

Transfrontalité et perméabilité dans les genres de non-fiction : l'essai et la chronique

María Dolores Picazo

Universidad Complutense de Madrid

mdpicazo@ucm.es

Resumen

Partiendo de la noción de *littérature de pensamiento*, como conjunto heterogéneo y complejo de formas literarias con vocación argumentativa, el estudio que sigue pretende mostrar a la vez el valor paradigmático del ensayo, en el marco de estas escrituras, y la naturaleza transfronteriza de los géneros de no-ficción, entre los cuales el ensayo y la crónica periodística constituyen dos de las formas más próximas. En un primer momento, se analizan los rasgos característicos del ensayo, tal como Montaigne lo concibió, con el fin de determinar las líneas de fuerza de esta forma matricial, de la que procede hasta hoy toda una tradición de escritos asistemáticos y porosos de naturaleza personal y reflexiva. En un segundo momento, se estudian los rasgos específicos de la crónica periodística contemporánea, a la luz del modelo canónico, poniendo el énfasis en la perspectiva subjetiva de la mirada y en la noción de actualidad, como principales indicadores de la dimensión permeable e híbrida de este género.

Palabras clave: Ensayo. Crónica. Montaigne.

Abstract

Based on the notion of *literature of thought* as a complex set of literary forms seeking to develop an argument, this study sets out to demonstrate the paradigmatic value of the essay in relation to these writings and the cross-border nature of non-fiction genres, of which the essay and the chronicle are two of the most closely related. The analysis begins by tackling the description of the characteristic features of the essay as conceived by Montaigne, with the aim of establishing the lines of force of this matrix form, which gave rise to a tradition of unsystematic and permeable personal and reflective writings that has endured to this day. The study goes on to describe specific features of contemporary journalistic writing in the light of the canon model, with particular emphasis on the subjective view of the gaze and on the notion of currency that highlight the permeable and hybrid side of this genre.

Key words: Essay. Chronicle. Montaigne. Non-fiction literature. Permeability of genres.

ne. No-ficción. *Transfrontalidad* générique

0. Introduction

Depuis quelques décennies déjà, un grand nombre de rhétoriciens modernes, soucieux de revendiquer le statut littéraire d'un certain type d'œuvres, parfois marginales, a cherché à grouper et à systématiser un corpus remarquable de textes, parmi lesquels, les essais, certaines formes autobiographiques, les correspondances, les commentaires et, de nos jours aussi, les articles d'opinion de la presse écrite, en fonction d'un critère rhétorique de mise en discours qui porte sur la visée argumentative caractéristique de toutes ces écritures. Autrement dit, un ensemble d'ouvrages –parfois d'opuscules plus ou moins longs– qui cependant se sont révélés fondamentaux dans la littérature moderne¹, et sans lesquels on ne pourrait comprendre qu'à moitié l'histoire littéraire. Ce corpus de textes hétéroclite et complexe, assemblé par le seul critère de l'expression d'une réflexion à visée argumentative, constitue ce que représente à l'heure actuelle la *littérature de réflexion*, ou *prose d'idées*.

D'une manière succincte et rapide, on peut dire que la *littérature de réflexion* présente –à part deux constantes que nous allons développer plus tard– un vecteur commun qui parcourt toutes ses formes. Il s'agit dans tous les cas d'une écriture littéraire, destinée à exprimer des idées, dans le but de provoquer la réaction du lecteur et, en dernière instance, son adhésion aux thèses proposées, par le recours à toute une série d'assertions ou d'arguments –logiques, quasi logiques et surtout analogiques. C'est donc une littérature de nature essentiellement réflexive –sans doute particulière en raison de la diversité de ses formes qui chevauchent souvent sur plusieurs genres classés–, dans laquelle viennent s'intégrer aussi depuis plus de deux siècles certaines variantes de l'écriture journalistique.

D'une manière plus ou moins implicite, la dynamique argumentative implique dans tous les cas une remise en question de ce qui a été dit jusqu'à présent au sujet de l'objet concerné et, en même temps, une certaine attitude polémique qui laisse entrevoir un procès contre la *doxa* et contre la société qui formule le discours officiel sur la réalité. C'est pourquoi, les formes de la *littérature de réflexion* ne sont jamais exhaustives; elles n'épuisent pas les thèmes; mais cela n'empêche pas qu'il existe à chaque fois un regard interrogateur dans les réflexions exposées. D'où, la mé-

¹ Nous entendons ici par «moderne» la littérature écrite, à partir du XVI^e siècle, pendant la période humaniste. Comme nous l'avons expliqué ailleurs, le fait que l'individu s'érige en centre nucléaire de la connaissance représente l'une des caractéristiques inhérentes les plus définitionnelles de la modernité en littérature. Cette transformation qui s'est produite en France pendant la Renaissance, avec l'émergence de l'Humanisme, correspond d'ailleurs au critère historique traditionnel. (cf. Picazo, 2007: 19-27).

fiance plus ou moins évidente dans la culture établie, à l'égard de ce genre de textes, qui sont vus en général comme des messages dissidents². L'essai suppose normalement un rejet catégorique de toute systématisation, un penchant pour le *domestique* et le *privé* –comme l'avait déjà signalé Montaigne dans son avis au lecteur, «je ne m'y suis proposé aucune fin que domestique et privée» (*Au lecteur*, t. I: 3) –; bref, un œil critique et curieux, et surtout une attitude dialogique. Voilà la pierre angulaire sur laquelle repose la composition morphologique de cette littérature, dont l'essai représente la forme paradigmatique.

Partant du caractère protéiforme de l'essai, qui provient dans une grande mesure de sa nature hybride –à mi-chemin entre le discours littéraire et la réflexion philosophique–, nous nous proposons de réfléchir dans un premier temps sur quelques aspects identitaires qui s'avèrent récurrents dans cette écriture. Pour ce faire, à la lumière de la notion de *généricité*³, nous prendrons appui sur les théories des genres qui, en se situant dans l'intériorité des textes, partent d'un réseau de ressemblances susceptibles d'être établies dans un corpus représentatif. Nous laisserons donc de côté cette fois-ci aussi bien des critères poétiques et pragmatiques plus précis, que d'autres de portée sociologique, psychologique ou intentionnelle qui nous semblent moins pertinents ici.

