

PROSE D'IDÉES, ESTHÉTIQUE ET ORDONNANCEMENT DISCURSIF

LUIS GASTÓN ELDUAYEN
Universidad de Granada

L'analyse des procédés de création du Langage et, particulièrement de création d'opinion, démontre qu'il n'existe pas d'énoncé, qui, inscrit dans des circonstances de discours «publiques», ne soit pas investi des valeurs illocutives, voire performatives. Dans le vacarme de la parole sociale, le phénomène scriptural de l'essai mériterait plus d'attention qu'on ne lui prête, spécialement d'un point de vue linguistique. Sa définition, même temporelle et provisoire -les affirmations de l'Histoire ou de la Science sont toujours «éventuelles», et tout en étant conscient que «définir, c'est réduire»-, va nous introduire dans un métalangage théorique, qui, bien que nécessaire, peut s'avérer globalisant.¹ ¿Notre espoir? Que son application à la pratique de l'écriture réelle, «auctorielle» -le cas échéant Marguerite Yourcenar-, nous signale la sortie du labyrinthe incommode des précisions définitoires. L'immersion dans les textes fera, probablement, que certains doutes s'évanouissent, mais que d'autres voient, indubitablement, le jour. C'est le risque de toute lecture textuelle, sous l'optique des principes généraux de la connaissance.

Nous pouvons définir l'essai -une forme d'écriture réclamant, sans doute, d'autres précisions- comme un texte, où le Sujet énonciateur, moyennant un langage fortement établi dans des coordonnées énonciatives précises, pèse, évalue et fait sien l'Objet de la prédication, ou -en acceptant une précision capitale proposée par l'auteur même- comme: «cette catégorie du style soutenu, mi-narratif, mi-méditatif, mais toujours essentiellement écrit» (37).² En d'autres termes, l'observation de l'univers se réalise à travers le tamis de l'Histoire/d'une histoire, du langage/d'une parole individuelle qui se construit, dans une forme linguistique qui se cherche et se crée. Cela signifie, en premier lieu, qu'en termes socio-biologiques le contexte nous conforme, en partie, et que selon l'opinion d'Alain Prochiantz, «notre pensée devient histoire culturelle, sociale, affective». Ensuite, que l'écrivain-essayiste effectue son projet avec des matériaux culturels; et finalement, qu'il répond -en un sens purement ontologique- à un mode d'existence effective ancré dans l'écriture.

Il en découle que le discours de l'essai peut être qualifié d'éloquent, de persuasif, ou plutôt de séducteur-argumentatif, puisque sa spécificité de réflexion «idéologique» (entendez le terme dans le sens d'écriture *idéelle* ou selon l'expression admise de «littérature d'idées») accepte terminologiquement cette caractérisation. L'évocation de la situation d'énonciation émerge, d'une part, du très fort ancrage textuel de l'individualité qui se dit dans le discours de l'essai

1. Je n'oublie évidemment pas les diverses interprétations des critiques, dont les références apparaissent dans notre bibliographie, ni les analyses étymologiques habituelles.

2. Les chiffres entre parenthèses renvoient au volume d'essais yourcenariens ayant pour titre *Le Temps, ce grand sculpteur*, Gallimard, 1983, choisi pour notre étude en raison de son hétérogénéité thématique. Ce procédé pourrait favoriser une intellection critique plus générale et contrastive.

-“Le langage est ainsi organisé qu’il permet à chaque locuteur de *s’approprier* la langue entière en se désignant comme *je*” (Benveniste, 1962: 262)-, et d’autre part de son caractère présumiblement littéraire,³ qui valide la considération de l’énonciateur comme l’agent -sujet linguistique créateur- d’une écriture, et celle-ci non pas comme le résultat de l’action verbale d’une personne civile.

Je voulais, tout simplement, souligner l’entité discursive du Sujet. Finalement, il paraît évident que l’expérience, *lato sensu*, médiata ou immédiate constitue la matière première de l’actualisation mentale et linguistique de l’écrivain, car l’essayiste s’inscrit, normalement, dans la spontanéité du moment historique -ou circonstances discursives extérieures-, dans l’expression figurative de son langage privé, de son idiosyncrasie -ou conditions propres à son discours. Ces précisions que je dénomme préalables -que l’on pourrait bien considérer comme des *préconceptions* qui d’après Peirce, “il ne nous vient pas à l’esprit qu’elles puissent être questionnées” (1976: 569)- ont cherché à délimiter, en dépit de l’apparence d’oximoron du syntagme, une forme d’existence discursive: l’essai.

