

Subversion du rythme : le roman anti-linéaire

Magessa O'Reilly

Volume 29, numéro 1, été 1996

Le rythme : littérature, cinéma, traduction

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501150ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501150ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

O'Reilly, M. (1996). Subversion du rythme : le roman anti-linéaire. *Études littéraires*, 29(1), 95–103. <https://doi.org/10.7202/501150ar>

Résumé de l'article

Il y a, dans certains romans, une perturbation de la continuité textuelle, mais qui ne déstabilise pas le concept d'un rythme programmé par le texte. Par contre, des romans tels que *Pale Fire* de Vladimir Nabokov, *The Dissertation* de R. M. Koster, *Marelle* de Julio Cortázar et le *Dictionnaire khazar* de Milorad Pavic font appel au choix du lecteur pour constituer l'ordre textuel. Les deux premiers proposent une alternative : le lecteur doit choisir entre deux ordres de lecture possibles. *Marelle*, cependant, peut être lue d'innombrables façons et thématise l'angoisse que peut provoquer chez le lecteur une telle liberté. En reproduisant la structure à la fois arbitraire et aléatoire d'un dictionnaire, *le Dictionnaire khazar* ne présuppose aucun ordre de lecture et libère donc le lecteur de toute angoisse. Chaque lecteur décide de l'ordre textuel et, par voie de conséquence, détermine sa propre expérience rythmique du texte. De tels romans revalorisent le libre arbitre du lectorat et la dimension ludique de la lecture. Ce faisant, ils subvertissent le concept d'un rythme unique programmé par un ordre textuel prédéterminé.



SUBVERSION DU RYTHME

Le roman anti-linéaire

Magessa O'Reilly

1

Prévenons les malentendus et définissons l'expression *anti-linéaire*. La linéarité est l'essence et du discours et de la forme narrative. C'est grâce à elle que tous deux fonctionnent. On ne pourrait concevoir un roman non linéaire. Il existe cependant un type de roman qui milite contre cette linéarité tout compte fait inéluctable, qui cherche à la subvertir. L'élément *anti* serait donc à prendre dans son sens pleinement dialectique, voire révolutionnaire. C'est de ce type de roman qu'il s'agit ici.

Comme toute autre dimension de l'œuvre littéraire, le *rythme* est actualisé par la rencontre de la perception du lecteur, d'aucuns diraient de sa sensibilité, et du texte tel que disposé par l'auteur. Le rythme est le déroulement de l'œuvre dans l'axe temporel de la lecture, déroulement qui est actualisé par la réception mais programmé par la *dispositio* : le jeu des positions, absolues (début, fin, milieu) ou relatives les unes par rapport aux autres (se succédant immédiatement ou à intervalles), des durées absolues ou relatives. La

disposition du texte en constitue la linéarité et programme l'expérience rythmique qu'on en fait dans la lecture.

Le rythme est perceptible à tous les niveaux du texte, dans toutes ses unités, quelle qu'en soit la taille. Il y a un rythme de l'œuvre entière aussi bien qu'un rythme du syntagme, de la phrase, du paragraphe ou de toute autre unité textuelle, rythme chaque fois commandé par les caractéristiques propres à la linéarité de l'unité en question. On peut difficilement brouiller la linéarité des petites unités. On sortirait du discours, tout au moins du discours tel que nous pouvons actuellement le comprendre. Un syntagme non linéaire serait proprement incompréhensible. La seule possibilité de subversion semble être de s'attaquer à la linéarité des grandes unités.

À chaque niveau textuel opèrent deux principes, c'est-à-dire deux facteurs se combinant pour conditionner le rythme. En effet, il y a deux sortes de rythme : rythme sémantique et rythme formel. Sur le plan sémantique la linéarité lie la cause à l'effet, l'événement à sa conséquence, établit des rapports entre des scènes,

conditionne le développement thématique, créant ainsi le rythme sémantique¹. Les perturbations de la linéarité sémantique et de ses effets rythmiques abondent : on les voit entre autres dans le Nouveau Roman.

