



**HAL**  
open science

## Poétiques de la discontinuité: avant-propos

Isabelle Chol

► **To cite this version:**

Isabelle Chol. Poétiques de la discontinuité: avant-propos. Isabelle Chol. Poétiques de la discontinuité, de 1870 à nos jours, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2004. hal-01318866

**HAL Id: hal-01318866**

**<https://hal.science/hal-01318866>**

Submitted on 25 Jan 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*Poétiques de la discontinuité, de 1870 à nos jours*, PUBP, 2004,  
p. 7-22

## Avant-propos

*Dans le prolongement de travaux de recherches effectués en collaboration avec l'Université de Sfax<sup>1</sup>, un groupe de chercheurs franco-tunisiens s'est réuni autour de l'étude de la discontinuité dans la littérature, de 1870 à nos jours, ayant permis l'organisation d'un double colloque. Le premier volet, portant sur les littératures française et francophone, a été organisé à Sfax, en novembre 2001 ; le second volet, élargissant la problématique à l'ensemble des littératures française et étrangères, s'est déroulé à Clermont-Ferrand, en décembre 2002. Les deux Universités qui ont accueilli les chercheurs sont ainsi l'Université des Lettres et Sciences Humaines de Sfax et l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand.*

*Nous tenons à remercier les collègues de l'Université de Sfax ayant participé activement à ces travaux, et plus particulièrement Messieurs Jamel Guermazi, initiateur du projet, et Kamel Skander, coordinateur du programme à Sfax. Notre gratitude va aussi à Alain Montandon, Directeur du CRLMC, pour le soutien qu'il a prêté à l'élaboration de ce programme. Enfin, c'est grâce aux Ministères des Affaires Étrangères français et tunisien que cette collaboration a pu être développée et permettre aux chercheurs confirmés ou étudiants de travailler en partenariat. Dans un autre domaine, nous remercions Pierre-Marie Trilloux, compositeur, membre des « Musiques Dêmesurées », pour la conférence « Principe de la discontinuité dans la pensée musicale » qu'il a bien voulu proposer lors du colloque de Clermont. C'est là le signe que cette problématique dépasse largement le strict champ littéraire et engage toute activité sensible et pensante, créatrice et scientifique.*

\*\*\*

Si le théocentrisme permet de fonder l'idée d'une correspondance et donc d'une continuité entre l'ordre contenu dans l'esprit humain et l'ordre de la nature, supposant une possible reconstruction du monde sur le

---

<sup>1</sup> Notamment dans le cadre d'un programme de recherche sur *L'Histoire et la Géographie dans le récit poétique*, ayant fait l'objet d'un colloque, publié par Sylviane Coyault (Cahiers du CRLMC, 1997).

modèle de la philosophie cartésienne, engageant ensemble une physique et une métaphysique, Blaise Pascal, à la suite des expériences de Torricelli, se départit de la théorie sur l'horreur naturelle du vide, qui constituait pour Descartes les bases d'un univers homogène et continu, et met en doute la possible reconstruction du monde dans sa totalité à partir de l'expérience<sup>2</sup>. Partant de l'autonomie naissante des sciences de l'homme par rapport aux sciences de l'univers sensible, le projet de Newton proposant une explication physique du monde s'inscrit toujours dans une visée de perception globale. La voie est cependant ouverte à la « crise de la conscience européenne » selon l'expression de Paul Hazard, et les sciences d'observation produisent classifications et typologies de la nature. Cependant la pensée scientifique, de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle au XIX<sup>e</sup> siècle, certes coupée de la théologie, est largement continuiste, envisageant l'univers comme un *continuum* orienté, que manifeste l'introduction de la dimension historique touchant aussi bien la géologie que l'évolution de l'homme<sup>3</sup>. Inscrite dans le positivisme du XIX<sup>e</sup> siècle, la chimie organique introduit l'atome<sup>4</sup> comme élément de différenciation des corps. Plus encore, l'étude du rayonnement cathodique est à l'origine, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment avec les travaux de Max Planck, de la théorie des émissions d'énergie discontinues, elle-même reprise et appliquée à la structure atomique de la matière par Rutherford ou Niels Bohr. Physique des quanta, conception atomiste de la matière, la science accorde une large part à la discontinuité. L'assurance des scientifiques est ainsi mise à mal dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. À mesure que le scientifique progresse vers l'infiniment petit, l'homme prend la mesure de l'infiniment complexe, et le déterminisme de la loi de causalité est remplacé par un « probabilisme » qu'illustre encore la physique quantique.

Ces quelques étapes d'histoire des sciences montrent, si besoin était, à quel point le concept de discontinuité tend à prendre de l'importance au XX<sup>e</sup> siècle, tout en n'excluant pas les débats entre une pensée continuiste, qui conçoit par exemple l'univers en expansion constante, et une pensée intégrant les ruptures, les heurts, sur le modèle d'un univers évoluant par apparition et dégradation successives d'énergie, selon la conception d'Einstein. Les mathématiques du chaos se fondent de même sur « un

---

<sup>2</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage de Jacques Gadille et Régis Ladous, *Des Sciences de la nature aux sciences de l'homme*, Lyon, Université Jean Moulin, 1984, p. 23-24.

<sup>3</sup> Qu'il s'agisse de l'*Esquisse d'un Tableau des Progrès de l'Esprit humain*, de Buffon, annonçant le positivisme du XIX<sup>e</sup> siècle, ou des travaux de Darwin sur l'évolution des espèces.

<sup>4</sup> Notamment avec la table du russe Mendeleïev, classant les corps selon leur poids moléculaire et atomique.

