Document generated on 04/16/2024 3:04 a.m.

Études littéraires

Le recueil comme condition, ou déclaration, de littéralité : Paul Valéry et Robert Musil

Irène Langlet

Volume 30, Number 2, Winter 1998

Poétiques du recueil

URI: https://id.erudit.org/iderudit/501200ar
DOI: https://doi.org/10.7202/501200ar

See table of contents

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)
1708-9069 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Langlet, I. (1998). Le recueil comme condition, ou déclaration, de littéralité : Paul Valéry et Robert Musil. *Études littéraires*, *30*(2), 23–35. https://doi.org/10.7202/501200ar

Article abstract

In exploring the principles of a "poetics of the collection," this article focuses on one of three possible avenues of investigation : namely, on the postulate that in a collection a particular literary or poetic quality may come to accrue to texts which they did not originally possess. The outline of a typology of collections is followed by an analysis of the collected essays of Paul Valéry (Variété, 1924) and Robert Musil (Nachlaß zu Lebzeiten, 1936). Study of the paratext in relation to the structure of the works suggests that their poeticity stems from the nature of the collection itself. More than the mere working out of a meaningful progression, the collection carries marks of the very processes of edition. Thus, collections of essays are polytextual works whose internal arrangement is not merely an incident of construction, but also a strategic gesture for integrating the works into the literary field.

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1998

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

LE RECUEIL COMME CONDITION, OU DÉCLARATION, DE LITTÉRARITÉ

PAUL VALÉRY ET ROBERT MUSIL

Irène Langlet

■ Si la poétique des textes est l'étude de ce qui en fait des objets littéraires, c'est-à-dire des œuvres d'art, que peut donc être une poétique du recueil, sinon l'étude de ce qui fait d'un recueil de textes un objet littéraire ? Mais, dans ce cas, pourquoi poser la question ? Un recueil de textes littéraires pourrait-il ne pas être littéraire, la somme des parties ne disposant pas de la qualité de chacune des parties ? Cette première hypothèse peut surprendre ; mais toute anthologie, tout recueil de morceaux choisis tombe sous cette interrogation, dans la mesure où la fédération de textes organisée rompt l'unicité de chaque texte ou bien désagrège une première association soigneusement concertée par l'auteur. Deuxième hypothèse, découlant de la première : il y aurait donc une qualité propre au recueil, qui pourrait soit démultiplier, soit, comme dans l'hypothèse précédente, annuler les qualités individuelles de chaque composante, toute la question d'une poétique du recueil étant de démêler, dans cette qualité spécifique, l'apport dialectique de chaque texte (par rapport aux autres textes, par rapport au tout) et de l'ensemble signifiant des textes rassemblés (notamment grâce au titre choisi). Troisième hypothèse, qui retiendra notre attention et qui constitue un cas-limite de la précédente : un recueil de textes non littéraires peut-il être littéraire ? En effet, s'il existe une qualité propre au tout, celle-ci peut-elle donner à l'œuvre un caractère littéraire que ne lui donneraient pas d'emblée les parties ? Cette dernière hypothèse, exact inverse de la première, est moins étonnante qu'il y paraît ; entrent dans sa problématique un grand nombre d'œuvres dûment recensées au Panthéon littéraire, ainsi des essais de Paul Valéry et de Robert Musil dans les recueils *Variété* et *Nachlass zu Lebzeiten* (*Œuvres pré-posthumes*).

Avant d'en détailler quelques aspects, il faut revenir sur deux éléments d'une

problématique poétique du recueil : l'unicité du texte littéraire et le type de recueil qu'on envisage.

Si un texte littéraire est un tout signifiant, structuré, unifié, peut-on sans dommage pour sa qualité littéraire altérer cette unité, par exemple en le « découpant » en morceaux choisis ? Les Instructions officielles pour la classe de français dans l'enseignement secondaire, recommandant l'étude de textes intégraux, ou, autre exemple, le tollé que suscitèrent les « digests » de grandes œuvres chez l'éditeur Bernard Fixot [1] indiquent une réponse institutionnelle plutôt négative. Autant pour le texte tronqué. Quant au texte « augmenté », c'est-à-dire laissé intact mais intégré à un ensemble où il voisine d'autres textes, qu'en est-il de son unicité poétique ? Doit-on, pour préserver la qualité propre de chaque unité, instaurer un protocole de lecture qui isole strictement chaque texte de ses voisins, en respectant par exemple un quart d'heure de battement entre chaque texte ? Ou bien doit-on admettre que le débordement d'un texte sur l'autre, la porosité de chaque unité, ne fait somme toute que reproduire le travail de l'intertextualité qui s'observe de toute manière dans tout texte littéraire ? D'un côté, on privilégierait la fonction poétique telle qu'elle a été modélisée par Jakobson, en assurant au texte les conditions matérielles pour que s'effectue cette auto-réflexivité, ce retour du message sur lui-même considéré comme indicateur essentiel de son caractère littéraire. De l'autre, on entérinerait le « dialogisme » que Bakhtine le premier mit en lumière et que les théoriciens du Textualisme, dans les années 1970, instituèrent en valeur poétique absolue. Réduit à ce débat, le problème du recueil serait non pertinent : aliénant, ou superflu. Il y a pourtant bien un problème du recueil ; mais cela dépend de son type. L'unicité du texte littéraire ne compte pas au même titre comme indice de littérarité selon qu'on considère un roman, une pièce de théâtre ou un poème, une nouvelle, un essai.

