

Perception et construction de la (dis)continuité. Quelques pistes en vue d'une réflexion sur ces concepts en littérature

GRACIELA VILLANUEVA

UNIV PARIS-EST CRETEIL, IMAGER, F-94010 CRETEIL, FRANCE

ET EUR FRAPP

maria-graciela.villanueva@u-pec.fr

“¿Qué es una novela? [...]”

El movimiento continuo descompuesto”

Juan José Saer, La grande

1. Les notions de continuité et discontinuité sont très générales et peuvent s'appliquer à des domaines tellement divers et avec tellement de nuances de sens qu'il semble difficile de trouver un fil conducteur permettant d'organiser la réflexion. On peut penser à la continuité comme tradition et à la discontinuité comme rupture, on peut penser aux ruptures épistémiques et à la notion d'*épistémè* proposée par Foucault dans *Les mots et les choses*. On peut penser à la continuité comme élément essentiel pour définir le sujet. On peut penser aux (dis)continuités présentes dans les *incipit* et *excipit* des textes (des questions étudiées par Andrea del Lungo et beaucoup d'autres critiques littéraires). On peut penser aux (dis)continuités dans l'espace ou dans le temps, d'un point de vue synchronique (perception des éléments en rupture dans un domaine à un moment déterminé) ou d'un point de vue diachronique (perception des traditions et des ruptures dans un domaine ou un espace au fil du temps)...
2. Cette présentation n'aspire ni à l'originalité ni à la résolution d'un problème sur lequel se sont penchées différentes disciplines depuis des siècles. Nous voulons simplement proposer quelques axes de réflexion sur les notions de continuité et discontinuité et des pistes pour organiser notre travail sur ces notions dans le domaine de la littérature.
3. La philosophie et l'histoire des idées nous orientent dans un premier examen de ces deux notions. Patrick Juignet, philosophe et spécialiste de

l'histoire des idées, dresse un bilan très clair de la problématique dans un article de 2019. Il insiste sur l'orientation des traditions épistémologiques dans différents domaines :

Il semble que continuités et ruptures se conjuguent d'une manière complexe qui varie selon le champ abordé et l'extension donnée à la recherche. Il y a des continuités et des discontinuités qui peuvent s'échelonner dans le temps, concerner quelques personnes ou s'étendre à la collectivité, intervenir dans un champ du savoir et pas dans tel autre, ou encore faire partie d'une vaste bascule sociale et culturelle, au cours de laquelle la manière qu'ont les humains d'habiter leur Univers change (Juignet, 2019).

4. Pour sa part, Florian Pennanech, spécialiste de la littérature, s'intéresse surtout aux textes. Il se demande ce que les notions de continuité et discontinuité apportent aux critiques littéraires. Dans un entretien avec Franc Wagner, donné au moment de la publication d'un ouvrage paru en 2019, Pennanech affirme que la continuité et la discontinuité constituent deux grandes « figures du texte » et qu'elles sont, avant tout, le résultat du travail des critiques. Il écrit :

Non seulement le prédicat [continu/discontinu] circule facilement, mais il permet surtout à la critique de mettre en abyme ses propres gestes, de présenter comme un prédicat propre au texte ce qui n'est que le résultat de ses propres opérations : c'est en fabriquant des ressemblances et des différences, des homogénéités et des hétérogénéités, des analogies et des contrastes, qui permettent de rassembler ou de dissocier à diverses échelles, que le critique « configure » son objet. Continuité et discontinuité font ainsi partie de ces grandes « figures du texte », instanciables sur à peu près n'importe quel exemple [...] [C'est un prédicat] qui fonctionne d'autant mieux qu'il n'est qu'une manière pour la critique de s'offrir un miroir (Pennanech et Wagner, 2019).

5. La continuité et la discontinuité se trouvent ici considérées comme des constructions, le résultat de la fabrication des ressemblances et des différences par le critique. Voilà qui explique que ce qui semble continu ou discontinu à une époque puisse ne pas l'être à une autre.
6. Compte tenu de la complexité de ces deux notions, nous proposons, au risque d'être un peu schématiques, d'organiser notre réflexion suivant trois axes, en fonction du niveau d'application des concepts de continuité et discontinuité. Nous commencerons par quelques observations sur le niveau contextuel et épistémologique en philosophie, psychologie et esthétique, nous passerons ensuite à quelques considérations diachroniques sur des arts dans les mondes hispaniques et nous terminerons par une étude des concepts de continuité et discontinuité au niveau textuel et transtextuel.

