

# Du fragmentaire et de la subjectivité dans l'essai

Christian Vandendorpe

Université d'Ottawa

“ La lecture est un acte souverainement libre. ”

Paul Chamberland<sup>1</sup>

Il est toujours intéressant de questionner un genre à partir de cas limites, car c'est sur les marges que se joue l'avenir des centres — et leur légitimité. En examinant un texte qui se situe à la frontière d'un genre, on est amené à en dégager la spécificité ou, à tout le moins, réfléchir sur la notion de genre. Et comme l'essai a longtemps été le parent pauvre de la réflexion générique, l'exercice ne manque peut-être pas de pertinence.

Le corpus ici retenu emprunte ses principaux exemples à un écrivain qui s'est toujours situé spontanément dans les marges, tant dans sa pratique d'écriture que dans son positionnement culturel et social. Paul Chamberland est d'abord connu pour son activité poétique. Il a participé à la Nuit de la poésie de 1970 et a publié quelques-uns des grands textes de la poésie québécoise contemporaine, tels *Genèses*, *Terre Québec* et *L'Afficheur hurle*. En même temps, il a toujours mené une activité d'essayiste engagé, ayant participé à la fondation de *Parti pris* (1963) et collaboré à des revues de la contreculture, tels *Mainmise et Hobo-Québec*. Les essais qui nous intéresseront particulièrement ici sont *Le courage de la poésie*, *Fragments d'art total*, publié dans un même recueil<sup>2</sup>, et *En nouvelle barbarie*<sup>3</sup> : ce seront les assises de notre réflexion sur la place du fragmentaire et de la subjectivité dans l'essai contemporain.

---

<sup>1</sup> Paul Chamberland, *Le multiple événement terrestre*, Montréal, L'Hexagone, 1991, p. 7.

<sup>2</sup> Paul Chamberland, *Le Courage de la poésie. Fragments d'art total*, Montréal, Les Herbes rouges, 1981. Les acronymes CP et FAT seront utilisés pour renvoyer à ces textes respectifs.

<sup>3</sup> Paul Chamberland, *En nouvelle barbarie*, Montréal, L'Hexagone, 1999.

Mais, avant tout, la question se pose de savoir si ces ouvrages sont véritablement des essais. Le second ne prête pas à discussion, car le paratexte place le mot “essais” sur la page titre ainsi que sur la couverture. Pour le premier, la situation est pour le moins ambiguë, car si le paratexte indique “poèmes” sur la page couverture, il ne comporte aucune indication générique sur la page titre intérieure. Et la traduction anglaise qui en a été faite est publiée dans une série d'*Essays*<sup>4</sup>. Enfin, cet ouvrage contient deux textes assez différents, différence accentuée par le fait que *Le courage de la poésie* est daté de 1977, alors que l'ouvrage lui-même date de 1981.

*Fragments d'art total* se présente comme une réflexion sur le concept présenté dans le titre, dont le fragment zéro commence par donner une définition :

0 L'expression **Art total** désigne une opération de nature telle que nombre d'autres appellations pourraient aussi bien convenir. Chacune est susceptible d'en mettre favorablement en lumière un aspect distinctif.

Ce travail de définition sera repris inlassablement dans les fragments suivants :

12 La formule “Art total” n'est ni plus ni moins partielle que n'importe quelle autre. Comme elle s'est proposée d'elle-même, et qu'elle se révèle féconde, je l'ai adoptée sans plus me soucier. Le jeu des équivalences est ouvert : un bon lecteur n'est pas en peine de traduire. J'appelle la connivence.

À la lecture de ces quelques extraits, le lecteur aura compris que la définition sans cesse éludée du sujet constitue en fait le premier ressort du texte. Tout en offrant la promesse d'éclairer le thème, chaque fragment contribue en fait à le rendre plus vague, plus incertain — et plus improbable le dévoilement promis. Cette stratégie apocalyptique indéfiniment frustrée a pour effet de constituer son objet en contexte de référence dans l'esprit du lecteur, alors même qu'il reste opaque et mystérieux. Sous une apparence de limpidité et d'évidence, le texte se rattache donc en fait à la tradition hermétique. Il n'est pas sans évoquer une nouvelle de Jorge-Luis Borges, qui a pour objet une secte mystérieuse

---

<sup>4</sup> Paul Chamberland, *The Courage of Poetry*, translated by Ray Chamberlain, Montréal, Guernica, 1987.

qu'unit un même Secret, dont “ l'exercice est furtif et même clandestin ”, et qui serait finalement “ devenu instinctif<sup>5</sup> ”.

Ce qui frappe, dans *Fragments d'art total*, c'est que, loin d'apparaître sous la forme d'une coulée continue, le texte est éclaté en fragments. Dès la fin du fragment 0, l'énonciateur nous le précise, en rejetant explicitement la ligne droite de la prose continue, faisant écho ainsi à notre sensibilité moderne, pour qui la linéarité est devenue le condensé de tous les maux<sup>6</sup>:

Enfin, je veux avertir que la suite de ce texte ne se conforme pas à une progression de nature linéaire. On y trouvera un dévoilement graduel qui, passant et repassant par un ensemble de motifs, décrit une trajectoire spirale.

