



HAL
open science

”Marges de l’essai”

Irène Langlet

► **To cite this version:**

Irène Langlet. ”Marges de l’essai”. Forest Philippe et Szkilnik Michèle. Théorie des marges littéraires, Editions Cecile Defaut, p.180-196, 2005. halshs-02021910

HAL Id: halshs-02021910

<https://shs.hal.science/halshs-02021910>

Submitted on 8 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Référence :

Communication au colloque Théorie des marges littéraires (université de Nantes, octobre 2004).

Remaniée pour la publication :

LANGLET Irène, « Marges de l'essai », in Forest P. et Szkilnik M., *Théorie des marges littéraires*, coll. « Horizons comparatistes », éditions Cécile Defaut (Nantes), 2005, p. 180-196.

Dernière version avant épreuves.

Colloque Théorie des marges littéraires (université de Nantes, octobre 2004)

Irène LANGLET

Marges de l'essai

Aborder l'essai dans un ensemble tout entier consacré aux marges littéraires, et aux différents objets que cette notion peut concerner, cela ressemble à une boutade pour ce genre qui se dit (que l'on a dit) jalousement excentrique, marginal, ombrageux, dans ou de l'*entre-deux*, voire du *no man's land*¹. A la rigueur, si on voulait respecter son image ordinaire, intituler cette approche "Marges de l'essai" conduirait à s'occuper des marges de la marge... ce qui pourrait bien, en toute logique, nous ramener au centre.

Plus sérieusement : s'intéresser aux marges de l'essai conduit dans trois directions :

(1) observer les rapports entre ce discours de savoir et les discours dont il s'écarte tout en en restant proche : la science, la philosophie, le discours académique, le traité, la lettre, l'autobiographie, la fiction romanesque (dans certaines de ses ambitions²), le dialogue, la poésie, l'aphorisme, le poème en prose... Ce serait étudier sa *marge de manœuvre*, son positionnement (réputé ambigu) par rapport aux autres genres du savoir. C'est abondamment

¹ Bense Max, "Über den Essay und seine Prosa", *Merkur*, 1, 1947, p. 414-424.

² Par exemple celles du roman à thèse, ou plus subtilement dans une vision que Milan Kundera a désignée comme "laboratoire de l'existence" (sans que cette formule renvoie au roman expérimental zolien, évidemment).

fait ; si abondamment que cette problématique représente le cœur actif de presque toute la littérature secondaire sur le genre.

(2) interroger la topographie du genre lui-même, c'est-à-dire interroger la ramure abondante de son "nom de genre" (Schaeffer), puisque le terme d'*essai* se complique (dès Francis Bacon) en *essai de*, *essai sur*, *essai + adj.* comme dans "essai philosophique", "essai politique", "essai critique", recouvrant parfois des réalités qui s'opposent structurellement (vers vs prose : cf. Pope, *Essay on Man* ; traité ordonné vs forme libre : cf. Locke, *Essay on Human Understanding* ; style policé vs écriture erratique : cf. Taine, *Essais de critique et d'histoire*). Par ailleurs, des œuvres ne portant pas pour titre "essai" y sont irrésistiblement apparentées : cf. *Variété* (Valéry), *Propos* (Alain), "notes" (*Noten zur Literatur*, Adorno), "méditations" (*Meditaciones del Quijote*, Ortega y Gasset), "carnets". Si *essai* est le centre de cette terminologie profuse, peut-on définir autour de lui des *cercles*, voire des *marges typologiques* ? Ces marges ont été entre 1955 et 1975 une sorte de passage obligé d'une théorie du genre alors en active constitution, dans un double geste inaugural toujours recommencé : constater le vide théorique sur le genre, et lui opposer le plein, voire le trop-plein du genre et de ses sous-genres⁴. Pour un Theodor Fraser qui englobe benoîtement dans la grande famille de l'essai les 21 sous-genres cités par un manuel courant en 1958, on trouve plus d'un critique tenté, dès Bruno Berger, d'affecter à ces sous-catégories un coefficient de marginalité⁵. Il en ressort (sans surprise, mais aussi sans éviter le paradoxe) que l'objet légitime, "central", d'une théorisation de l'essai, c'est l'essai *littéraire* (au point que l'ommission de l'adjectif équivaut sa présence).

