie. Dans «À la recherche du présent perdu», l'humour est littéralement absent, l'ironie est dissipée, mais le sarcasme se fait, par ailleurs, beaucoup plus présent. Le sens du texte en est donc affecté de manière importante. Les essais qui relèvent principalement du registre cognitif (ou critique) dans *L'art du roman* et *Les testaments trahis* possèdent

des conclusions quasi catégoriques ou du moins très peu perméables à la discussion. En apposant le point final, l'essayiste ne semble autoriser aucune répartie.

La conclusion polysémique d'«*Homo sentimentalis*» est, quant à elle, presque exemplaire à cet égard. D'abord, les cinq dernières pages sont consacrées au dialogue entre Goethe et Hemingway dans lequel le narrateur-essayiste intervient à peine. Ensuite, si les propos sont semblables à ceux de l'essai «À la recherche du présent perdu», la légèreté du ton (qui contraste avec la dialectique d'ensemble de ce passage) vient nuancer les différents aspects de la pensée de l'essayiste et empêche toute tentative de l'enfermer dans un discours à sens unique. La sagesse de Goethe se porte garante de toute interprétation univoque de l'éternel procès, tout en donnant un sens (dérisoire?) à l'immortalité:

—Car j'ai compris, une fois pour toutes, que l'éternel procès est une connerie. J'ai décidé de profiter enfin de mon état de mort pour, si vous me passez cette expression inexacte, aller dormir. Pour savourer la volupté du non-être total, dont mon grand ennemi Novalis disait qu'il a une couleur bleutée. (p. 321)

Pour reprendre métaphoriquement l'équation logique, on pourrait dire que l'on se retrouve avec une situation duelle de tiers exclu/tiers inclus: exclu du dialogue, puisque le narrateur-essayiste n'est pas présent et qu'il n'intervient pas; inclus, puisque ce long effet de fiction vient poursuivre et terminer la réflexion qu'il avait entamée au début d'«*Homo sentimentalis*». Cette dernière sortie très théâtrale de Goethe relève aussi d'une prise de position éthique de la part du narrateur-essayiste. En ce sens, donner la réplique finale à Goethe, comme à un grand acteur, c'est en quelque sorte lui rendre hommage — peu importe si ce Goethe tient un discours parfois iconoclaste. Goethe a donc la parole avant et après le procès, comme si son témoignage se situait au-delà des préoccupations des biographes, quels qu'ils soient. De plus, c'est aussi une façon de retirer la parole à ceux qui sont présentés dans l'essai comme ses contempteurs.

### **Essai polymorphe**

Dans *L'immortalité*, la fonction de l'essai spécifiquement romanesque permet d'explorer la façon dont les discours de l'essai et du roman se complètent. Mais où peut-on classer l'essai spécifiquement romanesque kundérien? Ni introspectif, ni polémique, ni critique, il nous force à repenser les catégories ou registres potentiels de l'essai. En fait, «*Homo sentimentalis*» est un peu tout cela à la fois: il est

polémique dans sa mise en accusation des biographes, critique dans sa discussion de l'idée de sentiment et des diverses manifestations de l'*homo sentimentalis*, et enfin il est introspectif dans les moments où le narrateur-essayiste s'implique plus directement dans le texte ou quand il ajoute des anecdotes qui le mettent en scène, jetant un éclairage nouveau — souvent humoristique — sur la situation étudiée. Dans l'ensemble, lorsqu'on le compare aux essais non romanesques, on remarque que l'essai spécifiquement romanesque dans *L'immortalité* adopte un ton plus conciliant, que le narrateur apparaît plus présent en tant que «personnage», qu'il ne s'autorise pas le même discours de vérité et que l'ironie s'impose clairement comme modalité discursive. Le recours plus systématique à la fiction marque aussi un «clivage» entre les deux formes d'essais.

C'est par le biais d'un discours enthymématique (et son fonctionnement tout en digressions), qu'«*Homo sentimentalis*» ouvre la porte à une discussion d'idées polysémique axée sur la culture et l'histoire européennes et confère à l'essai un rôle qui lui convient admirablement. Si le procès auquel nous assistons dans «*Homo sentimentalis*» joue sur le terrain de la fiction et des idées, le dialogue entre Goethe et Hemingway se présente comme un moment résolument fictif dans l'essai; on pourrait même parler ici de *fiction spécifiquement essayistique*. Celle-ci serait une forme d'essai développée à l'intérieur d'un récit fictif, lui-même intégré à un essai enchâssé dans le roman. Bien entendu, on pourrait contester cette hypothèse en affirmant simplement que tout est fictif dans *L'immortalité* puisque c'est un roman, et on aurait raison. Pourtant, c'est en intégrant des discours non fictifs à l'origine (autobiographie, essai, reportage, Histoire) à l'intérieur du roman que Kundera réussit à créer des polyphonies romanesques. L'hybridité générique et l'interdiscursivité nous obligent à ne pas être enfermés dans des catégories étanches. Ainsi, la fiction essayistique occupe une place privilégiée étant donné qu'elle est une illustration (sérieuse ou loufoque) d'un discours idéal intégré à l'ensemble romanesque. Elle dépasse du même coup le simple effet de fiction en se constituant comme un récit organisé et non plus en petits moments impressionnistes.

## TROISIÈME PARTIE

**LE ROMAN DU RIRE ET DE L'OUBLI**

Je ne m'identifie à aucun personnage. Je déteste les romans autobiographiques. [...] Qu'est-ce que le roman autobiographique? Un auteur veut nous expliquer sa vie et ses attitudes sous la forme chiffrée du roman. C'est oiseux et ridicule. Il devrait écrire des mémoires, cela serait plus honnête. Naturellement — mais c'est un autre problème — le romancier explore *toujours* ses expériences personnelles, mais non pas pour donner à voir sa vie, mais pour créer un monde imaginaire autonome.

Milan Kundera, «Entretien accordé à N. Biron».

Le chapitre sur Roland Barthes insistait beaucoup sur les liens étroits qui unissent l'essai, l'autobiographie et la tentation du romanesque dans *Roland Barthes par Roland Barthes*. Le trio essai, roman et autobiographie participe d'une toute autre relation chez Kundera. Cependant, s'il existe un lieu où cette convergence se réalise avec efficacité (au sens de la réussite de l'effet produit), c'est bien dans *Le livre du rire et de l'oubli*. De plus, il faut bien reconnaître que l'énonciation polypronominale qui prévaut dans *Roland Barthes* est aussi d'une autre tonalité que celle d'«*Homo sentimentalis*», c'est-à-dire que la question du sujet ne s'exprime pas de manière aussi expérimentale. D'ailleurs, dans *Le livre du rire et de l'oubli*, une telle énonciation n'existe pas. Dans ce roman, il faut plutôt comparer celui qui dit «je» dans la narration, dans l'essai et dans le récit autobiographique. D'autant plus que Kundera crée des *alter ego* romanesques qui s'appellent aussi Milan Kundera (ou M. Kundera ou même Milanku dans *La lenteur*). La question autobiographique devient en quelque sorte inévitable, même si elle se présente d'emblée comme trompe-l'œil pour un romancier, car la confusion est possible. Tout lecteur de roman ne possède pas nécessairement les moyens de distinguer entre autobiographie, autobiographie romanesque ou anti-autobiographie. Qu'est-ce qu'un romancier, selon l'auteur de *L'art du roman*? «Le trait distinctif du vrai romancier: il n'aime pas parler de lui-même» (1986: 177). Comment Kundera arrive-t-il alors à concilier cette position et l'intégration de récits autobiographiques dans ses romans? L'ironie joue sans doute un rôle, mais elle ne peut pas répondre de tout. Il faut aussi pouvoir aller au-delà de l'aversion kundérienne pour le roman autobiographique. Non pas pour relire ses romans — à

l'instar de ce que certains suggèrent — comme des autobiographies romancées, ce qu'ils ne sont assurément pas, mais pour comprendre la fonction de la trace autobiographique et de sa transformation dans une œuvre de fiction.

Kundera a tenu à de nombreuses reprises des propos très mordants, sinon dévastateurs face à la biographie et surtout aux biographes dénoncés comme «fouilleurs de poubelles». Il ne serait pas exagéré de parler dans son cas de fureur anti-biographique. Si dans *L'immortalité* la biographie comme récit anti-artistique ou contre-artistique est ridiculisée, l'attaque va indéniablement plus loin dans *L'art du roman* où Kundera écrit:

les biographes d'un romancier défont ce que le romancier a fait, refont ce qu'il a défait. Leur travail, purement négatif du point de vue de l'art, ne peut éclairer ni la valeur ni le sens du roman [...]. Au moment où Kafka attire plus l'attention que Joseph K., le processus de la mort posthume de Kafka est amorcé. (1986: 178)

Dans *Les testaments trahis*, par exemple, il fustige plus particulièrement Jeffrey Meyers, mais il ne s'arrête pas là; il s'en prend aussi aux «monographes» (ceux de Kafka et de Janacek, par exemple), qui interprètent l'œuvre à la lumière de la biographie de l'auteur ou de ce qu'ils connaissent de sa vie. La répulsion de Kundera envers le biographique ne touche pas seulement les biographies, mais bien toute tentative d'associer librement l'auteur et son œuvre, et encore plus toute réduction d'un texte littéraire aux éléments biographiques de son auteur. Y aurait-il moyen de résoudre ce paradoxe? Au contraire, s'agit-il plutôt d'assumer de telles contradictions? Créer des fictions de soi consiste quelquefois à risquer pleinement une énonciation. Le rapport de Kundera au domaine (auto)biographique rend encore plus problématique la présence d'*alter ego* qui portent le nom de l'auteur dans ses romans.

## ESSAI ET AUTOBIOGRAPHIE

Le critique et romancier britannique David Lodge (1990: 160) a qualifié *Le livre du rire et de l'oubli*<sup>8</sup> de chef-d'œuvre de la fiction postmoderne. Il est vrai que la structure du roman remet en cause la chronologie, l'organisation d'ensemble, le rapport du narrateur au texte qu'il est en train d'écrire, la place du narrateur dans son texte, la linéarité du récit, l'intrigue, etc. Roman en forme de variations, roman-à-la-limite-du-roman (les sept parties ne possèdent que des liens très ténus entre elles, à l'exception de la quatrième et de la sixième parties, où l'on retrouve le même

personnage, Tamina), *Le livre* suscite une série d'interrogations concernant l'essai romanesque et le récit autobiographique. Si la présence de l'essai dans ce roman n'atteint pas l'importance qu'elle aura dans *L'immortalité*, la donnée autobiographique, elle, met en place de nombreuses questions qui trouveront quelques réponses dans *L'immortalité*. Pour la première fois dans un roman, Kundera a recours à l'autobiographique, rejoignant aussi par ce procédé plusieurs romanciers postmodernes qui ont fréquemment réintroduit (souvent de manière ironique) des passages autobiographiques dans leurs romans.

Le discours autobiographique se divise en deux mouvements: d'abord, dans la troisième partie, le récit du narrateur aux prises avec la police tchèque et la censure qui pèse sur lui; ensuite, dans la cinquième partie, le récit biographique de la mort du père du narrateur. La différence de registre entre les deux textes (dont il sera question plus en détail ultérieurement) est très importante, car l'interrogation inhérente au sujet doit être posée différemment. Il s'agit plus précisément de la distinction entre le récit de l'autobiographe d'un côté, et celui du biographe-témoin de l'autre. Alors que dans *L'immortalité*, on peut sans doute voir dans la présence d'un personnage-narrateur appelé Milan Kundera une parodie de l'auteur qui ne peut s'empêcher d'apparaître dans un roman ou un récit comme s'il s'agissait d'un livre de confessions, en y exposant ouvertement, voire candidement son moi, dans *Le livre*, la relation au récit autobiographique apparaît d'un tout autre ordre. Dans *L'immortalité*, le narrateur qui s'appelle Milan Kundera et qui écrit un roman se transforme en personnage de roman, mais sans aucunement se dévoiler. À la fin de *L'immortalité*, «en compagnie de ses propres ego imaginaires, l'auteur-Kundera assiste, avec une nostalgie ironique non dissimulée, à la mort du roman européen (et du sien propre) [...]» (Le Grand, 1995: 95), tandis que dans *Le livre*, les apparitions du personnage-auteur ne produisent pas cet effet simultanément festif et dérisoire.

Présent lui aussi dans différentes sections du roman, l'essai s'inscrit de multiples façons, sans toutefois occuper l'espace romanesque du début à la fin; par exemple, les passages essayistiques restent à peu près absents de la deuxième et de la septième parties. En revanche, les cinq autres contiennent de nombreux morceaux, souvent très brefs, où l'essai survient, c'est-à-dire que le narrateur arrête le récit de façon quelque peu inattendue pour le commenter ou pour se lancer dans des digressions successives. C'est surtout la troisième partie — la première des deux intitulées «Les anges» — qui offre un exemple d'essai spécifiquement

romanesque au sens où l'entend Kundera. La partie principale de l'essai consiste en fait en une critique de *Parole de femme*, essai féministe d'Annie Leclerc, qui est accompagné, en plus du récit autobiographique du narrateur, d'une anecdote à propos de deux étudiantes américaines aux noms angéliques (Michelle et Gabrielle) qui doivent préparer un exposé sur la pièce *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, d'une fable sur l'ange et le diable (qui peut se lire comme un essai sur le rire) et d'un récit mettant en vedette Paul Éluard à Prague, dont les paroles sont toutes composées de vers tirés du recueil *Le visage de la paix*. L'essai ne constitue donc qu'un des cinq éléments de cette section, et n'occupe pas une place quantitativement plus grande que les autres, pourtant, il sert de liaison. De plus, la construction essayistique de l'ensemble de cette partie du roman annonce déjà celles de «La grande marche» de *L'insoutenable légèreté de l'être* et d'«*Homo sentimentalis*»; les cinq éléments alternent durant neuf chapitres et certains intègrent plusieurs aspects appartenant aux diverses lignes romanesques (l'essai, le texte autobiographique, le récit sur Éluard). Si «Les anges» pose intrinsèquement la question «Qu'est-ce qu'un ange?», c'est à travers le réseau thématique du rire que l'on peut relier l'autobiographie, la fiction et l'essai entre eux.

Quoique dans «Les anges» l'essai ne joue pas un rôle prépondérant, il est cependant le discours qui donne le ton à cette partie par sa critique acerbe du rire tel que proposé par Leclerc dans son essai. Le narrateur-essayiste se fait alors plus polémiste, plus provocateur qu'il ne le sera dans *L'immortalité*. Après avoir cité de longs passages de *Parole de femme*, à propos du rire, le narrateur-essayiste commente quelques énoncés concernant ce que l'auteure appelle la «jouissance féminine». Il se lance ensuite dans une première évaluation critique du livre de Leclerc, qui s'apparente à un jugement péremptoire: «Seul un imbécile pourrait sourire de ce manifeste de la joie. Toute mystique est outrance. Le mystique ne doit pas craindre le ridicule, s'il veut aller jusqu'au bout, jusqu'au bout de l'humilité, ou jusqu'au bout de la jouissance» (1979: 94). L'interrogation éthique, au sens du principe de respect de l'autre, pour paraphraser Antoine Compagnon (1998), qui animait le narrateur-essayiste dans sa mise en scène de Goethe paraît absente ici; la signification qui émane du texte de Leclerc est limpide pour l'essayiste, et sa critique, en apparence, l'est tout autant. Cette situation pourrait mener à une impasse, parce qu'il serait aisé de voir dans l'analyse de Kundera uniquement une position anti-féministe et misogyne. En fait, il s'agit bien d'une moquerie d'un certain féminisme — plus essentialiste —, mais aussi d'une critique d'une attitude

ontologique face à la vie, à la sexualité et au rire. Cette partie contient quelques passages autobiographiques où le rire joue un rôle déterminant, malgré les situations dramatiques dans lesquelles se trouve le narrateur. Il peut s'agir du rire intelligent de sa jeune amie R., «c'était bien ce rire-là que je désirais entendre» (p. 115) ou encore du «rire effrayant des anges» (p. 123). L'habileté de la construction de Kundera dans «Les anges» consistera, entre autres choses, à intégrer la dimension cognitive de l'essai à la fiction (le récit des deux étudiantes américaines), qui est elle-même une réflexion sur un texte de fiction, en l'occurrence *Rhinocéros* d'Ionesco, dont le propos n'est pas sans incidence sur les épisodes autobiographiques.

### **Le paradoxe autobiographique chez Kundera**

Pour Barthes, le texte autobiographique contient un aspect ludique indéniable, dans son refus d'être enfermé à l'intérieur d'un discours immuable, dans sa dimension partiellement fictionnelle et dans ses échappées essayistiques. Même s'il peut arriver à Barthes de s'en méfier et de s'en défier, le discours autobiographique (ou biographique) ne possède pas chez lui une valeur négative. Dans le cas de Kundera, on peut voir toute la question biographique dans ses textes comme relevant d'un paradoxe. D'une part, Kundera affirme et répète sa répugnance envers un certain type de biographies et déplore qu'aujourd'hui, bien des lecteurs s'intéressent seulement à la vie des auteurs et non plus à leurs œuvres. Son attitude face à la biographie fait dire à Jacques Lecarme que «les formulations les plus accréditées de ce que nous appellerions volontiers l'anti-autobiographisme primaire sont prodiguées dans le livre [...] de Milan Kundera, *Les testaments trahis*» (1993: 233). Si la critique de Lecarme mérite d'être nuancée, elle est loin d'être fautive, car la virulence des propos de Kundera dans quelques essais l'empêche précisément de tenir un discours moins univoque sur le phénomène biographique. Pour être plus précis, Kundera ne décrie pas les journaux, les mémoires ou les autobiographies d'écrivains: il vilipende les auteurs d'autobiographies déguisées en romans ou pire en romans à clés, et il se montre virulent surtout envers de nombreux biographes auteurs d'ouvrages moralisateurs sur les écrivains qu'ils étudient. D'autre part — et c'est bien ici qu'apparaît la dimension paradoxale —, Kundera, en romancier, n'hésite pas à recourir à l'autobiographie pour ajouter un contrepoint romanesque. En ce sens, l'anecdote autobiographique ne serait qu'une des options offertes au romancier, option à

laquelle recourt Kundera en certaines occasions. Pour Kvetoslav Chvatik, dans les romans de Kundera,

le matériau de la biographie individuelle peut donc, comme tout autre matériau littéraire ou extralittéraire, être l'un des éléments constitutifs du roman, mais uniquement dans sa «négativité», en tant que dépassement de la partie qui sépare le moi du non-moi, en tant que *possibilité* non réalisée dans la réalité. (1995: 30)

Chvatik, qui paraphrase ici le narrateur de *L'insoutenable légèreté de l'être*<sup>19</sup>, n'a sûrement pas tort, mais il néglige l'importance de ce qu'il appelle la «séparation du moi et du non-moi». Le non-moi permettrait-il non pas d'éclairer la vie de l'auteur, mais bien la manière dont se construit ou se conçoit une identité à travers la fiction? En ce sens le non-moi serait une forme de fiction de soi, car la fiction de soi ajoute bien une dimension fictive à un texte qui ne l'est pas au préalable, tout en s'éloignant de la vérité sur soi normalement recherchée par l'autobiographe. Le statut des récits autobiographiques demeure ambigu dans les romans de Kundera. Pourquoi inclure des éléments autobiographiques si l'on se méfie de l'autobiographie, et si à plus forte raison on la récuse? D'abord, le romancier (tout romancier) peut évidemment utiliser n'importe quel élément discursif qu'il juge pertinent à la construction romanesque. Ensuite, l'ajout de passages autobiographiques (même s'ils disent peu de choses sur le sujet autobiographique lui-même), permet d'approfondir la question du moi ou du sujet, autrement que par la simple création d'ego expérimentaux<sup>20</sup> purement fictifs. Tout le défi consiste à user de la biographie ou de l'autobiographie sans réellement se dévoiler. La mise en question de l'identité n'est pas la même si le personnage du roman s'appelle Milan Kundera et si, de surcroît, l'auteur atteste ailleurs que les passages du roman sont bel et bien autobiographiques. Le personnage de l'autobiographie a beau devenir fictif dès qu'il entre dans le roman, il ne peut pas dire la même chose sur la question du sujet; il le dit à tout le moins autrement. Tout récit autobiographique romanesque (si bref ou si vague soit-il sur l'autobiographe lui-même) met en cause le sujet.

### **L'autofiction à l'œuvre**

L'hypothèse nouvelle que je risquerai ici concernant le corpus kundérien sera d'affirmer qu'il devient possible de relire comme autofictions les récits autobiographiques à l'intérieur de quelques-uns de ses romans; je pense surtout aux deux parties intitulées «Les anges» dans *Le livre*. Kundera lui-même les décrit

dans *L'art du roman* (1986: 95) comme de petits récits autobiographiques, même s'ils sont intégrés à l'ensemble romanesque; en théorie, ils oscillent donc entre un pacte romanesque et un pacte autobiographique, selon la terminologie de Philippe Lejeune, en brouillant l'un et l'autre. Ces courts textes qui explorent les possibilités existentielles du moi (ou d'une fiction de soi) sont d'autant plus intéressants que Kundera les déclare autobiographiques tout en refusant farouchement l'idée de référent hors-textuel réel même pour les personnages qui portent son nom. Comment réconcilier ces deux positions en apparence antagonistes: ne pas aimer, en tant que romancier, parler de soi-même et ajouter des narrateurs-auteurs s'appelant Milan Kundera et racontant des passages vraisemblablement tirés, ou du moins inspirés de sa vie? Il est important de préciser qu'il n'est jamais permis de savoir quels événements sont véridiques dans ce qui est présenté comme un récit autobiographique. En soi, cela importe d'ailleurs très peu. De plus, l'aspect ludique consiste peut-être en une première piste à suivre. Le jeu romanesque peut aussi impliquer une tentative de *déjouer*, autrement dit, de mettre en défaut les certitudes du sujet. Dans l'univers autofictif, la fiction de soi accentue le rôle du «sujet incertain», pour reprendre l'expression barthésienne.

En procédant de telle façon, Kundera fraierait-il avec ce que Lecarme nomme ironiquement «le plus mauvais des mauvais genres» (1993: 233)? Si on peut parler d'essai spécifiquement romanesque, l'autofiction n'est-elle pas, en quelque sorte, un récit autobiographique romanesque ou à tout le moins fictif? Le ludisme explique partiellement l'importance des autofictions dans le roman, mais il ne saurait être la seule raison; rester à l'écoute de l'appel du jeu tel que le préconise Kundera ne constitue pas l'unique moyen de concevoir un sujet fictif. Il s'agit aussi de mettre en cause, presque radicalement, la question de l'identité. Voilà pourquoi la dimension autofictive doit être davantage explorée, puisque, pour citer de nouveau les propos de Régine Robin, «peut revendiquer l'appellation d'autofiction toute forme textuelle qui écrit, pense, narre le fictif de l'identité» (1997: 25). En ce sens, l'autofiction peut très bien s'inscrire en mode mineur, et n'occuper qu'une très petite partie d'un récit, sans pour autant devenir insignifiante, bien au contraire. Il serait inadmissible de considérer *Le livre*, dans son ensemble, comme une entreprise autofictive; il s'agit bel et bien d'un roman. En revanche, les quelques récits autobiographiques mettent sérieusement en question la conception de l'identité du sujet. N'est-ce pas là un leurre que se tend le romancier à lui-même? Comment, en

effet, arrive-t-on se mettre en scène, même indirectement, même fictionnellement, lorsqu'on répugne à parler de soi?

La fiction de soi constitue ce moyen privilégié, non pas pour résoudre le paradoxe, mais bien pour illustrer une situation singulière. Ce qui ressort des passages autobiographiques de ce roman en forme de variations, c'est bien le fictif de l'identité, et non une poétique de l'égotisme. L'interrogation des moments autofictifs devient nécessaire à la fois par le rejet de l'autobiographie et par la nature des passages cités. Le premier qui est tiré du récit autobiographique se présente de façon très factuelle, et le moi du narrateur demeure difficile à circonscrire, puisqu'il y est très peu question de ses angoisses ou de ses états d'âme:

Peu après que les Russes ont occupé mon pays en 1968, ils m'ont chassé de mon travail (comme des milliers et des milliers d'autres Tchèques), et personne n'avait le droit de me donner un autre emploi. Alors, de jeunes amis sont venus me trouver [...] [et] m'ont proposé d'écrire sous leurs noms des dramatiques pour la radio et la télévision, des pièces de théâtre, des articles [...] pour que je puisse ainsi gagner de quoi vivre. (1979: 96-97)

Le récit autofictif ne s'offre pas comme exemplaire, le sujet n'est pas exceptionnel (puisque'il affirme n'être qu'un parmi des milliers dans la condition qu'il décrit), même si c'est là une situation où il est montré comme une sorte de paria dans une société communiste dominée par une puissance étrangère. Autrement dit, cette modalité de départ aurait pu servir de base à la création d'un témoignage de victime sur qui le sort s'acharne. Au contraire, le narrateur met d'abord l'accent sur l'identité collective, puis il esquisse un portrait de lui-même qui ne s'avère pas très différent de celui qu'il ferait d'un autre personnage du roman.

Justifier les actions de celui qui écrit n'est pas le but recherché par cette anecdote autobiographique. Pourtant, la situation d'exclu du narrateur conduit à un dénouement encore plus bouleversant. Il se voit contraint d'abandonner le stratagème lui permettant de gagner sa vie — écrire sous un pseudonyme des horoscopes pour une publication à grand tirage —, car la police a réussi à trouver qui se cachait derrière l'astrologue: «mon identité d'auteur était découverte» (p. 111). Ce qui cause ce grave problème, c'est le dévoilement de l'identité réelle, l'impossibilité de continuer à vivre avec une identité fictive. On se retrouve ici devant une dualité propre à la fiction de soi. D'un côté, l'identité fictive était rendue possible grâce au pseudonyme, qui permet de cacher le véritable nom d'un auteur — un référent hors-textuel. De l'autre, le fictif de l'identité tient pour acquis que celle-

ci est connue, mais son exploration procède du fictionnel. Plus loin dans cet épisode crucial, le narrateur voit son amie R., la directrice de la revue grâce à qui il a obtenu l'emploi, pour une ultime rencontre. La description de la fin de celle-ci donne lieu à moment véritablement troublant:

[J]'éprouvai soudain une envie frénétique de lui faire l'amour. Plus exactement: une envie frénétique de la violer. De me jeter sur elle et de la saisir dans une seule étreinte avec toutes ses insoutenables contradictions [...].

Mais je voyais deux yeux angoissés fixés sur moi (des yeux angoissés dans un visage intelligent) et plus ces yeux étaient angoissés, plus grand était mon désir de la violer, et d'autant plus absurde, imbécile, scandaleux, incompréhensible et irréalisable. (p. 121-122)

Ni véritable aveu de culpabilité, ni sérieuse autocritique (bien que le narrateur qualifie son désir en des termes négatifs), ni justification: le désir du viol de l'amie occupe un rôle difficile à saisir. Il ne sert pas un but spécifiquement associé à la démarche de l'autobiographe. D'ailleurs, quelle leçon peut-on tirer de cette anecdote? Sans doute aucune. En tout cas, aucune ayant un contenu moral immuable, si ce n'est le risque d'une énonciation qui, malgré le recours à la fiction de soi, place le sujet dans une position précaire.

Cette anecdote n'a pas non plus de fonction essayistique, du moins pas directement, étant donné que le narrateur ne se lance dans aucune discussion approfondie sur le viol, sur le désir ou même sur la culpabilité; après l'avoir écrite, il effectue plutôt un retour à la fiction: «Il se peut que ce désir insensé de violer R. n'ait été qu'un effort désespéré pour me raccrocher à quelque chose au milieu de la chute. Parce que, depuis qu'ils m'ont exclu de la ronde, je n'en finis pas de tomber [...]» (p. 122). Ce commentaire du dernier épisode, qui fait allusion à la solitude presque inéluctable du narrateur s'oppose au vers d'Éluard cité antérieurement, «*Nous ne serons plus jamais seuls*» (p. 108), et renvoie à *Rhinocéros*, le texte d'Ionesco qui accompagne la réflexion dans cette partie. Sans que le sort du narrateur soit présenté comme une reprise de celui qui est réservé à Béranger dans *Rhinocéros*, on peut néanmoins y voir une analogie avec ce protagoniste qui se retrouve seul, dont l'ultime monologue clôt la pièce de la façon suivante: «Contre tout le monde, je me défendrai, contre tout le monde, je me défendrai! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout! Je ne capitule pas!» (Ionesco, 1991: 638). Pourtant, la situation exposée par Kundera ne se présente pas comme l'alternative ionescienne: résister ou capituler, même si le narrateur précise: «la

police secrète voulait [...] nous contraindre à capituler et à nous rétracter publiquement» (p. 97). Elle demeure dans une zone plus grise. L'autre aspect qui donne une valeur presque emblématique à cette scène difficile est sa republication à différents moments, dans différents ouvrages. La partie «Les anges» avait été publiée en 1979 dans la revue montréalaise *Liberté*, un peu avant la parution du roman chez Gallimard. Auparavant, une version antérieure de la scène du «désir du viol», incluse dans un article sur Francis Bacon, avait fait l'objet d'une publication dans la revue française *L'Arc*. Elle a aussi été reprise en introduction d'un ouvrage de France Borel portant sur les portraits et les autoportraits de Francis Bacon<sup>21</sup>. La seule explication apportée touche à la brutalité qui se trouve en nous. La recitation de cette scène délicate, cette réénonciation lui confère, *a posteriori*, un rôle crucial pour interroger la dimension éthique de la fiction de soi dans un roman. Ce qui en rend la lecture encore plus énigmatique, c'est qu'elle n'est pas accompagnée de commentaires supplémentaires, rendant la position du sujet plus vulnérable, mais son intention éthique encore plus cohérente: celui qui a écrit la scène en assume, des années plus tard, l'énonciation sans justification.