En tant que structure discursive, le fragment joue sur l'effacement des connections entre les idées et les divers éléments du texte : c'est le règne de l'asyndète. Le texte arrive segmenté, comme si le processus énonciatif s'interrompait après quelques phrases, voire quelques mots, pour redémarrer ensuite. Au plan typographique, les fragments sont séparés par des blancs plus ou moins importants. Ce fil textuel constamment rompu accepte bien, voire sollicite, une lecture éparse et vagabonde.

Chamberland a souvent utilisé la forme du fragment et il a théorisé ce choix à plusieurs reprises, en se réclamant de l'inachèvement propre à cette forme. Il insiste là-dessus dans une entrevue donnée en 1976 à *Voix et Images* : “ J'écris par fragments. Il y a toujours un côté plus ou moins inachevé dans mes textes<sup>7</sup>. ” Dans le texte intitulé “ La dégradation de la vie<sup>8</sup> ”, il s'est également exprimé sur la poétique du fragment :

Ce texte est rédigé selon la logique du *fragment*. C'est pour moi la pente naturelle d'écriture, le type de dispositif qui “ fonctionne ” le mieux. Je m'y suis affermi grâce à d'illustres devanciers, tels Nietzsche, ou encore

---

<sup>5</sup> J.-L. Borges, “ La secte du Phénix ”, *Fictions*, dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Coll. “ Pléiade ”, p. 550-552.

<sup>6</sup> Voir notamment le chapitre que j'ai consacré à cette question dans *Du papyrus à l'hypertexte*, Montréal, Boréal, 1999.

<sup>7</sup> “ Paul Chamberland — la poésie, le vécu : recherche et expérimentation ”, *Voix et Images*, vol. 2, n° 2, décembre 1976, p. 162.

<sup>8</sup> Ce texte d'abord publié en 1979 dans *Possibles* a été repris dans *Le recommencement du monde. Méditations sur le processus apocalyptique*, Longueuil, Le Préambule, 1983.

Baudelaire en ses “ journaux intimes ”. Ernst Bloch en a légitimé, avec une grande pénétration, la valeur et la portée<sup>9</sup>. (p. 81)

Je procède par effets de ruptures, de retours, de déplacements, de secousses. Dans son ensemble, le tracé textuel ressemble à une *formation spirale*. J’y risquais l’inconvénient de la répétition; je me suis efforcé de l’éviter. (p. 81)

Chamberland a pratiqué divers types de fragments, en exploitant les ressources de la ponctuation, tant au plan local que textuel. Une forme de fragment originale est celle des “ géogrammes ”, qu’il définit comme “ des prélèvements faits sur l’information imprimée ”, qui sont ensuite collés et organisés dans une rythmique narrativo-poétique. Il s’en explique dans la préface au *Multiple événement terrestre* :

On pourra juger raisonnablement que les géogrammes relèvent d’une utopie d’écriture. Certes, l’entreprise paraîtrait tout à fait irréalisable si la perspective encyclopédique n’était pas compensée, équilibrée, par une esthétique du fragment. L’inachèvement, l’incomplétude, l’aléatoire, le précaire même sont des traits qui affectent non seulement chaque élément mais l’ensemble. (p. 8)

Cette forme d’écriture constitue peut-être un cas limite du genre fragmentaire, au sens étymologique du terme, en ceci que tous les textes sont des morceaux arrachés à leur contexte d’origine, tirant des gouffres contextuels qui les séparent des effets d’étrangeté et des résonances de nature poétique.

Ailleurs, Chamberland décrit le fragment comme résultant d’un “ processus discontinu, de[s] sauts quantiques<sup>10</sup> ”. La réflexion la plus approfondie est menée dans “ Le courage de la poésie ”, sous la section intitulée “ Texte / Acte (de la couture) ”. Le fragment y est décrit comme la forme originelle du texte : “ le texte est produit comme fragment ” (CP, p. 26). Plus précisément, le texte objectif du fragment serait le résultat d’un prélèvement effectué dans le texte plus global de la pulsation du vivant, “ la textualité mobile de tout-ce-qui-arrive ” (CP, p. 27). Ce type de fragment serait autonome tout en participant d’un contexte plus large :

---

<sup>9</sup> Paul Chamberland, *Le recommencement du monde*, Montréal, Le Préambule, 1983, p. 81.