1. La (dis)continuité au niveau contextuel et épistémologique

7. Pour comprendre les notions de continuité et discontinuité au niveau contextuel et épistémologique, nous rappellerons l'importance de la continuité pour définir la notion de sujet dans le domaine de la psychologie et la philosophie, puis nous évoquerons la pertinence de la (dis)continuité pour étudier différentes notions en philosophie en esthétique et nous terminerons par la présentation de deux exemples illustratifs de la discontinuité des concepts dans le domaine de l'histoire des arts.
8. La notion de continuité semble incontournable pour définir la notion de sujet. Juignet nous rappelle que le sujet, en philosophie, est à l'origine *substance* ou *substrat*, chose porteuse d'accident, puis agent et, en particulier, agent de la pensée rationnelle. On appelle *sujet* ce (/celui) que l'on considère comme la source de la pensée, l'origine de l'autonomie consciente, le pilote de l'individu autonome, le point de départ de la souveraineté et de la liberté individuelle, voire l'agent unique de tout acte. Lorsque la problématique du sujet se greffe sur une théorie de la connaissance, l'opposition entre sujet et objet passe au premier plan, une conception du sujet comme l'origine de la connaissance et de l'objet comme le pôle passif du rapport que le sujet établit avec lui.
9. Nous savons qu'au XX^e siècle, dans le domaine de la psychologie, entre en jeu la théorie de l'inconscient et que Freud pose la naissance de ce concept en termes de *blessure narcissique* (celle qui arrive après la blessure cosmologique infligée par Copernic et la blessure biologique infligée par Darwin). L'homme comprend qu'il n'est même pas maître de lui-même et que le sujet représente un terrain de tensions entre le conscient et l'inconscient, entre moi et surmoi. Juignet estime qu'une définition unifiée du sujet s'avère impossible et que, compte tenu du fait que le mot *sujet* cumule trop de sens différents et contradictoires, mieux vaudrait renvoyer le terme aux doctrines qui s'en réclament, par exemple le cartésianisme ou le kantisme.
10. L'identité est associée à la continuité, à ce qui demeure fixe. Si l'identité du sujet permet de parler de la même personne, au-delà des changements, cette forme d'identité a, indéniablement, ses limites, car, à strictement parler, la permanence dans le temps de ce que *je suis* ne permet pas de répondre à la question « qui suis-je ? », mais plutôt « que suis-je ? ». Juignet rappelle que pour parer à ce glissement, Ricœur propose de distinguer

deux types d'identité : celle de l'*idem* ou la « mêmété » (rappelons qu'*idem* signifie le *même* en latin) celle de l'*ipse* ou du soi-même (on parle alors d'*ipséité*). L'identité-mêmété vaut pour tout objet qui subsiste dans le temps. Et vu qu'un sujet n'existe pas simplement à la façon d'une chaise ou d'une pierre, son identité ne saurait se réduire à celle de l'*idem*. L'identité du sujet renvoie plutôt à la dimension de l'*ipséité*, qui se manifeste concrètement par le maintien volontaire de soi devant autrui, par la manière qu'a une personne de se comporter telle qu'« autrui peut compter sur elle ».

11. Dans *Temps et récit III*, Paul Ricœur écrit :

[L]a différence entre *idem* et *ipse* n'est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative. L'*ipséité* peut échapper au dilemme du Même et de l'Autre, dans la mesure où son identité repose sur une structure temporelle conforme au modèle d'identité dynamique issue de la composition poétique d'un texte narratif. Le soi-même peut ainsi être dit refiguré par l'application réflexive des configurations narratives. À la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'*ipséité*, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. [...] D'abord l'identité narrative n'est pas une identité stable et sans faille ; de même qu'il est possible de composer plusieurs intrigues au sujet des mêmes incidents [...] de même il est toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées. [...] En ce sens, l'identité narrative ne cesse de se faire et de se défaire [...]. L'identité narrative devient ainsi le titre d'un problème, au moins autant que celui d'une solution. Une recherche systématique sur l'autobiographie et l'auto-portrait vérifierait sans aucun doute cette instabilité principale de l'identité narrative. Ensuite, l'identité narrative n'épuise pas la question de l'*ipséité* du sujet. (Ricœur, 1985 ; 443, 446-447)

12. Juignet se demande, d'autre part, si l'on peut considérer qu'il y a une continuité dans les savoirs d'une époque et des ruptures au cours du temps au sein d'une culture donnée. Un tel questionnement, en apparence simple, pose, selon lui, de très nombreux problèmes, jusque-là irrésolus. Difficile, en effet, de penser à des ruptures radicales, car les frontières entre continuité et discontinuité peuvent se révéler poreuses. Juignet perçoit une opposition entre l'histoire empirique des idées (située plutôt du côté de l'histoire, cherchant davantage les continuités) et l'épistémologie historique (plutôt située du côté de la philosophie, cherchant « les seuils théoriques en dessous desquels l'émergence d'un certain concept ne serait pas possible »). Il faut avouer que la distinction entre *histoire empirique des idées* et *épistémologie historique* n'est pas toujours très claire. Mais l'article de Juignet a le mérite de décrire les grandes tendances et de nous orienter dans ce domaine.

13. Il est en tout cas clair que les concepts et les pratiques qui s’y associent changent au fil du temps. Ce qu’affirme Hans Belting dans un travail publié en 1989 :

Les historiens de l’art ont pour la plupart refusé de faire face au défi du modernisme. Sauf rares exceptions (Pevsner, Schapiro), ils ont laissé l’analyse de l’avant-garde aux critiques d’art. Rares sont ceux qui ont continué l’histoire de l’art “sous l’unité d’un problème”. Il faut pour cela renoncer aux idoles sacrées de l’ancienne histoire de l’art (par exemple le classicisme de la Renaissance, le pouvoir spirituel de l’art au Moyen Âge) et aussi à la croyance en un progrès incessant de l’art. On peut admettre que le concept d’art est sujet au changement historique, tout en reconnaissant que l’art pré-moderne et l’art moderne sont tous deux des *traditions*. À partir de l’art contemporain, qui fait lui-même ce constat, on peut envisager de reconsidérer cette continuité. [...] Il y a de l’art contemporain comme il y avait des Beaux-Arts, mais il ne s’agit pas de la même chose. L’homonymie est trompeuse. Les historiens de l’art ne peuvent pas être les mêmes, ils ne peuvent pas appliquer la même méthodologie, car ce n’est plus le même objet. [...] La discontinuité entre art pré-moderne et art moderne est doublée par une discontinuité entre deux histoires de l’art difficiles à réconcilier (Belting ; 75).

