

L'essai québécois : préalables théoriques

Robert Vigneault

Volume 8, numéro 2, hiver 1983

Marie-Claire Blais

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200385ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200385ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vigneault, R. (1983). L'essai québécois : préalables théoriques. *Voix et Images*, 8(2), 311–329. <https://doi.org/10.7202/200385ar>

L'essai québécois: préalables théoriques

par Robert Vigneault, Université d'Ottawa

Rien de tel qu'une définition pour fixer les idées, n'eût-elle au début qu'un statut *nominal*. De l'*essai*¹ je soumettrais celle-ci, dont la formulation ne m'est pas venue sans peine: *discours d'un SUJET qui interroge et s'approprie le vécu par et dans le langage*. Je souhaite pouvoir mener la présente étude sur la nature de l'essai de telle sorte que, au bout du compte, la définition proposée soit devenue *réelle*.

Toutefois, pour m'assurer que la démarche imposée à mon propos par cet énoncé soit, dès le départ, bien entendue, je juge important de faire tout de suite les observations suivantes. L'accent est mis, de toute évidence, sur une subjectivité, une individualité; il y aura à dire sur l'inscription *littéraire* de ladite subjectivité pour qu'on n'aille pas malencontreusement s'imaginer l'essai comme l'écriture d'un *je* hors-texte, comme la propre confiance d'un auteur: il importe dès lors de souligner sans ambages la situation initiale d'énonciation, qui établit le texte de l'essai comme un JE de l'écriture, ce qui imprime une toute autre orientation à notre propos². À cette fin, la définition exprime en toutes lettres la causalité efficiente, matérielle et formelle du langage dans la constitution de l'essai. Enfin, le *vécu* dont il est question voudrait désigner, *prima facie*, le trait distinctif de l'essai comparé aux autres genres littéraires: il ne s'agit pas de construire un monde autour de médiations symboliques, comme dans le cas du roman, du conte, du théâtre, de la poésie, mais d'*inventer* littérairement la vie pensée de l'homme.

Bénéfice immédiat et, en l'occurrence, fort appréciable: cette *définition* a l'avantage d'opérer littéralement une *délimitation* de cette forme d'écriture. On s'est longtemps contenté, en effet, — c'est trop souvent encore le cas — de classer dans la catégorie des essais tout ce qui n'appartient pas au domaine de la *fiction*, censément réservé à certains types privilégiés d'écriture: roman, conte, nouvelle, poésie, théâtre. L'étiquette «essai» a ainsi servi à coiffer le tiroir fourre-tout où, perdus dans la masse érudite des thèses, études, monographies, traités, relevant pour la plupart des sciences humaines, se trouvaient sans doute d'authentiques essais. Mais le *corpus* étant énorme, et la fiche signalée imprécise à souhait, le mythe (ou le cliché) voulait qu'il fût impossible de s'y retrouver³. Il y avait plus grave encore, car nous verrons que l'essai relève incontestablement de la fiction! C'est donc la norme même de l'institution littéraire qu'il faut remettre en question en posant d'abord

un principe lourd de conséquence, à savoir que l'essayiste est bel et bien un *écrivain*, tout autant que le poète et le romancier, ce qui permet d'exclure de la famille des essayistes l'importante masse des *écrivains*, pour reprendre la célèbre distinction de Barthes. À toutes fins utiles, et pour y aller d'un premier coup de scalpel, la famille en question se trouve amputée d'une énorme quantité d'écrits qui sont valables, sans doute, — là n'est pas la question — mais qui sont étrangers à notre propos; autrement dit, les traités ou études portant sur l'histoire, la philosophie, la sociologie, la littérature, etc., ne sont pas des essais. Ce qui ne veut pas dire que l'essayiste n'ait rien à dire sur ces questions ou sur d'autres; en fait, aucun sujet n'est exclu *a priori* du domaine de l'essai, fût-ce une méditation sur le temps qu'il fait; c'est une question de *forme* (et de *ton*) et non de *contenu*. Mais l'essayiste *comme tel* n'accouchera jamais de ces lourdes machines actionnées par des appareils critiques que sont les thèses et les monographies. Le sujet qu'on traite à fond, systématiquement, de manière exhaustive, jusqu'à *épuisement* complet du sujet (et parfois du lecteur) constitue la manière d'écrire la plus parfaitement opposée à celle de l'essayiste. Celui-ci, au reste, a fréquemment des problèmes avec ses *tables des matières*, qui n'ont d'ordinaire rien de didactique quand elles ne sont pas carrément imprévisibles, déroutantes.

En fait, cette distinction entre *écrivain* et *écrivain* s'avère tout à fait opératoire, comme on dit, et même ici chirurgicale. Tout ce qui relève du discours scientifique est, en principe, étranger à l'essai, y compris une certaine forme d'écrit portant sur la littérature, et qui tend à constituer en *objet* l'écriture littéraire. Il faudra revenir sur la question de la critique littéraire, mais on peut d'ores et déjà distinguer de l'écriture propre à l'essai tout ce qui porte sur la théorie ou la sémiotique telle qu'on la pratique aujourd'hui, puisque le but avoué de ces disciplines est une systématisation de la littérarité. Un signe qui ne trompe pas: chaque fois qu'un auteur se cache derrière l'autorité d'un *Nous* impersonnel et envahissant («à notre femme», portait la dédicace de telle thèse), c'est qu'il est monté dans la chaire de vérité et qu'il préside à l'avancement de la science⁴. Nous sommes loin alors de l'essai, de son dynamisme fondamental, celui d'une recherche passionnée (parfois angoissée) du Sens, conduite par un SUJET aux accents parfois catégoriques, voire suffisants, mais en apparence seulement, l'affirmation de soi masquant ici le plus souvent l'incertitude, l'hésitation, le risque de l'interprétation toujours à *suivre*... «Je n'ai pas de réponse mais j'ai cette interrogation (...)⁵»: ce propos de Pierre Vadeboncoeur est typique d'une écriture connaturelle à l'inquiétude humaine.

Discours et glissement de sens

Discours du SUJET: premiers mots de la définition proposée. Or, j'avoue avoir (encore) du mal à m'accommoder du mot *discours*, à cause d'un glissement de sens qui aboutit à un véritable renversement sémantique. Il pourrait sembler vain de s'arrêter à de capricieux jeux de mots: mais, à bien y penser, n'est-ce pas ce que, littéraires fascinés par les mots, nous faisons quotidiennement? Mais aussi le flottement de la terminologie, chez les théoriciens de la littérature,

est une source permanente de confusion, un savant écran de fumée. (Fasse le ciel que je ne l'épaississe!) En revanche, on constatera que les avatars du mot *discours* nous conduisent au cœur même de la problématique de l'essai.

Pris dans son sens *philosophique* (épistémologique), le discours implique la successivité logique d'un ordre rationnel. C'est le *raisonnement* qui caractérise la pensée dite discursive, laquelle tire une proposition d'une autre par une série de raisonnements rigoureusement articulés. Il suffit — et il importe — à notre propos de souligner qu'un tel procès logique et rationnel de la connaissance, ou *discours*, s'oppose radicalement à la démarche intuitive qui, en littérature, commande toute l'activité psychologique. Dès lors, n'est-il pas paradoxal d'évoquer la discursivité de l'essai, s'agissant d'une «pensée» dont on sera amené à constater l'aspect concret, vécu, expérimental. — non conceptuel, justement, intuitif?

Mais la philosophie, opinera-t-on, rend trop sensible aux antinomies. Si possible (mais notre passé nous suit), mettons-la entre parenthèses, revenons aux surfaces textuelles, et retenons le sens *linguistique* du mot *discours*.