<sup>10</sup> Paul Chamberland, *Témoin nomade*, Montréal, L’Hexagone, 1995, p. 9

Le fragment, émergence circonscrite, une île : il doit être lisible sans le recours à aucun autre [...] par ailleurs, le sens d'un fragment est susceptible de s'enrichir par effets de résonance, de composition — de sa mise en rapport avec l'environnement “ contextuel ” (CP, p. 27)

Cette affirmation doit cependant être questionnée en regard de la numérotation des fragments effectuée dans *Fragments d'art total*, qui va de 0 à 37. Cette pratique les ancre dans une esthétique de l'écrit et les rattache à une logique forte, en coupant ce texte de l'oralité poétique. Ce choix est aussi en contradiction avec la disposition fragmentaire et met en évidence la séquentialité et l'ordonnance des divers fragments. Celle-ci est affirmée dès le fragment zéro, déjà cité, où il est question d'une “ trajectoire spirale ” devant conduire à “ un dévoilement graduel ”. Par son dynamisme interne, l'image de la spirale éveille des résonances hermétiques et laisse entendre que le processus de lecture n'est pas un parcours orienté vers une “ sortie ”, comme le laisserait supposer une ligne droite, mais plutôt un approfondissement en direction d'un centre.

À partir du moment où il est partie intégrante d'un texte publié, le fragment ne saurait prétendre à une réelle autonomie. On est loin, par exemple, de l'effet que procure sur le Web la lecture d'une page isolée : sur ordinateur, les divers fragments d'un texte sont facilement réduits à l'état d'électrons libres, de l'existence desquels le lecteur n'a même pas conscience. Au contraire, lorsqu'il est imprimé sur papier, le fragment est nécessairement perçu par le lecteur comme appartenant à cette totalité objective qu'est le livre ou le recueil, qui peut cependant prendre deux formes très différentes. Dans la première, chaque fragment exprime à sa façon le thème de l'ensemble du texte, qu'il attaque sous un angle légèrement différent. Ces divers fragments sont ainsi comme des “ éclats ” détachés d'un même diamant. *Fragments d'art total* se rattache à cet essai de type éclat. Isolé des autres, chaque fragment est une perle arrachée à un collier : sa fonction en est occultée et son sens, affaibli.

Une autre forme consiste à regrouper des textes qui se rattachent à une thématique commune, mais possédant chacun un titre, ce qui leur permettrait d'être publiés individuellement, par exemple dans le cadre d'une chronique de journal ou de revue. Étant doués d'une certaine autonomie, nous désignerons ce genre de fragments comme appartenant au type “ collection ”. Paul Chamberland a aussi pratiqué cette forme avec *En nouvelle barbarie*, dans lequel les divers “ fragments ” commencent chacun à une nouvelle page et sont

chapeautés d'un titre<sup>11</sup>. Leur autonomie, cependant, n'est pas absolue car le sens de chaque texte s'éclaire et s'enrichit des jeux d'échos qu'il entretient avec les autres dans le cadre matériel du livre ou, à tout le moins, dans la matrice virtuelle de réception que constitue pour le lecteur leur filiation à un même auteur<sup>12</sup>. Le fragment de type collection peut prendre des formes variées. Ainsi, dans *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes (1977), les diverses pièces sont numérotées comme des entrées de dictionnaire, et comportent des gloses marginales, ce qui leur donne d'emblée une identité forte. Mais ce recueil participe aussi du type éclat, car chaque fragment explore une facette particulière du thème principal et ne saurait être publié comme article isolé que s'il était chapeauté par un titre de rubrique le rattachant clairement à cette thématique d'ensemble. Un texte entretient avec son titre des rapports de complémentarité, qui contribuent à en féconder le sens, soit sous la forme de la complétude et de l'adéquation, soit sous celle de l'éclatement et de la relance indéfinie. Comme le note Michel Butor :

Toute œuvre littéraire peut être considérée comme formée de deux textes associés : le corps (essai, roman, drame, sonnet) et son titre, pôles entre lesquels circule une électricité de sens, l'un bref, l'autre long [...]<sup>13</sup>

En dépit de sa nature fragmentaire, ou peut-être en raison de celle-ci, un recueil de fragments de type éclat, comme *Fragments d'art total*, dégage un fort effet de cohérence. Celle-ci est d'abord assurée par la saturation du champ sémantique. Les termes Art, artiste, Œuvre reviennent comme des leitmotiv. La cohérence est aussi renforcée par une grande unité de ton et par des renvois intertextuels à des poètes participant d'une même famille, tels Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Hölderlin, Artaud. Par l'effet d'une diction dominée par le présent gnominique, alternant avec des emplois du futur, le texte oscille entre la dénonciation d'un présent condamné et le dévoilement annoncé d'une vérité cachée. Tout en jouant sur un contenu teinté de messianisme et des références au christianisme, avec des syntagmes comme " le processus apocalyptique " (fr. 0) et " l'espace du Royaume " (fr. 24), le texte se réclame explicitement d'une " athéologie " (fr. 35). La tradition alchimique est présente dans plusieurs de ses symboles et de ses pratiques, tels la magie, les

---

<sup>11</sup> Plusieurs de ces essais ont d'ailleurs été publiés antérieurement dans *Liberté, Possibles*, etc.

<sup>12</sup> Cet aspect a été mis en évidence par Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1992, p. 158.