La différence entre les types de récits autobiographiques et biographiques est illustrée, dans le second, par la focalisation sur un autre personnage que le narrateur. Le récit (auto)biographique de la mort du père du narrateur s'inscrit dans un tout autre registre que les parties autofictives étudiées précédemment. Décrivant le contexte où il s'interroge sur son père, le narrateur affirme:

Le silence de mon père devant qui tous les mots se dérobaient,  
le silence de cent quarante-cinq historiens auxquels on interdit de  
se souvenir, ce silence innombrable qui retentit en Bohême  
constitue l'arrière-plan du tableau sur lequel je peins Tamina.  
(1979: 248)

C'est à travers le silence qu'il amorce le récit sur son père, mais la citation précédente l'indique, c'est aussi ce thème qui lui permet de toucher à trois dimensions de l'identité: biographique, collective et fictive. Les diverses séquences sur le père créent un contrepoint aux autofictions centrées sur le narrateur; celui-ci se transforme en témoin qui relate les derniers instants de la vie de son père et qui interroge leur relation. En fait, biofiction et autofiction demeurent inévitablement enchevêtrées. Même si les passages ont comme objet principal le père, les commentaires du narrateur relèvent plus typiquement de la rétrospection: la maladie du père, sa perte progressive de la parole, son agonie finale. Après le constat d'une sorte d'impasse entre le père et le narrateur, il s'agit pour lui de

prendre la parole pour celui qui ne l'a plus, et conséquemment, de la lui redonner: «nous parlions de musique, mais c'était une étrange conversation entre quelqu'un qui ne savait rien mais qui connaissait des mots et quelqu'un qui savait tout mais ne connaissait pas un seul mot» (p. 246). Cette impossibilité de dire devient encore plus saillante grâce à la figure rhétorique du chiasme, non pas sur le plan syntaxique, mais bien sémantique: d'un côté, ne pas savoir, mais pouvoir; de l'autre, ne pas pouvoir, mais savoir. Autre élément assez caractéristique du discours autobiographique, les regrets:

Je comprends les reproches que se fait Tamina. Je m'en suis fait, moi aussi, quand papa est mort. Je ne pouvais pas me pardonner [...] de m'être permis de le manquer. Et ce sont justement ces remords qui m'ont fait brusquement comprendre ce qu'il voulait sans doute me dire devant la partition ouverte de la sonate opus 111. (p. 252)

Celui qui possède les mots s'en servira par la suite pour expliquer ce que le père avait enfin compris à propos des variations de Beethoven, comme s'il tentait d'achever en quelque sorte le livre que le père écrivait, mais qu'il ne pouvait pas terminer. C'est par cette citation indirecte du père que le narrateur peut lui redonner le pouvoir de la parole. La fiction de soi réussit donc à jouer un autre rôle, plus complémentaire, c'est-à-dire que l'interrogation sur soi devient médiatisée par un indispensable rapport à l'autre. Ici, en somme, l'épisode sur le père en révèle autant sur le fils, le narrateur, mais en conservant toujours un parallèle avec la situation semblable de Tamina, le personnage principal strictement fictif du roman, rendant l'autobiofiction et le récit romanesque indissociables.

## **UNE MISE EN SCÈNE DE L'ÉCRITURE**

L'analyse d'un texte de Kundera semble presque inévitablement marquée dès l'abord et de diverses manières du sceau métadiscursif kundérien sur sa propre œuvre. Peut-on (doit-on) vraiment y échapper? L'autopoétique de Kundera ouvre de brillantes perspectives de recherche; en revanche, les études qui en découlent risquent, lorsqu'elles sont suivies de trop près, de freiner jusqu'à un certain point l'originalité de l'interprétation. Puisque l'art de l'essai kundérien est élaboré et diversifié, pourquoi ne pas avoir privilégié *L'art du roman*, et surtout *Les testaments trahis*? Si ces deux essais sont originaux, la forme et le registre adoptés se sont pas uniques, tandis que l'essai spécifiquement romanesque, tel qu'il s'inscrit et se

déploie dans ses romans, offre un discours singulier qui se distingue dans le corpus littéraire contemporain. De plus, l'univers kundérien est romanesque et la place de l'essai, bien qu'elle soit grande, ne peut que très difficilement se comprendre sans entrer dans un rapport dialectique ou de complémentarité avec le roman, ce qu'illustre *L'immortalité*. Bien que le roman soit pénétré par un discours essayistique, c'est vraiment «*Homo sentimentalis*» qui approfondit la notion d'essai spécifiquement romanesque sans que l'œuvre d'idée ne parvienne à remettre en question la valeur romanesque de l'ensemble.

Ce qui frappe particulièrement dans «*Homo sentimentalis*», c'est cette mise en scène du procès, qui aurait pu se révéler hasardeuse ou rester enfermée dans un univers idéal univoque, mais dont la réelle efficacité assure un rythme, un dynamisme à l'essai. Le procès de *l'homo sentimentalis*, d'un côté, et des trois «biographes» de Goethe, de l'autre, permet en fait au narrateur d'interjeter appel ou de réaliser une sorte d'anti-procès qui montre bien les limites à ne pas franchir quand on se risque à condamner un auteur à cause de certains éléments de sa vie privée jugés non conformes à une vision de l'amour ou d'une idéologie politique. La souplesse de l'essai dans le roman permet au narrateur-essayiste de ne pas être contraint d'adopter des positions critiques tranchées, comme l'essayiste le fait dans *Les Testaments trahis*. Il est vrai que la méthode des passages parallèles nous enseigne que la distinction peut paraître parfois bien mince entre les propos tenus dans un essai ou un roman; seules les modalités discursives permettent de comprendre la différence entre l'ironie et le sarcasme, entre la désapprobation et la condamnation (d'un biographe, par exemple). La forte présence du sujet dans «*Homo sentimentalis*» et les variations pronominales favorisent justement les nuances nécessaires à une énonciation plurielle. Si on ne retrouve pas un véritable discours de soi — comme chez Barthes — ni d'autofiction, sinon sous une forme parodique à la fin de *L'immortalité*, le sujet s'avère indispensable dans le processus raisonné mais lacunaire du discours enthymématique. Dans un texte où argumentation et subjectivité vont de pair, le narrateur-essayiste s'inscrit en tant que médiateur, car c'est par lui que transitent les idées, les événements et la fiction relatifs à l'essai.

Publié une dizaine d'années avant *L'immortalité*, *Le livre du rire et de l'oubli* proposait une textualité novatrice. Le discours essayistique est une partie intégrante du roman, surtout dans la troisième partie, où l'essai a recours tant à *Rhinocéros* d'Ionesco qu'à *Parole de femme* de Leclerc; la critique et le

commentaire viennent éclairer cette réflexion sur le rire. Plus complexe est la position de l'essayiste face aux textes qu'il analyse et surtout la dimension éthique qui s'y rattache. S'il pratique plus résolument la critique littéraire dans sa lecture sarcastique du texte de Leclerc, le narrateur échappe plus difficilement à la relativité de tous les discours intégrés dans le roman. La dimension la plus originale du *Livre du rire et de l'oubli* se trouve cependant dans l'autofiction enchâssée dans le roman où le paradoxe autobiographique est fort éloquent. Grâce à la dualité de la fiction de soi (l'identité fictive/le fictif de l'identité), il se produit une remise en question du sujet et de ce que l'on écrit normalement sur soi dans un passage autobiographique. Aussi les nombreux courts passages autofictifs et autobiofictifs kundériens bouleversent-ils le rapport singulier de l'autobiographie et du romanesque et forcent le lecteur à réfléchir aux possibilités identitaires tant essayistiques que romanesques.

## NOTES

<sup>1</sup> Par exemple, Nemcova Banerjee (1993), Misurella (1993), Le Grand (1995), Chvatik (1995), Scarpetta (1996), etc.

<sup>2</sup> En ce sens, je reprends cette précision déjà proposée par Alice Jardine (1991: 20-22). Plusieurs auteurs utilisent des concepts semblables en privilégiant soit le terme modernité soit le terme postmodernisme.

<sup>3</sup> L'ordre des titres est celui de leur composition —quoique deux versions antérieures différentes de *Risibles amours* aient paru avant *La plaisanterie*—, tandis que les dates qui les accompagnent correspondent à la première édition française des textes.

<sup>4</sup> *Risibles Amours* est bien un recueil de nouvelles, mais il est intégré à un grand ensemble narratif conçu comme un cycle romanesque.

<sup>5</sup> Selon Kvetoslav Chvatik, Kundera «revendique le droit de “rédiger” le catalogue de ses œuvres à l’instar des compositeurs, qui ne font pas figurer, dans le catalogue des leurs, les créations manquées ou inachevées» (1995: 39). Pour de plus amples détails concernant le «contrôle» exercé par Kundera sur son œuvre, voir aussi p. 40-41. Le catalogue raisonné de son œuvre comprend les textes mentionnés ci-haut et exclut tous les textes antérieurs à 1968, notamment ses recueils de poésie, ainsi qu’une série d’articles ou de textes ponctuels ou circonstanciels publiés jusqu’à aujourd’hui.

<sup>6</sup> La pièce fut d’abord écrite en tchèque, et par la suite traduite par l’auteur.

<sup>7</sup> Depuis plusieurs années déjà, Kundera affirme que la version française de ses romans écrits d’abord en tchèque — après qu’il les a révisés — a dorénavant la même valeur d’authenticité que l’originale en tchèque. Dans «La francophobie ça existe» (cité dans Chvatik: 249-251), il exprime l’importance de la France et de ses amis français dans son retour à l’écriture après son émigration.

<sup>8</sup> À l’instar de Gérard Genette dans *Seuils* (1987), j’emploie «prière d’insérer» au masculin.

<sup>9</sup> En ce sens, l’ouvrage de Maria Nemcova Banerjee, *Paradoxes terminaux* (1993), malgré quelques passages intéressants, semble être conçu, à bien des égards, comme une série de longs, parfois interminables, résumés de chacun des romans de Kundera.

<sup>10</sup> «Although *The Book of Laughter and Forgetting* is the first of Kundera’s novels to incorporate extensive sections which are clearly indentified as autobiography, in all of Kundera’s previous prose, a somewhat displaced autobiography has always been tacitly present.»

<sup>11</sup> Je n’y ai pas échappé. Voir Riendeau, 1999.

<sup>12</sup> À ce sujet, voir l’étude fort intéressante de Walter Moser, 1985.

<sup>13</sup> Chvatik (1995: 171) précise que dans l’édition tchèque de *L’immortalité*, Kundera définit lui-même la structure du roman.

<sup>14</sup> La réflexion sur la prédominance du sentiment dans la culture européenne, et en particulier chez les Russes, avait déjà connu ses prolégomènes dans «Introduction à une variation» — texte qui précède *Jacques et son maître* — où Kundera écrit notamment: «Ce qui m'irritait chez Dostoïevski, c'était le *climat* de ses livres; l'univers où tout devient sentiment; autrement dit où le sentiment est élevé au rang de valeur et de vérité» (1981: 8). Puis, un peu plus loin: «La sensibilité est indispensable à l'homme, mais elle devient redoutable dès le moment où elle se considère comme une valeur, comme un critère de vérité, comme la justification d'un comportement» (p. 9). Enfin, il ajoute que l'histoire de la Russie «se distingue de celle de l'Occident précisément par l'absence de la Renaissance et de l'esprit qui en résulta» (p. 10). Avant de publier ce texte, Kundera affirmait déjà dans un entretien: «Je me suis alors rendu compte que cet univers russe, cet univers hystérique, avec son culte de l'irrationnel, avec son culte de la souffrance, avec son culte du sentiment et de l'obscurité des profondeurs, que cet univers m'était profondément étranger» (cité dans Biron, 1979: 27).

<sup>15</sup> Ici, on peut assurément établir une corrélation avec la scène du *Livre du rire et de l'oubli* (1979: 179) où le narrateur, dans l'Ouest de la France, laisse couler une larme qui lui sert ensuite de lentille télescopique lui permettant de voir la scène pragoise qu'il décrit.

<sup>16</sup> Dans son analyse, Kundera a recours à la traduction française de Philippe Sollers de 1992, plutôt qu'à la traduction antérieure. Il en profite pour fustiger le premier traducteur de la nouvelle de l'avoir affublée d'un titre kitsch plutôt que fidèle: *Paradis perdu*.

<sup>17</sup> Troisième partie du roman, «Les mots incompris» forment tout un lexique et sont présentés par petites séquences narratives et essayistiques où chacun des mots ou des mots couplés sont illustrés par un moment évocateur pour Sabina et Franz, son amant.

<sup>18</sup> Dorénavant, j'utiliserai comme référence *Le livre*.

<sup>19</sup> «Les personnages de mon roman sont mes propres possibilités qui ne se sont pas réalisées. [...] Ils ont, les uns et les autres, franchi une frontière que je n'ai fait que contourner. C'est cette frontière franchie (la frontière au-delà de laquelle finit mon moi) qui m'attire» (1984: 319).

<sup>20</sup> Kundera définit les personnages de ses romans comme des «ego expérimentaux».

<sup>21</sup> Les réflexions kundériennes sur les portraits de Bacon créent des parallèles intéressants avec ses propres (auto)portraits: «les portraits de Bacon sont l'interrogation sur les *limites* du moi. Jusqu'à quel degré de distorsion un individu reste-t-il lui-même? [...] Où est la frontière derrière laquelle un "moi" cesse d'être un "moi"?» (1996: 12). L'autofiction devient une partie de l'essai sur Bacon étant donné qu'elle adopte davantage une fonction essayistique; elle illustre un moment de la réflexion sur l'identité (où commence la fiction de soi?) à travers les portraits et autoportraits du peintre.

## **CHAPITRE IV**

### **L'écriture de l'essai chez Jacques Brault: vers une nouvelle éthique**

Je m'intéresse si peu à moi-même. Disons que je m'oublie volontiers en chemin. Pour moi, ce qui importe, c'est de cheminer. [...] Ce qui me mobilise plutôt, c'est, je ne sais pas, qu'il y a en moi le visage de l'autre.

Jacques Brault, «Entretien avec R. Melançon».

## PREMIÈRE PARTIE

### LE POÈTE ET L'ESSAYISTE

Pourquoi, après Roland Barthes et Milan Kundera, consacrer un chapitre à Jacques Brault? Barthes est perçu par certains comme un théoricien devenu écrivain, mais aussi en tant qu'auteur qui est toujours resté très près de la forme essayistique; quant à Kundera, il est vu comme un romancier ajoutant l'essai à son répertoire, mais surtout à sa poétique romanesque; Brault, lui, peut donner l'impression d'être un poète avant tout, mais derrière qui se cache un essayiste perspicace et original. En d'autres termes, l'essayiste ne doit pas être subordonné au poète. Analyser les essais de Brault, ce sera donc essentiellement viser deux buts: tenter de mettre en lumière leur originalité conceptuelle et discursive; développer des aspects de l'écriture essayistique moins prégnants chez Barthes et Kundera. Il importe d'être clair: Brault ne vient pas *après* les deux autres; aucune hiérarchie ne saurait être établie en ce sens. Ce sont véritablement à mes yeux trois auteurs qui *se complètent*. Une étude des essais de Brault permettra de donner une vision plus riche et plus complexe des diverses pratiques de l'essai contemporain. Dans ses essais, Brault réinvestit cette forme textuelle inventée par Montaigne, avec qui il crée une sorte de passerelle temporelle, qui n'est pas sans rappeler l'attrait de Kundera pour le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi pour Rabelais et Cervantes ou encore celui de Barthes pour Brecht, Gide et Proust. Cela ne revient pas à dire que Brault ignore les successeurs de Montaigne, et notamment les essayistes du XX<sup>e</sup> siècle, mais il semble nettement privilégier la liberté formelle de ce type d'essai.

Bien que l'œuvre de Brault ait été saluée par la critique et couronnée de plusieurs prix prestigieux, elle donne très difficilement lieu à une emprise critique ou idéologique; on pourrait sûrement ajouter qu'elle force, au contraire, la mise à distance. Même lorsque Brault a proposé des idées ou des concepts originaux,

inédits, voire controversés — pensons ici à la nontraduction<sup>1</sup> des *Poèmes des quatre côtés* (1975) —, il n'a jamais cherché à susciter la polémique ni voulu rassembler des poètes, des intellectuels ou des traducteurs autour de son concept ou de sa pratique et encore moins tenté d'articuler des éléments d'un système, d'une théorie en se situant vis-à-vis tel ou tel groupe ou idéologie spécifique. Brault demeure-t-il trop solitaire? Se marginalise-t-il? Serait-ce une des raisons pour lesquelles la critique n'aurait pas encore reconnu pleinement l'importance de sa contribution, en particulier de ses essais? Toujours est-il qu'aux yeux des spécialistes de son œuvre, Brault n'aurait pas encore reçu toute l'attention qu'il mérite. Voici ce qu'affirme Jacques Paquin dans la première phrase de son introduction à l'une des rares monographies consacrées à Brault: «Lorsqu'on tente de faire le point sur les études que l'œuvre de Jacques Brault a inspirées, on est surpris de constater à quel point elle est négligée par la critique savante» (1997: 1). Paquin note la situation — quelque peu incongrue, il faut l'avouer — que c'est *Agonie*<sup>2</sup>, le seul récit de Brault, qui a occasionné le plus d'ouvrages critiques, loin devant la poésie, laissant les essais avec très, très peu de choses<sup>3</sup>... Et lorsque l'on fait appel aux essais de Brault, on s'en sert davantage pour expliquer des choix poétiques de l'auteur ou pour créer un contrepoint à sa poésie plutôt que de les étudier comme textes littéraires. À quelques exceptions près, les essais de Brault n'ont donc pas encore donné lieu à des travaux critiques significatifs. Cette situation ne devrait pas nous étonner outre mesure, puisqu'elle paraît emblématique du sort que l'on réserve souvent aux essais dans les études littéraires en général.

### UNE POÉTIQUE DE L'ESSAI

Reconnu pour la très grande qualité de son œuvre poétique, Brault a aussi élaboré une importante œuvre essayistique, qui se compose de quatre recueils: *Chemin faisant* (1975, réédité et augmenté en 1994), *La poussière du chemin* (1989), *Ô saisons, Ô châteaux* (1991) et *Au fond du jardin* (1996), en plus de nombreux textes épars non repris dans un ouvrage. Aucun de ces recueils n'est tout à fait semblable: *Au fond du jardin* est composé d'essais brefs d'une, deux ou trois pages, qui commentent une œuvre littéraire singulière, rarement nommée, laissant simplement çà et là quelques indices relatifs à un auteur ou à un texte; *Ô saisons, Ô châteaux* contient des chroniques tenues par Brault dans la revue *Liberté* au cours des années quatre-vingt. Quant aux deux autres recueils, beaucoup moins homogènes dans leur ensemble, ils regroupent des essais divers

(réflexions introspectives, études plus savantes, petits récits à tendance autobiographique et commentaires textuels) publiés au cours des années: de 1964 à 1971 pour *Chemin faisant* et de 1970 à 1987 pour *La poussière du chemin*. Les essais chez Brault n'adhèrent pas à un modèle unique, mais dans tous les recueils, ils laissent entendre une voix facilement reconnaissable. C'est dire que si la forme essayistique de Brault varie et se transforme — jusqu'à atteindre celle plus insolite d'*Au fond du jardin* —, l'énonciation de l'essayiste laisse voir une certaine homogénéité et surtout elle s'inscrit dans une véritable continuité.

L'œuvre essayistique de Brault est suffisamment riche et importante pour offrir plusieurs lectures. Mais par quelle porte entrer dans ces textes? Il aurait pu être très intéressant d'adopter le point de vue plus hybride de l'essai *par* la poésie, c'est-à-dire de voir comment l'essai se joint à la poésie, se fait poésie, à l'instar de l'essai kundérien qui s'intègre au roman et à son esprit. En ce sens, *Trois Fois passera* (1981), présenté comme un recueil de poésie, est tout autant un essai sur l'écriture — poésie *et* poétique. L'essai y occupe une place considérable, mais il demeure inclus dans la poésie dans un ensemble poétique, et non l'inverse. En fait, poésie et poétique dialoguent jusqu'à renverser en quelque sorte la hiérarchie entre poésie et essai. Cependant, une telle entreprise<sup>4</sup> aurait quelque peu débordé mon propos principal. S'aventurer à la fin de ce parcours du côté de la poésie aurait pu risquer, en quelque sorte, de bouleverser l'équilibre de l'ensemble déjà encombré de l'essai, de l'autofiction et du roman. Étant donné leur importance dans l'essayistique de Brault, *Trois Fois passera*, *Poèmes des quatre côtés*, ainsi qu'*Il n'y a plus de chemin* (1990) resteront présents et ils accompagneront, en parallèle, la réflexion développée dans ce dernier chapitre. Cette hybridité textuelle entre l'essai et la poésie chez Brault permet aussi d'éviter quelques malentendus et surtout, elle empêche de réactiver la vieille dichotomie (ou d'en créer une nouvelle) entre prose et poésie. L'une n'égale pas l'autre, mais l'une ne s'oppose pas fondamentalement à l'autre. Bref, en lisant Brault, Monsieur Jourdain y perdrait assurément sa prose! Les parcours poétique et essayistique de Brault prouvent qu'il importe de s'en tenir à la prudence et au discernement dans toute tentative de séparer la prose et la poésie. La poésie de Brault est en vers ou en prose, mais sa prose ne se veut pas poétique, bien qu'elle s'éloigne du langage plus factuel, efficace, précis et savant de plusieurs essais universitaires. Aussi, au risque d'énoncer un lieu commun, je dirai que les essais de Brault demeurent toujours pleinement et souverainement littéraires. Même dans les études plus

spécialisées sur la poésie, la lecture personnelle, le projet intellectuel — qui adopte un point de vue ouvertement subjectif — et l'écriture littéraire semblent toujours occuper plus d'importance que la découverte d'éléments nouveaux, la démonstration théorique ou le déploiement d'un langage savant.

Une autre possibilité aurait été d'étudier en détail tous les essais d'un des quatre recueils, mais au lieu de privilégier cette seconde voie — tout aussi valable —, j'adopterai une position mitoyenne, en m'attardant principalement à quelques essais spécifiques dans deux recueils: *Chemin faisant* et *La poussière du chemin*, puis en ouvrant plus succinctement cette étude au contrepoint essayistique qu'offre *Au fond du jardin*. Si l'opération pourra paraître délicate, notons qu'il m'importe d'abord de procéder à un choix de quelques essais par recueil (cinq ou six) au regard de ma recherche, portant sur le passage de la fiction de soi à l'oubli de soi ou, plus précisément, en ce qui concerne Brault, à la construction du sujet essayistique par le biais de l'anecdote et de la réflexion éthique. Les textes étudiés touchent tous d'assez près à ces questions<sup>5</sup>. Parmi ceux qui ont été choisis, certains auront droit à une analyse plus détaillée et d'autres viendront occasionnellement servir d'exemples supplémentaires. Seront retenus, dans *Chemin faisant*: «Quelque chose de simple», «Une grammaire du cœur», «Notes sur un faux dilemme», «La mort de l'écrivain» et «Post-scriptum (1994)»; dans *La poussière du chemin*: «Lettre à des amis inconnus», «Drôle de métier», «Mûrir et mourir», «Congé», «Le double de la signature» et «L'écriture subtile»; dans *Au fond du jardin*: «Cela même», «Rumeurs», «Comme une visitation», «Celui qui tombe» et «Se fragmenter».

Réunir ces textes ne vise pas à les refondre dans un tout homogène, mais bien à saisir plusieurs teintes possibles dans le spectre de l'essai chez Brault. Il s'agira d'étudier des essais qui s'inscrivent principalement dans un registre plus spécifique (l'introspectif), mais où se croisent aussi les registres cognitif ou poétique, voire polémique. Dans chacun des textes sélectionnés, l'écriture de soi et la fiction de soi sont appelées à tenir une fonction importante, pour ne pas dire déterminante, qui semble prendre tout son sens dans le rôle du lecteur auquel se confine l'essayiste. Comment définir cette position du lecteur et quelles en sont les conséquences? Deux pistes principales pourront être empruntées: d'abord, celle assez large de l'éthique, puis celle du rapport conflictuel entre l'essai et la théorie, qui se traduit souvent par une attitude de méfiance face à la théorie et parfois même en une moquerie de la part de l'essayiste quant aux prétentions théoriques et scientifiques

des chercheurs en sciences humaines ou en études littéraires. Dans cet ordre d'idées, il n'est pas abusif d'affirmer qu'il y a chez Brault un refus de la théorie puisque «essayer», pour l'auteur, semble se situer à l'opposé de «théoriser». Quelle incidence cela peut-il avoir sur sa conception même de l'essai? Il est clair que ce qui est privilégié dans la démarche essayistique de Brault, c'est le geste même d'écrire. Les textes étudiés sont à l'occasion similaires sans jamais être uniformes et ils participent tous, à des degrés divers, à cette double réflexion concourante: sur soi et sur l'écriture.

Malgré l'hétérogénéité des essais de Brault, on peut, sans trop s'avancer, affirmer qu'ils se situent dans le sillage de Montaigne, à qui Brault aime se référer régulièrement. Il le précise d'ailleurs dans «De la poésie et de quelques circonstances», un entretien particulièrement important: «Je me sens plus à l'aise dans Montaigne, où on peut butiner à son aise, établir toutes sortes de connexions» (cité dans Melançon, 1987: 196). Autrement dit, sa pratique de l'essai reprend la forme, mais peut-être encore davantage l'esprit montanien de l'essai, celui d'un discours libre regroupant réflexion, critique et fiction, avec comme toile de fond une peinture de soi. Et Montaigne est certainement beaucoup plus présent chez Brault qu'il ne l'est chez Barthes ou Kundera. L'essai de Brault s'écrit résolument au «je» et il comprend des aspects autobiographiques sous formes d'anecdotes ou de petits récits d'allure simple ou légère, qui agissent parfois davantage comme des effets de fiction et moins comme une tentative de recréer des événements véridiques du passé de l'auteur. Quoiqu'ils fassent appel à plusieurs éléments autobiographiques, les essais de Brault me semblent *a priori* se distinguer assez nettement des discours autobiographiques traditionnels. Il s'agit de parcelles autobiographiques qui se tissent à même l'écriture de l'essai; jamais l'autobiographie ne semble prévaloir sur les autres discours.

Les passages autobiographiques jouent généralement le rôle de déclencher une pensée ou une discussion, souvent partielle mais toujours pertinente sur soi. L'écriture de soi chez Brault s'inscrit en fait dans un plus vaste projet éthique. En guise d'avant-goût de son écriture essayistique, cette phrase tirée de «L'orient de l'œil» dans *Au fond du jardin*, qui résume assez bien la (dis)position de l'auteur à cet égard: «Si on veut écrire de soi, qu'on n'appuie pas, qu'on glisse comme sur la glace avec tout juste de retenue pour ne pas tomber dans l'étrangeté narcissique» (1996: 43). La complexité de cette phrase (les ambiguïtés, les doubles sens contenus dans l'effet miroir, le faux double et le besoin de glisser) suggère *a*

*posteriori* un nouveau point de départ pour comprendre la poétique du sujet dans les essais antérieurs de l'auteur. Aussi ses essais témoignent-ils d'une forme d'instabilité du sujet de l'énonciation dans sa relation avec lui-même, relevant davantage d'une recherche, d'une quête (perpétuelle?) de soi (l'identité glissante) que d'un discours plus affirmé, stable ou immuable.

### **Les essais en question**

Les essais de Brault seraient sans doute assez mal servis (et mal compris) si on cherchait à les intégrer à l'ancienne appellation de prose d'idées. Ils relèvent de l'étude (parfois érudite, mais presque jamais théorique), du texte de fiction et aussi, à bien des égards, de la catégorie assez large de la littérature intime, tant par la présence du sujet autobiographique dans les petits récits intégrés à l'essai que par le ton intimiste fréquemment adopté. En ce sens, l'écriture essayistique de Brault se rattache bien, mais pas systématiquement, au registre introspectif (Vigneault) ou à l'essai-méditation (Angenot) qui vise à la connaissance, mais aussi à l'interrogation et à l'expression du sujet écrivain. Chez Brault, plusieurs essais ont comme point de départ des anecdotes reliées à l'enfance de l'essayiste, dans lesquelles essai et autobiographie sont à l'œuvre. Écrire sur soi, se dire, se décrire sont autant de façons de composer des fictions de soi. Après les expérimentations textuelles de Barthes et de Kundera, celles de Brault représentent donc une troisième possibilité d'intégration, voire de fusion de l'essai et de l'autobiographie.