14. Pour illustrer cette discontinuité des concepts dans le domaine des arts et réfléchir à ce qui se passe dans le monde hispanique, nous présenterons les réflexions de deux critiques qui perçoivent la discontinuité des notions d’avant-garde, modernité et postmodernité lorsqu’elles sont appliquées à l’art européen ou à l’art latinoaméricain. Les arguments présentés en 2002 par Otmar Ette pour penser la notion d’avant-garde dans un contexte latino-américain (Ette, 2002) ont des points communs avec ceux que Nelly Richard avait proposées en 1987 pour penser les notions de modernité et post-modernité (Richard, 1987). Nous verrons que la réflexion de ces deux critiques constitue un bon point d’appui pour une compréhension des notions plus abstraites de continuité et discontinuité dans le domaine des arts.

15. Considérer l’avant-garde comme une destruction ou une défiguration de la tradition peut être, selon Ette, (partiellement) acceptable s’il s’agit de rendre compte d’un contexte européen et nord-américain, mais il convient de redéfinir les termes si l’on veut comprendre ce qui se passe dans d’autres régions du monde, par exemple en Amérique latine. Dans les sociétés latino-américaines, qui ont connu des processus accélérés de modernisation économique et sociale à partir du dernier tiers du XIX^e siècle (lorsque les luttes internes pour la répartition du pouvoir après les indépendances ont pris fin), les artistes n’aspirent pas à la destruction de l’art comme institu-

tion, car l'institution, lorsqu'elle existe, demeure très précaire, très récente, et son autonomie, très inférieure à celle de l'institution en Europe où la notion d'art s'associe aux musées et à une tradition académique bien consciente d'elle-même. Les artistes latino-américains veulent, au contraire, s'approprier les traditions et les conventions et les soumettre à de nouvelles expériences, comme l'expriment de façon très claire les métaphores du cannibalisme et du métissage des avant-gardes latino-américaines du XX^e siècle. Modernité et postmodernité doivent donc, selon Ette, être comprises en Amérique Latine dans un *continuum*, comme des éléments d'un même espace non-dichotomique. Et dans ce contexte, on peut considérer certaines manifestations contemporaines comme de nouvelles formes d'avant-garde (des formes de *néo-avant-garde* ou *post-avant-garde*) qui n'aspirent pas à la destruction de l'institution artistique ni de l'institution littéraire (les leitmotivs de la théorie de l'avant-garde de Peter Bürger). Cela ne veut pas pour autant dire que l'art latino-américain contemporain s'associe à une conception pré-avant-gardiste de l'institution artistique. Ette affirme que les mouvements d'avant-garde latino-américains s'attaquent aux frontières institutionnalisées et socialement reconnues de l'art par le biais d'une *subversion subtile* et qu'ils méprisent la division nette entre la culture d'élite et la culture de masse. Pour le critique allemand, une théorie unitaire de l'avant-garde basée exclusivement sur l'esthétique de la rupture, le rejet systématique de la culture de masse et la destruction de l'institution artistique ne s'applique pas à l'art contemporain, *a fortiori* pas à l'art latino-américain. L'avant-garde renvoie, pour lui, à

ce sérum qu'il faut injecter encore et encore, et avec une certaine régularité, dans les veines d'une esthétique post-avant-gardiste et, plus encore, d'une esthétique post-moderne pour maintenir et garantir son fonctionnement, [...] un vaccin pour combattre ses immunodéficiences ou pour éviter de tomber dans une autre ivresse (Ette ; 706-707, c'est nous qui traduisons).

16. L'argumentation d'Ette est proche de celle qu'avait présentée Richard en 1987 sur les notions de modernité et postmodernité. Cette spécialiste chilienne des études culturelles affirme que le simulacre postmoderne en Amérique latine a plus à voir avec l'artifice d'une culture de la reproduction, de la réflexion d'un modèle transposé qu'avec le jeu ironique européen sur des formes anciennes. Selon elle, l'hétérogénéité des formations métisses, nées de traditions hybrides et leur juxtaposition dans un collage de réalités sociales, rapproche le postmodernisme international de l'expérience latino-américaine, mais elle rappelle que l'art européen utilise le collage pour se

renouveler, alors que l'art latino-américain a toujours été un collage, une copie de modèles conçus sous d'autres latitudes mélangés à des éléments locaux. Richard affirme également que l'habitant de l'Amérique Latine, étranger à la prolifération de biens, de valeurs et d'informations qui sursaturent le sujet postmoderne en Europe ou aux États-Unis, ne ressent pas la lassitude d'appartenir à la culture rassasiée qui caractérise la postmodernité et qu'il se situe très loin du narcissisme sous-jacent à la déploration de la perte de la modernité. Le sujet européen – dit Richard – pleure la perte du rêve de la modernité parce que le projet de la modernité sauvegardait ses prérogatives, ce qui n'a jamais été le cas pour le sujet latino-américain, marqué, au contraire, par l'expérience du colonialisme.

17. Les analyses de Nelly Richard et d'Otmar Ette mettent en relief la discontinuité des concepts employés pour comprendre les arts en Europe et en Amérique latine. Les deux spécialistes montrent que même lorsqu'il y a des caractéristiques communes dans les mouvements artistiques, il faut systématiquement voir ces mouvements artistiques en tenant compte du cadre historique et politique où ces mouvements se développent.

