



HAL
open science

L'essai et l'historicité diffuse" (Barthes, Woolf, Herr)

Irène Langlet

► **To cite this version:**

Irène Langlet. L'essai et l'historicité diffuse" (Barthes, Woolf, Herr). Goulart. Poéticas do ensaio, Centro de Literatura Portuguesa - Universidade de Coimbra & Universidade do Açores, pp.99-117, 2010. hal-00927410

HAL Id: hal-00927410

<https://unilim.hal.science/hal-00927410v1>

Submitted on 8 May 2021

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

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

Irène Langlet, L'essai et l'historicité diffuse
Colloque « Poética(s) do ensaio », univ. de Coimbra & Açores, octobre 2009.

Référence : LANGLET Irène, « L'essai et l'historicité diffuse (Barthes, Woolf, Herr) », in Rosa Maria Goulart (ed), *Poéticas do ensaio*, Centro de Literatura Portuguesa – Universidade de Coimbra & Universidade do Açores, 2010, p. 99-117.

Communication remaniée pour la publication. Dernière version avant épreuves.

Réfléchir à la poétique de l'essai consiste à prêter attention à l'écriture des idées, c'est-à-dire à tout ce que la forme de cette écriture implique, non seulement pour « l'expression » de l'idée (domaine d'une *rhétorique*) mais aussi pour la « production » de l'idée (domaine d'une *poétique* au plus près de son sens d'origine). Or si on a pu dire que l'essai avait envahi les autres genres de la modernité littéraire — surtout le roman — c'est qu'il n'y a guère de genres littéraires qui aient échappé à la réflexivité moderne. Aucune littérature moderne n'a pu aller de soi, se développer dans l'évidence, bien avant que Sarraute baptise joliment d'« ère du soupçon » ce moment historique. Du coup, les procédés d'écriture de l'essai ont rejoint le vaste ensemble de tout ce qui a permis au roman, à la poésie, au théâtre de se réfléchir eux-mêmes, de poser dans le fil-même de leur texte la question de leur possibilité, et de poser poétiquement les conditions de cette possibilité. Ces phénomènes d'hybridation ne brouillent pas tant la carte des genres qu'elle n'en rend leurs composants plus clairs, et permet d'avancer plus loin dans la poétique de chacun d'eux. Parmi ces phénomènes, on considérera ici le récit factuel.

Il existe deux grandes lignes de confrontation de l'essai, genre du commentaire et de la prose d'idées, et du récit qu'il soit fictionnel (roman) ou non (mémoires, récits historiques, reportage, etc). Sur une première ligne, le roman et les genres du récit se sont tournés vers l'essai quand le récit a fait défaut. Dans l'exemple absolument indépassable, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Musil a cherché inlassablement et interminablement à raconter des « événements » dans un monde où le fait-même qu'« il se passe quelque chose » est devenu un problème — non pas qu'il ne se passe rien (comme chez Beckett par exemple), mais ce qui se passe ne peut plus se dire comme si cela allait de soi. Sur une deuxième ligne, qui n'est pas tout à fait confondue avec la première, l'essai s'est tourné aussi vers le récit, pour inclure des « exempla » revisités, ou développer des fictions heuristiques.

Je parle bien d'une confrontation entre deux *genres*, deux écritures qui ont chacune leur poétique, et non d'une simple opposition récit / discours. Cette opposition, très utilisée pour étudier le roman à thèse, par exemple, ou la façon dont des « opinions » (ou ce qui peut y ressembler) sont exprimées par un « narrateur » dans des passages non narratifs, a pour problématique fondamentale la question de la fiction. En effet, s'il n'est pas très difficile de remarquer les passages de discours dans un roman, leur interprétation est compliquée par la fiction, par tout ce qui, dans le roman, n'est pas forcément « vrai », ni même forcément « plausible ». Et rien n'est simple : parfois des romans « réalistes » présentent des « opinions » ou des thèses totalement farfelues ou inacceptables (par exemple les romans adoptant le point de vue d'un fou, ou d'un criminel), et parfois des romans non réalistes contiennent des réflexions facilement transposables dans toute réflexion sur la vie (par exemple dans les contes, les fables, les romans de *fantasy*). Le mélange de récit et de discours est ainsi une donnée constitutive du roman, peut-être de la littérature en général. Mais parler d'hybridation entre le récit et l'essai consiste en quelque chose de plus précis.

L'essai, en effet, n'est pas qu'un simple « discours » exposant des « idées ». Il n'y a pas nécessairement « essai » à chaque fois que le narrateur d'un roman de Balzac fait des

réflexions sur l'adultère, ou sur les femmes de trente ans. Pas davantage à chaque fois qu'un reporter exprime des doutes ou une opinion sur les faits qu'il rapporte. Quand on est tenté de voir un essai, ou la forme de l'essai, dans un récit (fictionnel ou non), c'est qu'on reconnaît non seulement une forme d'écriture qui traite des idées (et non des personnages, des actions, des événements), mais qui en traite d'une manière très particulière qui est précisément ce qu'on désigne comme « essai ». Pour résumer cette manière, rappelons globalement que l'essai ne cherche pas à être exhaustif, à faire le tour d'une question, mais qu'il aborde quelques facettes de son sujet, pas toujours les plus importantes, en faisant varier les approches, en n'adoptant pas de méthode stricte, en se donnant le droit d'utiliser des images, des métaphores, et surtout en puisant dans la subjectivité de l'observateur essayiste. Cela signifie que l'essai est toujours moins qu'une thèse : si on y trouve des opinions, elles ne sont pas forcément menées jusqu'au bout, bien arrangées ensemble, et ce ne sont pas forcément des opinions sérieuses sur des sujets importants. Mais cela signifie également que l'essai est toujours davantage qu'un discours dans l'opposition récit / discours : il engage le discours personnel, un fragment de la personnalité globale et vraie de l'écrivain, du reporter ou du mémorialiste. Cette personne, en toute rigueur, n'est pas une fiction mais un individu réel, car l'essai est un genre non-fictionnel. C'est cela qui fait toute la difficulté, par exemple, d'une interprétation des passages de discours de Proust comme des « essais » : on peut être tenté de le faire, parce que toute la poétique de l'essai s'y retrouve ; mais décider de les lire ainsi consiste à voir dans la *Recherche du temps perdu* plutôt un récit personnel qu'un roman, en évacuant sa dimension fictionnelle, ce qui ne va pas de soi¹.