Le rythme formel articule le texte et définit les unités textuelles, les grandes divisions typographiques ainsi que les coupes de tout ordre : chapitres, épisodes, paragraphes, membres de phrase. Le rythme formel s'avère plus difficile à subvertir, même à grande échelle, que le rythme sémantique. Dans le cas des œuvres où la linéarité sémantique est perturbée, le texte en tant que forme représente l'ordre linguistique qui communique le désordre apparent des éléments sémantiques (narrativo-référentiels). C'est par l'appréhension ordonnée du texte, selon une linéarité unique, que le lecteur prend conscience du désordre référentiel. Je veux pourtant parler de la subversion de la linéarité textuelle unique.

2

Plusieurs cas sont à considérer. D'abord, distinguons linéarité et continuité. Les notions de cohérence sémantique et d'unité de style ayant déjà été remises en question (le Nouveau Roman, Louis-Ferdinand Céline), certains romanciers mettent à l'épreuve la continuité textuelle. Pensons à William S. Burroughs, à Maurice Roche ou à Samuel Beckett, à des œuvres telles que *Malemort* d'Édouard Glissant et *le Dossier 51* de Gilles Perrault. Ce dernier

livre, par exemple, est un roman policier dont le texte est fait de la juxtaposition et de l'accumulation des documents hétérogènes qui constituent le dossier d'une enquête : rapports, notes de services, fiches signalétiques, transcriptions de conversations enregistrées. C'est un roman du fragmentaire et de l'hétéroclite, un collage de points de vue et de discours divergents. Ce caractère hétéroclite est représenté textuellement par des mises en page variées et par la mention des sources à la fin de chaque document, sans parler des différences de tons et de registres d'un document à l'autre. Une telle forme porte atteinte à la continuité du discours, de la narration et de la prose romanesque, et aussi à celle de l'ensemble textuel, à la continuité à grande échelle. *Comment c'est* de Samuel Beckett réussit même à brouiller la continuité ponctuelle de la phrase. C'est une syntaxe pulvérisée, une phrase réduite au syntagme et à la prédication la plus rudimentaire.

Mais ni la fragmentation syntaxique de *Comment c'est* ni le discontinu hétéroclite du *Dossier 51* n'atteignent le principe de la linéarité. Au contraire, le découpage narratif de *Comment c'est* en souligne la linéarité. Le narrateur ne cesse de nous rappeler les trois parties de son discours et les trois moments successifs de la diégèse : « première partie avant Pim », « deuxième partie avec Pim », « troisième partie après Pim ». *Le Dossier 51*, quant à lui, avance malgré tout vers son dénouement et finit sur la mort du sujet de l'enquête. Le texte de *Comment c'est* comme celui du *Dossier*

1 Voir à ce propos mes articles « Le jeu des rythmes dans *les Fous de Bassan* d'Anne Hébert » et « Rhythm in Samuel Beckett's Later Bilingual Work ».

51 restent chacun une suite fixe de signes. Le discours, tout hétéroclite ou discontinu soit-il, va de la première à la dernière page. Chaque page du *Dossier 51*, chaque syntagme de *Comment c'est* marquent un commencement ; les liens qui créeraient une continuité avec ce qui précède demeurent implicites, cachés, à découvrir, mais leur découverte est délibérément programmée par l'ordre textuel. Ces effets de fragmentation ne visent pas la linéarité : ni l'ordre, ni le déploiement graduel du texte, ni la somme finale prédéterminée. Il y a une succession de places dans le discours, un ordre de positions, un début et une fin fixes. Tant que la linéarité reste intacte, le texte est composé de places relatives et tout le concept de mesure, conséquence des positions fixes, reste concevable. De tels romans mettent en cause une certaine continuité et créent un nouveau type de linéarité basée sur le discontinu et l'hétéroclite. Ce sont des perturbations du rythme de la continuité qui ne déstabilisent pas pour autant le concept d'un rythme inscrit dans le texte ou programmé par lui.

