

Construire la discontinuité littéraire contre la linéarité du langage. Quelques études de cas dans la littérature hispanique

CORINNE MENCÉ-CASTER

LETTRES SORBONNE UNIVERSITÉ - FACULTE DES LETTRES

CLEA (UR 4083)

corinne.mence-caster@sorbonne-universite.fr

1. Je partirai du postulat suivant : établir un lien entre continuité et discontinuité revient à poser la question du sens. L'être humain, jeté dans le temps et dans l'espace, avec pour seul horizon certain et définitif, le spectre de sa propre mort, et donc de sa finitude, est torturé par le « pourquoi » de sa propre vie. La question du sens de sa propre vie l'obsède, obsession et hantise qui devient centrale dans toutes les intellections et activités humaines. Les grammaires anciennes, qu'elles soient grecques, latines ou romanes témoignent de ce primat du sens, puisque seules étaient considérées comme « parties du discours » les unités de « sens plein » dont le substantif est le représentant le plus noble, les « particules » étant en quelque sorte reléguées en marge des études grammaticales, en tant que dénuées de signification. Il s'agit donc de penser une temporalité et non pas des instants dispersés, atomisés...
2. Ainsi, dans l'existence humaine telle qu'elle peut être perçue, le sens pourrait être ce fil qui permet d'assembler les perles du collier, les instants de vie, le continuum qui oriente vers une finalité. Par homologie, dans un texte, le sens n'est autre que la trame qui oriente la lecture et encourage le lecteur à coopérer en vue d'une fin, d'un dénouement.
3. Il y a donc dans le souci humain à l'égard du sens, une préoccupation envers ce qui tisse une trajectoire dans le temps, non de manière éparpillée, mais en tension vers une finalité. L'usage et l'usure du temps sont des hantises, dans la mesure où exister, c'est consommer du temps. Toutes les actions humaines sont en effet soumises à la temporalité, et, de fait, existent dans le temps : pour qu'elles ne soient pas vouées à la vacuité, pour que le temps ne déploie pas ses ailes dans le vide, il faut donc trouver à ces actions un sens, ce qui a pour effet de faire de la temporalité du continu, dirigée

vers une fin, la forme de temporalité par excellence. Ne rien faire, c'est perdre du temps, et donc le sens de cette continuité. On pourrait gloser le célèbre adage, « le temps, c'est de l'argent », par « le temps, c'est du sens et du continu ».

4. Cette tension entre un commencement et une fin qui décrit l'existence humaine préfigure en quelque sorte celle qui sous-tend chaque acte humain, faisant de l'inachevé, du fragmentaire quelque chose qui reste en deçà du potentiel « supposé » de la plénitude humaine.
5. Vivre, tout comme *lire*, ce serait donc tracer une ligne entre un point A et un point B, le point B étant défini, au départ de A, comme une cible à atteindre de la manière la plus linéaire qui soit, « à vol d'oiseau », c'est-à-dire selon une ligne droite. Raconter, ce serait ainsi retracer, reproduire cette même ligne et instaurer ainsi une continuité rassurante, porteuse des certitudes de cette temporalité pleine.
6. L'expression courante « tourner en rond » qui renvoie à une « perte de sens » n'est-elle pas justement le signe d'une existence privée de perspectives, d'objectifs, et donc d'horizon ? Ne peut-on en dire autant des récits dits « circulaires » ?
7. Dans une telle configuration, la continuité qui structure la logique temporelle humaine se trouve menacée et la personne, affectée par cette « perte de sens », en est désorientée, sans projection vers un futur, enlisée dans le présent et, par conséquent, clouée à ce point A que nous évoquions précédemment, sans aucune vision du point B. En tant qu'enseignants, parfois même en tant que parents, nous avons tendance à valoriser les parcours linéaires, les lignes droites plutôt que les lignes brisées. Il faut trouver sa voie, avancer, aller tout droit. Les recruteurs n'aiment pas les « trous » dans un *curriculum vitae*, surtout lorsqu'ils ne sont pas justifiés. Ces « trous » inexplicables tendent à être interprétés comme une « sortie de route », une tangente périlleuse, une discontinuité inquiétante.
8. On l'aura compris : le binôme « continuité/finalité » apparaît comme le socle de l'existence humaine, ce qui lui confère un sens, tandis que le tandem « discontinuité/circularité », par l'absence de signification présumé par ces termes, semble au contraire rimer avec mise en échec de la vie humaine, absurdité, etc.

9. La continuité relèverait donc du « non-marqué », de ce qui va de soi, de l'orthonymie, tandis que la discontinuité serait, elle, plutôt du côté du « marqué ».
10. Dans cette communication, nous aborderons la question de la continuité dans son rapport à la discontinuité comme une question d'abord ontologique. Souscrivant à la définition de Quine, selon laquelle l'ontologie répond à l'interrogation suivante : « Qu'est-ce qui existe ? » ou encore « comment le Monde est-il constitué ? », nous nous attacherons à montrer qu'à travers l'art, et ici, plus précisément, la littérature, notamment en période de crise, les artistes ou écrivains – toutes époques confondues – ont cherché à lutter contre l'évidence de la continuité, et donc, du sens autoproclamé, en tentant de détourner la loi d'airain de la linéarité du langage. La littérature, dans cette perspective, peut donc être vue comme une réponse méthodologique et critique aux questions ontologiques : sommes-nous condamnés, par la structure de notre existence (ligne tendue entre notre naissance et notre mort), par la structure même de notre langage et de notre écriture, à être jetés dans la linéarité d'une temporalité pleine, articulée autour du binôme « continuité/finalité » dans une quête de clôture du sens ? La littérature doit-elle reproduire cette linéarité ou la déconstruire ? Comment peut-elle briser l'homologie existant entre la linéarité du langage et la linéarité de la structure narrative qui relie un *incipit* à un dénouement, qui est sous-tendue par la linéarité de la lecture ?
11. Une épistémologie de la littérature, digne de ce nom, devrait donc explorer à un moment donné de son parcours, les liens entre discontinuité (comme insoumission) et linéarité du langage, afin de voir comment la littérature, par sa forme même, interroge insidieusement notre rapport au Temps, au Sens, et donc, à la Mort.
12. Nous chercherons donc à réfléchir au concept de « continu » dans la pensée occidentale, en montrant comment toute réflexion sur le continu articule les notions de « temporalité », « raison » et « finalité », en lien avec celle de « linéarité ». Le continu, comme produit de la linéarisation de l'écriture, est le socle d'une rationalité occidentale, fondée sur l'idée de progrès, d'une marche de la raison dont la structure linéaire est le signe. Le discontinu apparaît donc comme une lutte contre cette rationalité illusoire et triomphante, une manière de délinéariser le monde et le temps et de leur restituer leur opacité et leur multidimensionnalité. En littérature, il s'agit

alors de délinéariser la lecture en déconstruisant la linéarité du signe, tout autant que la linéarité de la structure « narrative », autre forme du signifiant.