Quant au genre de l'essai en lui-même, mises à part nos propres réflexions énoncées dans le volume *El ensayo literario en Francia* (2007), nous suivons également de près les études de Pierre Glaudes et Jean-François Louette qui insistent aussi sur le caractère transfrontalier de l'essai, placé à l'entre-deux du discours dramatisé et du discours argumentatif:

L'essai est en effet un genre qui brouille souvent les lignes de partage sur lesquelles reposent les classifications. Plus que tout autre, il pose *la question des frontières*, comme l'a bien vu Max

² À ce sujet, les réflexions de Theodor W. Adorno concernant la mauvaise acceptation de l'essai en Allemagne conservent toute leur pertinence. Dans son célèbre article «L'essai comme forme» qui ouvre le recueil *Notes sur la littérature*, Adorno (1984: 5) affirmait qu'«en Allemagne, l'essai est décrié comme produit bâtarde; il lui manque une tradition formelle convaincante; ces exigences expressément formulées ne sont satisfaites que par intermittences: toutes ces constatations et ces critiques ont été faites bien souvent».

³ D'une manière plus générale, à l'égard de la théorie des genres, nous adhérons aux réflexions de J. M. Schaeffer énoncées dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, 1989, et dans «Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui» in Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*: «[...] ce que nous désignons d'un terme unique («genre») se réfère à des régularités textuelles qui peuvent avoir les statuts les plus divers: il peut s'agir de contraintes communicationnelles générales [...], de normes littéraires explicites [...], de conventions implicites fonctionnant comme un sorte d'habitue littéraire [...], de relations de parenté thématique [...], de relations de modélisation hyper-textuelle ou généalogique [...], de déterminations situationnelles [...]. Enfin –et c'est sans doute le cas le plus fréquent– on peut se trouver face à un composé variable de plusieurs de ces facteurs» (Schaeffer, 2001: 15-16).

Bense, et nous contraint à repenser ses rapports à la fiction, à la vérité et à l'agonique (Glaudes et Louette, 2011: 36).

Et de même, les travaux de Marielle Macé au sujet de la prose d'idées et, notamment, son travail sur *Le temps de l'essai* où elle met en valeur la dimension moderne de ce genre éminemment culturel qui «incarne au long du [XX^e] siècle ce désir d'un réengagement de la pensée dans les formes du temps» (Macé, 2006: 9).

1. L'essai comme forme matricielle des genres de non-fiction⁴

Le manque de structuration systématique de l'essai constitue l'une de ses caractéristiques les plus remarquables. L'affirmation de Montaigne (1978, II, 17, t. I : 637) à propos de son écriture, «un parler informe et sans regle, un jargon populaire et un proceder sans définition, sans partition, sans conclusion, trouble [...]», doit être comprise dans la perspective novatrice dans laquelle s'inscrit l'interprétation globale de son œuvre. Il ne s'agit pas de l'aveu d'une fausse modestie, mais d'une réflexion méditée à propos de sa démarche, par rapport à d'autres pratiques contiguës, telles que le discours, la monographie ou le traité –ce dernier apparemment éradiqué par l'hyperspécialisation moderne. À la différence d'autres genres non-fictionnels, où la méthode et le développement formel sont prioritaires, l'essai présente plutôt une tendance aphoristique, sans pour autant impliquer une portée doctrinale. En semblant faire appel à la valeur étymologique du mot «essai», l'essayiste fuit la logique formelle, non pas par un manque de rigueur de sa pensée ou par une simple adhésion à l'esthétique moderne, mais parce que cette logique rationnelle gêne le processus de sa réflexion.

Le mot «essai» vient du latin *exagium* qui signifie 'poids' et 'action de peser', dans quelques-unes de ses premières acceptions, que l'on retrouve chez Montaigne et jusqu'à présent. Il sera enrichi plus tard par d'autres valeurs relatives au champ du «goût» et de la «dégustation», mais ce sera en moyen français lorsque les termes «essai» et «essayer» prendront leur signification moderne d'«exercice», «épreuve», «tentative» et de «tâter», «vérifier», «goûter». En fait, ce sera du français d'où le mot «essai» passera aux autres langues européennes modernes.

Montaigne choisit donc un discours bâti sur des associations apparemment spontanées et insoupçonnées, en vue de respecter au maximum le mouvement naturel de sa pensée en cours de réalisation; d'où, l'image de *work in progress*, si propre à l'écriture de l'essai, sur laquelle nous reviendrons plus tard.

⁴ Le concept de non-fiction est à prendre ici dans le même sens général que Jean-Louis Jeannelle (2005: 26) accorde à la notion de littératures factuelles, c'est-à-dire «les écrits scientifiques, l'histoire, la philosophie, la critique, les récits de soi, les récits de voyage, la littérature de témoignage, les genres oratoires ou les écritures ordinaires».

Il en découle l'aspect hétérogène et composite que présente souvent l'écriture essayistique. Si dans d'autres formes de non-fiction, les données sont présentées en général sans ambiguïté, afin de conduire le lecteur à une seule interprétation possible, dans l'écriture de l'essai est recherchée au contraire une réflexion personnelle sur un sujet quelconque, sans aucune prétention d'exhaustivité, ni d'exclusion d'autres points de vue. Or, cela n'implique pas que l'essai manque de cohésion ou de cohérence; il en possède une mais d'une nature toute différente. L'écriture essayistique évite la cohérence objective, certes, mais c'est pour adopter la logique de la subjectivité, dont l'intention est bien plus persuasive: il ne s'agit pas de convaincre au moyen d'arguments logiques et rationnels, mais de persuader et de séduire le lecteur par le biais d'une écriture intime et personnelle. Cette même caractéristique personnaliste et intimiste détermine aussi la nature dialogique de cette forme qui devient pour cette raison extraordinairement attrayante. L'essai suggère plus qu'il ne dit, il remet en cause et ne prétend rien prouver, ni épuiser les développements. À la différence d'autres écritures voisines, il ne présente aucun résultat définitif, mais des idées qui sont exposées sous une forme communicationnelle où le destinataire s'avère être un agent principal. L'essai veut provoquer la réflexion postérieure du lecteur et, par le fait même, il pousse à l'échange dialogique, aussi différé soit-il.