<sup>13</sup> Michel Butor, *Répertoire IV*, Paris, Minuit, 1974, p. 34.

hiéroglyphes, l'Ouroboros (fr. 34). Une posture énonciative oraculaire et divinatoire tend à imposer l'existence d'un ordre de réalité autre, que le lecteur est invité à faire accéder à l'existence sous forme mentale. En faisant chatoyer des néologismes (anthrope, hommespèce, consurgence) et des termes à consonance technique recyclés dans un contexte poétique (néguentropique, code génétique, total synergique, ingénierie communicationnelle), le texte n'est pas sans évoquer la défunte revue *Mainmise* et une culture de la gnose, que Chamberland décrit comme “ un savoir qui implique une transformation de l'être<sup>14</sup> ”.

Ce projet d'écriture est bien servi par le fragment de type éclat, dont Pascal Quignard a cerné les avantages au plan énonciatif : “Le fragment permet de renouveler sans cesse (1) la posture du narrateur, (2) l'éclat bouleversant de l'attaque<sup>15</sup> ”. La forme fragmentaire tend ainsi à placer le processus d'écriture sous la métaphore du jaillissement, lequel serait toujours plus près de la vérité de l'être et du fonctionnement du génie. Rappelons que pour Nietzsche, grand théoricien du fragment, “ les meilleures idées sont les idées instantanées, celles qui nous viennent comme un éclair<sup>16</sup> ”.

Très attentif à la matérialité du texte ainsi qu'aux ressources du paratexte et de l'appareil énonciatif, Chamberland a trouvé dans le fragment une forme qui multiplie les explosions de sens chez le lecteur, grâce à l'opacité du contexte entourant chaque nouvel éclat. La lecture est ainsi facilement entraînée dans un travail de type herméneutique. Comme l'auteur le dit ailleurs : “ Seulement, une improbable fulguration a pour un instant tenu la nuit en respect ” (CP, p. 14). Il ne fait pas de doute que cette fulguration mentale serait le propre du poème, qui est décrit comme la réalisation d'une “ hallucination cristallisée ” (CP, p. 24) s'opposant à “ la patiente ingéniosité de la prose ” (CP, p. 17). Ces caractéristiques du fragment tendraient donc, aux yeux même de Chamberland, à faire pencher *Fragments d'art total* du côté de la poésie. Ou, si c'est un essai, celui-ci correspondrait à la position romantique de Schlegel, qui définissait l'essai comme un “ poème intellectuel<sup>17</sup> ”.

---

<sup>14</sup> Caroline Bayard, “ Paul Chamberland — la poésie, le vécu : recherche et expérimentation ”, *Voix et Images*, vol. 2, n° 2, décembre 1976, p. 169.

<sup>15</sup> Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Paris, Fata Morgana, 1986, p.54.

<sup>16</sup> Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1992, p. 21.

<sup>17</sup> Cité par Robert Vigneault, *L'écriture de l'essai*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 35.

Pourtant, le fragment éclat peut aussi se prêter à une posture résolument non poétique, comme dans les *Petits traités* de Quignard, où l'on trouve des aperçus parfois très brefs sur l'histoire du livre et de la lecture, sans jamais aucun titre. Et ceux-ci suscitent chez le lecteur une attitude de méditation et de réflexion plus propice à un travail cognitif d'assimilation qu'à une fulgurance poétique.

### **Le “ Je ” et la place de la subjectivité**

La subjectivité est un trait que l'on a souvent souligné comme caractéristique de l'essai, voire comme sa spécificité. Jean Marcel définit le genre comme une “ forme privilégiée de la réalisation du moi dans l'instabilité de ses relations avec un objet de nature culturelle<sup>18</sup> ” ou encore comme “ une biographie sans événements<sup>19</sup> ” produite par “ un *je* non métaphorique ”. Robert Vigneault va plus loin et définit l'essai comme le “ discours argumenté d'un sujet énonciateur qui s'interroge et s'approprie le vécu par et dans le langage<sup>20</sup> ”, soit comme une prise en charge du réel par un “ JE de l'écriture ”. Cette forme pronomiale manifestant la “ présence envahissante de l'énonciateur à son discours ” (p. 33) serait donc la pierre de touche permettant de décider sans conteste de l'appartenance d'un texte au domaine de l'essai. De même, son absence autoriserait à rejeter hors du genre tout texte dont l'“ auteur se cache derrière l'autorité d'un *nous* impersonnel ” (p. 24). Nous aurions donc là un critère linguistique d'une objectivité rassurante, donnant lieu à des jugements imparables. Or, les textes de Chamberland étudiés ici me semblent projeter un éclairage différent sur le genre, qui oblige à relativiser le rôle accordé au pronom personnel de la 1<sup>ère</sup> personne.