1. Continuité et linéarité du langage

13. La linéarité est une propriété physique du langage humain, même si elle est plus marquée dans certaines langues que dans d'autres. Lorsqu'on parle, on crée une chaîne où les unités se succèdent tout en s'entrelaçant. À la différence du langage musical qui peut superposer les unités sonores, les unités du système linguistique se succèdent formant précisément une chaîne. De manière schématique, et sans doute un peu erronée, on pourrait dire, avec Leroi-Gurhan, qu'il existe une forme de linéarité de la parole.
14. De fait, dans la conception occidentale du temps, l'importance concédée au concept de « continuité » n'est pas sans lien avec la linéarisation de l'écriture alphabétique, comme phonétisation (Corre, 2009). Dans une écriture phonétique, pour que le message soit intelligible, chaque unité linguistique (phonème) doit en précéder ou en suivre une autre, contrairement à la musique où on peut superposer les unités sonores. Dans un tel contexte, la production linguistique se déroule de façon successive et se trouve contrainte par l'axe temporel. Les éléments d'un texte, d'un énoncé, voire d'un mot, se présentent forcément l'un après l'autre, dans un certain ordre. La linéarité de l'écriture renvoie ainsi, par ricochet, à la linéarité de la structure narrative. Celle-ci signifie simplement que l'auteur a prévu que le lecteur lise le chapitre 1 avant le chapitre 2. Elle n'implique pas la linéarité du récit : les chapitres, eux, peuvent présenter des événements qui ne se succèdent pas dans un ordre chronologique.
15. Les travaux précurseurs de Leroi-Gourhan, dans *Le geste et la parole* (Leroi-Gourhan, 1964), ont mis en évidence comment l'écriture alphabétique, suivant la linéarité de la parole qui se déploie dans le temps, a induit, au plan graphique, une autre forme de linéarité qui est à comprendre comme « contrainte unidimensionnelle » (Leroi-Gourhan, 1964 ; 275) : La conquête de l'écriture a été précisément de faire entrer, par l'usage du dispositif linéaire, l'expression graphique dans la subordination complète à l'expression phonétique » (Leroi-Gourhan, 1964 ; 272). Même s'il n'est pas inutile de s'interroger sur la pertinence qu'il y a à considérer que la parole,

tout comme le temps d'ailleurs, est une ligne, il n'empêche que Leroi- dans la conception occidentale du temps réunit aujourd'hui. En postulant un lien étroit entre la phonétisation de l'écriture, inséparable de sa linéarité-unidimensionnalité-continuité, et la quête de rationalité occidentale, il montre l'imbrication existant entre le type d'écriture, la manière de penser le monde et le temps.

16. Le chapitre VI du Tome I de *Le geste et la parole*, intitulé « Les symboles du langage », accorde, en effet, une place particulièrement importante au rôle de l'écriture dans le passage du mythe à la raison. Selon Leroi-Gourhan, la phonétisation de l'écriture a constitué « l'instrument d'analyse d'où est sortie la pensée philosophique et scientifique » (Leroi-Gourhan, 1964 ; 261), dans un glissement « très progressiste » du mythos au logos par l'intermédiaire de l'écriture :

Le passage de la pensée mythologique à la pensée rationnelle s'est fait par un glissement très progressif [...]. On peut situer vers 3500 avant notre ère [...] les premiers germes mésopotamiens de l'écriture. Deux mille ans plus tard, vers 1500 avant notre ère, les premiers alphabets consonantiques apparaissent en Phénicie, vers 750 les alphabets à voyelle sont installés en Grèce. En 350, la philosophie grecque est en plein essor. (Leroi-Gourhan, 1964 ; 291)

17. Montrant que l'écriture qui opère le mouvement de phonétisation est solidaire d'un mode d'organisation déterminé, lié à l'apparition de l'agriculture, à la fixation, et à l'économie qui l'accompagne¹, Leroi-Gourhan choisit de dénommer (terme qu'il invente) « mythographie », l'écriture « avant la phonétisation », dans le lien qu'elle entretient avec la symbolisation graphique (pétroglyphes, etc) et la plurilinéarité/multidimensionnalité :

Mythologie et graphisme multidimensionnel sont d'ailleurs normalement coïncidents dans les sociétés primitives et si j'osais user du strict contenu des mots, je serais tenté d'équilibrer la "mythologie" qui est une construction pluri-dimensionnelle reposant sur le verbal par une "mythographie" qui en est le strict pendant manuel (Leroi-Gourhan, 1964 ; 271).

18. L'adoption de l'écriture phonétique signe donc la fin du mythe, la « perte de la pensée symbolique multidimensionnelle (Leroi-Gourhan, 1964 ; 271), la rupture du contact avec la totalité du réel » (Leroi-Gourhan, 1964 ; 293). Dans *De la grammatologie*, Jacques Derrida s'inspire de plusieurs traits déjà présents dans *Le geste et la parole* de Leroi-Gourhan,

1 « On ne connaît avec certitude aucun système graphique assimilable, même de loin, à l'écriture linéaire chez d'autres peuples que les agriculteurs » (Leroi-Gourhan, 1964 ; 275)

notamment pour sa définition du « logocentrisme ». En voici quelques-uns : la phonétisation comme linéarisation, le privilège accordé à l'écriture phonétique sur les autres types d'écriture, la linéarisation en tant que reflet de l'emprise de la technique, la forme de la philosophie et de la science qui en résulte, le débordement contemporain de cette configuration, l'avenir incertain de l'écriture. Derrida annonce « la fin de l'écriture linéaire » [qui est bien la fin du livre » (Derrida, 1967 ; 129), non pas du livre en tant que support mais du livre en tant que refoulement du mythogramme tel que l'avait défini Leroi-Gurhan dans *Le geste et la parole*.

19. Ce qui intéresse Derrida, c'est de montrer que la linéarité de l'écriture phonétique est la condition même de la rationalité occidentale, mais que cette linéarité se trouve tellement fondue dans cette forme de rationalité que l'imbrication des deux est masquée, occultée : « Le modèle énigmatique de la ligne est donc cela que la philosophie ne pouvait pas voir alors qu'elle l'avait les yeux ouverts sur le dedans de sa propre histoire » (Derrida, 1967 ; 128). Il lui importe également de souligner que « La "ligne" ne représente qu'un modèle particulier, quel qu'en soit le privilège » (Derrida, 1967 ; 128) et que la fin de l'écriture linéaire ne signe pas la fin de la pensée, de la littérature ou de la philosophie. En dévoilant que la raison occidentale est « assujettie » à la particularité du modèle de l'écriture phonétique linéaire, Derrida met en évidence deux éléments essentiels : 1) que d'autres formes de rationalité existent qu'il n'est point besoin d'appeler « irrationalité », des modèles fondés sur autre chose que l'écriture linéaire ; 2) que la succession décrite par Leroi-Gourhan « mythographie/écriture linéaire/retour à la mythographie par la fin de l'écriture linéaire fait l'objet d'une sorte de contre-proposition de la part de Derrida : « mythographie plurilinéaire/mythographie unilinéaire/ mythographie délinéarisée » :

L'accès à la pluridimensionnalité et à une temporalité délinéarisée n'est pas une simple régression vers le "mythogramme" : il fait au contraire apparaître toute la rationalité assujettie au modèle linéaire comme une autre forme et une autre époque de la mythographie (Derrida, 1967 ; 130).

20. La phonétisation de l'écriture apparaît donc comme la possibilité structurelle de la rationalité occidentale. Au regard de notre problématique, ce qui pourrait apparaître comme une simple affinité, connivence ou coïncidence, est bien un lien de cause à effet. La linéarité, associée à l'unidimensionnalité, est bien moins une propriété fondamentale du langage qu'une propriété fondamentale du modèle d'écriture qui a prévalu et prévaut

encore en Occident. Elle se caractérise par le fait que les phonèmes, les mots, les phrases, les discours sont ordonnés de façon linéaire et unidimensionnelle : la succession linéaire des événements linguistiques apparaît alors comme la condition même de leur expression.