(3) revenir à la formule de départ, et tourner le sens de son complément en détermination possessive : car si l'essai (littéraire) est bien ce "centre" d'une pratique "marginale", il peut être intéressant de voir comment il a progressivement accompli cette institutionnalisation ambiguë, ou plutôt cette "installation", comme on dirait en arts plastiques, ce qui serait plus adapté à sa position paradoxale. Ce serait s'intéresser à la *marge de l'essai* comprise comme "sa marge (ou sa marginalité) à lui", celle qu'il investit, sa plate-bande, ce territoire de *contre-bande* où il s'épanouit depuis Montaigne. Après Barthes (l'atopie) et Bourdieu (théorie

³ Deux exemples récents de cette direction d'étude : Glaudes Pierre (dir), *L'essai. Métamorphoses d'un genre*, Presses du Mirail, 2002 (articles de Berthelot, Philippe, Périgot, Breteau...), et Müller-Funk Wolfgang, *Erfahrung und Experiment*, Akademie Verlag, 1995.

⁴ Les deux ouvrages illustrant le mieux cette tendance seraient sans doute Fraser Theodor, *The French Essay*, New York, 1958, et Berger Bruno, *Der Essay. Form und Geschichte*, Franke, 1964.

⁵ C'est le cas d'Adorno par rapport aux "essais biographiques" ("Essay als Form", in *Noten zur Literatur*, Surkamp, 1958), de Berger vis-à-vis des nombreux "Dilettanten" du genre, d'un numéro spécial de la revue québécoise *Études Littéraires* en 1972, ou encore d'un Marc Lits dans *Lettres romanes* (Louvain) en 1990 ("Pour une définition de l'essai", n°XLIV, p. 283-296).

sociologique du champ littéraire), les propositions d'un linguiste comme Dominique Maingueneau éclairent comment cette "paratopie"⁶ de la littérature depuis le dernier tiers du XIX^{ème} siècle a pu accentuer (c'est-à-dire légitimer, servir, profiter à) la définition de l'essai comme genre fondé sur une "utopie" (Musil), celle de l'entre-deux. Dans cette perspective, son utopie d'abord épistémologique (c'est celle de l'essayisme : prendre place dans l'entre-deux) s'accordant, au cours de l'histoire moderne, à la paratopie de l'institution littéraire, l'essai se pose donc sous nos regards comme un *genre de la marge littéraire*, marginal parce que littéraire, et littéraire parce que marginal.

Cela signifie que lire des essais, et des essais de toutes sortes (scientifiques ou politiques, aussi bien), consiste à en lire la dimension littéraire et à observer comment celle-ci accompagne un geste de prise de distance par rapport à un lieu d'énonciation donné (le discours politique ou le traité scientifique, par exemple). Et que la dimension littéraire à observer s'inscrit non seulement dans ce retour du message sur lui-même sur quoi Jakobson fondait la fonction dite "poétique", mais aussi dans le caractère mouvant, l'aptitude au *déplacement* des pôles de référence des messages littéraires (cette proposition barthésienne paraît bien indispensable pour arriver à discriminer le slogan publicitaire — "I like Ike" — et le vers poétique : "Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur").

La lecture de l'essai littéraire relèverait alors presque de la haute voltige. C'est indéniable, mais j'y vois des promesses de plaisirs. Et surtout, il me semble que nous sommes ici face à une forme qui invite à reconnaître la marge en son centre, à lire les "marges littéraires" au cœur du texte, et donc à y interroger concrètement cette paradoxale suprématie que leur a donnée la modernité littéraire. On n'en n'est plus, en effet, à prolonger la confortable image de l'essai comme "*beau marginal*", et avec elle une certaine idéologie de l'essai comme "forme libre", "grand incompris", ou "mal aimé" de la théorie, idéologie qui ne se complaisait à afficher ce hors-régime du genre que pour en esquiver les questions concrètes. L'une des plus épineuses serait par exemple l'affirmation de l'«entre-deux» générique : simple à dire, mais comment le lire ? Le relevé de segments discursifs est une décourageante mise à l'épreuve de ce beau modèle, qui ne débouche que sur une liste plus ou

⁶ Maingueneau Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993, p. 28 : "L'appartenance au champ littéraire n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais plutôt une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Cette localité paradoxale, nous la nommerons paratopie."

moins binaire et ne saisit toujours pas la syntaxe de ce que Marielle Macé⁷ appelle "la dramatisation de la limite" ou "le balancier générique". A la suivre dans ce programme beaucoup plus intéressant, on se verra bien plutôt scruter, par exemple, les indices d'une posture énonciative variable, qui déséquilibre régulièrement l'assertivité du texte, et à des moments choisis (dont la place est donc à lire aussi).