2. La (dis)continuité dans l'histoire des arts

18. Pour poursuivre notre réflexion, nous examinerons maintenant les écrits de différents spécialistes qui adoptent un point de vue diachronique pour penser les arts, tout particulièrement la littérature. Les concepts de *tradition* et de *rupture*, deux catégories directement liées aux notions de continuité et discontinuité, reviennent dans les réflexions de ces spécialistes des arts, par exemple chez les formalistes russes de la première moitié du XX^e siècle. Iouri Tynianov affirme, dans un célèbre travail portant sur ce qu'il appelle le *fait littéraire* (Tynianov, 1924), que la littérature suppose une construction verbale dynamique dont la particularité réside dans l'application d'un facteur constructif à un matériau verbal. Le décalage entre le matériau verbal et le facteur constructif constitue le moteur de l'évolution. Le principe constructif, affirme Tynianov, à force de se répéter, tend à l'automatisation et c'est pour éviter cette répétition, cet *épigonisme* caractérisé par la continuité, que se produit l'écart, la rupture. Si la littérature peut être définie comme une série dont l'évolution est discontinue, le fait littéraire est comme un ballon dans le cadre d'un jeu, on l'observe en mouvement perpé-

tuel. Les genres, les styles, la notion même de ce qui fait partie de la littérature ou de ce qui n'en fait pas partie changent constamment. Ce qui ne relève pas de littérature à une époque (une lettre ou un récit de voyage, par exemple) peut en faire partie à une autre, et ce qui faisait partie de la littérature à une époque peut, en revanche, sortir du domaine littéraire à un autre moment. Le renouvellement ne passe pas toujours par l'introduction de nouvelles thématiques ou de nouveaux procédés : une nouvelle construction littéraire fait souvent appel à un usage novateur des procédés pré-existants. Les vieux procédés rentrent dans une nouvelle dynamique, leur valeur devient différente. Tynianov considère que les styles littéraires se succèdent non pas par *filiation* (mécanisme qui met en avant la continuité), mais par *sauts* (métaphore de la discontinuité). Autrement dit : non pas par une avancée graduée, mais par des déplacements violents. Les phénomènes périphériques rentrent dans l'œuvre littéraire par hasard ou en tant que résultats d'une volonté expérimentale. Il existe un mouvement constant entre ce qui s'inscrit au centre et ce qui s'inscrit en périphérie. La simple succession ou le simple développement constituent des formes d'*épigonisme*, alors que l'évolution artistique est associée à la lutte, à la rupture des automatismes.

19. Comme le mécanisme de renouvellement des formes artistiques décrit par Tynianov a tendance à se répéter dans l'art moderne, nous finissons par nous trouver face à une *tradition de la rupture*. Le poète et essayiste mexicain Octavio Paz a perçu un tel paradoxe et employé cette expression (Paz, 1974). La critique de la tradition commence, selon Paz, par la conscience d'appartenir à une tradition. La tradition moderne est, d'une part, une critique du passé, une critique de la tradition et, d'autre part, une tentative toujours répétée de fonder une nouvelle tradition. L'essayiste mexicain affirme que l'ère moderne se caractérise par un changement de sensibilité : si pour les sociétés primitives, le passé était un archétype et le présent devait se conformer à ce modèle immuable (les sociétés primitives voyaient l'histoire comme une dégradation du temps originel, un processus lent mais inexorable de décadence menant à la mort), pour les modernes, en revanche, la perfection réside dans l'avenir et le changement constant (la *tradition de la rupture*) offre une façon de s'en approcher. Une sensibilité qui mettait en avant la continuité se voit remplacée à l'époque moderne par une autre qui met en avant la discontinuité.

20. Dans la littérature et les arts latino-américains, la discontinuité se mêle à la continuité depuis le début. Le critique uruguayen Emir Rodríguez Monegal le dit de façon très claire en 1979, lorsqu'il se demande pourquoi l'œuvre de Bakhtine a reçu un si bon accueil parmi ceux qui étudient les arts en Amérique Latine (Rodríguez Monegal, 1979). Rodríguez Monegal observe que l'importation de modèles européens a toujours constitué la norme dans le nouveau Monde, mais qu'au niveau de la culture non officielle (dans laquelle le critique inclut à la fois la culture populaire et les manifestations d'avant-garde), les modèles importés ont toujours été parodiés, exagérés jusqu'au grotesque, autant dire – selon les termes de Bakhtine – « carnavalisés ». Dès les origines de la culture latino-américaine, dit le critique uruguayen, le processus brutal d'assimilation des cultures étrangères, le choc produit par l'imposition violente d'une vision chrétienne et féodale du monde et, plus tard, l'importation massive d'esclaves, conduisent à des formes extrêmes de carnavalisation, motivées par le conflit de cultures hétérogènes devenues la base de la culture latino-américaine. Selon Rodríguez Monegal, la tradition latino-américaine de la parodie est trop importante pour qu'on la considère comme une ligne marginale : elle constitue le courant le plus fécond de sa littérature. Ce qu'Umberto Eco présente comme un trait définitif de l'œuvre postmoderne en Europe¹ apparaît, chez beaucoup d'écrivains et critiques latino-américains, comme une caractéristique inhérente aux arts en Amérique Latine.
21. Si l'on pense que cette forme particulière de discontinuité qu'est la parodie (où se mélangent la répétition et l'écart) renvoie à un trait distinctif de la littérature latino-américaine, difficile de ne pas évoquer les idées présentées par Jorge Luis Borges dans son essai sur l'écrivain argentin et la tra-

