

## *Quelques aspects de la persuasion littéraire*

MARÍA DOLORES PICAZO  
Universidad Complutense de Madrid

### RÉSUMÉ

Le but de cet article consiste à déterminer les fondements de ce que l'on appelle à l'heure actuelle *littérature d'idées*, à partir d'une réflexion sur les binômes discursivité-argumentation et fragmentation-concision.

**Mots clé:** littérature d'idées - argumentation - discursivité - fragmentation.

### RESUMEN

El objetivo de este artículo consiste en determinar los fundamentos de lo que se ha dado en llamar en la actualidad *literatura de ideas*, a partir de una reflexión sobre los binomios discursividad - argumentación y fragmentación - concisión.

**Palabras clave:** literatura de ideas - argumentación - discursividad - fragmentación.

### ABSTRACT

This paper intends to lay the theoretical foundations of what is nowadays currently termed «the literature of ideas». In order to achieve that theoretical grounding, some reflections on the pairs 'discursivity and argumentation' and 'fragmentation and concision' are considered.

**Key words:** literature of ideas - argumentation - discursivity - fragmentation

Avant d'aborder la description des deux axes essentiels sur lesquels repose l'ensemble de cette littérature de réflexion, à visée nettement persuasive, appelée —peut-être à tort— littérature d'idées, il convient de délimiter un peu ce

vaste champ littéraire dont on parle de plus en plus de nos jours, quoique d'une manière assez floue, à mon sens.

Un grand nombre de rhétoriciens modernes, soucieux de revendiquer le statut littéraire d'un certain type d'oeuvres —disons marginales ou inclassables— a fait un effort pour grouper et systématiser tout un corpus de textes, parmi lesquels les essais, les pamphlets, les discours, les correspondances, les préfaces, post-faces et, certainement de nos jours aussi les articles de presse, en fonction d'un critère rhétorique de mise en discours qui porte, de mon point de vue, sur la dimension discursive et la visée argumentative qui caractérisent toutes ces formes, par dessus tout autre signe distinctif. Un ensemble d'ouvrages, donc, ou d'opuscules plus ou moins longs, qui néanmoins se sont révélés d'un grande importance dans la littérature moderne —et j'entends par moderne, dans ce cas, la littérature à partir du XVI<sup>e</sup> siècle—, sans lequel 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 précisément ce qu'est, à l'heure actuelle, la littérature d'idées.

De manière très brève et rapide, je dirai que la littérature d'idées—à part les deux constantes que je vais développer tout de suite— présente un vecteur commun qui parcourt toutes ses formes. Il s'agit dans tous les cas d'une écriture à vocation littéraire, destinée à exprimer des idées, dans le but de provoquer l'adhésion des lecteurs aux thèses proposées, par le recours à toute une série d'assertions ou arguments. On reviendra plus tard précisément sur cet aspect. Il s'agit donc, d'une littérature de nature essentiellement réflexive, sans doute particulière en raison de sa diversité de formes qui chevauchent sur plusieurs genres classés et qui, en tout cas, cherche depuis déjà plus de deux siècles la voie journalistique pour s'exprimer. D'où, en dernière instance, sans doute, la pertinence d'une approche interdisciplinaire.

Cela dit, voyons maintenant quelles sont les assises, les deux fondements de base principaux, à mon sens, sur lesquels repose l'ensemble de la littérature d'idées.

Le premier est constitué par le binôme *discursivité-argumentation* et le second par la bipolarité *fragmentation-concision*, dont les termes ne sont pas exactement équivalents; il s'agit certainement d'une même tendance à la brièveté, mais qui se développe sur deux plans différents: l'un le plan du genre, l'autre le plan du discours proprement dit. On le verra un peu plus tard.

Commençons par le couple *discursivité-argumentation*.

Chaïm Perelman qui est sans doute l'un des néo-rhétoriciens qui de façon la plus complète a abordé la question de l'argumentation, définit ce concept de la manière suivante: *L'argumentation tend à provoquer ou à accroître l'adhésion des esprits aux thèses qu'on présente à leur assentiment*. De cette définition tirée de son *Traité de l'argumentation*, publié en 1970 avec Olbrecht-Tyteca, et qui est devenue déjà classique on peut extraire quelques idées importantes.