D'autre part, l'aspect hybride et décousu de l'essai est renforcé par l'insertion constante dans son tissu discursif d'éléments réflexifs, narratifs et poétiques, qui semblent ignorer la nature propre de chacune de ces catégories. Souvent, un essai commence par une idée précise dont le développement est abandonné par la suite, pour se perdre dans des disquisitions qui lui sont en principe étrangères et finir sur une autre tout à fait différente. Une combinatoire presque illimitée de modes d'expression devient possible dans l'essai, même si dans tous les cas le mélange des voix, les regards obliques et les images diffractées contribuent à montrer l'empreinte singulière de l'auteur dans le mouvement de sa pensée⁵. Cet assemblage dynamique vient confirmer de manière explicite le processus de *l'éclatement des genres* sagement analysé déjà dans un bon nombre d'études recueillies par Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat dans le volume cité ci-dessus:

Je m'esgare, mais plustot par licence que par mesgarde. Mes fantasies se suyvent, mais parfois c'est de loing, et se regardent, mais d'une veuë oblique [...]. Les noms de mes chapitres n'en embrassent pas tousjours la matière; souvent ils la denotent

⁵ Dans une certaine mesure, l'on peut retrouver cette même dynamique combinatoire dans la nouvelle de Marguerite de Navarre, où le mélange de voix et de regards croisés se rend visible dans l'alternance des récits et des commentaires, comme nous l'avons montré ailleurs (*cf.* Picazo, 2010: 51-62). Il n'échappe à personne que cet aspect est à mettre en rapport avec la valeur de l'échange conversationnel, favorisé par le mouvement humaniste de la Renaissance, comme l'une des formes de la pensée moderne. Voir, de même, ci-dessous le goût de Montaigne pour le dialogique.

seulement par quelque marque [...]. J'aime l'alleure poétique, à sauts et à gambades. C'est une art comme dict Platon, legere, volage, demoniacle (Montaigne, III, 9, t. II: 994).

Un mouvement de dérive permanente s'avère inhérent à la forme de l'essai. Ici, l'écriture serpente, bifurque, avance par juxtaposition de segments qui se succèdent suivant l'ordre de leur composition, c'est-à-dire l'ordre *imposé* par les associations que suggère le sujet abordé à chaque moment. Il s'agit, en somme, d'une structure effilochée et fragmentaire qui est la réplique littéraire de la conception de l'homme moderne, abandonné au présent et à son inépuisable fécondité. Il convient d'approfondir un peu sur cette pratique digressive dont la fonction principale éclaire un aspect capital de cette écriture.

L'idée de digression suppose un éloignement, une sorte de rupture par rapport au sujet dont il est question. Or, l'essayiste moderne ne conçoit pas ces écarts comme des ruptures du fil conducteur de son discours. Pour lui, la digression est toujours motivée; tout comme pour le lecteur, qui ne cherche jamais dans un essai des données scientifiques et objectives, mais les réflexions personnelles d'un auteur à propos d'un sujet. Le but de l'essayiste ne vise ni l'analyse exhaustive ni la systématisation, mais l'expression d'une pensée propre, entièrement individuelle, aussi bien rationnelle qu'émotionnelle, résultante de sa relation dialectique avec le monde et avec lui-même, et dont l'énonciation ne peut être faite que sur le plan du subjectif. C'est pourquoi, il cherche la digression, comme la meilleure voie –sinon la seule– pour s'exprimer dans toute sa dimension authentique. La digression constitue donc une composante discursive essentielle de l'essai, car elle représente la ligne ondoyante à travers laquelle s'exprime la voix fluente de la subjectivité.

Par ailleurs, le caractère conversationnel de l'essai contribue aussi à intensifier cet effet digressif et décousu, puisque la densité du courant émotionnel –vecteur colinéaire de ce type d'écrits– fait que les différentes réflexions semblent émaner les unes des autres, d'une façon apparemment spontanée. «L'étrangeté de ces inventions me met en teste cett'autre fantasie» (Montaigne, 1978, III, 6, t. II: 902). Désormais, on dirait que la libre association d'idées et d'énoncés, dans toutes leurs variantes, devient l'une des règles principales de l'écriture essayistique. Mais, ces pratiques dilatoires de dérive qui semblent en effet s'adapter d'une manière toute naturelle au cours changeant, parfois chaotique, de la pensée, sont aussi des stratégies et des artifices rhétoriques dont se sert l'auteur de façon consciente pour augmenter au maximum l'effet persuasif de son discours.

D'autre part, la nature réflexive de l'essai, notamment dans sa particularité de réflexion en cours de réalisation, entraîne également un certain nombre d'*irrégularités*, à cause de l'hégémonie du présent, à la fois comme temps de l'énonciation et comme temps de l'actualité.

L'œuvre de Montaigne montre à quel point n'importe quel sujet –politique, sociologique, philosophique, littéraire ou artistique, voire, un évènement quotidien quelconque– est susceptible de devenir l'objet d'un essai. Or, toutes les réflexions des *Essais* sur les différents sujets abordés par Montaigne sont guidées par une seule et même intention: la quête de son moi, dont l'appréhension exige son actualisation permanente à chaque instant:

Je ne puis assurer mon object. Il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy. Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage: non un passage d'age en autre, ou, comme dict le peuple, de sept ans en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute (III, 2, t. II: 805).

À l'inverse d'autres penseurs, l'essayiste n'expose pas dans son texte le résultat d'une analyse achevée et définitive. Au contraire, sa réflexion traduit une démarche en cours, susceptible de changer d'orientation à un moment donné, qui prend corps dans l'acte même de l'écriture et renvoie invariablement à son moi. En dernière instance, l'essai résulte une épreuve de soi, une expérience personnelle toujours neuve, dont la visée est la connaissance approfondie du moi à travers l'écriture. Et dans cette dynamique d'épreuve d'apprenti, d'exercice personnel voué à être repris de façon permanente, le présent, dans sa condition d'atemporalité historique, émerge d'une manière irréfutable.

D'ailleurs, la nature communicationnelle et, plus concrètement, dialogique de l'essai semble réclamer à la fois la contemporanéité des agents (l'auteur et le lecteur) et l'actualité de l'objet de la communication; la notion d'actualité étant à prendre ici dans son sens le plus large. En effet, elle ne renvoie pas simplement aux évènements du présent historique, qui ne sauraient avoir d'autre valeur que celle de la nouveauté éphémère, s'ils n'arrivaient pas à transcender le strict plan de la contingence en cherchant une vision en perspective plus large. Cet aspect se révèle au contraire plus contraignant dans la chronique, même si l'évènement actuel devient souvent le prétexte d'une réflexion plus élargie, comme nous le verrons plus loin.

D'une façon plus précise, la notion d'actualité suggère ici la reconsidération des grandes questions universelles, à la lumière des valeurs propres et différentielles de chaque période historique. L'essayiste écrit toujours à son époque et pour son époque; c'est pourquoi, aussi bien les sujets que la manière dont ils sont traités se voient forcément subordonnés aux circonstances de l'expérience vécue au présent. Or, cette référence temporelle prend sa véritable signification lorsqu'elle parvient à transcender sa stricte dimension historique. Tout en s'appuyant sur l'expérience du passé, le désir d'anticiper l'avenir que montre souvent l'essayiste, par le biais de l'explication du moment actuel, prouve que la valeur du présent ne réside que dans sa fonction mé-

diatrice. La temporalité hégémonique dont on parlait tout à l'heure s'avère être ainsi un stade dépourvu de chronicité, donc, en quelque sorte, achronique.