Il faut, à mon avis, abandonner une attitude trop respectueuse des valeurs taxinomiques et inscrire dans la typologie générale du discours littéraire -entendue comme la conjonction d’actualisations sémiotico-linguistiques et définie à partir de la fonction poétique ou *ordonnement esthétique*- une discursivité de l’essai. “Tout se passe”, écrit M. Foucault, “comme si des interdits, des barrages, des seuils et des limites avaient été disposés de manière que soit maîtrisée, au moins en partie, la grande prolifération du discours” (1996: 52). Autrement dit, la parole de l’essai se trouve immergée dans une dialectique dérangeante d’équilibre objectif ou de divergence subjective. Il existe, par conséquent, une disposition rhétorique des éléments constitutifs en vue de déterminer la réception du lecteur-interlocuteur («s’adressant à un interlocuteur idéal, à cet *homme en soi* qui fut la belle chimère des civilisations jusqu’à notre époque, donc à nous» (37); M. Yourcenar évoque la figure de *Hadrien*, mais au fond, il s’agit de l’interlocution générale arrivant jusqu’à nous!), et en même temps un ordre rationnel -fondamentalement la relation de la cause et de l’effet), bien que son enchaînement discursif ne possède pas la rigueur de la logique naturelle.

Nous pourrions évoquer, à ce propos, la similitude existante entre l’énoncé de l’essai et des formes discursives que l’ancienne rhétorique qualifie d’entimématiques, en ce sens que le sujet énonciateur établit une sorte de macro-silogisme médiat entre les faits, les objets nommés et la sanction de l’Histoire; sans prétendre, il va de soi, à un niveau de preuve scientifique, mais à l’expression d’une expérience traduite, parfois, en termes d’argumentation illocutive. Sa finalité première, pourrait bien être de faire accepter ses propositions. D’où l’importance -dans la déclaration yourcenarienne de responsabilité scripturale- de la fonctionnalité appellative et d’implication -à l’ordinaire- de l’écriture: «Évitons l’erreur qui est de nos jours (126), Nous le savons tous (88), Il n’en est pas moins vrai que partout (119), ces choses que tout le monde sait, et que tant de nous oublie (133), ce qui prouve que» (188), etc.

Dès le début de l’essai ayant pour titre *Sur quelques lignes de Bède le Vénérable*, (9-15), les caractères que nous avons essayé de définir appartenant à cette forme scripturale, s’identifient clairement: le langage fortement figuratif ->à travers les dernières feuilles sèches du précédent automne percent comme des dards les premières tiges vertes, s’insinue [le christianisme] comme

3. *Présumiblement* veut signaler la discussion existant au sujet de la nature littéraire ou non de l’essai, en général, et d’autres textes en particulier. En dehors des formes littéraires traditionnellement considérées canoniques -poésie, théâtre, roman, etc.- l’écriture de l’essai, loin de la construction fictionnelle -à l’ordinaire- de la Littérature, tâche de représenter l’expérience historique, événementielle ou les idées la concernant -corpus *idéal*-, mais *velis nolis* traversées par l’esthétique d’un langage choisi.

le feu dans une vieille forêt encombrée de bois mort» (9)- inaugure, en quelque sorte, cette parole qui prétend remonter le temps passé en situant la narration dans ses dimensions chronologiques et spatiales perdues ->C'est l'aube tempétueuse du VIIe. siècle, monastère de Jarrow, Northumberland. La scène se passe aux environs de York» (9-10)-, et qui prend corps, en «Nous sommes» (9) et en «qui nous concernent encore» (12); autant d'appels à la relation interlocutive.

Il s'y actualisent les jugements critiques au sujet de l'action scripturale de l'auteur de l'ancien texte-objet ->par le truchement de Bède le Vénérable» (9)-, et la présence effective du Sujet-énonciateur moyennant l'inclusion de signes de valorisation subjective ->vent aigre, paganisme immémorial, les plus surprenantes paroles, sans doute, l'île britannique»-, de termes xénolinguistiques ->*thane, Cume an spearwa [...]*», ou d'explications ayant trait au métalangage, «autant dire un chef ou un noble» (9). Un fragment, en définitive, modélique et annonciateur.