Il faut entendre discours dans sa plus large extension: toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière.⁶

Cette conception du *discours*, centrée sur la situation d'énonciation, ou sur la langue en tant qu'elle est assumée par l'énonciateur, est évidemment tout à fait pertinente à l'étude de l'essai où l'accent est justement mis sur la fonction et l'implication du SUJET énonciateur. Écoutons encore, sur ce point, ce Benveniste dont l'écriture faisait l'admiration de Barthes⁷, avec son alliage de rigueur scientifique et de «frémissement» artistique (de discursivité et d'intuition, au fait):

La langue fournit l'instrument d'un discours où la personnalité du sujet se délivre et se crée, atteint l'autre et se fait reconnaître de lui. Or la langue est structure socialisée, que la parole asservit à des fins individuelles et intersubjectives, lui ajoutant ainsi un dessin nouveau et strictement personnel. La langue est système commun à tous; le discours est à la fois porteur d'un message et instrument d'action. En ce sens, les configurations de la parole sont chaque fois uniques, bien qu'elles se réalisent à l'intérieur et par l'intermédiaire du langage. Il y a donc antinomie chez le sujet entre le discours et la langue.⁸

À cette description précise de l'activité discursive, entendue au sens linguistique du mot, je souscris entièrement, quitte à rappeler, dans le sens de mes observations du début, que le sujet dont il est question dans l'essai est le SUJET de l'énonciation, le JE de l'écriture, et non pas le *moi je* d'un auteur.

Pour être complet, on doit reconnaître une autre acceptation du mot *discours*, qui me paraît correspondre à une extension du sens linguistique. Le mot ne sert pas alors à désigner la situation d'énonciation, ou l'activité énonciatrice, dans toute sa généralité, mais tel ensemble spécifique d'énoncés.

Le mot discours (...) désigne justement tout ensemble de réalisations de la langue circonscrit et défini selon des règles.⁹

Les ensembles discursifs en question sont déterminés, selon Marc Angenot, « par leur fonction sociale, leur projet idéologique, leur écriture »¹⁰. Déterminés, et davantage encore régis par des codes plus ou moins contraignants. On peut ainsi distinguer plusieurs espèces de *discours*: littéraire certes, mais aussi scientifique, historique, philosophique, politique, journalistique, publicitaire; en somme, tout ensemble d'énoncés pouvant revendiquer une certaine spécificité. Telle espèce, le discours *littéraire*, celui qui nous intéresse au premier chef, peut même subsumer des sous-ensembles discursifs, obéissant eux aussi à des sous-codes: il existe évidemment un discours poétique, un discours narratif, un discours théâtral, un discours critique, mais aussi, moins étudié jusqu'ici, (à cause de sa complexité? ou des normes trop rigides de l'institution littéraire?), et plus ou moins à la remorque des discours reçus¹¹, un discours de l'essai.

Ainsi formulée, une telle classification des divers *discours* peut sembler lointaine, abstraite, mais quand on poursuit ces sèches notions jusque dans les retranchements des réalisations quotidiennes du langage, elles deviennent au contraire terriblement concrètes. Chaque discours humain est ainsi limité, régi, contraint par des codes (connotatifs) qui *permettent* au plan dénotatif de la parole ou du texte de « passer », comme on dit. Étonnante, (effrayante) sujétion qui m'amène à citer, pour terminer ce survol des diverses acceptions du mot *discours*, cette perception très personnelle d'un essayiste, l'intuition d'une entité envahissante, étouffante: *le Discours*, entravant la libre expression de la « parole »:

Je me représentais l'âme comme capable d'une parole autonome, mais ne pouvant parler que par le truchement de bouches empruntées, qui la trahissent sans répit. C'est là son drame: elle est muette. Elle se retire davantage, d'ailleurs, du fait que toute la place est prise par le discours.¹²

Pour finir, revenons brièvement à la contradiction sémantique qui écartèle le mot *discours* entre la raison et l'intuition: est-il possible de la dénouer? On peut considérer la successivité (ou la linéarité) comme une caractéristique essentielle de tout discours. Cette successivité, ou l'ordre des propositions dans une argumentation logique, tient à la nature même du syllogisme. Mais ne la retrouve-t-on pas aussi, *mutatis mutandis*, dans l'argumentation rhétorique? Si bien que, à le considérer sous l'angle des énoncés, le discours de l'essai, par exemple, se présente aussi comme une suite de paroles *ordonnées*. Il faut bien qu'un tel ordre existe, autrement le discours, comme *ensemble* d'énoncés, s'effondrerait. Restera à s'entendre sur la nature de l'ordre qui gouverne le discours spécifique de l'essai.

Essai et parcours discursif

Si le discours de l'essai paraît peu compatible avec la rigueur de l'intelligence discursive, telle que l'entendent les philosophes, du moins pourra-t-on se réclamer de l'étymologie du verbe *discourir* (du latin *discurrere*: courir ça

et là, aller de côté et d'autre), laquelle convient tout à fait à ce que j'appellerai, pour en signifier l'allure capricieuse, le *parcours* (ou trajet) discursif de l'essai. Alors que, selon l'acception philosophique du terme, le discours dénote une série d'énoncés logiquement, méthodiquement reliés, voire enchaînés, les uns aux autres, le parcours de l'essai relève, au contraire, d'une prise en charge personnelle, individuelle, *singulière* souvent, de l'argumentation. Ce parcours suit bien une certaine trajectoire, mais accordée à l'expérience, à l'intuition, au sentiment et même aux mouvements (et sautes) d'humeur du SUJET de l'énonciation.

Ce type d'argumentation a un nom: c'est l'*enthymème*, présenté par Aristote comme une forme de raisonnement par déduction, donc de démonstration, mais qui se distingue du syllogisme dialectique par le recours aux procédés de la rhétorique. Aussi le discours enthymématique ne saurait-il revendiquer la rigueur et la certitude de la preuve scientifique: les prémisses ne sont que de l'ordre du vraisemblable (sens commun, opinion reçue, etc.); et la pensée, même si elle se construit par un processus d'induction et de déduction, n'obéit pas à une logique élaborée mais comporte, au contraire, d'inévitables lacunes. En effet, la démarche du raisonnement y est de nature métonymique, en ce sens, par exemple, qu'elle passera sans transition de l'individualité du SUJET locuteur à la collectivité d'un NOUS, ou encore à l'affirmation d'une *vérité générale* qu'il ne faut pourtant pas confondre avec l'*universel* de la démonstration scientifique. La discursivité, qui, en principe, exige la succession rigoureuse des idées (ou «preuves intrinsèques», selon Aristote), se voit troublée par des interférences d'ordre rhétorique («preuves extrinsèques») visant à promouvoir l'image du locuteur, à réduire la parole antagonique de l'adversaire ou à persuader l'allocataire éventuel du bien-fondé de la démonstration.

À vrai dire, compte tenu de ces conditions particulières de la parole, on pourrait affirmer que l'essayiste (celui, en tout cas, qui s'adonne à l'écriture polémique, et surtout le pamphlétaire) argumente mais ne démontre pas. Son discours ne saurait atteindre à l'universel: parcours métonymique, plutôt, c'est-à-dire allant du particulier au général, de la partie au tout, *accumulant* plutôt qu'enchaînant (au sens où l'on parle d'une *chaîne* syllogistique: majeure, mineure, conclusion) les preuves dites intrinsèques: «raisons» de gros bon sens, témoignages, exemples, anecdotes, citations, inductions, déductions, — et des preuves extrinsèques, destinées à agir sur l'allocataire. Ces dernières, essentielles à la démonstration rhétorique, ne peuvent évidemment que nuire à la rigueur des preuves intrinsèques où le lecteur exigeant se fera fort de déceler des lacunes, oubliant peut-être que le choix et l'ordre de présentation des arguments, principalement dans l'essai de type polémique, est plutôt déterminé par des impératifs rhétoriques.