Un autre aspect de l'écriture essayistique qu'il convient de remarquer dès maintenant –même si nous le reprendrons en profondeur plus tard– c'est sa condition de texte bref et fragmentaire. La brièveté et la fragmentation propres à l'essai n'expriment pas une incapacité de l'auteur à réaliser une œuvre majeure définitive. Ici, la notion de totalité manque en fait de pertinence. Les essais ne sont pas les bribes d'une totalité rêvée ou perdue, ni non plus les ébauches d'une œuvre complète à venir –même si parfois le parcours littéraire de certains auteurs finit par le démentir. En général, ces textes fragmentés ont été conçus dès le début comme des entités indépendantes, dont la forme provient à la fois d'une conjoncture historique spécifique et d'une certaine manière de concevoir et de regarder le monde. L'essai suppose toujours une fracture du tissu socio-historique et, en conséquence, une infraction de tous les discours officiels qui cherchent, par le fait même, à la dissimuler. Cette volonté d'infraction –ou d'hérésie, comme disait Adorno pour décrire l'essence de l'essai⁶– est inhérente à sa propre nature. Par ailleurs, elle semble aussi réclamer d'une manière naturelle la condition de la brièveté, afin de devenir réellement puissante et efficace, faute de quoi, sa force incisive et déstabilisatrice se verrait amoindrie. Ainsi, l'essai ne prétend pas exposer une vision totalisante du sujet traité, mais au contraire un regard discontinu acéré sur un monde qui se dérobe, à plusieurs égards, sous divers langages et images stéréotypées et vides. «Écrire par fragments: les fragments sont alors les pierres sur le pourtour du cercle: je m'étale en rond: tout mon petit univers en miettes; au centre quoi?», disait Barthes (1975: 89).

Tout comme la brièveté et la fragmentation, la condition dialogique inhérente à l'essai a contribué de même pendant longtemps à mettre en cause la valeur littéraire de cette forme. Dire que la prose de l'essai présente une certaine allure colloquiale ne signifie pas que cette écriture manque de profondeur ou de force analytique, à l'égard des sujets abordés. Cela veut dire qu'un échange conversationnel, aussi différé ou implicite soit-il, supporte la structure de tout essai d'une manière sous-jacente. En fait, on peut affirmer qu'une grande partie de la pensée moderne et contemporaine –aussi bien en Europe qu'en Amérique– est exprimée sous forme d'essai. En France, cette tendance remonte encore à une époque antérieure, de sorte que l'on peut dire qu'une partie assez remarquable de la pensée philosophique, politique ou artistique française a choisi en général, comme support de diffusion, des formes littéraires souples, asystématiques, au caractère personnel très marqué. À l'exception, bien entendu, de certains mouvements remarquables tels que le rationalisme, le positi-

⁶ Dans «L'essai comme forme», cité ci-dessus, Adorno (1984: 18) affirme que «la loi formelle la plus profonde de l'essai est l'hérésie. On voit ainsi apparaître [...], dans la désobéissance aux règles orthodoxes de la pensée, ce qu'elles ont en secret pour finalité objective de tenir caché aux regards».

visme ou certaines variantes du structuralisme –ethnologique, psychanalytique ou marxiste– entre autres.

L'écriture essayistique, dans toutes ses variantes, représente en fait un vrai dialogue de l'auteur avec son lecteur hypothétique –voire avec lui-même–, quoique la situation de communication ne soit pas partagée par les interlocuteurs ni dans le temps ni dans l'espace; mais, l'intensité et l'efficacité de la fonction communicative ne sont pas compromises pour autant. D'ailleurs, contrairement au dialogue considéré comme forme littéraire classée –dans laquelle le lecteur risque de devenir un simple spectateur, en adoptant une attitude passive–, l'essai accorde à son lecteur une fonction influente et semble réclamer de lui un jeu actif dans le développement de sa pensée. Même si, sous un autre angle, les Dialogues de Platon peuvent faire partie à juste titre des antécédents de l'essai moderne, comme l'ont bien signalé Jean-Louis Vieillard-Baron⁷ et Michaël Baraz. Dans son très beau livre *L'être et la connaissance selon Montaigne*, celui-ci évoque aussi la dimension quotidienne de la réflexion de Montaigne, en notant la parenté entre les *Lettres à Lucilius* de Sénèque et les *Dialogues* de Platon⁸; tous deux, par ailleurs, livres de chevet de Montaigne. D'autre part, «le dialogue est une forme qui plaît à Montaigne, en ce qu'elle permet de loger la diversité des opinions et l'essai n'est pas moins libre sur ce sujet» (Vieillard-Baron, 1997: 224). En fait, quand il écrit: «Platon me semble avoir aimé cette forme de philosopher par dialogues à escient, pour loger plus decemment en diverses bouches la diversité et variation de ses propres fantasies» (II, 12, t. I: 509), il semble s'assimiler à Platon.

La différence entre les deux catégories relève donc d'une approche pragmatique, puisque l'une propose une pensée définitive, qui paraît ne pas admettre de réplique, alors que l'autre suggère une réflexion provisoire, poreuse, ouverte à bien d'autres interprétations possibles. En effet, en dépit de sa condition de communication différée, à cause du décalage spatio-temporel des agents, l'essai parvient à établir un véritable échange entre les instances, dans la mesure où il provoque le lecteur et le pousse à poursuivre à son tour le développement de la pensée proposée.

Dans cette même perspective communicationnelle, s'inscrit la charge intertextuelle contenue dans ces écritures, dont nous ne signalerons ici que quelques valeurs relatives au cas de figure de la citation. Si tout texte, suivant Julia Kristeva (1969: 85), «se construit comme mosaïque de citations et tout texte est absorption et transforma-

⁷ «De la conception générale de la philosophie chez Platon, Montaigne retient d'abord le problème du dialogue et de la dialectique, le rapport entre la philosophie et la poésie, puis la tension de la philosophie vers la connaissance de soi-même et enfin l'expression d'une voie moyenne entre le dogmatisme et le scepticisme. Dans tous ces aspects, l'image de Platon chez Montaigne n'est pas simplement occasionnelle» (Vieillard-Baron, 1997: 224).

⁸ «Les *Lettres à Lucilius* [...] présentent, de même que les dialogues platoniciens, un homme en train de modeler son existence. La réflexion y apparaît comme naissant de la vie quotidienne» (Baraz, 1968: 174).

tion d'un autre texte», l'œuvre de Montaigne constitue à ce sujet un référent paradigmatique. Les innombrables intertextes qui parsèment ses *Essais* déploient les fonctions principales qu'ils vont développer désormais à l'intérieur des genres de non-fiction.