Il s'agit, en premier, d'une démarche **rationnelle** et **consciente** qui opère avec un **matériau spéculatif** —les idées, les thèses dont parle Perelman— et qui implique toujours un **interlocuteur** —plus ou moins explicite— dans un but nettement **persuasif**.

D'où, la pertinence de l'étude des techniques et des stratégies discursives mises en oeuvre pour provoquer cette adhésion. Or, il convient de ne pas confondre ici les notions de vérité et d'adhésion; Perelman, en fait, propose de les considérer séparément avant de les examiner dans leurs interférences.

Ainsi donc, le concept d'argumentation, proposé par Perelman remonte aux sources antiques qui considéraient la rhétorique comme étant un art oratoire destiné à convaincre la multitude, réunie sur la place publique, de la validité ou le bien-fondé des idées qu'on leur présentait. Aujourd'hui, l'allocution n'est plus simplement orale mais aussi écrite, et la place publique ce sont les textes d'opinion offerts par la littérature d'idées et les média. Comme le disent de manière très pertinente, Luisa Santamaría et María Jesús Casals dans leur livre *La opinión periodística: El intelectual no puede prescindir de una actuación mediática si quiere que su conocimiento tenga beneficios para la sociedad en la que vive y se desarrolla*.

Tout cela me conduit, à mon tour, à concevoir la notion d'argumentation de la manière suivante. Il s'agit, de mon point de vue, de la dynamique ou la démarche par laquelle une personne essaie d'amener un auditoire, un lecteur —dans le cas de la littérature—, bref, un ou un groupe de récepteurs, à adopter une position, par le recours à des assertions ou arguments qui visent à montrer la validité ou le bien-fondé de cette position.

De là, l'intérêt et la pertinence, d'une analyse des formes, des figures et des différents types d'arguments, utilisés en vue de convaincre, de persuader et de séduire les lecteurs; si l'on admet, suivant la réflexion de Pascal dans *L'Art de persuader*, une progression dans la démarche argumentative. Progression qui irait de la conviction à la persuasion et de la persuasion à la séduction; c'est-à-dire une gradation qui irait d'une persuasion essentiellement intellectuelle, où la raison, la démonstration et l'objectivité primeraient par-dessus tout autre critère, jusqu'à une persuasion plutôt sentimentale où l'émotion, l'affectivité et la subjectivité l'emporteraient.

Et justement, l'un des lieux où un ensemble représentatif de stratégies argumentatives entre en jeu, à l'heure actuelle, c'est la littérature d'idées dans toutes ses formes, mais tout particulièrement, dans l'essai littéraire et l'article journalistique d'opinion.

Voilà le champ notionnel de l'argumentation que nous allons considérer.

Si nous en venons maintenant au concept de discursivité qui s'y intègre, on procédera de la même manière; c'est-à-dire qu'on partira d'une référence extérieure, d'ordre plus général, pour passer progressivement à proposer une approche plus personnelle.

Nous partirons, cette fois-ci, des réflexions que Javier del Prado a faites, à ce sujet, dans ses oeuvres *Teoría y práctica de la función poética* et *Análisis e*

*interpretación de la novela*; car c'est à lui qu'il correspond d'avoir déterminé la singularité de chacune des instances —narrativité, discursivité et poéticité— en les envisageant les unes par rapport aux autres, c'est-à-dire dans leurs interférences réciproques.

Dans *Teoría y práctica*, il dit textuellement: *Hay discursividad cuando un texto —ensayo o tratado— se crea como disertación que se organiza como diacronía sintagmática de una hipótesis que se convierte al final del trayecto en tesis o en floración de nuevas hipótesis. El lector sigue ese discurrir lógico y temporal que, de no existir, nos mantendría siempre en un discurso incoherente y, por consiguiente, carente de demostración* (p. 98)

De cette définition, je crois qu'il nous intéresse surtout de retenir l'importance accordée à la dimension diachronique de la discursivité, car malgré toutes les ruptures, tous les méandres, tous les écarts ou toutes les bifurcations que puisse imposer une pensée par sa condition d'*illumination* ou de *présence fulgurante*, on ne peut ignorer dans son expression un discours —au sens étymologique du terme— d'ordre syntaxique.