21. Si, à titre de comparaison, on considère l'écriture chinoise, sans nier qu'elle repose au moins en partie sur un principe de linéarité issu de ce que les caractères sont ordonnés dans une suite logique, cette linéarité, déjà plus problématique, n'est pas seulement unidimensionnelle. Comme le dit Louis-Jean Calvet, à propos « du caractère signifiant « mélancolie » dans l'écriture chinoise :

[Ce caractère] s'insère dans une linéarité, précédé et suivi d'autres caractères, mais, composé de trois caractères, il se prête aussi à une lecture verticale ou « en profondeur ». Et cela est vrai de milliers d'autres caractères chinois. Les caractères chinois posent ainsi le problème de la linéarité d'une manière différente. Ils se succèdent certes dans un ordre linéaire, mais lorsqu'ils sont composés ils y ajoutent une autre dimension, une profondeur, un sens supplémentaire. Et cela, Lacan le savait parfaitement (Calvet, 2013 ; 281-282).

22. C'est aussi ce qu'explique à sa façon le poète et calligraphe François Cheng :

Comme chaque idéogramme forme une unité autonome et invariable, son pouvoir signifiant ne se dilue que peu dans la chaîne. Ainsi, tout en étant capable de transcrire fidèlement la parole, le système peut aussi, par tout un processus d'ellipse volontaire et de combinaison libre, engendrer en son sein un feu ouvert, cela surtout dans le langage poétique où, à l'intérieur d'un signe et entre les signes, le Vide-médian joue à pulvériser l'emprise de la linéarité unidimensionnelle (Chang, 1977).

23. L'autonomie et l'invariabilité de chaque caractère chinois font que « son pouvoir signifiant ne se dilue que peu dans la chaîne » (Calvet, 2013 ; 283) et qu'il peut souffrir une lecture « en profondeur », ce qui a fait dire à Lacan que « l'inconscient des Chinois n'est pas structuré comme un langage mais comme une écriture », renvoyant ainsi à sa fameuse affirmation concernant l'inconscient [des autres, c'est-à-dire des Occidentaux ?] : « l'inconscient est structuré comme un langage ». Pour sa part, le sinologue Huo Datong (2003) avait affirmé : « L'inconscient est structuré comme l'écriture chinoise ».

24. On retiendra de ces jeux de mots, la capacité de l'écriture chinoise à venir miner les certitudes occidentales – on se souvient que la langue chinoise « contredit la proposition [humboldtienne] selon laquelle « seules les

langues grammaticalement formées possèdent l'aptitude parfaite au développement des idées » (Harder, 2006 ; 117), étant donné qu'elle a une riche littérature sans avoir de grammaire au sens où nous l'entendons. C'est dans ces conditions que le modèle d'écriture chinoise, le rapport ambigu entre ses signifiants graphiques et phoniques, fondés sur des systèmes toniques et accentuels, viennent manifester le caractère « situé » de la linéarité-continuité de l'écriture phonétique, tout autant que la conception du temps linéaire et continu qui lui est associée. Parler de linéarité, c'est nécessairement introduire une dimension temporelle dans la parole ; la linéarisation implique tout à la fois une épaisseur temporelle et une forme de continuité.

25. On peut poursuivre la comparaison avec le monde chinois, du point de vue de la conception du temps. Le mot « temps » correspond en chinois à deux caractères : le caractère *shi* et le caractère *jian*. Le caractère *jian* signifie la durée et correspond à l'image d'une suite uniforme et abstraite, tandis que le caractère *shi* renvoie aux notions de « saison », « occasion », « moment opportun ». La conception chinoise du temps admet donc à la fois une notion du temps comme flux continu, comme une rivière qui s'écoule sans fin² et une notion du temps comme succession de moments à la fois distincts et liés entre eux, permettant sans doute de penser la discontinuité, d'autant plus aisément que les caractères chinois acceptent, outre la lecture horizontale, une lecture verticale. Elle se distingue donc de la conception occidentale du temps enracinée dans le concept de « continuité ».

2. Sens et continuité

26. L'idée d'un « temps continu » comme principe même de l'existence humaine a dans la tradition occidentale une double origine :

-d'un côté, elle se rencontre chez Aristote pour lequel le temps est l'intervalle compris entre les deux bornes de l'avant et de l'après, « temps continu » en tant qu'il appartient au mouvement qui est un continu. De fait, l'instant présent qui, dans la tradition néo-platonicienne, renferme une signification dynamique, n'a chez Aristote comme seule fonction que d'assurer la continuité entre le passé et l'avenir. Dans la réalité changeante du

2 « Le cours du temps est comme ce fleuve ; vienne la nuit, vienne le jour, jamais il ne s'arrête » (Chang, 1911 ; 78).

mouvement, le temps n'est pas constitué d'instant mais est conçu dans la continuité du devenir. Seul l'esprit peut saisir le présent comme « instant » et donner à voir les divisions du temps, et donc le temps, comme nombre. De fait, pour Aristote, en dépit de cette possible pensée de l'instant, le temps est fondamentalement mouvement et continuité.

-de l'autre côté, l'idée d'un temps continu et linéaire est aussi un héritage du néo-platonisme chrétien qui, à partir du IV^e siècle, conjugua l'idée juive d'un Dieu créateur, l'idée grecque d'un ordre temporel de l'Univers, et l'idée proprement chrétienne d'un salut conféré par le Christ. En effet, l'imbrication de ces trois idées forge une conception du temps selon laquelle, non seulement des événements fondateurs peuvent survenir et briser l'impassibilité du temps (telle l'incarnation du Christ), mais de plus, le temps devient téléologique, car orienté vers la finalité que constitue le Salut. S'introduit donc l'idée d'un temps progressiste permettant de passer, à l'avènement de la fin des Temps, du règne des Ténèbres à celui de la Lumière : la genèse, la chute, la révélation faite à Moïse, la naissance du Christ, la montée au Calvaire, la Résurrection et dans les temps à venir, l'avènement de la Cité de Dieu, ainsi que le préconise Saint Augustin dans sa doctrine. Selon lui, le Temps est non seulement une création de l'Univers dont Dieu, dans son essence éternelle, est totalement exempt, mais aussi une expérience psychique et humaine comme temps subjectif, temps vécu qui permet de concevoir un présent de l'avenir, un présent du passé et un présent du maintenant. Cette distinction entre « temps objectif » et « temps subjectif » sera largement exploitée en littérature, non pas pour célébrer la continuité du temps mais au contraire pour en ébranler les fondements. Nous pensons en particulier à James Joyce et Virginia Woolf qui mettent en scène dans leurs romans des flux fragmentaires de la conscience renvoyant à un temps discontinu.

27. En définitive, l'image que nous renvoie la conception occidentale du temps est celle d'un milieu linéaire, continu, unifié et dirigé vers une finalité. Il faut y ajouter l'idée de progrès continu qui lui est associée depuis la Renaissance, et ce, en lien, avec le développement accru des sciences et des techniques. En 1795, Condorcet publie son *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* où il essaie de retracer les étapes du progrès général de l'esprit humain³ à travers l'histoire, dans les domaines scienti-

3 Il faut souligner que par « esprit humain » ici, il faut entendre « esprit occidental ».

fiques, moral, et politique. Figure majeure de cette « idéologie du progrès » qu'il ne faut pas séparer d'un certain triomphalisme de l'Occident, Condorcet influencera par la suite Saint-Simon et Auguste Comte. C'est dans cette même logique que paraissent au XIX^e siècle les grands romans évolutionnistes, tel par exemple, *Ancient Society* de Lewis Morgan (1877) qu'il faut relier aussi à la thèse de l'évolutionnisme biologique de Darwin (Demoule, 2018). La mathématisation et la technicisation du monde génèrent la croyance en un progrès pourvoyeur de bonheur et conduit à hiérarchiser les diverses sociétés en fonction de leur « capital scientifique et technique » qui définit aussi leur capital économique. On voit alors paraître des expressions telles celles de « pays développés », « pays en voie de développement », « pays du Tiers-Monde », l'Occident étant le modèle et la locomotive du progrès.