L'hybridation inverse s'analyse plus facilement. Quand l'essai intègre des passages de récit, cela ne pose pas de problème de savoir si ce récit est fictionnel ou pas, étant donné que le genre de l'essai, globalement non-fictionnel, oriente tout ce qu'il contient dans cette direction pragmatique. Donc même l'anecdote de la soeur de Shakespeare, dans l'essai de Woolf *A Room of One's Own*, sera lue comme une fable servant à expliquer quelque chose, peut-être seulement à le rendre visible, à attirer l'attention sur un fait ou une idée. Face à un petit récit comme celui qui fait la célébrité de la fameuse « Dissertation on roast pork » de Lamb, on ne se demandera ni si c'est vrai ou pas, ni si c'est important ou pas, mais comment cela s'insère dans le flux des réflexions de l'essayiste, et ce que cela leur fait produire. Dans ces deux cas de figure, le récit intégré à l'essai a une valeur véritablement *poétique*, dans le sens où il produit de l'idée ; c'est donc davantage qu'un *exemplum* comme en ancienne rhétorique, car dans l'ancienne rhétorique l'*exemplum* a une fonction précise et tactique dans le processus de conviction ou de cohérence du discours, alors que dans l'essai il pourra aussi bien être l'occasion d'une bifurcation ponctuelle des idées que d'un développement crucial. C'est justement cela qui est fascinant dans la poétique de l'essai : la méthode de production et d'agencement des idées n'est pas forcément claire, souvent il n'y a pas de méthode visible (peut-être pas de méthode tout court), et Adorno² a pu parler de « méthode non-méthodique » pour décrire ce phénomène. Il choisit bien de parler de « méthode non-méthodique » et pas seulement d'absence de méthode (comme les lecteurs de Montaigne ont pu le faire au XVII^e siècle), parce que cette formule paradoxale souligne qu'il se passe quelque chose d'autre que du pur hasard dans l'essai, qu'il y a à chaque fois « une » méthode à comprendre, mais qu'elle n'est pas cartésienne. Adorno l'estime musicale, fondée sur une esthétique de la variation, du contrepoint, de l'inachèvement suggestif.

C'est cette « méthode non-méthodique » qui me semble caractériser l'hybridation du récit et de l'essai, avec les problèmes que cela pose dans la fiction (problèmes sans doute

¹ C'est l'objet de tout le travail de Vincent Ferré, qui a réfléchi à ce problème non seulement dans le livre de Proust mais dans les romans de Dos Passos ou de Hermann Broch. Voir son dernier article : « La saveur de l'essai : Proust et l'essai fictionnel », in *Poétique*, 158, mai 2009, p. 193-214.

² Adorno, « L'essai comme forme » [« Essay als Form », 1958], in *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1984.

insolubles mais donnant très profondément à penser), et les ouvertures que cela donne dans la non-fiction. Il s'agit en effet ici d'observer les ressources qu'offre l'essai pour saisir des réalités (non des fictions) qui posent des problèmes de récit factuel et non fictionnel. Laisant de côté le récit romanesque, qui oriente vers la fiction toutes les idées exprimées dans le roman, j'examinerai les récits factuel, non-fictionnels, où la présence de l'essai ne génère pas de contradiction pragmatique mais au contraire vient renforcer un contrat de lecture clair. Ce qui ne veut pas dire que le *contenu* va être plus clair, d'ailleurs ; au contraire, ce renforcement du récit par l'essai peut concerner des objets complexes, des réalités qui posent des problèmes de récit, et qui passent ainsi par une « méthode non méthodique » pour être correctement rapportées.

Les romans de Musil, en effet, n'ont pas été les seuls à poser la question de l'événement, de ce qui définit un événement et surtout comment on peut l'écrire. (Est relativement clair, chez ce dernier, « ce qui fait » événement ; la difficulté se loge dans la complexité du processus amenant à considérer cette chose comme un événement ou non ; c'est cela que Musil interroge grâce à ce qu'il appelle « Utopie des Essayismus » : une absence de cadre interprétatif préalable à l'exercice de la pensée ou de la perception, qui permet donc bien de rendre compte de l'incertitude qui précède tout événement ou toute décision, ainsi peut-être que du caractère souvent aléatoire du cheminement des décisions, ou de l'adoption de « qualités spécifiques » [*Eigenschaften*] par son personnage Ulrich.) Si le roman au XX^e siècle a exploré toutes les dimensions possibles de l'événement, en inventant la sous-conversation, les tropismes, les plaisirs minuscules, les fictions philologiques, le « réalisme fantastique » ou l'autofiction, c'est évidemment parce qu'il y a au XX^e siècle une question beaucoup plus globale qui se pose à tout le monde, et pas seulement aux écrivains. On a pu contextualiser la démarche de Musil dans le mouvement de doute général caractérisant la « modernité viennoise », touchant à tous les domaines de la connaissance, et devenu radical après la Première Guerre Mondiale. L'« ère du soupçon », quant à elle, a pu être vue comme une retombée des catastrophes de la Deuxième Guerre Mondiale ; c'est d'ailleurs dans cet après-catastrophe aussi qu'Adorno réfléchit à la « méthode non-méthodique » de l'essai, en même temps qu'il exprime sa condamnation de la poésie après Auschwitz. Jean-Louis Jeannelle a étudié le choix de Malraux d'écrire des *Anti-Mémoires* ; et toutes les branches de la discipline historique réfléchissent, de Lucien Febvre à Paul Veyne, à *Comment on écrit l'histoire*. Ainsi, tous les domaines de ce qui constitue l'Histoire, de ce qui est vu comme historique, connaissent des incertitudes. On voit bien que quelque chose doit absolument être dit, être raconté, mais on s'interroge sur la manière de le faire, qui a perdu son évidence. Face à l'extrême horreur de la Shoah, bien sûr ; mais aussi, avant cela, face aux causalités ayant pu entraîner la Grande Guerre, ou encore aux processus aberrants qui ont pu faire basculer la Révolution bolchevique dans une entreprise d'extermination. L'histoire du XX^e siècle est ainsi saturée de catastrophes collectives qui mettent l'esprit au défi d'en comprendre la causalité, et l'écriture de la formuler.