équilibre délicat entre des forces de stabilité et des forces d'instabilité »<sup>5</sup>, chaos réhabilité par la philosophie, depuis Nietzsche : « En revanche le caractère de l'ensemble du monde est de toute éternité celui du chaos, en raison non pas de l'absence de nécessité, mais de l'absence d'ordre, d'articulation, de forme, de beauté, de sagesse et quelles que soient nos humaines catégories esthétiques. »<sup>6</sup>

Ainsi, parallèlement aux sciences exactes, les sciences humaines répètent, au fil du XX<sup>e</sup> siècle, ce constat de l'illusion d'une continuité, que ce soit à l'échelle de l'évolution de la pensée collective ou à l'aune de la pensée individuelle. Michel Foucault observe « deux grandes discontinuités dans l'*épistémè* de la culture occidentale »<sup>7</sup>, poursuivant en ces termes : « Nous avons beau avoir l'impression d'un mouvement presque ininterrompu de la *ratio* européenne depuis la Renaissance jusqu'à nos jours [...] toute cette quasi-continuité au niveau des idées et des thèmes n'est sans doute qu'un effet de surface », réflexion trouvant un écho dans cette déclaration de Michaux : « En toutes ces façons, la pensée montre une frappante et comme électrique discontinuité [...] et à ces moments au moins ce n'est pas pour rien qu'elle est liée à des neurones qui périodiquement se déchargent »<sup>8</sup>.

Illusion de la pensée continue, à l'échelle de l'histoire de l'homme ou de l'individu, c'est aussi à une mise en doute de la possibilité de l'histoire que conduit la réflexion de Foucault, privilégiant une « archéologie du savoir ». De même, Claude Lévi-Strauss retient-il l'existence de la « discontinuité ultime du réel »<sup>9</sup>, et assigne à la « prétendue continuité totalisante du moi », « une illusion entretenue par les exigences de la vie sociale »<sup>10</sup>. Algirdas Greimas, citant lui-même Claude Lévi-Strauss, en vient à constater que « La seule façon d'aborder, à l'heure actuelle, le problème de la signification consiste à affirmer l'existence de discontinuités, sur le plan de la perception, et celle d'écarts différentiels

<sup>5</sup> James Gleick, *La Théorie du chaos*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1999, p. 388. Sur l'évolution des théories mathématiques, voir aussi : René Thom, *Paraboles et catastrophes*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2001.

<sup>6</sup> Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », trad. Pierre Klossowski, 1982, p. 139.

<sup>7</sup> Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 13.

<sup>8</sup> Henri Michaux, *Les Grandes épreuves de l'esprit*, Paris, Gallimard, p. 27.

<sup>9</sup> Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 181. C'est déjà ce que formulait Victor Segalen dans son *Essai sur l'exotisme, Une esthétique du Divers* (Montpellier, Fata Morgana, coll. « Explorations ») : « Elle (la matière) enseigne un monde discontinu. Elle enseigne une structure infiniment granuleuse, et nie l'application rigoureuse de la continuité mathématique à la réalité. »

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 340.

(aussi Lévi-Strauss), créateurs de signification, sans se préoccuper de la nature des différences perçues»<sup>11</sup>. Le constat de la discontinuité s'accompagne alors d'une réflexion réitérant l'illusion, « effet de surface » ou « effet d'optique » qu'observe Gilles Deleuze : « Le monde moderne est celui des simulacres. L'homme n'y survit pas à Dieu, l'identité du sujet ne survit pas à celle de la substance. Toutes les identités ne sont que simulées, produites comme un « effet optique », par un jeu plus profond qui est celui de la différence et de la répétition »<sup>12</sup>.

La dénonciation de l'illusion d'un savoir continu et complet conduit ainsi à la prise en compte, paradoxale, du discontinu, du désordre, comme porteurs d'une signification, qui ne serait plus celle d'une causalité interprétante, fermée et définitive. Le scientifique et l'artiste sont-ils alors voués à réitérer ironiquement le souci taxinomiste, comme le fait Henri Michaux : « Il y a les carbonates, les sulfates, les chlorates, les perchlorates, d'autres sels, et c'est naturel, dans un dépôt il faut s'attendre à trouver un peu de tout »<sup>13</sup> en écho à ces juxtapositions de choses, sur le mode du « il y a », que propose Apollinaire en 1913, reformulés dans l'écriture poétique de la liste, devenue litanie énumérative, par Emmanuel Hocquard ou Anne-James Chaton, ou dans ces œuvres alphabétiques qu'évoque Alain Faudemay dans le présent ouvrage ?

D'une autre manière, et reprenant la réflexion sur la possibilité de l'Histoire, en la ramenant à l'histoire en tant que diégèse, le problème inlassablement posé par la littérature, et qui trouve ici sa reformulation, est celui du rapport de la littérature au réel. Si plus largement l'art se donne pour projet de refléter la réalité, dès lors qu'elle est chaotique et complexe, l'œuvre ne peut que devenir à son tour multiple, mettant en question toute tentative d'organisation. Quel ordre pour le désordre, qui ne soit pas mensonge ? L'écrivain anglais Bryan Stanley Johnson apporte une tentative de réponse éloquente, avec son roman *The infortunates*, divisé en parties de une à seize pages, présentées en vrac dans une boîte, invitant à une lecture aléatoire, répondant aussi bien à une volonté de rendre la simultanéité phénoménologique, volonté vouée à l'échec par le caractère irrémédiablement linéaire de la lecture, fût-elle le fruit du hasard. Cette expérience qui confine aux limites de l'art littéraire, qui peut être aussi celle, musicale, de John Cage, est l'un des points irrésolus qui se pose dès les réflexions simultanistes du début du XX<sup>e</sup> siècle, plus

---

<sup>11</sup> Algirdas Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1986, p. 18.

<sup>12</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 1.