L'axe sémantico-pragmatique sous-tend des niveaux très divers dans le discours de l'essai: les formes pronominales de celle qui détient la responsabilité de l'écrit/dit -la première personne et ses différentes expressions morphologiques-, le réseau thématique explicite ou suggéré par toute une série de secteurs conceptuels et de champs sémantiques, la disposition signifiante des unités lexicales et leur distribution dans l'espace, les figures rhétoriques, la structure syntagmatique, etc. Cet entrelacement discursif révèle une "information", une texture linguistique d'où jaillit une volonté, un savoir faire proprement esthétiques. N'oublions pas les intentionnalités!; c'est l'auteur même qui nous avertit: «Je voudrais faire sentir à ceux qui ignorent (217), Je voudrais écarter tout ce qui n'est qu'enveloppe, apparence, surface» (218).

S'il nous arrivait d'oublier l'appartenance de l'essai yourcenarien au grand magma de ce que l'on conçoit comme écriture artistique -dans le sens de frontière autoréférentielle-, la réception sollicitée pourrait abandonner la bonne voie, pour chercher une expression de rigueur scientifique et de vérité. Évitions, par conséquent, sous l'optique formelle de "la mise en discours", l'erreur de dissocier ce qui est indissociable (en conception et en réalisation), la mésaventure de considérer comme une divergence conceptuelle ce qui se révèle *de facto* comme une convergence effective: c'est-à-dire, la modalisation harmonique du langage ou *littérarité*. C'est la raison pour laquelle j'évoquais tout à l'heure la nécessité d'établir, ne serait-ce que sommairement, une espèce d'itinéraire analytique qui pourrait circonstancier l'écriture textuelle. Les contingences et la nature de cette écriture vont de pair -assurément- avec une série de pratiques langagières.

Et pour commencer -en allant de la macro-structure vers la micro-structure textuelle-, il est à signaler, en premier lieu, le caractère souvent narratif des séquences: *mi-narratif* nous disait M. Yourcenar, tout à l'heure. Mais non seulement, comme modalité scripturale agglutinante, mais aussi en tant qu'élément d'incidence interlocutive: «J'avais vingt ans quand, par un frais et âcre printemps suisse, une amie hollandaise, la comtesse de Bylandt, qui connaissait Jean Schlumberger, me prêta presque confidentiellement (229), C'est en 1952 que j'achetai par hasard dans une librairie de Florence, et dans son original italien, *Lo Yoga della Potenza (Le Yoga de la puissance)* traduit plus sagement en français, des années plus tard, sous le titre du *Yoga Tantrique*. De l'auteur Julius Evola, j'ignorais alors même le nom» (199). Il y a, évidemment, un *chronotope* -pour reprendre la dénomination de Bakhtine- qui délimite temporellement les faits et les idées, un espace qui installe acteurs, événements et paroles.

C'est ainsi que la narrativité habituelle des textes peut se voir interrompue -ou, à proprement parler, secondée- par des descriptions précises ->L'antique rouleau de parchemin, enveloppé de soie rouge et roulé sur un bâton d'ivoire, est devenu, par l'entremise des manuscrits médiévaux, le volume imprimé en grec à l'aide de beaux caractères «(190)-, et par une théâtralisation du discours se formalisant, essentiellement, dans l'autoreprésentation du Sujet.

Multiples sont les formes d'irruption sur la scène énonciative dudit Sujet:⁴ des interventions directes traduites par des jugements, des commentaires, des ponctualisations autobiographiques, des interpellations adressées au lecteur, par l'autoréférence textuelle, dans laquelle le Je/(Nous) et son paradigme pronominal/possessif impose sa présence morphologico-discursive: «C'est vers 1930 que je rencontraï pour la première fois (226), Ces espérances excessives me paraissent une forme d'amour maternel (222), les ethnologues de notre temps (132), Les grands amateurs d'antiques restauraient par piété. Par piété, nous défaisons leur ouvrage (65), Mais en quelle langue avais-je supposé qu'Hadrien bilingue, me dictait ses Mémoires?» (40).