Aussi, loin de prétendre, comme la monographie ou la thèse, à la *linéarité* sans failles des idées, le texte de l'essai va-t-il plutôt se construire *circulairement* ou *autour d'une pensée*, suivant une démarche métonymique qui rassemble intuitivement, au gré de la seule fantaisie du SUJET, des éléments contigus et convergents. *Contigus*, car ces éléments de l'argumentation ne

jouissent pas d'une véritable connexion logique, ils ne sont pas déduits l'un de l'autre, mais plutôt juxtaposés, selon un principe d'éparpillement, croirait-on parfois, mais qui en est plutôt un d'analogie ou d'affinité, déterminant la *convergence* de ces éléments vers une intuition centrale qui les suscite et les aimante. Une telle contiguïté d'arguments capricieusement accolés: observations, assertions, sentences, traits d'ironie ou d'humour, récits, citations, mouvements d'humeur, exemples, dialogismes, anecdotes, inductions, déductions, confidences, jeux de mots, etc., une telle disparate, donc, de l'argumentation (on hésite, encore une fois, à parler de démonstration) peuvent aller jusqu'à dissimuler l'unité du texte. Au sein de ces «textes étoilés», selon la suggestive métaphore de Barthes, le multiple, pourtant, gravite autour de l'un, et cela, parfois, non seulement à l'intérieur des frontières d'un texte unique, mais, même dans un recueil d'essais, d'un texte à l'autre. À cet égard, je trouve particulièrement heureuse, pour qualifier l'argumentation concentrique de l'essai, le titre de *Convergences*, choisi par Jean Le Moyne pour «réunir» des textes apparemment voués à la «dispersion»:

Voici les pièces principales d'un témoignage donné petit à petit, ici et là, en plus de vingt ans. De moi-même, je n'aurais sans doute pas songé à les réunir en volume, tellement les circonstances m'avaient habitué à leur dispersion. (...) C'est la considération théologale, plus ou moins explicite selon les sujets traités, mais constante, irrépressible pour mon déchirement et ma joie, qui fait l'unité du présent recueil. C'est elle qui m'a inspiré le titre de *Convergences*.¹³

Il faut bien admettre, pourtant, que, comparé aux savants agencements de la pensée discursive, cet *étoilement* du texte peut facilement donner l'impression d'un certain désordre formel. Abandonnée aux fantaisies de l'intuition, l'écriture de l'essai laisse libre carrière au surgissement, à l'association des images, à la fabulation. C'est le règne de l'imprévu, et, à vrai dire, de l'imprévisible, car le texte de l'essai est, en principe, sans fin. Il est toujours à *suivre*. Pareil inachèvement serait à juste titre impardonnable dans un ouvrage systématique, traité ou thèse: il trahirait les défaillances d'une pensée insuffisamment élaborée. Tandis que, dans un texte interprétatif et interrogatif comme celui de l'essai, il est le signe de cette *ouverture* inhérente à la forme d'une pensée indéfiniment renouvelable. Épuiser un sujet précis relativement restreint: ambition légitime pour l'auteur d'une monographie. Mais n'est-il pas des sujets *inépuisables*, justement, touchant la vie pensée, le sens du réel humain; des sujets perpétuellement énigmatiques et inspirants comme ces mythes et mystères, à la fois lointains et familiers, qui n'en finissent plus de solliciter le questionnement de l'esprit; bref, des sujets qui appellent une écriture spécifique, celle de l'essai?

Le langage performatif du SUJET

Le discours de l'essai se caractérise donc par la prise en charge, voire par l'assimilation (l'appropriation), par le SUJET de l'énonciation, de l'expérience vécue ainsi que des énoncés du texte. (La distinction essentielle entre ces deux modes de présence du JE à son vécu et à son discours, distinction

que je ne fais que suggérer, pour l'instant, par une comparaison de substantifs, sera pleinement mise en lumière lorsque nous traiterons des divers *registres* de l'essai.) Les répercussions de cette hégémonie du JE sont évidemment considérables: c'est l'ensemble de la structure langagière qui s'en trouve modifiée, le langage n'étant plus seulement instrument mais *acte* de communication, véritable *diction*. Autrement dit, de constatif il se fait *performatif*. L'énoncé qui en résulte peut se définir comme celui qui, «dans l'acte même de l'énonciation, réalise ce qui est énoncé (...) il y a conjonction d'un sens et d'un acte qui réalise ce qui est énoncé».¹⁴ En fait, la «conjonction» s'opère entre l'énoncé et l'énonciation, comme le souligne fort justement Bernard Dupriez:

Il arrive que l'énoncé coïncide avec l'énonciation. On a appelé *performatifs* les verbes susceptibles de réaliser, en somme, sur-le-champ, entre les deux pôles personnels de la communication, le concept qu'ils évoquent. Ex.: *je dis, je jure, je promets (...) excusez-moi, pardon, etc.*¹⁵

L'essayiste, — de façon très voyante chez le polémiste, ostentatoire chez le pamphlétaire, subtile et modalisée chez l'introspectif, — cultive assidûment cette mise en scène de sa parole, cette *performance*, si je puis dire, du langage, qui se désigne ainsi comme langage littéraire. Ainsi l'écrivain joue-t-il constamment de *l'effet de sens*, soit de l'effet «qui s'ajoute au sens et qui est engendré par l'énonciation, non par l'énoncé»¹⁶.

Il importe de souligner toute la portée de cet *acte de diction* qui affecte, de proche en proche, non seulement les verbes dits «performatifs», mais l'ensemble de la communication langagière. Dans le langage courant, les mots sont principalement des véhicules du signifié, ou de simples instruments au service d'une pensée souveraine. «Penser, c'est connaître par concepts», affirme Kant, évoquant un type de connaissance qui peut s'abstraire des mots, lesquels ne jouissent d'aucune autonomie: au service de la pensée, un mot chasse l'autre. L'essayiste a droit, lui aussi, à sa «pensée», sauf que celle-ci est indissociable des mots et des phrases qui l'expriment, ou encore solidaire de la mise en texte par le jeu des mots et des phrases. Elle ne se donne, à l'essayiste comme au lecteur, que dans la pratique même d'une forme d'art verbal. Elle vient, pour ainsi dire, *après* les mots. Renversement: on ne doit plus dire: les mots au service de la pensée, mais la pensée au service des mots. «Pensée» essentiellement concrète, donc, en prise sur la chair et le sang des mots, au point qu'il faille modifier en profondeur la formule de Kant, citée plus haut, pour aboutir à un énoncé dont le sens est tout autre: *penser, c'est connaître par les mots*.

Pour départager cette activité psychique *sui generis* de celle qui aboutit aux notions, concepts, jugements du langage scientifique, il faudrait idéalement *pouvoir inventer une nouvelle terminologie*. Tâche impossible — à court terme — face aux contraintes du code langagier. Plutôt, avec la rare subtilité d'esprit et d'écriture qui le caractérise, Roland Barthes réussit à doubler d'ironiques effets de sens, à subvertir malicieusement, les mots les plus graves du lexique.