<sup>13</sup> Henri Michaux, « Un homme prudent », *La Nuit remue*, Paris, Poésie/Gallimard, 1967, p. 117.

particulièrement portées, dans le domaine poétique, par Henri-Martin Barzun<sup>14</sup>. Dans « L'art poétique d'un idéal nouveau », publié dans *Paris-Journal*, le 16 décembre 1913, il affirmait ainsi la nécessité d'abandonner toute conception linéaire du texte, développant une justification empirique : « nous voulons tuer le poète qui raconte, qui décrit ses visions, parce que nous voulons, nous, restituer par la vue, l'ouïe et la sensation, les impressions mêmes de la vie et de l'univers. » Robert Delaunay et André Billy noteront tour à tour l'inévitable échec d'une telle conception, le premier évoquant, par la référence à l'opéra, l'absence de nouveauté de cette recherche, pour évoquer l'esthétique nouvelle que propose *La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, de Blaise Cendrars et Sonia Delaunay, esthétique faite de contrastes, le second rappelant plus trivialement que « s'il est possible, à la rigueur, de lire deux titres d'articles d'un coup, lire deux articles en même temps n'est encore à la portée de personne »<sup>15</sup>.

D'une double expérience discontinue du réel, éclaté et proposant une multitude de faits simultanés, la seconde semble ainsi particulièrement résistante à un possible écho littéraire, en dehors de créations donnant au texte une valeur plastique, où le lisible devient visible. Réinterprétée dans le cadre des possibilités qu'offre la littérature, où le signifiant est autant graphique que phonique, la discontinuité est ainsi liée à la dispersion du matériau verbal sur la page, devenant, selon le mot de Mallarmé, « partition », supposant plusieurs lectures possibles. C'est ce que montre Jean-Pierre Bobillot à propos des *Calligrammes* d'Apollinaire : « c'est, précisément, cette « linéarité » – dont se soutient, censément, le schéma fondamental haut-bas/gauche-droite – que déjoue la disposition (voire, *la dispersion*), dans l'espace de la page, du signifiant graphique des calligrammes – dont ils mettent au jour, et en œuvre, l'insuffisance »<sup>16</sup>. La discontinuité typographique de textes comme ceux de Pierre Reverdy évoqués dans cet ouvrage participe ainsi de cette tentative de ne plus fonder la création et la lecture sur la simple linéarité, ce qu'attestent encore les nombreux livres de dialogue<sup>17</sup> publiés au cours du XX<sup>e</sup> siècle, à

<sup>14</sup> On peut encore songer aux textes de Pierre-Albert Birot, plus particulièrement « Crayon bleu, poème à trois voix simultanées », ou encore – entre autres – « Métro, poème à deux voix », où la disposition typographique n'est pas conçue dans le sens d'une lecture linéaire de gauche à droite et de haut en bas.

<sup>15</sup> André Billy, « La Gazette des Lettres », dans *Paris-Midi*, 23 février 1914.

<sup>16</sup> Jean-Pierre Bobillot, *Trois essais sur la poésie littérale*, Paris, Al Dante / Léo Scherer, coll. « & », 2003, p. 45.

<sup>17</sup> Nous reprenons ici la formule d'Yves Peyré (Yves Peyré, *Peinture et poésie, le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001), qui rend mieux compte des enjeux des livres appelés plus traditionnellement « livres illustrés », dans lesquels le dessin a moins une fonction secondaire d'illustration qu'une réelle importance dans l'œuvre, en tant que

la suite d'une collaboration entre peintre et poète, livres dans lesquels le trait du dessin et le trait graphique trouvent chacun en l'autre un écho où se mêlent le lisible et ce qu'il suppose d'expérience linéaire, et le visible, dans son immédiateté fondamentale. La discontinuité des matériaux, discontinuité spatiale, que double la discontinuité des voix d'un livre à deux mains, celle du peintre et celle du poète, ne se départit pas d'une réflexion sur le rapport au réel, où le réel inaccessible ou refusé dans son caractère anecdotique se transmue en réalité poétique. Plus largement, toute écriture qui se donne pour projet d'assumer l'éclatement du monde en même tant que son immédiateté a pour enjeu principal la quête d'un réalisme littéraire. À l'aune de l'histoire littéraire, la discontinuité, en tant que différence, entre les choix esthétiques, met paradoxalement en valeur la réitération de la même interrogation fondamentale. Entre l'écriture de Balzac et celle de B. S. Johnson, ou de Perec, il y a peut-être plus de différences stylistiques que de ressemblances, et pourtant la ligne continue est celle d'une tentative de rejoindre au plus près le réel. Contre le mensonge de l'illusion réaliste d'un monde cohérent, l'œuvre discontinue semble au contraire afficher une vérité, fondant le paradoxe d'une esthétique en perpétuelle interrogation et pourtant en cela plus proche d'une certaine vérité existentielle.

Et si le sujet est face à un monde éclaté, qui se donne par morceaux et bribes discontinues, en temps que partie du vivant, il est lui-même pris dans le tourbillon atomiste. De la psychanalyse, faisant voler en éclats le *cogito* cartésien, au profit d'une vision du moi profondément divisé, à l'ontologie phénoménologique heideggerienne du *Dasein*, la complexité du sujet, voire l'absence de l'être essentiel, le rendent problématique. « La vraie vie est absente » disait Rimbaud, Mallarmé se jouait de la liberté du vide, plus tard Joë Bousquet fonde une esthétique où la discontinuité latente répond au constat d'un non-savoir, et d'une connaissance sensible toujours incomplète<sup>18</sup>, et Pierre Reverdy construit sa poétique sur la séparation, le manque, et l'impossible pensée systématique qu'illustre l'écriture des notes<sup>19</sup>. La crise de la connaissance, celle des idéologies, se doublent ainsi d'une crise du sujet, que réfracte celle du sujet littéraire, poétique, romanesque ou théâtral, comme le

---

contrepoint par rapport au texte qu'il engage en retour dans une visibilité que les jeux typographiques peuvent encore souligner.

<sup>18</sup> Cf. Isabelle Chol, « Joë Bousquet, *La Connaissance du Soir*, les éclats du sujet poétique », dans *Joë Bousquet, poète de l'inoubliable*, *Francofonia*, n° 40, Bologne, Olschki Editore, printemps 2001.