Ces interrogations se retrouvent dans d'autres périodes de l'histoire littéraire, mais elles sont amplifiées au XX^e siècle par l'attention nouvelle portée à un phénomène spécifique. Je l'appelle « historicité diffuse », et certains, et en particulier des essayistes, ont pu l'appeler l'« événement faible ». Chez Musil, Broch, Proust, Dos Passos, mais aussi chez les historiens de l'École des Annales, il ne s'agit plus seulement de transcrire la matière du monde sur laquelle prennent place de grands événements, mais de montrer que cette matière-même est *déjà* historique, contient une somme infinie, peut-être inracontable, d'événements minuscules, ténus, presque insensibles, qui expliquent, mais pas toujours, les « grands » événements — appelons-les les « événements forts », comme on opposerait le « sexe faible » au « sexe fort ». (On verra pourquoi je choisis cette opposition.) C'est un essayiste qui a le mieux parlé de

cette expérience, et il l'a fait dans un cadre consacré au récit factuel : la presse. Dans le *Nouvel Observateur* en 1979, Roland Barthes écrivait :

Pourquoi donner le ténu, le futile, l'insignifiant, pourquoi risquer l'accusation de dire des «riens» ? La pensée de cette tentative est la suivante : l'événement dont s'occupe la presse paraît une chose toute simple ; je veux dire : il apparaît toujours à l'évidence que c'est un «événement», et cet événement est fort. Mais s'il y avait aussi des événements «faibles» [...] Bref, si l'on s'occupait un peu, patiemment, de remanier la grille des intensités ?³

La « grille des intensités » conclut ici une réflexion quantitative, parce qu'on est précisément dans un cadre qui justifie cette problématique : Barthes commente ici la deuxième série de « Mythologies » que l'hebdomadaire lui a commandées, pour réitérer l'expérience ayant débouché sur le célèbre recueil du même nom publié en 1957. Mais la série ne « prendra » pas, et les « Mythologies » de 1979, simple chronique parmi d'autres dans les pages « Société » d'un magazine grand public, s'interrompra bientôt. N'importe : la formule de Barthes est lumineuse, et permet déjà de comprendre qu'il s'agit non seulement de parler des « événements faibles », mais aussi de parler de leur rapport aux « événements forts ». C'est là que la difficulté réside.

Le flux de toutes les petites choses qui composent le quotidien, en effet, n'est pas un sujet neuf ; il occupe beaucoup d'écrivains des « Trente Glorieuses ». Perec tente d'épuiser un lieu parisien (1974), comme avant lui Butor un voyage aux Chutes du Niagara (1965), et s'intéresse passionnément, dans ses listages et comptages, à l'« *infra-ordinaire* ». Plus tard Roubaud reprendra l'expression pour approcher Tokyo. Nicholson Baker, dans *The Mezzanine* utilisera plutôt l'*infra-paginal* : dans ses notes de bas de page, le roman montre comment le temps parallèle de la conscience peut se développer à l'occasion de tout petits riens qui arrivent au personnage. Les premières réflexions de Marc Augé (*Non-lieux. Anthropologie de la sur-modernité*) font l'hypothèse que cette événementialité correspond à la mutation culturelle qu'on a nommée « post-modernité ». *Infra-ordinaire, sur-moderne, post-moderne...* les préfixes fleurissent au rythme de cette intense réflexion. Les récents *Plaisirs minuscules* d'un Delerm sont un autre écho de cette problématique⁴. Dans tous les cas, on voit comment le récit se fragmente, se disperse, tend vers l'essai, pour tenter de saisir ce qui, justement, ne peut pas vraiment être raconté — ou ne peut pas être raconté comme événement fort. Dès 1964 ou 1971, Barthes s'intéressait déjà

non [aux] fragments, mais [aux] *incidents*, choses qui *tombent*, sans heurt et cependant d'un mouvement qui n'est pas infini : continu discontinu du flocon de neige⁵ ;

ou, dans une oeuvre de Pierre Loti, soulignait que

l'incident est simplement *ce qui tombe* doucement, comme une feuille, sur le tapis de la vie. C'est ce pli léger, fuyant, apporté au tissu des jours ; c'est ce qui peut être à *peine* noté.⁶

³ Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, tome III, Seuil, 1995, p. 991.