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.¹⁷

«Pensée-mot», donc, imprégnée d'une certaine intellectualité, mais aussi concrète qu'un «objet»! Glosant de même sur «l'influence» des auteurs, qu'on serait fondé à croire de nature intellectuelle, surtout lorsqu'il s'agit de philosophes, Barthes souligne paradoxalement le mixte de la perception sensible du texte:

(...) qu'est-ce qui me vient d'eux? Une sorte de musique, une sonorité pensive, un jeu plus ou moins dense d'anagrammes. (J'avais la tête pleine de Nietzsche, que je venais de lire: mais ce que je désirais, ce que je voulais capter, c'était un chant d'idées-phrases: l'influence était purement prosodique).¹⁸

Ayant donc vraiment *pris au sérieux* — au pied de la lettre — le savoir *intuitif* de l'essai, Barthes en propose une pénétrante formule, laquelle réactive une préoccupation qui prend la forme d'une contestation de la discursivité scientifique:

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? (Bien souvent, par bonheur, elle le prend.) La science ne pourrait-elle devenir fictionnelle?¹⁹

Énormité? Désinvolture? Nous verrons plus loin que l'ironie barthienne, loin d'être légèreté d'esprit, est la propre figure (et la pudeur) de son monde intime.

L'ampleur de vues des propos de Barthes manifeste que le caractère performatif de l'écriture affecte la totalité du signifiant, lequel, dans le langage de l'essai, «fait plus que transmettre le signifié», mais, ajoute très justement François Ricard, «l'invente, le modèle, agit constamment sur lui»²⁰. Si, dans une visée didactique, on tenait à préciser certains points d'application majeurs de cette *performance* linguistique, on pourrait nommer ceux qui suivent. D'abord la *dialectique pronominale* du JE et de ses métamorphoses (NOUS, IL, ON...), capitale dans la mesure où elle inaugure la souveraineté du SUJET et préside à l'énonciation. Puis, les *mots*: c'est-à-dire non plus seulement les mots-outils, comme les pronoms, mais les champs lexicaux entiers, travaillés, façonnés, amplifiés, métaphorisés, selon le bon plaisir de l'énonciateur. Les *phrases* aussi sont l'objet de la mise en scène langagière: mouvementées, rythmées, dynamiques, volontiers emportées par la passion du locuteur. On s'en rendra compte par l'étude des relations spatiales entre les propositions: effets de répétition, gradation, symétrie, opposition, rythme, mélodie, lesquels constituent autant d'effets de sens. Il ne faudrait pas oublier la *présentation matérielle*: disposition, illustrations, blanchissements, etc., qui jouent un rôle majeur dans la mise en scène globale de la parole, intensifiant sa valeur percutante ou sa charge poétique. Au total, c'est le *texte* entier qui se laisse informer par le dynamisme d'une écriture devenue la *mimésis* d'une individualité passionnément en prise sur l'expérience vécue.

Soulignons alors combien il est fallacieux de vouloir réduire à un autre discours, à un métalangage purement idéal, la vivante diction de l'essai. C'est le texte dans toute sa matérialité qu'il faut savoir assumer pour que se produise authentiquement l'acte de la diction scripturaire. Par là, avis est donné aux critiques trop cérébraux qui, inconscients de la littérarité de l'essai, y chercheraient non pas une forme d'art, mais la discussion d'idées. En fait, parmi ceux qui s'adonnent à la « prose d'idées »²¹, pratique incluant, outre les essayistes, des *écrivains* comme les auteurs de thèses, traités, monographies, l'essayiste, en tant qu'*écrivain*, est le représentant éminent²² de ce qu'on appelle la « littérature d'idées », conférant enfin un sens recevable à cette expression si galvaudée : ne fait-il pas littéralement de la littérature avec des idées, soit de la fiction idéale ? Encore faut-il rappeler, s'il en est besoin, que les « idées » en question *font corps* avec un texte : idées-mots, idées-phrases, idées-formes, idées-livres ; et que, loin de s'élever sur les degrés de l'abstraction, elles sont restées à la fois enrobées, imprégnées de la vie vécue et indissociables de la matérialité même de l'écrit. Avis encore aux critiques qui seraient tentés de soumettre le texte de l'essai à la seule analyse et discussion des énoncés, ou du contenu de pensée qu'il a l'air d'avancer. Car, ainsi investi par le vécu et les mots, l'essai ne saurait prêter le flanc à une quelconque réfutation, étant aussi indiscutable et irrécusable que toute littérature de l'*éprouvé*. Il importe, en tant qu'œuvre littéraire, de l'aborder par le biais des formes, comme une forme d'art ; si, une fois la communication établie, l'allocutaire se sent le goût de la réplique, il peut toujours *répercuter* la parole de l'essayiste, autrement dit lui *faire écho* par le truchement d'une autre parole aussi personnelle. Quant aux commentaires critiques, encore trop fréquents, qui s'adressent uniquement au système d'idées censément véhiculé par un essai, ils s'avèrent, à cause d'un manque radical de pertinence, fâcheusement en porte à faux.

La fiction de l'essai

Mais si cette mainmise du JE sur le discours provoque la transformation, voire le bouleversement du code langagier, que nous avons identifié comme le passage du *constatif* au *performatif*, elle suscite aussi, du même coup, la mobilisation même de l'imaginaire. Autrement dit, cette entrée remarquée dans l'ordre du langage, ou encore cet accès au domaine de la littérarité, en un mot : cette *mise en texte*, qui caractérise le discours de l'essai, procède, comme tout discours littéraire, de l'activité fictionnelle de l'imagination.

Ainsi est-ce la situation même d'énonciation : cette présence du SUJET à la barre du texte, qui fonde l'exercice de la fiction. À la lumière de ce qui précède sur l'écriture intuitive de l'essai, expression d'une vision particulière, le fait d'une telle activité ne pose aucun problème. C'est la nature même de cette fiction qui paraît moins facile à cerner.

La démarche tout indiquée, ici, suivant les normes de l'institution littéraire, c'est de traiter de l'essai en fonction des autres discours littéraires dont la nature fictive, conformément aux idées reçues, ne fait aucun doute :

poésie, théâtre, récit, par exemple. Ainsi pourvu d'une sécurisante fiche d'identité, l'essai, «poème intellectuel»²³, ou «récit idéal»²⁴, n'aurait pas à défendre son droit à la fiction. Cette méthode a ses avantages; elle peut être opératoire, dans certains cas²⁵; je ne vois pas pourquoi on l'écarterait systématiquement, sous prétexte de sauvegarder la spécificité de l'essai. Et pourtant, avouons-le: même si on est fondé à classer comme poétiques ou narratives ou théâtrales ou critiques, et que sais-je encore, non seulement des plages discursives du texte, mais même parfois des expansions assez vastes, il subsiste néanmoins un *résidu*, si je puis dire, assez important et résistant pour que l'analyste, insatisfait, se demande si, au total, il a bien rendu compte de la nature exacte du texte de l'essai. Sans compter que cette manière de procéder ne contribue guère — au contraire — à promouvoir l'autonomie de l'essai comme genre littéraire.

Le résidu en question est attribuable au fait que ce type d'*approche* — disons: comparative — de l'essai reste littéralement une *approximation*: il n'aboutit qu'à des «plutôt» ou des «presque»... Ainsi Jean Marcel voit-il l'essai comme une «biographie (...) sans événements»²⁶, tandis que Barthes souhaiterait «que l'essai s'avoue *presque* un roman: un roman sans noms propres»²⁷. De telles affirmations, par leur tour paradoxal et percutant, font effectivement du *bruit* et stimulent heureusement la recherche, mais, tout compte fait, leur valeur heuristique n'est-elle pas courte? Car, d'une part, on reste confronté avec le problème d'un résidu gênant; d'autre part, l'aliénation de l'essai s'y trouve confirmée. Autre tentative courageuse, mais finalement frustrante, en raison de son caractère *très* approximatif: la comparaison faite par Philippe Lejeune entre l'autobiographie et l'essai. On note, dans certains essais, opine-t-il avec raison, une tendance à *se rapprocher* de la narrativité. Pourtant, ce serait *plus rare, car, habituellement*, la tendance *prédominante* de l'essai l'inclinerait *plutôt* du côté de l'analyse et de la synthèse. Et l'auteur aboutit à comparer l'autobiographie, — où l'analyse serait plutôt subordonnée à un récit, — à l'essai, — où les récits seraient *plutôt* subordonnés à l'analyse. La théorie, du reste, se doit de rester très souple, et il faut examiner chaque texte en particulier pour «déterminer si la structure principale du texte est narrative ou logique»²⁸. (On n'aura pas de mal à comprendre qu'après ce que j'ai écrit plus haut sur le trajet *intuitif* du discours de l'essai, le mot «logique» ne me paraisse pas très heureux pour qualifier une démarche analytique qui relève — rappelons-le, c'est essentiel — d'une argumentation de type enthymématique et métonymique.)