Par ailleurs, de cette première approche au concept de discursivité, on peut déjà esquisser aussi son mode général de progression. En effet, la progression discursive, c'est-à-dire, le discours de la raison —en dérive logique ou pas— se réalise en fonction des éléments propres de la formulation logique que l'homme fait de la réalité. Les prémisses d'un problème, les objections que l'on fait à une hypothèse, les rapports de cause-effet, le but que l'on cherche quand quelque chose est affirmée, etc... sont les assises de toute une armature de propositions conditionnelles, causales, concessives, finales, etc. sur lesquelles s'appuie la progression du discours. Tous ces éléments d'articulation syntaxique —connecteurs et autres— sont appelés *charnières discursives*.

Il est donc évident qu'une étude rhétorique d'un texte —quel qu'il soit: essai ou article de presse— à visée argumentative devra forcément tenir compte de ces éléments *charnières discursives* pour évaluer dans toute son étendue sémantique la progression du discours dans son écart par rapport à la norme; ce qui revient à dire: pour mesurer dans toute son ampleur la signification des modulations et des inflexions d'une pensée exprimée en mouvement.

De là que je propose, à mon tour, pour cerner d'un peu plus près le concept de discursivité de l'entendre comme la tendance explicite et consciente au développement argumentatif, opéré par l'instance énonciative constamment et volontairement actualisée. Car, en effet, toute lecture —même la plus sommaire— d'un texte d'opinion montre clairement à quel point son objet exige l'actualisation permanente de l'instance énonciative. Actualisation qui, dans les textes d'opinion, se réalise en général, au moyen de toute une série de procédés rhétoriques, parmi lesquels, il faudra relever en gros caractères:

— la prolifération d'unités déictiques (c'est-à-dire tous les signes de l'inscription de l'axe *ego-hic-nunc*)

- les indices de l'activité dialogique (à savoir binôme question-réponse, interpellations, phrases inachevées, etc.) et
- en général, toute sorte de marques énonciatives, soit toute sorte de signes axiologiques, affectifs, modalisateurs, etc.)

Mais aussi, à travers toute une autre série d'indices moins voyants si l'on veut, mais également indicatifs de la subjectivation du discours, parmi lesquels, les traits stylistiques et surtout —et c'est sans doute le plus suggestif, de mon point de vue— tout ce qui se rapporte à la structuration métaphorique même du texte —puisque c'est bien de littérature que nous parlons— c'est-à-dire tout ce réseau de symboles, de thèmes et d'images où se greffe souvent l'instance réflexive ou pensante de l'écrivain.

Car dans le domaine littéraire la procédure émotionnelle cohabite, sinon l'emporte sur la procédure rationnelle, par sa plus grande puissance imageante qui, dans ce cas, implique une efficacité argumentative extraordinaire.

La discursivité étant ainsi l'axe de soutien de l'écriture spéculative, il devient nécessaire d'aller encore un peu plus loin.

*Les plans les plus représentatifs de la rhétorique moderne se trouvent généralement dans les essais au sens très large du terme. Ce genre essentiellement écrit, comprend notamment les articles de presse, les essais proprement dits, les travaux universitaires et scientifiques de toute sorte (p. 195).*

Cette citation de Jean-Jacques Robrieux introduit le dernier chapitre de son livre *Éléments de rhétorique et d'argumentation*; et dans ce chapitre intitulé «Rhétoriques de l'essai», Robrieux revoit les structures argumentatives les plus fréquentes et les plus simples auxquelles peut recourir un essayiste. En ce sens, il cite tout d'abord *le plan thématique ou catégoriel*, qui est surtout commode pour qui veut argumenter dans une direction unique; car ici les arguments se succèdent selon les schémas classiques de la confirmation antique, c'est-à-dire suivant le plan de type: d'abord/ensuite/enfin.

