

# L'essai et sa prose\*

par Max Bense

Qu'on ne s'étonne pas de voir un logicien s'apprêter à dire sur les questions les plus subtiles de la prose, de sa forme et de son style, deux ou trois choses que l'on n'entend habituellement que dans la bouche des critiques ou des maîtres de la création littéraire. Il me semble temps d'examiner au miroir de l'*esprit géométrique* comme de l'*esprit de finesse* les éléments dont la beauté et la perfection retiennent le goût littéraire et poétique. Nous retrouvons toujours le point de vue de Pascal, et nous adoptons alors sa distinction. Ne serait-il pas bon que les poètes et les écrivains s'expriment de temps à autre sur leur matériau, sur la prose et le fragment, le vers et la phrase ? Je crois qu'il pourrait en sortir une théorie fort estimable, qui présenterait en outre l'avantage d'être d'origine empirique.

Par exemple : qu'est-ce qui différencie une véritable pièce de prose d'un fragment de poésie ? Cette question m'occupe au plus haut point, car je sais, comme Sulzer l'a déjà établi, que ce ne peut être le vers qui fixe cette frontière. Si éclairant que soit à mes yeux un tel constat, j'éprouve les pires difficultés à suivre à travers les œuvres littéraires le fil ténu qui mène progressivement de la poésie à la prose. Aussi me contenterai-je de déclarer que je ne trouve de sens à mesurer l'accomplissement interne de ce que nous appelons d'un côté la prose, d'un autre côté la poésie, que si je puis en même temps voir dans la prose une poésie généralisée. Alors le rythme et le mètre, qui caractérisent toute poésie, se fondent insensiblement dans la clarté des périodes et la netteté du style, et ce que Lessing a si bellement appelé le « *discours sensible porté à la perfection* » cède le pas à l'ordonnance significative d'une prose qui atteint dans les fragments de Pascal ou dans l'épopée stendhalienne son plus haut degré de transparence – j'en conclus que le poète ne peut être compris, en dernier recours, qu'à partir de la poésie, comme l'écrivain ne peut l'être qu'à partir de la prose ; l'un et l'autre appellent quelques remarques de ma part, avant que je n'aborde mon objet proprement dit.

---

\* Ce texte du philosophe allemand Max Bense a été publié dans le n° 3 de la revue *Merkur*, en 1947, sous le titre « *Über den Essay und seiner Prosa* ». Adorno s'y réfère dans son célèbre texte « L'essai comme forme ». On peut imaginer que Bense aurait aujourd'hui été sensible aussi bien aux essais sur le cinéma qu'à l'essai même de cinéma. (R.B.)

Je m'explique en deux mots. L'intellectuel est soit un créateur, soit un éducateur. Il produit une œuvre, ou il défend une idée. Entre le poète et l'écrivain, une différence essentielle nous semble résider dans le fait que le poète crée et augmente l'être, tandis que l'écrivain veut éduquer, exprimer un engagement, prendre parti. En poésie, la création est possible, en prose, fondamentalement, seul l'engagement est possible, disons, plus précisément : la poésie est un médium de la création, la prose un médium de l'engagement.

Je ne veux pas omettre d'indiquer que la création constitue à mes yeux une catégorie de l'esthétique, tandis que tout engagement possède dans l'éthique son lieu naturel. J'en conclus que l'art n'intéresse que du point de vue de ce qu'il produit, et que chaque stade esthétique qu'il suscite constitue de toute évidence une approximation de l'acte créateur, tandis que le stade éthique n'a rien à voir avec la production, mais se tient sur le plan de la formation, de l'éducation, de la transformation et de la révolution. J'ai bien conscience de ce que je dis : je dis que la poésie accomplie est l'expression d'un stade esthétique, tandis que la maîtrise de la prose constitue la marque du moraliste. L'imperceptible différence entre le style esthétique et le style éthique est une différence qualitative, même quand il existe des liens visibles entre leurs œuvres respectives, entre la poésie et la prose.

C'est pour cette raison que le regard de l'écrivain, s'il se porte en effet sur un espace plus paisible, plus limité que celui du poète, n'a pourtant rien d'une communion ou d'une contemplation, au contraire : il est sélectif, impérieux, inquiet. Il faut être écrivain, vouloir exprimer un engagement, défendre une idée, pour pouvoir être poète, scientifique, philosophe, critique politique ou religieux. Et il faut peut-être avoir déjà derrière soi le plaisir profond de la pure création, pour remplacer le chant par la volonté, l'ardeur d'un projet, d'une intention éducative. Ce plaisir s'évanouit de lui-même, lorsqu'on poursuit l'intention et non la création. Penser au lecteur détourne de la poésie, tout comme le souci de l'utile entrave la marche de la science. La libre passion d'où naît l'œuvre ne s'associe pas sans mal à la libre volonté qui anime l'esprit partisan.