Essayons donc de procéder autrement, en faisant abstraction, pour l'instant, de l'approche comparative, pour tenter d'abord de cerner la fiction de l'essai dans sa spécificité. Retenons de l'opinion de Philippe Lejeune, débarrassée de toute approximation ou circonlocution, un noyau fondamental à partir duquel nous formulerons l'assertion suivante qui puisse servir de commun dénominateur à tout ce que par la suite nous apporterons de précisions et de nuances: *le discours fictif de l'essai consiste en une argumentation, autrement dit: en un procès d'analyse et de synthèse*. Il s'agit globalement, pour reprendre une autre formulation concise d'André Belleau, que je trouve, cette

fois, particulièrement pertinente pour mon propos. c'est-à-dire libre de toute possibilité d'annexion typologique, il s'agit, donc, d'une « fiction idéelle »²⁹.

Il me semble que ce principe et fondement peut permettre de saisir la nature de l'essai *in se*. Fictif, le discours de l'essai se distingue radicalement du discours scientifique; nous l'avons déjà souligné. Il se situe donc décidément du côté de l'art: déjà, en 1910, dans un texte magistral, l'esthéticien hongrois Georges Lukács l'avait présenté comme une « forme d'art », dont il s'est efforcé de saisir la différence spécifique³⁰. La critique actuelle est tellement sollicitée par l'aspect technique ou le *comment* du littéraire que la problématique philosophique et humaniste de Lukács ainsi qu'une formulation à saveur platonicienne peuvent entraîner un dépaysement; d'autre part, il me paraît important de s'entendre sur le *signifié* de certains mots, si l'on veut éviter des contresens³¹. Ces réserves faites, on aura grand profit à s'inspirer des pénétrantes élucidations de Lukács.

Désireux d'« isoler l'essai »³², « forme d'art particulière »³³, Lukács formule, au départ, une hypothèse qu'il se fera fort, à la fin de cette longue lettre à son ami Léo Popper, d'avoir réussi à établir, à savoir que l'essai — « authentique »³⁴, précise-t-il, — « possède une forme qui le distingue, avec la rigueur définitive d'une loi, de toutes les autres formes d'art »³⁵. Je partage tout à fait, sur ce point, la conviction de Lukács, et il me semblerait souhaitable qu'on puisse libérer l'essai de ces limbes informes où le relègue encore trop souvent l'opinion commune, de manière à ne retenir « que les essais authentiques, et non ces écrits utiles, nommés improprement essais, qui ne peuvent jamais nous donner plus que des enseignements, des éléments d'information et des « rapports »³⁶. La difficulté de reconnaître à l'essai sa différence spécifique me paraît tenir au fait que l'écriture de l'essai n'a pas systématiquement recours, à l'instar des autres genres littéraires, aux médiations symboliques reçues: situation narrative (roman), langage métaphorique (poésie), mise en scène (théâtre). Ce qui n'exclut pas, au contraire, toute médiation, car il en est une, essentielle, déterminante, déjà soulignée, celle de cet énonciateur SUJET qui, en le *mettant en texte*, s'approprie le vécu dans et par le langage. La parole d'un tel SUJET, auréolée de l'imaginaire par lui mobilisé, marque décisivement l'entrée dans le domaine de la fiction ou dans l'espace-temps du texte, soit le passage à l'*ordre* du littéraire. (J'aimerais donner au mot *ordre* le sens pascalien d'une catégorie absolument à part, en solution de continuité avec les autres ordres.) Pourtant, — et c'est l'originalité majeure de l'essai par comparaison avec les autres formes littéraires — cette parole n'a pas besoin de médiation symbolique, au sens susdit; rien n'empêche qu'elle y recoure, à l'occasion, mais comme à un procédé d'expression parmi d'autres, non comme à une forme obligée; sa démarche caractéristique est de s'articuler et de rester directement en prise sur le vécu immédiat. Qu'est-ce qu'un essayiste, en effet, sinon un artiste de la vie, celui qui imprime à l'expérience vécue la forme de ses questions? Écrivain doué d'un type particulier de sensibilité, à laquelle devra éventuellement faire écho une écriture spécifique, la pente naturelle, le tour très personnel, inaliénable, de son imagination créatrice, ce n'est pas d'inventer des *histoires*

ou des *draps* ou des *fables*, mais d'interroger directement la vie mouvante. Précisons que ce n'est pas pour autant la vie concrète, pour ainsi dire à l'état sauvage, qui est l'objet formel de sa recherche passionnée; ou que, si c'est la vie concrète qu'il *met* incessamment à la question, ce n'est pas le cours machinal des choses de la vie qui l'intéresse, mais l'ordonnement, mais la signification qui peut seule rédimier ce donné brut: non pas la *vie*, mais *la vie*, pour reprendre la subtile distinction de Lukács³⁷. Exigeante quête de la substance, l'essai prend *forme* en soumettant la contingence du vécu à la haute exemplarité des idées (valeurs). C'est dire qu'on retrouve, à la lecture d'un essai «authentique», soit celui qui adresse à la vie son perpétuel questionnement, l'intentionnalité de l'écrit philosophique. L'essayiste se présente, en effet, comme une espèce de philosophe, contemplateur d'idées, d'essences, grand idéaliste, à la manière de ce Socrate «toujours plongé dans les valeurs ultimes», pour reprendre l'expression magnifique de Lukács³⁸. Pourtant, si l'essayiste s'adonne, comme le philosophe, à un discours interrogatif et interprétatif, là pourtant s'arrête la ressemblance, car ses *pourquoi* inquiets n'aboutiront jamais à la réponse définitive, à la «perfection glacée»³⁹ d'un système. Les essences qui fascinent, aiguillonnent et tourmentent l'essayiste ne sauraient parvenir à ce degré d'abstraction qui leur permettrait de s'inscrire (et peut-être de *se ranger*) dans un discours intellectuel; elles s'articulent en *vision du monde*, au sens le plus dynamique du mot, vision sans cesse réactivée par l'expérience et jouissant d'un intense retentissement dans le vécu de l'affectivité. Soulignons, en effet, à quel point la vive sensibilité de l'essayiste est investie par cette sourde rumeur de la vie psychique où se produisent de véritables *événements* intimes, appelée à exercer une influence décisive sur les faits et gestes du quotidien: une intériorité aussi dynamique ne pourrait-elle, à aussi juste titre que les voyantes péripiéties des contes, drames, romans, réclamer son droit à l'expression?

L'essayiste possède donc à coup sûr, parmi les écrivains, son identité propre. Celle-ci, pourtant, loin de l'enfermer dans un rôle de tout repos, en fait un être aux questions brûlantes, un être foncièrement écartelé par la mise à l'essai d'un ardent idéal dont, au vu du réel humain, on ne peut qu'éprouver la distance. Telle est la marque (le déchirement) et le destin de l'essayiste: une inquiétude *essentielle* — à la lettre, inassouvable appétit des *essences* —; la lancinante nostalgie d'un mythe personnel obsédant: celui des hautes idées, substance inestimable de ce monde contingent, belle forme parfaite dont il *essaie* d'imprimer, sur la matière indifférente de la vie, la précieuse empreinte.