28. Cette confiance dans la possible optimisation de l'esprit de l'homme et du bonheur humain, adossée à la conception d'un monde qui fait sens et qui se déploie dans le temps de manière continue et linéaire, se reflète notamment dans la littérature du XIX^e siècle. Comme l'explique Jean-Pierre Saidah :

Le réalisme, qui caractérise la plus grande partie de la littérature romanesque de Balzac à Flaubert, a largement contribué à fixer le principe de continuité, tant dans la conception d'ensemble de l'œuvre que dans son style. L'invention du retour des personnages dans la *Comédie humaine*, l'application à faire des transitions insensibles chez l'auteur de *Madame Bovary* sont, parmi beaucoup d'autres, les techniques qui soulignent bien la volonté de construire un monde unifié : « **La continuité constitue le style comme la constance fait la vertu** » peut écrire Flaubert, traduisant ainsi la foi qui le guide dans son effort de totalisation du monde (Saidah, 1993).

29. La continuité apparaît donc comme ce qui protège l'intégrité du monde et des systèmes, qu'ils soient esthétiques, sémiotiques, philosophiques ou idéologiques (Saidah, 1993) ; c'est pourquoi, selon ce présupposé de continuité qui caractérise la production littéraire de tradition réaliste, l'œuvre romanesque, en tant que représentation, *mimésis*, se doit de construire sa temporalité comme un développement dirigé et linéaire. Rappelons que ce même principe esthétique, hérité d'Aristote, régissait le théâtre classique, à travers les unités de temps, de lieu et d'action.
30. C'est dans cette organisation totale, unifiée (que d'aucuns jugeront « totalitaire »), reflétée aussi en poésie, dans le sonnet, que le sens se

déploie et que l'œuvre littéraire peut être le lieu de manifestation de la vérité d'un monde dont la continuité est le socle.

3. Discontinuité et linéarité du langage

31. Ce serait une erreur de croire que la pensée occidentale est hermétique au concept de « discontinuité ». S'il est vrai, au regard de la connivence étroite entre écriture phonétique et linéarité, qu'y est sans doute donnée une sorte de priorité conceptuelle à la continuité, il n'en reste pas moins exact que, dans les interstices, une place est laissée à la pensée du discontinu. Tout d'abord, il conviendrait d'approfondir le rapport entre linéarité et ligne droite, ainsi que je l'ai suggéré précédemment. La linéarité ne suppose pas forcément une ligne droite, mais plutôt une succession qui s'exprime dans la seule dimension temporelle :

Le symbolisme graphique bénéficie, par rapport au langage phonétique, d'une certaine indépendance : son contenu exprime dans les trois dimensions de l'espace ce que le langage phonétique exprime dans l'unique dimension du temps (Leroi-Gourhan, 1964 ; 270).

32. Cette sorte de spatialisation ou horizontalité du temps que suppose l'écriture phonétique semble ne pas être favorable aux pauses, aux « temps moments », à la verticalité, à la multidimensionnalité, aux décrochages. Elle paraît, au contraire, bien plus compatible avec le concept de continuité. Si, en temps de paix et de prospérité, cette bienheureuse continuité semble acceptable, voire aller de soi, en temps de crise, il en va tout autrement. Dans l'introduction de cet article, le lien entre continuité et sens, à partir de l'analyse de l'expression « perte de sens », a déjà été souligné.
33. Comment imaginer le temps comme une ligne droite, le roman comme une totalité unifiée, sémantiquement pleine, quand les repères s'effondrent, quand le point B se dilue à l'horizon d'un monde ébranlé dans son assise ontologique ?
34. On sait bien que le roman postmoderne se caractérise par la tension qu'il creuse entre le fond et la forme, afin de miner les fondements de l'illusion réaliste. Je ne reviendrai pas ici – cela a déjà été maintes fois étudié – sur le rôle dévolu au formalisme exacerbé dans cette entreprise de dé-voilement du leurre de la représentation, de la mimésis. Si, dans la tradition du roman réaliste, la forme doit être imperceptible pour ne pas venir ébranler

la suspension d'incrédulité, en temps de crise, le mot d'ordre consiste à s'attaquer à cette « invisibilité de la forme » qui repose précisément sur les impératifs de continuité et linéarité déjà évoqués.

35. Or, comment rendre visible que le roman « traditionnel » n'est qu'artifice, représentation, si ce n'est en mettant à nu ces artifices, en les exposant, en les transformant en la matière romanesque elle-même ?
36. C'est cette dimension de « déconstruction », côté auteur, que j'analyserai en termes de « délinéarisation », côté lecteur. Il s'agit, en effet, de délinéariser la lecture en tentant de briser ou de miner la linéarité du signe linguistique. De fait, pour réussir à désavouer le signifié, le « sens », il faut s'attaquer au signifiant et réussir à créer, à partir de cette délinéarisation, un « effet de discontinuité ».
37. Par ces jeux, le regard du lecteur est attrapé, capturé par le signifiant et ne peut plus glisser sur la page : le signifiant résiste alors à l'effacement qui est le propre de la lecture « facile ». En effet, lorsque nous lisons, nous effaçons les mots en tant que « formes » pour laisser place à leurs signifiés qui, seuls, nous intéressent. Nous ne lisons pas pour « regarder » les mots mais pour les abolir et les faire s'évanouir. Or, quand les signifiants sont « défigurés », c'est-à-dire lorsqu'ils sont « opacifiés », nous trébuchons sur les mots et sommes obligés de nous arrêter, de prendre en considération les signifiants afin de tenter de retrouver le chemin du sens. Ces trébuchements sur le signifiant sont donc une manière de délinéariser la lecture et de créer un effet de discontinuité.
38. On comprend que le signifiant joue donc un rôle majeur dans la création des effets de discontinuité de la lecture, portés par la délinéarisation du signe linguistique. Plus les signifiants (mots, expressions, etc.) comme suite graphique sont reconnaissables et lisibles sans efforts ; plus l'ordre dans lequel ils apparaissent est « orthonymique » ; plus la ponctuation correspond aux usages établis ; plus la syntaxe est régulière, etc., plus ces signifiants sont invisibles, transparents et plus nous les « traversons » sans les voir, happés par le signifié. Par cet effacement machinal des mots, la continuité de la lecture est assurée et nous restons installés dans le confort d'un monde organisé selon des normes qui nous sont familières et validées.
39. En revanche, quand les mots sont méconnaissables (abondance de mots étrangers, néologismes, mots composés séparés par des tirets, mots en

italique), quand la syntaxe est déconstruite (hyperbate par exemple), quand les mots ne sont pas disposés sur la page de manière horizontale, quand il y a une absence totale de ponctuation, ou au contraire, une ponctuation hypertrophiée, quand les phrases s'étirent à l'infini ou au contraire se réduisent à un mot unique, ou encore quand le paratexte grignote progressivement l'espace textuel, il y a une sorte de délinéarisation de la lecture dans la mesure où nous avançons à tâtons, privés de nos repères habituels, comme un aveugle jeté dans une rue, sans sa canne ni son chien, rue qu'il croyait connaître mais qui, soudain, prend des allures inquiétantes.