À signaler aussi, la disposition phrastique des séquences. Il y a longtemps, dans une étude syntagmatique contrastive de la prose de M. Yourcenar ayant comme référence -au moment de réaliser le parallélisme de complexité syntaxique- l'écriture d'A. Gide -l'un des auteurs les plus classiques de la Langue Française-, j'ai établi que la déviation par rapport au modèle était minimale. La langue de Marguerite Yourcenar s'organise, de préférence, en périodes d'envergure moyenne; la syntaxe, apparemment simple et naturelle, mais spécialement *écrite et travaillée*, montre une structure phrastique sans complexité, bien que les propositions s'étendent, souvent, dans l'espace. Je me permets la liberté de vous lire une séquence relativement longue -9 lignes dans le texte- qui se trouve dans l'essai qui sert de titre au volume:

Statues si bien brisées que de ce débris naît une oeuvre nouvelle, parfaite par sa segmentation même: un pied nu inoubliablement posé sur une dalle, une main pure, un genou plié dans lequel réside toute la vitesse de la course, un torse que nul visage ne nous défend d'aimer, un sein ou un sexe dont nous reconnaissons mieux que jamais la forme de fleur ou de fruit, un profil où la beauté survit dans une complète absence d'anecdote humaine ou divine, un buste aux traits rongés, à mi-chemin entre le portrait et la tête de mort (62).

Comme vous pouvez observer, l'agencement est clair et transparent: une Consécutive + Apposition; le reste de la séquence est constitué des sujets logiques -agents juxtaposés, régis par le verbe de la consécutive initiale, et complémentés, presque exclusivement, par des relatives explicatives. La représentation par des graphèmes serait quasi plate avec un indice maximal de complexité 2/3. Le rythme de la séquence est alternatif: binaire, ternaire, progressif ou régressif. En ce qui concerne la généralité de l'écriture, lorsque l'énoncé se simplifie, se concentre, ses composantes acquièrent le sens partagé de la parole devenue sentence: «On ne possède éternellement que les amis qu'on a quittés» (22), «Celui à qui tout est possible n'a besoin de rien tenter» (24).

Le phénomène de l'intertextualité -intérieure ou extérieure-, avec toutes les virtualités qu'elle met à la disposition de l'écrivain-analyste, est, sans aucun doute, l'un des mécanismes les plus utilisés par l'auteur et cela d'une manière particulièrement efficace. Pratique -souvent purement constatative-, élément rhétorique -dans le sens que la *Rhetorica Nova* a assigné au déterminant-, ou véhicule de la manifestation auto-référentielle, la citation, mais au même titre les lectures commentées, les syntagmes récurrents, les allusions aux propres textes ->j'ai fait rapporter par Hadrien, amplifié à peine, un incident que relate en quelques mots une chronique (35), En 1964, travaillant à la troisième partie de *L'Oeuvre au noir* (99), J'avais à essayer de

4. Les morphèmes de la première personne sont remplacés, parfois, par d'autres segments pronominaux (On, Tous) et par toute une série de termes, parmi lesquels on trouve, «le visiteur (174), le lecteur (124), une femme intelligente et hardie (99), l'auditeur» (203): «On ne vit pas sans être impliqué» (161). C'est un moyen d'interpeler le Tu récepteur -la *corrélacion subjective* según Benveniste (1966: 232)- dont la présence est immédiate dans l'attribution qui lui est faite d'un savoir non pas comme les autres, «Nous le savons tous [...], dans notre coeur à tous» (88).

faire la synthèse»(38)-, ou appartenant à d'autres écrivains ->Go to a nunnery (*Hamlet*) (81), Il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre (Guillaume le Taciturne) (84), "Les quinze jours sont passés, Monsieur" (la femme de l'amiral Coligny) (42), propos repris, "en composition en abîme", par la Hilzonde de *L'Oeuvre au noir*-, affirment, confirment ou exemplifient la pensée ou la réflexion de l'écrivain.