Un premier type consiste en des recueils appelés « omnibus » dans les pays anglo-saxons : tous les romans de tel auteur, regroupés en un seul volume. Dans un tel cas, un protocole de lecture qui assurerait l'isolement de chaque unité est compliqué par le fait que l'unité romanesque ne correspond pas à une unité de lecture (à moins de pousser le quart d'heure de battement à, par exemple, une semaine ou deux). L'unicité de chaque roman du volume « omnibus » est en fait *à recomposer à chaque étape de la lecture*, que l'on soit plongé dans un premier roman ou que l'on en soit au troisième : chaque fois, il s'agit de différencier et d'associer pertinemment les éléments nombreux dont on dispose. On ne peut, évidemment, écarter l'hypothèse d'une lecture absolument indifférenciée qui mêlerait les intrigues, les personnages et les anecdotes dans un flux titanesque. Mais, en fait, cette passivité présumée aboutirait au même résultat dans une lecture continue de trois ou quatre romans en éditions séparées. La caractéristique de ce type de recueils, qui peut concerner les romans mais aussi les pièces de théâtre, serait donc qu'ils impliquent la recomposition de l'uni-

1 Collection « Bibliothèque », lancée en 1992, proposant des extraits (par exemple, de *la Chartreuse de Parme*) reliés entre eux par les résumés des passages non retenus.

cité de chaque texte (grâce à un effort intellectuel ou grâce à une lecture planifiée), et qu'ils en perdent donc leur spécificité de recueil, tout du moins leur spécificité *poétique* (commerciale, c'est une autre question). Le cas particulier d'éditions « omnibus » savantes, comme celles de la « Bibliothèque de la Pléiade » de Gallimard ou de « l'Intégrale » au Seuil, ne contredit pas cette conclusion : enrichis d'un appareil critique, ces volumes proposent également au lecteur une lecture à la fois discriminante et englobante, dont l'objectif, à terme, est la compréhension des qualités spécifiques de chaque texte d'un auteur.

Le type « omnibus » se pose toujours comme second ; il n'a pas d'efficience poétique. Ce n'est pas le cas d'un autre type qu'on pourrait isoler, second lui aussi : l'anthologie. Elle est, par définition, une entreprise de récupération, de reprise. Elle s'apparente aux recueils de morceaux choisis, mais cible des textes intégraux : d'où un impératif dans le choix des textes, qui ne peuvent qu'être courts. Mais là où le recueil de morceaux choisis ne prétendait aucunement à la littérarité, pas plus que le recueil « omnibus », l'anthologie, sans pour autant le revendiquer (en principe), infléchit les textes qu'elle rassemble dans la direction de son titre. En les classant thématiquement ou formellement dans une catégorie donnée (et, de plus, en les donnant la plupart du temps comme les « meilleurs » ou les plus représentatifs de cette catégorie), elle les fiche, en quelque sorte ; du coup, un texte étiqueté « de science-fiction », par exemple, a bien du mal à se faire lire selon d'autres critères : puissance métatextuelle, travail du style... Par contrecoup, le lecteur qui privilégie ces derniers critères se fait l'effet d'un aventurier de la critique, alors que le texte en question possédait sans doute, dès le départ, une polysémie structurelle qui ne demandait qu'à être déployée, sans que l'un ou l'autre de ses sens ne prenne *poétiquement* le pas sur les autres (institutionnellement, c'est, là encore, une autre question). L'anthologie est donc un type de recueil qui entre dans une problématique poétique ; et ce n'est pas seulement au titre de sa manipulation des textes (fichage individuel, mais aussi identification de « bandes » ou regroupements d'auteurs que le lecteur, ensuite, conçoit indéfectiblement comme associés). Contrairement au recueil « omnibus », l'anthologie accueille des textes dont l'unité correspond à une unité de lecture (textes courts) ; or, ces textes courts obéissent à un impératif éditorial : ils sont (presque) toujours publiés sous un régime de publication polytextuel [2]. D'où une caractéristique supplémentaire : l'anthologie est seconde, mais seconde par rapport, le cas échéant, à un *autre recueil*, et toujours par rapport à une autre publication. Le caractère poétique particulier que l'anthologie « met en épingle » dans le texte n'est donc qu'une étape dans une vie poétique du texte commencée bien avant.

Il faut distinguer, à ce stade, deux types de textes courts. On trouve, d'une part, des textes publiés de prime abord en recueil ; d'autre part, des textes publiés d'abord dans des périodiques (pas forcément litté-

2 L'expression apparaît chez Bruno Monfort (1992). Il l'applique à tout texte publié au milieu d'autres textes (magazine, anthologie, recueil...), par opposition au régime de publication monotextuel (roman).

raires, d'ailleurs) puis repris en recueil. La différence ne se fait pas nettement sur le plan du genre : si les poèmes constituent l'essentiel de la première catégorie, ils peuvent aussi être publiés préalablement en revue, puis dans un recueil qui les reprend en les intégrant à des inédits. De même, si les nouvelles et les essais courts représentent le gros de la deuxième catégorie, on peut voir publier des recueils de nouvelles inédites, suivant l'héritage de Boccace ou de *l'Heptaméron*, à moins que les diffusions orales partielles (à la cour de Nérac, par exemple [voir de Reyff, 1982]) de leurs nouvelles n'aient infléchi toute l'histoire de ce genre court. Quoi qu'il en soit, deux types de recueils viennent ainsi compléter notre catalogue : les recueils d'inédits et les recueils de textes repris (distincts de l'anthologie).