Il examine ensuite *les plans oppositionnels*, c'est-à-dire ceux qui sont conçus pour analyser, réfuter, polémiquer, comparer ou nuancer; et où le seul point en commun est de mettre deux thèses en présence. Car, à partir de là, les formes qu'ils peuvent présenter sont innombrables: en deux parties, par exemple: avantages/inconvénients; passé/présent; ou en trois parties: thèse/antithèse/synthèse, etc.

Et finalement, il observe les *plans analytiques*, c'est-à-dire ceux dans lesquels s'articule l'analyse d'un problème. On rencontre normalement ces plans dans les rapports de tous types, ainsi que dans de nombreux textes qui s'y apparentent, notamment dans la presse et les essais journalistiques ou scientifiques. Et, s'il est vrai que de nombreux plans de rapports peuvent être conçus, le fait est qu'ils se ramènent en réalité aux mêmes structures types, du genre: problème/causes/conséquences; situation/avantages/inconvénients, etc.

Bref, il s'agit de structures élémentaires, à l'état pur, de schémas rigoureux qui, néanmoins, sont susceptibles de tout sorte de variations. Or, tout en considérant la multiplicité de combinaisons et de variations possibles, il devient évident qu'il faudrait éviter tout classement rigide, car la rhétorique des essais littéraires et des articles opinatifs, concrètement, ne correspond pas toujours à ces schémas-type; qui plus est, il arrive très souvent que la démarche argumentative, quand il s'agit de littérature soit plus personnelle, plus intime, si l'on veut.

Certains de ces néo-rhétoriciens modernes, dont on parlait au début qui ont voulu réhabiliter la littérature d'idées, sont d'accord sur le fait que justement dans le cas de cette littérature, à visée explicitement argumentative, c'est l'enthymème —c'est-à-dire la forme abrégée et vraisemblable du syllogisme— qui s'impose comme la forme la plus appropriée de l'argumentation en raison de sa structure rigoureuse et de sa fonction déductive contraignante.

En revanche, dans la littérature narrative ou plutôt fictionnelle, c'est l'exemple qui est l'argument le plus approprié en raison de sa puissance imageante, sensorielle et éventuellement émotionnelle.

Ce qui revient à dire que la littérature d'idées suit normalement une procédure déductive, opte pour l'esthétique de l'abrégement et de la concision et joue sur l'implicite. Alors que la littérature fictionnelle suit la procédure inverse, c'est-à-dire procède par induction, recherche l'esthétique du récit et joue sur l'imaginaire.

Mais, j'insiste, ce ne sont là de mon point de vue que des tendances plus ou moins claires qui, en tout cas, ne devraient pas s'exclure mutuellement. Car, pour ne prendre qu'un seul exemple —qui de toute manière me semble paradigmatique— il faut dire que l'essai de Montaigne qui constitue le point de repère incontestable de la littérature essayistique moderne, s'intègre sans doute dans cette littérature enthymématique, non-narrative, à visée persuasive, mais il participe également des coordonnées de la narration fictionnelle. Signalons simplement, pour ne pas trop nous attarder, que d'emblée la démarche de Montaigne est plutôt inductive que déductive, puisqu'il part toujours de lui-même, de son expérience personnelle, pour atteindre, en dernière instance et le cas échéant, l'humaine condition; et d'un autre côté et de manière plus précise, rappelons aussi combien de fois il recourt aux exemples tirés de sa propre expérience pour persuader le lecteur par la prégnance imageante du récit.

Ce qui signifie, en définitive, que dans les formes les plus littéraires —si l'on peut dire— de la littérature d'idées, la puissance imageante et émotionnelle de l'écriture l'emporte très souvent sur la rationalité argumentative.

Le deuxième axe sur lequel s'appuie cette littérature est le binôme fragmentation-concision. On disait, un peu plus haut, que les termes de cette bipolarité n'étaient pas exactement équivalents; qu'il s'agissait, bien sûr, d'une même tendance à la brièveté, mais qui se développait sur deux plans différents: l'un, le plan du texte en tant que genre, l'autre, le plan du discours proprement dit.

Il convient donc de commencer par une réflexion sur cette notion de brièveté qui rattache les deux termes de ce binôme.

Si, à une première approche, la notion de briéveté paraît simple, les limites et les dimensions du bref sont, dans la réalité, moins saisissables.