De plus, une série d'évolutions des institutions littéraires et académiques rendent à l'évidence caduc un portrait de l'essai en simple genre rebelle, genre de la marge (anti-genre, avant-genre ou non-genre)⁸ :

- La première réside dans une accélération du méta-discours sur l'essai après 1945, d'abord en Allemagne et aux Etats-Unis, puis au Québec après 1970, et en France tout spécialement depuis les années 1990.
- La seconde, sans doute la plus visible en France, se manifeste dans le recours à l'essai comme catégorie de classement éditorial : à l'opposition anglo-saxonne Fiction / Non-fiction correspond ici (dans les librairies ou dans les classements par meilleures ventes), de manière caractéristique, l'opposition Romans / Essais & Documents. Marielle Macé en fait un indice assez net de l'histoire de l'essai en France pour avoir adopté en incipit spectaculaire de sa thèse ce titrage devenu énigmatique d'une bibliographie du début du XX^{ème} siècle : "Essais : voyez Romans".
- La troisième tient à une modification des modes de communication académiques et scolaires, où d'une part l'«essay» à l'américaine se fraye une place de moins en moins discrète face à la dissertation, et où d'autre part un certain nombre de disciplines (surtout dans les sciences humaines et sociales, mais également en biologie ou astrophysique) accentuent le retour critique sur leurs propres procédures, notamment sur leurs modes d'écriture et d'énonciation du sujet savant⁹. Cette réflexivité, associée bien souvent au soupçon épistémologique qu'on a dit typiquement post-moderne, trouve dans l'essai un allié de choix ; et la critique littéraire depuis Barthes est loin d'être la seule discipline académique à y avoir recours (éthologie de C. Geertz, historiographie

⁷ Macé Marielle, *Pour une poétique de l'essai littéraire au XX^{ème} siècle*, thèse de doctorat, université Paris-IV, 2002 ; à paraître chez Belin, 2005.

⁸ Un petit aperçu de ces catégories se trouve dans mon article " L'hétérogène comme catégorie théorique : le cas de l'essai littéraire", in Michel Collomb (dir.), *Figures de l'hétérogène, Actes du XXVII^{ème} Congrès de la SFLGC*, Publications de l'Université Paul Valéry, 1998, p. 57-66, ou plus longuement développé dans ma thèse de doctorat "Les théories de l'essai littéraire dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Domaines francophone, germanophone et anglophone. Synthèses et enjeux", Rennes 2, 1995.

⁹ Deux exemples significatifs : en sciences humaines, numéro spécial de la revue *Communications* sur "L'écriture des sciences de l'homme", n°58, 1994 ; en sciences exactes, revue *Alliage*, numéro consacré à "L'écrit de la science", n°37-38, 1999.

de J. Rancière, paléontologie de S. J. Gould), même si l'une des polémiques les plus retentissantes liées à cette pratique la concerne directement (affaire Sokal-Bricmont¹⁰).

Avec l'essai, lire "la marge" c'est donc toujours plus ou moins lire "le centre". La mise en évidence que j'en propose maintenant se devait de s'appuyer sur des textes affichant sans ambiguïté ce caractère. C'est pourquoi j'ai choisi quelques essais dont l'«excentricité» permet de fort bien voir un fonctionnement qui me paraît toujours à l'œuvre dans l'essai, mais qui, ailleurs, avance souvent plus masqué. Ce sont quelques essais-vertiges où l'aptitude au *déplacement* passe par une exploitation de leur marge, justement.

A tout seigneur tout honneur : le nom de Paul Valéry plane sur notre sujet depuis tout à l'heure, il est temps de venir à son texte. *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, essai paru en 1895 dans la *Nouvelle Revue*, trouve déjà un titre qui le renvoie à la marge d'un centre monumental (absent en l'occurrence ; mais présent lorsque le texte sera repris en tête de l'album *Tout l'œuvre peint de Léonard de Vinci*¹¹). En 1919, la *Nouvelle Revue Française* réédite le texte en le faisant précéder de *Note et digressions*, dont le sémantisme et le pluriel final de l'époque accentuent l'effet centrifuge. Enfin, lorsque les éditions du Sagittaire publient en 1933 *Les divers essais sur Léonard de Vinci de Paul Valéry commentés et annotés par lui-même*, les marges elles-mêmes des deux textes sont investies par l'écriture, au sens propre pour cette fois (fac-similés d'annotations manuscrites). C'est la disposition désormais courante (composition typographique, caractères romains pour le texte original et italiques pour les annotations, édition de la Pléiade). Il y aurait une petite étude passionnante à faire sur l'ordre et le détail paratextuel dans lequel ont été successivement publiés ces deux textes, depuis la NRF de 1919 jusqu'à l'édition Pléiade de 1957. Mais ce qui touche à notre sujet a trait plutôt à la relation qui s'effectue entre le texte et les notes, le texte et ses marges — puisqu'il faut bien poser que le lecteur actuel, disons même le lecteur depuis 1933, ne connaît et ne lit ce texte que sous son aspect polytextuel, sans que sa lecture nécessite l'enquête bibliographique qui vient d'être esquissée¹².