La citation a d'abord chez Montaigne une portée érudite, comme il correspond à l'écriture d'un humaniste du XVI^e siècle. Or, grâce à la force persuasive que l'auteur leur accorde, les intertextes insérés dans le corps de son discours –à la manière d'une «marqueterie mal jointe» (III, 9, t. II: 964), pour reprendre ses propres mots– deviennent souvent des arguments d'autorité, se doublant ainsi d'une valeur rhétorique. Montaigne cherche certes à persuader son lecteur de la validité de ses propos au moyen de ces références habilement intercalées dans son texte, mais en réalité, plus que le contenu de la citation en lui-même, il en poursuit la pertinence par rapport à son propre discours. Il s'en sert donc comme d'un élément intensificateur de sa pensée personnelle. À ce propos, il convient de remarquer qu'à partir du XIX^e siècle –et surtout à partir du XX^e– la citation est incrustée dans le discours de l'auteur, n'apparaissant plus en général détachée du corps textuel. Cette nouvelle mise en page –reliée sans doute au processus de la vulgarisation des savoirs opérée dans la modernité– semble augmenter l'efficacité argumentative de l'intertexte et montre en même temps le parfait assemblage des différentes instances énonciatives, si caractéristique de la forme de l'essai. Assimilée au discours de l'auteur, la citation peut servir autant à compléter une idée, qu'à faire le contrepoint à ce qui vient d'être dit, soit en ouvrant une nouvelle voie de réflexion, soit en relançant le discours dans une direction toute différente. Enfin, l'intertexte peut représenter l'intervention d'un interlocuteur avec qui l'essayiste entre en dialectique et, en ce sens, assumer aussi le déclin de l'échange conversationnel⁹. Dans tous les cas, la citation s'avère être un élément actif de la mécanique de l'essai.

2. La chronique comme exemple d'écriture transfrontalière

Pour aborder l'analyse de la chronique, il faut commencer par signaler que la distinction entre le journalisme et la littérature s'avère surtout pertinente en ce qui concerne la responsabilité du journaliste comme informateur. En tant que tel, il doit s'en tenir en effet à certaines règles, dont un code éthique, qui l'obligent à séparer l'information de l'opinion, à vérifier les sources et à considérer à tout moment l'intérêt du lecteur dans le choix des nouvelles à communiquer. Au contraire, dans le journalisme d'analyse et d'opinion, orienté à la diffusion de la pensée, l'auteur doit viser l'expression de ses idées personnelles; il s'agit d'exprimer son avis sur un sujet de son choix, qui peut porter sur un thème quelconque, aussi bien culturel et littéraire

⁹ D'une manière plus ou moins évidente, les exemples seraient nombreux. Signalons simplement, en guise de références paradigmatiques, la chronique journalistique, qui sera abordée ci-dessous, ou les essais de critique littéraire dans lesquels l'auteur établit un vrai dialogue avec l'auteur étudié.

que scientifique, politique ou autre. Et, comme l'exprime Pierre Albert (1998: 36), ancien directeur de l'Institut français de presse:

Le journalisme français a toujours été davantage un journalisme d'expression qu'un journalisme d'observation. Un journalisme qui préfère l'opinion et le commentaire à la l'information ou le reportage. Plus intéressé à l'expression des idées qu'à la description des faits.

Nous avons dit plus haut que, depuis plus de deux siècles, les genres opinatifs de l'écriture journalistique font partie de la littérature de réflexion, au même titre que d'autres formes déjà classées. Mise à part leur disposition à l'intérieur du journal, ces genres ne sont contraints à aucune autre circonstance, ni sont soumis non plus à une actualité brûlante; par-dessus tout autre critère, ici est recherchée l'expression d'un langage personnel et la singularité d'une pensée. De toutes les variantes –l'éditorial, le billet, la critique et la chronique–, qui constituent dans tous les cas des commentaires incisifs et critiques, la chronique est sans doute la forme la plus littéraire et la plus libre du point de vue de l'expression. En fait, comme le signale Jean-Claude Picard (1999: 39), les chroniqueurs «branchés sur l'actualité générale, [...] abordent les sujets qui les inspirent, au gré de leurs humeurs et de leurs fantaisies». Depuis le XIX^e siècle, la chronique est aussi l'une des formes canoniques de ces genres et, par sa plus grande contiguïté avec l'essai, celle qui permet d'observer le mieux la perméabilité des frontières dans les écritures de non-fiction.

Si nous nous en tenons au sens strict de cette forme, quant à ses exigences de périodicité, d'espace et de littérarité, l'on peut situer sa naissance en Europe au XVIII^e siècle, coïncidant avec la diffusion des premiers journaux. Plus tard, les chroniques se multiplient et, au XIX^e siècle, elles deviennent l'une des formes dominantes du journalisme d'opinion qui cohabite à ce moment-là avec le journalisme informatif, alors naissant. D'une manière générale, on peut distinguer deux sous-variantes assez divergentes: d'un côté, la chronique à portée essentiellement analytique et, d'un autre côté, la chronique personnelle. Dans les deux cas, il s'agit d'un commentaire, publié à intervalles réguliers par une même personne, souvent empreint d'ironie, dont les thèmes abordés portent en général sur des sujets de l'actualité socioculturelle et politique que l'auteur –journaliste, écrivain ou intellectuel– est censé connaître en profondeur. Or, il convient de signaler quelques aspects différentiels importants entre les deux.

La chronique analytique est plutôt propre d'un journaliste spécialisé qui prend en charge l'explication et le développement de certains points auquel l'article informatif, par sa condition de récit urgent des faits, ne peut s'attarder. Ce type de commentaire cherche en général l'interrelation des événements, il introduit aussi la perspective historique, afin d'encadrer la question abordée, et pose les différentes opinions qu'elle a suscitées, sans pour autant exprimer véritablement une pensée person-

nelle. Les auteurs de cette modalité semblent céder entièrement l'évaluation des faits expliqués au lecteur; c'est pourquoi le ton de leur expression est plutôt neutre, adéquat à cette écriture frontalière entre l'information et l'interprétation. Leur personnalité comme écrivains ne réside pas autant dans une écriture incisive et brillante que dans une exposition claire et intelligente des questions abordées. Et même si les plumes de ces commentaires sont parfois moins connues que celles des chroniques personnelles, leur fonction revêt une responsabilité sociale évidente; ce qui les rattache davantage à la prose didactique qu'à l'essai proprement dit.