40. On peut comparer ces deux extraits de textes pour s'en convaincre : le premier exemple correspond à l'« écriture » d'un signifiant parfaitement lisible, apte à promouvoir une lecture aisée :

El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo XVII) pero lo descartó por fácil. ¡Más bien por imposible!, dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante. Ser en el siglo XX un novelista popular del siglo xvii le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo -por consiguiente, menos interesante- que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard (Borges, 1997 ; 22).

41. Le second exemple renvoie à une « écriture » torturée du signifiant qui se dérobe, entravant ainsi la lecture et l'accès aisé au sens :

[...] e que uté no sabe vivíl el momento y la vida se le base difícilísima o séase que ya etá muy antañona pa comprendel-me, y me replica con su dalequedale: si tú te puedil cuando te de la rial gana, eta niña, que a mi no me impolta nada de nada de tu vida ni de lo que haga con lo que tiene entre la pierna que eso e asunto tuyo y del otro y no llevo papeleta en esa rifa, así que arranca pallá cuando quiera que paluego e talde, y dígole, digo, pero mijita que confundía, pero que confundía etás tu: quien te dijo, dígole, que el carnaval e un hombre, además bailal no e delito, dígole y me dise, bueno enún final yo no te tengo amarará ni con pendón de cantidá y ya me miba subiendo con tanto insulto, casi con mi nueve punto, y le digo, dígole, nada ma que se vive una ve, miamiga, y hay que sabelo hasel que eso e también una siensia te enterate? (Cabrera Infante, 1970 ; 24).

42. Alors que pour l'extrait de *Ficciones* de Borges, la lecture est fluide et dissout les signifiants sous l'impulsion du signifié, dans le fragment de *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, se crée un effet de discontinuité qui rend

la lecture heurtée, flottante, « désassurée », voire désarticulée, en ce que le Même se dérobe, puis revient mais jamais exactement tel que nous l'attendions, ce qui n'est pas sans rappeler la figure de la spirale telle que la présente Barthes :

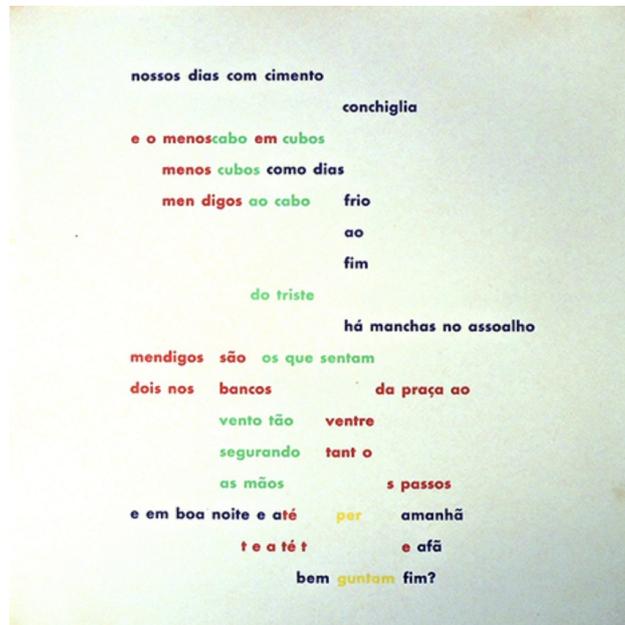
Le symbolisme de la spirale est opposé à celui du cercle ; le cercle est religieux, théologique ; la spirale, comme le cercle déporté à l'infini, est dialectique : sur la spirale, les choses reviennent, mais à un autre niveau: il y a retour dans la différence, non ressassement dans l'identité (pour Vico, penseur audacieux, l'histoire du monde suivait une spirale). La spirale règle la dialectique de l'ancien et du nouveau ; grâce à elle, nous ne sommes pas contraints à penser : tout est dit, ou : rien n'a été dit, mais plutôt rien n'est premier et cependant tout est nouveau (Barthes, 1992 ; 199).

43. Dans cette perspective, le « mouvement de la spirale comme un symbole de fuite et de retour » (Ripoll, 2006 ; 16) réveille et bouscule le lecteur, alors que, dans lecture portée par un signifiant orthonymique, lecture qui refigure la ligne droite, le lecteur reste dans son confort et ne fournit pas d'efforts particuliers.
44. Pour manifester l'importance du signifiant dans l'entreprise de délinéarisation de la lecture, je prendrai quelques exemples tirés du Moyen Âge, du Siècle d'Or et de la poésie d'avant-garde du début du XX^e siècle – dadaïsme et futurisme –, rappelant, par ailleurs, que la poésie, sans doute plus que tout autre genre littéraire, entretient un rapport singulier avec le signifiant.
45. Avant d'aller plus avant, peut-être convient-il de revenir sur cette notion de « crise » (crise des valeurs, crise du sens, désabusement (*desengaño*), scepticisme, etc.) et sur la manière dont elle se traduit dans la littérature, toutes époques confondues. En ligne de mire, gardons bien en tête ce postulat : quand le sens (signifié) est en crise, le signifiant s'embrase.
46. Quelques rapides rappels : au Moyen Âge où la vie terrestre est l'incarnation même de la déchéance de l'homme (« La vie n'est-elle pas une vallée de larmes » ?) et où se joue une existence qui n'est qu'une longue « crise » répétée, les textes littéraires ne sont pas construits sur le principe de la continuité, et encore moins, sur celui de la clôture, de la totalité unifiée. Bien au contraire, l'œuvre est ouverte et se structure sur toute une série de collages (compilations), d'emboîtements, de redites, de ressassements ; son sens ne s'épuise pas. On peut, dans le contexte hispanique, évoquer le *Libro de buen amor*, avec un « yo » protéiforme qui est ou n'est pas l'Archiprêtre

de Hita, qui est ou n'est pas don Melón, qui est ou n'est pas le protagoniste-narrateur des *serranas*, etc. Cette discontinuité de la figure du personnage principal et de « l'histoire » éparpillée en « *fábulas* », « *historias* », « *oraciones* », « *sermones* », n'est pas sans évoquer le principe du kaléidoscope et/ou de la spirale qui caractérise les textes de la postmodernité. Soulignons également que le Moyen Âge était friand de listes, c'est-à-dire de textes qui se lisent verticalement et de manière heurtée.