3.1

Abordons maintenant de véritables cas de subversion de la linéarité textuelle et du rythme qu'elle conditionne. Considérons deux romans américains : *Pale Fire* de Vladimir Nabokov et *The Dissertation* de R. M. Koster. Les deux œuvres manifestent une structure semblable : un texte « de base » — dans le cas de *Pale Fire* il s'agit d'un poème en vers, dans celui de *The Dissertation* d'une thèse de doctorat en histoire contemporaine — suivi de notes. Celles-ci parodient la pratique acadé-

mique et éditoriale des notes explicatives ou des renvois en entretenant avec le texte qu'elles sont censées élucider des rapports tangentiels et en constituant ainsi une histoire distincte. À la linéarité inéluctable, à l'ordre fixe, se substitue une alternative. On peut lire les deux textes successivement (comme dans un volume à linéarité unique), en réservant pour plus tard les notes et les surprises qu'elles contiennent, ou on peut lire les deux textes en faisant en sorte qu'ils s'entrecroisent, en passant de chaque appel de note à la note en fin de volume, pour reprendre ensuite la lecture du texte de base là où on l'a interrompue. Ces deux possibilités se font concurrence. Chaque lecteur doit choisir l'une ou l'autre. La méthode de lecture qui fait alterner notes et texte de base crée un texte hétéroclite, semblable au *Dossier 51*, mais ce caractère hétéroclite résulte autant d'un choix du lecteur que de la nature du texte.

Ce n'est plus un texte à linéarité unique dont les places relatives et les rapports qu'elles entretiennent sont à jamais définis. *Pale Fire* et *The Dissertation* présentent chacun deux linéarités entre lesquelles il faut choisir. Dans son effort de subversion, ce type de texte représente un succès relatif. L'optimiste dira qu'on a doublé les possibilités, le pessimiste qu'on n'en a ajouté qu'une ; on est passé d'une linéarité à deux, d'un rythme programmé par le texte à deux rythmes, tout aussi programmés. Mais la notion de choix du lecteur est capitale et c'est sur ce choix que reposeront les autres tentatives de subvertir le rythme du texte en libérant le lecteur de la dictature de l'auteur. En exerçant sa liberté de choisir, le lecteur participera plus pleinement à la détermination du rythme de l'œuvre. Le rythme sera, plus

que jamais, une expérience, voire un plaisir du texte.

3.2

Marelle de Julio Cortázar (traduction française de *Rayuela*) semble aussi proposer une alternative. Le roman est constitué de trois parties : les chapitres 1 à 36, qui se passent à Paris ; les chapitres 37 à 56, qui se déroulent à Buenos Aires ; et les chapitres 57 à 155, les *capítulos prescindibles*, c'est-à-dire les chapitres dont on peut se passer. Parmi ces derniers, certains semblent continuer la première ou la deuxième partie ; certains autres sont des réflexions d'un romancier fictif sur l'art du roman ; d'autres encore sont des citations réelles ou fictives tirées d'œuvres littéraires ou scientifiques, et ainsi de suite. Le « Mode d'emploi » du roman invite explicitement les lecteurs à choisir entre deux façons de lire :

MODE D'EMPLOI

À sa façon, ce livre est plusieurs livres mais en particulier deux livres. Le lecteur est invité à *choisir* entre les deux possibilités suivantes :

Le premier livre se lit comme se lisent les livres d'habitude et il finit au chapitre 56, là où trois jolies petites étoiles équivalent au mot *Fin*. Après quoi, le lecteur peut laisser tomber sans remords ce qui suit.

Le deuxième livre se lit en commençant au chapitre 73 et en continuant la lecture dans l'ordre indiqué à la fin de chaque chapitre. En cas d'incertitude ou d'oubli il suffira de consulter la liste suivante :

73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - 4 - 71 - 5 - 81 - 74 - 6 - 7 - 8 - 93 - 68 - 9 - 104 - 10 - 65 - 11 - 136 - 12 - 106 - 13 - 115 - 14 - 114 - 117 - 15 - 120 - 16 - 137 - 17 - 97 - 18 - 153 - 19 - 90 - 20 - 126 - 21 - 79 - 22 - 62 - 23 - 124 - 128 - 24 - 134 - 25 - 141 - 60 - 26 - 109 - 27 - 28 - 130 - 151 - 152 - 143 - 100 - 76 - 101 - 144 - 92 - 103 - 108 - 64 - 155 - 123 - 145 - 122 - 112 - 154 - 85 - 150 - 95 - 146 - 29 - 107 - 113 - 30 - 57 - 70 - 147 - 31 - 32 - 132 - 61 - 33 - 67 - 83 - 142 - 34 - 87 - 105 - 96 - 94 - 91 - 82 - 99 - 35 - 121 - 36 - 37 - 98 - 38 - 39 - 86 - 78 - 40 - 59 - 41 - 148 - 42 - 75 - 43 - 125 - 44 - 102 - 45 - 80 - 46 - 47 - 110 - 48 - 111 - 49 - 118 - 50 - 119 - 51 - 69 - 52 - 89 - 53 - 66 - 149 - 54 - 129 - 139 - 133 - 140 - 138 - 127 - 56 - 135 - 63 - 88 - 72 - 77 - 131 - 58 - 131.