On serait ainsi tenté de concevoir l'essai comme une tentative de *mise en forme* de la vie sauvage, autrement dit comme la mise à l'épreuve d'une ou de quelques idées forces, vivement ressenties, comme forme organisante du réel. Tenté aussi d'ajouter que, une fois l'*épreuve* réussie jusqu'à la *promotion* de ses idées, on pourrait aboutir à l'agencement savant d'un *système* philosophique qui rendrait caduc l'essai et le vouerait à n'être qu'une écriture du provisoire... Mais n'y a-t-il place, dans l'institution littéraire, et, en tout cas, dans la littérature vivante, pour une forme d'écriture pleinement autonome qui serait justement celle, intensément dynamique, toujours en procès, de

la nostalgie des idées (des valeurs), de l'inquiète interrogation sur l'aptitude des idées à vraiment interpellier la vie et, si possible, éventuellement à la structurer? L'essai pourrait alors pleinement revendiquer le statut particulier de cette écriture du doute et du questionnement, si véritablement connaturelle à l'inquiétude *essentielle* de l'homme.

À rebours de la démarche suivie par Lukács, identifiant au départ l'« essayiste » et le « critique », j'ai préféré mettre l'accent sur le questionnement du vécu immédiat, de l'expérience directe de la vie, où je retrouve à l'état pur l'attitude essentielle de l'essayiste. Mais je reconnais que cette méthode d'approche de la vie, qui se passe de la médiation de l'art, de la littérature, des pensées d'autrui, exige une si rare profondeur spirituelle, une telle acuité intellectuelle, une vie intérieure si intense, qu'elle ne puisse être le lot que de très grands esprits: Platon, par exemple, que Lukács considère comme « le plus grand essayiste qui ait jamais vécu et écrit, qui a tout arraché à la vie qui se déroulait immédiatement sous ses yeux, et n'avait ainsi recours à aucun médiateur, qui savait rattacher à la vie dans ce qu'elle a de vécu ses questions, les plus profondes qui aient jamais été posées »⁴⁰. Un éloge aussi absolu ne saurait s'adresser qu'au propre paradigme de l'essayiste, exemplaire inimitable de puissance intellectuelle et littéraire. Même très grands, les essayistes sont très souvent des « critiques », au sens le plus large, choisissant d'interpeller la forme préexistante d'une œuvre littéraire, artistique, ou philosophique, afin de raviver et d'entretenir en eux-mêmes l'instinct de la quête du Sens. Montaigne, Pascal, Péguy, Montherlant, Malraux, Bonnefoy, et, plus près de nous, Vadeboncoeur, Ouellette, Dumont, autant d'essayistes, à part entière ou non, dont le discours prend souvent appui sur des références culturelles, — mais toujours, en définitive, pour surimposer à celles-ci cette Forme de leur questionnement intime, principe de la constitution de l'essai.

Pour nous en tenir à la critique littéraire, qui nous intéresse plus particulièrement, un nombre important d'écrits sur la littérature sont effectivement des *essais critiques*. Affirmation générale, car il y aurait à dire, selon les cas, sur le registre de tels essais; j'y reviendrai. Il suffit de remarquer, pour l'instant, que maints critiques, qui se proposent au départ de rédiger des *études*, soit de tenir un discours de vérité sur telle ou telle œuvre ou question littéraire, rencontrent sur leur chemin la vie; et que c'est celle-ci que, mués en essayistes, — ou mieux, redevenus ce qu'en profondeur ils n'ont jamais cessé d'être, — ils se trouvent finalement interroger par le truchement des formes d'art. De tels *essais critiques*, tout en proposant sur les œuvres et problèmes littéraires des points de vue fort pertinents, s'affirment en même temps comme des œuvres de pleine écriture, ce dont on ne s'affligera que si on tient à réduire la critique à un objectivisme qui s'interdit toute possibilité de *rencontre* avec le Texte, dont la nature même pourtant postule l'inter-subjectivité.⁴¹

Il était capital d'insister sur l'*information* du vécu par le SUJET de l'énonciation: en effet, que son point d'application soit le donné brut de l'existence, ou encore telle ou telle forme déjà achevée (œuvre de pensée, d'art ou de littérature), susceptible de réactiver la réflexion de l'essayiste sur la Vie,

cet acte original et véritablement créateur constitue le principe d'unité de l'essai, celui qui l'appelle, en fait, à une existence littéraire distincte. Telle est la « forme d'art particulière » (Lukács) qui suscite l'essai, qui lui confère sa pleine autonomie textuelle : sans elle, point d'œuvre qui *tienn*e. Cela dit, est-il possible à l'analyse de discerner cette forme ? Chaque œuvre possède la sienne, bien sûr, avec laquelle on peut arriver à coïncider, grâce à une fréquentation plus ou moins longue. En parler dans l'abstrait oblige à s'en tenir à des généralités sur les conditions de l'exercice critique en ce domaine, mais ce métalangage théorique me paraît avoir son utilité si on tient compte du risque des propos en porte à faux sur l'essai, propos dont la non-pertinence, voire l'impertinence, s'exprime principalement par la méconnaissance du caractère fictif de ces œuvres. L'essai, rappelons-le, consiste essentiellement en une fiction idéale qui se manifeste sous les espèces d'une argumentation enthymématique et métonymique. Les éléments d'un tel procès argumentatif ne s'entraînent pas linéairement, comme dans une démonstration rationnelle ; ils se juxtaposent, plutôt, de manière concentrique, autour de la vision hégémonique d'un SUJET. C'est cette vision du monde qui a le pouvoir d'imprimer à la succession capricieuse d'« arguments » intuitivement rassemblés, et parfois franchement hétéroclites, la forme de cette nouvelle unité littéraire organique qu'on appelle un essai. Cette forme organisante, façonnée par l'intellection centrale du SUJET énonciateur, constitue le *thème idéal* de l'essai, *thème* qu'il ne faut surtout pas confondre avec le *sujet* traité : s'agissant, en effet, d'un genre littéraire axé, en principe, sur n'importe quel aspect de l'expérience vécue, le sujet n'a vraiment qu'une importance seconde, et parfois secondaire ; il peut même, à la limite, s'inspirer du quotidien le plus terre à terre, comme il arrive chez certains essayistes profonds qui ont l'art d'évoquer les *fins dernières* à propos de la météo ou d'un embarras gastrique, jouant ainsi admirablement des effets de sens de cette sorte d'ironie supérieure, dont le ton unique suffira parfois à caractériser un essai, et qui voile si finement (en la dévoilant) la conscience toujours à vif chez l'essayiste de la distance infinie entre le réel et l'Idéal... Au total, le sujet pourrait n'être que le matériau, plus ou moins contingent, qui fournit à l'essayiste une occasion, entre autres possibles, de donner forme à sa vision.