1 « Creo que el posmodernismo no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente, sino una categoría espiritual, [...] una manera de hacer. Podríamos decir que cada época tiene su propio posmodernismo, así como cada época tendría su propio manierismo (me pregunto, incluso, si posmodernismo no será el nombre moderno del Manierismo, categoría metahistórica). [...] La vanguardia histórica (pero también aquí hablaría de categoría metahistórica) intenta ajustar las cuentas con el pasado. La divisa futurista «abajo el claro de luna» es un programa típico de toda vanguardia, basta con reemplazar el claro de luna por lo que corresponda. La vanguardia destruye el pasado, lo desfigura [...]. Pero llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio-, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad » (Eco 1984, 74-75).

dition. Ce texte qu'on lira comme une réponse argumentée au nationalisme littéraire et aux débats sur l'identité et la culture nationale de l'époque péroniste en Argentine dans les années 1950². Borges se demande ce qu'est la tradition argentine et après avoir rejeté plusieurs réponses, il finit par montrer que la tradition argentine s'enracine dans l'ensemble de la culture occidentale et que les Argentins ont un avantage sur les Européens : la position marginale de l'Argentine donne à ses habitants (comme aux Irlandais et aux Juifs) une liberté d'innovation beaucoup plus grande que celle qu'ont les personnes qui occupent des positions centrales dans une culture hégémonique. Le mot-clé, à la fin de l'essai de Borges, est « irrévérence », attitude qui permet la variation et le changement par rapport à la tradition. Borges propose de réutiliser les éléments de la tradition avec distance, sans les prendre au sérieux, non pour les répéter, mais pour créer quelque chose de nouveau avec eux. Sa vision de la littérature suppose que l'écriture constitue toujours, dans une certaine mesure, une réécriture et que la discontinuité s'infiltré inévitablement dans la continuité.

22. L'essai de Borges que nous venons d'évoquer développe, d'une manière plus explicite, les arguments que l'écrivain avait déjà exposés dans sa nouvelle « Pierre Ménard, autor del Quijote ». Rappelons que le noyau de la présentation de l'œuvre *invisible* de Ménard repose sur la comparaison entre quelques lignes du *Quichotte* de Cervantes et quelques lignes du *Quichotte* de Menard au XX^e siècle. Voici l'argumentation du narrateur de la nouvelle :

Es una revelación cotejar el *Don Quijote* de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (*Don Quijote*, primera parte, noveno capítulo):

... *la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el "ingenio lego" Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

... *la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió (Borges, 1944).

- 2 Ce texte est connu pour la première fois dans une conférence de 1951, publiée ensuite en 1953 et incluse sous forme d'essai dans *Discusión* (livre dont la première version date des années 1930).

23. Sous la plume de Cervantes, au XVII^e siècle, ces lignes ne sont qu'un pur éloge rhétorique de l'histoire, alors que sous la plume de Ménard, il en va tout autrement. Dans la lecture du *Quichotte* de Cervantes, le mot *historia* renvoyait aux faits, aux expériences, d'une part, et, d'autre part, au récit de l'histoire : Cervantes, dit le narrateur, reprend l'idée traditionnelle selon laquelle l'histoire donne des leçons à ceux qui l'étudient ou, du moins, à ceux qui la connaissent. L'histoire est en ce sens *mère de la vérité* parce que l'étude du passé (à travers les signes de ce passé dans le présent ou à travers le discours des historiens qui nous expliquent ces signes et nous rappellent les faits) permet à l'homme d'acquérir des connaissances utiles pour sa vie. Ménard (tout comme le narrateur de la nouvelle qui lit le *Quichotte* de Ménard) emploie les termes dans un sens très différent : pour lui l'*histoire*, c'est le résultat du travail des historiens, autrement dit : un récit des faits du passé. Et le terme *vérité*, il le conçoit comme un synonyme de *réalité* ; ce qui lui permet de conclure que le récit des hommes se place à l'origine de la réalité et pas – comme on a l'habitude et la naïveté de le penser – la réalité à l'origine du récit des hommes. À l'origine, il y a le récit, autrement dit les mots, pas les faits. *Verba, non res*.
24. Nous voyons qu'à travers une argumentation extrêmement intelligente, le narrateur parvient à faire passer les faits d'un côté à l'autre du miroir : localisés chez Cervantes du côté du mot *histoire*, les faits passent, chez Ménard, du côté du mot *vérité*. La réalité est donc fabriquée par les hommes. La version positive de cette idée se trouve, par exemple, dans une conception de l'art comme créateur de sa réalité et une conception de l'artiste comme un espèce de dieu créateur ; sa version effroyable se trouve dans la pensée totalitaire, qui décide quels sont les limites du réel et ce que les hommes ont le droit de percevoir. Les limites entre continuité et discontinuité se brouillent ici de manière très évidente.
25. La réflexion entre continuité et discontinuité se renouvelle dans l'essai de César Aira sur la notion d'*incompréhensible* (Aira, 2000). César Aira présente cette forme radicale de la discontinuité comme un mécanisme de création. Il évoque un lecteur anglais du XIX^e siècle qui, depuis son lit de mort, fait acheter un livre de Robert Browning que tout le monde considérerait comme totalement incompréhensible. Ce lecteur passionné entend la lecture d'un poème de Browning alors qu'il agonise et s'exclame, juste avant de trépasser : « Je n'ai rien compris, absolument rien ! ». César Aira observe que les critiques continuent à se demander si ces derniers mots

expriment le désespoir ou le bonheur absolu et il tire sa propre conclusion : « Porque entender puede ser una condena. Y no entender, la puerta que se abre ». Puis, après avoir évoqué les livres d'aventures lus dans son enfance grâce à des traductions réalisées en Espagne, pleines de mots incompréhensibles à lire, comme « autant de portes ouvertes à l'inconnu », et après avoir rappelé que John Cage affirmait qu'au cours de sa jeunesse il ne lisait que les livres qu'il ne comprenait pas, Aira résume l'idée centrale de son essai en citant l'inoubliable phrase de Proust (dans *Contre Saint Beuve*) : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère ».

