

Le texte et ses liens dans quelques œuvres de Roa Bastos

Eric Courthès

Université Paris-Sorbonne Paris IV CRIMIC-SAL

eroxa.courthes@wanadoo.fr

Alguien debería escribir alguna vez la historia de la gente como Maíz... Hijo de hombre, « Destinos », VII, p. 252¹

1. Le texte et les relations transtextuelles

Selon Milagros Ezquerro, le texte est, « Depuis les inscriptions lapidaires jusqu'aux slogans publicitaires en passant par les formes orales,... tout ce qui relève de la pratique signifiante dont le matériau est la langue. »² Dans cette pratique, le texte est d'abord un signe constitué d'un réseau de signes qui entretiennent des relations entre eux. Nous nous attacherons dans une perspective sémio-pragmatique à décrire les relations paratextuelles et hypertextuelles entre ces signes, entre ces textes, auctoriaux ou pas, et d'autre part à essayer de déterminer l'impact que ces combinatoires ont sur le lecteur, modèle ou pas.

Nous nous contenterons ici du texte écrit, -quoique l'oralité ait une grande place dans la production des meilleures fictions de Roa, et que les hypotextes picturaux aient leur importance dans *El fiscal* et *Madama Sui* ; nous adopterons pour ce faire la typologie de Gérard Genette³, qui distinguait cinq types de relations transtextuelles :

- a) L'intertextualité : « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est à dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence d'un texte dans un autre ».
- b) La paratextualité : « la relation que le texte entretient, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, avec son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ».
- c) La métatextualité : « la relation dite de commentaire, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer ».
- d) L'architextualité : « L'ensemble des catégories générales, ou transcendantes-types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc., dont relève chaque texte singulier ».
- e) L'hypertextualité : « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. »

Cependant, comme le signale l'auteur lui-même, ces catégories ne sont pas des compartiments étanches, et c'est bien souvent de leurs zones d'intersection que jaillit le sens et la « signifiante »⁴. De plus, on peut les affiner davantage, distinguer par exemple

¹ Nous utiliserons pour les citations l'édition suivante : *Hijo de Hombre*, Alfaguara, Madrid, 1990, 1985, (1960 Losada).

² *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan, Langue & Parole, 2002, p. 9.

³ *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, Points Essais, 1982, p. 8 et *passim*.

⁴ « L'intertextualité est (...) le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens. », « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, octobre 1980 ; « La syllepse intertextuelle », *Poétique* n°40, novembre 1979. Cf. *La Production du texte*, Seuil, 1979, et *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1982, Gérard Genette, *ibid.*, p. 9.

l'hypertextualité auctoriale, très forte chez Roa, de l'hypertextualité allographe, qui est plutôt qualifiée d'habitude d'intertextualité.

Nous nous contenterons ici, faute d'espace, d'aborder la paratextualité et l'hypertextualité, en englobant donc l'intertextualité ; l'architextualité ne sera pas abordée directement mais par le biais de la paratextualité et de l'hypertextualité quand nous devrons nous interroger sur le statut de la Note-Texte dans *Moi le Suprême* ; quant à la métatextualité critique, allographe ou auctoriale, nous l'aborderons prochainement dans une version élargie en espagnol de ce travail.

Tant de différenciations ne peuvent apporter que du sens nouveau⁵, dans cet espace sémantique à découvrir que constitue le texte avec ses frontières incertaines et ses multiples liens, qui nous entraînent vers une lecture non linéaire et infinie, ou plutôt « transfinie »⁶ de l'œuvre de Roa Bastos, et de toutes les autres.

2. Les paratextes chez Roa

2. a Les titres

Pour filer la métaphore habituelle depuis Borges et Genette, en la peaufinant toutefois un peu, si tous les éléments paratextuels constituent un vestibule ou un seuil qu'il faut franchir pour entrer dans le livre, alors le titre est sans doute l'enseigne qui appelle irrésistiblement le lecteur, tel un néon dans une nuit noire, il doit forcément nous attirer vers cette Maison-Livre sans détour, en ayant recours à mille séductions et/ou suggestions.