47. Au XVII^e siècle, le concept de *desengaño* qui témoigne de la prise de conscience d'une Espagne en train de s'effondrer et de s'enliser dans une crise majeure, sans précédent, se traduit dans la littérature, par le *conceptismo*, le *culteranismo* qui se doivent d'être interprétés comme des gros plans incessants sur le signifiant que l'on déconstruit pour dénoncer l'illusion du signifié qui lui est associé, et, par ricochet, l'imposture du référent. Je renvoie simplement aux *Sueños* de Quevedo et à ses jeux de langage incessants : doublets synonymiques, non plus en langue mais « en discours » : *los demonios y los alguaciles*, renforcés par des néologismes qui déconstruisent les signifiants existants pour en proposer d'autres transparents, car motivés : *demonios enguacilados ; alguaciles endemoniados*.
48. Les littératures en question, par la délinéarisation qu'elles ont effectuée du signifiant, ont rendu les textes compatibles avec des lectures multiples, fragmentées, complexes, opacifiées. Il en va de même de la poésie d'avant-garde qui aligne le texte poétique sur le texte « multimédia » que l'on connaît de nos jours, montrant ainsi l'importance que revêt le signe en poésie. Avec ces textes, la poésie devient un « art sémiotique général » (ouverture vers des médias sonores ou plastiques).
49. Dans son manifeste futuriste *Imagination sans fils et les mots en liberté*, Filippo Tommaso Marinetti, leader de ce mouvement italien, et le collectif associé, énoncent, dès 1913 :

50. La déconstruction radicale de la syntaxe qui est posée comme un horizon à atteindre est illustrée par le commentaire suivant : « La page des futuristes est une page bouleversée où la syntaxe n'existe plus. Un déchaînement d'onomatopées en caractères gras lui confère une puissance sonore quasi volcanique ».
51. Les futuristes russes vont dans le même sens, dans leur manifeste intitulé « Une gifle au goût officiel », datant de décembre 1912 :
- Nous avons cessé de considérer la construction des mots et leur prononciation selon les règles grammaticales. [...] Nous avons secoué la syntaxe. [...] Nous avons commencé à donner un contenu aux mots selon leurs caractéristiques graphiques et « phonétiques ». [...] Nous nions l'orthographe. [...] Les voyelles sont pour nous l'espace et le temps, les consonnes sont les couleurs, les sons, les odeurs (Maïakovski & al, 1912).
52. Les futuristes mettront en œuvre une production écrite enracinée dans la déstructuration, le texte pouvant même se présenter comme une simple liste de chiffres ou encore comme une série de mots séparés par un espace graphique bien plus important que le traditionnel « blanc graphique ». N'oublions pas que la liste évoque la verticalité et représente une négation de l'axe syntagmatique au profit de l'axe paradigmatic. La question qui est posée est celle de la pertinence du langage à signifier : de fait, la littérature est destituée de son piédestal et rejoint, par la poésie, le champ des arts plastiques.
53. Le concrétisme considérera aussi la langue comme un matériau plastique comparable aux autres. Publié en 1958 dans la revue *Noigrandes*, le manifeste du concrétisme ou poésie concrète considère que le mot, à lui seul, est un objet poétique à part entière et réactualise la notion d'idéogramme déjà présente dans les *Cantos* d'Ezra Pound.
54. Le leader du mouvement Augusto de Campos s'inspire du poème de Mallarmé « Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard », dans sa série de poèmes en couleur POETAMENOS, publiée en 1955 dans le deuxième numéro de la revue.



2.

55. Le terme « concret » fait référence à la matérialité des moyens et du langage. Voici ce qu'en dit Franz Mon, poète concret allemand :

Je me suis intéressé à la question suivante : jusqu'à quel point peut-on réduire le nombre de signes (des fragments) sans qu'ils cessent de produire un texte ? [...] J'en suis venu à considérer qu'un seul mot, placé sur une feuille blanche, constitue déjà un poème, et qu'y ajouter un deuxième mot précis représente déjà un processus poétique extrêmement délicat. J'ai appelé cette opération "constellation". On en trouve des exemples dans mon premier recueil, *Artikulationen* (1959). [...] dans ces "constellations", construites à partir d'éléments linguistiques isolés, on ne peut séparer signification et corps du mot (c'est-à-dire matière acoustique) ; les deux ont une égale importance, même si dans le processus de production poétique c'est tantôt l'un (la matière acoustique), tantôt l'autre (la signification) qui domine (Mon, 1983 ; 12).

56. Le spatialisme, mouvement fondé par Pierre Garnier en 1962 à Amiens, est un des prolongements du concrétisme. Il consiste à introduire la temporalité dans l'écrit. Dans le poème « Drapeau », l'axe vertical est privilégié pour donner à voir le processus qui assemble le mot « drapeau » à partir de la lettre « d » puis le désassemble en « drap » et « eau », jusqu'à qu'il soit comme désintégré. Le triangle cherche à mimer l'animation syntaxique :

d
dr
dra
drap
drape
drapea
drapeau
drap eau
drap eau
drap eau
drap eau
dra au
dr u
d

Drapeau (Garnier, 1978)

57. Ce qui m'intéresse ici, au regard de la question du discontinu dans la littérature par rapport à la linéarité supposée du langage, c'est la déconstruction de la définition du signe telle qu'elle était proposée par Ferdinand de Saussure. On se souvient que le signe était présenté comme l'association d'un signifiant, la partie perceptible du signe (acoustique ou graphique), et

d'un signifié, en relation discontinue avec un référent, mais Saussure ne s'intéresse pas au référent. L'école belge, sous l'égide Jean-Marie Klinkenberg ajoute une quatrième dimension au signe : le stimulus :

Le stimulus « est l'élément physique perceptible (par exemple un son) qu'utilise le signifiant comme substrat pour se manifester. On peut symboliser le stimulus par les accolades ({stimulus}), tandis que le **signifiant** est le modèle (en mots techniques, le type) dont le stimulus constitue une manifestation (en mots techniques, une occurrence). Le signifiant peut être symbolisé par les italiques, par exemple *bateau* est le signifiant du signe « bateau ». [...] Le graphème est au signifiant linguistique graphique ce que le phonème est au signifiant linguistique phonique. Ainsi, que la barre sur le {t} soit petite ou grosse, que cette lettre soit écrite en Times New Roman ou en Verdana, je comprends, malgré ces variations de stimulus, que c'est le graphème t qui est en cause (Klinkenberg, 2001 ; 107).

58. Dans la poésie visuelle, mais aussi dans l'écriture narrative, le stimulus permet de prendre en compte la dimension esthétique portée par le signe et est un des éléments utilisés pour délinéariser la lecture.
59. Je ne commenterai pas ici la discontinuité intertextuelle ou métatextuelle qui n'entre pas vraiment dans mon propos, plus centré sur la linéarité. Précisons néanmoins qu'elle participe pleinement de la création de cet effet de discontinuité quand, par exemple, une instance discursive intervient pour faire un commentaire sur l'œuvre à l'intérieur de l'œuvre ou lorsqu'un personnage d'une autre œuvre surgit de manière impromptue dans la diégèse, autant d'artifices qui annulent la suspension d'incrédulité et rappellent brutalement que la continuité de l'histoire « illusoirement vraie » peut se trouver perturbée par des parasitages qui, en mettant à nu les artifices de l'écriture romanesque, déstabilisent la lecture, l'interrompent et la « trouent ».

4. Discontinuité dans la littérature hispano-américaine

60. Je prendrai deux exemples tirés de la littérature hispano-américaine pour illustrer cette délinéarisation de la lecture. Mon premier exemple est constitué par *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Je souhaiterais montrer en quoi l'usage des digressions rapproche par moments ce roman de l'hypertexte de fiction et crée, par ce biais, un effet de discontinuité.