Prenons par exemple le début de *Note et digression* (le pluriel a disparu dès 1924, dans *Variété*, qui affiche d'ailleurs en titre le même apprêt *singulier*). "Il me faut excuser d'un titre

¹⁰ Résumé et revue de presse francophone intégrale de cette affaire sur le site d'histoire des sciences d'un informaticien cultivé : site de Patrick Peccatte, "Sokal & Bricmont dans la presse francophone", URL (oct. 2004) : <http://peccatte.karefil.com/SBPresse/SokalBricmontPresse.html>.

¹¹ collection "Galerie de la Pléiade", dir. Malraux, Gallimard, 1950.

¹² Cf. notes de Jean Hytier dans l'édition des *Œuvres* (tome I), bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957 – c'est l'édition que j'utilise.

si ambitieux et si véritablement trompeur que celui-ci" (p. 1999) ne peut, d'évidence, se rapporter au titrage qui surplombe cet incipit ; le lecteur doit effectuer mentalement une première évasion vers l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, que la note marginale "Le nom de Méthode était bien fort en effet. Méthode fait songer à quelque ordre..." vient au moins confirmer, au plus déclencher, en s'autorisant un martèlement très pédagogique. Dès ce premier temps de la lecture de *Note et digression*, on est installé dans un texte dont les trois étages sont présents simultanément : au premier, l'*Introduction* (citée dans le terme "Méthode"), qui est le texte d'origine ; au second, la *Note*, occupant en casse romaine le pilier central de la page ainsi architecturée ; au troisième, les annotations, en italiques. Chacun de ces étages renvoie par définition à autre chose ; le troisième d'entre eux, sans titrage, peut fort bien s'accommoder du titre du second, lequel n'est typographiquement et chronologiquement central que pour mieux montrer sa relation au premier. Le propos aussi déplace les références : faut-il rappeler les circonstances d'écriture de l'*Introduction* ? ce sera l'occasion d'un jeu de ricochets où se dit très clairement le défaut d'autorité invoqué par l'auteur : "L'objet [...] n'a pas cessé d'être au-dessus de mes forces. Aussi bien je n'ai jamais rêvé de m'y attaquer : ce petit essai doit son existence à Mme Juliette Adam, qui, vers la fin de l'an 94, sur le gracieux avis de M. Léon Daudet, voulut me demander de l'écrire pour sa *Nouvelle Revue*." (3^{ème} §, p. 1200) Le premier paragraphe n'avait pas développé autre chose : l'autorité gigogne d'un auteur dominant celui qu'il fut, et dominé par celui qu'il sera. La métaphore du jeu d'échecs (p. 1199-1200) engageait d'un même coup le ludisme et le succès sans garantie de cet emboîtement... Cela ne fait rien, la partie continue : ce premier paragraphe profusément nuancé, qui invite longuement le lecteur à une compréhension progressive (car il s'agit aussi, pragmatiquement, de republier tel quel un essai d'il y a 25 ans), est accompagné d'une annotation sentencieuse dont le rythme syntaxique verrouille tout développement (p. 1200) :

*"Le lendemain trouve la
vieille plus faible ou plus
forte que soi ; et les deux
sensations le blessent."*

Et ce n'est pas tout : ce beau début, qui écrit si bien les intermittences de ce que Starobinski appelait "la tremblante autorité" de l'essai¹³, a lui même un avant-texte savamment polytextuel (p. 1999). L'exergue d'Hector Berlioz empile en effet les trois niveaux de la *Damnation de Faust* (l'œuvre de départ, citée), du discours critique contenu dans la question : "Pourquoi l'auteur, dit-on, a-t-il fait aller son personnage en Hongrie ?", et de la réponse (très désinvolte) à la critique qu'est cet extrait de l'«Avant-propos à la *Damnation de Faust*». Manière de décourager d'emblée celle qui pourrait lui être adressée ? celle qu'il pourrait

¹³ Satobinski Jean, "Peut-on définir l'Essai ?", *Pour un temps / Jean Starobinski*, Paris, 1985, p. 185-196.