Comme le disait Umberto Eco, « un bon titre doit embrouiller les idées, non les embrigader »⁷ ; il doit, sous son apparente simplicité, dire mille choses, sans les éclairer totalement, car le charme serait rompu ; il doit suggérer tout en séduisant et dans le cas de *Fils d'homme*, le pari semble plutôt réussi. En effet, dans les pragmatiques qu'il installe avec le lecteur, on peut l'interpréter tout d'abord comme une tautologie⁸ : de quoi peut-on être le fils si ce n'est d'un homme ? Puis un lecteur un peu plus aguerri y verra sans doute un emprunt à l'Ancien Testament, confirmé par les trois exergues bibliques de l'œuvre, il verra peut-être

⁵ « Ce souffle que l'on nous interdit ne peut jaillir que de la faille. Le premier chapitre de la Genèse ne dit pas autre chose : et pour porter les choses à l'existence, Dieu les nomme et ainsi les sépare, ordonnant le chaos originel, indistinct et indifférencié, créant cette faille entre les eaux d'en haut et les eaux d'en bas, un horizon, un entre-deux d'où peut jaillir une lumière. Seules la séparation, la différenciation permettent de porter un regard, de donner du sens et de créer quelque chose (le verbe hébreu bara, signifie 'créer' et 'couper, séparer'). » *Le Léopard bavard*, dossier : « La Parole déplacée », « Une autre parole », Adrien Montolieu, revue de littérature, n°5, septembre 2004, Editions CDP de Mayotte, p. 12.

⁶ « Esta 'poética de las variaciones', una de mis invenciones retóricas, tiene su justificación en el hecho, no comprobado, de que lo absolutamente original sería ilegible e incomprensible. Sólo se puede variar -reinventar- lo ya dicho, lo ya visto, lo ya existente. Crear es creer en lo nuevo, en lo dicho de otra manera, de una manera de decir que dice por la manera. La justificación es débil, lo reconozco; pero aún así la poética de las variaciones se sostiene desde el ángulo del sujeto-autor que trabaja en el universo no infinito pero sí transfinito de los significados y los signos. », Augusto Roa Bastos, « El agujero en el texto (o las trampas del sujeto en la historia, en la ficción y en la crítica literaria) », conférence inédite, Poitiers ?, 1995 ?, p. 7. Roa Bastos nous livre là tout son potentiel métatextuel. Merci à Alain Sicard, inspirateur du titre de celle-ci *, qui me l'a envoyée, et devrait l'inclure dans le prochain numéro de *Colección Archivos*, consacré à Roa Bastos.

* : « El agujero en el texto (Apuntes para una relectura de *Hijo de hombre*) », *América*, Cahiers du CRICCAL, n° 14, « Histoire et imaginaire dans le roman hispano-américain contemporain », 2^{ème} série, Presses de La Sorbonne Nouvelle, 1994.

⁷ in Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p. 95.

⁸ Cf. « L'Art narratif de Roa Bastos : de la dualité à l'insularité », Eric Courthès, *Crisol*, Paris X, 2005, note 3, p. 5.

aussi en Macario un double du prophète Ezéchiel, et fera donc de ce Fils d'homme un récepteur du message divin de Yaveh, et donc du vieux conteur un relais vers la fable, vers la fiction. Puis en lisant un peu mieux ou en relisant, le lecteur quasiment modèle, pour paraphraser Eco, verra dans ce Fils d'homme une réplique de Gaspar Mora, le bienfaiteur d'Itapé, qui malgré la destruction de son corps arrive à se reconstruire dans l'isolement, et devient en mourant l'objet du culte syncrétique de ses habitants, à travers sa propre réplique le Christ d'Itapé.

On pourrait aussi penser aux Fils d'hommes dominants de l'œuvre, tels Cristóbal Jara ou même Miguel Vera, qui tous deux donnent une image de l'Homme dans ses dépassements, dans l'affirmation de son identité, au delà des partis et des idéologies, malgré les fautes du second et l'aveuglement du premier.

Ce « quasi-roman »⁹, et son titre le dit à merveille, est donc bien le lieu du rachat de l'homme ; nulle enseigne ne pouvait donner autant de signifiante, avec une telle économie de signifiant, le bon titre est un polysème, qu'il soit thématique comme ici et/ou rhématique, il doit faire s'accumuler et parfois s'embrouiller les idées : « Según la exégesis de Sicard, esta cadena de narraciones cortas configuraría una constelación de mitemas en torno al mito central de la redención del hombre como hijo de sus obras. De aquí el título. »¹⁰ Dans le cas de *Moi le Suprême*, un lecteur ingénu pourrait supposer que cet ouvrage est la manifestation d'un égocentrisme démesuré, mais bien entendu puisque l'ego de l'auteur-compileur est ici complètement absent, il ne peut s'agir que de celui du Dictateur Suprême, fragmenté en une infinité de voix, sous des dehors de monologue dialogique.