Tout ce conglomérat discursif se structure autour de questions de fond ->la condition humaine, la vie et le temps»(201)-, le problème de la connaissance ->la prescience (135), la connaissance (135), la tragique prescience de la vie» (80)-, l'activité artistique comme «une spécificité héritée, la vie reconsidérée (42), une certaine rhétorique (43), l'art étant la seule possession véritable» (22)-, l'Histoire en son sens le plus large de mythe, exégèse, critique, éventualité et en tant que «structures que l'homme construit et dont il devient le prisonnier» (14). La masse lexicale s'assemble incessante, autour de ces concepts recteurs, en structures parallèles ou divergentes, diadiques o triadiques, et forment ainsi un tissage serré dans lequel s'entrecroisent des concordances synonymiques ou dérivationnelles, des oppositions notionnelles ou catégoriques, des constellations sémantiques de structure et de nature diverses, dans une espèce de sollicitation paradigmatique.

L'utilisation de structures métaphoriques -dont l'efficacité s'actualise à partir des homologies qu'elles suggèrent- et de figures analogiques est l'une des constantes du discours yourcenarien qu'il faut souligner convenablement, car à l'intérieur de ce mouvement figuratif se trouve une grande partie de la dynamique transformatrice de l'essai en écriture littéraire. Sa présence subtile, en alternance, imprègne la parole d'une transcendance esthétique éloignée du système, mais justement plus efficace. Le dynamisme immédiat de l'image, l'intuition figurative et son transfert scriptural constitue l'un des pôles autour duquel tourne ce type de discours que nous analysons. Des images provoquées par les circonstances les plus variées : visions, pensées, parallélismes, concomitances linguistiques, etc. En acceptant, selon Todorov, que "l'individuel est ineffable" et que "l'on entre dans l'abstraction du moment où l'on accepte de parler" (1977: 344), je préfère égrener quelques-unes des images -métaphores et analogies- que tâcher, peut-être en vain, de les expliciter, soit d'une perspective immanente, soit d'une perspective historique. "L'acte poétique", dice G. Bachelard, "n'a pas de passé" (1981: 1).

Le titre de l'un des essais, *Écrit dans un jardin*, et sa première formulation symbolique ->«La couleur est l'expression d'une vérité cachée» (209)- nous conduit vers le seuil ontologique de l'être imaginaire: «Nous entrons», on nous prévient, «dans la forêt sans sentiers» (102). Tout dans ce bref corpus *idéel* conserve l'arôme de la création figurée d'une parole, apparemment facile, sans prétentions, mais d'une rare beauté, qui rappelle celle des brèves formules de Tagore -que l'on nomme dans un essai antérieur (123) et dans un autre postérieur du même volume (219). Nous approchons, on nous signale, des « limbes de la poésie et du songe » (104):

L'arbre *prie* la lumière divine (211), Accroché au sol, *abreuvé* d'air et d'eau, il monte pourtant au ciel *comme* une flamme; il est *flamme verte* avant de finir un jour, *flamme rouge* (210), l'eau jaillissante, fusant hors d'elle-même [...] *comme* la gerbe d'écume d'une vague fracassée au bord d'un rocher. La vague morte *engendre* ce grand fantôme blanc (211).⁵

Cette pratique scripturale distille, tout naturellement, une réflexion métalinguistique et métadiscursive qui ne contrarie absolument pas l'essence même de l'essai -dans son versant

5. L'italique prétend signaler les termes de la translation signifiante, même si je suis très conscient du fait que le transfert métaphorique ou analogique sont plutôt le résultat d'une relation entre les composants de la figure que l'effet de la simple transformation unilatérale, "terme à terme". Il fallait souligner, d'une manière ou d'une autre, le fait de la divergence sémantique.

esthétique-, bien au contraire elle la complète et l'explicite: l'auteur du *Banquet* est ici, dans un contexte de préludes et d'épilogues, le canon inévitable, «Platon, avec un art admirable (et j'insiste sur le mot *art*)». Cela n'empêche pas que, dans certains textes particulièrement engagés, l'écrivain semble tirer le rideau de la *littérarité* pour montrer seulement l'image éthique de l'engagement social et historique, «de manière à faire du monde un lieu un peu moins scandaleux qu'il n'est» (163).

N'oublions pas, nonobstant, que le discours, même polymorphe, est unique dans son identité auctorielle. La réflexion métalinguistique et métadiscursive se montrent, avec une certaine fréquence, étant donné que la langue devient dénomminative en tant que ressort de signification «ordinaire», que son axe dialectique est, fondamentalement, analytique, et finalement que l'essai se construit, souvent, sur un soubassement conscient et explicite de réflexion sémantique («le sens des mots employés»): «Je tenais à montrer dans Jean-Louis de Berlaimont, ancien courtisan de Charles Quint, un homme de culture internationale, dont le beau français *reposait l'oreille de Zénon de la bouillie flamande* (100), Ces figures d'histoires et de légende se définissent toutes par ce puissant mot *quiero* qui signifie à la fois aimer et chercher (179), Certains mots périmés peuvent servir, comme un clou, à fixer une date» (46), etc.