L'histoire des idées montre que c'est aux époques difficiles que l'intellectuel engagé étend son influence et révèle sa nécessité. La remarque est presque superflue. Ce n'est pas le poète qui s'explique par les difficultés du temps, c'est l'écrivain. En ce sens, Lessing, Herder, Kierkegaard et Nietzsche étaient des écrivains engagés de grand style, qui n'influencèrent pas seulement le XIX<sup>e</sup> siècle, mais représentent aujourd'hui encore des forces vives. Gide en France, Unamuno et Ortega en Espagne doivent être rangés dans la même catégorie.

Or nous relevons chez ces écrivains une coïncidence tout à fait singulière entre l'engagement et la création. Lorsqu'ils créent, ils atteignent incontestablement à la poésie, mais en même temps ils prennent résolument parti : pour l'expression, pour la forme dans lesquelles cette création se produit et se donne à voir. Sans pathos, sans rien pointer du doigt, ils s'engagent discrètement par la répétition inlassable de leur propos. C'est pourquoi on a ici affaire à une prose qui, à certains moments

précis, refait toujours le même geste. Ce phénomène s'étend même, de façon caractéristique, aux tours de langage. Ce n'est donc pas la pensée de ces auteurs qui est engagée, mais l'expression de leur pensée, elle procède par signes ; la prose, ici, prend par endroits la forme d'un calcul, elle dispose de signes correspondant à des tournures particulières, qui doivent exprimer un certain ensemble de rapports dans une certaine réalité concrète. De cette remarquable prose calculatrice, il se dégage naturellement un esprit de grande précision expressive. Elle est cryptoratoire. Elle dissimule sa raison. Pourquoi ? Parce qu'elle n'est pas un pur engagement, mais un engagement qui coïncide avec une forme, elle tient encore à la poésie, elle trouve sa raison d'être dans l'œuvre, non dans l'engagement. Il ne peut en être autrement, puisque l'intention ne découle pas d'une pensée, mais d'une forme, puisque ce n'est pas la connaissance mais son expression qui met la volonté en branle. En vérité, la volonté est certes dominée par la raison, mais celle-ci doit être dissimulée au profit de la forme, qui reste une catégorie esthétique : sans quoi on laisserait trop deviner le moraliste, le raisonneur que l'on ne souhaite pas être. Pour le dire autrement : l'intention d'éduquer par le biais de la forme exige la répétition, la mise en œuvre d'un calcul dans l'espace esthétique, mais l'impression de rationalité ainsi produite, qui ne tient pas à l'intention, ne fait que simuler un projet éthique : le moraliste, en réalité, demeure caché. Mais surgit alors une question essentielle : un engagement qui se dégage de la seule forme peut-il avoir consistance et durée ? L'engagement n'est-il pas toujours aussi pensée, contenu ? Le problème de la forme est un problème de l'abstraction, et il y a toujours un point où l'abstraction se transforme en un acte parfaitement concret. Puisque l'engagement représente par nature une volonté, aiguillonnée par une idée qu'on défend, il constitue un phénomène existentiel ; un engagement authentique ne peut à aucun instant occulter sa dimension existentielle, et de là vient que, dans l'élément esthétique, tout engagement laisse à un moment ou à un autre percer le moraliste.

Nous en arrivons ainsi à admettre entre la poésie et la prose, entre le stade esthétique de la création et le stade éthique de l'engagement, l'existence d'un *confinium*, qui garde toujours quelque chose d'insaisissable, mais n'en occupe pas moins un rang littéraire éminent : l'« essai », en effet, constitue l'expression littéraire immédiate de ce *confinium* entre poésie et prose, entre création et engagement, entre esthétique et éthique.

Nous voici parvenus à notre sujet. L'essai est un morceau de prose, mais il ne constitue ni un fragment au sens des fragments pascaliens, ni un bout d'épopée au sens de l'épopée stendhalienne. Il révèle un *confinium*, une réalité objective absolument autonome, il est donc lui-même une réalité littéraire.