Afin de situer rapidement les chapitres, leur numéro est répété en haut de chaque page (7, en italique dans le texte).

Mais, à la différence de *Pale Fire* et de *The Dissertation*, *Marelle* offre une alternative qui n'est que la métonymie de possibilités infinies. Malgré la proposition de choisir entre deux lectures seulement, le lecteur a une très grande liberté, « ce livre est plusieurs livres ». Les deux ordres proposés ne constituent que des exemples de toutes les lectures possibles. Alfred MacAdam a bien souligné que, malgré le désordre apparent de la lecture à *la marelle* proposée dans le « Mode d'emploi », les chapitres 1 à 56 se lisent en ordre. Cette manière de lire apparemment désordonnée n'est que la représentation physique du concept de la digression (MacAdam, p. 221), ou, pour reprendre une analogie que souligne le texte, l'équivalent de l'improvisation dans le jazz. Les chapitres des

deux premières parties constitueraient le thème musical que les *capítulos prescindibles* intercalés viendraient orner.

Or, comment expliquer l'ordre des chapitres de la troisième partie ? Ils ne sont pas du tout impliqués dans le « premier livre », tandis que, lu à la marelle, le « deuxième livre » ne les aligne pas en ordre numérique. À quoi correspondrait donc leur ordre numérique ? Suggère-t-il une troisième façon de parcourir le texte, qui consisterait à ne lire que la troisième partie, de façon linéaire ? Ou une quatrième façon, qui consisterait à lire le volume entier de façon linéaire ? On aura aussi remarqué dans l'ordre proposé pour le deuxième livre des mini-suites, « pseudo-numériques » pour ainsi dire, formées soit en permutant les chiffres des numéros de chapitres, soit en multipliant l'un des chiffres du numéro, soit en alignant des numéros de chapitre qui contiennent le même chiffre : 14 - 114 ; 124 - 128 - 24 ; 57 - 70 - 147 ; 32 - 132 ; 96 - 94 - 91 ; 98 - 38. Y aurait-il donc une cinquième façon de lire où on pousserait plus avant ce jeu pour créer ses propres suites ? Et pourquoi n'existerait-il pas aussi une sixième façon de lire, voire autant de façons que les lecteurs veulent bien en inventer ? Dans ses *Entretiens avec Omar Prego*, Cortázar se réjouit des inventions des lecteurs quant à l'ordre de la lecture (Cortázar, 1986, p. 147). Il était ravi de constater qu'on avait joué avec son texte.

En lisant *Marelle*, le lecteur reste maître de son expérience, du moins de la partie de cette expérience qui se rapporte à la séquence et à la rythmique du texte. Selon le choix qu'il fait, l'expérience du texte sera différente. L'ordre global du

texte variera et du même coup le rythme tant sémantique que formel. Rien ne vient plus programmer une alternance de chapitres longs et de chapitres brefs, ni la continuité des scènes qui se poursuivent d'un chapitre à l'autre ni les effets d'échos d'une scène à l'autre, ni par conséquent le développement thématique, ni même le point où débute et se termine la lecture de l'œuvre.