Les travaux sur l'énonciation ont mis en évidence que tout énoncé se rattache en définitive à un “ je ” énonciateur ou, si l'on préfère, à cette subjectivité agissante qu'est un être humain. Le langage, en effet, ne se met pas en marche tout seul. Tout acte de discours est embrayé à partir d'un point de vue et d'un contexte particulier, qui en justifient l'émission. Même un énoncé soi-disant objectif du genre “ Il fait chaud ” doit être décodé comme équivalent à un “ Je

---

<sup>18</sup> Jean Marcel, “ Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole ”, *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, avril 1972, p. 80. Il est revenu sur cette question dans son essai *Fractions 2*, Montréal, L'Hexagone, 1996, p. 67-75.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>20</sup> Robert Vigneault, *L'écriture de l'essai*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 21.

trouve qu’il fait chaud”, voire à un acte de langage indirect visant à justifier l’ouverture d’une fenêtre ou la tombée de la veste. Cet ancrage de l’énoncé dans la référence à l’énonciateur est particulièrement évident dans la conversation familière, où il sert aussi bien de transition que de soutien et d’autolégitimation à la prise de parole. Dans les énoncés oraux, cette omniprésence du “ je ” est un peu comparable à la signature d’ADN lovée au creux de chacune de nos cellules. Loin d’être ajoutée au discours, la subjectivité en est en fait l’option par défaut. Inversement, la neutralité apparente d’un énoncé n’est jamais que le résultat d’un patient travail de nettoyage visant à éliminer les marques linguistiques susceptibles de renvoyer à la personne de l’émetteur. Comme le dit Marc Angenot, à la suite des travaux de Todorov et de Benveniste :

[il] faut considérer l’effacement de l’énonciation comme le résultat d’un travail ambigu et non comme l’hypostase d’une prétendue ‘activité cognitive’ qui serait naturelle à la production intellectuelle. La rhétorique à l’œuvre dans l’essai didactique est une rhétorique du constat [qui] vise à manifester la neutralité de l’énonciateur<sup>21</sup>.

Il faut sans doute attribuer à un effet du corpus qu’il étudie la coloration négative qu’Angenot tend à donner à cette opération d’effacement du “ je ” dans la rhétorique pamphlétaire – comme s’il s’agissait d’une stratégie discutable. En effet, nul ne songerait à dénoncer cette neutralité dans un texte de loi ou un règlement. Bien au contraire. En fait, comme je l’ai montré ailleurs<sup>22</sup>, l’effacement du “ je ” a d’abord une finalité cognitive : il s’agit de donner au lecteur la possibilité de devenir lui-même l’énonciateur de ce qu’il lit, et ainsi de mieux se l’approprier, sans qu’il ait à le filtrer à travers le réseau d’une subjectivité étrangère. À titre d’exemple comparons les deux énoncés suivants :

- (a) Selon Pascal, le moi est haïssable.
- (b) J’ai lu dans Pascal que le moi est haïssable.

À première vue, le contenu sémantique est le même, chacune de ces phrases visant à porter à l’attention du lecteur une pensée de Pascal. Mais alors que la première est énoncée de façon neutre, la seconde oblige le lecteur à lire la phrase de Pascal à travers *la subjectivité envahissante* du locuteur, qui réussit

---

<sup>21</sup> Marc Angenot. *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 49. Voir aussi p. 69-84.

<sup>22</sup> *Du papyrus à l’hypertexte*, p. 35-38.

ainsi à se mettre au premier plan du discours au détriment de cela même qu'il prétend porter à l'attention. Loin d'être spécifiquement littéraire, une telle forme d'appropriation est particulièrement commune dans la conversation courante et dans les textes d'étudiants. Si la présence du moi était la marque indiscutable de l'essai, nos classes seraient remplies d'essayistes!

Comme tout ce qui concerne les opérations d'écriture, la neutralisation d'un énoncé n'est ni spontanée ni naturelle, mais résulte d'une opération complexe et raffinée qui procède autant d'une stratégie de communication que d'un acte de courtoisie visant à donner un espace aussi grand que possible au lecteur, en lieu et place de l'auteur. On assure ainsi un maximum de lisibilité au texte, car celui-ci peut être pris en charge et assumé par le lecteur dans cet acte de co-énonciation qu'est la lecture. Celle-ci peut alors devenir, selon les mots de Pascal Quignard, "une attention sans regard, une attention vide, une anticipation de la métamorphose de soi"<sup>23</sup>. Marcel Proust a aussi décrit cet espace privilégié où "toute émotion est décuplée, où [un] livre va nous troubler à la façon d'un rêve mais d'un rêve plus clair que ceux que nous avons en dormant et dont le souvenir durera davantage"<sup>24</sup>. Selon Max Bilien, le propre de l'œuvre d'art résiderait précisément dans cette "occultation du moi" au moyen de laquelle l'auteur réussit à "doter l'œuvre des attributs d'atemporalité, d'universalité et d'unité — attributs totalement absents du réel"<sup>25</sup>.