En fait, pour la rhétorique, la briéveté ne s'est jamais définie par la seule dimension de l'énoncé. Même si, en principe, la *brevitas* s'oppose bien chez Quintilien à la *copia* et chez Tacite à l'*ubertas*, elle se signale surtout par la densité d'une forme qui dit beaucoup en peu de mots. De telle sorte que la seule règle fondamentale pour l'auteur de l'*Institution oratoire* est que l'on ne dise pas plus qu'il ne convient. Ce souci de condensation lié à l'exigence de la clarté demeurera, par ailleurs, à toutes les époques, la vertu classique par excellence. C'est-à-dire, qu'il existe une difficulté réelle pour délimiter ce qu'est une forme brève. D'autant plus que, curieusement, la briéveté, par un paradoxe apparent n'exclut pas une certaine longueur et admet une diversité de formes. En outre, hors mis les cas où elle est évidente, la briéveté ne peut s'évaluer que par comparaison; de là que l'interrogation sur le bref croise nécessairement le domaine de l'intertextualité ou de l'architextualité.

Par conséquent, la briéveté qui n'est donc pas simplement une question de dimension formelle, ni un manque ou une faillite, est la concrétion d'une vision fragmentée de la réalité et, par là, une manière de répondre à une appréhension de la temporalité, de transcrire en une écriture transitoire, morcelée, la sensation éphémère de la labilité de la pensée. L'homme moderne, inscrit dans le temps sur le mode de la discontinuité, exige une forme en bribes qui traduise cette nouvelle expérience, car ce qui est premier maintenant n'est plus la durée, mais l'instant que G. Bachelard —déjà dans *L'intuition de l'instant*— considérait comme la seule façon qu'a la psyché d'appréhender le temps.

Face aux formes brèves deux discours peuvent être tenus: d'un côté, on peut justifier le recours à pareil procédé par le plaisir qu'il y a sans doute à accumuler de petits éléments sans prétendre à l'effort de quelque totalisation, de telle sorte que l'on voit souvent ce type d'écriture présenté comme une catégorie autonome, voire même mineure, de textes destinés à prendre place aux côtés de formes canoniques. Mais d'un autre côté, on peut aussi estimer que les formes brèves constituent une tentation constante au sein de tous les discours et qu'elles représentent en fait un choix possible au sein de chaque grand genre. Ainsi de la narration et de la réflexion dans toutes leurs variantes: épopée, récit de vie, critique littéraire, philosophie, etc. Et de cette manière, en ce qui nous concerne, face aux grandes sommes philosophiques on voit apparaître tout un ensemble, une lignée de penseurs qui récusent l'idée de totalisation et recherchent le vrai dans l'éclat isolé de la pensée.

La forme brève ne révèle donc pas une incapacité ou une inaptitude de l'époque post-moderne à parfaire l'oeuvre définitive et totale, comme on serait tenté de le croire, mais bien autrement elle révèle une volonté —toute moderne, il est vrai, mais nous avons dit qu'on entend par modernité l'époque qui commence à partir du XVI<sup>e</sup> siècle— une volonté donc de ne jamais conclure de manière définitive, un choix du provisoire, du passager, une option déclarée pour la perméabilité, c'est-à-dire pour ce qui est susceptible d'être contrargumenté.

En fait, quand Joubert écrivait: *je suis comme Montaigne impropre au discours continu*, il n'avouait pas tant une inaptitude qu'il ne définissait une forme d'esprit, une conduite anthropologique et une position idéologique de l'homme moderne, qui se concrétise en un rapport différent au monde et à soi-même et qui montre en littérature un halo de révélation. On reviendra sur ce point un peu plus tard.