La conception de l'essai chez Brault ne paraît pas dépendre d'une méthodologie préalable très rigide, mais elle possède certains principes de base qui permettent de bien reconnaître la «manière Brault». Comme le souligne Benoît Melançon,

il ne s'excuse pas pour sa subjectivité ou pour l'utilisation du temps présent et de sa propre personne comme base de son analyse. Il y a une humilité dans sa méthode qui est soulignée par l'usage récurrent de l'adjectif «petit», comme si les enquêtes de Brault devaient avoir une étendue limitée pour être efficaces<sup>6</sup>.  
(1997: 100)

Si l'autobiographie est parfois assez clairement affichée, elle n'est jamais revendiquée en tant que discours permettant d'atteindre une plus grande vérité ou une connaissance de soi plus sûre. Elle participe, tout comme les autres éléments discursifs, à l'élaboration du texte et à l'interrogation permanente qui en est la caractéristique. Bien qu'ils ne soient pas toujours distinctement délimités, certains

passages des essais se lisent comme autobiographiques. Ils prennent généralement la forme de l'illustration d'une idée ou d'un événement dans l'essai. Pour en revenir à la remarque de Melançon sur l'utilisation de l'adjectif «petit», on peut constater qu'elle souligne également toute l'importance de l'écriture intimiste, conséquence du discours autobiographique ou, au contraire, corollaire de celui-ci. Autrement dit, soit le ton intimiste engendre l'anecdote autobiographique, soit le discours de l'autobiographie devient propice à une écriture plus intimiste.

Quelques textes sont même principalement créés autour d'une anecdote autobiographique qui, à son tour, génère une discussion sur les rapports de l'essayiste à l'écriture et à la littérature dans un lien parfois ambigu avec le passé. Brault affiche d'ailleurs à plusieurs occasions un doute face à la rétrospection ou face à ce que Barthes a appelé les anamnèses, ces petits mouvements de la mémoire. Dans un entretien, alors qu'il explique pourquoi il a choisi l'écriture comme mode d'expression artistique au détriment d'autres formes, Brault précise: «j'étais davantage sollicité par les langages, par les mots, avec d'ailleurs une conscience douloureuse — mais il s'agit peut-être là de souvenirs reconstitués dont il faut se méfier — d'être très pauvre en ce domaine» (cité dans Melançon, 1987: 191). Cette attitude de l'essayiste à concevoir l'authenticité de ses souvenirs avec vigilance — puisqu'ils peuvent bien être largement réinventés — agit aussi comme une mise en garde à l'endroit de toute tentative de vouloir analyser les références autobiographiques sans tenir compte du discours essayistique englobant. La remarque est d'autant plus intéressante qu'elle donne l'impression que Brault cultive le paradoxe à ce sujet, étant donné qu'il insiste à plusieurs reprises dans ces essais sur le moment déterminant où il aurait voulu devenir écrivain, où il aurait choisi l'écriture avant tout. Quant aux passages autobiographiques dans les essais, ils ne prendront tout leur sens que dans un rapport complémentaire entre les mouvements rétrospectif et prospectif de l'écriture.

### **L'art du lecteur**

Si Barthes conçoit l'essai à la fois comme autobiographe et théoricien de la littérature, si l'essayiste en Kundera demeure souvent très près du romancier, Brault crée-t-il ses essais en tant que poète? En poète intellectuel? Répondre à ces questions — loin d'être simples —, c'est risquer de tomber dans un immense piège. À ce sujet, Claude Lévesque propose une première explication fort éclairante:

Ce n'est jamais depuis l'instance philosophique, dont on connaît le projet prométhéen, que Brault, écrivain et poète avant tout, pose les questions les plus fondamentales et les plus pertinentes. À l'instar du professeur d'*Agonie*, il a manifesté avec opiniâtreté son refus de philosopher, de théoriser à outrance, de prendre la posture critique, qui ne fait qu'interposer des barrières infranchissables. [...] Il se tient résolument en retrait du philosophique et du politique, sans que ce trait constitue un repli défensif ni un refuge, comme on pourrait le penser. Le «pathos de la distance», dont parle Nietzsche, n'est pas un repli réactif, mais une prise en compte de l'altérité et de l'étrangeté des êtres et du monde. Une telle réserve [...] exige, de celui qui l'assume, une mise en jeu radicale. (1994b: 49)

Le commentaire mérite d'être longuement réfléchi, car il réussit à saisir cette façon singulière qu'a Brault d'aborder les différents problèmes sur lesquels il médite en opposant son projet à la démarche de la philosophie (mais aussi aux terrains plus minés du politique ou de la polémique) sans établir de rapport hiérarchique entre les deux. Le refus du discours théorique ou philosophique chez Brault se voit compenser par une implication plus grande de l'essayiste dans ses textes. Si Lévesque ne fait référence qu'indirectement aux essais, son commentaire me paraît cerner de façon très juste la posture principale d'essayiste de Brault.

Commentant *La poussière du chemin*, Robert Major souligne pour sa part ce trait simple, mais indispensable pour accéder aux essais de Brault, quand il affirme que l'essayiste «est fondamentalement un lecteur: lecteur de livres, lecteur de toiles, lecteur de ses états d'âme aussi, mais états d'âme cernés le plus souvent à partir d'une lecture» (1989: 502). Il est vrai que le concept de «lecteur» paraît sans doute le plus adéquat pour qualifier l'attitude scripturale ou critique de Brault dans ses essais. L'auteur lui-même tend presque toujours à se définir d'abord comme un lecteur; l'écriture de l'essai serait alors une sorte de prolongement de ses lectures. En revanche, la notion de «lecteur» ne reste-t-elle pas trop flottante, sans véritable acception précise ou déterminée? Sans doute, mais c'est probablement cette imprécision conceptuelle qui la rend d'autant plus pertinente pour ce que propose Brault. Ni tout à fait poète ni tout à fait critique, Brault, en tant que lecteur, s'installe à la fois dans une situation périlleuse (l'écriture sans filet, avec peu de support idéologique ou théorique, du moins en apparence) et enviable (une très grande liberté quant à la forme adoptée et au traitement des objets étudiés). Plusieurs critiques ont déjà insisté sur cet aspect qui ressort vraiment comme caractéristique de la pratique essayistique de l'écrivain. Selon Michel Lemaire, «ce qui intéresse Brault, c'est sa lecture d'une œuvre, c'est-à-dire sa relation personnelle

particulière à un texte (la lecture étant ici un vécu avant d'être une interprétation) [...]» (1987: 223). Pourtant, l'accent que fait porter Lemaire sur le vécu pourrait s'avérer discutable du point de vue de la poétique de Brault, comme on le verra. Les deux éléments ne participent-ils pas d'un même mouvement, sans que l'on puisse vraiment établir de hiérarchie entre eux?

En poursuivant sa réflexion sur le lecteur, Lemaire ajoute une remarque qui se rapproche du commentaire émis par Claude Lévesque dans le passage cité antérieurement:

pour Brault, dire *c'est ma lecture* ne représente pas une position de défense mais au contraire une position de risque: par là, il dévoile sa situation existentielle à partir de laquelle il a établi son interprétation, il définit l'espace commun entre le texte et lui-même, ce lieu où le contact a pu se produire, la compréhension, même partielle, se réaliser. (p. 224)

Bien que Brault ne préconise pas d'études à partir de prémisses théoriques explicitement définies, affirmer qu'il interprète les textes littéraires, les tableaux, les manifestations culturelles ou les aléas de la société contemporaine à *partir de sa* situation existentielle réduit en quelque sorte la portée de ses textes. La situation existentielle est-elle vraiment donnée comme initiale? Sans nier la pertinence d'une telle conjecture, il faut reconnaître qu'il ne s'agit que d'une stratégie rhétorique de la part de l'essayiste lorsqu'il s'expose ainsi et laisse croire que la situation existentielle est première. Je ne propose pas ici de contre-hypothèse, mais plutôt de considérer le problème dans son ensemble; l'interprétation des textes relève, selon moi, à la fois d'une méthodologie et d'une posture d'essayiste, qu'il faut envisager comme telle, sans ingénuité critique. Dans cet ordre d'idées, peut-on voir dans la position du lecteur le choix éthique de prédilection de l'essayiste? L'art du lecteur s'exprimerait plus librement à l'intérieur du mouvement de *prospection* (plutôt que de rétrospection) ou encore de l'exploration du sujet dans le texte, cette recherche où se mettent en jeu simultanément l'écriture et le sujet d'énonciation.

## DEUXIÈME PARTIE

**REFAIRE SON CHEMIN**

La première édition de *Chemin faisant* constituait déjà une entreprise originale; en 1971 et 1972, au lieu de corriger ou de modifier une série d'articles parus au cours des huit années précédentes et d'en tirer un recueil, Brault décide de reprendre à peu près tels quels dix-neuf textes assez hétérogènes et d'ajouter dans les marges de gauche et de droite une série de petits textes: des impressions, des précisions ou des digressions concernant ses propres essais, quand ce n'est des commentaires métatextuels plus spécifiques. *Chemin faisant* sera publié en 1975. Divisé en cinq sections assez variées, l'ouvrage met l'accent sur la poésie, les poètes et la langue, mais constitue surtout, dans l'ensemble, une longue réflexion sur l'écriture: de la poésie ou de la prose, qui prend la forme de la critique plus savante ou impressionniste, et qui touche au pouvoir de l'écrivain et à la responsabilité qui lui incombe. Bref, on trouve là les nombreuses facettes de l'écriture que Brault aborde. Se plaçant dans une double position privilégiée de lecteur, celui qui lit *au plus près du texte*, sans un lourd appareil théorique — en essayiste —, et celui qui se donne la liberté de se relire, Brault nous fait traverser avec lui ses lectures et, grâce aux notes, il nous fournit des éléments d'une métalecture.

L'ajout de ces notes marginales placées en regard du texte est d'autant plus intéressant que Brault ne recourt que très rarement aux notes référentielles (au bas de la page ou en fin de texte), selon l'usage en règle dans les publications savantes. Quelle est la fonction de ces notes marginales ou manchettes<sup>7</sup>? Dans *Seuils*, Gérard Genette soutient que «la fonction essentielle de la note auctoriale est ici de complément, parfois de digression, très rarement de commentaire: rien [...] qui ne pourrait sans absurdité se trouver intégré au texte même [...]» (1987: 300-301). Dans les manchettes de *Chemin faisant*, compléments, digressions et commentaires se trouvent pourtant entremêlés; elles laissent donc place à des discours plurivoques. Cette triple fonction apparaît, d'une part, propice aux notes en parallèle au texte principal, puisqu'elles permettent une saisie plus immédiate. D'autre part, le texte en regard suppose aussi une *lecture* parallèle qui demande de fréquents retours en arrière; certaines notes sont très longues et développent une toute nouvelle argumentation qui ne s'incorpore pas directement au texte premier. Par exemple, dans «Au cœur de la critique», texte qui entame la section «Comme

des traces», Brault ajoute une manchette au tout début du texte à propos de la contradiction de la critique dans laquelle il discute d'une seconde contradiction où il s'en prend — comme c'est souvent le cas dans le recueil — à l'idéologie macluhanienne, qui aurait laissé entendre que la lecture était condamnée à disparaître.

Dans *Chemin faisant*, comme le titre le suggère, les notes sont ajoutées pendant le trajet que constitue la relecture de l'essayiste, non pour changer le premier chemin — ce qui reviendrait en quelque sorte à récuser, du moins partiellement, ce qui a été accompli —, mais pour apporter de nouveaux éléments dans le but d'enrichir ce parcours. Les manchettes traversent la totalité de la première édition du recueil, elles sont consistantes et elles apparaissent à intervalles réguliers. Deux choses frappent immédiatement le lecteur avec l'ajout de ces notes: d'abord, leur emplacement dans les marges de gauche et de droite semble leur conférer un statut différent de celui qu'elles auraient eu si elles avaient été confinées au bas de la page. Ainsi certaines notes possèdent-elles une autonomie relative par rapport au texte principal. Ensuite, si leur contenu se rapporte toujours à l'essai, il agit quelquefois davantage comme un commentaire à-propos ou une digression, plutôt qu'une précision, une explication ou une justification. Les manchettes accordent une grande importance à la lecture, à l'écriture et au rapport à soi qu'impliquent ces deux pratiques. Les notes permettent de comprendre la différence entre deux énonciations: celle du présent de l'écriture des notes et celle du passé des textes d'origine, même si la notion d'«origine» est implicitement constamment remise en question dans la démarche de Brault. Si les énoncés (le contenu) des notes ne sont pas traités différemment, l'énonciation (tout ce qui se rapporte au moment de l'écriture) mérite une attention plus particulière. Dans «Au cœur de la critique», à nouveau, certaines manchettes donnent lieu à une énonciation différente, en ceci que non seulement la manchette s'éloigne de l'enjeu du texte principal, mais qu'elle tend aussi à devenir plus personnelle:

Pour ma part, quand je m'occupe d'un auteur, d'une œuvre, c'est parce que j'ai d'abord *lu*. Sauvagement, et sans aucun souci d'herméneutique. Ensuite, je cherche à savoir [...]. Puis j'envoie promener toute cette machinerie, les fiches et les notes tombent comme des feuilles mortes (qu'elles sont) et, un peu comme un musicien ou un comédien, j'interprète le texte, je le joue sur moi, en moi, mais *pour* une tierce personne [...]. (1994: 68-69)

Cette description de la méthode de lecture de l'essayiste, ainsi que sa pratique d'écriture de l'essai où le rapport au double objet (l'œuvre et soi-même) est mis en

évidence et accentué montrent bien la différence qui existe avec l'énonciation du texte premier d'«Au cœur de la critique». En somme, cette méthode critique définit le rôle de l'essai et de l'interprète du texte; ses trois étapes seraient les suivantes: la première lecture (sauvage), l'analyse savante et l'interprétation à partir de soi, mais *pour* quelqu'un d'autre. Comme cette interprétation est comparée à celle d'un interprète musical ou théâtral, cela lui confère d'emblée une dimension plus corporelle, incarnée sinon érotique (par le plaisir du jeu qui la traverse). Aussi la description de la méthodologie de Brault contredit-elle en partie l'hypothèse de Lemaire évoquée plus haut concernant le lieu d'origine de la parole de l'essayiste: la situation existentielle, nonobstant sa fonction essentielle, n'est pas donnée comme première, encore moins originelle.

## UNE POSTFACE COMME UNE LETTRE

Lors de la réédition de *Chemin faisant* en 1994, presque vingt ans après la première publication du recueil, Brault dit avoir refusé de récrire ce qu'il considérait imparfait; il n'a pas privilégié non plus l'ajout de nouvelles notes aux manchettes déjà existantes; il choisit préférablement de composer une postface, qu'il intitule «Post-scriptum<sup>8</sup> (1994)» — soulignant à nouveau, par la référence épistolaire, l'importance de l'adresse à l'autre. Pourquoi (re)lire ici *Chemin faisant* par la fin, à partir du «Post-scriptum (1994)»? Peut-être tout simplement parce que Brault lui-même l'a conçu comme un essai sur les essais, sur ses propres essais; ce texte est en effet l'un des tout premiers où l'auteur propose sa conception de l'essai, lui qui l'avait alors pratiqué depuis plus de trente ans. Représentatif du «langage déjà saturé de culture», pour reprendre l'expression d'André Belleau, le «Post-scriptum (1994)» se présente à la fois comme exemplaire d'un sous-genre, l'essai sur l'essai, et indispensable pour comprendre l'ensemble de l'essayistique de Brault. La postface met en perspective le projet d'écriture en le doublant du projet éthique de l'auteur. Elle circonscrit certains des éléments fondamentaux de son essayistique: l'écriture intimiste, le rôle du lecteur, le travail de l'amateur (ou de l'artisan), celui qui écrit, qui dit «je», et métaphoriquement, le vagabond, celui qui parcourt les chemins de la littérature et qui tient résolument à rester dans l'une de ses marges. Pour toutes ces raisons, le rôle de cette postface me semble déborder les seules frontières de *Chemin faisant* et l'importance du propos peut aussi permettre de poser un regard nouveau sur d'autres essais, antérieurs (ceux de *La poussière du chemin*) et ultérieurs (ceux d'*Au fond du jardin*).

Dans la postface de *Chemin faisant*, Brault explique très clairement sa décision de ne pas retoucher ses textes:

Relisant ce livre après des années, j'ai d'abord eu le réflexe d'enlever ici, d'ajouter là, de modifier un peu partout, parfois de justifier, bref, de récrire. [...] Mais on ne se refait pas un passé sur mesure [...]. Et puis, pour qui se prend-il, ce vieux bonhomme qui s'imaginerait contraindre le jeune homme qu'il fut à battre sa coulpe? (1994: 195)

S'avouer coupable? En effet, de quoi exactement? Brault s'installe en quelque sorte dans la position de l'autobiographe qui se demande quelle posture il doit adopter face à l'écriture de sa propre vie ou encore celle de l'auteur mûr rédigeant une préface ou des notes tardives au sujet de l'un de ses textes «de jeunesse». Ainsi, comme l'observe Genette relativement à l'attitude de Chateaubriand, «si

l'enfant est, comme on le sait, le père de l'homme, réciproquement, l'adulte juge en père l'enfant qu'il fut [...]» (1987: 304). C'est précisément ce que Brault refuse de faire. L'autorité paternelle devra s'effacer, et non pas l'œuvre de l'homme plus jeune. On constate donc une oscillation entre l'importance de l'écriture (de soi) et le refus de (se) récrire dont témoigne, entre autres, le glissement pronominal du «je» au «il». Ce questionnement éthique à la toute fin de l'ouvrage donne à l'ensemble du recueil une toute nouvelle dimension. Autrement dit, Brault propose dans sa postface une vision fort intéressante de cette dualité entre soi présent et soi passé, entre le «je» de l'énoncé et le «je» de l'énonciation. Il tente de maintenir cette distance non pour prouver l'altérité inéluctable entre celui qui a écrit et celui qui se relit vingt ou trente ans plus tard, mais bien pour montrer que les deux instances peuvent très bien cohabiter à l'intérieur d'un même parcours intellectuel et personnel: «la pensée ne progresse pas avec l'âge en ligne continue. Elle serait plutôt errante et zigzagante, volontiers quémandeuse et même chapardeuse [...]» (1994: 195).

J'aimerais insister ici sur deux points fort différents qui m'apparaissent typiques de la constitution du sujet chez Brault dans ce que l'on pourrait appeler sa corrélation avec lui-même (en tant que lecteur) et avec l'autre (le lecteur/destinataire), ainsi que le recours à la postface. Comme on a pu le voir dans le premier des deux extraits du «Post-scriptum (1994)», l'essayiste dans le «regard rétrospectif» (geste autobiographique par excellence) qu'il pose sur son recueil, rejette explicitement la vision caractéristique que l'autobiographe déploie sur son passé. En revanche, il accepte cette inévitable scission entre le soi d'aujourd'hui (celui qui rédige le post-scriptum) et le soi d'hier, celui qui a écrit les essais du recueil. Cette situation devient d'autant plus remarquable que *Chemin faisant* était déjà à l'origine une relecture de textes écrits quelques années auparavant. Le regard rétrospectif se met donc à dévier de l'intention présentée dans le bref «Avertissement pour la nouvelle édition» où Brault affirmait vouloir s'attarder à ce qui lui «sembl[ait] être le thème dominant de ce recueil» (1994: 7). Il s'agit là d'une raison supplémentaire, si besoin était, de s'attarder à la postface, puisque le thème dominant de ce recueil assez hétéroclite devient particulièrement difficile à cerner, même pour l'auteur. La preuve, c'est qu'il ne revient, notamment, sur aucun texte spécifique de l'ouvrage. La réflexion de la postface touche à l'essai comme genre, à l'écriture comme activité artisanale et intellectuelle, à la poésie, comme discours littéraire singulier et à

l'éthique, dans la démarche même adoptée dans cet ultime texte de *Chemin faisant*.

Le «Post-scriptum (1994)» se veut aussi une sorte d'essai sur les essais, mais sans visée systématique ni conclusive. En effet, Brault offre pour la première fois de façon explicite des éléments déliés d'une poétique du genre essayistique — en se gardant bien de développer une argumentation véritablement théorique —, alors qu'il répugne en général à parler de «genres littéraires». «Les genres littéraires me hérissent. Ces étiquettes ne sont nécessaires qu'aux faiseurs de manuels et de comptes rendus critiques» (p. 158). Cet énoncé catégorique (pour ne pas dire sec), il l'ajoute dans une manchette de l'essai «Le genre Michaux», dans la section intitulée «Gens de mon quartier», après avoir affirmé dans le texte principal de sa lecture de Michaux, que chez celui-ci, «les genres littéraires n'existaient plus» (p. 158). Le respect du texte de l'autre, y compris quand l'autre est soi-même, implique d'accepter certaines contraintes, voire d'inévitables contradictions. Dans sa postface, l'auteur propose même une première ébauche de définition de l'essai (lui qui préfère ne pas trop définir), mais par la négative, en montrant les «carences» de ce pauvre genre marginal, qui ne peut

jamais atteindre, sauf par accident, à la souveraineté de la poésie, au charme du théâtre, à la fascination du roman, au bonheur intellectuel de la philosophie, empruntant à gauche et à droite, bricolant une langue qui n'arrive pas à se décider pour ceci ou pour cela [...]. (p. 196)

L'ironie d'un essayiste qui critique de belle manière l'instrument qu'il utilise rappelle malgré tout le problème ontologique de l'essai: ni tout à fait idée, ni tout à fait fiction, ni tout à fait récit, ni tout à fait autobiographie. Brault met ensuite l'accent sur la dichotomie inévitable mais créatrice entre le littéraire et le non-littéraire: «la prose qui s'essaie au prosaïque poétique s'abandonne plus ou moins à l'imaginaire, avec les inconvénients que cela comporte. Se trouve compromise, mais non sacrifiée, la pensée qu'elle met en œuvre [...]» (p. 197). Cette mise en péril de la pensée de l'essai le conduit par la suite à la proposition la plus déterminante du texte:

La question que soulève l'essai (et qui lui retombe dessus), l'analyse esthétique, dévoyée dans l'unique examen des relations formelles internes à l'œuvre, l'a mise sur le tapis. Si on se donne un certain recul, au besoin contre soi-même, la question s'impose, sinon clairement, du moins abruptement, en termes de responsabilité inhérente à l'écriture. (p. 198)

On retiendra de cette discussion que l'on n'y retrouve pas de propositions théoriques assertives ou même de réponses aux questions soulevées. La dernière hypothèse de Brault indique assez clairement que sa conception de l'essai est précisément une question risquée par une énonciation dans laquelle l'essayiste, se mettant en jeu, explore aussi le territoire de l'éthique.

### **Éthique de la postface**

Avant de lire le «Post-scriptum (1994)», une première question pouvait aisément se présenter à l'esprit du lecteur: pourquoi ajouter une postface? Comme le mentionne Genette, si on la compare à la préface, la postface est, «d'un point de vue pragmatique, beaucoup plus faible pour un auteur» (1987: 220). Contrairement à la préface, la postface, ajoute Genette, «ne peut plus exercer les deux types de fonctions cardinales: retenir et guider le lecteur en lui expliquant comment et pourquoi il doit lire le texte» (p. 220). Il est vrai que Brault insère un très bref avertissement au début de *Chemin faisant*, mais il n'explique ni ne justifie ses choix; il renvoie plutôt le lecteur à son «Post-scriptum (1994)» où l'idée de responsabilité de l'écriture est présentée de façon précise. Ce qu'il importe surtout de constater, c'est que la postface ne contient pas d'indication de lecture et encore moins un quelconque dirigisme quant au sens. Le «Post-scriptum (1994)» montre bien que le sujet d'hier et celui d'aujourd'hui ne peuvent pas vraiment s'unifier, justifiant du même coup ce texte supplémentaire à la fin de l'ouvrage. Inclure une postface et non une préface signifie-t-il, de la part de Brault, un refus des fonctions cardinales dont parle Genette? Ce dernier explique aussi pourquoi la postface — et en particulier la postface originale — constitue une ressource à laquelle les auteurs ont très peu recours:

Par son emplacement et son type de discours, la postface ne peut espérer exercer qu'une fonction curative, ou corrective; à cette correction finale, on comprend que la plupart des auteurs préfèrent les difficultés et les gaucheries de la préface, dont les vertus sont du moins, et à ce prix, monitoires et préventives. (p. 220)

Il est vrai qu'il ne s'agit pas ici d'une postface originale, puisque c'est la seconde édition de *Chemin faisant*. Ce qui fait de cette décision un choix éthique de la part de Brault, c'est que son «Post-scriptum (1994)» ne corrige pas davantage la lecture<sup>9</sup> qu'il ne retient ou guide le lecteur. Tout au plus, on constate une justification et une réaffirmation de la démarche adoptée (et non des propos eux-mêmes) dans l'ensemble du recueil. «En somme, précise l'auteur, ces essais restent des

essais. Tentatives où l'erreur apparaît inévitable; c'est sur celle-ci qu'on avance. La libre expression des idées est à ce prix» (1994: 196).

Cette dernière remarque ressemble presque à une profession de foi, du moins à une affirmation de l'intention éthique de l'essayiste. D'ailleurs, jusqu'à quel point l'éthique est-elle une notion pertinente pour comprendre ou analyser un texte littéraire? Bien qu'aujourd'hui on semble réfléchir de plus en plus aux questions éthiques, de la biologie à la religion en passant par la médecine et l'économie — l'«éthicien» est désormais reconnu comme spécialiste autonome —, cette discipline (ou science) de la philosophie peut encore paraître aux yeux de certains incongrue dans la sphère littéraire. Au contraire, affirmeront d'autres, l'éthique constitue un enjeu majeur en littérature, indiquant par là que l'intérêt qu'on lui porte maintenant réactualise l'importance de ce concept dans les études littéraires<sup>10</sup>. L'essai serait-il justement plus apte à accueillir les questions éthiques? Si l'on associe parfois l'essayiste au moraliste<sup>11</sup>, l'œuvre de Brault ne se situe pas dans ce courant ou dans cette tradition des moralistes français<sup>12</sup>. Peut-il, en revanche, être considéré comme *éthicien* (si l'on accepte ce néologisme)? Il importe surtout d'éviter la confusion possible entre morale et éthique. Dans cet ordre d'idées, j'abonde dans le sens de Paul Ricœur, qui suggère «de réserver le terme d'éthique pour tout le questionnement qui précède l'introduction de l'idée de loi morale et de désigner par morale tout ce qui, dans l'ordre du bien et du mal, se rapporte à des lois, des normes, des impératifs» (1985: 42). Cela posé, ce qui compte surtout maintenant, c'est de cerner chez Brault non pas tant ce qui sépare la morale de l'éthique, mais tout ce qui accorde à cette dernière une place privilégiée dans son écriture, et en particulier celle des essais.

La question éthique est loin d'être étrangère aux essais de Brault, qui cherche pourtant à se tenir à l'écart des modes, quelles qu'elles soient. L'intérêt qu'il porte à l'éthique a donc assez peu à voir avec ce renouveau intellectuel, bien qu'il soit naïf de croire que Brault puisse être à l'abri de préoccupations culturelles de son époque. Et la distinction introduite par Brault dans ses essais entre éthique et morale n'est pas sans rappeler celle de Ricœur. Il ne serait pas excessif d'affirmer que la question éthique traverse l'ensemble de ses textes et qu'elle y occupe même un rôle prépondérant. Cependant, doit-on vraiment parler d'éthique ou vaudrait-il préférablement dire qu'il s'agit d'intention éthique? À ce sujet, Ricœur explique que s'il préfère parler «d'intention éthique plutôt que d'éthique, c'est pour signaler le caractère de projet de l'éthique et le dynamisme qui sous-tend ce

dernier» (p. 42). Mais ce qui rend la brève étude de Ricoeur encore plus pertinente pour mon propos, c'est son approche énonciative. Ainsi, il précise que c'est «un *pôle-je*, un *pôle-tu*, un *pôle-il* (neutre) qui, pris ensemble, contiennent le triangle de base de l'éthique. C'est à *l'interaction* de ces trois pôles que je réserve le titre d'intention éthique» (p. 42). Une dernière affirmation de Ricoeur paraît particulièrement significative pour aborder le projet éthique de Brault: «On peut [...] appeler éthique cette odyssée de la liberté à travers le monde des œuvres, ce voyage de la croyance aveugle (*je peux*) à l'histoire réelle (*je fais*)» (p. 42). Le double passage qu'évoque Ricoeur pourrait bien trouver un écho dans la forme de tension si importante présente dans les essais de Brault.