⁴ Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* [1974], Bourgois, 2005 ; Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Gallimard, 1965 ; Jacques Roubaud, *Tokyo infra-ordinaire*, Inventaire/invention, 2005 ; Nicholson Baker, *The Mezzanine*, Weidenfeld & Nicolson, 1988 ; Marc Augé, *Non-lieux. Anthropologie de la sur-modernité*, Seuil, 1992 ; Philippe Delerm, *La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Gallimard, 1997.

⁵ Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, tome I, Seuil, 1993, p. 1440.

⁶ Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, tome II, Seuil, 1994, p. 1403.

C'est sans doute l'origine de l'échec des « Mythologies » de 1979 : au-delà de la répartition des forces (« faible » vs. « fort »), Barthes affrontait aussi un problème d'écriture de ces *incidents* (vs. *accidents*) : ils peuvent « à peine être notés ». Difficiles à écrire, peut-être même à voir, tout simplement, ils « tombent », mais c'est la légèreté qui les caractérise et non la pesanteur : paradoxe métaphorisé par le flocon de neige ou la feuille, qui viennent « sur » l'individu mais en même temps l'« entourent ». Cet espace profondément paradoxal doit également figurer une temporalité « diffuse » de l'événement, si insaisissable qu'il faut des images spatiales pour l'approcher. Dès 1919, Woolf recourait, dans son essai « Modern Fiction », à des images étonnamment similaires :

Look within and life, it seems, is very far from being “like this”. Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions—trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. *From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms*; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old; the moment of importance came not here but there; so that, if a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, and perhaps not a single button sewn on as the Bond Street tailors would have it. Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end.⁷

On sait à quel point tout l'art du roman de Woolf a consisté à traquer ces « myriades d'impressions ». Mais Elena Gualtieri rappelle qu'elle a également tenté, comme Musil, l'écriture d'un roman-essai (*essay-novel*), resté inachevé comme *Der Mann ohne Eigenschaften* — probablement pour des raisons comparables⁸. La proximité de ses images et de celles que choisit Barthes cinquante ans plus tard montre bien qu'il est question ici d'un problème qui court tout au long du siècle. En 1929, dans l'essai-conférence qu'elle consacre au sujet « Les femmes et le roman », Woolf relie explicitement sa démarche littéraire à la question d'une histoire des femmes, et de ses conditions de possibilité. Il s'agit de bien plus que des « myriades d'impressions » ; c'est l'événementialité féminine elle-même qui est interrogée dans *A Room of One's Own*, dans cette page où l'écrivain accumule les détails de sa « vision » avant de souligner l'incapacité du roman à toucher la vérité de son objet :

However, the majority of women are neither harlots nor courtesans; nor do they sit clasping pug dogs to dusty velvet all through the summer afternoon. But what do they do then? and there came to my mind's eye one of those long streets somewhere south of the river whose infinite rows are innumerbly populated. With the eye of the imagination I saw a very ancient lady crossing the street on the arm of a middle-aged woman, her daughter, perhaps, both so respectably booted and furred that their dressing in the afternoon must be a ritual, and the clothes themselves put away in cupboards with camphor, year after year, throughout the summer months. They cross the road when the lamps are being lit (for the dusk is their favourite hour), as they must have done year after year. The elder is close on eighty; but if one asked her what

⁷ Virginia Woolf, *Modern Fiction*, 1919 ; édition en ligne : eBooks@Adelaide, University of Adelaide (Australia), 2004, URL : <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter13.html>.

⁸ Elena Gualtieri, « Virginia Woolf : essayiste européenne », in C. Bernard & C. Reynier (dir), *Virginia Woolf : le Pur et l'Impur* (colloque de Cerisy), PUR, p. 263-4.

her life has meant to her, she would say that she remembered the streets lit for the battle of Balaclava, or had heard the guns fire in Hyde Park for the birth of King Edward the Seventh. And if one asked her, longing to pin down the moment with date and season, but what were you doing on the fifth of April 1868, or the second of November 1875, she would look vague and say that she could remember nothing. For all the dinners are cooked; the plates and cups washed; the children sent to school and gone out into the world. Nothing remains of it all. All has vanished. No biography or history has a word to say about it. And the novels, without meaning to, inevitably lie.⁹

Toutes les notions que nous évoquions chez Barthes sont là : opposition des événements forts et des événements faibles, invisibilité des deux femmes et surtout des actions de leur existence, répétitivité et disparition des actes dans le flux de la vie et de la mémoire, incapacité de marquer, dans ce flux, ce qui peut « faire événement » ; et, pour l'écrivain confronté à cette insaisissable réalité, recours à la méditation essayiste pour au moins représenter la question, à défaut de sa réponse ou sa solution. Pour une historienne comme Michelle Perrot, on est là devant un problème qui caractérise toute histoire des femmes :

Il subsiste pourtant bien des zones muettes et, en ce qui concerne le passé, un océan de silence, lié au partage inégal des traces, de la mémoire et, plus encore, de l'Histoire, ce récit qui, si longtemps, a « oublié » les femmes, comme si, vouées à l'obscurité de la reproduction, inénarrable, elles étaient hors du temps, du moins hors événement.¹⁰