Il devient donc évident qu'il existe un rapport étroit entre la forme brève, tranchante et incisive et une vision segmentée de la réalité qui, du point de vue historique coïncide d'ailleurs avec le développement de l'anatomie et des études microscopiques. A ce sujet, les travaux de Louis van Delft sur l'anthropologie et le style (et concrètement son article *Le modèle anatomique de la forme brève*) présentent un grand intérêt: *Si l'art de persuader est toujours l'art de produire une impression, une technique d'impression, ce savoir-faire* (Louis van Delft fait référence ici à la pratique de la dissection), *réduit à sa quintessence, est un art de l'incision.*

Le concept d'incision, de fente est donc clé; mais l'anatomiste ne se limite pas à couper. *Il détache, écarte, sépare, déplie, isole, dégage, et finalement met à jour et en évidence. Il dé-fait, repli par repli, pli par pli, fibre à fibre. Il pénètre jusqu'à l'os, jusqu'au nerf, jusqu'au linéament.* Et bien, de la même manière l'essayiste opère sur le corps du discours de la doxa. Il dépouille et dissèque ce tout organique qu'est le discours officiel sur la réalité, c'est-à-dire ce tout développé, composé de parties, ordonné et régulier. Il démembré ce discours, il le décharne jusqu'à son noyau, jusqu'à la moelle.

Et ainsi se précise la nature et le statut du fragment. Le fragment —sur lequel nous allons revenir tout de suite— étant précisément ce qui a été détaché.

Ainsi donc, l'opération de l'incision est le pas préalable qui conduit à la fragmentation de la forme et à la concision du style —sur laquelle nous allons revenir également. Pas préalable de nature idéologique, car il implique une façon d'appréhender la réalité, qui caractérise toute la littérature d'idées moderne, dont les différentes expressions —essai, article, lettre, etc.— se présentent toujours sous une forme brève.

Par conséquent, si la forme brève a pu apparaître longtemps comme une forme mineure, elle est sans aucun doute devenue, pour la modernité, l'un des modes privilégiés de l'écriture en ce qu'elle procède d'un refus de la doxa qui la conduit à cerner au plus près une réalité qui sans cesse se dérobe.

Après cette réflexion sur l'idée de brièveté qui me semblait tout à fait nécessaire, en ce sens qu'elle suppose le noyau commun du binôme fragmentation-concision, abordons le premier des deux termes.

On vient de voir la relation qui s'établit entre le geste de l'incision et le morcellement du discours, de sorte que le fragment résulte être la conséquence naturelle de cette nouvelle appréhension de la réalité et de l'inscription de l'homme moderne dans le temps; autrement dit, du nouveau rapport de l'homme moderne au monde et à soi-même.



D'où, le besoin de bien distinguer le fragment accidentel, dû aux contingences de la composition de l'oeuvre, du fragment —disons— conscient, assumé par l'auteur; même si la réalité finit par confondre tous les deux. Puisqu'en fait, très souvent, le fragment délibéré imite volontiers l'accidentel et, par contre, le fragment apparemment fortuit traduit la propension de l'essayiste moderne de s'en tenir à l'esquisse.

Songeons, pour ne citer que deux exemples, à Pascal et aux romantiques allemands.

Pascal n'a jamais conduit à leur terme que quelques traités, et ses *Pensées*, si elles ne sont qu'un travail préparatoire, témoignent d'une esthétique de la brièveté et de la fragmentation que l'oeuvre future, composée sans doute d'une suite de petits textes —parmi lesquels: lettres, discours, etc.— n'aurait certainement pas reniée.

Les Fragments des romantiques allemands, de leur côté, reposent sur la dialectique de la partie et du tout. Ils ont pour but, selon Novalis, d'exprimer une parole première et essentielle dont on a perdu la mémoire. Ils sont encore compris comme condensation de la totalité. Le bref étant le secret de l'illimité dans le restreint, il accueille la vertu romantique de l'infini.

Sans partager peut-être entièrement cette vision romantique, on peut néanmoins observer, dans le visible dépouillement du fragment, une forme qui aboutit à une remarquable plénitude de sens; car, en dépit de son apparente inconsistance, le fragment est une forme riche qui peut apporter une révélation au lecteur ou le mettre sur le chemin de quête. C'est de ce point de vue que l'on parlait avant de révélation.