<sup>19</sup> Cf. Isabelle Chol, « Pierre Reverdy, *En Vrac*, de la maxime à l'aphorisme poétique », Actes du colloque *Désir d'aphorismes* (études rassemblées par Christian Moncelet), Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1998.

montre Anne Ubersfeld : « divisé, éclaté, éparpillé en plusieurs interprètes ; mis en question dans son discours, redoublé, dispersé, il n'est pas de sévices que l'écriture théâtrale contemporaine ne lui fasse subir. Cette crise du personnage théâtral s'inscrit dans la crise générale du personnage littéraire »<sup>20</sup>. Qu'il s'agisse de *L'Amant* de Marguerite Duras, ou de l'autobiographie morcelée d'Alain Robbe-Grillet, « autobiographie archéologique »<sup>21</sup>, labyrinthe qu'évoque Mounir Laouyen dans le présent ouvrage, « fléchissement identitaire » qu'interroge Fabrice Humbert à propos de Louis Calaferte, le roman du XX<sup>e</sup> siècle réitère cette représentation éclatée du sujet, rappelant ce constat de Pierre Bourdieu selon lequel « l'expérience ordinaire de la vie comme unité et totalité » est fautive, et que l'autobiographie unifiante s'avère alors impossible<sup>22</sup>.

Inconnaissance et éclatement du sujet font du discours interrompu le seul porteur d'une signification : « Pour que ne soit pas vaine notre chasse, à nous analystes, il nous faut tout ramener à la fonction de coupure dans le discours, la plus forte étant celle qui fait barre entre le signifiant et le signifié. Là se surprend le sujet qui nous intéresse puisque, à se nouer dans la signification, le voilà logé à l'enseigne du pré-conscient. Par quoi l'on arriverait au paradoxe de concevoir que le discours dans la séance analytique ne vaut que de ce qu'il trébuche ou même s'interrompt », précise Lacan<sup>23</sup>.

Le présent ouvrage se donne ainsi pour objectif de prendre la mesure de cette discontinuité du discours, des enjeux et de la signification dont elle est porteuse. Les études de Colette Guedj, Jérôme Hennebert, Daniel Guillaume, Laure Michel, Adriano Marchetti, Sourour Ben Ali, Arnaud Buchs ou Adrien Gür, permettent ainsi d'interroger diverses pratiques de la discontinuité, inscrites dans le champ poétique. Lorand Gaspar, René Char et en écho Yves Broussard, André Du Bouchet, ou Jacques Dupin, autant de poètes marqués par la rupture, celle de la guerre, et partant de la

<sup>20</sup> Anne Ubersfeld, « Notes pour l'analyse du personnage de théâtre », *Travail théâtral*, La cité, 24-25, Paris, 1976.

<sup>21</sup> Voir à ce sujet l'article d'Anne Tomiche, « Poétique de la ruine dans *Les Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet : l'autobiographe archéologue », *La mémoire en ruines, le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain* (études rassemblées par Valérie-Angélique Deshoulières et Pascal Vacher), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Cahiers du CRLMC, 2000.

<sup>22</sup> Pierre Bourdieu, « L'Illusion autobiographique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 62/63, juin 1986, p. 69.

<sup>23</sup> Jacques Lacan, *Écrits*, « Subversion du sujet et dialectique du désir », Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1966, p. 801. Ouvrage cité par Michèle Aquien, dans *L'Autre versant du langage*, Paris, Corti, 1997, p. 27.

mort, des *Feuillets d'Hypnos* à *Grand Angle*<sup>24</sup>, rupture, déliaison, failles, devenant principe esthétique. Discontinuer, interrompre, et recommencer ne relèvent pas seulement d'une technique, avec ses moyens et procédés, mais aussi d'une conception de l'œuvre, littéraire, musicale, plastique, philosophique, portant elle-même une philosophie du sens. Car, comme le souligne Ralph Heyndels, dans *La pensée fragmentée*<sup>25</sup>, « le discours discontinu actualise sa propre *dispositio* : il n'est pas l'expression seconde d'une pensée antérieure. Bien plus, cette espèce de « dispositio défective » (fragmentée, trouée, démembrée...), loin d'opacifier ce qui devait être une transparence de sens, en dit au contraire (et en fait percevoir concrètement, formellement) la *nécessité énigmatique*. Il convient, à cet égard, de bien comprendre ce qui est en jeu : non seulement une certaine conception de la littérature (ou plus largement de la forme expressive), mais aussi, et peut-être surtout, *un certain statut du sens* ».

C'est dire s'il est primordial, pour toute poétique de la discontinuité, d'en interroger les fondements philosophiques et épistémologiques, sur lesquels insistent plus particulièrement les articles de la première partie de l'ouvrage, notamment ceux de Jean-Pierre Dubost, Werner Helmich, Ingrid Astier ou Jean-Christophe Valtat. C'est encore tenter d'analyser les pratiques liées à la discontinuation, à l'interruption, à la décomposition, retenant le préfixe négatif *dis*, destruction de l'œuvre que mettent en valeur Jamel Guermazi au sujet des *Chants de Maldoror*, ou Nouredine Gargouri, à propos de *Blanche ou l'oubli* d'Aragon, supposant inversement une recombinaison à partir de l'hétérogène, comme le montrent Philippe Moret<sup>26</sup> pour *Morale élémentaire* de Queneau, ou Christian Michel retrouvant dans l'analogie une nouvelle façon d'assembler ce qui ne se ressemble pas. C'est reformuler l'un des principes esthétiques réitérés au début du XX<sup>e</sup> siècle, où la déconstruction trouve un écho dans une nouvelle construction, fondée sur la juxtaposition, le collage, d'éléments ou de choses hétérogènes. « Je ne peins pas les choses, je peins les rapports entre les choses » déclarait Braque, et Pierre Reverdy fondait sa théorie de l'image sur cette même mise en rapport. La pensée du discontinu, de la disjonction, s'accompagne ainsi d'une réflexion sur la relation, à l'origine d'une conception de

---

<sup>24</sup> Yves Broussard, *Grand Angle (Poésie 1960-1990)*, Paris, Le Taillis Pré, 1997.