La critique woolfienne a toutefois longtemps restreint aux seuls problèmes du féminisme une oeuvre dont la portée va beaucoup plus loin ; un essai de Frédéric Regard, parmi les travaux récents, a très bien montré que ce dont s'occupe Woolf ici, ce n'est pas seulement des femmes mais de l'Histoire, dès lors qu'on veut faire aussi l'histoire des êtres faibles, ou invisibles. C'est pourquoi Regard appelle cela « le féminin » et non le « féminisme » de Woolf¹¹ : pour lui, Woolf indique la voie ici de toute écriture du faible, c'est-à-dire de ce qu'il y a de faible dans un individu, ou une société, ou un fait, ou un moment historique. La véritable problématique est celle de l'« historicité faible », et si l'on a confondu ce problème avec une préoccupation des seules populations de femmes, c'est par aveuglement critique, ou par préjugé de genre (*gender*). Roland Barthes, avec tous les écrivains d'après-guerre que nous avons cités, suggèrent que l'historicité faible, ou diffuse, est un problème universel. D'aucuns considéreraient-ils de tels écrivains, précisément, comme des êtres faibles, l'homosexualité de Barthes venant sournoisement, stupidement, expliquer sa proximité du « féminin » ? Confrontons cette première approche par Woolf et Barthes à la lecture d'une histoire de « vrais mecs » (des soldats), écrite par un « vrai mec » (un grand reporter, et non un essayiste en chambre), et en train de s'occuper d'affaires de « vrais mecs » (faire la guerre). On y verra que l'invisibilité de l'« événement faible » ne se cantonne pas aux rues de Londres ou à la place Saint-Sulpice en temps de paix¹² ; elle peut être au coeur aussi d'une des guerres les plus violentes du second XX^e siècle : la guerre du Vietnam entre 1965 et 1969, c'est-à-dire au maximum de l'engagement américain.

Dispatches, traduit en français par *Putain de mort*, est le recueil de quatre reportages écrits par Michael Herr pour le journal *Esquire* entre 1967 et 1969, à quoi s'ajoutent deux articles plus tardifs reprenant cette matière en 1976 (publiés dans *Esquire* et *Rolling Stone*).

⁹ Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (chap. 5), 1929 ; édition en ligne : eBooks@Adelaide, University of Adelaide (Australia), 2009, URL : <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/chapter5.html>.

¹⁰ Michèle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, coll. Champs, Flammarion, 1998, p. I.

¹¹ Frédéric Regard, *La force du féminin, Sur trois essais de Virginia Woolf*, La fabrique, 2002.

¹² C'est le lieu que Perrot tenta « d'épuiser » en 1974.

L'auteur se situait en marge de la profession de journaliste, et avait une grande liberté de traitement de l'information, contrairement par exemple aux envoyés de *Time* ou des grands journaux européens : il pouvait passer plusieurs semaines sans rien expédier, et cette liberté lui a donné, de son propre aveu, les moyens de s'extraire d'une « routine de l'information » qui empêchait toute saisie exacte de l'événement. Car il y avait quelque chose de spécial dans l'événementialité de la guerre au Vietnam, et la réception absolument unanime du livre de Herr montre que son sentiment était partagé. Herr dévoile dès son prologue ce qu'il y avait de spécial au Vietnam pour un *reporter*, c'est-à-dire un professionnel du récit factuel, de la description non-fictionnelle :

It was late '67 now, even the most detailed maps didn't reveal much anymore ; reading them was like trying to read the faces of the Vietnamese, and that was like trying to read the wind. We knew that the uses of most information was flexible, different pieces of ground told different stories to different people. We also knew that for years now there had been no country here but the war.¹³

Cette situation le conduit, comme les autres *reporters*, à douter de sa mission journalistique :

[The journalists] knew that, no matter how honestly they worked, their best work would somehow be lost in the wash of news, all the facts, all the Vietnam stories. Conventional journalism could no more reveal this war than conventional firepower could win it.¹⁴

Or, Michael Herr ne s'est pas contenté de relever le problème ; il a aussi relevé le défi de ce « journalisme non conventionnel », et c'est cela, bien sûr, qui a fait le succès de son livre et le très grand respect qu'il inspire (au Vietnam comme ailleurs). Dès 1973, le reportage majeur de Herr, consacré au siège de Khe Sanh, est intégré à l'anthologie dont Tom Wolfe veut faire le manifeste du *New Journalism*¹⁵. Ce courant américain, on le sait, a voulu renouveler le journalisme, considéré comme impuissant à rendre compte de certains événements ou faits de société, en puisant dans les ressources de la littérature. Toutefois, les lecteurs de l'anthologie de Wolfe ont surtout retenu (et longuement discuté) les procédés d'hybridation de la fiction et du reportage, les emprunts à l'art romanesque, et très peu les mutations de l'écriture non-fictionnelle. Du coup, même une référence comme l'*Encyclopedia of the Essay* (1999)¹⁶, qui ne peut pas ignorer une forme aussi claire de texte non-fictionnel littéraire, juge le *New Journalism* comme un phénomène périphérique, qui peut surtout faire réfléchir à la frontière entre fiction et non-fiction dans l'essai. Et elle cite tous les auteurs de l'anthologie de 1973, sauf Herr justement, puisque ce dernier n'a pas eu recours à la fiction.

L'explication *littéraire* du succès de Michael Herr, en vérité, n'a pas intéressé beaucoup de monde. Peut-être en raison de la suite hollywoodienne de sa carrière (il a participé à *Apocalypse Now*, co-signé le scénario de *Platoon*, etc). Peut-être parce que précisément le débat sur le *New Journalism* a essentiellement porté sur une technique que Herr n'illustre pas. Peut-être aussi parce que les études littéraires croisent encore trop peu les travaux des spécialistes de la presse. En tout cas, l'un des seuls livres qui consacrent quelques pages à *Dispatches* est celui de Géraldine Muhlmann : *Une histoire politique du journalisme - XIXè-XXè siècles*¹⁷. Elle étudie attentivement ce qu'elle appelle le dilemme entre « le regard

¹³ Michael Herr, *Dispatches* [1977], Everyman's Library, 2009, p. 3.

¹⁴ *ibid*, p. 204.

¹⁵ Tom Wolfe (ed), *The New Journalism*, Harper & Row, 1973.

¹⁶ Tracy Chevalier (ed), *Encyclopedia of the Essay*, Routledge, 1997.