C'est pour permettre ce régime maximal d'investissement du lecteur que le récit a longtemps érigé en norme narrative la mise entre parenthèses de l'énonciateur — du moins jusqu'à ce qu'une culture littéraire sophistiquée ait imposé l'idée qu'il existe un clivage essentiel entre l'auteur et le narrateur, permettant l'épanouissement du récit à la première personne et de l'autobiographie fictive. Longtemps, l'idéal du récit classique a été de produire une histoire qui ait l'air de se raconter elle-même, selon les mots de Benveniste<sup>26</sup>. Revenant sur cette idée, Gérard Genette précise que, si le texte semble n'être proféré par personne, cela n'est pas dû à une absence de narrateur, mais au fait que "les marques de l'énonciation [sont] provisoirement et précairement suspendues"<sup>27</sup>. Dans le cas où le récit doit absolument être raconté à la première personne, on a longtemps

---

<sup>23</sup> Pascal Quignard, *Petits traités*, III, Paris, Maeght, 1990, p. 175.

<sup>24</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Coll. "Pléiade", tome I, 1954, p. 85.

<sup>25</sup> Max Bilien, *Le mythe de l'écriture*, Orléans, Paradigme, 1999, p. 27.

<sup>26</sup> Émile Benveniste, *problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Gallimard, Coll. "Tel".

<sup>27</sup> Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 67.

eu recours au subterfuge du manuscrit trouvé dans un grenier, dû à un narrateur anonyme, afin d'établir une sorte de mur pare-feu entre le narrateur et l'auteur. Il semble en effet que l'imaginaire du lecteur fonctionne d'autant mieux que " toute ressemblance avec des personnes réelles est purement fortuite ". Les procédés sont moins bien établis en ce que Benveniste nomme l'ordre du discours ou énonciation non historique : on sait que, racontant ses campagnes militaires, Jules César parlait de lui-même à la troisième personne — comme le fera encore deux mille ans plus tard le général De Gaulle. Ce dernier procédé présente l'avantage d'établir une distance entre l'auteur et le narrateur, garantissant d'emblée une plus grande objectivité aux yeux du lecteur.

Ainsi donc, lorsque le discours porte sur des réalités extérieures à la personne de l'énonciateur, celui-ci peut choisir entre deux modes d'énonciation : ou bien il s'accapare le monde extérieur en le saisissant essentiellement sous le prisme du " je ", dans les rapports qu'il entretient avec lui; ou bien il s'en abstrait pour saisir le référent de la façon la plus objective possible. À la différence du récit, où le choix initial engage tout le texte, le régime énonciatif de l'essai est par essence fluide et toujours ouvert. D'un passage à un autre, la voix de l'auteur peut se faire plus présente ou plus discrète. Cette discrétion est poussée à la limite dans le discours scientifique, où l'énonciateur tend à disparaître au profit des faits, des lois, des relations, des formules. Le discours où domine l'objectivité est celui que tout un chacun doit pouvoir confirmer ou infirmer, reprendre à son compte et pousser plus loin, dans un effort collectif et anonyme. C'est dans cet esprit et afin de ne pas parasiter la signification que, dès 1666, les statuts de la Royal Society de Londres avaient explicitement banni les effets rhétoriques de ce type de discours<sup>28</sup>.

Le texte littéraire ne répond évidemment pas aux mêmes impératifs ni aux mêmes fonctions. Bien des textes d'ailleurs nous intéressent précisément pour leur charge subjective, pour les aperçus foudroyants qu'ils offrent sur une psyché différente de la nôtre, aidant à approfondir la réflexion sur la condition humaine. Mais, à l'exception de la poésie lyrique, de la littérature intime, des témoignages ou des textes autobiographiques provenant d'une personne auréolée d'un prestige particulier, le lecteur s'attend généralement à ce que le " je " de l'auteur ne sature pas tout l'espace. Cela est surtout vrai du régime textuel de l'essai cognitif, qui ne s'accommode pas bien d'un narcissisme

---

<sup>28</sup> David Olson, " From Utterance to Text : The Bias of Language in Speech and Writing ", *Harvard Educational Review*, vol. 47, 1977, p. 257-281.

inconscient par lequel l'énonciateur imposerait naïvement dans tous ses propos son " moi, je ".

Cela dit, il y a lieu de distinguer différents types de " je ". D'après Marc Angenot, le " je " du pamphlet peut correspondre à trois positions énonciatives. La première est de type performatif et intime au lecteur d'accepter une proposition dont l'énonciateur se fait le garant. La seconde correspond à une simple participation de l'auteur à l'assertion. La troisième vise à manifester le producteur du texte<sup>29</sup>.

Dans *Fragments d'art total*, on trouve le " je " performatif du premier type, énoncé sur un mode inspiré :

J'appelle la connivence. (p. 46)

Mais il en est un autre de type métadiscursif, au moyen duquel s'opère un retour sur le texte en train de s'écrire :

Je motiverai plus loin mon choix (p. 42)

Je reviendrai amplement sur cet épineux problème (p. 42)

La formule " Art total " [...] je l'ai adoptée sans plus me soucier. (p. 46)

Je ne me rends pas la partie facile... (p. 57)

Parfois aussi apparaît un " nous ", qui vise à faire participer le lecteur, à le rendre complice :

Nous sommes beaux de plus en plus : nous montons vers notre forme.  
(p. 43)

Nous n'obtenons pas de satisfaction de " l'objet d'art ". Combien de fois avons-nous été tentés de brûler nos livres, de saccager nos machines textuelles ? (p. 54)

Mais le plus souvent, le discours fonctionne sans aucun embrayeur personnel et les énoncés sont donnés sous une forme aphoristique, comme s'ils s'imposaient avec l'évidence d'un constat scientifique.