<sup>25</sup> Ralph Heyndels, *La pensée fragmentée*, chap. I « Discontinuité et signification », Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, coll. « Philosophie et langage », 1985, p. 28.

<sup>26</sup> Philippe Moret dont on peut encore citer, en rapport avec ce thème de la discontinuité, l'étude sur « Diversité, dépaysement, diversion : *Faits divers* de Michaux », publiée dans *L'Histoire et la géographie dans le récit poétique*, études rassemblées par Sylviane Coyault, Université Blaise Pascal, Cahiers du CRLMC, 1997.

l'œuvre comme construction, comme structure apparente<sup>27</sup>. Sur la ligne de l'écriture, discontinuité et continuité se jouent ainsi ensemble et séparément, entre tension dépassée dans un mouvement dialectique, à l'image de la figure de l'arabesque que Lila Ibrahim-Lamrous reconnaît dans l'œuvre de Salah Stétié, ou maintenue dans une poétique du peu et du rien qu'évoque Evelyne Lloze.

Dès lors, si la discontinuité, par son préfixe, est affectée du manque, de la négation et est l'expression d'une crise, crise des idéologies dont témoigne *La Lenteur* de Kundera, selon Hayet Ben Charrada, ou crise plus intime, inscrite dans l'angoisse d'un lyrisme amoureux impossible, que souligne Laure Michel pour l'œuvre de Char, n'est-il pas d'autres voies possibles pour la discontinuité ? Peut-on, avec Gilles Deleuze, observer une conception et une pratique de la discontinuité sans négation<sup>28</sup>, non subordonnée à la continuité, ou à la totalité ? Tel est le point ultime d'une poétique de la discontinuité qui ne serait pas une anti-poétique de la continuité, et qui s'éloignerait de l'opposition dominante à laquelle le mot, et partant le concept, sont voués morphologiquement.

L'évolution sémantique du mot premier, « continuité », montre qu'il fait d'abord référence à la succession ininterrompue de parties, inscrite dans une totalité<sup>29</sup>, le continu s'oppose alors plus au « discret » des mathématiques qu'au discontinu. C'est dans le lien ou l'absence de lien entre les parties que s'élabore la prise en compte d'une discontinuité inscrite dans une pensée de la totalité rompue. Ainsi en est-il du symbole, tesson brisé dont l'hôte et l'étranger gardent chacun la moitié. Une pensée de la discontinuité, en tant que rupture, s'inscrit ainsi non pas seulement du côté de la négation, de l'impossible accès au sens, mais suppose encore un autre mode de construction de la signification, symbolique ou analogique, opposant la pensée linéaire et continue, historique, à la « pensée sauvage »<sup>30</sup>, analogique. Dès lors, symbole et analogie

---

<sup>27</sup> C'est l'évolution qu'observe P. Dufour, dans son article « La mort de l'image dans la peinture » (dans *Critique*, août-septembre 1971, n° 291-292) : « La grande nouveauté du premier demi-siècle a consisté à passer d'un art « référentiel » à un art « structural » : à rendre apparents la structure et le « faire » plastiques au détriment de la référence-sujet ». Ce qui suppose encore la prise en compte de toute déconstruction préalable à la création d'une œuvre qui ne soit pas pure reconstitution de règles et de formes codifiées.

<sup>28</sup> Cf. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 2.

<sup>29</sup> L'étymologie de *continus* qui trouve son origine dans le verbe *continere*, « tenir ensemble », donne ainsi son sens de « suite ininterrompue » au mot « continu », tel qu'il apparaît dès 1361 (Oresme), la continuité étant encore définie comme la « succession ininterrompue de quelque chose » (Poney, 1671).

<sup>30</sup> Nous empruntons l'expression au titre de l'ouvrage de Claude Lévi-Strauss, cité plus haut.

introduisent un jeu entre la discontinuité et la construction d'une nouvelle continuité, comme le montre Christian Michel, s'effectuant sur un autre mode que celui de la logique raisonnante. De ce fait, l'écriture analogique suppose toujours en arrière-plan l'inscription d'une Totalité, qui peut être placée en amont (nostalgie d'une totalité perdue à retrouver) ou en aval (totalité à construire), comme le montre Danielle Perrot à propos de la littérature québécoise. Mais ce « monstre de la Totalité », selon l'expression de Roland Barthes, est lui-même, sujet à caution. « Il faut émettre le Tout, perdre le respect du Tout », déclarait Nietzsche. Si l'univers n'est plus Totalité stable, le Livre devient lui-même caduc, introduisant aux réflexions de Paul Valéry sur l'inachèvement de l'œuvre, ou à ce refus de Georges Perros – « Je n'ai pas envie d'écrire un livre » (*Papiers collés I*) –, à l'origine d'une esthétique privilégiant le collage et le silence comme le montre Mustapha Trabelsi.

Conçue en rapport avec une Totalité préexistante, la discontinuité est plus de l'ordre de la rupture, de la brisure, que de la différence qualitative. Inscrites dans un ensemble unifié, les parties liées ou déliées sont alors idéalement homogènes ; au contraire, l'absence d'unité peut devenir absence d'uniformité et donc hétérogénéité. Et s'« Il n'y a pas de mystère dans un monde homogène »<sup>31</sup>, pour Victor Segalen, le mystère n'existe jamais dans la plénitude, mais par intermittence, moments mystérieux, introduisant une conjonction entre discontinu spatial et discontinu temporel de l'instant<sup>32</sup>. Séparation et hétérogénéité vont donc souvent de pair dans les écritures privilégiant l'instant, l'immédiat, les espaces morcelés. Ainsi en est-il des *Paravents* de Jean Genet où les personnages, coupés du réel, ont peint des espaces imaginaires, lieux du refuge, lieux habitables. Ainsi en est-il encore, dans un autre domaine, des mosaïques de Gaudi, composées de tesselles hétérogènes, fragments de céramiques, morceaux de verre. L'hétérogénéité est ainsi de l'ordre de la matière, tandis que se profile, en aval, une tentative de reconstruction d'une unité intégrant et conservant les différences. On peut encore penser à ces textes mêlant écriture graphique et autres modalités d'expression, comme l'écriture musicale, présente dans la section « L'Aumonyme » de *Corps et Biens*, de Robert Desnos, ou, sur un tout autre mode, le pictural dans *Fin de Partie*, dont Lassaad Jamoussi présente une étude. La discontinuité et l'hétérogénéité des matériaux sont-elles alors aussi bien inscrites dans la quête d'une nouvelle relation, sur le modèle de ces « livres de

---

<sup>31</sup> Victor Segalen, *Essai sur le Mystérieux*, dans *Imaginaires*, Limoges, Rougerie, 1972.