¹⁷ Muhlmann Géraldine, *Une histoire politique du journalisme XIXè-XXè siècles*, PUF-Le Monde, 2004.

caché ou la mort du regard », c'est-à-dire le positionnement face à la violence : comment faire le reportage quand la violence est telle que, soit on s'en détourne, horrifié, soit on l'admet mais qu'on y est englouti, et qu'on ne peut plus être le « *reporter* », l'intercesseur entre la violence et le public ? Muhlmann n'aborde qu'incidemment la question de l'événement (et n'étudie à aucun moment les procédés d'écriture, car ce n'est pas son propos) ; mais déjà son commentaire indique comment Herr résoud son dilemme : en essayiste.

La démarche de Herr consiste — et sur ce point il s'inscrit tout à fait dans la veine du *New Journalism* — à proposer une écriture qui porte largement sur la possibilité même du journalisme, c'est-à-dire sur la relation du journalisme à son objet, et non sur cet objet seul. A maints égards, en effet, c'est cet échec à être le journaliste attendu qui constitue le sujet des reportages de Herr. Le paradoxe, c'est que ce qu'il y a de plus décentreur dans son texte, c'est cet aveu permanent d'échec, d'échec à décentrer.¹⁸

Ainsi, la vérité de ce qui est difficile à représenter, c'est précisément cette difficulté, et la réflexivité (« la relation du journalisme à son objet ») est son procédé central d'écriture. Cependant, on ne peut définir cette métadiscursivité comme essayiste qu'en association avec au moins trois autres phénomènes, dont use massivement Herr : la fragmentation du texte et du point de vue, le filtre subjectif et littéraire, et ce que j'appellerais la « terminabilité », ou l'effet de clause de chaque pièce de texte, même dans le flux d'un récit de bataille. Tout cela donne au reportage la forme *non-méthodique* que désignait Adorno, et réussit du coup à rendre compte de cette « guerre non-conventionnelle » qu'illustre, par exemple, l'opération « Pégase » mettant fin à l'étrange, quoiqu'horrible (ou horrible quoiqu'étrange ?) siège de Khe Sanh :

Pegasus was almost elegant in its tactics and scope. Stendhal would have loved it (he would have called it « an affair of outposts »), but it soon came to look more like a spectacle than a military operation, a non-operation devised to non-relieve the non-siege of Khe Sanh¹⁹.

Ainsi, trois des six articles sont rédigés sous forme de *flashes* juxtaposés, procédé compréhensible dans le cas des deux textes écrits après le retour, « Breathing in » et « Breathing out », qui sont nourris de remémoration, de souvenirs de choses vues. Ces deux textes encadrent le livre. Mais « Illuminations round », publié dès 1969 et placé au centre du livre, partage le procédé. Les fragments rapportent des batailles d'une violence inouïe aussi bien que des dialogues au *mess* ou des blagues de soldats, des aperçus de leur exténuation, de leur détresse ou d'atrocités qu'ils ont commises, sans transition et sans aucun jugement, car c'est la seule forme adaptée à l'espèce de fascination virile pour la violence :

Maybe you couldn't love the war and hate it inside the same instant, but sometimes those feelings alternated so rapidly that they spun together in a strobic wheel rolling all the way up until you were literally High On War, like it said on all the helmet covers²⁰.

La poétique de l'essai ne se décèle pas seulement dans cette façon de tourner autour de l'objet, inlassablement, sans l'épuiser (une autre image de Herr est celle de la mandala), mais aussi dans le fait chaque morceau pourrait être isolé sans dommage, car ils contiennent tous un noyau de vérité. Cela implique une écriture soignant l'effet de clause de chacun de ses

¹⁸ *ibid.*, p. 235.

¹⁹ Herr, *op. cit.*, p. 145

²⁰ *ibid.*, p. 59.

paragraphes — Adorno écrivait : « L'essai doit être agencé de telle sorte qu'il puisse à tout moment s'interrompre »²¹. Or cette vérité de la guerre, Herr s'attache à montrer qu'elle se voit aussi — et peut-être surtout — dans l'attente, dans l'incertitude de ce qui fait événement ou pas ; il s'y attache non pas en discutant de tactique militaire (ce que relatent les communiqués officiels), mais en se tenant au plus près de la perception des combattants. Par exemple ce mélange aberrant d'hystérie et d'attente rythmé par des parallélismes obsédants :

There was a camp at Soc Trang where a man at the lz said, « If you come looking for a story this is your lucky day, we got Condition Red here », and before the sound of the chopper hade faded out, I knew I had it too. [...] Everyone there was busy at it, cracking crates, squirreling away grenades, checking mortar pieces, piling rounds, clicking banana clips into automatic weapons that I'd never seen before. They were wired into their listening posts out around the camp, into each other, into themselves, and when it got dark it got worse. [...] Men were sitting around with Cinemascope eyes and jaws stuck out like they could shoot bullets, moving and antsing and shifting around inside their fatigues. [...] That was the level until morning, I smoked a pack an hour all night long, and nothing happened. Ten minutes after daybreak I was down at the lz asking about choppers²².

Dans cet autre passage, le tissage des chansons de country et du portrait des soldats rendent compte de l'expérience inverse de dilatation du temps :

But sometimes everything stopped, nothing flew, you couldn't even find out why. I got stuck for a chopper once in some lost patrol outpost in the Delta where the sergeant chain-ate candy bars and played country-and-western tapes twenty hours a day until I heard it in my sleep, some sleep, *Up on Wolverton Mountain* and *Lonesome as the bats and the bears in Miller's Cave* and *I fell into a burning ring of fire* [...] they'd been waiting for so long now they were afraid they wouldn't know it when they finally got it, *and it burns burns burns...*²³

La perte des repères dans la jungle se répercute sur les repères temporels :

Sometimes I didn't know if an action took a second or an hour or if I dreamed it or what. In war more than in other life you don't really know what you are doing most of the time, you're just behaving, and afterward you can make up any kind of bullshit you want to about it, say you felt good or bad, loved it or hated it, did this or that, the right thing or the wrong thing ; still, what happened happened²⁴.