En revanche, la chronique de type personnel, plus libre et plus diversifiée que l'antérieure, semble y adhérer tout à fait. Pour parvenir à montrer la perméabilité de cette forme par rapport à l'essai, nous allons signaler ses traits les plus marquants à la lumière du cadre canonique décrit plus haut.

La première caractéristique à remarquer dérive précisément de sa condition de texte personnel, c'est-à-dire de la perspective subjective de laquelle il envisage de façon visible les divers sujets. En fait, une grande partie du succès de cette section du journal provient dans une grande mesure de ce choix du subjectif non dissimulé dans l'examen des questions. Pierre Sormany (1990: 120) affirme qu'il s'agit d'«un texte-amalgame où peuvent se retrouver des informations nouvelles, de l'analyse, du commentaire ou même du reportage, au fil d'une lecture personnelle qu'en fait le ou la journaliste» –ce qui confirme d'ailleurs le caractère poreux et hybride de la chronique. Or, cette forme ne repose pas sur la transmission de la nouvelle, ni sur son analyse approfondie à travers la remise en contexte, mais sur la personnalité de celui qui en est l'auteur; c'est sa lecture de l'actualité et sa façon de l'exprimer que le lecteur cherche ici. Et s'il est vrai que ces chroniques, souvent signées par des écrivains et des intellectuels de prestige, fonctionnent parfois comme des ballons d'oxygène au milieu de l'épaisseur informative et, par le fait même, comme une espèce de micro-espaces de loisir, il n'en demeure pas moins qu'à travers la critique pénétrante et acérée d'un certain aspect de l'actualité, elles impliquent aussi une réflexion approfondie et pointue, qui incite le lecteur à réfléchir à son tour. Au-delà de la tonalité plus ou moins ironique ou de l'empreinte de l'actuel, qui ne sont en fait que des critères variables résultants d'une question d'intensité, c'est justement par cette valeur argumentative foncière et prédominante par laquelle la chronique rejoint l'écriture de l'essai.

Par ailleurs, à part son caractère littéraire, la chronique présente deux autres exigences de périodicité et d'espace à l'intérieur du journal qui, en principe, semblent sans intérêt dans l'essai. La chronique est en effet un texte d'opinion bref qui apparaît publié de façon périodique dans un même journal et toujours à la même place, facilement reconnaissable¹⁰. L'essai est aussi une forme brève, nous l'avons vu, mais son

¹⁰ À cet égard, il est intéressant de remarquer que «chronique» en espagnol (*columna*) renvoie à l'espace vertical concret qu'un article doit occuper dans un journal, aussi bien numérique que papier.

contenu n'est pas présenté d'une façon aussi synthétique que dans la chronique, dont la disposition à l'intérieur du journal l'oblige à une condensation maximale –souvent plus grande que celle d'un article d'opinion au sens strict. L'une des raisons qui expliquent en effet que ce type de commentaire soit si bien accepté de la part des lecteurs relève de cette condition synthétique, dont la puissance argumentative s'avère très efficace, car elle permet d'établir une connexion immédiate entre les instances et, à la fois, elle fournit vite au lecteur les motifs pour accepter ou refuser la proposition exposée au moyen d'une réflexion personnelle. Il en résulte la valeur fondamentale des notions de concision et de fragmentation que nous avons mentionnées auparavant et sur lesquelles il convient de s'attarder maintenant quelque peu.

Si, à première vue, la notion de brièveté semble simple, en réalité les limites et les dimensions du bref sont moins évidentes. En fait, pour la rhétorique classique, le critère de la longueur d'un énoncé n'est pas en lui-même suffisamment pertinent pour définir le concept de brièveté; même si, comme le signale Jean Lafond (1984: 101), «à une première approche, la *brevitas* s'oppose bien chez Quintilien¹¹ à la *copia* et chez Tacite¹² à l'*ubertas*». La *brevitas* exprime surtout la densité d'une forme capable d'énoncer des idées en abondance, tout en se servant de peu de mots, de façon à ne pas exprimer plus qu'il n'en faut. Tout paradoxal que cela puisse paraître, la concision d'un discours n'exclut pas une certaine longueur et admet dans tous les cas une diversité de formes. À cela vient s'ajouter, en outre, le fait que la brièveté ne peut être mesurée que par comparaison –sauf exceptions évidentes. En tout cas, elle ne touche pas simplement à la question formelle, ni suppose la réalisation manquée d'une œuvre majeure à venir. Elle représente la matérialisation de la vision fragmentée de la réalité que possède l'homme moderne et, en ce sens, une manière de transcrire la sensation éphémère de la labilité de la pensée, à travers une écriture transitoire et segmentée. Ainsi donc, la forme brève ne résulte pas d'une incapacité ou d'une inaptitude de l'époque moderne à réaliser l'œuvre définitive et totale, nous l'avons signalé, auparavant. Elle provient au contraire de la volonté moderne de ne jamais conclure, du choix de l'ouverture, du provisoire et de la perméabilité. L'homme moderne, inscrit dans le temps sous le mode du discontinu, semble exiger une forme fragmentée qui puisse traduire cette nouvelle expérience. Par ailleurs, comme le signale Alain Montandon (2013: 5), «la brièveté exige de la part du lecteur une plus grande attention et imagination, car il doit lui-même participer activement. Plus l'énonciation est concise et plus l'effort demandé au lecteur est grand».

¹¹ «*Brevitas quoque aut copia non genere materiae, sed modo, constant; nam ut it consiliis plerumque simplicior quaestio est, ita saepe in causis minor [...]*» (Quintilien, 1829, Livre III: 144).

¹² «*[...] et vos Materne ac Secunde, ita gravitati sensuum nitorem et cultum verborum miscetis; ea electo inventionis, is ordo rerum, et, quoties causa poscit, ubertas; ea quoties permittitur, brevitatis, is compositionis decor [...]*» (Tacite, 1875: 486).

Face aux formes brèves, deux positions sont possibles. D'un côté, l'on peut comprendre cette tendance comme un rejet de l'effort que semble demander la totalisation –et, en ce sens, ces formes pourraient être considérées comme appartenant à une catégorie mineure destinée à compléter les formes canoniques–; mais d'un autre côté, elles peuvent être aussi envisagées comme un choix délibéré au sein de tout discours. Il existe, par conséquent, un rapport étroit entre la forme brève, coupante et incisive et la vision morcelée de la réalité qui vient à coïncider, d'un point de vue historique, avec le développement de l'anatomie et des recherches microscopiques, comme l'a bien montré, entre autres¹³, Louis Van Delft (2000: 125) dans ses travaux sur l'anthropologie et le style:

L'anatomiste opère sur la conscience et la mémoire suivant la même méthode, exactement, qu'il travaille sur les corps [...]. Ainsi l'amphithéâtre permet de percevoir ce qui est au principe même de la forme brève: l'incision. Il démonte le *modus operandi* de la forme brève sur la mémoire. Si l'art de persuader est toujours l'art de produire une impression, une technique d'impression, ce savoir-faire, réduit à sa quintessence, est un art de l'incision.