s'adresser lui-même ? Valéry choisit de faire assumer par l'exergue, en marge de la démonstration, l'argument massif qui ne peut se contredire, la seule tentation que Roland Barthes trouvait toujours légitime, jamais imméritée : celle du plaisir¹⁴. Voilà bien de quoi préparer l'accueil d'un *essai*, de ce qui va être défini, en creux, par la première annotation marginale (p. 1199) : "une habitude singulière" opposée à la "méthode" ("quelque ordre assez bien défini d'opérations"). Et bien évidemment *essai*, aussi, cet emboîtement des discours où Jean-Yves Pouilloux résumait déjà la *relation critique* de l'essai montaignien, dont on connaît le goût de la rallonge, de l'ajout, de l'insert, de la "farcissure" :

"Le texte maintient dans une coexistence équivoque des types de discours contradictoires. Il s'agit de les repérer et d'en situer la position dans un processus de production. [...] ils sont de trois sortes : le discours-piège de nos erreurs communes et coutumières (positions idéologiques d'un parleur innocent), le discours chasseur des discriminations logiques (positions philosophiques d'un parleur savant), le discours rieur des jeux sur les pronoms, les mots et les métaphores (essais esthétiques d'un parleur jouisseur). Ces trois niveaux fonctionnent de manière simultanée en manifestant à chaque moment le désaccord de leurs positions ; chacun d'eux sert à critiquer le discours précédent [...]."¹⁵

Les combinaisons de cette relation du texte à ses marges sont aussi fécondes qu'innombrables : texte mélancoliquement autobiographique annoté avec une rudesse sentencieuse, ou l'inverse (exposé sèchement conceptuel dévié par une anecdote biographique) ; clause aphoristique longuement et polémiqument développée (par exemple p. 1205), ou l'inverse : autocritique lapidaire d'un paragraphe emphatique ("*Hypothèse statistique*.", p. 1208). On aimerait les commenter tous ; ce faisant, on dresserait comme une carte des procédés et des moments critiques dans l'essai (dans tout essai), qu'ils relèvent d'une "dramatisation de la limite" (Macé) ou des jeux capricieux d'une "vue oblique" (Montaigne).

Jacques Brault, poète et essayiste québécois, le fera aussi valoir :

"Ecriture vagabonde refoulée aux marges de la littérature, l'essai s'engage sur un terrain miné, il se déplace à tâtons, véhément et nonchalant, il ne se porte garant que de son à-peu-près. Il ne cesse cependant de répondre, tout de travers, à même son manque de réponses autorisées."¹⁶

"REONDRE DE TRAVERS»" : cela pourrait être le titre de l'avertissement qu'il donne pour la réédition de son recueil *Chemin faisant*, dont les chapitres d'encadrement s'intitulent "Ecrire..." et "... A N'EN PLUS FINIR". Brault y adopte en effet la manière de Valéry dans *Note et digression* (il rajoute même un étage à l'édifice) :

"Lors de sa première publication en 1975, ce livre regroupait des essais qui avaient d'abord paru dans divers périodiques entre 1964 et 1971. Au cours des années 1971 et 1972 j'avais ajouté des notes

¹⁴ Dans sa *Leçon inaugurale au Collège de France*, publiée au Seuil, 1978, p. 8.

¹⁵ Pouilloux Jean-Yves, *Lire "Les Essais" de Montaigne*, Champion, 1995 (1ère édition 1969), p.110-111.

¹⁶ Brault Jacques, *Chemin faisant*, Québec : Boréal, 1994, p. 202.

marginales où je prolongeais librement certaines idées. Outre quelques mises à jour et des corrections minimales, je n'ai rien changé. Je me suis permis d'ajouter un post-scriptum rédigé en 1994 et qui constitue un dernier regard rétrospectif sur ce qui me semble être le thème dominant de ce recueil." (p. 7)

Les marges du texte font en effet progresser la lecture de travers, ou par le travers ; Brault cherche-t-il à donner congé aux exégètes psychiatriques d'Emile Nelligan, le "Rimbaud québécois" ? La citation déférente de leur propos sera laissée en suspens en fin de paragraphe, pendant que la marge fait plus énergiquement place au "Non." (p. 123) Et il s'agit bien ici de "répondre de travers" aux spécialistes de Nelligan dûment nommés, cités, et dont le défilé avançait si lourdement après l'expérience lumineuse de la lecture : "je me suis découvert un contemporain, encore mieux : un ami. [...] Il s'agit là, paraît-il, d'un effet de la technique. Je le veux bien, et je voue toute la reconnaissance possible aux critiques, historiens et autres savants ès littérature qui peuvent mettre dans de raisons, et de si bonnes, sur des mouvements de corps et d'âme..." (p. 121-122) Encore s'agit-il là du débat d'idées, une de fois de plus recommencé et continué. Les marges de Brault s'essayent aussi à d'autres côte-à-côte : tel passage de "Miron le magnifique", le grand essai consacré au grand poète, fait habilement d'une pierre deux coups, en citant (p. 52) le poème de Gaston Miron d'une manière telle (non académique, comme c'était le cas à la page juste précédente) qu'il devient lui-même le contre-argument à la thèse d'un critique réfuté ; et tout cela au gré d'un coup d'œil sur le côté (une vue oblique), sans être engagé dans le pesant discours de la réfutation.