Le terme même d'« essai » peut amener à se demander si cette expression signifie qu'une personne animée de visées littéraires « essaye » d'écrire sur quelque chose, ou si le fait d'écrire sur un objet plus ou moins déterminé revient à tenter sur celui-ci une sorte d'expérience. Nous sommes pour notre part convaincus que l'essai littéraire témoigne d'une méthode fondée sur l'expérimentation. Il est une forme

d'écriture expérimentale, et il faut en parler comme on parle de la physique expérimentale, en ce qu'elle s'oppose plus ou moins nettement à la physique théorique. Dans la physique expérimentale, on pose une question à la nature, on attend la réponse, on examine et on mesure ; la physique théorique, elle, procède sur le mode analytique, axiomatique et déductif, elle décrit la nature en démontrant ses règles selon des nécessités mathématiques. De la même manière, un essai se différencie d'une thèse. Un essayiste est un auteur qui expérimente, qui tourne et retourne un problème en tous sens, qui questionne, ausculte, examine, réfléchit, qui aborde son objet sous différents angles : ce qu'il voit ainsi, il le rassemble sous son regard intérieur et il traduit en mots ce que l'objet révèle dans les conditions créées par l'écriture. Ce qui dans l'essai « essaye » quelque chose, ce n'est pas à proprement parler la subjectivité de l'écrivain, non, celle-ci ne fait que créer les conditions dans lesquelles un objet prend place au sein d'une configuration littéraire. On n'essaye pas d'écrire, on n'essaye pas de connaître, on essaye de voir comment un objet se comporte littérairement, c'est-à-dire qu'on pose une question, on procède à une expérience. Nous voyons ainsi que le caractère spécifique de l'essai ne tient pas simplement à la forme littéraire dans laquelle un texte est écrit : c'est le contenu, l'objet traité, qui fait l'essai, pour autant qu'il apparaît sous certaines conditions. A cet égard, chaque essai constitue une force de « perspective » au sens que Leibniz, Dilthey, Nietzsche et Ortega y Gasset ont donné à ce terme. Chaque essai revendique un perspectivisme philosophique, dans la mesure où la pensée et la connaissance y sont toujours liées à un certain point de vue. Il n'est pas besoin d'avoir étudié longuement les écrits de ces auteurs pour savoir à quel point ils maîtrisaient l'art de l'essai. Si ce talent se dissimule chez Leibniz sous la forme épistolaire, il paraît en revanche au grand jour chez Dilthey ; si Nietzsche s'y consacre sous le couvert de l'aphorisme, Ortega vise délibérément l'essai comme forme littéraire.

A cet endroit, je dois souligner qu'il n'est pas d'essai qui ne comporte de ces belles phrases qui sont comme le germe de l'œuvre tout entière, et d'où celle-ci peut à chaque fois être tirée. C'est sur ces phrases pleines de charme qu'on peut constater que la prose n'est pas séparée de la poésie par une frontière précise. Ce sont pour ainsi dire les phrases élémentaires de l'essai, et elles relèvent autant de la poésie que de la prose. Ce sont des fragments d'un « discours sensible porté à la perfection », donc d'un corps de langage qui nous affecte comme une réalité naturelle – et ce sont des fragments d'une pensée acérée, donc d'une déduction achevée qui nous atteint comme un morceau d'Idée platonicienne. Pour apprécier pleinement un essai, il faut se résoudre à lire dans les deux langues... sous peine de le transformer, avant même qu'on y ait pris garde, en une série d'aphorismes qui fixent chacun une pensée distincte, comme c'est le cas chez Lichtenberg, Novalis et Goethe, ou peut-être en une série d'images cristallisées qui, comme les *Illuminations* de Rimbaud, représentent les membres dispersés d'une poésie infinie portée au seuil de la perfection.

Notre examen nous conduit ainsi à un nouvel élément de définition. N'est-il pas frappant que tous les grands essayistes soient aussi des critiques ? N'est-il pas frap-

pant que toutes les époques qui se caractérisent par ce genre littéraire soient essentiellement des époques critiques ? Qu'est-ce que cela signifie ?