26. En dehors de la transmission et la décodification de messages compréhensibles entre un émetteur et un récepteur, Aira identifie deux mécanismes de circulation du sens dans la vie et dans la littérature : le sous-entendu et le malentendu. Le sous-entendu relève de la continuité, le malentendu relève de la discontinuité. Un livre est écrit par un écrivain pour une communauté réduite qui le comprend. Aira signale que lorsqu'il paraît absolument compréhensible, le livre risque de tomber « dans l'abîme de l'évidence ». Mais le passage du sous-entendu au malentendu se révèle imprévisible. Et pour Aira (comme, peut-être, pour le lecteur de Browning), cette irruption de la discontinuité constitue une chance et non un problème. La difficulté à comprendre et le malentendu sont, pour lui, des portes qui s'ouvrent ; la richesse de la littérature réside dans le malentendu. Pour illustrer cette idée, Aira pense à la langue espagnole et écrit :

La frase de Proust tiene una maravillosa realización en los países hispanoamericanos. Si algo tuvo de bueno nuestra balcanización, fue generar veinte o treinta lenguas extranjeras dentro de la misma lengua. Los libros cubanos que amamos los argentinos parecen escritos en una lengua extranjera; claro que para el buen lector argentino, Borges también parece escrito en una lengua extranjera. El continente, sus distancias y sus historias, reduplica el trabajo del escritor individual, y el continente mismo se vuelve escritor, su lengua igual y diferente se vuelve literatura readymade.

El tesoro acumulado de la literatura hispanoamericana es la gran piedra Rosetta de esta situación paradójica de extranjeros que hablan la misma lengua. Pero una piedra Rosetta al revés: sirve para destraducir. Porque efectivamente podemos sentir la tentación de creer que es realmente la misma lengua, que cubanos y argentinos decimos lo mismo cuando pronunciamos las mismas palabras. Una jactancia perfectamente antihistórica, sobre todo en estos tiempos de decadencia del sentimiento histórico, puede llevarnos a esta ilusión. Y ahí interviene la literatura, para reponer lo incomprensible en su lugar. Lo hace cada vez que empezamos a entender demasiado. [...]

Pero con los libros que amamos se inicia de inmediato una creación de distancias. Por lo pronto, empieza a pasar el tiempo, eso es inevitable, y esa distancia no dejará de crecer. Y además, los libros se desplazan en el espacio, salen del

barrio, de la ciudad, de la sociedad que los produjo, van a parar a otras lenguas, a otros mundos, en un viaje sin fin hacia lo incomprensible.

El barco que los transporta es el malentendido. Para un argentino, pensar que un cubano crea entender a Borges o a Arlt suena tan irrisorio como debe sonar para un cubano la pretensión de un argentino de entender a Lezama Lima. Despojados de sobreentendidos, a los libros sólo se los puede amar.

3. La (dis)continuité au niveau textuel et transtextuel

27. Il est en tout cas clair que les concepts et les pratiques qui s’y associent changent au fil du temps. Voilà exactement ce qu’affirme Hans Belting dans un travail publié en 1989 :

Tout échange se déroule sur l’axe du temps entre un début et une fin. Au début les interlocuteurs en présence prennent une position de communication qui leur convient. [...] En fin d’échange, la position de communication est abandonnée ; mais la LINÉARITÉ de l’échange peut en outre *être jalonnée et structurée par des interruptions plus ou moins marquées*. Nous appelons TEXTE l’énoncé linéaire qui est compris *entre deux interruptions remarquables* de la communication et qui va des organes de la parole ou de l’écriture de l’émetteur aux organes de l’audition ou de la vue du récepteur (Weinrich 1989 : 24, c’est moi qui souligne) (Lefèbvre, 2022)

28. Nous voyons donc que les notions de continuité et discontinuité sont essentielles pour définir le texte et pour comprendre son fonctionnement. Thibaud Mettraux et Joël Zufferey soulignent cette idée dès l’introduction du colloque sur la dis/continuité textuelle publié en 2022 sur Fabula.org. Ils affirment que la théorisation de la problématique de la dis/continuité démontre que « la continuité est une condition d’existence du texte » et que la discontinuité l’est aussi dans la même proportion. Ils écrivent : « ... la discontinuité n’est jamais absolue », « l’unité textuelle se réalise autant par le principe de la continuité que par celui de la discontinuité des unités, ces deux dimensions étant complémentaires au sein de la textualité » (Mettraux et Zufferey, 2022 ; par. 10). Pour ces deux spécialistes, l’objectif des études sur la continuité et la discontinuité textuelle consiste à saisir les deux phénomènes de façon conjointe ; ce qui revient à « identifier et décrire des lieux de tension où les forces contraires construisent la textualité dans sa double réalité d’un divers (complexe) et d’une unité (simple) » (Mettraux et Zufferey, 2022 ; par. 10). Il s’agit donc d’identifier

certaines séquences dans lesquelles le déroulement textuel (horizontalité) se trouve affecté par une double instruction contradictoire, avérée sur le plan herméneutique : à un niveau donné le texte se donne à lire dans sa progression, tout

en intégrant, sur un autre plan, un signal ponctuel de rupture. (Mettraux et Zuferey, 2022 ; par. 13)