Comme l'anatomiste, l'auteur d'une chronique –ou d'un essai– ne se limite pas à couper; il tranche, il dégage, il sépare, et finalement fait ressortir l'élément détaché. Il défait repli par repli et pénètre jusqu'au nerf, pour démonter le corps de la *doxa*. Il dépouille et dissèque ce tout organique qu'est le discours officiel sur la réalité, quel que soit l'aspect choisi –culturel, artistique, social ou politique–; il démembre ce discours et le décharne jusqu'à son noyau.

Ainsi émergent en même temps la nature et le statut du fragment, puisque celui-ci est en lui-même le résultat de la pratique de l'incision. Il représente ce segment détaché, qui évoque une nouvelle appréhension de la réalité, dont il ressortira une poétique du morcellement. Il faudrait certes distinguer le fragment occasionnel, motivé par les contingences de la composition de l'œuvre, du fragment intentionnel, assumé par l'auteur. Mais, dans la pratique, tous deux finissent par se confondre, car le fragment conscient imite souvent le fortuit et, du même coup, celui-ci semble traduire parfois la tendance de l'écrivain moderne à s'en tenir à l'ébauche. Pour ne citer que deux exemples bien connus, songeons à Pascal et aux romantiques allemands. Les *Pensées* (1669), tout en étant un travail préparatoire d'une œuvre postérieure à venir, révèlent une esthétique du fragmentaire que l'œuvre future de l'auteur n'aurait pas reniée. La finalité des *Fragments* allemands (1797-1798), conçus comme «condensation de la totalité», consiste, selon Novalis, «à exprimer une parole première et essentielle dont nous avons perdu le souvenir» (Baron et Mantero, 2000: 13).

¹³ Cf. à ce même sujet, les études sur les formes brèves de Jean Lafond (1984).

Malgré son aspect cloisonné, le fragment révèle une forme riche et suggestive qui arrive à exprimer une étonnante plénitude de sens, par l'effet évocateur de la condensation opérée sur la réalité. Il réserve donc au lecteur un rôle plus actif que les longs développements qui épuisent leur matière, puisque l'inachèvement de la forme laisse toujours quelque chose à penser. L'apparente clôture du fragment ouvre ainsi paradoxalement la voie à l'espace libre de la réflexion personnelle, de telle manière qu'il se produit une espèce de *promotion* du lecteur, appelé à contribuer à la pleine réalisation du texte. À cette démarche, partagée en commun par la chronique et par l'essai, vient s'ajouter parfois le ton assertif de ces écritures qui ne revêt cependant qu'une valeur stylistique.

Dans *De l'institution des enfants* (I, 26), Montaigne énonçait sa définition célèbre de style idéal:

Le parler que j'aime, c'est un parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche; un parler succulent et nerveux, court et serré, non tant délicat et peigné, comme véhément et brusque [...] plutôt difficile qu'ennuyeux, éloigné d'affectation, désigné, descousu et hardy: chaque lopin y face son corps; non pédantesque, non fratesque, non pleideresque, mais plutôt soldatesque, comme Suetone appelle celui de Julius Caesar (I, 26, t. I: 171-72).

Ce langage vif et condensé –relevant, chez Montaigne, de l'influence de Sénèque– conduit l'auteur à la *pointe*, à la pensée aiguë et profonde, contenue dans peu de mots. Et ce discours coupé et tranchant, qui vient s'opposer au style périodique dont la logique syntaxique confond le lecteur moderne, deviendra caractéristique aussi bien de l'essai que de la chronique.

Finalement, l'assiduité de la chronique constitue un autre facteur de l'adhésion à cette forme: le lecteur, séduit par la vision personnelle de la réalité qui lui est exposée, se laisse attraper dans la dynamique de la périodicité et attend impatient l'article suivant. Souvent, la chronique fait appel aussi au récit d'une anecdote personnelle, fictionnelle ou véridique, non seulement comme la meilleure formule pour présenter et interpréter la réalité, mais comme la meilleure stratégie de persuasion; aspect sur lequel cette forme coïncide tout à fait avec l'essai qui choisit normalement lui aussi la démarche inductive. Il suffit d'évoquer, à ce propos, la puissance rhétorique de l'exemple personnel inséré dans l'essai de Montaigne. Rappelons, en guise d'exemple, l'épisode de sa chute de cheval que l'auteur exploite de tous les points de vue, dans *De l'exercice* (II, 6), l'exprimant sous la forme narrative, descriptive et réflexive, connaisseur de la force argumentative du récit d'anecdotes personnelles à

l'intérieur du développement spéculatif¹⁴. L'effet persuasif du discours s'agrandit à mesure que la référence devient proche. Mais, la contrainte de l'espace dans la chronique raccourcit au minimum les micro-récits personnels qui se réduisent la plupart des fois à de simples notes, indices concis, que souvent seul le lecteur adepte arrive à décoder et à interpréter dans toute leur étendue.

3. Conclusion

Nous avons remarqué ci-dessus la valeur relative de l'actualité des sujets abordés, par rapport à la portée réflexive de ces écritures. Ni l'essai, ni la chronique –quoique celle-ci dans une plus grande mesure– ne sont soumis à la dictée absolue de l'actuel; parfois, même le contenu du thème choisi semble secondaire comparé au poids de la pensée exprimée. Dans les deux cas, s'impose le critère de l'expression d'un ou de plusieurs arguments sur un sujet quelconque, pour en faire part aux lecteurs et obtenir leur adhésion aux idées proposées.

Or, il est vrai que plus s'avère proche une question par son caractère présent, plus efficace devient la poussée argumentative du discours qui la supporte. Dans ce but, il semble naturel que la chronique, tout comme l'essai, puise souvent dans le contemporain et même dans le quotidien, afin d'augmenter l'effet de sa force communicative et persuasive. En effet, la proximité du sujet permet au lecteur de mieux saisir la pensée de l'auteur et, de ce fait même, par le biais de l'insertion dans la réalité la plus concrète, la chronique et l'essai parviennent à développer leur capacité argumentative dans toute leur étendue. Sans que, pour autant, ces écritures manquent d'une réflexion approfondie; bien au contraire, n'importe quel motif –aussi insignifiant soit-il– est susceptible de devenir l'objet d'une chronique ou d'un essai et d'être porté à la réflexion la plus élevée. Cet emploi du quotidien –parfois dans son aspect le plus trivial– prend donc une force extraordinaire dans ces écritures, dans la mesure où elles impliquent la participation immédiate du lecteur, qui se voit tout de suite concerné quand il s'engage dans des terrains qui lui sont familiers.