Précisons : en France, l'essai s'est développé dans le cadre du travail calmement critique de Montaigne. Ses préceptes pour vivre et mourir, penser et travailler, jouir et pleurer, s'enracinent dans un esprit critique. L'élément dans lequel se meut cette réflexion est celui des grands moralistes et sceptiques français. Montaigne est un esprit fondateur de son temps, le point de départ d'une tradition critique et protestataire, qui dominera ensuite tout le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle. Un fil court de Montaigne à Gide, à Valéry et à Camus. En Angleterre, c'est Bacon qui a développé ce genre littéraire – Bacon, dont les essais comportent à tous égards une arrière-pensée rusée, moraliste, sceptique, rationaliste, bref : critique. C'est de lui qu'ils sont tous sortis : Swift, Defoe, Hume, W.G. Hamilton, de Quincey et Poe, mais aussi les modernes : Chesterton, T.S. Eliot, Strachey, etc. En Allemagne, Lessing, Möser, Herder – celui-ci avant tout dans les inépuisables *Lettres sur les progrès de l'humanité*, qui constituent ni plus ni moins le plus important recueil d'essais de la littérature allemande – inaugurent et, en même temps, parachèvent notre forme de littérature expérimentale. Chacun sait de quelle charge critique leurs œuvres sont porteuses. Friedrich Schlegel, lui-même maître de l'essai et de la critique, voit dans l'essayiste le pur type du critique, le protestataire au sens le plus large du terme, et Adam Müller désigne « Lessing, dans sa conférence sur la naissance de la critique allemande, comme un esprit fondateur de premier rang ». Nous avons déjà cité les noms de Dilthey, de Nietzsche et d'Ortega y Gasset. De plus jeunes leur emboîtent le pas : Gottfried Benn, qui est issu de l'expressionnisme, Hofmiller, l'un de nos premiers critiques littéraires, Karl Hillebrand et Ernst Robert Curtius, qui, de brefs aperçus contemporains, ont su faire jaillir la vision universelle de pénétrants analystes ; Ernst Jünger, qui, dans ses essais, pratique des expériences sur les choses à la manière dégagée, mi-cynique, mi-sceptique, de Montaigne ; Rudolf Kaßner, l'infatigable, qui sans cesse s'efforce de supprimer les limitations historiques de l'entendement analytique ; Thomas Mann, dont les longues périodes versent dans ces œuvres un souffle épique, mêlant les thèmes les plus divers de l'art, de l'histoire, de la psychologie et de la politique. Enfin, les essayistes autrichiens, de Kurenberger et Speidel à Karl Kraus, Hofmannsthal et Stöbl. Celui-ci a même consacré à cette forme littéraire une théorie, d'où il ressort que « l'instinctuel et le conscient », dans l'essai, « s'équilibrent harmonieusement ».

Il est donc clair que l'essai s'enracine dans la nature critique de notre esprit, qui est tout simplement porté sur l'expérimentation par une nécessité de son être, de sa méthode. Allons plus loin : l'essai est la forme que prend la catégorie critique de notre esprit. Car celui qui critique doit inévitablement expérimenter, il doit créer – encore autrement qu'un auteur ordinaire – les conditions dans lesquelles un objet apparaît sous un jour nouveau : ici, c'est avant tout sa fragilité qui est éprouvée, mise à l'essai, et tel est précisément le sens de l'infime variation à laquelle le critique soumet son objet. On pourrait demander à un critique littéraire d'établir des

lois et des préceptes, comme cela se faisait dans les anciennes poétiques pour d'autres catégories : il dirait que toute bonne critique obéit à une loi de conservation de la variation minimale de l'objet – cette variation étant portée précisément au point où la grandeur ou la misère de l'objet littéraire deviennent pleinement visibles. En tout état de cause, et c'est à quoi nous voulons en venir, la loi de la modification minimale (ou du déplacement minimal) est aussi le principe qui régit le travail de l'essayiste, elle est la méthode de son expérimentation. En ce sens, elle comprend tout ce qui entre dans la catégorie de l'esprit critique : la satire, l'ironie, le cynisme, le scepticisme, l'argutie, la vérification pointilleuse, la caricature, etc. Sa prédilection pour la forme littéraire de l'essai montre que le critique s'installe sur le *confinium* entre, d'une part, le stade esthétique et créateur et, d'autre part, le stade éthique de l'engagement. Il n'appartient à aucun stade, mais à un *confinium*, ce qui d'un point de vue sociologique signifie qu'il se situe entre les classes et entre les époques, qu'il trouvera ses amis là où se produisent ou se préparent les révolutions déclarées ou secrètes, les résistances et les bouleversements.