Le type « recueil d'inédits » comporte sans doute la plus forte charge poétique : chaque texte voit son unicité à la fois affirmée et intégrée dialectiquement à un ensemble pensé par l'auteur, la somme des parties rassemblant le faisceau des caractères de chaque texte et l'élaborant en un tout signifiant (par le titre, les sous-titres de parties, l'ordre des pièces), lequel à son tour répercute sur chaque texte un effet de sens que le texte n'aurait pas développé seul. Toutes proportions gardées (car le recueil a cette particularité qu'il peut toujours *se feuilleter*), la lecture d'un recueil exige la même recomposition mentale que le roman, parce que chaque étape de la lecture est à la fois bilan et conjecture dans un itinéraire concerté. L'unicité poétique des textes paraissant dans un recueil du type « inédits » ne se conçoit donc pas, ou pas *seulement*, comme un repli sur soi-même, mais, d'emblée, comme un dialogue, ou si l'on préfère une dialectique du tout et de la partie.

Il n'y a pas de raison apparente (sinon un réflexe bibliographique d'érudit) de distinguer le recueil de type « textes repris » du précédent : concerté, pensé par l'auteur et / ou l'éditeur, le recueil élabore une structure signifiante où chaque texte compose un élément du sens tout en se posant comme noyau unitaire. On peut parfaitement lire un recueil de nouvelles ou d'essais courts sans se préoccuper de leur passé : c'est d'ailleurs l'option imposée par la plupart des éditions courantes, la mention des publications « pré-originales » [3] relevant de l'exception (à charge pour le lecteur que cela intéresse de remonter — péniblement — la piste de ses lectures). Mais il n'y a pas qu'un intérêt bibliographique à prendre conscience de la reprise : cela dévoile le projet initial du texte. La virtuosité de certaines nouvelles d'Edgar Poe se comprend mieux (et, peut-être, s'apprécie de façon plus nuancée) lorsqu'on les replace dans le contexte de concours organisés par des revues. Cela n'implique pas d'évacuer la force poétique d'une telle virtuosité, mais de la concevoir plus concrètement comme un art de la contrainte, au lieu, par exemple, d'en faire un caractère intrinsèque (et mystérieux) d'une sorte de génie de l'écrivain. Bruno Monfort a très bien démontré comment le débat théorique sur le genre de la nouvelle confondait

3 C'est-à-dire leur première apparition, quand on considère que le recueil est l'« édition » originale.

ainsi la brièveté en tant que contrainte imposée de l'extérieur (par les directeurs de revues) et la brièveté en tant qu'hypothétique régime interne de la narration (Monfort, p. 153-158). Connaître un système de contraintes (pas toujours aussi claires que l'impératif quantitatif) permet à une poétique des textes de ne pas se leurrer sur une caractéristique arbitraire, et de concentrer alors toute son attention sur la manière dont l'écriture resémantise, dans son économie propre, une donnée poétiquement vide *a priori*. L'examen du recueil permet de voir comment l'écrivain retravaille des textes publiés préalablement : en refondant leur style, parfois, mais surtout en les élaborant en structure plurielle signifiante. Le choix de l'ordre, des titres (parfois réécrits pour l'occasion), des combinaisons thématiques ou formelles montre que ce type de recueils par « textes repris » donne un *sens* à une *collection* ; lorsque ce sens renvoie à une *littérature*, il y a tout lieu, dans une poétique du recueil, d'en étudier les éléments.

Le type « recueil de textes repris » permet d'aborder le cas-limite exposé au début de cette réflexion. Notre raisonnement, en effet, a consisté à envisager comment l'unicité du texte *littéraire* (roman, théâtre, nouvelle, poème) devait être comprise selon les types d'« augmentation » considérés ; mais venons-en au cas où c'est de textes *pas nécessairement littéraires* qu'il s'agit.

L'essai appartient en effet à une catégorie de textes auxquels on ne reconnaît pas *a priori* de qualité littéraire, ou, pour reprendre les termes de Gérard Genette, dont la littérarité n'est pas constitutive, mais conditionnelle [4]. Le flottement de la terminologie est significatif : parler d'« essai » revient à escamoter toute une série de discriminations lisibles dans les appellations diverses d'essai politique, philosophique, scientifique, critique, essai de morale, etc., au sein de laquelle l'essai dit littéraire occupe une place ambiguë : à la fois catégorie et caractère applicable aux autres catégories. En 1972, dans le numéro d'*Études Littéraires* consacré à « l'Essai », toute la question était de distinguer les essais littéraires des autres [5]. Même si la théorie du genre a évolué depuis, c'est dans le sens d'une réflexion qui tente d'appréhender le flottement du littéraire et du non-littéraire dans l'essai, le terme de « perplexité » choisi par John Mac Carthy en 1989 résumant avec évidence l'essentiel de ce débat (Mac Carthy, chapitres 2 et 3). Cependant, en 1990, Marc Lits écrivait encore : « Il devient donc urgent, à l'époque où les Reeves, B.-H. Lévy, Laborit et autres Finkielkraut connaissent un succès médiatique et éditorial sans précédent, d'élaborer un modèle théorique cohérent de ce genre » (Lits, p. 295).