Peut-être encore davantage que les propositions de Ricoeur, est-ce ce que Foucault a appelé, dans *L'usage des plaisirs*, «les arts de l'existence» (1984a: 16) qui trouve une résonance significative dans les textes de Brault. Quoique Foucault ait développé cette notion dans un contexte complètement différent, il est tentant de reprendre un des éléments de sa problématique et de le garder à l'esprit au sujet des essais de Brault. Les textes étudiés par Foucault «avaient pour rôles d'être des opérateurs qui permettaient aux individus de s'interroger sur leur propre conduite, de veiller sur elle, de la former et de se façonner soi-même comme sujet éthique; ils relèvent en somme d'une fonction "étho-poétique" [...]» (p. 18-19). C'est précisément ce concept d'étho-poétique, que Foucault emprunte à Plutarque, qui pourrait être repris ici non pas pour inscrire les essais de Brault, et le «Post-scriptum (1994)» en particulier, dans le même paradigme que ces textes pratiques, mais plutôt pour réfléchir principalement à la contribution que l'essai peut offrir à la rencontre de l'éthique et de l'esthétique. L'art de l'essai ne consiste-t-il pas en une forme d'art de l'existence, de pratique de soi? Les essais de Brault, expriment manifestement l'idée de se façonner comme sujet éthique.

De la théorie éthique à l'éthique mise à l'essai, la frontière est-elle si mince? Brault a formulé à plusieurs occasions des propositions touchant à l'éthique, mais c'est sûrement dans le «Post-scriptum (1994)» que la dimension éthique trouve l'explication la plus élaborée à l'intérieur d'une pensée de l'essai. D'ailleurs, l'un des aspects déterminants de cette postface réside dans ce que l'auteur appelle également l'intention éthique où l'on croit entendre des échos ricœurdiens (l'odyssée de la liberté) mais surtout foucauldien (la fonction étho-poétique):

la poésie [...] appartient, je le crois plus que jamais, à la sphère de l'éthos, là où le sens esthétique ne peut, sous peine de se

nier, uniment se conforter dans le plaisir, mais où il se doit, en vue de la plus haute jouissance, d'enfoncer dans l'inconnu la racine de la connaissance libre. L'intention éthique (non pas morale) d'habiter le monde en poète et d'en répondre ainsi, ne s'impose que dans la mesure où l'on consent à la transcendance de l'humanité en chaque être humain. (1994: 200-201)

Immédiatement après, Brault corrige ou plutôt il précise ce qu'il entend par intention éthique, en suggérant même une nouvelle expression:

plutôt que d'intention éthique, il vaudrait mieux parler de tension éthique. Entre l'éthique et l'esthétique, la contradiction ne disparaît pas, et à ce malaise fécond s'alimente la patience infinie de la littérature qui propose sans cesse le même texte, à la lettre, gage de polysémie et de polyphonie. (p. 201)

En voulant remplacer le concept d'intention par celui de tension, Brault souhaite insister davantage sur la relation entre l'éthique et l'esthétique, et sur la fragilité du mouvement qui les relie. La tension éthique, qui est toujours à l'œuvre dans ses essais, est alimentée notamment par le pôle idéal d'un côté et le pôle autobiographique de l'autre. Si l'essai tel que l'entend Brault ne tient pas véritablement de la dissertation, il n'en demeure pas moins un texte d'idées, un «essai d'écriture-pensée-émotion» (p. 199). Ce mot composé de trois termes qui qualifie l'essai résume en quelque sorte la façon dont fonctionne la tension éthique en particulier: entre l'écriture (la littérature) et l'émotion (la subjectivité) se trouve la pensée (le texte idéal).

#### «IL PLEURE DANS MON CŒUR...»

Le regard que Brault décrit comme rétrospectif dans sa postface se fait aussi prospectif, en ce sens qu'il ne fait pas que méditer sur ce qu'il a écrit antérieurement, mais il avance de nouvelles propositions qui permettent de relire le recueil avec une nouvelle vision d'ensemble. Le coup d'œil dirigé vers le passé se voit rapidement fondu dans une écriture bien plus axée sur le présent de l'énonciation, sur l'importance de penser à nouveau certaines questions que sur une véritable réévaluation de la portée des textes du passé. Si le «Post-scriptum (1994)» ne permet pas d'expliquer les essais qui le précèdent, il réussit néanmoins à faire ressortir plusieurs aspects plus cachés, sous-entendus dans les textes. En ce sens, en relisant le reste du recueil *après* la postface, on s'aperçoit que le choix des deux premiers essais en ouverture de *Chemin faisant*, «Quelque chose de simple» et «Une grammaire du cœur», n'est nullement aléatoire puisqu'ils mettent déjà en place les fils conducteurs de l'ensemble. L'essai initial donne

immédiatement le ton au recueil en proposant une réflexion sur la création et en privilégiant une écriture intimiste de l'essai. Presque toutes les composantes s'y trouvent: une présence marquée de l'essayiste, son rôle de lecteur, les anamnèses, la tension éthique, une pensée de l'écriture et l'étude de la poésie.

Le bref essai «Une grammaire du cœur» illustre bien à la fois cette distinction souvent très mince qui existe entre un essai et un récit autobiographique, ainsi que cette responsabilité du geste d'écrire. L'anecdote d'enfance — le déménagement de Pauline, la jeune voisine aimée, lui laissant en guise d'adieu une vieille grammaire française — qui sert de point de départ à l'essai ne vise pas (ou très peu) à la connaissance ou à la redécouverte par l'essayiste du jeune garçon qu'il était apprenant alors l'amour et/de la littérature à travers les vers de Verlaine cités dans la grammaire: «L'un de ceux-ci m'a bouleversé. Pour la vie. Pour toujours. *Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville.* [...] Même avec Pauline, au meilleur de notre joual secret, je n'avais entendu pareille comparaison» (p. 18). Ce moment singulier qui déclenche l'anecdote s'avère déterminant pour l'avenir du poète; il ressemble ici à une confession, à l'aveu d'une sorte de destin poétique de l'auteur, mais l'essayiste bifurquera très vite de ce sentier et l'interrogation sur l'écriture redeviendra le cœur de son propos. Cette anecdote tend d'abord à rappeler quelle a été la conséquence de cette découverte de l'«Ariette oubliée» de Verlaine: «Voilà comment très tôt se sont liés en moi, formant une même passion, l'amour et la poésie. Désormais, le reste n'aurait plus d'importance» (p. 18). Elle agit ensuite comme moteur discursif permettant à l'essayiste d'amorcer une discussion sur le désir et la pertinence d'écrire. L'accent du texte est mis sur une idée originale par la voie d'un questionnement du sujet écrivant sur le sens de l'écriture en général et de la propre écriture de l'essayiste en particulier, et non sur des événements de sa vie ou sur une plus grande vérité du sujet essayistique. En fait, on s'aperçoit à lire plus attentivement que l'anecdote autobiographique ne demeure peut-être pas purement «anecdotique», en ce sens qu'elle participe pleinement à l'élaboration de la réflexion sur l'écriture.

Par la suite, la tension éthique semble se formuler avec beaucoup plus de précision, c'est-à-dire qu'elle se crée entre le souvenir d'enfance, cette parcelle d'autobiographie capitale pour l'avenir de l'écrivain, et le désir d'écrire, assumé ici dans sa fonction intransitive:

J'ai dévoré des tas de livres, j'ai appris à écrire, je continue cet apprentissage. [...] Un de ces quatre matins, je me réveillerai sans plus aucun souci de littérature. Mine de rien, sans bruit, j'écrirai. [...]

L'enfant (...) imagine, il «fabule», il rêve, mais éveillé, responsable. Ainsi parle-t-il. Ainsi devrait écrire un écrivain.

Et Pauline et moi, lors du dernier déménagement, nous nous retrouverons, par hasard [...].

Mais en attendant? Je n'attends pas. J'écris. Je marche avec les autres vers cette existence possible (p. 19)<sup>13</sup>.

Quatre aspects méritent d'être retenus dans ce passage: la réunion du passé (j'ai appris), du présent (je continue) et du futur (j'écrirai) sous le signe de l'apprentissage à l'intérieur du mouvement au présent de l'écriture (j'écris); le souci de l'autre; le désir d'écrire et enfin, toute la responsabilité, le devoir de celui qui écrit, comme le souligne la remarque métatextuelle ajoutée dans la marge. Le contenu de la manchette renvoie à nouveau à l'anecdote par une sorte d'effet oxymorique: la référence à la «maturité de l'enfant» qui se crée un univers imaginaire. La rêverie de l'enfant et la pratique de l'écrivain paraissent donc intimement liées, puisque l'éthique de l'écrivain dans l'essai de Brault pourrait aussi se concevoir comme ce qui procède d'une telle rêverie. En somme, les quatre éléments gravitent tous autour de la constitution du celui qui écrit et laissent place à une meilleure compréhension de l'importance du sujet à l'essai. C'est donc dire que l'on retrouve de façon condensée dans l'exemple cité les principaux points qui caractérisent l'essayistique de Brault. Ceux-ci avaient déjà été élaborés dans l'essai initial, «Quelque chose de simple», mais ils reviennent concrétisés en quelque sorte dans «Une grammaire du cœur». C'est un peu comme si la poésie dont il est question dans le premier essai: «j'ignore donc ce qu'est la poésie, autant celle des poèmes que celle de nos vies» (p. 15), se révélait dans le second ou comme si la tension éthique se précisait dès lors qu'elle se voit associée à la responsabilité de l'écrivain et de l'écriture.

### **Écrire: j'ai écrit, j'écris, j'écrirai**

L'essayiste qui relate un souvenir d'enfance sous la forme d'une anecdote n'en questionne pas la légitimité ou la véracité. D'ailleurs, comment le faire? Quelle est sa part de récréation? Dans «Une grammaire du cœur», cela importe peu à l'évidence. Et l'essayiste-autobiographe admet implicitement les failles (créatrices) de la mémoire, notamment en avouant n'être pas certain de l'année précise de cet

événement capital pour son avenir. Avait-il huit ou neuf ans? Jusqu'à quel point peut-on croire qu'un vers de Verlaine lu par un enfant de cet âge ait pu changer, bouleverser radicalement et irrémédiablement sa vie? Encore une fois, il paraît peu opportun d'attacher une grande valeur à l'authenticité ou à la sincérité autobiographiques. En ce sens, la totalité de l'anecdote aurait davantage une fonction essayistique, puisqu'elle ne mènerait pas à un développement substantiel du souvenir et encore moins à une conclusion explicative. L'anecdote se transforme par la suite en une exploration succincte du sens de l'écriture. C'est un peu comme si la grammaire (l'objet aimé qui donne vie au souvenir) et la poésie de Verlaine servaient de caution nécessaire à l'élaboration d'une brève mais pénétrante réflexion sur l'écriture — le travail de l'écrivain d'une part, et celui qui s'installe à sa table de travail pour écrire<sup>14</sup> d'autre part. Dans la grammaire convergent les trois types d'objet dont parlait Barthes: idéal, sensuel et intellectuel.

La toute fin de l'essai introduit une nouvelle idée, celle de l'écriture comme une chose évanescence:

Car j'écris pour arriver un jour à écrire quelque chose de si invisiblement beau qu'il sera superflu de le lire.

Le but ultime de l'écriture: effacer toutes les traces. Non pas raturer, car c'est encore tracer des signes... (p. 19)

L'évanescence de l'écriture vient s'ajouter à la notion duelle de transitivité/intransitivité déjà évoquée. Écrire est-il un verbe transitif ou intransitif? On peut remarquer que les propos de Brault se rapprochent en partie de ceux utilisés par Barthes<sup>15</sup> dans son argumentation à ce sujet. Il faut dire que cette discussion revient à maintes reprises dans *Chemin faisant*. En fait, dans l'ensemble de l'œuvre de Brault, on peut remarquer une oscillation constante entre la transitivité et l'intransitivité. Dans l'entretien intitulé «De la poésie et de quelques circonstances», il ajoute ce commentaire qui montre bien son ambivalence:

À mes yeux, le langage littéraire est sous tension: il comporte un pôle d'intransitivité et un pôle de transitivité qui est ce quelqu'un, cette présence diffuse. C'est très important cette présence indéterminée qui me soutient, m'aide à donner un sens, une direction à ce que j'écris. (cité dans Melançon, 1987: 201)

La transitivité ne vient pas de la chose écrite, mais de la double présence de l'autre: quelqu'un en soi (direct) et quelqu'un à qui s'adresser (indirect). Dans ce contexte, le retour à l'anecdote autobiographique prend une importance encore plus grande. Brault termine son essai par une sorte de proposition presque utopique sur

l'écriture, renforcée par la manchette, dont l'insistance sur l'effacement des traces lui confère un rôle plus assertif, moins dubitatif. C'est justement la réaffirmation d'une idée développée précédemment, cette vision évanescence de l'écriture, qui permet d'accentuer son côté mouvant, toujours difficile à fixer.

### **UN FAUX DILEMME? UNE FAUSSE MORT?**

Dans la troisième section de l'ouvrage, intitulée «Comme des traces», les essais «Notes sur un faux dilemme» et «La mort de l'écrivain» mettent en scène le rapport complexe, voire conflictuel entre l'écrivain et son écriture. Dans le premier essai, c'est la question de l'engagement qui est au centre de la réflexion; dans le second, il s'agit maintenant du métier d'écrivain et de ce qu'engage l'activité d'écrire. Relire «Notes sur un faux dilemme» aujourd'hui devient d'autant plus intéressant que la question de l'engagement politique de l'écrivain en Occident paraît fortement datée et rappelle une autre époque — du moins celle des deux ou trois décennies qui ont suivi la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Si moult textes prônant l'engagement politique (au sens de révolutionnaire) de l'écrivain pourraient passer pour *dépassés* aujourd'hui, qu'en est-il d'un essai qui cherche à montrer que cette problématique est piégée dès le départ et, par conséquent, qui tente de renverser certaines idées reçues la concernant? D'ailleurs, en abordant cette question, le ton adopté par Brault se fait légèrement polémique dans ce texte. Si l'essai «Notes sur un faux dilemme», publié pour la première fois en 1964, porte les traces d'un débat culturel propre à cette période historique, les idées concernant le travail et la responsabilité de l'écrivain transcendent ce moment spécifique, ainsi que les contextes intellectuel et idéologique dans lesquels le texte s'est d'abord inscrit. En revanche, les propos des manchettes laissent beaucoup de place aux écrivains et se consacrent davantage à l'écriture. Du même coup, ils délaissent de plus en plus la dimension polémique au lieu de la raviver.

Après une introduction un peu plus près de la dissertation qu'à l'ordinaire et après avoir exposé l'hypothèse de l'engagement et de ses avatars, Brault soumet une série de propositions informelles pour montrer plus clairement la fausseté du dilemme qui opposerait le politique au littéraire. Selon l'essayiste, il ne devrait pas y avoir de dilemme entre l'engagement politique et la pratique de l'écriture littéraire — que Brault appelle ici poésie — puisqu'ils appartiennent à deux ordres différents: «Hors des situations immédiatement données comme des situations-limites, l'écrivain ne peut qu'écrire, faire ce que lui seul peut faire et qui doit être fait:

des poèmes, des romans, des essais, etc.» (p. 85). Il soumet ensuite une idée déterminante pour son argumentation et, en quelque sorte, très conséquente, mais non sans danger pour la suite de son travail d'essayiste et de poète: «du moment que l'on a choisi de parler, d'écrire — même occasionnellement —, l'engagement est situé *dans le langage*. La responsabilité n'est pas ailleurs, sans quoi l'on tombe dans un moralisme d'église [...]» (p. 86). Comme le note Michel Lemaire, la conception de l'écriture de Brault «est une entreprise morale, personnelle et collective, [et] que, bien plus qu'engagé, l'écrivain est "responsable" [...]» (1987: 231). Le déplacement de l'engagement vers la responsabilité me semble éloquent, tout en étant caractéristique de l'attitude préconisée par l'essayiste dans ses propres textes. Pour Lemaire, «c'est dire que l'implication de Brault dans son texte n'est pas simplement littéraire, elle est personnelle; elle reflète un engagement total (autant moral, politique donc qu'esthétique) dans tout ce qu'il écrit» (p. 225). Les remarques de Lemaire me paraissent justes, sauf pour une d'entre elles: l'entreprise morale doit plutôt glisser du côté de la tension éthique. La nuance est de taille, puisque Brault oppose justement sa conception de la responsabilité (de l'éthique) en tant qu'essayiste ou poète à l'un des écueils de la morale: le moralisme d'église, forme dégradée du discours et de l'idéologie. En d'autres termes, dans «Notes sur un faux dilemme», tant la position énonciative de l'essayiste que son argumentation font de cet essai un exemple éloquent de l'idée foucauldienne de se façonner comme sujet éthique.

Les propos de «Notes sur un faux dilemme» sont repris en quelque sorte dans l'essai suivant, «La mort de l'écrivain», que Brault amorce avec une phrase d'une subtile ironie: «On n'a jamais tant écrit sur la mort de l'écrivain. C'est un signe de bonne santé» (p. 95). Il ne s'agit pas tant de la mort de l'*auteur* au sens où l'entendait Barthes, celui de «l'autorité auctoriale», mais bien de la disparition de celui qui a pour activité la pratique de l'écriture à l'ère des communications de masse macluhaniennes. Si l'engagement d'un écrivain se fait dans le langage et non à l'intérieur d'une organisation politique ou à la solde d'une quelconque idéologie, écrire, être écrivain, comporterait un risque qu'il faut assumer: la solitude.

Écrire correspondrait à un refus de parler et, osons le dire, à un refus de communiquer. [...] L'écrivain qui tente d'aller au bout de cette entreprise déraisonnable finit par se retrouver tout seul. Là, et là seulement il devient irrécupérable. (p. 97)

Élément capital dans l'essayistique de Brault, la solitude fournit une autre preuve de la «mise en jeu radicale» (Lévesque) du sujet dans le texte. Dans l'essai «Écrire à

la solitude», publié deux décennies après «Notes sur un faux dilemme», il fait d'abord siennes les paroles du psychanalyste Sandor Ferenczi: «L'être qui reste seul doit s'aider lui-même et, à cet effet, se cliver en celui qui aide et celui qui est aidé» (1989a: 20). Brault ajoute ensuite:

Tel est le vœu profond de ce que j'appelle *écrire à la solitude*. La préposition *à* exprime ici divers rapports: de moyen (écrire à l'encre ou à la machine), de manière (écrire à toute vapeur ou à la paresseuse), de destinataire (écrire à quelqu'un ou à personne). Je ne présente pas un modèle, encore moins un idéal, mais tout bonnement mon choix personnel [...]. (p. 20)

Écrire est une activité de solitaire, mais dont le destinataire importe beaucoup, et peut-être davantage le clivage du sujet écrivain. Et puis, ce refus de communiquer dont il est question dans le passage cité de «La mort de l'écrivain» signifie une renonciation de la transitivité à tout prix: le besoin de dire absolument quelque chose. C'est dans cet esprit que l'on peut lire la phrase finale de la dernière manchette de «Notes sur un faux dilemme»: «Même seul de mon espèce, je ne renoncerai pas à écrire, à errer sur les routes d'une béatitude béante, à parler aussi avec mes mains — sans avoir rien à dire (ce qui n'a rien d'exceptionnel)» (1994: 99). Il pourrait être le dernier écrivain (celui qui résiste à tout prix), même si ses propos sont bien relatifs ou du moins empreints d'ironie, puisqu'il prétend qu'il n'aurait peut-être tout simplement rien à dire, signe d'une inéluctable intransitivité.

## TROISIÈME PARTIE

## «DEUX PETITES POUSSIÈRES DANS L'ŒIL»

À l'instar de *Chemin faisant*, *La poussière du chemin* est un recueil constitué d'essais passablement variés. Divisé en six parties d'inégales longueurs, le second recueil de Brault possède une formule semblable à celle du précédent, puisqu'il propose en alternance des études plus savantes et des essais introspectifs, des essais sur la poésie et d'autres encore sur le bonheur de l'écriture. Une différence majeure existe toutefois entre les deux recueils: *La poussière du chemin* ne possède pas de manchettes; seules des notes référentielles irrégulières accompagnent quelques essais et le dernier texte, «L'écriture subtile», a une conception typographique originale qui inclut de nombreuses techniques d'imprimerie et de mise en page. Aucune postface n'a été ajoutée. *La poussière du chemin* débute par un bref avertissement assez étonnant dans lequel l'auteur remet en question le principe même d'écrire une telle présentation: «De quoi pourrais-je bien vous avertir? Et de quel droit me prendrais-je pour un signal d'alarme?» (1989b: 9) Ce court texte conserve une allure quelque peu maladroite, comme si l'essayiste n'arrivait pas à convaincre son lecteur (et à se convaincre lui-même) de la pertinence même d'inclure un avertissement. La gaucherie provient de l'aspect préventif de cette préface concise, c'est-à-dire de la nécessité de justifier la publication d'un recueil d'essais composé de textes parfois disparates ayant connu une publication initiale. Autrement dit, Brault saborde l'efficacité relative à la préface auctoriale, mais réussit à imposer d'emblée son «personnage» d'essayiste: celui qui repousse la théorie, qui ne dédaigne pas l'ironie, qui réfléchit à son objet à partir de lui-même et dont la pensée vagabonde sans cesse. Les essais retenus dans cette partie se situent dans le prolongement de ceux qui ont été étudiés jusqu'à maintenant ou encore ils donneront lieu à une ouverture vers d'autres textes où poésie et essai s'accompagnent.

Déterminant dans *Chemin faisant*, l'art du lecteur sera encore une fois fortement privilégié dans *La poussière du chemin*. À ce sujet, Robert Major note que dans l'ensemble du recueil, «tout au long de ces essais, en filigrane, s'élabore donc un refus de la lecture professionnelle et du métier de critique<sup>16</sup>» (1989: 502). Cette dichotomie apparente entre l'amateur et le professionnel ou entre le lecteur-essayiste et le critique savant, loin d'être erronée, cache néanmoins une réalité nettement plus complexe. La résistance à la théorie affichée dans les essais de

Brault ne devrait pas nous faire sous-estimer tout ce que la pratique de l'essai suppose comme connaissances théoriques préalables et comme métalangage — qui prend la forme de nombreux néologismes chez Brault. C'est l'intention de théoriser qui ne serait jamais revendiquée, tandis que la proposition théorique demeurerait sous-entendue. Il en résulte une tension réelle entre une subjectivité et une liberté hautement souhaitées et déclarées, d'un côté, et une inévitable argumentation savante accompagnée de sa propre méthodologie, de l'autre. Selon Walter Moser, «Brault, qui aime ironiser à propos de ceux qui font de la critique et de la théorie une profession, a mis en pratique la théorie du "texte scriptible" avant la lettre et peut-être sans la connaître» (1997: 109). L'essai comme texte *scriptible*? Moser reprend le concept avancé par Barthes dans *S/Z*, pour qui «le scriptible, c'est le romanesque sans le roman, la poésie sans le poème, l'essai sans la dissertation, l'écriture sans le style, la production sans le produit» (1970: 11). L'explication en circonlocutions de Barthes rejoint en quelque sorte la façon dont les essais de Brault semblent conçus, c'est-à-dire qu'ils s'éloignent de la dissertation, mais aussi qu'ils ne se laissent pas définir d'emblée. La notion barthésienne de scriptible, si elle demeure un peu flottante (n'ayant de sens que dans l'opposition à la notion de lisible), possède une signification relativement complexe. Une autre possibilité amenée par le scriptible réside dans la lecture qui occasionne une nouvelle activité d'écriture, la base de l'art du lecteur chez Brault. C'est dire que *La poussière du chemin* poursuit et développe cette pratique du texte scriptible de manière implicite, soit en rejetant la dissertation et en plaçant la lecture comme agent déterminant de l'écriture de l'essai.

### **JE VOUS ÉCRIS**

Les trois premières phrases de «Lettre à des amis inconnus», l'essai introductif de *La poussière du chemin*, affichent littéralement les marques des principales caractéristiques formelles de l'essai en plus de donner à nouveau le ton à l'ouvrage dès le début: «Vous me demandez ce qu'est mon pays. Je vais sans doute vous décevoir par mes propos à bâtons rompus. Mais en témoignant avec toute ma subjectivité, je me dis qu'au moins je ne vous mentirai pas» (1989b: 13). Cet incipit laisse à nouveau entendre que le lecteur sera convié aux propositions d'un essayiste qui se plaît à jouer à l'épistolier plutôt qu'à celles d'un critique professionnel qui peut attester, références à l'appui, que son discours est vrai et vérifiable. De plus, dans ces premières phrases, on remarque aisément la présence de tous les traits qui définissent formellement l'essai: l'énonciation de soi

(la répétition du «je»), le discours enthymématique (les propos à bâtons rompus) et le corpus culturel (le pays), sans oublier le rythme des phrases et une certaine musicalité dans l'agencement des énoncés. En somme, c'est un incipit parfait pour un essai! Chez Brault, le pays est d'abord celui de la poésie, puis de la littérature et de la culture en général. Quant à la mention de cette vérité toute partielle (mais donnée comme authentiquement personnelle) de celui qui écrit, elle représente l'indice du projet éthique de l'essayiste. C'est alors la subjectivité qui se porte garante de la vérité de la parole— autre élément primordial de l'art du lecteur selon Brault. On a donc droit à un incipit programmatique, qui laisse tout de suite entrevoir le dessein de l'essai à venir.

Le sujet à l'œuvre dans ses essais ne porte pas en lui une division claire ou une fracture perceptible, mais ne paraît pas posséder une immuabilité ou du moins cette assurance du sujet savant dans le traitement de la matière qui est abordée. Il ne se place pas en maître de l'objet du discours qu'il cherche à comprendre, à étudier. C'est peut-être ici que la notion de sujet lyrique mise de l'avant par Jean-Michel Maulpoix pourrait sembler le plus approprié. Selon Maulpoix, «le sujet lyrique ne se reconnaît pas, comme le sujet pensant, dans l'unité stable du "cogito", mais se diffracte et se révèle aventureusement, au sein d'un réseau de figures qui transforment et multiplient ses traits» (1989: 183). Aujourd'hui, même si le sujet pensant ne se reconnaît plus du tout aussi sûrement dans l'unité stable du «cogito», la distinction que l'auteur suggère demeure utile. Dans le cas de Brault, on peut percevoir une sorte de vacillement entre le sujet lyrique et le sujet pensant, comme si l'un et l'autre s'accompagnaient. Ce que montre cette mobilité du sujet, c'est que chaque position énonciative qu'il occupe suscite une nouvelle interrogation. De plus, la composante lyrique du sujet se perçoit dans certaines échappées lyriques qui rendent les essais de Brault plus poétiques au sens où la poésie est intimement liée à l'énonciation de l'essai. Les arguments s'intègrent à l'énonciation poétique, à la musique des mots, et la forme empruntée pour véhiculer les idées surpasse parfois le défi que semblait s'être donné l'essayiste dans le développement d'une question spécifique. Aussi la forme domine-t-elle sur un quelconque «message» à livrer ou encore sur une vérité (intellectuelle, théorique) à établir.

À partir de considérations sur les conditions climatiques et sur le changement des saisons, et d'inévitables lieux communs — à la fois endossés et récusés — sur le rapport intime des Québécois à leur nordicité et leur façon de vivre chacune des

saisons, la discussion de «Lettre à des amis inconnus» glisse du côté de l'existence, de celle qu'ont pu nous donner les poètes et autres créateurs. Cette existence est celle de la culture québécoise, que Brault traverse et commente à sa façon, sans grandes explications théoriques ou idéologiques. Au contraire, il préférerait aller à rebours du discours idéologique. Par exemple, durant tout l'essai, il se plaît à renverser d'autres clichés relatifs à la culture du Québec: «Nous n'avons pas d'histoire? Tant pis et tant mieux. L'histoire ne nous aura pas» (1989b: 18). Pas question ici de ressortir l'épouvantail de Lord Durham; ce qui compte par-dessus tout, c'est d'aller de l'avant et de montrer les avantages que l'on peut tirer de cette situation: «notre culture, selon l'ancienne étymologie, nous est une manière inaliénable d'habiter ce monde en squatters» (p. 19). Squatter, c'est habiter un lieu vide et en faire son espace, mais c'est aussi être à la place d'un autre. À la fin de l'essai, l'essayiste reprend sa métaphore des saisons qui passent, en se plaçant au centre de cette transformation:

Sans doute me suis-je abusé. Le temps ne nous a pas abandonnés. L'histoire du monde tremble au coin de la rue où j'achève ma méditation. Fin décembre. Ai-je bougé depuis six mois? Les gens rentrent à la maison. Le froid règne. L'hiver vient d'avaler l'automne. Où est-il passé, mon bel été? Je vous en ai fait cadeau. (p. 21)

Après avoir constamment alterné entre une parole très subjective énoncée au «je» et une autre tout aussi subjective, mais s'efforçant d'inclure le lecteur en employant le «nous», l'essayiste revient dans sa conclusion à l'adresse à l'autre, insistant par là sur l'indispensable présence de ses destinataires connus, inconnus ou rêvés à qui il consacre cet essai. De plus, c'est en revenant à la forme épistolaire qu'il rappelle, dans «Lettre à des amis inconnus», l'importance de l'autre (des autres) et la manifestation par excellence du don que constitue la lettre-essai.