Et bien sûr, dans cette dilution des repères, ce sont aussi les positions morales qui sont atteintes ; Herr le rapporte dans un discours direct brutal, saisi en pleine action :

[...] the corpsman at Khe Sanh who said, « If it ain't the fucking incoming it's the fucking outgoing. Only difference is who gets the fucking grease, and that ain't no fucking difference at all »²⁵.

²¹ Adorno, « L'essai comme forme » [« Essay als Form », 1958], In *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1984.

²² Herr, op. cit., p. 10.

²³ ibid., p. 12.

²⁴ ibid., p. 19.

²⁵ ibid., p. 28.

« The mix was so amazing », commente Herr, « incipients saints and realized homicidals, unconscious lyric poets and mean dumb motherfuckers with their brains all down in their necks »²⁶. Il n'y aura aucun jugement de sa part, mais pour parler de cette humanité si « stupéfiante », son reportage-essai poursuit la description spiralee de la mandala humaine.

C'est cet ensemble, globalement, qui approche le mieux la « guerre non conventionnelle » que fut l'intervention militaire américaine au Vietnam. Toutefois si un John Le Carré a pu juger *Dispatches* comme « The best book I have ever read on men and war in our time », c'est aussi parce qu'il est vrai de n'importe quelle guerre, où la prise de conscience se fait en même temps que l'action guerrière, où la stratégie militaire n'est jamais aussi claire que veut le faire croire la propagande des états-majors, et où la peur commande l'action des soldats. Ainsi l'article le plus célèbre, le fameux « Khesanh »²⁷ publié en 1969, commence non pas par l'exposé tactique qui permettrait de comprendre le rôle de ce « pseudo Dien Bien Phu » américain, mais par 8 pages consacrées à un seul soldat, dont on ne saura pas le nom, et qui n'arrive pas à partir de la base ; sa permission est signée, son paquetage est fait, au moins trois hélicoptères passent le chercher, mais il n'y arrive pas, il comme « prisonnier de cette horreur » et ne sait plus vivre autrement. Puis le second chapitre du reportage tente de décrire le lieu, mais sans essayer de faire croire que le reporter domine le sujet, bien au contraire ; les Montagnes ne se laissent pas décrire, surtout pas par les découpages de la cartographie militaire :

All-in-country briefings [...] came to sound like a Naming of the Parts [...]. Since most of the journalism form the war was framed in that language [...] it would be as impossible to know what Vietnam looked like from reading most newspapers stories as it would be to know how it smelled²⁸.

Mais pas tellement non plus par les cercles descriptifs de Herr, qui n'arrive qu'à répéter obsessionnellement la projection de la peur subjective sur le paysage objectif, jusqu'aux noms des villages :

Because the Highlands of Vietnam are spooky, unbearably spooky, spooky beyond belief. [...] Oh, that terrain ! The bloody, maddening uncanniness of it ! [...] Spooky. Everything up there was spooky, and it would have been that way even if there had been no war. [...] The towns had names that laid a quick, chilly touch on your bones : Kontum, Dak Mat Lop, Dak Roman Peng, Poli Klang, Buon Blech, Pleiku, Pleime, Plei Vi Drin²⁹.

On saisit peu à peu pourquoi le reporter de guerre consacre un si long texte à une description du lieu : c'est le cadre d'écriture du récit des combats, imbriqué dans la description impossible. Le combat est confondu, dans les phrases, avec une capacité (impossible) à observer le « visage impassible des montagnes » :

Not even the Cav, with their style and courage and mobility, were able to penetrate that abiding Highlands face. They killed a lot of Communists, but that was all they did, because the number of Communists dead meant nothing, changed nothing³⁰.

²⁶ *ibid.*

²⁷ C'est de cette façon que le toponyme fut orthographié lors de la première publication de l'article en 1969 dans le journal *Esquire*.

²⁸ Herr, *op. cit.*, p. 86.

²⁹ *ibid.*, p. 86-88.

³⁰ *ibid.*, p. 89.

C'est donc une sorte spéciale de peur, en fin de compte, qui représente le noyau du problème événementiel de cette guerre non-conventionnelle ; la violence extrême engendrant la peur extrême, les atrocités de la guerre recouvrant toutes les autres réalités, la seule écriture qui s'approche de cette vérité est celle qui renonce à « traiter » le sujet sans pour autant basculer dans la fiction, mais en puisant dans la plus exacte subjectivité. Ainsi peut-on comprendre pourquoi l'historicité des actions se perd dans « les histoires du Vietnam », et pourquoi ce qui fait événement est perdu dans le flux d'un temps et d'un espace dilatés, car les enchaînements ne forment ni causalité, ni temporalité, ni même d'effet de réalité. Au contraire ! Muhlmann donne la scène suivante pour exemplaire de la profondeur journalistique de Herr ; on y notera à quel point la syntaxe du récit, pourtant parfaitement maîtrisée (scène de groupe, zoom avant sur une personne, puis sur un détail de sa blessure, deuxième soldat abordé identiquement, zoom arrière sur l'atterrissage), perd son efficacité réaliste à cause de l'insertion des impressions hallucinées de l'observateur.