<sup>32</sup> Marc Gontard, dans son ouvrage *Victor Segalen, Une esthétique de la différence* (Paris, L'Harmattan, 1990), développe ainsi ces problématiques de la Différence et du Discontinu dans l'œuvre segalienne.

dialogue »<sup>33</sup>, dialogues entre peintres et poètes, Blaise Cendrars et Sonia Delaunay ou Fernand Léger, Pierre Reverdy et Picasso, Braque ou Gris, et tant d'autres, dialogues entre les poètes et leurs prédécesseurs, sur le mode des « dilectures » chères à Guy Goffette, offrant une autre forme de la discontinuité continue, dans le jeu intertextuel, pouvant devenir collage dadaïste, comme le montre Corinne Contini-Flicker, à propos de *Mouchoir de nuages*, de Tzara. La discontinuité, résidant là encore dans l'hétérogénéité des matériaux, peut alors être accentuée par le traitement même de ces morceaux, selon le privilège accordé à la liaison ou à la déliaison.

Déliaison, isolement, « intuition de l'instant », traversent ainsi largement la création, picturale, littéraire ou musicale, au XX<sup>e</sup> siècle. Instants éphémères, liés à la simultanéité, constituent ainsi la trame interrompue des poétiques de la discontinuité, qui tantôt privilégient le silence, le rien, comme le montre Evelyne Lloze à propos de l'écriture d'Emaz, tantôt débordent la discontinuité en construisant un univers au contraire gigantesque, univers dont rêve Borges : « À la différence de Newton et de Schopenhauer, votre ancêtre ne croyait pas à un temps uniforme, absolu. Il croyait à des séries infinies de temps, à un réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles. Cette trame de temps qui s'approchent, bifurquent, se coupent ou s'ignorent pendant des siècles, embrasse toutes les possibilités ». « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » (*Fictions*)<sup>34</sup> traduit ainsi une conception baroque du temps, produisant une poétique de la digression, et du détour, traduisant un monde mouvant, instable, conçu comme l'envers de la mesure et de l'ordre.

L'apparition, dans le lexique du mot « discontinu », le lie immédiatement à l'espace et au temps<sup>35</sup>. Si le nom « discontinuité » est défini comme l'« absence de continuité matérielle d'une chose » (*Grignon*, 1775), en référence à l'espace géographique et géologique (la discontinuité des couches terrestres), il correspond encore au « manque de continuité dans le temps », définition qu'en donne le dictionnaire *Larousse*, en 1870. C'est encore à partir du XX<sup>e</sup> siècle que « discontinu », adjectif et nom, prend le sens de ce qui « est constitué d'éléments originellement extérieurs les uns aux autres » (*Grand Larousse de la*

<sup>33</sup> Nous reprenons la formule qu'Yves Peyré utilise dans son livre *Peinture et Poésie, Le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, éd. « Beaux Arts », 2001.

<sup>34</sup> Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1957.

<sup>35</sup> « Discontinu : adj. (de continu), 1361 : qui n'est pas continu dans l'espace, qui présente des interruptions ; qui cesse par moment de se produire » (*Grand Larousse de la Langue Française*).

*Langue Française*). Continuité et discontinuité ne peuvent ainsi se concevoir, par leur morphologie, l'une sans l'autre. Cependant l'hétérogénéité fondatrice d'une discontinuité ne suppose plus inévitablement, comme le souligne Roland Barthes, un tout posé comme premier. En revanche, la discontinuité peut faire naître une « puissance de continuité » que Maurice Blanchot reconnaît dans l'œuvre de Jacques Dupin et André Du Bouchet<sup>36</sup>. La continuité, mais aussi la totalité, l'unité de l'ensemble, sont alors aussi bien ce qui est à construire, à inventer, par le biais du montage ou du collage, de la combinatoire, du bricolage, ouvrant à de multiples possibles que le règne de l'hétéroclite peut à son tour rendre caducs. Crise du sens, qu'introduit une conception du monde accordant une place au discontinu, notamment depuis la théorie des quanta, coupure existentielle qui dissocie l'homme de la Nature, « écriture du désastre ».

C'est que, si la mosaïque figurative ne se départit pas de cette tension vers un ensemble attestant de l'homogénéité des tesselles, de même nature, le sens figuré qu'elle prend, dès 1765, l'éloigne de cette conception au bénéfice de l'hétérogène et du disparate. La mosaïque humaine réside d'abord dans la différence, et la séparation de ce qui demeure irréductiblement divers. Certes, pour reprendre les mots de Glissant, le « chaos-monde » peut conduire à une esthétique de la Relation, mais la créolisation est de l'ordre de l'imprévisible<sup>37</sup>, de l'aléatoire que figure le kaléidoscope, dans un jeu de permutations introduisant dans la discontinuité un désordre ouvert aux multiples et infinies possibilités, « œuvres ouvertes », en mouvement, selon Umberto Eco<sup>38</sup>, principes sur lesquels se fondent aussi bien les nouvelles technologies de l'information et de la communication comme la *net*.