29. Les thèses défendues dans l'ouvrage de 2019 de Florian Pennanech peuvent nous aider à organiser la réflexion. Pennanech propose de considérer la continuité et la discontinuité des textes à trois niveaux : thématique (pour répondre à la question : *le monde décrit est-il continu ou discontinu ?*), formel (pour répondre à la question : *le texte dans sa forme est-il continu ou discontinu ?*) et « opéral » (pour répondre à la question : *l'œuvre elle-même est-elle continue ou discontinue ?*). Cette étude imbriquée, d'après nous, le plan de la textualité avec celui de la transtextualité. La réponse aux questions posées par Pennanech devient plus précise si l'on définit les aspects susceptibles d'être examinés à chaque niveau. Voici ceux qui nous semblent les plus évidents pour une étude du fonctionnement des textes littéraires.

30. La réflexion sur le niveau thématique proposée par Pennanech peut s'appliquer aux personnages ; cela suppose de voir si la cohérence psychologique traditionnellement attribuée à cette catégorie et directement liée à la notion de sujet se trouve respectée ou transgressée (dans *Las noches de Flores* de César Aira, par exemple, Rosita Peyró passe de la catégorie femme à la catégorie homme sans aucune préparation ni justification). On peut penser également à la temporalité ; cela suppose de se demander si l'ordre chronologique est respecté ou pas – une dimension en général bien étudiée quand on analyse des textes narratifs (les exemples des discontinuités de la temporalité se multiplient dans la littérature contemporaine³ et l'anachronie peut se révéler constitutive pour certains genres, par exemple le policier). Qu'il s'agisse du traitement des personnages ou de la temporalité, la continuité ou la discontinuité ont possiblement des incidences sur le plan formel et sur le plan *opéral* : si le traitement des personnages ou le traitement de la temporalité ne respectent pas les conventions du roman réaliste traditionnel, la trame pourra devenir complexe et les histoires s'enchaîneront d'une manière discontinue. Il en résultera des œuvres ou des textes discontinus. La discontinuité est, d'autre part, constitutive du genre poétique, où l'espace en blanc fait partie du poème. Dans ce cas, comme dans d'autres, il faudrait penser au paradoxe de certaines discontinuités constitutives (le vers en poésie, le jeu avec la chronologie dans le récit policier, pour

3 C'est ce qu'étudie, par exemple, Ilaria Vidotto dans la Recherche de Proust (Vidotto, 2022).

ne citer que deux exemples) : si la continuité est ce qui permet la fluidité de la lecture, faut-il considérer la discontinuité prévisible comme une forme de continuité ?

31. Pour considérer le niveau formel, on peut tenir compte de la continuité et de la discontinuité discursives et étudier comment s'imbriquent la description, la narration, le commentaire – à valeur souvent métatextuelle –, ou les différents types de discours (direct, indirect, indirect libre, narrativisé) dans un texte narratif⁴, les formes de la digression (qui peuvent passer par un travail avec les parenthèses, un procédé souvent utilisé par Jorge Luis Borges). On peut également considérer les jeux (miroitements, questions/réponses ou autres) qui se nouent entre les *incipit* et les *excipit* des textes (intéressant dans certains romans de Juan José Saer, par exemple *El limonero real* ou l'*incipit* devient un *leitmotif*, ou *Nadie, nada, nunca*, qui présente un jeu de miroirs entre l'*incipit* et l'*excipit*) ou étudier la continuité ou la discontinuité du point de vue dans les textes narratifs (par exemple dans des romans du boom latino-américain tels *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa ou *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, pour ne mentionner que deux exemples).
32. Pour étudier le niveau *opéral*, il faut tenir compte des formes de la continuité et de la discontinuité dans l'ensemble des textes d'un auteur. C'est la continuité dessinée par le retour des personnages, qu'ils soient identiques (par exemple Mario Conde, dans les romans policiers de Leonardo Padura) ou pas (par exemple certains personnages des romans Juan José Saer). Les thématiques, les procédés ou les espaces récurrents peuvent dessiner une continuité (ex. la figure du double dans les fictions de Borges ou la *zona*, dans la fiction narrative Juan José Saer). La continuité et la discontinuité au niveau *opéral* peuvent également renvoyer à la cohérence d'un projet ou, au contraire, à la difficulté de comprendre une production trop prolifique (comme dans le cas de l'Argentin Aira, qui écrit plusieurs romans par an et présente ce qu'il publie comme une œuvre en construction déclinée en un grand nombre de chapitres, sans lien apparent entre eux).
33. Les pistes que nous venons de présenter peuvent être enrichies par l'étude des différents genres littéraires. Il faudrait également étudier la continuité ou la discontinuité au niveau de la réception des différents

4 C'est ce qu'étudient Jean-Daniel Gollut et Joël Zufferey dans un travail sur l'insertion du discours indirect libre dans la phrase (Gollut et Zufferey, 2022).

genres, car on associe un poème à une lecture continue, un roman à une lecture discontinue, une pièce de théâtre à une réception continue et un volume de contes ou de nouvelles à une lecture discontinue. Les formes de la continuité et la discontinuité sont, en effet, en rapport avec les conventions génériques et les traditions spécifiques de chaque genre, un aspect qui a attiré notre attention lorsque nous avons considéré la dimension diachronique des arts, mais dont il faut toujours tenir compte.