### **Écrire, est-ce un métier?**

Après un essai introductif mettant en scène l'écriture à travers une réflexion sur la culture, «Écart», la deuxième section du recueil, qui contient six textes, est largement consacrée à tout ce qui entoure l'activité d'écrire. Brèves mais incisives, les considérations sur l'écriture dans «Drôle de métier» débutent par une percée du côté d'un aspect généralement assez discret chez Brault: le corps. Ici, sa représentation dans l'essai se rapproche d'une image barthésienne très significative dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, celle de la main qui trace, saisissant le mouvement simultané du corps qui bouge et de l'écriture qui jaillit. La première

phrase de «Drôle de métier» — texte qui oscille entre l'essai et l'autobiographie — fait d'ailleurs référence aux mains de l'essayiste, qu'il décrit comme étant «ni calleuses ni encrassées» (p. 25), avant d'ajouter qu'elles «ne ressemblent pas à celles d'un ouvrier» (p. 25) malgré le travail manuel auquel il a dû s'astreindre étant plus jeune. S'ensuit une longue énumération légèrement ironique de tout ce que ses mains ont pu toucher en travaillant à d'innombrables «seconds métiers» avant d'arriver au cœur du propos: qu'est-ce qu'un second métier? Et de manière plus précise: est-ce qu'écrire est un métier? En ce sens, le corps est d'abord le motif principal de l'exercice auquel se livre l'essayiste avant d'occuper par la suite une position déterminante dans l'organisation de la pensée. Si les mains représentent une synecdoque pour le corps de l'essayiste, elles agiront aussi, durant tout le texte, comme une sorte d'interface entre le corps et l'écriture, voire en tant que véritable métaphore du mouvement de création artistique, puisque écrire et dessiner sont présentés comme faisant partie d'une même exploration.

La recherche du métier doit faire plusieurs détours donnant l'occasion à l'essayiste de s'amuser à montrer par l'absurde qu'écrire n'est pas un métier, pour revenir assez rapidement avec une autre proposition mettant de l'avant l'art de la lecture: «je m'empêtre, m'enferme, m'enfarge, m'enfirouape — autant me dédire: [...] je ne connais qu'un seul métier. Lire» (p. 26). Cet unique métier, lire, doit toutefois passer par le corps. Par conséquent, le livre lui-même devient corps, un corps sensuel que l'on touche des mains, que l'on palpe:

un livre, je prends ça comme mon ami menuisier une bonne planche de pin blanc. Il l'éprouve du bout des doigts [...], il l'éprouve aussi, lentement, du poignet [...]; même qu'il la renifle à petits coups, les relents de résine trahissent les secrets du cœur autant que de l'aubier, le friable ou le pétrifié des nœuds, ils rappellent le voisinage d'une écorce juteuse et donnent le goût de travailler avec rythme et plaisir. (p. 26-27)

Lire et écrire sont des activités qui font appel à tous les sens. Par analogie avec le bois, avec l'arbre, même les odeurs d'encre et de colle participent à cette fête sensuelle où cœur et corps s'entremêlent dans l'idée de la fabrication du livre, à mille lieues de l'invention de sa version électronique. Cette relation singulière à l'objet n'est toutefois pas poussée plus loin par une forme de lyrisme dévolue au livre qui s'était progressivement établie jusque-là, l'essayiste y allant même d'une remarque autocritique sur ses envolées: «Raffinements rococo-byzantino-réactionnaires? Mes yeux. [...] Lire un livre devrait occuper autant le corps que l'esprit» (p. 27). Par ailleurs, à l'instar de la vieille grammaire française dans «Une grammaire du

cœur», le livre dépasse son statut d'objet familier pour faire converger l'intellectuel et le sensuel à l'intérieur de la conception même du livre. Quant à la nature idéale de l'objet, elle s'affirme davantage dans la suite de l'essai au moment où l'essayiste reprend et développe la notion d'écriture «politique» — expression pour laquelle il propose de faire passer les guillemets du premier au second terme.

Texte originalement écrit en 1974, «Drôle de métier» se rapproche un peu plus des essais de *Chemin faisant*, plus spécialement par les commentaires portant sur la dimension politique de l'écriture, comme s'il était difficile d'éviter d'en parler. Brault récuse notamment ce qu'il appelle les «pseudo-théories de l'engagement et de la responsabilité» (p. 27), mais il réinvestira ultérieurement l'idée de la responsabilité dans l'intention éthique, entre autres dans la postface de *Chemin faisant*. Si le corps cède progressivement sa place aux rapports du poétique et du politique, il réapparaîtra comme signe politique inusité à la toute fin de l'essai. Cette fois-ci, il ne s'agit plus du corps de l'essayiste: les doigts, les mains, les poignets qui donnent l'élan à l'écriture, mais bien de celui des rescapés des camps de concentration. Brault utilise alors une situation-limite — où le corps devient objet idéal — et à partir de laquelle il tire une nouvelle conception de l'écriture dite politique, qui risque à tout moment de s'approcher d'une position intenable:

Je retrouve dans de vieux papiers quelques pages écrites par un déporté de Buchenwald. Des hommes bannis de l'humain, vidés comme des yeux crevés, n'ayant plus rien à sucer dans leurs os, trouvent encore la faiblesse (signe de vie...) de pleurer à cause d'une musique. C'est cela même écrire gratuitement, c'est-à-dire politiquement [...]. (p. 29)

Cet extrait pourrait se lire comme une réponse indirecte à la célèbre position — sûrement plus dialectique qu'univoque — d'Adorno, qui affirmait qu'écrire un poème lyrique après Auschwitz est une chose impossible. Par ailleurs, plusieurs éléments confèrent à la première phrase du passage une image évocatrice du traitement de l'objet étudié dans les essais de Brault. D'abord, le «je» donne à la discussion une dimension plus personnelle. Puis, l'utilisation du verbe «trouver» sous-entend qu'il y a eu une recherche à l'intérieur de documents ou d'archives personnelles, donc de l'univers à la fois textuel et intime de l'essayiste. Conséquemment, cela met encore une fois en place l'idée du mouvement. Enfin, les «quelques pages» qu'il a relues ne sont assurément pas celles d'un traité sur la vie concentrationnaire ou d'une histoire de la Deuxième Guerre mondiale; c'est un témoignage qui implique une authenticité et une vérité personnelles. On voit donc

apparaître un rapprochement de deux types de subjectivité. Le déplacement du sens habituel de l'écriture politique est possible grâce à ce «petit reste» dont parle l'essayiste où l'écriture du sujet est aussi celle du corps. L'aspect retenu dans l'exemple qu'il suggère est l'inattendu: pleurer pour la beauté malgré l'horreur et l'extrême souffrance du corps. Brault arrive-t-il malgré tout à éviter l'écueil qui guette celui qui tient à ne pas rester silencieux devant la Shoah? Il reste en équilibre précaire, notamment parce qu'il ne cherche pas à dire l'indicible<sup>17</sup>, mais plutôt à commenter un tel dire<sup>18</sup>. Est-ce suffisant pour redéfinir l'écriture politique? En somme, si écrire n'est manifestement pas un métier, la forme même de l'essai, elle, est un moyen idéal pour l'essayiste qui cherche à redéfinir le sens même de l'écriture, plus précisément à travers la place que le corps y occupe. Brault le fait non seulement par le renversement du poétique et du politique, «le poétique porte le politique sur ses épaules d'enfant» (p. 29), mais aussi par un affrontement entre la théorie de l'engagement de celui qui inscrit son écriture dans une pensée politique et le témoignage de celui qui écrit politiquement parce qu'il décrit une expérience poétique, si extrême soit-elle.

### **Paraphrases rimbaldiennes**

La place du sujet dans les essais de Brault se manifeste à partir de petites touches subtiles glissées çà et là dans les textes, mais aussi par le biais des nombreux jeux de langage. Les deux derniers essais de la seconde section de *La poussière du chemin*, «Mûrir et mourir» et «Congé», se répondent en quelque sorte à l'intérieur de ces réflexions sur l'écriture et la littérature médiatisées par une forte participation du sujet où la présence du corps demeure toutefois plus effacée, si ce n'est dans la continuité de «Drôle de métier», de manière assez allusive: lire occupe aussi bien l'esprit que le corps. Contrairement à Barthes, Brault ne se livre pas à des jeux polypronominaux visant à complexifier l'idée de sujet, mais il se prête à de nombreux exercices ludiques sur le pronom «je» — qui peuvent se concevoir comme une mise en pratique de l'interaction du triangle pronominal à la base de l'intention éthique, selon le schéma de Ricoeur —, réaffirmant du même coup sa relation ouverte à l'altérité. Aussi les paraphrases — souvent ironiques — de Rimbaud sont-elles des occasions de créer des fictions de soi, semblables en cela aux expériences barthésiennes, même si les procédés pour y parvenir sont fort différents. Hors des limites que l'on peut imposer au territoire littéraire, il peut sembler inapproprié de définir et d'appliquer un concept comme la fiction de soi. S'interrogeant sur la dimension de la responsabilité à l'intérieur de l'éthique, Jacques

Henriot soutient qu'«à l'encontre du poète, l'homme de l'éthique affirme: "Je est le même". Car l'éthique requiert cette permanence substantielle, cette continuité du sujet dans le temps qu'exprime le pronom personnel» (1985: 1023). Or les réécritures mi-sérieuses mi-plaisantes du «Je est un autre» de Rimbaud auxquelles se livre Brault semblent prouver le contraire, ou du moins montrent que la différence entre l'homme de l'éthique et le poète n'est sans doute pas aussi tranchée que le laisse entendre Henriot. En essayiste, Brault se situe justement à la croisée des chemins entre l'homme de l'éthique et le poète, celui dont le «je» peut à la fois être sien et autre<sup>19</sup>.

Si Kundera critiquait l'emploi irréfléchi du célèbre «il faut être absolument moderne» de Rimbaud en montrant les dérives qu'il occasionnait chez ses contemporains qui le réutilisaient, Brault, quant à lui, se sert à maintes reprises du «Je est un autre», la seconde phrase célèbre du poète souvent transformée aujourd'hui en cliché, quand ce n'est en slogan publicitaire. Pour aller justement au-delà des clichés, Brault paraphrase régulièrement l'énoncé rimbaldien dans ses essais, notamment dans les passages essayistiques des *Poèmes des quatre côtés*, où l'on note sans doute sa première occurrence: «si la nontraduction parvenait à réaliser (non pas à résoudre) la contradiction de l'être, le même et l'autre ne formeraient qu'un seul. *Je* ne serait plus un autre» (1975: 70). De la simple modification verbale ou temporelle, on peut aller jusqu'au pastiche en passant par l'avatar le plus commun, la paraphrase ironique, comme celui qui est formulé dans «Écrire à la solitude»: «En somme, *je* n'est plus un autre. Aboutissement prévisible, car on commençait sérieusement à se demander qui est l'autre<sup>20</sup>» (1989a: 16). La force des essais de Brault relève peut-être, au moins partiellement, de cette capacité de l'essayiste d'être à la fois homme de l'éthique et poète, et de ne jamais proposer une définition immuable de l'altérité, mais plutôt d'interroger sans cesse l'importance de l'autre dans sa propre définition de soi. Chez Brault, «la continuité du sujet dans le temps» dont parle Henriot se voit rompue par de brèves pauses, créant de véritables brèches et permettant une conception du sujet qui prend l'allure d'une mosaïque.

Les réécritures de l'énoncé rimbaldien traversent l'ensemble de l'œuvre de Brault, mais ce sont les essais «Mûrir et mourir» et «Congé» qui développent l'idée qui s'y rattache encore plus profondément. Où nous conduisent ces jeux de mots ou ces brefs développements explicatifs à partir d'une petite phrase qui possédera toujours une parcelle d'ambiguïté? Les multiples formulations nouvelles

du «Je est un autre» ne constituent jamais le point de départ de la réflexion, à l'exception du texte plus franchement humoristique d'*Ô saisons, Ô châteaux* — titre rimbaldien incidemment — intitulé «Jeu est un autre», où l'on frôle le pastiche. Elles se retrouvent plutôt au milieu ou en fin de parcours d'un essai, et elles viennent en illustrer les propos principaux. «Mûrir et mourir» se présente comme une étude ayant pour thème le concept de littérature nationale, mais celle-ci devient aussi un prétexte pour une recherche introspective et prospective. D'ailleurs, Brault commence même son essai par une courte introduction autobiographique interrogeant la possibilité de se connaître: «il est difficile de juger une vie, encore plus difficile de juger sa vie. Est-ce possible seulement? [...] Et puis est-ce bien nécessaire de juger, de s'accorder ou de se refuser un certificat de bonne conduite exemplaire?» (1989b: 46)

De ces interrogations sur soi on passe, de façon enthymématique, à des propos sur la littérature dont l'analogie avec le sujet paraît assez aléatoire. Puis, après avoir pris à rebours la problématique de son article sur la littérature nationale, il apporte une précision qui rapproche la réflexion sur le double objet, soi et la littérature: «j'ai choisi, conscient des risques de malentendu, de parler à découvert, sans cautions rhétoriques et sans ordre logique» (p. 48). Pour Barthes, l'expression «écrire à découvert» laissait sous-entendre une accentuation de la subjectivité dans l'écriture, tout en signalant un déplacement épistémologique du moderne vers le postmoderne dans son parcours. Chez Brault, parler (ou écrire) à découvert est d'abord une réaffirmation de l'importance de la lecture qui précède (et accompagne) toute écriture. Cela signifie aussi écrire pleinement en essayiste, ce qu'il reproche un peu plus loin aux spécialistes de la littérature de ne pas faire. Si l'expression «à découvert» équivaut à parler sans protection théorique ou idéologique spécifique, elle implique également assez clairement un investissement de soi plus substantiel dans l'écriture.

Vouloir être «à découvert» n'exclut nullement la feinte ou toute tentative de déjouer les certitudes du sujet. Dans cet ordre d'idées, «Je est un autre» aurait pu servir d'exemple à une définition de la fiction de soi chez Brault — et sans doute en général —, mais celle-ci se crée encore mieux dans une poétique de l'entre-deux, dans une sorte d'ambivalence, dans les zones grises. La position de Brault semble d'ailleurs aller dans ce sens: «Je peux faire semblant d'être un autre. Je ne peux pas l'être réellement. Se choisir consiste à se refuser ici, à s'accepter là» (p. 52). Cette autre réécriture lui permet d'insister sur le jeu, le côté ludique de toute

fiction de soi en tant que stratégie d'écriture de l'essai. La contradiction entre l'être et le faire évoquée par Brault ne signifie pas que l'essayiste privilégie la première au détriment de la seconde. L'ensemble des essais — en particulier ceux de la section «Écarts» — prouve justement que l'essayiste oscille régulièrement entre la création de fragments servant à une définition de soi et la propension à se voir, s'imaginer, se recréer comme autre. La dernière modification de la phrase de Rimbaud accentue la dualité du sujet, et dans tout le reste du texte l'essayiste présentera de nombreuses possibilités où il ne se trouve pas tant face à une alternative qui demande d'être l'un ou l'autre, mais plutôt face à des situations où il est question d'être l'un et l'autre et parfois même l'un *mais* l'autre (habiter à la campagne, mais être citadin). Cette partie de l'essai recèle des anecdotes autobiographiques, notamment celles où l'on retrouve Pauline (bien que son nom ne soit pas mentionné), la petite voisine qui lui a offert la grammaire dont on a pu connaître l'histoire déterminante dans «Une grammaire du cœur». C'est cependant Giono, Colette ou un haïku anonyme qui le remettent sur le chemin de la maturité, même s'il finit par rejeter à nouveau l'alternative implicite du titre (mûrir *ou* mourir), comme il refuse de séparer l'écrivain et le lecteur, «car il vient un temps où toutes les cendres sont mêlées» (p. 55), laisse-t-il échapper à la toute fin de l'essai.

«Congé» se révèle, en quelque sorte, le pendant moins sérieux de «Mûrir et mourir», car tout y est présenté comme un jeu, comme un exercice ludique sur l'absence à venir. En fait, c'est un essai-rêverie, un des textes où la réflexion de l'essayiste semble vagabonder le plus. Si «Mûrir et mourir» se voulait dans une large part introspectif, «Congé» glisse plutôt du côté prospectif, c'est-à-dire qu'il est moins question pour l'essayiste de s'observer que d'explorer des moments propices à créer des fictions de soi et à redéfinir le rapport à l'autre. D'ailleurs, «Congé» va essentiellement de l'avant, il n'effectue pas de retour en arrière, à peine suggère-t-il un bref détour afin de rappeler l'instant déterminant où l'essayiste a su qu'il allait devenir écrivain, et aucune anecdote autobiographique ne vient illustrer le propos. Le texte ne possède pas de problématique spécifique, ni même d'objet d'étude circonscrit. L'essayiste s'adresse encore une fois à ses amis connus-inconnus à qui il cherche à expliquer les modalités de son départ. Il s'agit donc d'une rêverie ayant pour motif principal le départ (vers un congé) qui donne lieu à une série de propos épars sur le fait de partir et de se quitter, mais aussi de s'inventer. Le commentaire suivant de Benoît Melançon sur «Petite Suite émilienne» trouve une résonance singulière dans «Congé»: «Sa rêverie textuelle

l'a conduit de la littérature à l'autobiographie, insistant ainsi sur le fait qu'un geste vers l'extérieur est toujours un geste vers l'intérieur»<sup>21</sup> (1997: 100). Melançon note bien le processus du va-et-vient chez Brault, en plus de soulever le paradoxe qu'il assume: aller vers l'autre signifie revenir vers soi. «Mûrir et mourir» avait comme motif de départ une discussion sur la littérature nationale, mais dans «Congé» l'essayiste ne prétend à aucun prétexte de ce genre. Tout le texte est conçu comme une lettre dans laquelle il s'amuse à dialoguer avec des interlocuteurs inconnus ou plutôt des lecteurs anonymes, qui sont censés déjà connaître les raisons de ses tribulations.

Brault se risque à créer deux nouvelles paraphrases rimbaldiennes dans cet essai. La première se présente dans une formule un peu tarabiscotée: «ce *je* qui n'en peut mais s'il ne devient un autre. Écrire exige ce prix. Écrire, surtout quand on est écrivain amateur, demande sans cesse qu'on reparte à zéro» (p. 59). La seconde apparaît à la toute fin du texte, où l'homme de l'éthique et le poète peuvent se rejoindre et s'incarner dans le personnage de l'essayiste: «la poésie porte en silence la parole donnée, la plus belle sans doute puisque par elle *je* devient aussi bien une autre qu'un autre» (p. 60-61). Si la première paraphrase réaffirme le rôle de l'écriture et de la recherche qui lui est tributaire dans la création du sujet, elle souligne également une forme d'oubli de soi que préconise l'essayiste dans le travail de l'écrivain. Quant à la deuxième, elle complète la précédente en ce sens qu'elle initie un passage de l'écriture vers la poésie. Du même coup, elle dévoile à nouveau ce désir de décentrement du sujet («je deviens l'autre et l'autre»), caractéristique de la fiction de soi chez Brault. Ce décollement entre le sujet de l'écriture et son objet s'avère encore plus explicite dans cette paraphrase par la dualité masculine et féminine de l'autre. Dans les deux cas, chacune rappelle la mise en jeu constante à laquelle se livre Brault même dans un texte où le ton est plus léger et le propos plus diffus.

### **Critique d'une signature**

Le court texte «Le double de la signature» donne une autre possibilité de mise en œuvre de la tension éthique définie dans la postface de *Chemin faisant*. Quelle est la fonction jouée par le sujet dans la création de cette tension? «Le double de la signature» implique tout un questionnement à propos de la responsabilité de l'écriture et il offre une pensée originale du rapport à la signature à partir des questions: à quoi s'engage-t-on lorsqu'on écrit un texte? À quoi engage la

signature elle-même? Le texte commence par une petite anecdote qui porte sur une situation en apparence relativement banale à propos d'une signature qu'un ami de l'essayiste aurait apposée négligemment sur une pétition un peu douteuse, toujours aux yeux de l'essayiste. L'anecdote occupe ici une fonction essayistique, c'est elle (par l'exemple concret qu'elle apporte) qui déclenche la réflexion de l'essai. C'est à partir de la perplexité de l'essayiste concernant l'échange téléphonique qu'il a eu (relaté dans l'anecdote) qu'il jette les bases de l'argumentation subséquente. S'ensuit donc une méditation sur la responsabilité de la signature où il est question de la double signature de Paul Claudel: celle du poète et celle du diplomate, qui aurait été mêlé à des affaires louches. Par conséquent, la signature du diplomate aurait démenti celle du poète. La voix de Claudel dans cette histoire joue le rôle d'un exemple éloquent pour l'essayiste, à mettre en parallèle avec le procès kundérien entrepris par le narrateur-essayiste d'«*Homo sentimentalis*». La défense — véritable — du poète reste pourtant limitée; l'attaque contre Claudel fournit surtout à l'essayiste une raison de réfléchir à sa propre signature et à l'éthique qui y est rattachée.

Toute cette mise en place le conduit à proposer une hypothèse dont témoigne sa nouvelle conception de la signature qui contesterait en quelque sorte les idéologies en vigueur, qui ne serait ni la marque de la propriété bourgeoise (le contrat) ni l'absence de reconnaissance menant à une forme d'éloge de l'irresponsabilité:

Et là-dessus je m'interroge. Si la signature n'était qu'une espèce d'index, un *vrai pseudonyme*, un anonymat différé, «un des lambeaux du texte en lambeaux», comme disait Derrida, si la signature était l'écriture même du texte [...], un simple signal de discontinu, de mouvant, de fractionnaire, d'un «je» qui n'en finit pas de devenir un autre et de cet autre, qui commence à peine à devenir un «je»? (p. 79-80)

Brault ne se contente pas de poursuivre son discours savant, il complète bien la petite phrase introductive qui ramène l'essai à une texte d'idées qui expose le questionnement incessant du sujet, rappelant que la pensée, loin d'être figée, est plutôt en train de s'élaborer. Il a encore une fois recours à une paraphrase rimbaldienne pour évoquer la complexité du lien qui rattache le sujet à son texte. Cela ouvre ensuite la porte à une discussion d'ordre éthique, bien que le terme ne soit jamais mentionné:

Si la signature pouvait être retranchée, coupée, pour que toute la responsabilité soit portée, emportée par le texte même dans une intrusion lente ou soudaine du poétique dans le politique?

Je ne veux pas ici faire une apologie de l'irresponsabilité, bien au contraire. (p. 80)

Entre le poétique et le politique, dans la zone où l'essayiste propose une nouvelle forme de responsabilité, se loge l'espace de l'éthique, le lieu de la tension éthique. Comme c'est souvent le cas chez Brault, on ne trouve aucune solution facile à une question complexe, mais plutôt une autre interrogation, jamais parfaitement claire ni totalement ambiguë. Brault suggère de lire la signature de façon intratextuelle; la sienne, mais aussi celle des autres. La signature agirait davantage comme référence que comme autorité se dégageant ainsi des contraintes qui sont normalement les siennes.

### **Dans les méandres du texte**

Pour réaliser cette étude, j'ai dû laisser de côté plusieurs textes intéressants de *La poussière du chemin*, mais celle-ci aurait pu difficilement faire l'économie du tout dernier essai, «L'écriture subtile». En plus d'être un exercice de style typographique fort original, «L'écriture subtile» tient lieu de conclusion paradoxale, puisque le recueil semble résister à l'idée même de conclusion. Le texte reprend plusieurs caractéristiques saillantes de l'ensemble — et donne lieu à un retour du corps dans le texte —, sans pourtant en proposer une synthèse, en laissant ouverte la clôture du recueil. Il s'agit d'une traversée introspective et intellectuelle de l'écriture, au cours de laquelle l'essayiste discute du rapport entre lecture et écriture en méditant plus particulièrement sur un objet: la page. La richesse de «L'écriture subtile» relève probablement de la conception du texte scriptible, selon l'hypothèse de Walter Moser proposée plus haut. D'après Moser,

dans plusieurs de ses essais, Brault s'emploie à conceptualiser, si ce n'est à théoriser, sa propre activité d'écriture après avoir lu et à partir de ce qu'il a lu. Sa «théorie» de la lecture-écriture émerge ainsi comme une composante cardinale de sa réflexion sur sa propre activité d'écrivain. «On écrit parce qu'on a lu» [*La poussière du chemin*, p. 234] pourrait alors devenir la devise de cette théorie de la production littéraire. (1997: 110)

Si la notion de scriptible chez Barthes va dans le sens d'une lecture qui permet une autre écriture, la lecture pour Brault renvoie aussi à une autre lecture, que l'on pourrait définir comme une (re)lecture de soi.

Immédiatement après avoir réaffirmé l'importance de l'art de la lecture — l'extrait cité par Moser en témoigne —, l'essayiste glisse à nouveau du côté de l'anecdote autobiographique:

Jamais je n'oublierai mes premières lectures; elles me déterminent encore. Et les lectures subséquentes n'augmentent ni ne diminuent ces impressions de base; elles les modifient, moins qu'on ne croirait, créant à peine dans la mémoire un effet de palimpseste. Car je fus écrit, littéralement-littérairement. Page blanche effrayée, désirante, mon corps d'enfant a reçu l'empreinte d'une écriture légère [...], j'étais Blanche-Neige, et les nains, et la pomme [...]. (1989b: 234)

Par sa tension entre la réflexion et l'autobiographie, le présent et le passé, l'anecdote se révèle typique de celles qui sont parsemées dans les essais de Brault où l'on retrouve le soi du présent (qui écrit) et le soi du passé, le plaisir du souvenir d'enfance, mais aussi l'idée de la fiction de soi et d'un rapport à l'autre, ainsi que le rôle du corps dans cet acte de communion qu'est la lecture-écriture. L'essayiste rappelle ici la primauté du corps à la fois dans la réception d'un premier texte et dans l'écriture d'un second. Cet autre texte, ce texte qui tire son origine de la lecture, il porte également l'autre en soi qui, dans «L'écriture subtile», peut aussi bien être Marie de France, cette «morte anglaise francophone du douzième siècle» (p. 244) que l'enfant que l'essayiste a été autrefois. Dans tous les cas, il s'agit d'espaces de dialogues qui s'ouvrent grâce à la dualité et à la complémentarité de l'écriture et de la lecture, ainsi qu'au souvenir qu'en garde le corps.

Si l'incipit du premier essai de *La poussière du chemin* annonçait le programme du recueil, l'excipit du dernier reprend les caractéristiques principales élaborées et développées dans l'ouvrage. Pour terminer cette troisième partie, je laisserai la parole à Brault qui, dans la dernière phrase qu'il compose de «L'écriture subtile» (et du livre) réussit à résumer en quelque sorte le mouvement qui sous-tend l'ensemble des essais: «Un texte me touche dans la mesure où il a été touché; cela se passe de main à main. Voilà l'écriture subtile, qui relie au livre le manuscrit, à la maturité l'enfance, au savoir l'étonnement — et le bonheur à la bonne heure» (p. 246).

## QUATRIÈME PARTIE

## TROUVER SON CHEMIN?

«D'ailleurs, il n'y a plus de chemin. Angoisse et solitude il y a; une de trop» (p. 15).

«J'allais oublier: il n'y a plus de chemin. Rester là» (p. 16).

«Il n'y a plus de chemin. Ici ou ailleurs» (p. 20).

«Je suis content qu'il n'y ait plus de chemin. Là, ici, je reste tout ballant» (p. 44).

«Non, plus de chemin. Plus de sens. Je détresse des fils nattés. Je me creuse sur place; jusqu'à toi, qui n'existe pas» (p. 57).

«Ne pleurez pas, plumes perdues, meules moulues, glaçons fondus, y a plus de chemin ici. Y a plus» (p. 63).

C'est vrai, il n'y a plus de chemin. Bof! on l'inventera; c'était une idée comme ça, de continuer» (p. 65).

Jacques Brault, *Il n'y a plus de chemin*.

Troisième recueil d'essais de Brault à faire l'objet de cette étude, *Au fond du jardin* aura comme fonction de créer un contrepoint aux deux ouvrages précédemment analysés. *Au fond du jardin* offre une toute nouvelle façon de concevoir l'écriture de l'essai<sup>22</sup>. Une analyse titrologique ironique indiquerait que peut-être, enfin, après avoir longtemps erré, l'essayiste aurait réussi à *trouver* son chemin. Mot-clé du répertoire de l'auteur, le chemin<sup>23</sup> prend ici une autre signification. Si le fond du jardin ne doit pas être conçu comme la métaphore d'une impasse, il s'agit néanmoins d'un milieu relativement clos servant à décrire de petits mondes fermés ou, plus précisément, intimistes. Ce qui distingue également ces essais miniatures, c'est que la pensée y chemine moins qu'elle ne circonscrit un espace spécifique, un univers littéraire et intime. Sous-titrés avec justesse «accompagnements», les cinquante-cinq très courts textes ont donc cette particularité d'accompagner plutôt que d'analyser au moins autant de textes d'auteurs très variés. Chaque texte est contenu à l'intérieur de deux pages, parfois trois, et propose une lecture éminemment personnelle d'auteurs non pas inconnus (certains sont fort célèbres), mais bien souvent anonymes<sup>24</sup>. La stratégie ne viserait toutefois pas à nier l'importance d'un auteur singulier ou d'un texte

spécifique, mais bien à insister sur le lien d'un lecteur à un texte — pris ici au sens d'une œuvre ou d'un écrivain, c'est-à-dire que tout l'univers de celui-ci se fait texte dans les accompagnements. Bien que Brault réussisse à dévoiler un aspect original ou inattendu de chaque œuvre qu'il sonde, ce qui retiendra mon attention se situe ailleurs, dans ce que les essais disent de l'écriture (l'esthétique, l'éthique, le poétique) de Brault dans sa relation avec les auteurs qu'il a privilégiés, de même que dans l'éclairage nouveau qu'il jette sur *Chemin faisant* et *La poussière du chemin*. Les essais d'*Au fond du jardin* deviennent alors l'exemple d'une autre définition de l'art de la lecture où la relation entre le sujet et l'objet prend une forme presque inédite. Toute la réflexion est maintenant centrée non seulement sur l'objet de la lecture, mais en plus sur ses aspects marginaux, inhabituels, cachés et (pourquoi pas?) inventés. Et ces accompagnements sont présentés sous la forme d'une lettre, d'une méditation et parfois même d'une rêverie.