61. J'ai insisté précédemment sur les modes de désarticulation/déconstruction ou hyperbolisation du signifiant, comme socle de la délinéarisation de la lecture. Toujours en lien avec la délinéarisation et la création d'un effet de discontinuité, j'aborderai maintenant le cas des digressions qui créent un effet de dévoration du texte, d'interruption de l'intrigue, entraînant le lecteur de parenthèses en parenthèses dans un espace démultiplié qui n'est plus du tout linéaire, mais acquiert une profondeur, comme une sorte de structure arborescente où les branches ainsi créées s'autonomisent du tronc narratif, générant, selon la logique de la matrice, des centres multiples. Cette forme de mise en abîme de la lecture, qui peut aussi être appréhendée comme une verticalisation, renvoie à « l'hypertexte de fiction », tel que l'a développé la littérature nord-américaine.
62. Pour rappel, la structure hypertextuelle⁴ déconstruit l'information en la segmentant en fragments qui sont autant d'entrées par la lecture dans des énoncés multiples. La navigation les reconstitue et offre alors la possibilité de disposer de points de vue très divers sur un même sujet. Pour illustrer notre propos, prenons l'exemple de la création du premier hypertexte de fiction *Afternoon story* de Michael Joyce (1987) qui a nécessité 539 nœuds et 950 liens. La trame narrative est simple : Peter est une sorte de témoin distant d'un accident de voiture le matin et essaie vainement de savoir si oui ou non son fils et son ex-femme sont les victimes de cet accident. Tous les parcours proposés au travers des nœuds échouent à fournir une réponse à cette question. En réalité, il n'y a pas d'intrigue : c'est chaque lecture qui construit sa propre version. En ce sens, Jay David Bolter a pu dire : « nous pouvons dire qu'il n'y a pas d'histoire du tout, il n'y a que des lectures » (Bolter, 1991).
63. Dans l'analyse très approfondie qu'il a proposée de cette œuvre, Jean Clément (1994 ; 61-73), spécialiste français de l'hypertexte de fiction (Clément, 1994 ; 61-73), met en évidence que la lecture de *Afternoon story* ne permet pas réellement de construire un scénario mais consiste plutôt à explorer un univers narratif. Clément emploie le terme d'« orbite » pour désigner un parcours de lecture, un chemin possible, parmi de multiples autres, en fonction de l'ordre d'apparition des nœuds.

4 Voir à ce propos : <http://archive.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/basiquesLN.php>

64. Il est évident que le texte romanesque « classique » ne permet pas d'arpenter une aussi immense forêt, plantée d'innombrables nœuds et de liens, mais la répétition de digressions, par les parenthèses incessantes qu'elles ouvrent, et qui démultiplient l'espace textuel, créent un effet sensiblement analogue.

65. En ce sens, il n'est pas erroné d'affirmer que, dans *Cien años de soledad*, Gabriel García Márquez, délinéarise la lecture par la mise en œuvre d'une « profondeur » qui n'est pas sans rappeler la structure de l'hypertexte de fiction et qui pulvérise l'emprise de la linéarité unidimensionnelle. Comme l'explique fort bien Laura Abassian (1995 ; 145), dans son article sur « Le discontinu dans l'écriture de Gabriel García Márquez » :

La pratique de la digression, l'ampleur des parenthèses, l'action suspendue avant de s'accomplir, la ligne brisée et la ligne droite, la norme du détour, la turbulence d'une écriture saturée d'embûches, parfois égarée dans l'inépuisable exploration des chemins latéraux, souvent labyrinthiques [...] autant d'effets de brouillage ou de « aplazamiento » dans ce monde marqué par des accomplissements imminents, mais souvent suspendus, interrompus. Laura Abassian (1995 ; 145).

66. Il me semble important de souligner à quel point le commentaire de Laura Abassian sur le texte de García Márquez présente des convergences avec l'analyse de Jean Clément sur l'hypertexte de fiction *Afternoon story* de Michael Joyce. On y retrouve ces mêmes notions de « chemin », de « latéralité », d'« exploration », de « détour » qui traduisent bien cet effet de discontinuité de la lecture, même s'il est évident que le parcours de lecture n'est pas du tout le même. Cette immersion dans un réel « romanesque » touffu, toujours emporté dans un mouvement presque infini vise à contrecarrer l'inertie de l'histoire et la dégénérescence des discours du monde extratextuel, comme si l'auteur cherchait à rompre la linéarité insignifiante d'un tel monde par l'énergie infatigable de son écriture.

67. Il faut aussi préciser que cette dimension de « profondeur » qu'acquiert l'espace textuel renvoie sans doute de manière plus ou moins subliminale à un temps caribéen complexe :

De esta forma, el tiempo, desde la concepción mapuche, al igual que en otras comunidades indígenas (nahuas, aymaras, quechuas), tiene como elemento central la repetitividad cíclica expresada en las estaciones climáticas, el modelo económico y el entorno geográfico (Hiernaux, 2007).

68. N'est-ce pas cette imbrication de conceptions temporelles que sous-entend Gabriel García Márquez lorsqu'il écrit :

En la región donde nació hay formas culturales de raíces africanas muy distintas a las de las zonas del altiplano donde se manifestaron culturas indígenas. En el Caribe, al que pertenezco, se mezcló la imaginación desbordada de los esclavos negros africanos con la de los nativos precolombinos y luego con la fantasía de los andaluces y el culto de los gallegos por lo sobrenatural (García Márquez y Apuleyo, 1982 ; 54).

69. Et il est vrai que l'un des défis des auteurs hispano-américains est de réussir à « refléter » dans leurs romans la complexité du « réel » américain, l'enchevêtrement de conceptions parfois antinomiques du temps et de l'Histoire, tout autant que l'inertie et la circularité, seulement rompues par des « trouées » venues du dehors. C'est pourquoi leur écriture ne saurait se satisfaire d'une temporalité linéaire et continue. Bien au contraire, le discontinu apparaît comme une « forme signifiante » qui permet de questionner la construction du « réel », les récits nationaux, d'exhumer les traces des civilisations « vaincues », de délier les langues tues, tout en donnant la parole aux oubliés de l'histoire et du présent.

70. J'en viens ainsi à mon second et dernier exemple : *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos. Comme on sait, Roa Bastos a choisi d'écrire en castillan, le guaraní étant, selon lui, une langue sans lecteurs ; mais, ce faisant, il n'a pas pour autant renoncé à la mission jugée par lui « *endiabladamente difícil* » (Roa Bastos, 2015) d'écrire le guaraní en espagnol, non seulement le guaraní mais sa culture, son émotion, son esprit. Je renvoie aussi, dans le même ordre d'idées, à José María Arguedas.

71. Dans *Yo el Supremo*, Roa Bastos va chercher à « transcrire » la structure bipartite de la pensée, selon laquelle la réalité est union ou séparation des contraires (L'Un et le Non-Un) et où les dédoublements sont légion. Dans cette culture, chaque être est duel et dispose de deux âmes (une animale et une humaine). Roa Bastos a dit lui-même : *Somos seres de naturaleza binaria* » (Roa Bastos A.-Maciel A., 2002 ; 69). La langue guaraní étant une langue agglutinante, sa morphologie se coule donc parfaitement dans cette conception duelle du monde. Francesca Di Meglio a très bien montré comment dans *Yo el Supremo*, Roa Bastos réélabore le castillan à partir du guaraní :

[...] Roa Bastos utiliza aproximadamente seiscientas palabras aglutinadas, evocadoras de la morfología guaraní y de las «ñe'ê porã» de los textos míticos, las cuales visivamente (como palabras-ímagenes: palabras del español e imá-

genes o conceptos guaraníes) conectan los dos idiomas: el léxico castellano, de hecho, está plasmado a imitación de modelos conceptuales y lingüísticos guaraníes. A parte de las traducciones literales de términos aglutinados indígenas, como «Tierra-sin-mal» (Yvy-mara-ey) o «Árbol-de-la-palabra» («Ywyrá-ñe'e-ry» creado por Ñamandu), Roa Bastos impone al castellano el mecanismo de la aglutinación: por ejemplo, describe en escritura-imagen objetos que ha visto pero no ha entendido, como el telescopio «aparato-estrellero» o el meteorito «piedraaerolito» (Di Meglio, 2016).