¹⁴ «[...] m'estant allé un jour promener à une lieue de chez moy, qui suis assis dans le moiau de tout le trouble des guerres civiles de France [...] j'avoy pris un cheval bien aisé, mais non guiere ferme. A mon retour, une occasion soudaine s'estant présentée de m'aider de ce cheval à un service qui n'estoit pas bien de son usage, un de mes gens, grand et fort, monté sur un puissant roussin qui avoit une bouche desesperée, frais au demeurant et vigoureux, pour faire le hardy et devancer ses compaignons vint à le pousser à toute bride droict dans ma route, et fondre comme un colosse sur le petit homme et petit cheval, et le foudroier de sa roideur et de sa pesanteur, nous envoyant l'un et l'autre les pieds contre-mont: si que voilà le cheval abbatu et couché tout estourdy, moy dix ou douze pas au delà, mort, estendu à la renverse, le visage tout meurtry et tout escorché, mon espée que j'avoy à la main, à plus de dix pas au delà, ma ceinture en pieces, n'ayant ny mouvement ny sentiment, non plus qu'une souche. C'est le seul esvanouissement que j'aye senty jusques à cette heure» (Montaigne, 1978, II, 6, t. I: 373 et ss.).

D'autre part, cette valeur de l'actualité a trait aussi au passage du particulier à l'universel, qui caractérise ces deux formes. À travers l'immersion dans l'actualité concrète, l'essai et la chronique arrivent à transcender le plan de la pure contingence individuelle, pour toucher à des catégories universelles et intemporelles. L'originalité de ces écritures ne vient donc pas de la nouveauté des thèmes traités, mais du traitement lui-même, configuré par l'auteur, à partir de la considération de sa réalité contextuelle, opérée à la lumière de son regard personnel.

La notion de *généricité*, prise dans sa signification la plus large, a donc fait ressortir la condition paradigmatique de l'essai dans le cadre des écritures littéraires non-fictionnelles, réunies sous le nom de *littérature de réflexion*. Un ensemble hétérogène et changeant, composé de nombreuses formes voisines, malléables et poreuses, destinées à exprimer des idées en vue de provoquer la réaction et/ou l'adhésion du lecteur aux thèses qui lui sont présentées. Parmi ces formes contiguës, sont à remarquer les écritures de l'intimité et de la mémoire, les correspondances, la prose didactique et les articles d'opinion de la presse écrite. Or, par son caractère nettement hybride et sa plus grande proximité de l'essai, la chronique journalistique revêt une importance particulière, car, en développant au maximum la fonction vectorielle du regard personnel sur le réel, elle parvient à rendre entièrement visible le caractère perméable et transfrontalier de ces écritures argumentatives de non-fiction.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADORNO, Theodor W. (1984): *Notes sur la littérature*. Traduction de Sybille Muller. Paris, Flammarion.
- ALBERT, Pierre (1998): *La presse française*. Paris. La Documentation française.
- BARAZ, Michaël (1968): *L'être et la connaissance selon Montaigne*. Paris, Corti.
- BARON, Philippe et Anne MANTERO [dir.] (2000): *Bagatelles pour l'éternité. L'art du bref en littérature*. Besançon, Presses universitaires Franc-comtoises.
- BARTHES, Roland (1975): *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil (coll. Écrivains de toujours).
- DAMBRE, Marc et Monique GOSSELIN-NOAT [dir.] (2001): *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- GLAUDES, Pierre et Jean-François LOUETTE (2011): *L'Essai*. Paris, Armand Colin.
- JEANNELLE, Jean-Louis (2005): «Histoire littéraire et genres factuels». *Fabula-LhT*, n° zéro (*Théorie et histoires littéraires*). [Consultation en ligne: <http://www.fabula.org/lht-10/Jeannelle.html>; 4/2/2016]
- KRISTEVA, Julia (1969): *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil (coll. Points Essais)

- LAFOND, Jean (1984): «Des formes brèves de la littérature morale au XVI^e et XVII^e siècles», in Jean Lafond (dir.), *Des formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e-XVII^e siècles)*. Paris, Vrin, 101-122.
- MACÉ, Marielle (2006): *Le Temps de l'essai*. Paris, Belin.
- MONTAIGNE, Michel de (1978): *Essais*. Tomes I et II. Édition de Pierre Villey conforme au texte de l'exemplaire de Bordeaux. Paris, PUF.
- MONTANDON, Alain (2013): «Formes brèves et microrécits». *Les Cahiers de Framespa* 14 [Consultation en ligne: <http://framespa.revues.org/2481>; 5/2/2016].
- PICARD, Jean-Claude (1999): «La chronique dans les quotidiens québécois : un genre journalistique de plus en plus populaire». *Les Cahiers du journalisme* 6, 36-49.
- PICAZO, María Dolores (2007): *El ensayo literario en Francia*. Madrid, Síntesis.
- PICAZO, María Dolores (2010): «La nouvelle de Marguerite de Navarre entre le “devis” et le commentaire», in José Manuel Losada (dir.), *Métamorphoses du roman français. Avatars d'un genre dévorateur*. Louvain, Peeters, 51-62.
- QUINTILIEN (1829-1835): *Institution oratoire*. Traduction de C.V Ouizille. Paris, Panckoucke [consultation en ligne: <http://gallica.bnf.fr/>; 5/2/2016].
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2001): «Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui», in Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 11-20.
- SORMANY, Pierre (1990): *Le métier de journaliste*. Montréal, Les Éditions du Boréal.
- TACITE (1869): *Dialogue sur les orateurs*, in M. Nisard (dir.) *Œuvres complètes*. Traduction d'A. Dureau de Lamalle. Paris, Firmin Didot Frères, Fils et Cie, Libraires [consultation en ligne: <http://gallica.bnf.fr/>; 5/2/2016].
- VAN DELFT, Louis (2000): «Le modèle anatomique de la forme brève», in Philippe Baron et Anne Mantero (dir.) *Bagatelles pour l'éternité. L'art du bref en littérature*. Besançon, Presses universitaires Franc-comtoises, 115-129.
- VIELLARD-BARON, Jean-Louis (1997): «Platonisme éthique et platonisme chrétien: Montaigne, lecteur de Platon», in Ada Neschke-Hentschke (dir.) *Images de Platon et lectures de ses œuvres*. Louvain, Peeters, 217-236.