Et «à fleur d'écriture», toujours, la dimension illocutive et pragmatique du langage, le côté séducteur de la parole: «Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire» (Benveniste, 1970: 14); ajoutons, pour notre part, avec l'intention d'éveiller les consciences et remuer les volontés; selon Cicéron, “*ut animos ad motum vocemus*”. La structure persuasive du langage se localise non seulement dans les termes considérés traditionnellement essentiels -*embrayeurs* ou *shifters*-, mais aussi et surtout, dans le contenu immédiat des énoncés et dans l'organisation interphrastique; bref, dans la structure textuelle et intertextuelle des différents composants de l'ensemble⁶.

Autrement dit, la constitution formelle du sens global des textes implique toute la matière signifiante. Parce qu'en tout texte, et parfois d'une manière plus subtile, «en dessous même de la couche du fait exprimé par le langage» (118), on peut observer une volonté de placer le lecteur devant ses responsabilités de citoyen de ce monde. La locution, a priori désignante, s'avère réellement conative et semble, dans ces cas, absorber la dimension esthétique, au profit d'une expression ayant trait plus au témoignage qu'à la littérarité du verbe: «Rappelons-nous, puisqu'il faut toujours tout ramener à nous-mêmes, qu'il y aurait moins d'enfants martyrs s'il y avait moins d'animaux torturés» (156). C'est la séduction véhiculée par le verbe conclusif. Mais, il n'est pas moins vrai que la captation de l'esprit se produit, parfois inévitablement, là où l'on s'attend le moins: la force de la raison est dépassée par le dynamisme de la parole.

Il me semble que la lecture la plus adéquate à l'Objet -ce cycle d'essais yourcenariens-, loin de la disjonction «entre l'esprit et la chair» (117), comme le dit Marguerite Yourcenar, doit répondre à une disposition libre, sans entraves et sans les conditionnements d'un classement typologique antérieur. Elle doit être inconditionnellement ouverte à la spécificité linguistique de l'écriture: “Le côté palpable des signes” (Jakobson), qui nous révèle -contrairement aux topiques habituels de la réception de la *prose d'idées* comme une manifestation exclusivement raisonnable et raisonnée-, que cette modalité textuelle est, essentiellement, une pensée réfléchie, une connaissance humaniste et partant séduisante; bref, une expression littéraire séductrice, c'est-à-dire un savoir efficace informé par l'écriture esthétique.

6. Il s'agit des unités syntagmatiques du type, «N'oublions pas pourtant (171), Pour ainsi dire (13), car les morts ne sont que (27), car la mémoire des hommes est pareille (19), À plus forte raison» (34), etc.

BIBLIOGRAPHIE

- ANGENOT, M. *La parole pamphlétaire*, Payot, 1982.
- BACHELARD, G. (1957), *La poétique de l'espace*, PUF, 1981.
- BARTHES, R. (1978) *Leçon*. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, Seuil, 1996.
- BENVENISTE, E. (1970) *Langages*, 17 .
- BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, I, 1966.
- CICERON, *De Oratore*, II, XXVII, 115.
- CHAMPIGNY, R. *Pour une esthétique de l'essai*, Minard, 1967.
- FOUCAULT, M. (1971), *L'ordre du discours*, Gallimard, 1996.
- G. MATHIEU-CASTELLANI, G. *Montaigne. L'écriture de l'essai*, PUF, 1988.
- LUKACS, "Nature et forme de l'essai", *Études littéraires*, 1, 1972.
- PEIRCE, CH. *Collected Papers*, Harvard University Press, V 265, cité par Bouveresse in *Le mythe de l'intériorité. Expérience et langage privé chez Wittgenstein*, Minuit, 1976, 569.
- TODOROV, Tz. *Théories du symbole*, Seuil, 1977.
- VIGNAULT, R. *L'écriture de l'essai*, L'Hexagone, 1994.