Dans cette déclaration vaguement discourtoise se lit la préoccupation d'une critique qui voudrait à tout prix isoler un essai « vraiment » littéraire de ses avatars scientifique, philosophique ou politique. Aussi une « poétique de l'essai » [6] doit-elle

4 Voir Genette, 1991, chapitre 1. Il l'oppose à la « littérarité constitutive » que constitue la fiction.

5 Voir surtout l'article de Francine Belle-Isle Létourneau, « l'Essai littéraire : un inconnu à plusieurs visages », p. 47-57.

6 Après *Pour une Esthétique de l'essai littéraire* de R. Champigny en 1967 et une *Rhétorique de l'essai littéraire* par J. Terrasse en 1977, le champ d'une *poétique* reste ouvert.

chercher autant à isoler des procédés de langage qu'à comprendre une stratégie d'intégration dans le champ littéraire.

Les essais de Paul Valéry et de Robert Musil sont assez représentatifs d'un aspect du problème : la notion de texte de commande. Contrairement à ce qu'implique une doctrine héritée du Romantisme, selon laquelle l'œuvre d'art est l'émanation de l'inspiration autonome de l'artiste, les essais figurant dans les recueils *Variété* ou *Nachlass zu Lebzeiten* ont été écrits sur commande, dans des contextes variés et disparates : articles fournis régulièrement ou sporadiquement à des revues, discours, préfaces d'ouvrages. Il n'y aurait peut-être pas lieu, aujourd'hui, d'hésiter outre mesure sur ce fait (pourquoi un texte de commande ne serait-il pas littéraire ?) si les auteurs eux-mêmes n'avaient désigné, explicitement ou non, l'écart entre cette part de leur production et la part de l'œuvre « vraiment » littéraire. On connaît l'abandon spectaculaire de la poésie décidé par Valéry après la fameuse « nuit de Sète » ; bien qu'ayant continué à écrire et à être publié par la suite, celui-ci note fréquemment dans ses *Cahiers* ou sa correspondance que ce qu'il produit n'est pas une œuvre [7]. On connaît aussi les difficultés de Musil pour parvenir au terme (jamais atteint) de la somme romanesque de *l'Homme sans qualités* ; lorsqu'il publie, en 1936, les *Œuvres pré-posthumes*, il parle quant à lui de « livre bouche-trou » [8] et choisit de l'intituler *Nachlass* (par opposition à *Werk*, « l'œuvre »).

En rapport conflictuel avec l'œuvre ; émanant de circonstances d'écriture disparates n'étant fédérées par aucun projet poétique d'ensemble ; et, surtout, touchant à toutes sortes de sujets sur un mode essentiellement discursif et non sous la forme « littérairement constitutive » (Genette) de la fiction, les essais valéryens et musiliens apparaissent donc comme des objets littéraires problématiques ; à tout le moins, comme des textes dont la littérarité s'est acquise, ne s'est pas imposée d'avance. C'est ce passage du non-littéraire au littéraire que remarquait par exemple François Ricard en 1977 (Ricard, p. 366-369) ; et l'essai est particulièrement pointé par Genette dans l'ouvrage consacré en 1991 à une « poétique conditionaliste ».

C'est dans le cadre de cette acquisition que le phénomène du recueil peut intéresser le poéticien de l'essai. Loin de compliquer le problème d'une poétique de l'essai (en le portant, pour ainsi dire, au carré), une réflexion sur la poétique du recueil peut être éclairante, parce qu'il apparaît bien que, dans ce cas, la mise en recueil n'est pas de l'ordre de la simple addition, mais modifie le statut des textes. La publication ne consiste pas seulement à collecter et réimprimer des pages dispersées ; en leur apposant un titre général, en faisant un livre, l'auteur *et l'éditeur* inscrivent ces pages dans un nouveau projet, qui n'est

7 Voir le tome II des *Œuvres* (1960) : lettres à Claudel en 1921 (p. 1487), à Gide en 1922 et 1927 (p. 1490-1493), à Jean De Latour en 1933, lettre reprise en préface d'un ouvrage de ce dernier (p. 1500). Dans ce dernier texte : « [...] ce qu'on nomme "mon œuvre". Je suis obligé de mettre ces mots entre guillemets — c'est-à-dire en observation et comme gardés à vue [...] il faut du moins ne pas ignorer que je n'ai jamais écrit en prose que sur demande ou commande, — *sujet* imposé et, parfois, conditions bizarres ».

8 Lettre à Aline Rosenbaum, novembre 1935 : « die Korrekturen meines kleinen Lückenbüßer-Buches », cité par A. Frisé dans l'édition de référence (Musil, 1965, p. 1744).

pas d'archivage mais de relance, de réorientation : nouvelle lecture, nouvel horizon d'attente. D'article de circonstance, discours occasionnel ou billet d'humeur, le texte accède au rang d'« essai », et la publication en recueil est non seulement le moyen, mais le geste de ce passage délicat au cours duquel l'éphémère acquiert (non sans contradiction) une stabilité textuelle, une valeur littéraire : « En passant du journal ou de la revue au livre, les articles se détachent de la "circonstance particulière" [...] sont projetés dans un contexte littéraire qui est "un nouveau système de rapports" » (Mailhot, p. 5).