En revanche, le *thème idéal* se caractérise par sa nécessité : forme constante, récurrente, leitmotiv animant les sujets composites où l'essayiste trouve autant d'occasions d'assouvir son besoin de reprendre la parole. Cet homme, en effet, comme tout écrivain et artiste, est habité — obsédé — par une vision, une appréhension singulière et typique du monde, qui n'a rien de la rationalité d'un système, mais qu'on assimilerait plutôt à une sorte de *cogito* pré-réflexif, émanant de la psyché tout entière, *conscient* certes, puisqu'il est apte à régir la structure profonde d'une œuvre, mais — pour reprendre la distinction sartrienne — pas forcément *connu* de l'écrivain lui-même. Au niveau de l'écriture, ce *cogito* intuitif commande la forme organisante du thème idéal et de ses multiples variations. Les études que j'ai menées sur les écrits de Pierre Vadeboncœur en fournissent un exemple⁴². J'ai discerné dans l'œuvre de cet écrivain une contrariété intime extrêmement forte : l'écartèlement entre des puissances de vie et de mort, l'éprouvante dialectique d'un

vouloir-vivre aussi forcené que les forces adverses qui s'opposent à son affirmation, bref, constamment récurrente, tout au long d'une œuvre déjà importante, une représentation duelle ou dualiste du monde, selon la perspective — formelle ou philosophique — qu'on adopte pour en parler. En vertu d'un isomorphisme spontané, la forme structurante de ce thème inventera tous les motifs imaginables de se manifester tout au long de l'œuvre, conférant ainsi à celle-ci, à l'intérieur d'un même écrit, et même d'un écrit à l'autre, une indéniable unité à la fois idéelle et littéraire. Voici quelques exemples de ces motifs apparentés et pourtant émergeant dans des champs divers de la représentation duelle: l'épistémologie intuitive de Vadeboncœur qui contredistingue la «raison» et le «cœur»; la «ligne du risque» qui «divisera désormais notre petit monde (...); les «deux tendances contraires» du «spirituel» et du «charnel»; le platonisme des *Deux royaumes*; la raideur d'une argumentation axée sur le principe de contradiction; le manichéisme des écrits polémiques; une écriture en noir et blanc, tissée d'oppositions sémantiques et métaphoriques irréductibles; un verbe à la fois austère et passionné, emporté et crispé; etc., etc. On n'en finirait plus d'inventorier les signes de l'influence déterminante d'une vision binaire et de la thématique formelle correspondante.⁴³

C'est donc bien l'*invention* (mot à double sens: recherche et découverte) d'une forme (ou thème idéal) qui constitue le principe moteur de la discursivité artistique en même temps que de la fictionnalité de l'essai. La *vision du monde*, cette intellection *sui generis* qui préside à la mise en œuvre d'un savoir intuitif, va attirer des modes connotés d'expression scripturaire. Et, en premier lieu, ce langage métaphorique qui sature maints essais, et qu'emprunte spontanément un énonciateur *visionnaire*: ainsi, par exemple, ai-je pu souligner le pouvoir structurant de certaines images, notamment de l'imagination du *mouvement*, dans les écrits de Pierre Vadeboncœur. Cette aptitude du champ lexical métaphorique à s'affirmer comme forme organisante de certains textes vient confirmer la *pleine positivité de l'image* en regard de la dévaluation que lui font subir certaines théories intellectualistes. Gilbert Durand a fustigé cette «minimisation de l'imagination (...) au profit d'une pensée qui, elle, se voudrait valable, purifiée de la pollution des images»⁴⁴. Il évoque, en particulier, «(...) (le) dualisme de James — et (...) celui dont fait quelquefois preuve Bergson — qui sépare le «courant de conscience», c'est-à-dire la conscience seule valable, du polypier superficiel des images»⁴⁵. Un pareil «dualisme»: cette condition de parent pauvre dévolue au langage métaphorique affecté au seul service de l'argumentation, relèverait ici du contresens. Car l'image, dans l'argumentation de l'essai, a véritablement une fonction heuristique comme instrument de connaissance, explorant les voies du «pensable», ouvrant de nouvelles perspectives à la recherche. Elle *donne à voir* des «spectacles discursifs», des «paysages de sens», selon les termes suggestifs de Judith Schlangier, qui insiste opportunément sur cet avant-gardisme de la métaphore dans la littérature réflexive.⁴⁶

Mais la *vision* de l'essayiste n'a rien de statique: au contraire, elle est constamment dynamisée, nous y avons insisté, par ces véritables *événements*

de la vie intérieure qui sont produits par le retentissement, sur le vécu de l'affectivité, de la confrontation permanente entre les essences contemplées et la vie. C'est pourquoi il arrivera à l'énonciateur, pour suggérer le choc des pulsions de la vie psychique, d'élire d'instinct un type de discours narratif, ou, à tout le moins, d'insérer dans l'argumentation des séquences narratives, comportant les marques essentielles de la narrativité: chronologie, décor, personnages et même dialogisme. J'en ai proposé plusieurs exemples dans mon étude sur l'énonciation dans l'écriture de Pierre Vadeboncoeur. Il pourra même arriver que le *théâtre* tout intérieur des événements psychiques inspire littéralement une *mise en scène* de l'argumentation. En voici, pour finir, un exemple sur le mode comique: Jules Fournier, dans *la Langue française au Canada*⁴⁷, s'en prend à Louvigny de Montigny, auteur d'un livre sur les «maladies du parler canadien-français». Cette métaphore initiale suscite le personnage du «docteur», et, se référant à *Maria Chapdelaine*, l'essayiste va comparer de Montigny, avec citations à l'appui, au médecin de Mistook et au rebouteur de Saint-Félicien, ce qui introduit du *récit* dans l'argumentation. Et de laisser filer la métaphore, qui va faire des petits: le récit devient *théâtre*, et le «docteur de Montigny» va se métamorphoser en «personnage de vaudeville», en «bon médecin de Labiche ou de Courteline»⁴⁸. L'essayiste imaginera diverses scènes loufoques, avec personnages et dialogues:

Je vous vois un peu d'ici, au chevet d'un anémique ou d'un tuberculeux, par exemple:

— Mon ami, diriez-vous au premier, votre cas est très simple (...)

Et au second vous diriez:

— Ho ho! mon bonhomme (...)

Dix pages plus loin, nouvelle mise en scène satirisante de l'argumentation:

(...) c'est comme si je continuais seulement de voir se jouer sous mes yeux la pièce que j'imaginai il ya un instant. Cette fois, c'est en présence d'un malheureux impotent (...) que nous retrouvons notre original docteur.⁵⁰

Et, à la page suivante:

Troisième remède et qui, j'ai le regret de vous le dire, n'évoque encore à mon esprit qu'une scène de comédie-bouffe... Sur un lit de malade, le théâtre représente cette fois une pauvre femme (...) Survient le toujours même délirant docteur. — «Madame, prononce-t-il après l'avoir examinée (...)»⁵¹

En faut-il davantage pour que l'essai puisse prendre place parmi les ouvrages fictifs et que l'essayiste soit reconnu comme l'artiste d'une fiction idéale?

1. La définition proposée ne trouvera sa pleine signification que lorsqu'auront été élucidées non seulement les questions relatives au *texte* et à la *fiction* de l'essai, mais aussi celles qui se rapportent aux divers *registres* de l'essai.
2. Si j'ai recours aux capitales, c'est précisément pour distinguer le SUJET, c'est-à-dire le JE de l'écriture (et ses avatars: NOUS, IL, ON...), du *moi je* de la réalité hors-texte.