Sans introduction ni conclusion, *Au fond du jardin* propose une série de textes dont les liens, de prime abord, n'apparaissent pas très limpides et encore moins véritablement explicités. C'est que ce recueil tient aussi de l'album de famille où chaque texte peut se lire tel un portrait d'auteur dessiné rapidement; certains membres de la famille d'auteurs de Brault, évoqués notamment dans «Salle d'attente», reviennent régulièrement dans ses écrits: le patron Poquelin, Rainer, Anton, Katherine, Marie, ainsi que «Franz, Marcel, Juan, Antonin, Sylvia, Gérard et les autres, sans oublier les sans-nom [...]» (1996: 75), autrement dit ceux qui trouvent une place dans le recueil sans que l'on puisse les reconnaître. Très narratifs, les essais d'*Au fond du jardin* sont-ils d'ailleurs des essais ou de petits récits? Des morceaux de prose, des fragments de lettres? Peu importe la taxinomie générique; ce qui compte, c'est qu'après *Chemin faisant* et *La poussière du chemin*, Brault élargit à nouveau sa poétique de l'essai dont on a pu lire les prolégomènes dans «Post-scriptum (1994)». Aussi pourrait-on dire qu'*Au fond du jardin* accompagne les deux recueils précédents: en plus de l'espace intimiste créé par la pratique épistolaire, on note l'écriture sous toutes ses formes, certaines préoccupations éthiques, sans qu'elles soient toutefois présentées clairement dans ce contexte, ainsi que le questionnement sur le sujet (les variations philosophiques autour du pronom «je»), la fiction de soi, qui devient ici une forme d'effacement, si ce n'est d'oubli du sujet d'énonciation. À ce propos, Brault suggère de nombreuses formulations mettant l'accent sur l'idée d'effacement, d'évanescence à

l'intérieur de plusieurs mondes biographiques ou fictifs: le frôlement de soi, mais surtout le renoncement, la dissolution, le décrochement et la disparition de soi.

Avant d'être essayiste ou même poète, Brault se transforme en lecteur, un lecteur qui rédige une sorte de *journal de lecture intime* dans lequel le caractère intimiste de l'écriture est tout à fait primordial. Bien qu'ils ne prennent pas les formes les plus convenues de l'appareil épistolaire (l'adresse, la signature), les essais d'*Au fond du jardin* se lisent ainsi que des paroles offertes aux auteurs. L'essayiste ne dit jamais «je» en parlant de lui-même, ne se nomme pas — ou alors de façon oblique —, mais il semble toujours s'adresser à quelqu'un, même si c'est parfois assez indirectement. En ce sens, le pronom «vous» revient de façon récurrente comme si l'essayiste se confiait à des amis ou encore comme s'il cherchait à trouver des propos rassurants, un avertissement, voire un compliment. Ces incursions à la fois dans les sphères fictives et biographiques de ses auteurs multiplient les effets de fiction; ceux-ci rappellent à quel point la différence entre les deux univers demeure constamment floue. En ce sens, l'exemple de «Celui qui tombe», le portrait de Beckett en vieux Sam, est des plus éloquents:

Il a fini par tomber, le vieux Sam, par rattraper tous ceux qu'il a fait tomber de son univers clownesque [...]. Il parle peu, ça n'est pas nouveau. Il lit lentement un *Essai sur la fatigue* que vient de publier un Allemand laborieux. Il se livre encore aux travaux forcés; il écrit une ou deux phrases par jour; «il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer». (1996 : 99)

Dans cet essai, Brault imagine un Beckett (Sam de Dublin) mourant disant ce que ses personnages ont dit ou vécu et lisant un livre de Peter Handke publié en allemand l'année de sa mort. Ici, la biographie imaginaire — où la vérité du sujet biographique est volontairement déplacée —, l'essai et la fiction s'entremêlent dans un condensé très beckettien, qui ressemble un peu à un hommage à celui que Brault appelle «l'intimiste exemplaire, paradoxal» (p. 100). D'ailleurs, le titre de l'accompagnement, «Celui qui tombe», n'est-il pas un euphémisme pour celui qui dégénère, qui va bientôt mourir?

Peut-être faut-il maintenant revenir au commencement de l'ouvrage, à «Cela même», l'essai introductif, car il se présente comme le programme poétique du recueil, qui se résume dans deux brefs passages, d'abord: «Répétez-vous sans cesse: "le je qui parle ici n'est pas une voix personnelle". Coupez les liens. Quittez-vous. Exilez-vous. Mourez. Ne laissez aucune trace» (p. 12). Puis: «L'écrivain ne s'adresse à personne. Il ne soliloque pas. Il ne signe que sa

disparition» (p. 12). L'écriture à la première personne et l'ambiguïté du «je», l'effacement de soi, le paradoxe d'écrire à quelqu'un et de ne s'adresser à personne, donc de la fausse lettre ou de la missive rêvée en vue de destinataires imaginaires, et aussi la présence d'un autre texte, dont la référence est volontairement gommée sont tous présents ici. Chacune des brèves citations incluses dans le recueil vient s'intégrer à la parole de l'essayiste, non pas comme si elle était sienne, mais bien comme si elle pouvait s'harmoniser avec elle. Ultérieurement, l'essai «Rumeurs» développe ce qui a été proposé dans «Cela même», en allant cependant dans d'autres directions. Autrement dit, il actualise certaines éventualités déjà présentes dans le premier essai, mais la place de l'autre texte se fait plus discrète, l'adresse au destinataire est plus effacée et le rapport à soi prend la forme d'une rêverie, ce qui le rapproche davantage des essais de *La poussière du chemin*. Les linéaments de sa rêverie se transforment par la suite en désir de nostalgie, en appel à la mémoire: «on devine alors qu'on n'écrit que pour soi, à un soi-même inconnu, jamais né sauf en l'autre, figure ambiguë du dédoublement et qui désengourdit la stupeur d'être deux — innombrable» (p. 38). Le mouvement initié au début s'inscrit à l'intérieur d'un cycle, et le destinataire de ce texte est simultanément soi et l'autre, situation complexe que l'essayiste ne tente pas de résoudre, mais de prendre la mesure encore une fois.

La question autobiographique n'est pas évacuée dans *Au fond du jardin*, mais elle est posée fort différemment que dans les recueils précédents. Les anecdotes autobiographiques, si nombreuses dans les essais antérieurs, brillent par leur absence ou par une présence si diffuse qu'elles deviennent virtuellement impossibles à retracer. La méfiance ou la résistance à l'autobiographie que Brault éprouvait prend une tournure ironique dans l'essai «Se fragmenter» où la référence à Violette Leduc est sans équivoque. Dans cet accompagnement, l'essayiste évoque bellement une forme de contradiction fondamentale de toute tentative autobiographique: «l'écriture dite autobiographique naît d'un malentendu qu'en retour elle entretient comme à plaisir. S'analyser? Se connaître à juste distance? Se survivre? Illusions, et on ne l'ignore pas» (p. 129). Brault consacre deux paragraphes à Leduc, mais c'est la pratique autobiographique elle-même qu'il met en cause ou du moins qu'il tente d'ébranler quelque peu dans ses fondements mêmes, jusque dans ce qui peut mettre en place son pacte, pour reprendre le terme de Lejeune. La conclusion de l'essai porte l'une des questions les plus incisives qui traversent *Au fond du jardin*: «Autobiographie, dites-vous; peut-être,

mais de qui au juste?» (p. 130) L'interrogation que soulève l'essayiste consiste à reprendre la certitude d'un discours et d'en souligner, sans théorie à l'appui, l'ambiguïté ou la contradiction. Ici, c'est à nouveau la vérité du sujet cherchant à s'analyser qui paraît très fragile. Dans cette réflexion succincte de Brault sur l'autobiographie, peut-être vaut-il mieux déplacer l'enjeu dans l'une de ses *marges*, du côté de l'autoportrait qui, comme le souligne Michel Beaujour, recèle «un type de mémoire à la fois très archaïque et très moderne par quoi les événements d'une vie individuelle sont éclipsés par la remémoration de toute une culture, apportant ainsi un paradoxal oubli de soi» (1980: 26). L'incertitude du sujet rejoint en quelque sorte l'oubli de soi dans ces textes d'*Au fond du jardin*, là où le «je» n'apparaît qu'accompagné du «vous», là où l'énonciateur s'infiltré toujours dans l'univers culturel et biographique de son énonciataire. Aussi, la proposition la plus révélatrice de cette poétique du sujet est-elle faite dans «Celui qui tombe», là où Brault conclut de façon typiquement beckettienne son portrait de Beckett, à qui il laisse d'ailleurs le dernier mot: «Il a rejoint la région du plus intime, l'anonymat. "Le sujet meurt avant d'atteindre le verbe"» (p. 101). Fiction de soi? Oubli de soi? Nouvelle forme d'évanescence? C'est par l'enchevêtrement des énonciations — où il est malaisé de savoir où finit la parole de l'un et où commence celle de l'autre — que se trouve certainement l'un des signes les plus manifestes laissant supposer que certains portraits d'auteurs accompagnés sont aussi des autoportraits obliques<sup>25</sup>.

L'autre marque relative à l'autoportrait oblique tient dans les textes où le «modèle» est si dilué (ou encore les modèles sont trop nombreux, multiples) qu'il devient impossible de retracer non pas le véritable l'auteur qui se cache derrière le portrait, mais bien une simple identité, une unicité. «Comme une visitation» en est probablement l'exemple le plus éloquent. La première version de ce texte, publiée dans *Voix et Images* en 1987, contenait plusieurs noms d'auteurs (Flaubert, Tchekhov, Voltaire, et quelques autres) et quatre citations sans références précises, dont trois paraissent bien laconiques. Ces trois dernières sont en fait des formules épistolaires — «"Je vous écris pour vous dire..."» (1996: 83) —; elles constituent à chaque fois une adresse à un destinataire inconnu. Or dans la seconde version, celle qui a été réécrite pour *Au fond du jardin*, les noms des écrivains ont tous disparu, mais les citations sont restées, encore une fois sans indications spécifiques. De qui émanaient-elles? Dans «Comme une visitation», à l'instar de l'ensemble du recueil, l'économie de la citation est conçue pour qu'il soit presque impossible de le savoir, pour que la recherche de la source se transforme

en une activité futile. Cependant, si le portrait collectif des épistoliers qui avait d'abord été tracé s'est partiellement effacé, ne voit-on pas en surimpression, tel un palimpseste, un autoportrait se profiler dans «Comme une visitation»? «Les écrivains qui écrivent à quelqu'un, à de véritables autres, amis-étrangers-inconnus-imaginés, plutôt qu'à des reflets d'eux mêmes, ces écrivains peuvent tous sans erreur être considérés comme des épistoliers (p. 82). Pour l'essayiste, il s'agit, par une superbe concision, de réaffirmer cette idée «qu'un geste vers l'extérieur est toujours un geste vers l'intérieur», comme le suggérait ailleurs Benoît Melançon (1997: 100). Aller vers l'autre implique un retour vers soi, de qui il importe après coup de se détacher. Peut-être aussi fréquemment que celle du lecteur, c'est par l'image même de l'épistolier que l'essayiste aime se représenter dans l'ensemble de son œuvre. Parler de l'autre, s'adresser à l'autre et non à un «reflet de soi-même», n'empêche pas l'essayiste d'esquisser un autoportrait, mais c'est un autoportrait oblique à l'intérieur duquel fiction de soi et oubli de soi se relaient, laissant chacun la place à l'autre.

## DE L'ÉCRITURE, DE LA LECTURE, TOUJOURS

Encore écrire sur *l'écrire*? Pourquoi, alors que je ne sais pas? Peut-être pour cette raison même.

Jacques Brault, *Trois Fois passera*.

La forme privilégiée dans les essais de Jacques Brault est très variée, elle se fait étude savante, chronique, récit autobiographique et portrait; elle fraye avec la poésie, mais elle relève largement du registre introspectif où l'essai devient méditation et rêverie. Ce qui marque d'abord l'ensemble des essais de *Chemin faisant*, *La poussière du chemin* et *Au fond du jardin*, peu importe le trajet qu'ils empruntent, c'est l'art du lecteur comme lieu de prédilection. La lecture serait à la base de toute écriture ou ce qui engendre l'écriture et l'essai resterait cet espace idéal pour développer une méthode de travail. Pour paraphraser la première question de Brault dans l'épigraphe de cette conclusion: pourquoi avoir tant écrit sur l'écriture de Brault? La réponse se trouve déjà partiellement contenue dans la suite de l'épigraphe; la réflexion sur l'écriture s'avère bien souvent ce qui suit immédiatement la lecture, c'est-à-dire ce qui forme le point de départ d'un essai. C'est par ces deux voies, constituées de la lecture d'un objet (texte, livre, tableau) et de la mise en scène de sa propre écriture, que le dévoilement du sujet trouve

son terrain le plus fertile. La construction de soi dans et par l'écriture passe par divers chemins, où l'on flâne, où l'on s'arrête pour réfléchir, où l'on bifurque, sans jamais aller jusqu'à la route. Un de ces chemins est celui de l'essai introspectif (où la réflexion se fait méditation), ce genre, selon Brault, «bâtard et amoral [qui] n'a pas de statut certifié, [que] l'on peut sans grand effort confondre ou disqualifier» (1994: 202) dans lequel des moments autobiographiques viennent à la fois enrichir et complexifier cette construction du sujet.

Dans les pages précédentes, j'ai tenté de comprendre à la fois le fonctionnement de l'essai, davantage dans sa forme que dans son contenu, et d'étudier ce que certains essais en particulier disent du sujet, de la fiction de soi à l'oubli de soi, mais aussi dans son important rapport au visage de l'autre, qui prend souvent le rôle du destinataire d'une lettre. Le choix de quelques textes dans chacun des trois recueils retenus ne visait pas à prélever des échantillons représentatifs de l'ensemble de la poétique de l'essai de Brault, mais cherchait bien plus à analyser les questions où le sujet et l'écriture étaient les plus profondément mis en cause, questions qui tendaient à former la problématique principale de nombreux essais. Ce que nous montre une analyse discursive des essais de Brault, c'est à quel point l'éthique de l'essayiste n'est pas qu'un concept relevant de l'appareil idéal, mais bien un principe mis en pratique dans l'écriture. Qu'il s'agisse de l'ajout d'un texte spécifique, comme la postface de *Chemin faisant*, qui redéfinit l'ensemble d'un recueil, ou de multiples formulations originales, telles les paraphrases rimbaldiennes, ou encore de l'absence du «je» et l'omission fréquente du nom des auteurs dont il fait le portrait dans les textes intimistes d'*Au fond du jardin*, la tension éthique ne demeure jamais uniquement une proposition théorique, puisqu'elle participe au mouvement même de l'écriture et permet de redéfinir la relation du sujet essayistique à son texte et à son destinataire intratextuel, et ultimement à son lecteur.

## NOTES

- <sup>1</sup> Qu'entendait donc Brault par *nontraduction*? À partir de textes de quatre poètes américains et canadiens-anglais (J. Haines, G. MacEwen, M. Atwood et E.E. Cummins), Brault a procédé à une façon assez inusitée de traduire qu'il a appelé la nontraduction, pour bien marquer le paradoxe inhérent à son entreprise: «je me suis permis des libertés et livré à des licences. Les gauchissements pour le vocabulaire, la syntaxe, le rythme, l'image ne manquent pas. Ni les ratures, les additions, les extrapolations» (1975: 93). Si l'auteur précise qu'il existe un esprit de la nontraduction, il s'empresse d'ajouter qu'il ne cherche nullement à imposer un modèle de traduction: «la nontraduction, de grâce, qu'on ne la regarde pas comme une théorie ou un système. Elle n'est qu'une pratique ouverte à son autocritique» (p. 95).
- <sup>2</sup> L'exemple le plus éloquent à ce sujet est sans doute les *Cahiers d'Agonie* (1997) que Robert Dion a dirigés et qui regroupent dix études détaillées et un témoignage sur ce récit — très riche, il va sans dire — de moins de quatre-vingt pages.
- <sup>3</sup> On peut dénombrer plusieurs comptes rendus sur les œuvres, mais très peu d'études de fond.
- <sup>4</sup> C'est sûrement une analyse qui reste à faire. Jacques Paquin (1997) s'intéresse à cette question, mais en priorité pour mieux comprendre la poésie et moins l'essai comme discours spécifique.
- <sup>5</sup> Ainsi les essais d'*Ô saisons, Ô châteaux*, chroniques ludiques et humoristiques, sont-ils exclus de cette étude puisqu'ils abordent beaucoup moins les sujets qui m'intéressent ici.
- <sup>6</sup> «He makes no apologies for his subjectivity or for using the present time and his own person as the basis of his analysis. There is a humility in this method that is underlined by the recurrent use of the adjective "petit" (small), as if Brault's investigations must be limited in scope to be effective.»
- <sup>7</sup> On sait que deux ans après *Chemin faisant*, Barthes publiait *Fragments d'un discours amoureux*, qui utilise aussi le procédé notational de la manchette, à la différence près que les notes de Barthes étaient originales et non ajoutées ultérieurement à des textes ayant déjà connu une publication.
- <sup>8</sup> Brault avait déjà intitulé un des poèmes de *La poésie ce matin* «Post-scriptum», et il avait aussi ajouté un «Post-scriptum» en guise de postface à la suite de *Trois Partitions*, son unique recueil de textes dramatiques.
- <sup>9</sup> L'ajout des manchettes de la première édition était déjà la preuve d'un premier refus de modifier ses textes.
- <sup>10</sup> Par exemple, voir le numéro de janvier 1999 de *PMLA*, consacré à «L'éthique et les études littéraires».
- <sup>11</sup> C'était notamment la position de Claude Coste à propos de Barthes, qui le situait dans la grande lignée des moralistes français.

<sup>12</sup> Peut-être *Ô saisons, Ô châteaux* pourrait-il être relu dans cette perspective. Chose certaine, Brault reste plus près de l'esprit de Montaigne que de La Bruyère ou de La Rochefoucauld.

<sup>13</sup> Lorsque cela s'avérait pertinent, j'ai tenu à respecter, avec la plus grande précision possible, la mise en page de *Chemin faisant*.

<sup>14</sup> Jacques Paquin a déjà noté cet «aspect de la prose de Jacques Brault [qui] est caractéristique de l'essai. L'énonciateur est souvent en train d'écrire (*L'en dessous l'admirable, Poèmes des quatre côtés, Trois fois passera*) ou alors, comme c'est le cas d'*Agonie*, il est le lecteur d'un texte [...]» (1997: 206).

<sup>15</sup> Voir «Écrire, verbe intransitif?» (1984: 28-29).

<sup>16</sup> Cette façon d'opposer le professionnel à l'amateur ou le critique au créateur revient souvent dans les études sur Brault. À propos de *Chemin faisant*, André Gaulin affirme: «La vision poétique de Brault reste toujours chargée d'une conception dynamique de l'existence du collectif humain, et l'écriture lui apparaît comme des signes pour les voyants [...]. Cette esthétique, qui est aussi une éthique, a fait que la critique a paru désarmée devant le cœur du livre-essai où l'auteur n'est plus professeur mais poète» (1989: 150-151).

<sup>17</sup> Avant de faire référence au témoignage de la Shoah, Brault précise sa pensée: «le dernier degré de l'horrible reste en deçà du dicible (avec ou sans mots) parce que, précisément, il n'est pas un au-delà» (1989: 28).

<sup>18</sup> Dans les poèmes «Après ce qui n'a pas d'après» et «Ma mère...» du recueil *Au bras des ombres* (1997), Brault entre en plein cœur de la dialectique adornienne en composant deux poèmes parlant de la Shoah, le premier de façon plus allusive et le deuxième, très explicite. Ici, l'énonciation poétique de Brault devient encore plus risquée, et par conséquent sans doute plus difficile à assumer et à défendre.

<sup>19</sup> L'essai «Sur le bout de la langue» constitue un bel exemple d'une fiction de soi qui prend la forme d'une traversée (en partie) imaginaire de la vie de l'essayiste. Celui-ci décrit des moments de sa vie à différents âges, sans tenir compte de l'âge réel du référent, et il termine l'essai en disant n'avoir plus d'âge et s'appêtant à retomber en enfance pour toujours.

<sup>20</sup> Notons aussi, dans *Chemin faisant*: «afin qu'ensemble nous nous prenions pour un autre» (1994: 192-193); et dans *Ô saisons, Ô châteaux*: «Jeu est un autre» (1991: 113), ainsi que «je fais chaque jour semblant d'être ce que je ne suis pas et je me fiche allègrement de l'autre que je suis censé être en définitive» (p. 117).

<sup>21</sup> «His "rêverie textuelle" [textual reverie] has led him from literature to autobiography, thus stressing the fact that reaching out is always reaching in.»

<sup>22</sup> Quatre de ces textes avaient paru antérieurement à titre d'inédits dans le numéro que la revue *Voix et Images* a consacré à l'auteur en 1987, ce qui ramène la question de la réécriture, qui se trouvait au cœur de *Chemin faisant*. Dans l'entretien qu'il a accordé à Robert Melançon pour *Voix et Images*, Brault affirmait ne pas privilégier cette pratique, mais laissait entendre que celle-ci pourrait peut-être s'envisager plus aisément s'agissant d'essais plutôt que de poèmes, sans pourtant en être tout à fait convaincu. Implicitement, cela montre bien que Brault ne se prononce pas farouchement contre toute forme de réécriture, mais davantage contre un certain type, qui consiste à effacer des idées ou des arguments employés naguère, mais qui ne paraissent plus correspondre à l'état actuel de la pensée de l'essayiste. Dans *Au fond du jardin*, certains changements apportés aux quatre textes apparaissent mineurs et touchent plus précisément de petits détails stylistiques («Bonheur caché»). En revanche, d'autres modifications, qui consistent en la réécriture de nouveaux passages pour assurer une cohérence plus grande à

l'ensemble, notamment en retirant des noms d'auteurs ou des références précises («Comme une visitation», «Tout juste» et «Il y a quelqu'un»), pourront avoir une incidence plus considérable dans l'économie du recueil. Par ailleurs, «Tout juste» portait le titre «Mine de rien: tout» et «Il y a quelqu'un», «Un lieu d'écriture» lors de la première publication.

<sup>23</sup> Le terme y apparaît quand même à plus d'une douzaine de reprises...

<sup>24</sup> Quelques auteurs sont facilement identifiables: Virginia Woolf, Violette Leduc, les trois sœurs Brontë, Crébillon père et fils. D'autres sont reconnaissables à l'aide de petits indices, comme Beckett, mais dans l'ensemble, il paraît assez vain de tenter de retracer l'auteur qui se cache derrière le portrait, en particulier quand les signes sont presque indéchiffrables.

<sup>25</sup> Havercroft et Roy (1997) ont déjà proposé le concept d'«autobiographie oblique» dans leur analyse d'*Agonie*.

## CONCLUSION

Ceci m'advient aussi: que je ne me trouve pas où je me cherche; et me trouve plus par rencontre que par l'inquisition de mon jugement.

Montaigne, *Essais*.

## PENSER L'ESSAI

Quel rôle l'essai joue-t-il dans l'espace de la littérature et dans le champ des savoirs? Telle était la question initiale du premier chapitre, qui voulait, par sa portée générale, moins circonscrire un genre que pénétrer au cœur même du discours essayistique et mesurer, en quelque sorte, quelle était sa portée aujourd'hui. La question suivante pourrait se reformuler ainsi: où en sommes-nous avec cette forme originale qui a été léguée par Montaigne? Il est vrai que l'essai a subi d'inévitables transformations, mais il existe ce que l'on pourrait appeler un esprit essayistique (Kundera parle aussi de l'esprit du roman) qui transcende les frontières génériques. Pour retracer cet esprit — liberté de forme et de ton où la critique et la fiction s'entrecroisent, où la réflexion sur soi domine —, il fallait cerner l'essai dans tous ses retranchements afin de trouver ce qu'il dit de quelques concepts importants de la littérature contemporaine: le sujet, la fiction et le rapport à l'(auto)biographique, en l'occurrence. Conséquemment, il m'apparaissait essentiel de considérer l'essai comme un discours qui entretient des relations complexes, variées et complémentaires avec d'autres discours (le romanesque, l'autobiographique, le poétique), créant ainsi des structures textuelles hybrides. C'est cette hybridité qui donne à l'essai un espace idéal pour se déployer dans la littérature. Les deux premières questions que je viens de rappeler, si elles ont orienté cette recherche, ont pu donner lieu à une lecture de l'essai privilégiant un équilibre entre le contenu idéal et la littéarité. Le manque d'intérêt porté à celle-ci est peut-être le résultat d'une situation peu enviable faite à l'essai dans les études littéraires. Souvent marginalisé en regard de la prose narrative ou de la philosophie, le discours essayistique mérite sans doute qu'on interroge à nouveau la place qu'il occupe dans les études littéraires, ainsi que sa pertinence. Cela posé, j'ai toutefois tenté d'éviter un débat, à mes yeux rarement fécond, qui consiste à repenser l'essai à l'intérieur de l'ensemble des sciences humaines ou encore à l'associer à une vague prose d'idées. Favoriser des textes qui se trouvent clairement dans «l'espace littéraire» signifie s'adonner à une recherche explorant la littéarité de l'essai, tout en insistant sur le «monde des idées» qui lui est inhérent et en tenant compte de l'inscription discursive de la subjectivité de l'essayiste.

## UN CERTAIN PARCOURS THÉORIQUE

L'élaboration d'une théorie générale de l'essai est une entreprise qui n'a pas été véritablement tentée. Est-ce parce que l'essai demeure insaisissable? Aussi simpliste qu'elle puisse sembler, cette question — qui suggère déjà un élément de réponse — témoigne de la difficulté de circonscrire un type de textualité qui n'a peut-être jamais vraiment connu de forme canonique. Quoi qu'il en soit, à partir d'une série de propositions de Lukács, Angenot, Paquette, Vigneault, Brée et Morot-Sir, j'en suis néanmoins arrivé à réunir les principales hypothèses concernant la formulation, le code et les modalités d'énonciation de l'essai et à brosser un tableau d'une composante théorique préalable à son étude. En fait, les concepts qui ont permis la mise en place de la théorie dans le premier chapitre viennent aussi des textes du corpus — bien qu'aucun des trois auteurs étudiés ne se livre véritablement à une exposition théorique de l'essai —, en ce sens que la pratique de l'essai en dit parfois aussi long que la théorie elle-même. Si la théorie a servi à mieux analyser les essais, ceux-ci ont eu pour fonction, en retour, de la nourrir; je pense ici tout particulièrement à la conception tripartite de l'objet de Barthes, aux idées-mots de Kundera ou à la tension éthique chez Brault. Si les hypothèses théoriques que j'ai retenues et formulées (la fiction de soi, l'oubli de soi, l'effet de fiction, la prospection, les fonctions des anecdotes, la relation du sujet à l'objet) ne visaient pas à composer un grand système théorique pouvant servir de modèle à l'analyse de tout discours essayistique, elles ne sont pas pour autant restreintes aux seuls essais de mon corpus, elles pourraient s'avérer aussi pertinentes pour d'autres textes et d'autres essayistes. En revanche, pour étudier des registres d'essai différents, le polémique, par exemple, il faudrait changer certains paramètres, ajouter de nouvelles données, ne serait-ce que pour bien comprendre la place du sujet dans le texte.