Ce titre dit évidemment la thématique de l'œuvre puisque c'est ainsi que se désignait José Gaspar Rodríguez de Francia : « *Yo el Supremo Dictador de la República* », il est d'ailleurs repris dans le Pasquin, -tout comme le titre *Fils d'homme* est repris dans l'exergue-, mais il est aussi rhématique. Il est en effet évident que l'opposition marquée des deux déictiques de personne : YO/EL, dit toute la dualité de l'œuvre, que l'on note à une infinité de niveaux : individu changeant / pouvoir impersonnel, le dictateur face à lui-même, le Dictateur né de lui-même et générateur de sa Double-Personne, et bien entendu tous les doubles qu'on peut lui trouver dans l'œuvre : Patiño, le Correcteur, le Compileur, les frères Robertson, Carpincho, toutes ces voix « à la marge du discours »¹¹, qui font de ce Texte Suprême une mosaïque de textes, déjà décelable dans le titre.

Tout aussi rhématique et thématique est *Contravida*, qui dit à la fois le contenu autobiographique et l'aspect rétrospectif de l'écriture de cette œuvre. Il faut donc se méfier chez Roa des titres, leur signifiante dépasse en effet bien souvent leur apparente simplicité, seules plusieurs plongées dans l'œuvre nous permettent de dévoiler leur caractère énigmatique et de saisir toute leur polysémie.

Chez Roa, avec une grande économie de signifiant, -en effet on peut remarquer une constante pour les titres courts, de l'ordre du syntagme nominal en général-, on laisse entendre avant et surtout après la lecture, une transfinité de sens, en fonction des compétences intertextuelles du lecteur, mais même le lecteur ingénu y trouvera son compte et finira par intégrer la *fábula*.

2. b Les préfaces et postfaces

On retrouve ce même sens de l'économie polysémique dans les préfaces : tout d'abord elles sont peu nombreuses, des ouvrages fondamentaux comme *Contravida* ou *Yo el Supremo*

⁹ Julien Roger, « Théorie du recueil », *Le texte et ses liens I / El texto y sus vínculos I*, sous la direction de Milagros Ezquerro, textes réunis par Julien Roger, Ed. Indigo, Paris, 2006, p. 83.

¹⁰ cf « El agujero en el texto », Augusto Roa Bastos, *art. cit.*, p. 9.

¹¹ Pour une excellente analyse des doubles dans l'œuvre, voir Milagros Ezquerro, dans son introduction à *Yo el Supremo*, Madrid, Ediciones Cátedra, Letras Hispánicas, 1987, p. 67 à 70.

n'en comptent pas, les recueils de contes n'en ont pas, excepté *Cuentos completos*¹², ou alors il s'agit de préfaces allographes et ultérieures à la première publication, en fait seule *Madama Sui*, l'une des dernières œuvres, comporte un seuil qui ose se dire *prefacio*.

Dans *El fiscal* une préface auctoriale et contemporaine à la publication semble me démentir, mais les seules préfaces dignes de ce nom sont celle de *Hijo de hombre*, la fameuse *Nota de Toulouse*, postérieure de plus de vingt ans à la première édition, qui nous présente au delà de l'œuvre revisitée, « la poétique des variations », et celle de l'adaptation théâtrale de *Moi le Suprême*, qui en 28 points nous prépare à la sublime métamorphose de son œuvre majeure.

Chez Roa, on ne 'procrastine' pas avec le Texte, on y rentre le plus souvent *ex abrupto* ; l'absence d'intertitres d'ailleurs aussi très fréquente oblige le lecteur à un peu plus d'indépendance, il doit lui-même construire du paratextuel et du métatextuel pour s'y retrouver un petit peu, dans la lecture de cette œuvre, ô combien ! « unique » on le verra, hypertextuelle, qui fait bloc et se débarrasse de toutes les scories du texte.

On est donc chez Roa dans un processus d'économie paratextuelle en complète contradiction avec les jeux de Borges et Macedonio Fernández, un demi-siècle plus tôt, sur le titre-texte pour le second¹³ et les *Prólogos* pour le premier¹⁴, le Texte chez Roa ne s'embarrasse pas de seuils inutiles, et la *Nota de Toulouse*, près de trois pages, fait notablement exception.

A ce sujet, la désignation de cette préface par le mot *Nota*, tout comme pour celle volumineuse de l'adaptation théâtrale de *Moi le Suprême*, semble constituer un avertissement au lecteur ; en effet le mot *nota* désigne selon la RAE, entre autres dénnotations, « Advertencia, explicación, comentario o noticia de cualquier clase que en impresos y manuscritos va fuera del texto », une Note donc liminaire, qui est l'un des para-synonymes de préface selon Genette¹⁵.