72. Elle ajoute :

Transfiriendo al castellano la estructura polisintética y aglutinante del guaraní, Roa Bastos descompone las palabras o agrega prefijos o sufijos para dar vida a nuevos significados, como en el caso de la «cala-vera» (o sea «caraverdadera» y no «cara-falsa»), «de-celebrado», «sí-viles» (en vez de «civiles»), en el intento de volver a dar vida a un lenguaje lleno de metáforas. La manipulación lexical, la sintaxis paratáctica con la macisa remoción de conjunciones coordinativas, la ampliación semántica del español, el ritmo casi instintivo, la estructura rizomática misma de la obra de Roa Bastos y las reescrituras que hacen renacer un texto varias veces, miran a la creación de una nueva y fluida realidad [...] y permite «rescatar la palabra viva, la palabra oral, de la fijeza cadavérica de la escritura» (Bareiro Saguier, 2007 ; 132).

73. On voit clairement que les divers procédés évoqués participent d'une poétique du discontinu qui passe par la délinéarisation de la lecture : les signifiants sont rendus visibles par le tiret qui juxtapose des mots et oblige le lecteur à s'arrêter pour s'interroger sur leur composition afin de tenter d'accéder à leur signifié (compréhension médiata et non plus immédiate), par la parataxe qui dit un monde discontinu.

74. Pour conclure, il convient de dire que la délinéarisation de l'écriture ne va pas de soi, pas plus que la discontinuité, surtout dans le contexte de la phonétisation de l'écriture. Créer de la discontinuité suppose de recourir à des stratégies particulières, de déployer des ressources contre la continuité, par essence, *orthonymique*. Plus recherchée en temps de crise, la discontinuité est exigeante en termes de lectorat et restera toujours un processus « marqué ». De ce fait, elle entretient des formes de connivence avec la circularité⁵ dont l'image la plus prégnante renvoie à ce fameux « tourner en rond ». À l'instar de ce qui n'est pas la linéarité, la répétition et la réitération tendent à renvoyer à l'absurde, et ainsi, à la privation de continuité, et donc, de signification. La philosophie de l'absurde de Camus se définit précisément par l'émergence d'une conscience qui, parce qu'elle n'est plus une

5 <https://up-magazine.info/decryptages/analyses/114494-la-circularite-moteur-de-la-metamorphose-de-nos-conditions-dexistence/?login=true>

conscience de la plénitude et de la continuité, mais du défaut d'être, tourne à vide et se défait.

Bibliographie

ABASSIAN Laura, « Le discontinu dans l'écriture de Gabriel García Márquez », *Mouvement et discontinuité. Approches méthodologiques à l'histoire et aux littératures d'Espagne et d'Amérique latine*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1995.

BAREIRO SAGUIER Rubén, *Diversidad en la literatura de nuestra América*, 2 vols., Asunción, Servilibro, 2007.

BARTHES Roland, *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, 1992.

BOLTER Jay David, *Writing Space, The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates Inc, 1991.

BORGES Jorge Luis, *Ficciones*, Buenos Aires, Alianza, 1997.

BOURLIOUK David, KROUTCHENYKH Alexeï, MAÏAKOVSKI Vladimir, KHLEBNIKOV Vladimir, *Une gifle au goût du public (décembre 1912)*, in *Manifestes futuristes russes*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1972.

CABRERA INFANTE Guillermo, *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix Barral, 1970.

CALVET Louis-Jean, « Lacan et l'écriture chinoise : un inconscient structuré comme une écriture ? », *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, 9(1), 2013, p. 269-286.

CHENG Anne (trad.), *Entretien de Confucius*, Paris, Le Seuil, 198.

CHENG François, *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang*, Paris, Seuil, 1977.

CLÉMENT Jean, « *Afternoon a story* : du narratif au poétique dans l'œuvre hypertextuelle », in BOOTZ Philippe (Dir.), *A:\ LITTERATURE*, Villeneuve d'Ascq, Université de Lille 3, 1994, p. 61-73.

C. MENCÉ-CASTER, « Construire la discontinuité littéraire contre la linéarité du langage... »

CONDORCET, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain (1793-1794)*, Nouvelle édition présentée par Yvon Belaval, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, « Bibliothèques des textes philosophiques », 1970.

CORRE Jean-François, « Introduction », *La linéarité alphabétique. Alphabet grec et formation de la philosophie*, Thèse de doctorat, philosophie, Université de Rennes, 2009, 2 volumes, 732 pages (dactyl.).

DATONG Huo, « L'inconscient est structuré comme l'écriture chinoise », *Revue de psychologie clinique*, 2003. [En ligne] http://www.lacanchine.com/Ch_C_HuoInc_Txt.html (consulté le 2 Juin 2023)

DEMOULE Jean-Paul, « Le progrès depuis quand » [En ligne], *The conversation*, 22 mai 2018 [Consulté le 11 juin 2023], disponible sur : <https://theconversation.com/le-progres-depuis-quand-96878>

DERRIDA Jean, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

DI MEGLIO Francesca, « La palabra guaraní desde los mitos de los orígenes hasta la narrativa de Roa Bastos », *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 2016.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, APULEYO Plinio, *El olor de la guayaba*, Bogotá, Oveja Negra, 1982.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Cien años de soledad*, Madrid, Debolsillo, 2003.

GARNIER Pierre, *Le jardin japonais*, Paris, André Silvaire, 1978.

HARDER Yves-Jean, « Wilhelm von Humboldt et la Chine », *Recherches germaniques* (Hors-série), n° 3, 2006, p. 117-138. [En ligne] doi : <https://doi.org/10.3406/reger.2006.1316> (consulté le 31 mai 2023).

HIERNAUX Daniel, « Tiempo, espacio y trasnacionalismo: algunas reflexiones », *Papeles de Población*, n° 53, 2007, p. 47-69.

C. MENCÉ-CASTER, « Construire la discontinuité littéraire contre la linéarité du langage... »

KLINKENBERG, Jean-Marie, « Qu'est-ce que le signe ? », *Le langage*, 2001, p. 105-112

LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, « Sciences aujourd'hui », Tome 1, 1964.

MARINETTI Filippo Tommaso & Collectif, *Imagination sans fils et les mots en liberté. Manifeste futuriste*, Milan, S.I., 1913.

MARTÍNEZ NOVO Rodrigo, « Del tiempo insostenible y del sentido del tiempo en las comunidades kichwa canelos », *Revista de Ciencias Sociales*, n° 40, 2012, p. 111-126.

MON Franz, « Autoportrait », in *Catalogue Écouter, Lire, Regarder*, Munich, Goethe-Institut, Munich, 1983.

RIPOLL Ricard (2006), « Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire », *Forma breve Revista de Literatura*, 4, 2006, p. 11-22.

ROA BASTOS Augusto, *Yo el Supremo*, Barcelona, RBA Libros, 2012.

_____, *Problemas de nuestra novelística*, 2015 [En ligne] <https://tinyurl.com/kpv6m3bn>

SAIDAH Jean-Pierre, « L'écriture de la discontinuité autour de 1830 », *Écritures discontinues* [en ligne], Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993 (Consulté le 11 juin 2023), disponible sur : <http://books.openedition.org/pub/4667>