De la typologie de Vigneault (1994), j'ai repris la conception (plus souple) de registres, en plus de favoriser l'introspectif parmi les quatre qu'il propose. Très près de ce qu'Angenot (1982) appelle l'«essai-méditation», l'essai introspectif contient les éléments qui le rendent plus immédiatement reconnaissable, notamment par son lien avec la forme montanienne. De Brée et Morot-Sir (1996), j'ai retenu surtout l'essai-poétique (ou l'autopoétique, pertinente en particulier dans le cas de Kundera et de son *Art du roman*), ainsi que l'idée de l'essai-moralité. Si ce dernier m'est apparu incorrectement nommé, demeurant un peu contradictoire, il laisse malgré tout entrevoir la participation de l'éthique (et non plus de la morale)

dans l'essai. Aussi l'idée d'adopter une définition préalable, en l'occurrence celle de Paquette (1985), loin d'être une opération contraignante, m'a-t-elle permis de développer certains des aspects les plus originaux du genre tel le discours enthymématique. Celui-ci relève du monde des idées et il autorise une argumentation raisonnée mais lacunaire, qui sied plus adéquatement à l'essai, tout en s'opposant à un discours uniquement narratif. Le contenu plus formel de la définition de Paquette s'est également avéré favorable à une saisie plus immédiate de la forme énonciative de l'essai. Par ailleurs, les trois essayistes examinés dans cette thèse suggèrent tous quelques éléments définitionnels de l'essai relatifs à leur propre pratique, que ce soit «le presque roman» de Barthes, «l'essai spécifiquement romanesque» de Kundera ou encore le «genre par défaut» de Brault. Quoique ces propositions tendent plus à expliquer ou à explorer les essais de chacun des auteurs, elles éclairent les choix auxquels les essayistes procèdent. Même si la pratique des trois essayistes diffère, chacune intègre le commentaire au mouvement même de l'écriture: Brault le fait dans les manchettes et plus spécifiquement dans la postface de *Chemin faisant*; Kundera, soit en écrivant des essais sur ses romans, soit quand le narrateur des romans ralentit ou arrête le récit pour décrire l'écriture en cours. Dans cet ordre d'idées, l'ensemble de *Roland Barthes par Roland Barthes* peut se lire comme écriture intertextuelle, dont les principales stratégies employées sont l'auto-citation et l'anti-citation. La première consiste plus spécifiquement en une réécriture, avec de légères modifications, de certains passages des ouvrages critiques antérieurs de l'auteur. Quant à la seconde, elle agit plutôt comme une réécriture déguisée. «Contrairement aux vraies auto-citations, précise Anna Whiteside, il n'y a ici ni référence aux deux ouvrages ni guillemets» (1981: 182).

Pourquoi s'attarder plus spécifiquement à l'énonciation et aux autres théories textuelles, en particulier aux relations autotextuelles, intertextuelles et métatextuelles? Le seul exemple de Barthes le justifierait. Pour effectuer une analyse détaillée des textes, au plus près de ceux-ci, l'étude énonciative à laquelle je me suis livré — qui emprunte des outils méthodologiques à la sémiotique, à la rhétorique et à la philosophie — permettait d'aller plus directement au cœur de la question de la subjectivité afin de saisir les enjeux de l'inscription du sujet ou de la représentation de soi dans le texte. Cette étude mettait également en lumière trois situations déterminantes: les marques langagières propres au sujet; la relation qu'engage le sujet avec l'autre; la conception du sujet comme mosaïque plutôt que

comme unité pleine et immuable, c'est-à-dire comme une entité en constante interrogation ou «une œuvre d'art faite de matériaux disparates», selon l'expression d'Alain Touraine (1995 [1992]: 284). Une telle approche facilite également une analyse des positions critiques, intellectuelles et éthiques adoptées. Pour y parvenir, il fallait être à l'affût de petits détails, par exemple ces moments où l'essai paraît se transformer, entre autres choses par un glissement argumentatif ou pronominal. Parmi les traces relatives à la subjectivité de l'essayiste, les variations pronominales jouent en effet un rôle de tout premier plan. Changer de pronom, c'est en quelque sorte opter pour une modification des positions énonciatives qui peuvent remettre en cause ou tout au moins nuancer la parole de l'essayiste. Plus que la partie strictement énonciative, le relevé, puis l'analyse de diverses stratégies poétiques et rhétoriques, que ce soit le paradoxe, la métonymie ou le chiasme, donnent pour leur part accès à une meilleure compréhension de toute la démarche argumentative de l'essai. De cette façon, la littérature et l'idéal se complètent habilement.

La réflexion sur la fiction a traversé presque la totalité de cette thèse, revenant de façon récurrente à des moments où il importait de repenser la rencontre entre la fiction et l'essai. La position visant à distinguer les textes qui relèvent de la fiction et ceux qui lui empruntent des procédés s'est imposée comme essentielle, même si elle a dû constamment être interrogée ou remodelée en cours de lecture. C'est pourquoi je n'ai pas rejeté d'emblée les propositions de Belleau et de Vigneault, par exemple, rattachant l'essai au domaine fictionnel, même s'il était nécessaire par ailleurs d'en montrer les écueils possibles. C'est dans les interstices des registres fictif et sérieux, celui de la presque fiction (pour reprendre le terme de De Obaldia, 1995), qu'apparaît l'effet de fiction, que je propose de définir comme «l'in vraisemblable avoué», et qui prend souvent la forme d'une anecdote. Petit récit idéal par son insignifiance apparente, l'anecdote couvre un large spectre dans le territoire de l'essai, surgissant à l'intérieur de ses multiples fonctions: narrative, éthique ou essayistique. Cette dernière fonction pourrait paraître *a priori* tautologique (l'essayistique de l'essai), cependant, elle prend tout son sens au moment où l'essayiste déplace sa réflexion du côté de l'autobiographie sans totalement quitter le territoire de l'essai, notamment à l'aide d'une anecdote autobiographique qui illustre un argument précédemment énoncé ou qui déclenche le développement d'une nouvelle idée. Autre procédé indispensable à l'argumentation de l'essayiste et à son énonciation, la citation s'inscrit dans une

entreprise complexe. L'essayiste emprunte beaucoup, cite abondamment et prend, jusqu'à un certain point, la parole chez l'autre. Dès lors, survient la question éthique à laquelle l'essayiste peut difficilement se soustraire. Plutôt qu'au récent intérêt pour l'éthique sensible dans les études littéraires<sup>1</sup>, c'est pour ma part en étudiant le sujet que l'importance de cet aspect s'est imposée progressivement, relancée notamment par la discussion de Brault dans laquelle il essaie de redéfinir la corrélation entre l'éthique et l'esthétique. C'est plus précisément au regard de la parole de l'autre que l'intention éthique dont parle Ricœur ou mieux, la tension éthique selon Brault se manifeste dans l'essai. Sous l'auspice de la notion de liberté, par le biais de la conception ricœurtienne de l'éthique comme «odyssée de liberté» (1985) et celle, starobinskienne, de l'essai comme «genre le plus libre qui soit» (1985), la rencontre entre éthique et essai devient dès lors plus fructueuse.

#### DE L'IDÉEL À L'INTIME

L'essai pourrait-il être conçu comme le lieu propice à une aventure du sujet, au sens où celui-ci cherche à la fois sa propre vérité, tout en affichant une propension à la fiction? Il est indéniable que l'essai contemporain se rapproche souvent de l'autobiographie; s'il est indispensable de ne pas confondre les deux types de discours, il ne faut pas négliger l'apport de l'autobiographie à l'essai. *A priori*, les dissemblances peuvent paraître nombreuses: le récit rétrospectif privilégie la vie individuelle, alors que le texte enthymématique introspectif se conçoit à partir d'un contenu idéal. Le concept d'introspection convient bien à l'essai, tout comme, il va sans dire, à l'autobiographie, mais il connote indéniablement un élément plus psychologique, celui de la conscience individuelle. Voilà pourquoi j'ai préféré parler de *prospection*, dont l'acception métaphorique rappelle la recherche en terrain partiellement connu, ou encore une double exploration dans le texte, à la fois celle du sujet et celle de l'objet (culturel). La perspective prospective inclut plus manifestement le contenu idéal propre à l'essai. Contrairement à la rétrospection, la prospection est une interrogation sur le présent, une réflexion poursuivant davantage une exploration au fil même du texte qu'un retour vers le passé. Pourtant, tous ces critères ne sont pas, en pratique, aussi rigides; l'essai emprunte volontiers au monde autobiographique, tandis que les variantes les plus expérimentales de l'autobiographie contemporaine délaissent les conditions les plus contraignantes d'un pacte autobiographique avec le lecteur et glissent de plus en plus vers d'autres formes discursives. Là où la différence entre essai et autobiographie se fait de façon plus sensible, c'est dans le rapport à la vérité, à la

sincérité et à l'authenticité. L'éthique de soi à laquelle peut s'astreindre un essayiste ne s'oppose pas directement à ces trois notions, mais elle les décale plus aisément. En ce sens, l'autoportrait pourrait sembler le lieu textuel idéal pour associer l'essayistique et l'autobiographique. Le concept d'autoportrait défini par Michel Beaujour (1980), même s'il s'est vu marginalisé, possède toujours quelque chose de séduisant, ne serait-ce que par la métaphore picturale qu'il propose, assez inusitée dans la théorie littéraire. Reprendre cette idée en posant autrement la problématique de Beaujour quant au rôle dévolu au sujet dans les différents types d'autoportraits demeure une piste à explorer encore plus à fond, en particulier dans les (auto)portraits de Jacques Brault, mais aussi en comparant des récits autofictifs de Kundera avec sa relation à la peinture de Bacon, par exemple.

Mais c'est à l'intérieur de la pratique récente de l'autofiction elle-même que les points de convergence entre les formes autobiographiques et l'essai contemporain apparaissent les plus saillants. En premier lieu, leur rencontre se produit dans le geste d'appropriation et de morcellement du matériau auto/bio/graphique, et non plus dans une grande entreprise du sujet cherchant à restaurer une illusoire vérité sur soi. En second lieu, la caractéristique principale qui les relie tient de l'entre-deux; l'autofiction participe de l'autobiographie et de la fiction, alors que l'essai vacille souvent entre la diction (selon la notion de Genette, 1991) et la fiction. J'ai ainsi retrouvé l'autofiction dans des textes qui l'affichent moins explicitement ou dans ses recreations partielles, par exemple dans les petits récits que Kundera ajoute au *Livre du rire et de l'oubli*. Dans ce roman, l'autofiction s'est avérée l'univers le plus juste pour rattacher la réflexion essayistique, entremêlée à une exploration du fictif de l'identité, à une pratique de type autobiographique. Autour de l'idée du «sujet en procès», dont Barbara Havercroft (1995) a bien montré qu'il constituait un élément fondamental pour l'autofiction, il devient possible de rapprocher plus singulièrement les pratiques essayistiques et autofictives. Dans cet ordre d'idées, la création de fictions de soi peut différer d'un genre à l'autre, mais elle demeure fondamentale. S'attarder au sujet du texte par le biais de la fiction de soi comporte plusieurs avantages: d'abord, celui de réintégrer une composante fictionnelle à l'essai, sans lire tout le texte comme une fiction au sens strict. Ensuite, cela permet d'interroger la présence d'*alter ego* fictifs et conduit à un plus grand entendement de ce que signifie parler de soi ou plutôt, au contraire, *se détacher de soi*, aller jusqu'à une forme d'absence ou d'oubli de soi pour un essayiste. Enfin, il devient possible d'interroger la fonction de l'auteur dans le texte qui s'écrit, sans revenir à une idée

traditionnelle de l'auteur ni récuser l'importance de sa représentation. Le rôle qu'est amené à jouer le personnage de l'auteur dans son propre texte varie sensiblement d'un essayiste à l'autre dans cette tentative d'explorer le fictif de l'identité. Certes, il n'existe pas de modèle autofictif ou essayistique quant à la représentation de l'auteur dans son texte; les essais de Barthes, Kundera et Brault le prouvent par des exemples judicieux et inventifs. *Roland Barthes* illustre ce passage d'une conception structuraliste où l'auteur est exclu, à une seconde, mettant en scène son retour dans le texte par le biais de stratégies variées. On retrouve une sorte d'exaltation du sujet (et du personnage d'auteur/écrivain), mais aussi une critique, voire une parodie de cette même exaltation. *Le livre du rire et de l'oubli* offre, quant à lui, plusieurs moments variés sur la fonction de l'auteur dans un roman, donnant lieu au paradoxe autobiographique kundérien, qui ne se laisse pas appréhender simplement, et dont l'exploration révèle une formulation très originale de la fiction de soi.

La métatextualité permet également un rapprochement fondamental entre l'essai et l'autofiction. En tant que réflexion sur un objet culturel, l'essai se plaît à interpréter un autre texte; les essais étudiés montrent pleinement leur originalité non seulement quand ils commentent leur propre pratique, mais surtout quand leur énonciation en incorpore une autre. L'écriture de Barthes entrecroise celles de Brecht, de Gide et de Proust, créant des morceaux de dialogues singuliers. Kundera emprunte aussi cette voie lorsqu'il commente implicitement dans *L'immortalité* la technique de l'essai romanesque de Broch en la reprenant et en la développant; les deux voix distinctes du personnage de Goethe montrent par ailleurs les possibilités d'une double énonciation: la première, plus typiquement romanesque, et la seconde, essayistique, lorsqu'elle se mêle, puis se fond en partie à celle du narrateur-essayiste. *Au fond du jardin* de Brault constitue probablement l'exemple le plus significatif de cette double énonciation. Si tout le recueil peut se lire comme un métatexte allusif, les accompagnements de l'essayiste et l'univers discursif et biographique de l'auteur «accompagné» se rejoignent, puis se diffractent, repoussant non pas l'idée d'une parole originale, mais bien celle de l'importance d'en connaître l'origine.

#### **ROLAND BARTHES: L'ESSAI COMME PRESQUE ROMAN**

La métaphore des trois forces de liberté créées par la littérature, *Mathésis*, *Mimésis* et *Sémiosis* auxquelles Barthes faisait référence dans *Leçon* paraissait

idéale pour aborder *Roland Barthes par Roland Barthes*. L'idée barthésienne de *Sémiosis*, «jouer les signes plutôt que de les détruire» (1978a: 28), complète celle de *Mathésis*, où les savoirs sont en jeu. Tout en tentant de profiter de la critique volumineuse sur l'œuvre de Barthes, il m'a semblé impératif de chercher à voir comment relire le texte-phare d'un critique-écrivain sans interroger à nouveau son actualité ou son inactualité. J'ai aussi insisté pour redire l'importance de procéder à une lecture générique hybride de *Roland Barthes*, d'abord parce que ce texte contient en lui de nombreux éléments pouvant définir la modernité de l'écriture contemporaine: fragment, autofiction, essai, critique. Ensuite, et c'est peut-être là l'aspect le plus original, sa modernité ne rejette pas les différents genres, elle cherche plutôt à se les réapproprier, à les repenser en fonction d'une hybridité textuelle. Barthes réfléchit à plusieurs reprises à l'idée de «remodeler les genres» (1975: 124), ce qui le conduit à émettre des propositions certes équivoques, mais d'autant plus riches, notamment celle de l'essai comme presque roman ou encore celle de l'essai «repos[ant] sur une *vision* des objets intellectuels» (p. 94). L'habileté de Barthes à formuler des hypothèses ou de nouveaux concepts de manière inusitée force souvent à battre en brèche les idées reçues et oblige à reconsidérer ce qui a pu être cru immuable.

Une autre métaphore tirée du *Roland Barthes*, «la main qui trace» (p. 128), paraît emblématique de l'entreprise de cet ouvrage dans lequel le corps et l'écriture sont intégrés à un même mouvement. Si la trace est celle de l'écriture, c'est aussi celle du souvenir constamment interrogé, recréé, qui conduit au *patchwork*, cette image du corps et de l'écriture conçus comme une courtepoinette. L'image de la main qui trace rappelle le geste autobiographique, mais aussi l'écriture argumentative, idéale (l'essai), ainsi que la tentation de la fiction. À partir des deux codes dont parle Ginette Michaud (1989), le romanesque et l'autobiographique, établis dès la deuxième de couverture par un personnage de roman équivoque, j'ai suggéré d'en ajouter un troisième, l'essayistique, qui paraissait déjà y être, mais de façon implicite. D'une part, celui qui dit «je» dans le texte relève autant d'un énonciateur essayistique qu'autobiographique ou romanesque. D'autre part, le code essayistique relève à la fois du discours enthymématique qui accompagne un discours plus narratif — en acceptant que le fragmentaire soit encore du narratif —, de même que cette pensée inachevée qui résulte de l'enthymème. Sans abandonner la théorie, Barthes renonce à la systématité, ce qui ne l'empêche nullement de multiplier les questionnements et de soumettre à l'évaluation une série

de notions toujours partiellement définies comme les trois types d'objets, les amphibologies, provoquant du même coup d'autres interrogations chez le lecteur.

L'analyse non de la totalité du texte, mais bien d'un choix de fragments a visé à faire ressortir, en conservant toujours l'esprit de l'hybridité, l'originalité du questionnement sur soi, comme le montrent plus particulièrement «La coïncidence», «Lucidité», «Un souvenir d'enfance», «Quand je jouais aux barres...», «La personne divisée», «Moi, je» et «Le livre du moi». Tous ces fragments explorent soit la tension entre l'essai et l'autobiographie, soit la fiction de soi. Dans *Roland Barthes*, les variations pronominales incarnent une fonction essentielle donnant la possibilité au narrateur de constamment interroger le sujet qui écrit (et s'écrit) en alternant les pronoms des première, deuxième et troisième personnes, ainsi qu'en concevant un *alter ego* qu'il surnomme R.B. Celui-ci occupe une place enviable dans le texte, puisque s'appeler R.B., c'est posséder un rôle différent de celui qui est dévolu aux pronoms personnels; R.B. reste plus près d'une rencontre avec d'autres voix d'écrivains. Autre élément non négligeable dans cette exploration, la figure de l'écrivain (ce mot usé, comme le dit José Luis Diaz, 1993), que Barthes réussit à redéfinir à partir de sa propre écriture, mais au regard de grands noms, en l'occurrence ceux de Brecht, Gide et Proust.

#### **MILAN KUNDERA: ENTRE L'ESSAI SPÉCIFIQUEMENT ROMANESQUE ET LE ROMAN ESSAYISTIQUE**

L'œuvre romanesque de Milan Kundera offre un lieu de rencontre exceptionnel entre le roman et l'essai, et donne à ce dernier un sens nouveau dans la littérature contemporaine. Même si Kundera avoue avoir repris la technique de l'essai romanesque de Broch, il la transforme en cherchant toujours à ne pas tomber dans un univers strictement idéal. Étudier le discours essayistique kundérien, aspect relativement négligé par la critique, fait ressortir à quel point son écriture, en apparence simple, est expérimentale, voire subversive<sup>2</sup>. La complexité de la structure de ses romans devient plus manifeste à partir du *Livre du rire et de l'oubli*, et atteint sans nul doute son apogée dans *L'immortalité*, véritable somme romanesque. L'originalité de la relation entre l'essai et le roman se remarque plus aisément dans la comparaison entre les essais (*L'art du roman*, *Les Testaments trahis*) et les essais dits spécifiquement romanesques. L'argumentation change de l'un à l'autre et l'énonciation n'est plus tout à fait la même. Même s'il est «spécifiquement romanesque», l'essai dans les romans de Kundera soulève

plusieurs questions touchant au code essayistique. Plus assertifs, ses essais critiques (ou cognitifs) témoignent d'une construction fine, mais permettent moins facilement d'accueillir d'autres discours, tandis que les essais romanesques demeurent plus perméables. D'un côté, les passages essayistiques parcourent l'ensemble de *L'immortalité*; de l'autre, «*Homo sentimental*» est un essai bien circonscrit, auquel d'autres discours viennent se joindre. En observant de quelle manière Kundera s'y prend pour mettre l'*homo sentimental* au banc d'essai, trois choses apparaissent clairement: la stratégie du procès (le vocabulaire juridique, les idées-mots), les possibilités du procès (l'argumentation) et la forme elle-même, qui autorise une nouvelle intrigue, des rebondissements, etc. Avec la forme du procès, le narrateur accède à différents rôles énonciatifs: avocat, juge ou témoin, tout en redonnant la parole aux accusateurs. Employer un narrateur-essayiste équivoque, c'est affirmer son rôle énonciatif hybride — sa parole n'est pas exactement la même que celle du narrateur de l'ensemble du roman — et sa triple fonction dans l'essai, c'est-à-dire critique, mais aussi ludique, en plus de devenir l'intermédiaire entre l'essayistique et le romanesque.

S'aventurer dans l'espace autobiographique barthésien, cela allait de soi; dans les essais de Brault, personne ne nie l'importance jouée par les petits passages autobiographiques. Par contre, le territoire autobiographique dans l'œuvre de Kundera demeure pour sa part fortement miné. Le paradoxe autobiographique kundérien demandait non pas tant à être résolu qu'à être évalué en tenant compte de deux choses indispensables: ne procéder aucunement à une relecture autobiographique des romans — une entreprise peu crédible et vouée à une impasse tant sur les plans formel qu'idéologique —, ainsi que refuser l'idée que la représentation de soi ne constitue qu'une partie insignifiante de son œuvre. Toutes les apparitions dans les romans de personnages portant le nom de Milan Kundera ne conduisent pas à des confessions biographiques, mais elles interrogent avec acuité la place du sujet. C'est ici que l'autofiction devient capitale. En ce sens, relire quelques récits du *Livre du rire et de l'oubli* comme participant de l'autofiction élargit la conception de la fiction de soi. Il s'agit non pas de trouver où se cache la vérité autobiographique, mais bien d'observer comment un auteur travaille le matériau (auto)biographique à l'intérieur d'un roman, et de quelle façon il accompagne plusieurs autres discours. Dans la troisième partie du roman, «Les anges», les passages autofictifs sont notamment entremêlés à l'essai critique; chacun à leur

façon, ils montrent les limites autorisées par leur intégration dans l'ensemble romanesque.

### **JACQUES BRAULT: L'ESSAI PAR DÉFAUT OU LE GENRE DU RETRAIT**

Peu explorés par la critique, les essais de Jacques Brault se font méditation, rêverie et réflexion, mais aussi critique, et cèdent parfois le pas à l'érudition. Ils comportent trois interrogations essentielles: la corrélation entre essai et poétique (dans la double acception de la poésie et du poétique), la théorie et la création, ainsi que la dimension éthique. Pourtant, chacune d'elles se conçoit difficilement sans rapport avec les autres puisqu'elles demeurent presque toujours reliées. La première, si elle est présente dans de très nombreux essais de l'auteur, prend une toute nouvelle signification dans la postface de *Chemin faisant*, cet essai sur les essais où Brault dévoile, de façon parcellaire il est vrai, sa poétique essayistique. Autre élément révélateur chez Brault: le texte scriptible, qui peut signifier à la fois l'essai sans la dissertation et la lecture provoquant une autre écriture. Le texte scriptible est ce qui conduit à l'art du lecteur, interface entre la théorie et la création. C'est dans l'ambiguïté notionnelle du lecteur que réside autant la position de risque de l'énonciateur que la liberté théorique, critique, idéale et idéologique qu'il prend et assume. Son important projet éthique tient notamment de la dualité entre le soi présent et le soi passé, si bien illustrée dans le «Post-scriptum (1994)» de *Chemin faisant*. Si l'art du lecteur dans les essais de Brault s'apparente à un art de l'existence (au sens foucauldien du terme), dans ce recueil, il devient l'art de la relecture (de soi et de son texte). Sans s'adonner aux mêmes jeux textuels que Kundera, Brault privilégie dans maints essais de *Chemin faisant* et de *La poussière du chemin* une dimension ironique, sinon discrètement ludique. Les plus éloquentes de ces jeux énonciatifs ne sont-ils pas ceux qui s'élaborent à partir et autour d'une petite phrase de Rimbaud, ce «Je est un autre» ou les mille et une façons d'interroger le rôle et le sens du sujet dans un texte? De la simple paraphrase au pastiche, ils soulignent les possibilités, mais aussi les pièges relatifs à la fiction de soi. Les essais analysés dans les deux premiers recueils, mais en particulier dans *La poussière du chemin*, sont aussi le signe d'un certain risque de la parole essayistique, tant dans l'engagement de soi dans l'écriture que dans celle d'intégrer à son énonciation la parole de l'autre, par exemple un témoignage de la Shoah, et de commenter ce discours indicible.

*Au fond du jardin* aurait probablement mérité une attention plus soutenue, mais la brève analyse qui est proposée de quelques essais du recueil visait principalement à ouvrir la conception de l'essai chez Brault. Plusieurs textes de *Chemin faisant* et de *La poussière du chemin* se ressemblent, et certains pourraient se retrouver dans l'un ou dans l'autre des deux recueils. Si ces recueils forment chacun un tout cohérent, ils ne s'inscrivent pas dans une entreprise visant à rendre ce tout homogène. En revanche, les essais d'*Au fond du jardin* se situent dans un registre tout à fait différent, et transforment jusqu'à un certain point l'œuvre essayistique de Brault, créant un nouvel équilibre dans les diverses possibilités de l'essai. La fiction de soi adopte aussi une autre forme, celle d'une absence, d'une évanescence du sujet; bref, d'un oubli de soi. L'écriture intimiste paraît d'abord tournée vers l'autre, vers le visage de l'autre, dont Brault fait un petit portrait, traçant surtout les contours ou plus précisément soulignant un détail original ou inusité. Mais à regarder de plus près, on s'aperçoit que les commentaires portant sur le discours de soi demeurent souvent dans cette zone d'ambiguïté où il est presque impossible de retrouver la frontière entre ce que l'essayiste dit des auteurs dont il fait le portrait et les commentaires touchant à sa propre pratique d'écriture poétique ou essayistique, ce qui fait de ces «accompagnements» des autoportraits subtilement détournés.

### TROIS ESSAYISTES

En réunissant Barthes, Kundera et Brault, je tenais à faire le pari qu'il était non seulement possible, mais surtout enrichissant d'étudier ces trois auteurs à partir de problématiques communes, sans qu'il soit pour autant question de gommer leur(s) différence(s). J'ai cherché à mettre en valeur des aspects qui sont restés assez peu examinés par la critique, mais qui sont également les plus novateurs ou les plus expérimentaux de leur écriture en me demandant ce que ces pratiques contemporaines de l'essai proposaient de nouveau et quelles en étaient les impasses, les contradictions, voire les paradoxes. L'éthique n'est-elle pas un risque pris à même l'énonciation du texte? Analyser le discours essayistique dans la littérature contemporaine aurait pu bifurquer dans différentes directions; celle qui a été adoptée ici tenait à explorer trois possibilités parmi les plus originales dans les corpus français et québécois. Choisir seulement trois auteurs comporte toujours un côté plus ingrat, celui de devoir en laisser tomber nombre d'autres qui eussent été tout aussi stimulants. Dans cet ordre d'idées, Philippe Sollers, Pascal Quignard et Christian Bobin, pour ne nommer que ceux-là, représentent autant de pratiques

essayistiques — où l'essai partage l'espace du fragment, de l'étude, du roman, de l'autofiction — où pourrait se poursuivre la réalisation de ce tableau de l'essai. S'il pouvait sembler malaisé, peut-être illusoire de tenir à chercher les points communs qui relie Barthes, Kundera et Brault, leur complémentarité s'est révélée d'une grande fécondité, non seulement en ce qui concerne l'essai, mais aussi pour plusieurs enjeux déterminants dans l'espace littéraire contemporain. De la fiction de soi à l'oubli de soi, les stratégies textuelles, idéelles et éthiques auxquelles ont recours les essayistes affirment cette double importance de l'essai comme forme souple, libre, inclassable, et la pertinence d'interroger à nouveau les multiples façons qu'ils ont retenues pour se représenter dans leurs textes.

## NOTES

<sup>1</sup> Je n'oublie pas l'énoncé ironique d'Henri Meschonnic: «Depuis la fin du structuralisme, le refoulé de l'éthique revient. L'éthique est à la mode» (1988: 299).

<sup>2</sup> Avant même la publication du *Livre du rire et de l'oubli*, dans «Le point de vue de Satan», François Ricard affirmait: «les critiques ne croient pas si bien dire quand ils emploient, à propos des romans de Kundera, le mot de "subversion". Mais ils disent rarement à quel point cette subversion est totale, définitive, sans retour possible. Ils le disent rarement pour deux raisons bien simples. La première, c'est que l'œuvre de Kundera, à la différence par exemple de celles d'autres "subversifs" clairement identifiés (Artaud, Bataille, Duvert, etc.), *ne se déclare pas* telle, ne propose pas de théorie ni de morale de la subversion et ne jette jamais de hauts cris. Subversive, elle l'est simplement, doucement, insidieusement pourrait-on dire, mais à fond et sans rémission» (1987 [1978]: 465).

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

### Théories et critiques de l'essai

ADORNO, Theodor (1984), «L'essai comme forme», dans *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, p. 5-29.

ANGENOT, Marc (1982), *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 425 p.

BELLEAU, André (1984), «Approches et situations de l'essai québécois», dans *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?*, Montréal, Primeur, p. 148-153.

\_\_\_\_\_ (1986), «Petite Essayistique», dans *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», p. 85-89.

\_\_\_\_\_ (1987), «La passion de l'essai», *Liberté*, n° 169, février, p. 92-97.

BONENFANT, Joseph (1972), «La pensée inachevée de l'essai», *Études littéraires*, vol 5, n° 1, avril, p. 15-21.

\_\_\_\_\_ (1980), «Divergences de l'essai québécois», dans René BOUCHARD (dir.), *Culture populaire et littératures au Québec*, Saratoga (Californie), Anima Libri, Stanford French and Italian Studies, vol. XIX, p. 243-256.

BRÉE, Germaine et Édouard Morot-Sir (1996), «L'essayisme du XX<sup>e</sup> siècle», dans *Du surréalisme à l'empire de la critique*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Flammarion, p. 263-297.

CHADBOURNE, Richard M. (1983), «A Puzzling Literary Genre: Comparative Views of the Essay», *Comparative Literature Studies*, vol. XX, n° 2, été, p. 133-153.