L'Art total est pratiqué en tout temps, en tout lieu. (p. 42)

Chaque pensée est une position dans le corps, une disposition. (p. 55)

Une chose précède l'aspiration à l'Art total, c'est le vertige. (p. 55)

---

<sup>29</sup> Marc Angenot, *La parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982, p. 72-73.

L'Art n'est pas étalage de performance, mais bienfait. (p. 57)

Dans les essais d'*En nouvelle barbarie*, ce mode impersonnel constitue pratiquement la norme énonciative : si le “ je ” de participation aux énoncés apparaît occasionnellement, le “ je ” performatif et inspiré est presque absent, ainsi que le “ je ” métadiscursif. Pourtant, rien ne serait plus faux que de conclure à une impersonnalité ou à une objectivité de ces textes. La plupart portent de façon très reconnaissable la marque stylistique, la griffe, du poète-essayiste. On pourrait même avancer que tout lecteur un tant soit peu familier avec cette œuvre reconnaîtrait ces extraits entre beaucoup d'autres. Si Chamberland en a gommé les marques formelles de la subjectivité, ce n'est certes pas parce qu'il aspirait à les inscrire sous le régime des études objectives de type scientifique. Comment d'ailleurs pourrait-on avoir de telles prétentions quand il est question de la complexité des relations interpersonnelles et du rapport que chacun entretient avec sa propre subjectivité? Selon notre analyse, la mise en veilleuse du “ moi, je ” vise en fait à rejoindre le lecteur au plus profond de lui-même, pour lui faire partager un message jugé essentiel.

D'un essai à un autre, on observe ainsi une très grande variabilité. Chamberland n'est d'ailleurs pas l'inventeur d'une énonciation impersonnelle dans l'essai. Il n'est que d'évoquer des essais comme *Le rire* de Bergson, *Qu'est-ce que la littérature?* de Sartre, *Mythologies* de Barthes, pour voir que le procédé est courant et bien établi. Pour ne pas avoir à exclure ces œuvres du champ de l'essai, les tenants d'une conception à dominante lyrique recourent volontiers à la notion de registres. Robert Vigneault identifie ainsi quatre registres de l'essai, en fonction du “ degré et du mode de présence du sujet de l'énonciation dans son discours ” (p. 94) : le registre introspectif (“ La dignité absolue ” de Vadeboncœur), le polémique (“ Lettres et colères ” du même), le cognitif (*Essais critiques* de Barthes) et l'absolu (*Précis de décomposition* de Cioran) — ce dernier registre étant celui où “ l'énonciateur n'est plus que simple relais d'un discours qui parle à travers lui ” (p. 96). Force est de constater que l'introduction de ces registres débouche sur une conception de l'essai qui s'écarte nettement de celle proposée plus haut, où la présence du “ je ” était considérée comme la pierre de touche de l'essai. À partir du moment où, sur quatre registres, il en est deux qui fonctionnent d'autant mieux que l'énonciateur en est effacé, le critère du “ je ” perd certainement de son tranchant.

Pour Marc Angenot, il y aurait deux types d'essais fort différents. Le premier est l'essai-diagnostic ou cognitif, " qui cherche à prendre en charge et à poser en termes de relations un ensemble d'objets notionnels " (p. 47); le second est l'essai méditation qui " peut être aussi bien primesautier et humoresque que relever d'une certaine *tragique* de l'énonciation " (p. 48). *En nouvelle barbarie* appartiendrait sans discussion au type cognitif. En ce qui concerne *Fragments d'art total*, on pourrait le rattacher au type méditatif, quoique l'énonciation porte au paroxysme une posture inspirée et hallucinatoire de type poétique. Dans *Le courage de la poésie*, la contamination de la posture méditative-cognitive par la poésie est encore plus forte, du fait de l'absence de numérotation des fragments et du recours massif à la parataxe. L'effet visé sur le lecteur coïncide alors avec ce que Chamberland assigne comme but à la poésie, qui est de produire " une sorte d'ébranlement partagé<sup>30</sup> ", de " faire communiquer l'intime de l'un avec l'intime de l'autre<sup>31</sup> ". Mais ces textes offrent aussi une réflexion substantielle, typique de l'essai. Sans doute serait-il justifié de parler ici de métapoésie, pour reprendre un terme qui, selon Michel Camus, désigne les textes dont " le sens du sens est au-delà de la langue poétique ", entre philosophie et littérature, à la recherche d'une transcendance intérieure<sup>32</sup>.