Ailleurs la marge va servir à discrètement composer un discours narratif dans un essai, "L'approche du rivage", consacré aux "géographies [de] Grandbois". Sept petits archipels de prose essayiste déclinent une méditation perlée sur l'œuvre d'Alain Grandbois, mais dans la marge est racontée, en quelques blocs discontinus, une visite rendue au poète vieillissant : circonstances brumeuses d'une rencontre hivernale, timbre de la voix presque éteinte, phrases murmurées lors de l'entretien. Le rivage approché dans le titre, qui fait hommage aux recueils du poète *Les îles de la nuit* et *Rivages de l'homme*, est ainsi, visiblement, celui de la mort ; mais ce que les circonstances pouvaient risquer de transformer en page nécrologique¹⁷ se dit avec une extrême délicatesse qui tient aux dialogues mis en place, comme chuchotés d'un bord à l'autre du texte : celui du texte et de sa marge, celui des deux poètes, qui engage bien sûr celui de deux poésies, et peut bien du coup s'achever en consolation poétique, dans la clausule : "Tout commence, à peine."

¹⁷ Le texte est publié une première fois en 1969, annoté dans les années 1971-1972, et publié en volume pour la première fois en 1975, année de la mort d'Alain Grandbois.

Ce que les *marges du texte* et le *texte des marges* font donc bien ici percevoir, ce sont les effets d'"ordre sourd" (Diderot) et d'autorité tremblée de l'essai littéraire, dans une intime association qui fait sans doute le plus fermement consensus dans l'approche théorique de cette forme du discours non-fictionnel. Voici maintenant deux exemples où l'exploitation de la marge, pour sembler beaucoup plus réduite que chez Valéry ou Brault (car les mentions y sont très brèves : simples noms ou syntagmes courts), n'en déclenche pas moins cet autre caractère essentiel à l'essai, selon Starobinski : la fécondité libérée, "l'essaim verbal dont on libère l'essor."¹⁸

Aux abeilles et aux oiseaux Roland Barthes a pu préférer, dans *S/Z*, l'étoile ("texte étoilé") ou le labyrinthe ("réseau à mille entrées") ; mais dans *Fragments d'un discours amoureux*¹⁹, nous retrouvons avec "le vol de moustiques" (p. 10) ou "les courses d'une mouche" (p. 233) l'image de Starobinski. Dans ce livre magnifique, les étoilements du discours investissent toutes les marges de la page, de l'exergue à la note de bas de page, en passant par le titre et le "chapeau"²⁰. On y reconnaîtra bien, en marge latérale, le jeu des autorités essayistes, sous une procédure familière à Barthes (et tenant de Montaigne), l'amitié : "je n'invoque pas des garanties, je rappelle seulement, par une sorte de salut donné *en passant*, ce qui a séduit, convaincu, ce qui a donné un instant l'impression de comprendre (d'être compris ?)." (p. 12, je souligne) Ce livre inépuisable vaudrait à lui seul tout un développement, et je me limite ici à un effet de la marge que l'on n'a pas encore aperçu, qui est un *effet d'ordre* très spécial : le classement alphabétique des noms de figure (dans le chapeau) semble assigner à la marge, ici, un rôle modérateur face à l'éclatement de chaque essai en paragraphes dont, par ailleurs, la numérotation ne donne aucune garantie de progression logique (c'est le vol du moustique). La table des matières affiche le procédé : agencée en deux colonnes et trois types d'entrées, elle fusionne en un seul document ce que *S/Z* déployait encore en trois tables ("Suites d'actions", "Table raisonnée", "Table"). De plus les noms de figure des *Fragments d'un discours amoureux* correspondent, au début, assez strictement aux titres des essais successifs — titres qui se veulent émaner de la parole amoureuse elle-même : après l'avant-propos intitulé "Comment est fait ce livre", cette annonce en belle page et corps 20 : "C'est donc un amoureux qui parle et qui dit :", on trouve "Je m'abîme, je succombe..." Le texte est ordonné par la figure "S'ABIMER". Puis "L'absent"

¹⁸ Article cité, p. 185 (souligné par Starobinski).

¹⁹ Barthes Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, "Pierres vives", Seuil, 1977.