Mais toute relation n'est-elle pas aussi en partie vouée à l'échec ? La relation à l'Autre ne révèle-t-elle pas aussi l'incommensurable différence, et la continuité ou l'unité ne serait-elle alors que de l'ordre du désir que la réalité, sans cesse, contredirait ? Ainsi, le personnage principal de *L'Archéologue*, roman de Philippe Beaussant, évoque-t-il ce déchirement de l'errance : « J'errais d'une poésie à l'autre. Pouvez-vous imaginer quel déchirement il y a de passer du sorcier Khmer au danseur Arabe ? Ils s'excluent l'un l'autre. Ils sont nés de mondes qui s'ignoraient, où les questions n'étaient pas les mêmes, dont les mystères étaient inconciliables. Et moi, je m'exténuais à les réunir, à tenter de communier avec l'un, puis avec l'autre, remontés l'un et l'autre de la nuit des temps et de l'obscurité de l'oubli. Mais on ne peut pas. On ne peut pas, Docteur.

<sup>36</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 528.

<sup>37</sup> Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 89.

<sup>38</sup> Cf. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

On s'efforce. On veut se remplir d'un autre et on se vide de soi-même »<sup>39</sup>. Reformulant en partie cette expérience de la différence, de l'étranger, de l'insolite, telle qu'on la trouve dans l'œuvre de Victor Segalen prenant le contre-pied d'un exotisme égocentrique, le discours de l'archéologue traduit cette tension vers l'unité du divers, unité impossible, que manifestent alors le manque, le vide, et la rupture qui dans sa forme la plus achevée est celle de la mort, ici suggérée.

C'est donc surtout cet intervalle lacunaire que révèle l'expérience de la discontinuité. Mosaïque à trous, celle des découvertes archéologiques incomplètes, témoignant d'un temps voué à la ruine et d'un passé voué à l'oubli d'une partie de lui-même. Par-delà la mémoire défaillante, le passé ne se donne que par traces, événements juxtaposés que toute mise en intrigue tente d'organiser. Toute relation n'est-elle alors que construction illusoire, tandis que la simple succession de fragments séparés retrouverait l'immédiateté et tendrait à reproduire au plus près la vérité ? Le récit se fait alors anti-récit, sur le modèle des *Tablettes de buis d'Apronenia Avitia*, de Pascal Quignard, ou encore récit à trous, refusant le lien syntaxique de la causalité ; « Alors que, par la magie de quelques lignes tronquées, incomplètes, la vie reprend sa superbe et altière indépendance, redevient ce foisonnement désordonné, sans commencement ni fin, ni ordre, les mots éclatent d'être de nouveau séparés, libérés de la syntaxe, de cette fade ordonnance, ce ciment bouche-trou indifféremment apte à tous usages et que le rédacteur de service verse comme une sauce, une gluante béchamel pour relier, coller tant bien que mal ensemble, de façon à les rendre comestibles, les fragments éphémères et disparates de quelque chose d'aussi indigeste qu'une cartouche de dynamite ou une poignée de verre pilé », écrit Claude Simon dans *Le Vent, Tentative de restitution d'un retable baroque*<sup>40</sup>.

Le refus du lien syntaxique, des connecteurs logiques donnant l'illusion d'un monde ordonné, n'est cependant pas le refus de toute construction : « le problème esthétique est simplement de savoir comment mobiliser ce discontinu fatal, comment lui donner un souffle, un temps, une histoire »<sup>41</sup>. De l'œuvre de Gabriel García Márquez à celle de Jean Genet, la conscience de la discontinuité, l'écriture du discontinu, de la rupture – rupture de registres, de tons, bifurcation de la trame diégétique – se doublent d'un « souffle » débordant le genre romanesque,

<sup>39</sup> Philippe Beaussant, *L'Archéologue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979, p. 65-66.

<sup>40</sup> Claude Simon, *Le Vent, Tentative de restitution d'un retable baroque*, Paris, Minuit, 1957, p. 174.

<sup>41</sup> Roland Barthes, *Essais critiques*, « Littérature et discontinu », Paris, Seuil, coll. « Points », 1964, p. 185.

par la métamorphose poétique. C'est peut-être là une autre façon de rappeler que la poésie est un genre intégrant la discontinuité, comme le rappelle Philippe Moret, la dépassant tout en la conservant. C'est encore ce que souligne la citation de Pierre Chappuis qu'Ariane Lüthi place en exergue de son article. Une poétique de la discontinuité ne saurait alors se concevoir sans une poétisation du discontinu, dépaysant les genres, le théâtre à l'exemple du monologue fumiste évoqué par Françoise Dubor, la danse, comme le montre Olivia-Jeanne Cohen, mais encore le roman, la nouvelle ou l'essai. Ainsi Greimas souligne-t-il cette évolution du prosaïque au poétique liée à la fracture et à l'imperfection introduisant une « resémantisation des objets environnants et des relations intersubjectives, usées ou sur le point de l'être »<sup>42</sup>. Une poétique de la discontinuité suppose ainsi intrinsèquement une temporalité non plus chronologique et linéaire, mais spasmodique, interrompue, temporalité poétique s'il en est, répondant à l'activité de questionnement : « Les vraies pensées questionnent et penser c'est questionner en s'interrompant »<sup>43</sup>. En écho à Alain, pour qui « les vraies pensées ne se développent pas », Maurice Blanchot souligne ainsi une réorientation du spéculatif, qui n'est plus l'apanage des formes longues et continues, mais des formes brèves, fragmentées, interrompues et donc discontinues, la poésie devenant alors au XX<sup>e</sup> siècle, genre philosophique, porteur lui-même d'une philosophie du discontinu mis en pratique.