3. Même en 1980, un des spécialistes les plus avertis de cette forme d'écriture entonne, à son tour, en guise d'introduction à un article, le refrain obligé : «Devant la multitude d'ouvrages québécois qu'on peut qualifier d'essais, on hésite à croire qu'il s'agit d'un genre littéraire bien défini.» (Joseph Bonenfant, «Divergences de l'essai québécois», dans René Bouchard, éditeur, *Culture populaire et littératures au Québec*, Saragota, Calif., Anma Libri & Co. coll. Stanford French and Italian Studies, n° 19, 1980, p. 243.)
4. L'essayiste aussi a recours au NOUS, mais ce pronom ne joue plus alors, nous le verrons, le rôle d'artifice magistral ou de solennelle énonciation dans lesquels se drapent les auteurs d'études et de thèses.
5. Pierre Vadeboncoeur, *les Deux Royaumes*, p. 217.
6. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1, Gallimard, coll. *Tel*, 1966, pp. 241-242.
7. Roland Barthes, «Réponses», dans *Tel Quel*, n° 47, automne 1971, p. 98. On pressent, dans cette appréciation du franc-tireur de la Théorie, l'utopie qui gouvernait sa propre démarche, sa pratique si personnelle d'une «science du sujet».
8. Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 78.
9. André Belleau, «Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise», *Liberté*, n° 134, mars-avril 1981, p. 15.
10. Marc Angenot, *Glossaire de la critique littéraire contemporaine*, Hurtubise/HMH, 1972, p. 34.
11. C'est l'opinion émise par André Belleau dans «Approches et situation de l'essai québécois», *Voix et Images*, Vol. V, n° 3, printemps 1980, pp. 537-543.
12. Pierre Vadeboncoeur, «Comment j'ai lu Rousseau», dans *Un homme libre: Pierre Vadeboncoeur*, p. 120. La même action contrariaire du discours fait l'objet du livre de Madeleine Ouellette-Michalska, *l'Échappée des discours de l'œil*.
13. Jean Le Moyne, *Convergences*, Montréal, Éditions HMH, 1961, p. 7.
14. André Fossion et Jean-Paul Laurent, *Pour comprendre les lectures nouvelles. Linguistique et pratique textuelle*, Paris-Gembloux, Duculot, 1978, p. 52.
15. Bernard Dupriez, *Gradus. Les Procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, coll. 10/18, n° 1370, 1980, p. 183.
16. *Ibid.*
17. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Écrivains de toujours, 1975, p. 138.
18. *Ibid.*, p. 111.
19. *Ibid.*, p. 94.
20. François Ricard, «L'essai», *Études françaises*, Vol. 13, n° 3-4, oct. 1977, p. 367.
21. Cette expression heureuse et opératoire est de Jacques Vier. Voir «La prose d'idées au XIXe siècle», dans *Histoire des Littératures*, III, La Pléiade, 1963, pp. 1135-1247.
22. On pourrait peut-être lui adjoindre, dans une certaine mesure, le diariste et l'épistolier.
23. Expression de Schlegel, citée par Georges Lukács, «Nature et forme de l'essai», *Études littéraires*, Vol. 5, n° 1, avril 1972, p. 114.
24. André Belleau, «Approches et situation de l'essai québécois», *Voix et Images*, Vol. V, n° 3, printemps 1980, p. 539.
25. Ainsi, elle m'a permis de situer le récit *Un amour libre*, de Pierre Vadeboncoeur, non pas comme un accident, ou un bloc erratique, dans la pratique littéraire de cet essayiste, mais comme la pleine manifestation d'une instance narrative déjà active dans l'écriture de l'essai.
26. Jean Marcel, «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole», *Études littéraires*, Vol. 5, n° 1, avril 1972, p. 81. On objectera à bon droit que le questionnement intense auquel l'essayiste soumet le vécu se présente comme un véritable «événement» de la vie psychique, certes tout intérieur mais non moins réel et souvent plus important que tant d'événements» visibles: cet «événement» du monde intime aspire aussi à l'expression et y parvient justement dans l'essai.
27. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1975, p. 124.

28. Philippe Lejeune, *l'Autobiographie en France*, p. 33.
29. André Belleau, «Approches et situation de l'essai québécois», *Voix et Images*, Vol. V, n° 3, printemps 1980, p. 540.
30. Georges Lukács, «Nature et forme de l'essai», *Études littéraires*, Vol. 5, n° 1, avril 1972, pp. 91-114.
31. Par exemple, «concept», «idée», «intellectualité», «conceptualité», qui n'ont pas du tout (au contraire) dans ce contexte le sens *abstrait* des *concepts* ou *notions* du discours intellectuel.
32. Georges Lukács, *loc. cit.*, p. 92.
33. *Ibid.*, p. 92.
34. *Ibid.*, p. 92.
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*, pp. 92-93. Les guillemets apposés au mot «rapports» sont peut-être destinés à distinguer les liens et correspondances de pensée qui s'établissent entre les énoncés des *études* et autres récits didactiques, de ces véritables *rapports* entre les choses, d'une part, et l'au-delà de leur signification, de l'autre: ce sont de tels «rapports», où se manifestent les «valeurs», que cherche justement à discerner l'essayiste (voir *Ibid.*, p. 96).
37. *Ibid.*, p. 95.
38. *Ibid.*, p. 108.
39. *Ibid.*, p. 91.
40. *Ibid.*, pp. 107-108.
41. Les propos de Benveniste sur la condition *linguistique* de l'énonciation me paraissent de nature à étayer la réflexion sur l'essence même de l'acte critique: pourquoi ce dernier ne pourrait-il fonder un langage connaturel au texte littéraire, métalangage, si l'on veut, mais qui serait celui d'un «allocutaire» intelligent, s'adonnant à ce qu'on a déjà appelé la «critique d'identification»? On sait qu'en vertu d'un rigide postulat scientifique, le critique se voit parfois refuser la permission de s'assumer comme «allocutaire» à part entière. La distance critique a sa nécessité mais elle ne se prend qu'à partir d'une coïncidence: faute de respecter cette dialectique, le métalangage critique — je ne parle pas de la théorie — me paraît manquer de pertinence. Voici quelques extraits des propos de Benveniste: «Mais immédiatement, dès que (l'énonciateur) se déclare locuteur et assume la langue, il implante *l'autre* en face de lui, quelque soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire.» (Émile Benveniste, «L'appareil formel de l'énonciation», *Langages*, 17, mars 1970, p. 14). Ou encore, cette évocation, encore plus dynamique, de la «figure» de l'allocutaire ou «partenaire» nécessaire d'un «dialogue»: «Ce qui en général caractérise l'énonciation est l'*accentuation de la relation discursive au partenaire*, que celui-ci soit réel ou imaginé, individuel ou collectif. Cette caractéristique pose par nécessité ce qu'on peut appeler le *cadre figuratif* de l'énonciation. Comme forme de discours, l'énonciation pose deux «figures» également nécessaires, l'une source, l'autre but de l'énonciation. C'est la structure du *dialogue*. Deux figures en position de partenaires sont alternativement protagonistes de l'énonciation. Ce cadre est donné nécessairement avec la définition de l'énonciation.» (*Ibid.*, p. 16)
42. Il s'agit des deux articles suivants: «Pierre Vadeboncoeur. La promotion littéraire du dualisme» (voir Archives des lettres canadiennes, tome sur *l'essai*, à paraître) et «Pierre Vadeboncoeur: l'énonciation dans l'écriture de l'essai» (*Voix et Images*, Vol. VII, n° 3, 1982).
43. On trouvera d'autres exemples de *thèmes idéels* dans mon article «Essayistes d'une Cité (plus inquiète que) libre», *Voix et Images*, Vol. V, n° 3, printemps 1980, pp. 525-535.
44. Gilbert Durand, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, P.U.F., 1963, p. 16.
45. *Ibid.*, p. 17.

46. Judith Schlanger, «Langage intellectuel, langage métaphorique», *Littérature*, n° 29, fév. 1978, pp. 21-37.
47. Jules Fournier, *Mon encrier*, Montréal, Fides, coll. du Nénuphar, 1965, pp. 317-347.
48. *Ibid.*, p. 332.
49. *Ibid.*, pp. 321-322.
50. *Ibid.*, p. 332.
51. *Ibid.*, p. 333.