\_\_\_\_\_ (1997), «French Essay», dans Tracy CHEVALIER (éd.), *Encyclopedia of the Essay*, Londres/Chicago, Fitzroy Dearborn, p. 294-307.

CORE, George (1989), «Stretching the Limits of the Essay», dans Alexander J. BUTRYM (dir.), *Essays on the Essay. Redefining the Genre*, Athens/Londres, University of Georgia Press, p. 207-220.

DELANNOI, Gil (1986), «Éloge de l'essai», *Esprit*, nos 8-9, août-septembre, p. 182-187.

DE OBALDIA, Claire (1995), *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism, and the Essay*, Oxford, Clarendon Press, 324 p.

DUMONT, François (1992), «L'essai littéraire québécois des années quatre-vingt: la collection "Papiers collés"», *Recherches sociographiques*, vol. XXXIII, n° 2, p. 323-335.

\_\_\_\_\_ (1995), «Les contradictions de l'essai», dans Lucie BOURASSA (dir.), *La discursivité*, Québec, Nuit Blanche éditeur, p. 203-214.

\_\_\_\_\_ (1996), «La théorisation de l'essai au Québec», dans Joseph MELANÇON (dir.), *Le discours de l'université sur la littérature québécoise*, Québec, Nuit Blanche éditeur, p. 331-356.

FRASER, Theodore P. (1986), *The French Essay*, Boston, Twayne, 191 p.

GAUVIN, Lise (1990), «Petit Essai sur l'essai au féminin», *Québec Studies*, vol. XI, automne, p. 117-125.

GOOD, Graham (1988), *The Observing Self. Rediscovering the Essay*, Londres/New York, Routledge, XVI-208 p.

\_\_\_\_\_ (1997), «Preface», dans Tracy CHEVALIER (éd.), *Encyclopedia of the Essay*, Londres/Chicago, Fitzroy Dearborn, p. XIX-XXI.

LITS, Marc (1990), «Pour une définition de l'essai», *Lettres romanes*, vol. 44, n° 4, p. 286-296.

LOPATE, Phillip (1994), «Introduction», dans *The Art of the Personal Essay. An Anthology from the Classical Era to the Present*, Londres/New York, Doubleday, p. XXIII-LIV.

LUKÁCS, Georges (1972 [1910]), «Nature et forme de l'essai», *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, avril, p. 91-114.

MAILHOT, Laurent (1992), *Ouvrir le livre*, Montréal, l'Hexagone, p. 175-237.

\_\_\_\_\_ (1997), *La littérature québécoise*, Montréal, Typo, 450 p.

MAILHOT, Laurent, avec la collaboration de Benoît Melançon (1984), *Essais québécois 1837-1983*, Montréal, Hurtubise HMH, 658 p.

MOROT-SIR, Édouard (1982), «L'essai ou l'anti-genre dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle», *The French Essay*, University of South Carolina, «French Literature Series», vol. IX, p. 118-131.

MOSER, Walter (1985), «La mise à l'essai des discours dans *L'homme sans qualités* de Robert Musil», *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. XII, n° 1, mars, p. 12-45.

PAQUETTE, Jean-Marcel (1985), «De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron», dans Paul WYCZYNSKI, François Gallays et Sylvain Simard, *L'essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Fides, p. 621-642.

\_\_\_\_\_ (1992), *Pensées, passions et proses*, Montréal, l'Hexagone, 402 p.

PRZYCHODZEN, Janusz (1993), *Un projet de liberté. L'essai littéraire au Québec (1970-1990)*, Québec, Institut Québécois de Recherche sur la Culture, 202 p.

RICARD, François (1977), «L'essai (1960-1977)», *Études françaises*, vol. 13, nos 3-4, octobre, p. 356-381.

STAROBINSKI, Jean (1974), «La littérature — le texte, et l'interprète», dans Jacques Le GOFF et Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire*, tome 2, *Nouvelles Approches*, Paris, Gallimard, p. 168-182.

\_\_\_\_\_ (1985), «Peut-on définir l'essai?», dans *Pour un temps*, Paris, Centre Georges-Pompidou, p. 185-196.

TERRASSE, Jean (1977), *Rhétorique de l'essai*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 157 p.

TREMBLAY, Christian, «Le processus de transformation cognitive. Le cas de la thèse de doctorat», thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1992, xv-212 p.

TREMBLAY, Yolaine (1994), *L'essai: unicité du genre, pluralité des textes*, Québec, Le griffon d'argile, 195 p.

VERCIER, Bruno et Jacques Lecarme (1982), «L'essai et la critique», dans *La littérature en France depuis 1968*, Paris, Bordas, p. 215-229.

VIGNEAULT, Robert (1994), *L'écriture de l'essai*, Montréal, l'Hexagone, 333 p.

### **Théories de l'autobiographie et du discours de soi**

BEAUJOUR, Michel (1980), *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 377 p.

BURKE, Sean (1992), *The Death & Return of the Author*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 216 p.

COMPAGNON, Antoine (1998), *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 311 p.

DERRIDA, Jacques (1986), «La loi du genre», dans *Parages*, Paris, Galilée, p. 249-287.

DERRIDA, Jacques et Geoffrey Bennington (1991), *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, coll. «Les contemporains», 380 p.

FOUCAULT, Michel (1969), «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la société française de philosophie*, juillet-septembre, p. 173-204

\_\_\_\_\_ (1984a), *Histoire de la sexualité*, tome II, *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des histoires», 287 p.

\_\_\_\_\_ (1984b), *Histoire de la sexualité*, tome III, *Le souci de soi*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des histoires», 286 p.

GOODHEART, Eugene (1988), «Writing and the Unmaking of the Self», *Contemporary Literature*, vol. 29, n°3, automne, p. 438-453.

HAREL, Simon (1993), «Liminaire», *Tangence*, «Le récit de soi», n° 42, décembre, p. 5-11.

\_\_\_\_\_ (1996), *Le récit de soi*, Montréal, XYZ éditeur, 250 p.

HASSAN, Ihab (1988), «Quest for the Subject: the Self in Literature», *Contemporary Literature*, vol. 29, n°3, automne, p. 420-437.

HAVERCROFT, Barbara (1995), «Le discours autobiographique: enjeux et écarts», dans Lucie BOURASSA (dir.), *La discursivité*, Québec, Nuit Blanche éditeur, p. 155-184.

HAVERCROFT, Barbara et Julie LeBlanc (1996), «Présentation», *Voix et Images*, «Effets autobiographiques au féminin», n° 64, automne, p. 6-9.

HENRIOT, Jacques (1985), «Responsabilité», dans *Encyclopædia Universalis*, Corpus 15, Paris, Encyclopædia Universalis éditeur, p. 1022-1023.

JACQUES, Francis (1982), *Différence et subjectivité*, Paris, Aubier Montaigne, 423 p.

JAY, Paul (1984), *Being in the Text. Self-Representation from Woodsworth to Roland Barthes*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 189 p.

KAMUF, Peggy (1991), *Signatures ou l'institution de l'auteur*, Paris, Galilée, 293 p.

LECARME, Jacques (1993), «L'autofiction: un mauvais genre?», *Autofictions & cie*, Paris, Cahiers du RITM, n° 6, p. 227-249.

LECARME, Jacques et Bruno Vercier (1989), «Littérature: un réel inédit», dans *Les idées en France. 1945-1988*, Paris, Gallimard, p. 481-487.

LE GOFF, Jacques (1988), «Antique (ancien)/moderne», dans *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio histoire», p. 59-103.

LEJEUNE, Philippe, (1996 [1975]), *Le pacte autobiographique*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Seuil, coll. «Points», 383 p.

\_\_\_\_\_ (1986), *Moi aussi*, Paris, Seuil, 349 p.

LÉONARD, Martine et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.) (1996), *Le texte et le nom*, Montréal, XYZ éditeur, 347 p.

MESCHONNIC, Henri (1988), *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 316 p.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (1995), «Littérature québécoise et nomination. Élaboration d'une problématique», dans Lucie BOURASSA (dir.), *La discursivité*, Québec, Nuit Blanche éditeur, p. 233-256.

OLNEY, James (1980), «Autobiography and the Cultural Moment: a Thematic, Historical and Bibliographical Introduction», dans James OLNEY (dir.), *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, p. 3-27.

RICŒUR, Paul (1985), «Avant la loi morale: l'éthique», dans *Encyclopædia Universalis. Symposium*, Paris, Encyclopædia Universalis éditeur, p. 42-45.

\_\_\_\_\_ (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 428 p.

ROBIN, Régine (1997), *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ éditeur, 302 p.

SHERINGHAM, Michael (1993), *French Autobiography. Devices and Desires*, New York, Oxford University Press, 350 p.

SPRINKER, Michael (1980), «Fictions of the Self», dans James OLNEY (dir.), *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, p. 321-342.

TOURAINE, Alain (1995 [1992]), *Critique de la modernité*, Paris, Le livre de poche, 510 p.

### Énonciation et théories textuelles

BARTHES, Roland (1982 [1968]), «L'effet de réel», dans Tzvetan TODOROV (éd.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, p. 79-90.

\_\_\_\_\_ (1984), «Écrire, verbe intransitif?», dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, p. 21-31.

BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, 356 p.

\_\_\_\_\_ (1974), *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, 288 p.

BLIN, Jean-Pierre (1990), «Nouvelle et narration au XX<sup>e</sup> siècle», dans Bernard ALLUIN et François Suard (dir.), *La nouvelle. Définitions, transformations*, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 115-123.

CERVONI, Jean (1987), *L'énonciation*, Paris, Presses universitaires de France, 128 p.

COMPAGNON, Antoine (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 415 p.

DÄLLENBACH, Lucien (1977), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 253 p.

DUPRIEZ, Bernard (1984), *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, UGE, 543 p.

GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 394 p.

\_\_\_\_\_ (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 151 p.

HUGLO, Marie-Pascale (1997), *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité*, Montréal, Balzac-Le Griot éditeur, 279 p.

ISER, Wolfgang (1990), «Fictionalising: The Anthropological Dimension of Literary Fictions», *New Literary History*, vol. 21, n° 4, printemps, p. 939-955.

JARDINE, Alice (1991), *Gynésis. Configurations de la femme et de la modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 329 p.

LYOTARD, Jean-François (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 109 p.

\_\_\_\_\_ (1988), *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 162 p.

MAULPOIX, Jean-Michel (1989), *La voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, 226 p.

McHALE, Brian (1992), *Constructing Postmodernism*, New York/Londres, Routledge, XII-342 p.

MOLINIÉ, Georges (1992), *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de Poche, 351 p.

VAN DEN HEUVEL, Pierre (1985), *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 319 p.

### Œuvres de Roland Barthes

BARTHES, Roland (1993 [1942<sup>1</sup>]), «Notes sur André Gide et son "Journal"», dans *Œuvres complètes*, tome I, 1942-1965 (édition établie et présentée par Éric Marty), Paris, Seuil, p. 23-33.

\_\_\_\_\_ (1993 [1960]), «Écrivains et écrivains», dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 1277-1282.

\_\_\_\_\_ (1977 [1966]), «Introduction à l'analyse structurale des récits», dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. «Points», p. 7-57.

\_\_\_\_\_ (1988 [1967]), «Proust et les noms», dans *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. «Points», p. 121-134.

\_\_\_\_\_ (1984 [1968]), «La mort de l'auteur», dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, p. 61-67.

\_\_\_\_\_ (1970), *S/Z*, Paris, Seuil, coll. «Points», 278 p.

\_\_\_\_\_ (1971), *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. «Points», 191 p.

\_\_\_\_\_ (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. «Points», 108 p.

\_\_\_\_\_ (1982 [1973]), «Erté ou À la lettre», dans *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, p. 99-121.

\_\_\_\_\_ (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. «Écrivains de toujours», 192 p.

\_\_\_\_\_ (1995 [1975]), «Vingt Mots-clé pour Roland Barthes» (avec Jean-Jacques Brochier), dans *Œuvres complètes*, tome III, 1974-1980 (édition établie et présentée par Éric Marty), Paris, Seuil, p. 315-334.

\_\_\_\_\_ (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 286 p.

\_\_\_\_\_ (1978), *Leçon*, Paris, Seuil, coll. «Points», 46 p.

\_\_\_\_\_ (1995 [1978b]) «Longtemps, je me suis couché de bonne heure», dans *Œuvres complètes*, t. III, p. 827-836.

\_\_\_\_\_ (1981), *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 349 p.

\_\_\_\_\_ (1987), *Incidents*, Paris, Seuil, 119 p.

### Sur Roland Barthes

BENSMAÏA, Réda (1986), *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*, Tübingen (Allemagne), Gunter Narr Verlag, 135 p.

BITTNER WISEMAN, Mary (1989), *The Ecstasies of Roland Barthes*, Londres/New York, Routledge, 204 p.

BUISINE, Alain (1981), «Barthes et les noms», dans Philippe BONNEFIS et Alain Buisine, *La chose capitale. Essais sur les noms de Barbey, Barthes, Bloy, Borel, Huysmans, Maupassant, Paulhan*, Lille, Université de Lille III, p. 71-103.

BURNIER, Michel-Antoine et Patrick Rambaud (1978), *Le ROLAND-BARTHES sans peine*, Paris, Balland, 118 p.

CALVET, Louis-Jean (1990), *Roland Barthes*, Paris, Flammarion, 339 p.

COMMENT, Bernard (1991), *Roland Barthes, vers le neutre*, Paris, Christian Bourgois, 330 p.

*Communications* (1996), «Parcours de Barthes», n° 63, 192 p.

COMPAGNON, Antoine (dir.) (1978), *Prétexte: Roland Barthes* (Colloque de Cerisy), Paris, UGE, coll. «10/18», 444 p.

COMPAGNON, Antoine (1993), «Lequel est le vrai?», *Magazine littéraire*, n° 314, octobre, p. 26-28.

COQUIO, Catherine et Régis Salado (dir.) (1993), *Barthes après Barthes. Une actualité en questions*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 245 p.

COSTE, Claude (1998), *Roland Barthes moraliste*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 292 p.

CULLER, Jonathan (1983), *Barthes*, Glasgow, Fontana Paperbacks, 128 p.

- De la CROIX, Arnaud (1987), *Barthes. Pour une éthique des signes*, Bruxelles, De Boeck, 145 p.
- DIAZ, José-Luis (1993), «L'écrivain comme fantôme», dans Catherine COQUIO et Régis Salado (dir.), *Barthes après Barthes. Une actualité en questions*, Pau, Publications de l'Université de Pau, p. 77-87.
- ÉVRARD, Franck et Éric Tenet (1994), *Roland Barthes*, Paris, Bertrand-Lacoste, 127 p.
- GAILLARD, Françoise (1991) «R.B.: le biographique sans la biographie», *Revue des sciences humaines*, n° 24, p. 85-103.
- JEFFERSON, Ann (1990), «Autobiography as Intertext. Barthes, Sarraute, Robbe-Grillet», dans Michael WORTON et Judith Still (dir.), *Intertextuality*, New York, Manchester University Press, p. 108-129.
- KNIGHT, Diana (1990), «Roland Barthes: An Intertextual Figure», dans Michael WORTON et Judith Still (dir.), *Intertextuality*, New York, Manchester University Press, p. 92-107.
- LOMBARDO, Patricia (1989), *The Three Paradoxes of Roland Barthes*, Athens/Londres, The University of Georgia Press, 165 p.
- MARIN, Louis (1982), «R.B. par R.B. ou l'autobiographie au neutre», *Critique*, n°s 423-424, août-septembre, p. 734-743.
- MAURIÈS, Patrick (1992), *Roland Barthes*, Paris, Le Promeneur, 51 p.
- MELKONIAN, Martin (1989), *Le corps couché de Roland Barthes*, Paris, Librairie Séguier, 95 p.
- MICHAUD, Ginette (1989), *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, LaSalle, Hurtubise HMH, coll. «Brèches», 321 p.
- MILLER, D. A. (1992), *Bringing out Roland Barthes*, Berkely, University of California Press, 55 p.
- MORIARTY, Michael (1991), *Roland Barthes*, Cambridge, Polity Press, 255 p.
- PETETIN, Véronique (1993), «Du sujet à l'écriture chez R.B.», dans Catherine COQUIO et Régis Salado (dir.), *Barthes après Barthes. Une actualité en questions*, Pau, Publications de l'Université de Pau, p. 27-32.
- POMMIER, René (1987), *Roland Barthes, ras le bol!*, Vincennes, Guy Roblot, 149 p.
- ROGER, Philippe (1986), *Roland Barthes, roman*, Paris, Grasset, 355 p.
- RUIZ, Catherine (1996), «De l'inactualité de Roland Barthes», *Communications*, n° 63, p. 5-9.

SCHOR, Naomi (1986), «Roland Barthes: Necrologies», *SubStance*, n° 48, p. 27-33.

SOLLERS, Philippe (1971), «R.B.», *Tel Quel*, n° 47, automne, p. 19-26.

SONTAG, Susan, (dir.) (1982a), *A Barthes Reader*, New York, Hill and Wang, 495 p.

\_\_\_\_\_ (1982b), *L'écriture même: à propos de Barthes*, Paris, Christian Bourgois, 63 p.

TODOROV, Tzvetan (1979), «La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine», *Poétique*, n° 38, avril, p. 131-148.

\_\_\_\_\_ (1984), *Critique de la critique*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 203 p.

WAHL, François (1987), «Note de l'éditeur», dans BARTHES, *Incidents*, p. 7-10.

WHITESIDE, Anna (1981), «Autobiographie ou anti-autobiographie. Le cas Barthes», *Neophilologus*, vol. 65, n° 2, avril, p. 173-184.

\_\_\_\_\_ (1991), «Référence et autobiographie», *Texte*, n° 11, p. 51-63.

### Œuvres de Milan Kundera

KUNDERA, Milan (1987 [1973]), *La vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 463 p.

\_\_\_\_\_ (1979), *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 344 p.

\_\_\_\_\_ (1981), «Introduction à une variation», dans *Jacques et son maître. Hommage à Denis Diderot*, Paris, Gallimard, p. 7-20.

\_\_\_\_\_ (1984), *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 455 p.

\_\_\_\_\_ (1986), *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 198 p.

\_\_\_\_\_ (1993 [1990]), *L'immortalité*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 506 p.

\_\_\_\_\_ (1993), *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 334 p.

\_\_\_\_\_ (1996), «Le geste brutal du peintre», dans France BOREL, *Bacon: Portraits et Autoportraits*, Paris, Les Belles lettres, p. 8-18.

## Sur Milan Kundera

AUDET, Noël et Eva Le Grand (1996), «Débat. *Kundera ou la mémoire du désir*», *Études littéraires*, vol. 28, n° 3, hiver, p. 143-150.

BIRON, Normand (1979), «Entretien avec Milan Kundera», *Liberté*, n° 121, janvier-février, p. 17-33.

BRULOTTE, Gaëtan (1998), «Le roman de la pensée: autour de Milan Kundera», dans *Les cahiers de Limentinus*, Montréal, XYZ éditeur, p. 92-96.

CHVATIK, Kvetoslav (1995), *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 263 p.

EAGLE, Herbert (1984), «Genre and Paradigm in Milan Kundera's *The Book of Laughter and Forgetting*», dans Benjamin A. STOLZ, *et al.*, *Language and Literary Theory*, Ann Arbor, University of Michigan, p. 251-284.

ECKSTEIN, Barbara (1990), *The Language of Fiction in a World of Pain: Reading Politics as Paradox*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, p. 43-66.

FERGUSSON, Kirsty (1993), «Totalité et ironie», *Revue des sciences humaines*, n° 232, octobre-décembre, p. 67-75.

FOREST, Philippe (1993), «Kundera et la question de l'ironie romanesque», *L'infini*, n° 44, hiver, p. 98-105.

HERSANT, Yves (1994), «Kundera chez les misomuses», *Critique*, n°s 560-561, janvier-février, p. 108-114.

LE GRAND, Eva (1995), *Kundera ou La mémoire du désir*, Montréal/Paris, XYZ éditeur/L'Harmattan, 237 p.

LODGE, David (1990), «Milan Kundera and the Idea of the Author in Modern Criticism», dans *After Bakhtin*, New York/Londres, Routledge, p. 154-167.

MAIXENT, Jocelyn (1998), *Le XVIII<sup>e</sup> siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 314 p.

MERTENS, Pierre (1989), «Kundera ou le point de vue du roman», dans *L'agent double*, Bruxelles, Éditions Complexe, p. 251-310.

MISURELLA, Fred (1993), *Understanding Milan Kundera*, Columbia, University of South Carolina Press, 216 p.

NEMCOVA BANERJEE, Maria (1993), *Paradoxes terminaux*, Paris, Gallimard, 387 p.

MOLESWORT, Charles (1992), «Kundera and *The Book*: The Unsaid and the Unsayable», dans Aron AJI (dir.), *Milan Kundera and the Art of the Fiction*, New York/Londres, Garland, p. 231-247.

O'BRIEN, John (1995), *Milan Kundera & Feminism. Dangerous Intersections*, New York, St. Martin's Press, 1995, 178 p.

PELIKAN STRAUSS, Nina (1992), «Erasing History & Deconstructing the Text: *The Book of Laughter and Forgetting*», dans Aron AJI (dir.), *Milan Kundera and the Art of the Fiction*, New York/Londres, Garland, p. 248-266.

RABATÉ, Jean-Michel (1983), «Le sourire du somnambule: de Broch à Kundera», *Critique*, n<sup>os</sup> 433-434, juin-juillet, p. 505-521.

RICARD, François, (1987 [1978]), «Le point de vue de Satan» (postface), dans KUNDERA, *La vie est ailleurs*, p. 465-474.

\_\_\_\_\_ (1993), «Mortalité d'Agnès» (postface), dans KUNDERA, *L'immortalité*, p. 505-536.

RICHARDS, Michael (1992), «Tamina as Alter Ego: Autobiography and History in *The Book of Laughter and Forgetting*», dans Aron AJI (dir.), *Milan Kundera and the Art of the Fiction*, New York/Londres, Garland, p. 221-230.

RIENDEAU, Pascal (1999), «L'*homo sentimental* au banc d'essai (Milan Kundera et le procès de l'immortalité)», *Artexto. Revista do Departamento de Letras e Artes*, Fundação Universidade do Rio Grande(Brésil), n<sup>o</sup> 10, p.105-116.

SCARPETTA, Guy (1995), «Une lecture complice» (préface), dans LE GRAND, p. 13-24.

\_\_\_\_\_ (1996), *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 341 p.

WEBB, Igor (1990), «Milan Kundera and the Limit of Scepticism», *The Massachusetts Review*, vol. XXXI, n<sup>o</sup> 3, automne, p. 357-368.

ZIMRA, Clarisse (1992), «From *Lightness* to *Immortality*: Kundera's Incestextual Abyss», dans Aron AJI (dir.), *Milan Kundera and the Art of the Fiction*, New York/Londres, Garland, p. 320-347.

### **Œuvres de Jacques Brault**

BRAULT, Jacques (1975), *Poèmes des quatre côtés*, Saint-Lambert (Québec), Le Noroît, 95 p.

\_\_\_\_\_ (1981), *Trois fois passera*, Saint-Lambert (Québec), Le Noroît, 87 p.

\_\_\_\_\_ (1989a), «Écrire à la solitude» (allocution inaugurale de la Seizième rencontre québécoise internationale des écrivains), dans *La solitude*, Montréal, l'Hexagone, p. 13-25.

\_\_\_\_\_ (1989b), *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 250 p.

\_\_\_\_\_ (1989c), «Prolégomènes à une critique de la raison poétique», *Paragraphes*, n° 1, p. 5-24.

\_\_\_\_\_ (1990), *Il n'y a plus de chemin*, Saint-Lambert (Québec)/Cesson (France), Le Noroît/La table rase, 69 p.

\_\_\_\_\_ (1991), *Ô saisons, Ô châteaux*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 149 p.

\_\_\_\_\_ (1993), «Aux cavernes du soleil», dans *La beauté*, Montréal, l'Hexagone, p. 87-94.

\_\_\_\_\_ (1994), *Chemin faisant*, 2<sup>e</sup> édition, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 204 p.

\_\_\_\_\_ (1996), *Au fond du jardin*, Montréal, Le Noroît, 142 p.

\_\_\_\_\_ (1997), «Le soleil et la lune», *Études françaises*, vol. 33, n° 1, printemps, p. 11-15.

### Sur Jacques Brault

BEAUDOIN, Réjean (1989), «Accueillir, non choisir», *Liberté*, n° 186, décembre, p. 98-105.

BROCHU, Jean-Claude (1997), «De ce côté-ci du jardin, la lecture de la première personne», *Tangence*, n° 55, septembre, p. 155-159.

GAULIN, André (1989), «*Chemin faisant* de Jacques Brault», dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome V, Montréal, Fides, p. 150-151.

HAECK, Philippe (1984), *La table d'écriture. Poétique et modernité*, Montréal, VLB éditeur, p. 133-141.

HAVERCROFT, Barbara et Marie-Josée Roy, «*Agonie* ou la fiction d'une auto/biographie oblique», dans Robert DION (dir.), *Cahiers d'Agonie*, Québec, Nuit Blanche éditeur, p. 167-184.

HÉBERT, François (1977), «*Chemin faisant*», dans *Livres et auteurs québécois 1976*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 209-210.

LEMAIRE, Michel (1987), «Jacques Brault essayiste», *Voix et Images*, n° 35, hiver, p. 222-238.

LÉVESQUE, Claude (1994a), «L'abandon à l'écriture. Entretien avec Jacques Brault», dans *Le proche et le lointain*, Montréal, VLB éditeur, p. 79-92.

\_\_\_\_\_ (1994b), «L'appel désordonné du lointain», dans *Le proche et le lointain*, Montréal, VLB éditeur, p. 11-78.

MAJOR, Robert (1989), «Papiers collés, papiers à lire», *Voix et Images*, vol. XIV, n° 2, printemps, p. 498-503.

MELANÇON, Benoît (1997), «Brault, Jacques», dans Tracy CHEVALIER (éd.), *Encyclopedia of the Essay*, Londres, Fitzroy Dearborn, p. 100-101.

MELANÇON, Robert (1987), «De la poésie et de quelques circonstances. Entretien avec Jacques Brault», *Voix et Images*, n° 35, hiver, p. 188-211.

MOSER, Walter (1997), «La compréhension agonisante», dans Robert DION (dir.), *Cahiers d'Agonie*, Québec, Nuit Blanche éditeur, p. 107-133.

PAQUIN, Jacques (1994), «Écriture et interlocution chez Jacques Brault», *Voix et Images*, n° 57, printemps, p. 568-584.

\_\_\_\_\_ (1995), «La poétique du paradoxe chez Jacques Brault», dans Pierre LAURETTE et Hans-George Ruprecht (dir.), *Poétiques et imaginaires*, Paris, l'Harmattan, p. 385-393.

\_\_\_\_\_ (1997), *L'écriture de Jacques Brault*, Québec, Presses de l'Université Laval, 260 p.

### Références diverses

BÉLANGER, Marcel (1993), *Libre cours*, Montréal, l'Hexagone, 373 p.

BROCH, Herman (1990 [1931]), *Les somnambules*, Paris, Gallimard, 729 p.

BROCHU, André (1992), *Le singulier pluriel*, Montréal, l'Hexagone, 234 p.

CALVINO, Italo (1981), *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Seuil, coll. «Points», 291 p.

DERRIDA, Jacques (1981), *Glas*, Paris, Denoël, 365 p.

\_\_\_\_\_ (1988), *Signéponge*, Paris, Seuil, 126 p.

\_\_\_\_\_ (1993), *Sauf le nom*, Paris, Galilée, 116 p.

DOUBROVSKY, Serge (1977), *Fils*, Paris, Galilée, 471 p.

ÉLUARD, Paul (1968), «Les sentiers et les routes de la poésie» dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», p. 525-643.

FERRON, Jacques (1990 [1972]), «L'appendice aux *Confitures de coings* ou Le congédiement de Frank Archibald Campbell», dans *Les confitures de coings*, Montréal, Typo, p. 123-190.

GIDE, André (1954), *Journal (1939-1949)*. *Souvenirs*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1280 p.

\_\_\_\_\_ (1996), *Journal (1887-1925)*, t. 1 (édition établie, présentée et annotée par Éric Marty), Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», LXXXII - 1748 p.

IONESCO, Eugène (1991), «Rhinocéros», dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», p. 537-638.

LECLERC, Annie (1978 [1974]), *Parole de femme*, Paris, Le livre de poche, 160 p.

MARTY, Éric (1985), *L'écriture du jour*, Paris, Seuil, 1985.

RICHARD, Jean-Pierre (1990), *L'état des choses. Études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 198 p.

\_\_\_\_\_ (1996), *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 185 p.

RILKE, Rainer Maria (1966 [1910]), *Les cahiers de Malt Laurids Brigge*, Paris, Seuil, coll. «Points», 223 p.

ROBBE-GRILLET, Alain (1994), *Les derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 238 p.

ROBIN, Régine (1996), *L'immense fatigue des pierres*, Montréal, XYZ éditeur, 191 p.

## NOTE

<sup>1</sup> L'ordre retenu ici est celui de la première publication dont la date est indiquée, le cas échéant, entre crochets après celle de l'édition de l'ouvrage utilisé.