Devant la variété des lectures possibles, les lecteurs peuvent connaître une certaine angoisse. Peut-on être sûr d'avoir bien choisi ? Un autre ordre de lecture offrirait-il une expérience plus sublime ? Quelle méthode se serait avérée la meilleure ? Tout choix laisse en sourdine le regret des possibilités écartées. L'angoisse du choix est d'ailleurs abordée dès le chapitre 73, c'est-à-dire dès le premier chapitre du deuxième livre, le roman lu à la marelle. Là sont évoqués l'arbitraire, et partant la fausseté de tout choix ainsi que la nécessité de l'invention :

Le seul fait de s'interroger sur la possibilité du choix altère et trouble ce qu'on choisit. Il semblerait qu'un dilemme ne puisse être dialectique, que le seul fait de poser le problème l'appauvrisse, c'est-à-dire le fausse, c'est-à-dire le transforme en quelque chose d'autre. Entre le Yin et le Yang, combien d'éons ? Du oui au non, combien de peut-être ? Tout est écriture, c'est-à-dire fable. Mais à quoi nous sert la vérité qui rassure l'honnête propriétaire ? Notre seule vérité possible doit être *invention*, c'est-à-dire écriture, littérature, peinture, sculpture, agriculture, pisciculture, toutes les « tures » de ce monde (Cortázar, 1966, p. 398, en italique dans le texte).

3.3

Passons finalement au *Dictionnaire khazar*, premier roman de l'écrivain serbe Milorad Pavić qui raconte la conversion du

peuple khazar, conversion qui remonterait au IX^e siècle. Nous n'avons pas d'idées claires concernant cette conversion, mais voici ce que le texte nous permet d'en dire. Les Khazars, un peuple turc, habitaient au Moyen Âge entre la mer Noire et la mer Caspienne. Ce peuple avait sa propre religion où le rêve jouait un rôle important. Il y avait notamment des chasseurs de rêve, secte dont les adeptes pouvaient non seulement interpréter les rêves d'autrui mais les habiter et s'y déplacer à volonté. Un jour, le chef des Khazars aurait fait un rêve où un ange serait venu lui dire : « Le Créateur approuve tes intentions mais Il réprouve tes actes » (Pavić, p. 110) ou, selon une autre version, « Le Créateur trouve tes intentions bonnes, mais pas tes œuvres » (*ibid.*, p. 206). Il aurait demandé aux chasseurs de rêves d'en donner une interprétation. Insatisfait des explications banales qu'on lui aurait proposées, il aurait invité un savant musulman, un savant chrétien et un savant juif à venir à sa cour discuter de son rêve. Il aurait promis en plus de se convertir, avec son peuple, à la religion de celui qui offrirait la meilleure interprétation. Ici tout se brouille. Nous ne savons pas au juste à quelle religion les Khazars se seraient convertis. Les Khazars ayant disparu il y a longtemps sans laisser de documents, les seuls récits de la conversion qui subsistent sont des versions intéressées : une version juive, une version musulmane et une version chrétienne, chacune donnant le beau rôle à la religion qu'elle représente.

Au XVII^e siècle, trois chercheurs travaillant indépendamment l'un de l'autre — un savant chrétien, un savant musulman et un savant juif — auraient tenté de reconstruire les faits historiques entourant la conversion des Khazars. Après une série

de péripéties, les résultats des trois chercheurs se seraient trouvés réunis et une première édition du *Dictionnaire khazar* aurait été imprimée puis aussitôt détruite par l'Inquisition. Une nouvelle reconstruction — tant de la conversion des Khazars que de la première édition du *Dictionnaire* —, faite au XX^e siècle, donne la deuxième édition du *Dictionnaire*, celle que nous consultons, fruit encore une fois de trois recherches distinctes.

Il y a autant d'histoires imprécises et contradictoires concernant la première édition du *Dictionnaire* qu'il en existe au sujet de la conversion des Khazars. Les détails de l'histoire, et ceux des deux reconstructions qui ont été tentées, sont présentés sous forme de trois dictionnaires : un dictionnaire des sources hébraïques, un autre des sources chrétiennes et un dernier des sources islamiques. C'est déjà un roman fragmenté. Chaque dictionnaire raconte les événements du point de vue de la religion qu'il représente et, puisque chacune d'elles se nomme vainqueur de la polémique khazare, ils se contredisent forcément.