Il ne suffit pas pour autant de publier en recueil pour « produire du littéraire » (ce qui reviendrait presque à dire que livre égale littérature) : les recueils de Valéry et de Musil portent les marques, insistantes ou discrètes, d'un projet bien plus complexe, d'une pensée poétique. Cette élaboration se lit dans le tissu du recueil : réseaux thématiques, familiarités d'écriture ou noyaux conceptuels qui organisent des objets dispersés en un objet cohérent, mais aussi dans ses différents paratextes : épitextes (correspondances, brouillons, propos annexes) et surtout (parce qu'internes au volume, participant de son existence matérielle) péritextes : préfaces, avant-propos, titre et sous-titres... [9] Le recueil invite à ne pas séparer ces différents niveaux : contrairement à un roman, par exemple, qui peut créer l'illusion [10] que le paratexte n'est que l'enrobage d'un texte déjà « complet » par lui-même, le paratexte d'un recueil d'essais est une armature qui se désigne ostensiblement comme nécessaire à l'existence de l'objet que le lecteur tient entre ses mains.

Variété et les *Œuvres pré-posthumes* possèdent un texte de présentation particulièrement habile : il s'agit de faire un livre à partir de pages éparses et disparates, marquées par l'éphémère de leur circonstance, donc de transposer ces textes d'un registre à l'autre. Cependant, assumé par l'éditeur chez Valéry, ou par Musil lui-même, l'accent est mis sur la préservation de l'éphémère, ce qui pourrait paraître contradictoire s'il ne s'agissait d'entériner l'ambiguïté du genre lui-même (celui de l'essai littéraire).

Voici le texte introduisant *Variété* (1924) :

> De ces essais que l'on va peut-être lire, il n'en est point qui ne soit l'effet d'une circonstance, et que l'auteur eût écrit de son propre mouvement. Leurs objets ne sont pas de lui ; même leur étendue parfois lui fut *donnée*.
>
> Presque toujours surpris, au début de son travail, de se trouver engagé dans un ordre d'idées inaccoutumé, et placé brusquement dans quelque état inattendu de son esprit, il lui fallut, à chaque fois, retrouver nécessairement le naturel de sa pensée. Toute l'unité de cette *Variété* ne consiste que dans ce même mouvement (Valéry, 1957, p. 1733).

Il est remarquable que l'éditeur parvienne à rappeler (§ 1) des contraintes d'écriture tout à fait triviales (commande, calibrage) tout en soulignant non pas la relation de l'auteur au commanditaire (donc

9 Nous reprenons la terminologie de Genette (1987). Une étude plus développée prendrait nécessairement en compte le *péritexte non verbal* que constituent la maquette de couverture, le choix des polices d'imprimerie, la mise en pages, le choix du papier et du format.

10 Illusion très bien décrite par Hubert Nyssen (1993).

au responsable des contraintes), mais celle de l'auteur à ses sujets (§ 2). De la sorte, le couple qui demeure est celui d'une écriture classique, sujet-objet, escamotant l'extériorité (grâce à l'emploi de la forme passive) pour ne retenir que le ton de l'écriture. Or, c'est précisément ce à quoi parviennent toutes les études sur l'essai littéraire, après avoir noté sa résistance à des critères formels stables de définition : un ton, un style primesautier, familier, changeant et ondoyant, cultivant l'inattendu, les variations de registre et d'orientation. La phrase finale de l'éditeur évoque la déclaration célèbre de Montaigne : « Je ne peins pas l'être. Je peins le passage ». La contradiction du projet éditorial, signalée discrètement dans l'allusion à un lecteur évanescent, est renvoyée à une ambiguïté du genre explicitement nommé : « de ces essais que l'on va peut-être lire ». Le rappel de la commande est filé jusqu'au noyau de l'écriture (« toute l'unité »), assurant aux textes la préservation de l'éphémère par la stabilité littéraire grâce à la publication, mais surtout grâce à la catégorie générique.

Le petit « livre bouche-trou » de Musil commence par un « Avant-propos » de l'auteur long de quatre pages. Il y insiste d'abord sur le titre étrange qu'il a choisi, occasion déjà d'une digression sur la culture de son époque (encore une caractéristique de l'essai), puis recentre son propos sur le caractère disparate, accidentel et superficiel de ses sujets :

> Dans un monde plein de cris et de grincements de dents, publier des historiettes et des notules ; s'attarder à des problèmes secondaires, quand il y en a *tant* de principaux ; s'irriter d'aberrations : nul doute que l'on ne puisse voir là une marque de faiblesse [...] (Musil, 1965, p. 8).

Le premier argument qu'invoque Musil est d'ordre humoristique, tout en entérinant l'arbitraire de la publication (pirouette essayistique exemplaire) :

> Mais, d'abord, il y a toujours eu une certaine disproportion entre le poids des déclarations d'un écrivain et celui des deux mille sept cents millions de mètres cubes de terre qui fendent le cosmos sans que ces déclarations y puissent rien, disproportion dont il faut bien tenir compte d'une manière ou d'une autre (*ibid.*, p. 8).