Interroger les enjeux de la discontinuité, c'est aussi tenter d'en saisir les limites, dans le champ artistique, et plus précisément littéraire, discontinuité dont on retiendra surtout la part qu'elle accorde à l'interruption, au lieu de l'interruption, et partant à l'intervalle ou à l'entre-deux, mais aussi à la nature diverse de ces parties. De ce point de vue, l'art de la mosaïque, révèle autant la cassure que la perception d'une totalité, née d'un éloignement suffisant du regard portant non plus sur la tesselle mais sur l'ensemble. Comme le souligne Lucien Dällenbach<sup>44</sup>, cette réflexion sur la loi d'accommodation est déjà présente dans les *Pensées* de Pascal : « Je ne puis juger de mon ouvrage en le faisant ; il faut que je fasse comme les peintres, et que je m'en éloigne ; mais non pas trop. De combien donc ? Devinez »<sup>45</sup>. Éloignement et accommodation que révèlent l'art pointilliste, puis les anamorphoses de Salvador Dali ou de Jiri Kolar. Une réflexion sur la discontinuité pose alors inévitablement

<sup>42</sup> *L'Imperfection*, Périgueux, P. Fanloc, 1989, p. 96.

<sup>43</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 499.

<sup>44</sup> Lucien Dällenbach, *Mosaïques*, Paris, Seuil, 2001, p. 78.

<sup>45</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, « Misère de l'homme sans Dieu », « Diversité ».

le problème de la réception, comme le souligne Kamel Skander. Partant, elle interroge encore nos propres capacités d'analyse, ou plus simplement de prise en compte de la discontinuité par un esprit formé à l'étude systématique. Ainsi, elle est le signe, pour le critique, de ce nécessaire abandon de toute certitude définitive : « il nous faut abolir chaque jour les échafaudages de la veille. Défaire les systèmes de sécurité », écrivait Lorand Gaspar dans *Approche de la parole*<sup>46</sup>. La discontinuité nous pousse au dépaysement. Plus encore, elle ouvre aux limites mêmes de l'élaboration d'une « poétique de la discontinuité », tendue entre l'un et le multiple, dont le paradoxe peut être en partie détourné par le choix de la forme plurielle pour le titre du présent ouvrage. Mais si, avec Roland Barthes, il s'agit de chercher le désordre dans l'œuvre, peut-on encore parler de poétiques multiples, alors que le sème négatif du préfixe du second terme nous pousserait plutôt à évoquer la déconstruction ou le refus de toute poétique ? Le meurtre de la poétique, dans tous les sens que peut prendre ce mot, engageant donc le meurtre de la poésie qu'Adrien Gür reconnaît dans l'œuvre de Claude Royet-Journoud, et que l'on pourrait aussi reconnaître, avec Raymond Bellour<sup>47</sup>, dans *Liberté d'action* ou *Apparitions* d'Henri Michaux, ou différemment dans les poèmes de Cummings, au signifiant graphique émiété. Tel est le paradoxe de la discontinuité : en même temps qu'elle s'inscrit dans le poétique, elle en est aussi bien la négation ou le refus, rappelant que la force de la poésie réside aussi dans cette « lutte à mort » contre son « implacable destin » – expressions empruntées à Pierre Reverdy – et contre elle-même.

Expérience de la discontinuité et conscience d'un manque se rejoignent alors dans une esthétique elliptique, privilégiant les coupes, dont la valeur littérale est renforcée dès lors qu'elles ne s'effectuent plus aux charnières du discours, comme c'est le cas des écrits de Picabia, ou plus récemment de ceux de Denis Roche<sup>48</sup>. La coupe fait trou dans la langue. « Convulsions » ou « énergies disloquantes qui font voler la langue en éclats », selon Jean-Michel Maulpoix<sup>49</sup>. Ainsi, l'écriture discontinue de Michaux, éclatée, dans le sens violent du terme, pulvérisée, est-elle l'expression d'une insatisfaction permanente que génère le manque, et d'une douleur liée à la vie même, dont les

<sup>46</sup> Lorand Gaspar, *Approche de la parole*, Paris, Gallimard, 1978, p. 87.

<sup>47</sup> Raymond Bellour, *Henri Michaux ou une mesure de l'être*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1965.

<sup>48</sup> Cf. Denis Roche, *Le Mécrit*, Paris, Seuil, 1972. La ligne typographique y est fréquemment en contradiction avec les unités syntaxiques, mais encore avec les frontières de mots, comme dans cet extrait (les barres signalent les passages à la ligne) : « [...] qu'est-ce que tout cela finira par vouloir / r dire une fois que l'origine l'entente et la / destruction de notre joie à nous aimer sera mu / ée ailes pilées mention ? [...] » (p. 145).

<sup>49</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Emondés*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 11.

manifestations les plus concrètes sont celles du démembrement, du corps en morceaux, douleur elle-même intermittente<sup>50</sup>. La discontinuité est alors autant de l'ordre de la conscience et de l'expérience du vide, du néant, que de la pratique littéraire<sup>51</sup>, une pratique de l'agression associée au délire que partagent Georges Bataille ou Antonin Artaud, de la pratique de la lecture ou de la « délecture ». L'expérience poétique est alors celle d'une pulvérisation de la langue, posant le problème poïétique des limites du poème et de sa réception.

Ainsi, le présent ouvrage, recueil d'articles, et donc genre discontinu, soulève-t-il plus de questions qu'il n'en résout, maintenant les paradoxes, proposant une réflexion qui ne saurait être systématique et fermée.

Isabelle CHOL

---

<sup>50</sup> Quand je ne souffre pas, me trouvant entre deux périodes de souffrance, je vis comme si je ne vivais pas » (Henri Michaux, « Entre terre et ciel », *La vie dans les plis*, Paris, Gallimard, 1972, p. 98).

<sup>51</sup> Une pratique d'écriture que semble tenter de contrebalancer l'œuvre plastique de Michaux, qui insiste sur l'inscription d'un continuum comme désir et donc comme projet, dans le sens premier, de l'œuvre : « ... je garde un autre désir, un par dessus tous les autres. Je voudrais un continuum. Un continuum comme un murmure, qui n'en finit pas, semblable à la vie, qui est ce qui nous continue, plus important que toute qualité. Impossible de dessiner comme si ce continu n'existait pas » (Michaux, *Émergences. Résurgences*, Paris, Flammarion, 1972, p. 98).