En guise de conclusion

34. Nous avons évoqué la (dis)continuité au niveau contextuel et épistémologique dans les domaines de la psychologie, la philosophie et l'étude des arts, d'abord d'une manière très générale, puis à travers des exemples concrets illustratifs de la discontinuité de certains concepts appliqués aux arts dans différentes aires géographiques. Nous avons ensuite présenté quelques réflexions sur la continuité et la discontinuité dans l'histoire des arts à travers l'évocation des notions d'*épigonisme* et d'*évolution* (Iouri Tynianov), du paradoxe d'une *tradition de la rupture* (Octavio Paz), de l'idée de la parodie comme élément constitutif de l'art en Amérique Latine (Emir Rodríguez Monegal), du second degré comme trait caractéristique de la post-modernité (Umberto Eco), des catégories d'irrévérence et de réécriture/relecture créatrice (Jorge Luis Borges) et nous avons rappelé l'importance de l'incompréhensible et du malentendu dans la circulation des arts (César Aira). Pour conclure, nous avons présenté quelques pistes pour une étude de la dis/continuité textuelle aux niveaux thématique, formel et *opéral* (catégories proposées par Florian Pennanech en 2019). Les travaux du séminaire Horizons des Littératures Hispaniques contribueront à enrichir cette réflexion avec de nouvelles réponses et de nouvelles questions sur ces deux principes contradictoires et complémentaires de la production et la réception de la littérature que sont la continuité et la discontinuité.

Bibliographie

Théorie

AIRA César, « Lo incomprendible », *El malpensante*, n° 24, Bogotá, 2000.

BELTING Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre*, Paris, Gallimard, 1989.

BORGES, Jorge Luis, « El escritor argentino y la tradición » (1953), *Discusión*, in *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 267-274.

_____, « Pierre Menard, autor del *Quijote* », *Ficciones* (1944), in *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 444-450.

DEL LUNGO Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

ECO Umberto, *Apostillas a El nombre de la rosa* (1983), Barcelona, Lumen, 1984.

ETTE Otmar, « Vanguardia, postvanguardia, posmodernidad. Max Aub, Jusep Torres Campalans y la vacunación vanguardista », *Revista de Indias*, Vol 62, No 226, 2002, <http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/468>

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse* (1916), IIe partie, chap. 18, trad. S. Jankélévitch, Payot, « Petite Bibliothèque », 1975.

GOLLUT Jean-Daniel et ZUFFEREY Joël, « Syntaxe et énonciation : l'insertion du discours indirect libre dans la phrase », *La discontinuité textuelle*, travaux réunis en 2022 sur Fabula, <https://www.fabula.org/colloques/sommaire8137.php>

JUIGNET Patrick, « Continuités, ruptures et bifurcations dans les savoirs », *Noésis*, n° 33, *Qu'est-ce que l'Histoire des idées ?*, 2019, p. 89-101, <https://journals.openedition.org/noesis/509>

LEFÈVRE Julie, « Conclusion. La dis/continuité textuelle : formes linguistiques dédiées ou effets discursifs singuliers ? », *La discontinuité textuelle*, travaux réunis en 2022 sur Fabula, <https://www.fabula.org/colloques/sommaire8137.php>

METTRAUX Thibaud et ZUFFEREY Joël, « Introduction. Fil, tissu, texte », *La discontinuité textuelle*, travaux réunis en 2022 sur Fabula, <https://www.fabula.org/colloques/sommaire8137.php>

PAZ Octavio, « La tradición de la ruptura », *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

PENNANECH Florian, *Poétique de la critique littéraire. De la critique comme littérature*, Paris, Seuil, 2019.

PENNANECH Florian et WAGNER Franck, *Entretien à l'occasion de la publication de Poétique de la critique littéraire. De la critique comme littérature*, 2019, *Vox poetica*, 2019, <https://vox-poetica.com/entretiens/intPennanech.html>

RICHARD Nelly, « Modernidad /Posmodernismo. Un debate en curso » (conférence), *Estudios públicos* 27, 1987, https://www.cepchile.cl/cep/site/docs/20160304/20160304092936/r27_nrichard_postmodernismo.pdf

RICCEUR Paul, *Temps et récit II*, Paris, Seuil, 1984.

_____, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1985.

RODRÍGUEZ MONEGAL Emir, « Carnaval, antropofagia, parodia », *Revista Iberoamericana*, n° 108-109, julio-diciembre, 1979.

TYNIANOV Iouri, « Le fait littéraire » (1924), *Formalisme et histoire littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1991.

VIDOTTO Ilaria, « Anachronies proustiennes : discontinuité temporelle et (dis-)continuité narrative », *La discontinuité textuelle*, travaux réunis en 2022 sur Fabula. <https://www.fabula.org/colloques/sommaire8137.php>

Œuvres littéraires citées

AIRA César, *Las noches de Flores*, Buenos Aires, Mondadori, 2004.

FUENTES Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

G. VILLANUEVA, « Perception et construction de la discontinuité... »

PADURA Leonardo, *Pasado perfecto*, Guadalajara, EDUG, 1991.

PADURA Leonardo, *Vientos de cuaresma*, La Habana, Ed. Unión, 1994.

PADURA Leonardo, *Máscaras*, Barcelona, Tusquets, 1997.

PADURA Leonardo, *Paisaje de otoño*, Barcelona, Tusquets, 1998.

SAER Juan José, *El limonero real*, Barcelona, Planeta, 1974.

SAER Juan José, *Nadie, nada nunca*, México, Siglo Veintiuno, 1980.

VARGAS LLOSA Mario, *La ciudad y los perros*, Barcelona, Seix Barral, 1963.