Ce qui est atteint par l'essai, nous venons de l'indiquer. Mais qu'est-ce qui s'y révèle ? Je dirais que la pratique de l'essayiste fait apparaître les contours d'une chose, les contours de l'être intérieur et les contours de l'être extérieur, disons, si l'on veut : les contours de l'« être-ainsi ». Mais ce qui est ainsi mis en lumière ne correspond pas à une frontière substantielle, du moins pas fondamentalement. En son principe, l'expérience menée par l'essayiste est indépendante de la substance de l'objet. Elle peut même présenter une certaine hétérogénéité par rapport à cette substance, comme dans un recueil d'aphorismes, on n'est pas tenu ici de « marcher à la baguette » et de coller à une ligne fondamentale, systématique, déductive. Ce qui ne veut cependant pas dire que nous suggérons une quelconque parenté entre l'essai et l'aphorisme. Les deux formes se distinguent entièrement par l'ampleur, la densité, le style et l'intention. D'un côté règne le trait d'esprit, de l'autre encore le mouvement épique. Hofmiller ne pouvait avoir autre chose en vue, lorsqu'il disait que l'essai n'est pas scientifique : si l'on définit la science comme une somme, un système d'énoncés tirés par déduction d'un ensemble d'axiomes et concernant un domaine d'objet nettement délimité, alors en effet il ne peut y avoir d'essai scientifique. Mais dans la mesure où toute science détermine aussi une objectivité et la soumet à une réflexion critique, alors il peut tout à fait y avoir des essais scientifiques. Nous avons assez d'exemples, en Allemagne, en France et en Angleterre, d'œuvres de ce genre. On pourrait citer l'article de Goethe sur le « granit ». Max Weber, l'un des derniers esprits scientifiques à n'avoir pas renoncé au grand style, a donné avec les deux conférences regroupées sous le titre *Le Savant et le Politique* des exemples de tels essais à caractère scientifique. Je rappelle en outre le brillant essai que Heinrich Scholz a consacré au théologien et organisateur scientifique Adolf von Harnack, à l'occasion d'une controverse autour de la grande biographie de Zahn-Harnacks. Les articles de Heisenberg sur « Le développement de la mécanique quantique » et « La transformation des fondements des sciences physiques » sont des

modèles de prose scientifique en langue allemande. Les essais historiques de Strachey, de leur côté, illustrent l'art anglo-saxon de l'expérimentation littéraire appliquée au domaine de la science. Une telle énumération peut expliquer pourquoi, plutôt que d'opposer l'essai scientifique et l'essai littéraire, nous préférons à vrai dire distinguer entre l'essai spirituel et l'essai pénétrant. Le premier développe un thème étranger au domaine scientifique, la réflexion, souvent dispersée, intuitive et irrationnelle, ne manque certes pas de clarté, mais c'est moins la clarté de la définition conceptuelle que celle d'un regard qui traverse l'espace poétique ou intellectuel où l'on s'avance. L'essai pénétrant, issu d'un effort de définition et d'axiomatisation appliqué à un objet plus ou moins déterminé, relevant d'une science particulière, présente en revanche un penchant indéracinable pour la logique, son style est celui de la clarté rationnelle, auquel il ne renonce jamais. Il analyse, il ramène à l'élémentaire, il décortique une substance qu'il ne perd de vue à aucun stade de la variation expérimentale. On peut se demander s'il ne convient pas d'ajouter une troisième catégorie, celle de l'essai polémique, qui ne varie pas son objet pour le soumettre à un éclairage critique, mais pour l'attaquer et le détruire. Rien ne s'oppose à une telle adjonction. Tous les moyens sont ici mis en œuvre pour amener l'objet dans une position où sa fragilité, sa vulnérabilité, son instabilité apparaissent sous un jour véritablement suicidaire. Pour cela il ne faut négliger aucun des ressorts du genre, il faut savoir manier la réflexion spirituelle aussi bien que l'analyse pénétrante. Lessing possédait cet art au plus haut point, et presque tous les grands polémistes de la littérature mondiale étaient passés maîtres dans l'expérimentation polémique.