Trois dictionnaires, dis-je, formés d'articles qui se suivent en ordre alphabétique, que l'on peut lire dans n'importe quel ordre, comme on le ferait avec tout autre dictionnaire spécialisé. Dans les « Remarques liminaires » il est dit : « [*Le dictionnaire*] peut être lu d'innombrables façons » (*ibid.*, p. 20). En particulier, quelque neuf façons distinctes sont proposées en exemples. On peut lire :

i en cherchant n'importe quel mot ou nom « comme dans un quelconque dictionnaire » (*ibid.*, p. 21) ;

ii du début à la fin « afin d'avoir une vision globale de la question khazare et des

personnages, objets et événements qui s'y rapportent » (*ibid.*) ;

iii de gauche à droite ou de droite à gauche comme c'était le cas pour les parties diverses de la 1^{re} édition trilingue (en grec, en hébreu et en arabe) du *Dictionnaire* ;

iv en ouvrant le *Dictionnaire* au hasard et en suivant les renvois d'un article à l'autre ;

v en cherchant le même nom dans chacun des trois dictionnaires (on donne ici une liste des quatre articles qui apparaissent dans chacun des dictionnaires) ou en lisant dans chaque dictionnaire les articles homologues : entre autres suggestions, lire sur les trois participants à la polémique khazare ou sur les trois chercheurs qui se sont penchés sur la question au XVII^e siècle ou au XX^e siècle ;

vi à « partir du milieu, dans n'importe quelle direction, en défrichant son propre chemin[, en] travers[ant] le livre comme une forêt, de signe en signe, s'orientant d'après l'étoile, la lune et la croix » (*ibid.*, p. 22) ;

vii ou bien « à la manière dont le faucon hobereau vole uniquement le jeudi » (*ibid.*) ;

viii en tournant le livre et le retournant comme un « dé hongrois » (nous dirions *cube de Rubik*) ;

ix finalement, « on peut en parcourir la moitié ou une partie seulement, et en rester là, comme c'est généralement le cas avec les dictionnaires » (*ibid.*).

Qui parle d'une telle liberté quant aux lectures possibles, jusqu'aux langues d'accès, veut éliminer toute angoisse de sélection. On affirme que, sans être similaires, toutes les lectures donnent un accès égal à l'œuvre. Il ne faut donc pas se chagriner

d'arriver au roman par le biais de la traduction — l'édition française précède la publication en langue serbe —, ni des différences dans l'ordre des articles qu'occasionne l'alphabet propre à chaque langue, car les « Remarques liminaires » soulignent qu'il y a multiplicité de langues dès la première édition du *Dictionnaire*. Cette pluralité de langues entraîne non seulement un ordre alphabétique changeant mais aussi la possibilité de feuilleter les livres en différents sens. Aucun ordre idéal n'existe, pas plus qu'il n'y a de langue idéale.

Selon ces facteurs varieront et la concrétisation de l'univers fictif et l'expérience rythmique du texte. La façon dont le lecteur prendra connaissance du texte et reconstruira les événements est fonction de son absolue liberté. Comme Cortázar se réjouissant des libertés qu'on se permet en lisant *Marelle*, Pavić ne tient pas à contrôler les effets que produit son œuvre. *Le Dictionnaire khazar* est ailleurs que dans une concrétisation d'un monde. Il est jeu, jeu d'essais et d'assemblage. L'auteur programme une œuvre-texte à réalisations multiples ; chaque lecteur crée sa propre œuvre-expérience. Le texte fourni par l'auteur équivaldrait à une partition musicale (relativement fixe) ; le lecteur en deviendrait l'interprète (multiple, variable) ; la lecture serait l'interprétation ou la performance (ponctuelle, variant d'une fois à l'autre). Pour revenir à l'analogie chère au Cortázar de *Marelle*, la lecture serait une improvisation.

4

Le roman anti-linéaire ne fait que thématiser un type de lecture qui a toujours existé. Les éléments paratextuels —

en particulier l'index, la table des matières et les notes — ont toujours constitué une invite à réaliser ce genre de va-et-vient sans lequel *le Dictionnaire kbazar* n'existerait pas. Ils ont toujours tacitement suggéré des lectures qui ne seraient pas exhaustives et dont l'ordre ne serait pas séquentiel.