Le fragment réserve donc au lecteur un rôle plus actif que les longs développements qui épuisent leur matière, puisque l'inachèvement de la forme laisse *quelque chose à penser*. L'apparente clôture du fragment n'exclut pas paradoxalement une voie vers les espaces libres de la réflexion. Il y a, par conséquent, une certaine promotion du lecteur, contraint en quelque sorte de collaborer au texte —soit-il essai littéraire ou article de presse— et d'en devenir d'une certaine manière co-auteur. Cette nouvelle relation à l'oeuvre implique, tant pour le récepteur que pour le créateur, plus de liberté que n'en laissaient l'esthétique du fini et du développement complet.

Essai, article, pensée, fragment qui ne viennent donc pas de l'impuissance bourgeoise à la totalisation, n'ont rien non plus de bloc monolithique, malgré la fermeture et la fausse étanchéité de leur structure. Cette apparente clôture, renforcée d'ailleurs par l'hégémonie de l'assertif dans le discours, n'est que relative à chacune des unités, prises en elles-mêmes et individuellement —et encore!—, mais l'ensemble qu'elles constituent interdit de les fixer dans cette autonomie qui leur est d'abord conférée. L'absolu de l'assertion —qui semble caractériser toutes ces formes— n'est en définitive qu'un effet de style et l'opérateur de la discontinuité —sur laquelle nous allons réfléchir brièvement tout de suite— c'est-à-dire, curieusement, l'ouverture à la réflexion personnelle en totale liberté.

Par ailleurs, ces oeuvres fragmentaires conduisent parfois à un recueil unitaire qui semble accorder les fulgurations de sens de chaque unité. Il est ainsi des *Essais* de Montaigne, sans que cela implique que l'on doive imposer un fil conducteur —disons-artificiel à l'oeuvre, comme certains critiques américains—Daniel Martin, en particulier— ont voulu faire.

Et finalement, esquissons une approche au concept de concision.

Francisco Ayala dans son livre *La Retórica del Periodismo* dit textuellement: *La exigencia de la concisión, que es común a todo el trabajo periodístico, responde, ante todo, a consideraciones de orden material.* Cette affirmation qui est sans doute valable pour ce qui est du strict domaine journalistique —et encore faudrait-il y réfléchir d'un peu plus près!— me semble tout à fait insuffisante si l'on tient compte de l'ensemble des formes littéraires qui nous occupent en ce moment. Je crois, en effet, qu'il y a d'autres raisons plus profondes en ce qui concerne l'expression des idées qui expliquent la tendance à la concision. Nous en avons vu quelques-unes et on pourrait en considérer d'autres comme, par exemple, le fait que la concision, qui implique nécessairement dans ces cas condensation, a sans doute aussi une fonction argumentative par l'effet suggestif et provocateur qu'elle produit. En ce sens, la concision du style serait l'équivalent du jeu de l'orateur, par exemple, en matière de persuasion; et de ce point de vue là, le motif ne serait plus une simple question d'espace matériel, mais une stratégie calculée et une fin visée.

On a vu il y a un moment que l'opération de l'incision était le geste décisif qui permettait d'analyser le réel et de disséquer les faits, c'est-à-dire l'action première qui conduit à la fragmentation et à la concision du style. Et en fait, il ne peut en être autrement, car une pratique de ce genre, qui est une conduite et une forme de vie, exige un mode d'expression approprié, c'est-à-dire en accord avec elle. Qui plus est, la modernité semble réclamer, non pas exactement que toute idée conséquente d'un processus de dissection tranchant soit énoncée de la même manière, mais plutôt que la pratique de l'écriture coupante et rompue soit, en elle-même, la pratique de la dissection aiguë du réel. Tout comme l'anatomiste sectionne et dé-construit les tissus d'un organisme, à l'aide de son scalpel, l'essayiste analyse et dissèque la réalité et l'homme, au moyen de son style acéré.

Montaigne dans son essai *De l'institution des enfants* énonce la célèbre définition du style idéal.