Le second déplace le problème en faisant allusion au roman *l'Homme sans qualités* (sans le nommer), « auquel le dernier reproche que l'on puisse faire serait de manquer de cette force cohésive qui fait défaut ici [...] » (*ibid.*, p. 8-9). Ironie, déplacement, allusions, tous procédés caractéristiques de l'essai : introduisant ses essais par un essai, Musil ancre leur signification, dès l'« Avant-propos », dans un projet qui cultive l'ambiguïté de son propre dénigrement ! Cet ancrage, ici comme dans le péritexte éditorial de *Variété*, se fait d'abord sur la base du couple sujet-objet ; ce n'est qu'à la troisième page que Musil explique que ses textes furent écrits pour des journaux. Des dates explicites (« entre 1920 et 1929 », « dès 1913 »...) lui permettent d'introduire la notion d'éphémère, et surtout de la défendre. En insistant sur deux types d'écarts que ses textes présentent par rapport au présent de 1936, Musil les y relie sans les dénaturer : d'un côté, des textes où « l'on serait tenté de voir d'imaginaires paraboles de situations ultérieures » ; de l'autre, des « pages nettement datées, [dont les] flèches visent quelquefois des cibles qui n'existent plus » (*ibid.*, p. 9-10). Désigné comme tel, l'éphémère crée, comme chez Valéry, cette tonalité particulière que l'on reconnaît aux essais. Mais c'est aussi l'occasion d'un bouclage de l'argumentation : la validité de cette préservation de l'éphémère (avec la contradiction

de principe que cela comporte) réside dans l'importance accordée aux « détails où [la vie humaine] se trahit étourdiment », aux « sentiments "latents" qui, jusqu'au moment où ils se déclarent, semblent "n'avoir rien à dire" » (*ibid.*, p. 9), bref, dans le sens donné aux accidents superficiels de l'existence, dans tout leur manque de cohésion évoqué au début du texte. Le circonstanciel et l'éphémère se justifient ainsi l'un l'autre dans le projet du recueil, dans un ping-pong argumentatif qui se clôt sur une dernière déclaration intégrant définivement les *Œuvres pré-posthumes* dans le genre de l'essai littéraire (éphémère, accidentel, personnel, incomplet) : « Aussi ce livre évoque-t-il de simples ombres, une vie qui n'est plus ; et encore, sous une forme d'irritation localisée qui ne prétend nullement à être décisive, ou complète » (*ibid.*, p. 10), pour terminer sur sa portée morale : « que la critique des fautes vénielles garde quelque valeur, jusque dans les époques où l'on en commet d'infiniment plus graves » (*ibid.*, p. 10).

Cette notion de valeur morale, cruciale dans le contexte d'une Allemagne fraîchement passée sous dictature hitlérienne, répond à la « faiblesse » avancée plus haut et invite à lire dans le recueil autant de « force cohésive » que dans l'œuvre plus magistrale du roman.

Annoncé comme « Note de l'éditeur » chez Valéry, ou signé « R. M., 1936 » chez Musil, ces deux péritextes font ainsi bien plus que présenter une collection : ils fondent le statut d'une œuvre. Leurs stratégies comparables de légitimation poétique prennent appui sur l'objet-recueil.

Dans le corps du livre, Musil prend un soin tout particulier à assurer une « force cohésive » à ses « historiettes » et « notules », alors que Valéry laisse s'afficher, notamment dans les titres, le caractère circonstanciel de ses textes, la lecture devant ainsi, à son tour, « retrouver nécessairement le naturel [d'une] pensée ». Tous deux, cependant, choisissent de clore leur recueil par un texte massif qui contraste avec l'éparpillement des textes précédents.

Le contenu de *Variété* est le suivant (entre crochets, la date de première publication ou lecture, qui n'est précisée dans l'ouvrage que pour les deux derniers textes) :

la Crise de l'Esprit [1919]
Note [1922]
Au sujet d'« Adonis » [1921]
Avant-propos [1920]
Au sujet d'« Eurêka » [1921]
Variation sur une « pensée » [1923]
Hommage [1923]
Introduction à la méthode de Léonard de Vinci
I. Note et digression (1919)
II. Introduction (1894)

Cette table, où n'apparaît aucun sous-titre de classement, ne permet de déceler aucune liaison dans l'ordre des pièces, mais insiste déjà sur le disparate des conditions d'écriture. « Note » et « Avant-propos » font référence à un contexte de rédaction antérieur, mais ne l'explicitent pas. « la Crise de l'Esprit » se compose de deux « Lettres » numérotées, ce qui donne à l'essai une forme originale ; mais ces indications renvoient, en fait (sans préjudice d'un effet de sens ultérieur), à la première publication des deux textes dans la section « Foreign Literature, Letters from France » de la revue londonienne *Athenaeum* (où elles portaient d'autres titres : « The Spiritual Crisis » et « The Intellectual Crisis »). Le choix de Valéry de rappeler le contexte d'écriture de ses textes est particulièrement sensible dans cet exemple : il s'agit bien de le dire, mais le livre resémantise l'information : il n'en reprend que ce qui peut produire un nouvel effet poétique

(ici, l'habileté dans le mélange de codes d'écriture hétérogènes). La « Note » qui suit, en revanche, offre l'exemple d'un gommage : elle est étroitement liée au texte précédent par la note infrapaginale suivante : « On trouvera dans cette note quelques développements de divers passages de "la Crise de l'Esprit", elle consiste en fait en un extrait d'une conférence prononcée à Zurich trois ans après les livraisons de l'*Athenaeum*... »

On constate que l'ordre adopté n'est pas chronologique, ce que suggèrent déjà les deux dates mentionnées dans l'ouvrage (1919 puis 1894). Les circonstances d'écriture sont des plus variées : articles donnés à des revues françaises ou anglaise, extrait de conférences, préfaces — le cas échéant, à l'un de ses propres textes (pour « Note et digression ») ; mais l'ordre n'assure pas de classement selon la provenance des textes. La cohérence est à chercher dans les textes et dans la courbe de la pensée qu'ils décrivent : art du recueil.