²⁰ Faute de mieux, j'adopte (et j'adapte) la terminologie en vigueur dans la presse écrite, bien que le *chapeau* y prenne des fonctions différentes évidemment (pur résumé affichant les mots-clés de l'article, où l'expression d'une opinion est formellement proscrite).

sera ordonné par "ABSENCE", "Adorable !" par "ADORABLE". Mais dès le quatrième essai cela se gâte : "L'Intraitable" est ordonné par "AFFIRMATION", puis "Un petit point du nez" par "ALTERATION". On ne pourra pourtant pas conclure à l'aléatoire, puisque, plus loin, "Atopos" est évidemment classé par "ATOPOS" ; le doute se porte maintenant plutôt sur un amoureux qui parlerait et qui dirait : "Atopos"...

Ces effets d'embardees, de discordance féconde, rendus sensibles ici par l'exploitation de la marge, représentent l'un des plaisirs les plus vifs, peut-être de l'écriture, en tout cas de la lecture et de la réflexion dans les essais.

A cet exemple de basse continue, dont le "bourdon" frise de temps en temps (essayons de croiser les métaphores), on pourra opposer, en restant dans l'isotopie musicale, les *effets de contrepoint* d'un dernier exemple, que je puise dans l'étonnant petit livre d'un auteur tchèque : *Europeana. Une brève histoire du XXème siècle*²¹. Voici comment il fut présenté lors de sa sortie à Prague en 2001 :

" Difficile de décrire ce livre insolite qui nous raconte le 20ème siècle sans aucun ordre chronologique et compose devant le lecteur une mosaïque aussi bigarrée que bizarre. L'auteur saute avec une légèreté effarante d'un thème à l'autre en confrontant des événements, des mouvements, des épisodes souvent hétéroclites et en créant des contextes inattendus. [Il ...] pose énormément de questions sans jamais les formuler. Il ne porte jamais de jugements sur les événements, les idées et les idéologies dont il parle. Il se limite à les confronter et cela donne à son texte un effet comique souvent irrésistible."²²

En fait, on observe que la "bigarrure" ou "mosaïque" du texte est très relative : typographiquement et syntaxiquement en tout cas, *Europeana* est un livre beaucoup plus sage que certains collages de Bohumil Hrabal auxquels il a été comparé. Les blocs de texte sont même assez compacts, l'une des particularités du livre étant de se passer totalement de virgules, ce qui compacifie également les phrases. C'est donc sous un régime essentiellement thématique que se révèlent en premier lieu les confrontations qui en font tout le sel.

Mais il y a quelques raisons de s'attarder un peu sur les marges de ce livre, pourtant moins spectaculaires en apparence que celles que nous avons déjà lues : d'abord, comme on peut s'y attendre, parce qu'elles jouent un rôle essentiel dans l'art des confrontations qui a fait le succès du livre (sans, bizarrement, retenir l'attention des critiques) ; ensuite, parce qu'elles s'entendent ici d'un texte assez long (150 pages), configuration que nous n'avons pas encore illustrée et qui dispose d'une économie spécifique ; enfin, parce qu'elles sont pour quelque chose dans *l'effet comique* pointé par le critique, irrésistible en effet tout en relevant le défi de

²¹ Ourednik Patrik, *Europeana. Une brève histoire du XXème siècle* [*Europeana. Stručné dejiny dvacátého veku*, 2001], Allia, 2004.

²² Vaclav Richter, " Le 20ème siècle vu par Patrik Ourednik", émission de Radio Praha du 2 mars 2002, transcrite intégralement en ligne, URL (oct. 2004) : <http://www.radio.cz/fr/article/24603>.

n'être jamais indécent par rapport aux sommets tragiques atteints par les événements évoqués — et donc d'aboutir à ce que le comique permet, lorsqu'il est bon : le déclenchement libre d'une réflexion affranchie de la stupeur ou de l'horreur muettes, affranchie aussi des lourdeurs d'une thèse élaborée.²³

Toutes les annotations marginales de ce livre sont constituées de brefs extraits du texte en regard. Cela permet bien sûr d'insister sur ces extraits. Le comique réside dans le choix, le rythme et la progression logique de ces marges. Les premiers paragraphes mettent sobrement en valeur des éléments thématiquement liés au thème principal (la Grande Guerre) ; leur suite logique aboutit à l'image sombre d'une Europe mal gouvernée, fortement militarisée, certainement corrompue, bref : prête à la guerre. Le texte, lui, présente une cohérence moins marquée, car le bariolage thématique y est déjà à l'honneur : on a donc ici des marges modératrices, comme tout à l'heure. Mais très vite cela se complique : certains extraits prennent une valeur comique par élision du contexte (par exemple p. 17-18) :