*Le parler que j'aime, c'est un parler simple et naïf, tel sur le papier qu'en la bouche; un parler succulent et nerveux, court et serré, non tant délicat et peigné, comme véhément et brusque(...) plutôt difficile qu'ennuieux, esloigné d'affectation, desreglé, descousu et hardy: chaque lopin y face son corps; non pédantesque, non fratesque, non pleideresque, mais plustost soldadesque, comme Suetone appelle celui de Julius Ceasar; et si ne sens pas bien pour quoy il l'en appelle (p. 171).*

Ce parler court et serré est un trait du sénéquisme qui influence Montaigne et qui le conduit à la pointe, à la pensée profonde qui tient en peu de mots. L'intérêt du style coupé, du *cours rompu* comme dit Montaigne de la parole du

poète, l'avantage de l'écriture courte ou disjointe, de l'ellipse, de l'asyndète et l'anacoluthie est d'éliminer l'apparente logique du discours périodique qui leurre le lecteur moderne et le lasse: *J'entends que la matière se distingue soy-mesmes. Elle montre assez où elle se change, où elle conclut, où elle commence, où elle se reprend, sans l'entrelasser de paroles, de liaison et de couture introduites pour le service des oreilles foibles et nonchallantes, et sans me gloser moy-mesmes*, dit toujours Montaigne dans son chapitre 9 du Livre III, *De la vanité*.

C'est donc moins le court qui importe, que l'absence d'une syntaxe où le lecteur n'a plus rien à faire.

Le style coupé s'oppose donc au style périodique. Et cette opposition renvoie à celle, bien connue, de deux types d'éloquence: l'asianisme et l'atticisme. L'asianisme porte en effet naturellement au développement périodique, l'atticisme, par la concision, soit la condensation et la contraction, à la phrase courte. Or, le style concis et bref n'exclut pas une certaine longueur des formats; qui plus est, la concision n'est pas inconciliable avec une certaine extensibilité de l'écriture. Songeons, par exemple, à la longue réflexion finale de l'essai *De l'exercitation* de Montaigne, qui constitue un ajout postérieur à 1588, alors que la première rédaction de ce chapitre date de 1573-74.

Ainsi donc, même opposés, il arrive que le style périodique et le style coupé se révèlent, souvent, complémentaires dans la littérature d'idées.

Mais cette opposition renvoie aussi à une autre qui est absolument inconciliable; c'est celle des discours continu et discontinu; dernière observation avec laquelle, je terminerai cette réflexion.

La brièveté, entendue comme une prise de position de l'homme moderne face au monde et face à lui-même, est, comme on a vu, une notion difficile à cerner et, en tout cas, une notion trop souple pour constituer un critère absolu. Et, encore moins, à partir du moment où la discontinuité est avouée et voulue comme effet «littéraire», c'est-à-dire, comme effet de texte. Une telle pratique qui a pu —et peut encore— être considérée comme la preuve de l'impuissance d'un écrivain à assurer par de claires transitions la liaison des parties au tout, remet en cause une certaine idée de la totalisation du sens à partir des éclats de validité —sinon de «vérité»— qui sont proposés au lecteur. À tel point que l'on peut se demander si l'oeuvre moderne de portée philosophique peut toujours maintenir la visée traditionnelle d'un sens global reconstruit par le lecteur au fil de sa lecture, ou si par contre, elle interdit définitivement d'envisager la possibilité de toute reconstruction totalisante. La position anti-rhétorique de Montaigne, qui n'est ni mouvement d'humeur, ni coquetterie d'écrivain, suppose une mise en question de la longue suprématie du continu et, partant, d'une certaine conception du *logos*; d'où qu'elle implique dorénavant par la relative autonomie qu'elle accorde aux *membra* —c'est-à-dire aux fragments de phrase et aux fragments de livre— une autre relation de l'écrivain et du lecteur à l'écriture. Une écriture discontinue, plus elliptique, apparaît alors qui constitue l'un des pôles principaux du style de la réflexion moderne.

## **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- DEL PRADO, J. (1993). *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid, Cátedra.  
— (1999) *Análisis e interpretación de la novela*. Madrid, Síntesis.  
PERELMAN, CH. y OLBRECHTS-TYTECA (1970). *Traité de l'argumentation*. Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles.  
ROBRIEUX, J. J. (1993). *Éléments de rhétorique et d'argumentation*. París, Dunod.  
SANTAMARÍA, L. y CASALS M.<sup>a</sup> J. (2000). *La opinión periodística*. Madrid, Fragua.