On a dit de l'essai qu'il est, de tous les genres littéraires, " celui qui a le plus prêté à confusion dans l'histoire de la littérature ", et " qu'il semble flirter avec tous les genres sans jamais se fixer<sup>33</sup> ". Genre flou et sans frontières nettes, adapté dès son origine à la forme fragmentaire, mais capable aussi de fonctionner sur le mode d'une coulée continue et hautement articulée, pouvant se prêter à l'introspection narcissique comme à la réflexion la plus universelle, l'essai est une sorte de tour de Babel de la critique générique. On a observé dans les années quatre-vingt des efforts de critique théorique pour définir et baliser le genre au moyen de marques objectives. Pourtant, si l'on examine la production essayistique durant la même période, force est de constater que les textes résistent obstinément à ces tentatives d'arpentage. Chamberland fusionne ainsi, à des degrés variables selon les textes, l'attitude réflexive et cognitive de l'essai avec la posture inspirée du poète. Et, dans ses petits traités sur la lecture,

---

<sup>30</sup> *Le courage de la poésie*, p. 12.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>32</sup> Voir le site <http://perso.club-internet.fr/pretexte/entmca.htm> (consulté en mai 2000).

<sup>33</sup> Article " Essai ", *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, sous la direction de Jacques Demougin, Larousse, 1985, I, p. 528.

Quignard joue, au contraire, sur une écriture du fragment qui est à la fois méditative et cognitive, tout en étant d'une parfaite neutralité énonciative.

Comme le questionnement générique est essentiel à la vie de la littérature — qui se renouvelle par la subversion des catégories acceptées —, je serais tenté d'y apporter ma propre contribution en proposant une définition du genre qui croise diverses catégories de marques : (a) au départ d'un essai se trouve la volonté d'un auteur de partager une réflexion non totalisante sur une pratique culturelle, qui peut aller du plus général au plus intime; (b) à la différence de ce qui se passe dans le roman, la nouvelle et les autobiographies plus ou moins fictives, cette réflexion ne joue pas d'abord sur le narratif, au sens strict du terme, ni sur l'imaginaire, — encore que des segments narratifs puissent apparaître à titre d'anecdotes servant d'entrée en matière ou de point d'orgue; (c) le texte de l'essai invite à une lecture cursive, emportée dans le chatoiement du langage, sans exclure les pauses méditatives et les dérives associatives, à la différence du manuel, du traité ou du texte savant, qui exigent du lecteur un travail patient et ardu d'assimilation. Dans tous les cas, l'essai répond chez son auteur à une visée fondamentale, qui est la volonté de faire entendre sa voix dans le discours social afin de partager une vision du monde, fonction ultime de toute littérature.

Texte publié initialement dans *Parcours de l'essai québécois*, sous la dir. d'Anne Caumartin et Martine-Emmanuelle Lapointe, Québec, Éditions Nota Bene, 2004, p. 127-144.

### Ouvrages cités

- Angenot Marc. *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
- Bayard Caroline, “ Paul Chamberland — la poésie, le vécu : recherche et expérimentation ”, Une entrevue, *Voix et Images*, vol. 2, n° 2, décembre 1976, p. 155-172.
- Benveniste Émile, *problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Gallimard, Coll. “ Tel ”, 1966.
- Bilen Max, *Le mythe de l'écriture*, Orléans, Paradigme, 1999.
- Borges Jorge-Luis, “ La secte du Phénix ”, “ *Fictions* ”, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Coll. “ Pléiade ”, 1993.
- Butor Michel, *Répertoire IV*, Paris, Minuit, 1974.
- Chamberland Paul, *Le Courage de la poésie. Fragments d'art total*, Montréal, Les Herbes rouges, 1981.
- \_\_\_, *Le recommencement du monde. Méditations sur le processus apocalyptique*, Longueuil, Le Préambule, 1983.
- \_\_\_, *The Courage of Poetry*, translated by Ray Chamberlain, Montréal, Guernica, 1987.
- \_\_\_, *Le multiple événement terrestre*, Montréal, L'Hexagone, 1991.
- \_\_\_, *Témoin nomade*, Montréal, L'Hexagone, 1995.
- \_\_\_, *En nouvelle barbarie*, Montréal, L'Hexagone, 1999.
- Demougin Jacques (sous la direction de), *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, sous la direction de, Larousse, 1985, tome I.
- Genette Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- Marcel Jean, “ Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole ”, *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, avril 1972.
- \_\_\_, *Fractions 2*, Montréal, L'Hexagone, 1996.
- Olson David, “ From Utterance to Text : The Bias of Language in Speech and Writing ”, *Harvard Educational Review*, vol. 47, 1977, p. 257-281.
- Proust Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Coll. “ Pléiade ”, tome I, 1954.
- Susini-Anastopoulos Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1992.

Quignard Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Paris, Fata Morgana, 1986.

\_\_\_, *Petits traités*, III, Paris, Maeght, 1990.

Vandendorpe Christian, *Du papyrus à l'hypertexte*, Montréal, Boréal / Paris, La Découverte, 1999.

Vigneault Robert, *L'écriture de l'essai*, Montréal, L'Hexagone, 1994.