Il n'y a désormais plus de difficulté à dire ce qui doit être dit sur l'essai d'un point de vue littéraire, et ce qu'il en est de sa substance. Il est le résultat d'une « *ars combinatoria* » littéraire. L'essayiste est un combinateur, qui infatigablement crée des constellations autour d'un objet déterminé. Il se saisit de tout ce qui possède une existence possible au voisinage de l'objet choisi comme thème de l'essai, pour l'introduire dans la combinaison et produire une configuration nouvelle. La transformation de la configuration à laquelle appartient cet objet, tel est le sens de l'expérience, et ce n'est pas tant la révélation définitionnelle de l'objet lui-même qui constitue le but de l'essai, que l'addition des contextes, des configurations dans lesquelles il peut s'insérer. La démarche n'est du reste pas dénuée de valeur scientifique, car le contexte et l'atmosphère dans lesquels quelque chose se produit demandent aussi à être connus et ont en définitive beaucoup à dire sur cette chose. La configuration est aussi une catégorie de la théorie de la connaissance, une catégorie qui ne s'atteint pas par voie déductive et axiomatique, mais seulement par cette combinatoire littéraire qui substitue l'imagination à la pure connaissance. Car l'imagination ne crée pas de nouveaux objets, elle donne aux objets des configurations – nécessaires du point de vue de l'expérimentation, non de la déduction. Tous les grands essayistes associaient le génie de la combinaison à une extraordinaire puissance d'imagination.

Certes, il n'est pas facile de juger si une idée ou une forme est vraiment traitée sur le mode expérimental ; on peut toujours se demander si l'on a affaire à un essai authentique, et jusqu'à quel point l'écrivain a su dépasser le stade du simple compte rendu. C'est ce qui me fait dire que l'essai est non seulement la forme littéraire la plus difficile à maîtriser, mais aussi la plus dure à évaluer. Prenons n'importe quoi, par exemple un pivert. Une description analytique ne mène à rien d'autre qu'à un petit morceau de « Brehm<sup>1</sup> », mais pour peu qu'en regardant un pivert on ait une idée, celle du rythme, pour peu qu'on reflète cette idée sur le pivert et qu'on remarque qu'à l'instant de la Création, « il » se tenait au point de divergence « *entre rythme et mélodie* », alors l'élément expérimental se mêle au compte rendu, qui avait d'abord commencé comme un fragment de Brehm. L'idée est maintenant expérimentée de part en part, l'activité cadencée de l'oiseau examinée sous toutes les coutures, et quand on lit soudain au détour d'une ligne que les combinaisons de cette sorte représentent « *de petits modèles qui annoncent une autre manière de voir les choses* », on voit pointer l'engagement et, par-dessus, l'esprit déjà coupé de la pure raison. Nous disons : « *Voilà un authentique Jünger* », on semble se perdre délibérément dans les plus infimes détails – et nous avons pourtant devant nous une idée parfaitement tranchée, un homme dans ses véritables convictions. Il en va toujours ainsi. L'auteur qui a consacré un essai au « raisonnement combinatoire » se révèle lui-même un maître brillant de ce procédé, qui fait partie des fondements de l'essai. C'est aussi grâce à cette technique que la subjectivité de l'écrivain, l'homme de lettres au meilleur sens du terme, se trouvent soudain impliqués dans la combinatoire, de telle sorte que l'engagement théorique se transforme, ouvertement ou secrètement, en existence.

L'engagement s'exprime à merveille dans l'essai. Être engagé, c'est aussi être un tentateur qui essaye de gagner autrui à sa cause. Ainsi se referme le cercle de notre réflexion. L'objet est d'abord mis en évidence par voie expérimentale, dans l'éclat de la combinatoire des concepts et des idées, des images et des comparaisons, puis l'engagement se dessine lentement à travers le tissu de l'écriture, avant d'interpeller le lecteur dans ses opinions ; c'est alors que naît le véritable écrivain, l'authentique homme de lettres au sens de Lessing, l'esprit, le cœur qui veulent se rendre maîtres de quelque chose. On comprend ainsi que cette simple forme littéraire qu'est l'essai brise son enveloppe esthétique pour prendre une portée éthique, existentielle, on comprend que la catégorie existentielle du tentateur devienne, avec son image et sa méthode propres, une forme littéraire.