Celui-ci s'ouvre en effet sur un essai fort pessimiste, rédigé juste après la Grande Guerre, qui s'interroge sur les causes profondes de la crise dont elle est le symptôme. La « Note » qui le suit, plus détachée du contexte historique, fait l'hypothèse de trois influences majeures dans la définition de l'esprit européen : celles de Rome, du christianisme et surtout de la Grèce. Est-ce un hasard si le texte suivant est une préface à l'« Adonis » de La Fontaine ? Il met l'accent sur le travail de la langue que le poète accomplit, qui transcende les siècles (et leurs crises). L'« Avant-propos » suivant continue la réflexion ; il constitue la préface à un recueil de poèmes de Lucien Fabre, « Connaissance de la déesse »... Le portrait de Fabre qui y apparaît souligne la fructueuse association du poète et de l'ingénieur en sa personne ; comment s'étonner que le texte suivant, méditation sur la puissance à la fois mathématique, logique et poétique d'un Edgar Poe, soit précisément dédié à Lucien Fabre ? « Variation sur une "pensée" », en revanche, stigmatise ce qu'il appelle « la réaction de Pascal » (Valéry, 1957, p. 473) — métaphore chimique — qui consisterait en une opposition désespérée de la connaissance scientifique et de l'élévation spirituelle de la foi. « Hommage » n'abandonne la question de la connaissance scientifique associée à l'esprit artistique que pour glisser vers le problème de la superficialité du milieu décrit par Marcel Proust. En concluant sur le projet métaphysique qui s'y lit, le texte retrouve l'ambiguïté du projet de *Variété* : que la circonstance superficielle peut développer toute la puissance de la pensée. Le « massif » consacré à Léonard de Vinci qui termine le recueil est une véritable synthèse : ouvert par la « Note et digression » qui relativise longuement les remarques de 1894, il ne se ferme pas moins [11] sur l'admiration enthousiaste pour un esprit hors du commun qui sut allier la passion des arts et une boulimie de connaissances scientifiques. Manière de réponse à la sombre question posée dans le premier essai, l'« Introduction », sous l'ironie de son titre placé en fin de recueil, ouvre la voie d'une continuation et d'un avenir possible de l'esprit.

Le recueil de Valéry multiplie donc les effets de cohérence, tout en affichant un savant désordre circonstanciel. Les derniers

11 Jean Hytier précise d'ailleurs que le texte de 1894 fut amplement remanié en 1919 (Valéry, p. 1819).

mots de *Variété* (donc de l'« Introduction ») font entrer en résonance tout le recueil : « paradis des sciences » ou puissance artistique, « lui [Léonard] n'y trouvait pas des passions différentes » (*ibid.*, p. 1198) ; et de citer en italien la dernière page du cahier de Vinci, dernier et redondant procédé d'une ouverture sur les richesses d'un monde qu'il faudra continuer d'« essayer ».

Le recueil de Musil ne choisit pas plus que celui de Valéry l'ordre chronologique, mais il est plus ostensiblement structuré : trois sections de longueur décroissante aux titres très travaillés en répartissent le foisonnement (trente textes) en un itinéraire ambigu, mais lisible. La question qui s'y pose est la même que dans *l'Homme sans qualités* : comment raconter le diffus, le latent ? Comment associer le discours philosophique et moral au récit ? Si Ulrich, le héros du roman, « rendait hommage à l'utopie de l'essayisme » dans un chapitre composé comme une véritable théorie de l'essai (Musil, 1956, chapitre 62), les essais des *Œuvres pré-posthumes* inversent l'interrogation.

La première section, « Images », rassemble des observations apparemment neutres mais allant progressivement jusqu'à l'énoncé incident de jugements. Du « Papier tue-mouches » au style glacial d'entomologiste à « la Pension Nimmermehr », courte satire sociologique, le regard porté sur les « Images » se fait de plus en plus subjectif. Dans leur style autant que dans le titre qui les fédère, les « Considérations désobligeantes » qui suivent présentent des jugements ouvertement critiques, reprenant la volonté affichée dans l'« Avant-propos » de faire valoir cette critique au-delà de ses objets disparates (portes de maisons, goût allemand pour les forêts, psychanalyse). « Des histoires qui n'en sont pas », troisième section, accomplit alors une sorte de fusion des deux registres précédents : quatre narrations étranges, de style et d'anecdotes très différents, mettent en récit des images incongrues (un homme dans un autobus, des chasseurs de lièvre, une assemblée féministe). Leurs chutes ambiguës, en « queue de poisson », suggèrent au lecteur le sens crypté qu'annonçait l'intitulé de la section : pas tout à fait des paraboles, puisque leur sens se perd dans le diffus, l'incertain, mais pas tout à fait des récits non plus, par la manifeste (mais latente) leçon qui s'y devine. Le massif narratif du « Merle » vient conclure et le recueil, et l'hésitation de la description, du discours et du récit qu'il met en scène : deux amis identifiés sommairement (A-un et A-deux) dialoguent, mais ce dialogue est déséquilibré : « On peut presque relater leur entretien sous forme de monologue » (Musil, 1965, p. 164). A-deux narre trois épisodes étranges et totalement indépendants de sa vie, où intervient (mais pas toujours) le merle éponyme ; mais, chaque fois, l'oiseau est d'abord identifié comme un rossignol [12]. Le texte (donc le recueil) se conclut sur une explicitation des difficultés de la lecture :