Mais ce type de lecture avait, de loin en loin, été écarté du domaine proprement littéraire. *Le Dictionnaire kbazar* et *Marelle* réintroduisent dans le domaine du roman un rythme extra-littéraire et brouille ainsi la distinction entre texte (de création) et document (métatexte), auxquels correspondraient deux types de lecture. Les textes se lisent du début à la fin, intégralement, pour l'effet esthétique et pour en saisir la signification. Les documents se lisent de façon sélective, à rebours ou par à-coups ; on y repère les passages qui nous intéressent, pour en extraire des informations que nous mettrons en ordre nous-mêmes. Lire ainsi un « texte », en sautant par exemple les descriptions, c'est lui faire une entorse, c'est une lecture dégradée et dévalorisée. Le roman anti-linéaire revalorise un mode de lecture où règne le libre arbitre du lecteur. Il réaffirme les droits du lecteur, droits récemment explicités par Daniel Pennac dans *Comme un roman*. Parmi la dizaine d'entre eux qu'il formule,

je ne retiens que ceux qui m'intéressent, comme c'est mon droit : « [...] 1. Le droit de ne pas lire. 2. Le droit de sauter des pages. 3. Le droit de ne pas finir un livre. 4. Le droit de relire. [...] 8. Le droit de grappiller. [...] » (Pennac, p. 177).

Grâce à l'expérimentation avec le discours indirect libre et le foyer de narration, avec l'hétéroglossie et ce qu'Édouard Glissant appelle « l'imaginaire des langues » (Glissant, 1992-1993, p. 12), l'unité de point de vue et l'unité de style ont disparu de nombreux romans contemporains. Après ces autres soi-disant éléments incontournables du discours romanesque, la linéarité unique disparaîtrait aussi dans des jeux d'assemblage. Le jeu, naguère marginalisé parce qu'on le jugeait aléatoire, est revalorisé.

Identifier des romans anti-linéaires n'est qu'un début. Il faudrait maintenant mesurer les conséquences sur le rythme de la lecture que de tels romans produisent. Qu'il soit programmé par l'auteur ou improvisé par le lecteur, c'est l'ordre du texte qui en détermine le rythme. Les positions et les durées, relatives et absolues, constituent cet ordre. Qu'en advient-il lorsque le rapport entre le premier moment du texte et le dernier, lorsque l'alternance de séquences longues et brèves, marquées et non marquées, est aléatoire ?

Références

- BECKETT, Samuel, *Comment c'est*, Paris, Minuit, 1961.
- CORTÁZAR, Julio, *Marelle*, Paris, Gallimard, 1966.
- — —, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969 (10^e édition).
- — —, *Entretiens avec Omar Prego*, Paris, Gallimard, (Folio Essais 29), 1986 [1984].
- GLISSANT, Édouard, *Malemort*, Paris, Seuil, 1975.
- — —, « L'imaginaire des langues », dans *Études françaises*, vol. 28, 2-3 (automne 1992 / hiver 1993), p. 11-22.
- KOSTER, R. M., *The Dissertation*, New York, Morrow Quill Paperbacks, 1981 [1975].
- MACADAM, Alfred J., « *Rayuela* : la cuestion del lector », dans *Otro round : Estudios sobre la obra de Julio Cortázar. Explicación de Textos Literarios*, vol. 17, 1-2 (1988-89), p. 216-229.
- MOULTHROP, Stuart, « Reading From the Map : Metonymy and Metaphor in the Fiction of Forking Paths », dans *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge, The Massachusetts Institute of Technology Press, 1991, p. 119-132.
- NABOKOV, Vladimir, *Pale Fire*, New York, Lancer Books, 1963 [1962].
- O'REILLY, Magessa, « Le jeu des rythmes dans *les Fous de Bassan* d'Anne Hébert », dans *Littérature canadienne*, 133 (été 1992), p. 109-126.
- — —, « Rhythm in Samuel Beckett's Later Bilingual Works », dans *Style*, vol. 26, 1 (printemps 1992), p. 79-90.
- PAVIĆ, Milorad, *le Dictionnaire kbazar. Roman-lexique en 100 000 mots*, Paris, Pierre Belfond, 1983.
- PENNAC, Daniel, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, 1992.
- PERRAULT, Gilles, *le Dossier 51*, Paris, Fayard, 1969.