Les femmes sont des êtres humains	[...] Et certains pays démocratiques ont légiféré en faveur de la parité sexuelle au Parlement mais certaines femmes disaient que ce n'était pas démocratique parce que les femmes sont avant tout des êtres humains et qu'il n'était pas juste qu'elles se contentent d'enfanter et de laver les couches etc. en attendant que leur mari rapporte la paye.
--	---

d'autres par la suite qu'ils composent avec l'extrait suivant (ici, pages 23 et 24):

[...] Au début les gens de la campagne avaient peur de l'électricité et se demandaient à quoi elle pourrait bien leur servir puisque presque personne n'avait de radio ou de gramophone. [...]	A quoi sert l'électricité
--	---------------------------

Les médecins éclairaient la population	[...] Ils ne savaient pas exactement ce qu'étaient les microbes mais ils les imaginaient comme une chose incompatible avec une vie saine. Et les médecins faisaient œuvre d'éducation pour éclairer la population et expliquaient qu'il n'y avait pas plus de microbes dans l'eau chaude que dans la froide encore que ce ne soit pas tout à fait sûr.
---	--

L'extraction d'un fragment de discours rapporté peut universaliser ce dernier, mais aussi en déconstruire la solennité (p. 10), en dénuder le jargon et la pédanterie (p. 85), voire le ridiculiser (p. 18, extrait ci-dessus) : c'est le procédé le plus fréquemment utilisé par

²³ Que l'on compare, par exemple, les innombrables "minutes de silence" devenues le rituel laïque indiscuté (et pourtant discutable) de nos deuils de masse contemporains, à la productivité irréductible du discours critique foisonnant et baroque d'un Art Spiegelmann dans ses albums de BD (*Maus, A l'ombre des tours mortes*).

Ourednik, avec un art consommé du rythme et de la variété, qui évite toute lassitude : ici ce sera le substantif porteur du thème qui sera extrait ("la transformation de la société", p. 83), mais là ce sera un détail sans importance et incongru ("le crawl", p. 22). Parfois l'extrait se limitera à mot, voire à un simple connecteur argumentatif ("ce qui importe", p. 28), mais d'autres fois il construira une phrase complète qui résume, en le dramatisant ou le ridiculisant, le propos qui le jouxte — surtout si on se souvient que l'absence de ponctuation faible rend désirables ces condensations impromptues (par exemple p. 86-87) :

[...] Les jeunes gens disaient que le racisme était un corollaire du monde ancien et qu'il fallait repenser le monde et que la télévision et le réfrigérateur importaient moins que l'amour et l'épanouissement. Et ils refusaient que leurs parents leur dictent leurs études et leur interdisent de fumer et de s'accoupler et de porter les cheveux longs etc.

Les
jeunes gens
vulaient
s'accoupler

Du coup les marges elles-mêmes perdent assez vite la cohérence thématique (histoire et destin de l'Europe) qui assurait leur rôle de balisage du début (voir par exemple la succession p. 18-19 des notes "l'invention de la contraception", "la fin du monde" et "le yin et le yang") ; il arrive ainsi qu'un paragraphe soit beaucoup plus cohérent que la suite de ses annotations, par exemple celui des p. 76-78 sur les avant-gardes artistiques, dont les deux seules annotations marginales disent "Karazouk zouk zouk" et "Restaurer l'instance transcendante" (en lui-même, le développement sur les avant-gardes reste considérablement comique, mais pour des raisons qui, du coup, ne tiennent plus à l'hétérogénéité thématique — mais c'est un autre sujet). La longueur de l'essai autorise enfin le retour d'annotations marginales quasi, voire exactement identiques ("la fin du monde", "la mémoire"), dans des contextes très différents. Le texte multiplie assez les occasions de digression pour que ces retours prennent une importance stratégique (sans perdre aucune de leurs qualités comiques) ; on ne sera donc pas étonné que les extraits en rapport avec la mémoire soient les plus nombreux à revenir — car c'est le thème de tout le livre, bien sûr, mais c'est aussi l'action la plus souvent requise par la *lecture marginale* qu'il met en place.

C'est sans doute ce que je souhaiterais pour finir à toute étude de la marge en littérature, et que l'essai en général accomplit avec constance et raffinement depuis

Montaigne : que le détour, le contrepoint, ou l'échappée soient l'occasion d'un ludisme assumé en même temps que d'une progression dans la connaissance.

Irène LANGLET
CELAM (Université Rennes 2), CRILCQ (Université Laval, Québec)