L'intellectuel qui ne vise pas la création mais l'engagement veut faire surgir l'individu dans son existence. Il poursuit un but concret. Nous avons vu que tout engagement, en dernier recours, a une portée existentielle. Il peut donc aussi produire de l'existant. Il obéit à des intentions socratiques, mais tandis que Socrate disait ce qu'il voulait dire au travers d'entretiens, de dialogues qui étaient en quelque sorte

1. Ludwig Brehm, ornithologue allemand du XIX<sup>e</sup> siècle. (N.d.T.)

une forme primitive de l'acte dramatique, l'intellectuel qui défend une idée préfère aujourd'hui l'essai, parce que la mise en évidence de l'existant offre elle-même un caractère expérimental. L'essai remplace en quelque sorte le dialogue dramatique. Il est un genre de monologue réflexif, et représente par là même une forme dramatique. La dialectique réside dans la dimension expérimentale. Le contenu et la forme essentiels de l'essai consistent à imposer une idée selon le modèle socratique, c'est-à-dire sur le mode de l'expérimentation, ou à produire un objet par voie expérimentale. Ce qui doit être dit n'est pas directement énoncé sous la forme d'une formule toute faite, d'une loi, mais progressivement tiré au jour sous l'œil intérieur du lecteur, dans un acte de variation infatigable du produit initial ; le processus présente des similitudes avec, d'une part, la démonstration expérimentale d'une loi physique, d'autre part, la construction d'une certaine configuration au travers d'un kaléidoscope.

J'ai dit que l'essai, comme son nom l'indique, opère par voie expérimentale, qu'il ne représente concrètement rien d'autre que l'effectuation d'une expérience. Et j'ai déjà ajouté qu'il ne s'agit pas seulement d'une expérience sur des idées. Lichtenberg a dit qu'il fallait réaliser ce qui avait été ainsi expérimenté. Le véritable essai va encore bien au-delà de cet acte esthétique. Aucun essai ne s'en tient au stade esthétique, même s'il pose en premier lieu, je l'avoue, le problème d'une forme de prose artistique. L'essayiste se démarque de toute théorie. Il ne représente pas, il ne développe pas une théorie. Il se meut entièrement dans l'espace du concret, selon l'exigence de Kierkegaard réclamant, contre Hegel, « *de l'espace et du temps et de la chair et du sang* ». Que fait-il donc ? Quelle est cette réalité concrète qui se démarque entièrement de la théorie ? L'occurrence concrète. L'essai dégage consciemment l'occurrence concrète d'une idée, reflétée dans l'essayiste lui-même.

Nous voici arrivés au terme de notre réflexion, qui voulait plus qu'accessoirement signaler la nécessité et le sérieux d'un genre littéraire. Ce n'est pas le rythme hâtant d'une époque pressée, hâtive par bien des côtés, guerrière dans son ensemble, qui produit l'essai ; c'est la situation critique, la crise dans laquelle la vie et la pensée se développent, qui fait de l'essai une marque caractéristique de notre époque littéraire. Il sert la crise et sa résolution en poussant l'esprit à expérimenter, à réagencer les choses en de nouvelles configurations, mais il n'est pas un simple accent, une simple expression de la crise. Il comporte la possibilité d'un accomplissement interne, car il représente une entité littéraire. Le réduire à un art de la vulgarisation, c'est le méconnaître fondamentalement. Par son essence critique, l'essai se tient au-delà de l'opposition du populaire et du non-populaire.

(Traduit de l'allemand par Pierre Rusch)

# TRAFFIC



■ **Jean-Claude Biette** *Deux Mozart*

*et un troisième* ■ **Manoel de Oliveira**

*Le lieu du cinéma* ■ **Carmelo Bene**

*Mais ceux qui voient ne voient pas ce qu'ils voient* ■ **Jean-Daniel Pollet**

*et Pierre Borker* *Ceux d'en face* ■ **Sylvie Pierre** *Le Violon de Rothschild*

■ **Hélène Frappat** *Cinéa(naly)ste?* ■ **Gilles A. Tiberghien** *Melville : le*

*dernier cercle* ■ **Jean-Pierre Rehm** *Douleur du Doulos* ■ **Raymond**

**Bellour** *O ma belle inconnue* ■ **Laura Laufer** *Psychose ou le voyage de*

*la marchandise* ■ **Marie Anne Guerin** *Rien avant la disparition* ■

**Arnaldo Jabor** *Moi aussi j'ai gagné l'Oscar du*

*meilleur film* ■ **Enzo Ungari** *Une idée de film*

*au Polo Lounge* ■ **Pierre Pachet** *Chaplin, un*

*dandy des années vingt* ■ **Lars Henrik Gass**

*D'une avalanche à l'autre : Arbuckle, Keaton*

■ **Max Bense** *L'essai et sa prose* ■

# 20

AUTOMNE-HIVER 1996

REVUE DE CINÉMA. P.O.L