> Tu suggères pourtant, dit A-un qui cherchait prudemment à s'en assurer, que ces trois anecdotes ont une signification commune ?

12 A. Frisé relève dans un cahier daté de 1914 les premières ébauches de ce texte, avec déjà l'hésitation sur le titre : « Die Nachtigall : (Aber es war eine Amsel.) » (Musil, 1965, p. 1744).

A-deux répondit :

Mon Dieu, tout s'est passé exactement comme je te l'ai dit ; si j'en connaissais le sens, je n'aurais sans doute pas besoin de raconter l'histoire. C'est comme quand on ne peut distinguer si ce que l'on perçoit est un murmure, ou un simple bruissement...(*ibid.*, p. 188).

En « lâchant » son lecteur sur ces mots, Musil boucle le cercle des interrogations annoncées dans l'« Avant-propos » et formulées dans l'armature du volume : manière, ici comme chez Valéry, de faire entrer tout le recueil en résonance et d'attribuer à chaque texte une parcelle du sens qui s'y cherche, par-delà l'indépendance de leur provenance hétérogène.

« Mouvement naturel de la pensée » ou « force cohésive », l'exemple de Paul Valéry et Robert Musil précise comment le recueil d'essais courts construit la cohérence poétique d'un genre. Dans ces recueils, des textes qui n'avaient qu'une existence indépendante, et pas toujours explicitement poétique (préfaces, discours, articles), se retrouvent liés par un projet d'ensemble qui ne nie jamais leur caractère circonstanciel et éphémère, tout en assurant subtilement leur participation à un discours poétique, c'est-à-dire un discours qui appelle la réflexivité sur son dire, sa composition et ses procédés autant que sur son message, et plus encore : dont le sens même *procède de cette composition*.

Dans une distinction de trois conceptions de l'essai, Marc Lits proposait de séparer nettement de l'investigation du genre « à proprement parler » les recueils d'essais, où le terme n'apparaît qu'au pluriel :

> Un regroupement d'articles pourrait être appelé *recueil*, ou mieux encore *mélanges* [...]. Ou encore *variétés*, comme le faisait Paul Valéry, puisqu'il s'agit bien d'« un recueil contenant des morceaux sur des sujets variés ». Cela permettrait de mieux cerner ce qu'est le genre de l'essai comme tel (Lits, p. 290) [13].

Mais on voit ce que cette proposition évacue : outre que le pluriel se lit chez Montaigne, irréfutable représentant du genre, le recueil est loin d'être un simple « mélange » de « morceaux » ; de fait, Valéry, avec *Variété*, choisit le singulier, et ce n'est pas indifférent. Bien au contraire, c'est le signe d'une proximité générique, d'un projet poétique apparenté, à condition de le lire au moins autant dans la littérarité du recueil que dans le statut d'origine de chacun de ses « morceaux ».

13 Précisons que la citation justifiant le choix du mot *variétés* n'est pas de Valéry, mais extraite du Robert de 1964.

Références

COLLECTIF, « l'Essai », *Études Littéraires*, Québec, vol. 5, 1 (1972).

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

— — —, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

LITS, Marc, « Pour une définition de l'essai », dans *Lettres romanes*, 44 (1990).

MAC CARTHY, John A., *Crossing Boundaries : a Theory of Essay Writing in German*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1989.

MAILHOT, Laurent, « Introduction », dans *Essais québécois 1837-1983. Anthologie littéraire*, Montréal, Hurtubise, 1984.

MONFORT, Bruno, « la Nouvelle et son mode de publication », dans *Poétique*, Paris, 90, 1992, p. 153-171.

MUSIL, Robert, *l'Homme sans qualités*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil (Points), 1956.

— — —, *Œuvres pré-posthumes*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil (Points), 1965.

— — —, *Nachlass zu Lebzeiten*, dans *Gesammelte Werke*, Band II : « Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik », herausgegeben von Adolf Frisé, Rowohlt, 1978.

NYSSEN, Hubert, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris, Nathan, 1993.

REYFF, Simone de, « Introduction » dans Boccace, *l'Heptaméron*, Paris, Garnier-Flammarion, 1982.

RICARD, François « la Littérature québécoise contemporaine. 1960-1977. L'essai », dans *Études françaises*, vol. 13, 3-4 (octobre 1977), p. 365-381.

VALÉRY, Paul, *Variété*, dans *Œuvres*, tome I et tome II, édition et notes de Jean Hytier, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957, 1960.