We were all strapped into the seats of the Chinook, fifty of us, and something, someone was hitting it from the outside with an enormous hammer. How do they do that ? I thought, we're a thousand feet in the air ! [...] And across from me, ten feet away, a boy tried to jump out of the straps and then jerked forward and hung there [...]. As the chopper rose again and turned, his weight went back hard against the webbing [...] [the blood] was running in slow, heavy drops off of his fingertips. I thought I could hear the drops hitting the metal strip on the chopper floor. Hey !... Oh, but this isn't anything at all, it's not real, it's just some *thing* they're going through that isn't real. One of the door gunners was heaped up on the floor like a cloth dummy. His hand had the bloody raw look of a pound of liver fresh from the butcher paper. We touched down on the same lz we had just left a few minutes before, but I didn't know it until one of the guys shook my shoulder [...]. The chopper had taken eight hits, there was shattered plastic all over the floor, a dying pilot up front, and the boy was hanging forward in the straps again, he was dead, but not (I knew) really dead³¹.

Comment un reporter peut-il attribuer autant de temps et de soin à écrire ce qui ne semble même pas réel ? Précisément parce qu'il rend ainsi compte de cet assemblage de peur, de violence et de déni de réalité qu'est la guerre. C'est pourquoi l'écriture essayiste de Herr a été considérée par tout le monde comme une grande leçon de journalisme, qui a réussi à rapporter la vérité humaine de ce qui se tient « somewhere on the periphery of that total Vietnam issue whose daily reports made the morning papers too heavy to bear » :

The spokesmen spoke in words that had no currency left as words, sentences with no hope of meaning in the sane world [...]. The press got all the facts (more or less), it got too many of them. But it never found a way to report meaningfully about death, which of course was really what it was all about³².

Herr n'a donc choisi à aucun moment la fiction pour dépasser les limites du reportage, du « journalisme conventionnel », et en cela c'est un OVNI dans le courant du *New Journalism*. Les articles de ce qu'on a appelé peu après la « littérature rock », ceux de Lester Bangs ou du journalisme *gonzo*, seraient peut-être plus proches (et ce n'est pas un hasard si la drogue et le rock'n roll sont des leitmotifs de *Dispatches*). C'est pourtant son livre qui serait le mieux placé dans l'*Encyclopedia of the Essay*. Cinquante ans après les tentatives de Woolf ou de Musil de nouer ensemble le roman et l'essai, pour saisir tout ce qu'il y a de diffus, ou

³¹ *ibid.*, p. 156-157.

³² *ibid.*, p. 200-201.

d'invisible, dans l'historicité des femmes ou dans les décisions des Etats ; en même temps que les reporters font toutes les expériences possibles avec la fiction pour faire évoluer le journalisme ; et au même moment exactement que les recherches de Perec ou de Barthes sur l'*infra-ordinaire*, Herr invente une nouvelle hybridation formidable entre l'essai et le reportage. C'est un exemple frappant de ce que la forme de l'essai autorise, car elle commente en permanence sa propre écriture : l'événement n'en est un que par décision argumentative, par décision d'écriture. C'est un événement du discours autant qu'un discours de l'événement, un reportage sur le reportage, sur tout ce que doit décider de dire, ou de ne pas dire, le reporter. Non seulement cela permet de rendre visibles les événements affaiblis par l'opacité du monde, de la vie flottante ou violente, mais cela permet aussi de prendre conscience de cette faiblesse de l'événement, de tout ce qui se « noie » dans le flux des « histoires », même quand ce sont d'atroces histoires.

En ce sens, ce type de journalisme n'est pas qu'un outil d'écriture utilisant le meilleur de la subjectivité pour atteindre l'objectivité ; c'est aussi une option politique forte. Il suffit de le comparer avec les récits de vie transcrits avec la plus grande neutralité possible, de *Cold Blood* de Capote (initiateur des expériences d'hybridation de la fiction et du reportage) aux recueils de Bourdieu (*La pauvreté du monde*) ou de Vollmann (*Poor people*). Là où ces derniers choisissent de rester parfaitement silencieux devant les témoignages qu'ils rapportent, pour que précisément cette non-intervention poétique cause un choc moral dans la conscience du lecteur, le recours à l'essai permet de relayer cette conscience, de la soutenir en permanence, sans pour autant lui imposer une thèse. C'est en cela qu'Adorno pouvait conclure que l'essai est le genre critique par excellence, et que j'ai proposé ici d'en voir un effet dans sa capacité à faire entrer l'historicité diffuse dans le temps de l'Histoire. Il y aurait une comparaison utile à conduire entre cette option essayiste et le recours aux techniques romanesques des écrivains-journalistes de l'école française des années 1930. Myriam Boucharenc en fait l'analyse suivante :

Bien qu'ayant beaucoup flirté avec la littérature, le grand reportage « à la française » n'a pas réussi à l'épouser. Tout au plus s'est-il laissé divertir — ou pervertir ? — par elle. Une union passionnée, donc, mais journalistiquement sans et littérairement sans grande descendance. Concurrencé, sur le terrain de la « chose vue », par la photographie, le reportage n'a pas non plus été suffisamment original pour inaugurer cette nouvelle forme de littérature « en direct » que bien des écrivains appelaient de leurs vœux. [...] En renouant avec le vieux démon du réalisme, même réévalué à l'aune de l'action, il n'a pu échapper à la problématique datée du « mentir vrai » [i.e. de la fiction] non plus qu'à l'emprise d'un modèle romanesque périmé à une époque où l'impératif de rupture commandait l'exigence de modernité³³.

Cet impératif a pu trouver dans la poétique de l'essai une voie très productive dont l'étude reste à amplifier.

I.L.
Université de Limoges

³³ M. Boucharenc & J. Deluche (ed), *Littérature et reportage*, Presses Universitaires de Limoges, 2001, p. 232-233.