Ce qui est certain, c'est que nous avons bien affaire à une préface, qui « s'intitule modestement 'Note' »¹⁶, qui institue bien plus qu'un contrat de lecture ou un discours liminaire sur l'œuvre qui suit, ou encore une « remarque » ou un simple « avertissement »¹⁷ au lecteur ; elle dit, comme nous allons le voir, en partie la genèse palingénésique de l'œuvre toute entière de Roa. En effet, il faut entendre par ce concept de poétique des variations une approche esthétique et éthique de sa propre œuvre, qui donnerait libre cours à la combinatoire, aux variantes, à la régénération permanente de l'œuvre, une pratique éminemment hypertextuelle sur laquelle nous reviendrons, et qu'il définit clairement dans cette préface :

Durante más de veinte años, durante toda mi vida, he imitado sin saberlo al viejo Macario, y siento que todo autor, hasta el menos ilustre y capaz y justamente por

¹² *Cuentos completos*, Asunción, El Lector, 2003, « *Te invito a leer un texto único* », ne pourrait-on pas voir dans cet adjectif, non pas une simple autopromotion, mais bel et bien une allusion à l'hypertextualité auctoriale ? Qui de fait fonde une œuvre qui se réécrit elle-même sans cesse.

¹³ Un exemple de titre-texte de Macedonio Fernández : *No toda es vigilia la de los ojos abiertos, arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el Arte, Deunamor, el No Existente Caballero estudios de su esperanza*. Voir à ce sujet l'article de Diego Vecchio : « 'Bosses de lectures' : une étude des seuils dans les écrits de Macedonio Fernández », Université de Paris X Nanterre, CRIIA, Crisol, n° 5, 2001, p. 19 à 33.

¹⁴ Jorge Luis Borges, *Prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975, et la réunion posthume de ses préfaces dans la *Biblioteca personal*, Madrid, Alianza, 1997.

¹⁵ *Seuils*, op. cit., p. 164 et 322. A noter que dans la réécriture théâtrale de *Moi le Suprême*, en 1991, la pièce est précédée de Notas de dix pages en 28 points, ce qui semble démontrer que chez Roa les préfaces sont souvent motivées par la poétique des variations et donc postérieures à l'écriture.

¹⁶ *Seuils*, *ibidem*, p. 322.

¹⁷ « Le paratexte dans le nouveau roman historique latino-américain », Marta Cichoka, Instytut Neofilologii, Akademia Pedagogiczna, Cracovie, Pologne, intervention au Sal, janvier 2005.

ello mismo, debe proceder a la ética y a la poética de las variaciones. Lo hace de todos modos, aunque no se lo proponga, de un libro a otro, de tal modo que la última versión es exactamente la negación de la primera.

Quant aux postfaces, -on dit *nota final* en espagnol-, on n'en trouve une seule dans l'œuvre de Roa. Mais par contre un élément paratextuel comme *De una carta de Rosa Monzón*, pour *Hijo de hombre*, réduit des deux tiers lors de la refonte de l'œuvre en 1982, nous donne tous les éclaircissements nécessaires sur le processus de délégation de l'écriture, qui fait que l'auteur Roa adore se retrancher derrière une instance narrative dominante et polymorphe, comme celle de Miguel Vera.

En ce qui concerne la *Nota final del Compilador*, qui conclut magistralement *Yo el Supremo*, elle joue aussi ce rôle d'éclaircissement ultime, de « session de rattrapage », pour les lecteurs distraits et égarés par tant d'hypertextualité. Elle rejette aussi le rôle habituel de l'auteur, qui n'est plus en ce cas qu'un compilateur, dont les différents collages et assemblages rendent cet ouvrage éminemment hypertextuel, comme nous le verrons dans les sections suivantes.

2. c Les notes

Cependant, cette apparente économie paratextuelle connaît une flagrante contradiction dans *Moi le Suprême* ; si l'auteur se passe encore de préface, il nous assène le Pasquin à la première page, micro-texte qui contient tout le Texte¹⁸, mais quel Texte ? Un Texte constitué d'une transfinité de textes, parmi lesquels les notes ont une place vitale ; de fait elles prolifèrent tout comme dans un ouvrage historiographique, mais elles s'avèrent être souvent des diégèses, doublées voire triplées de métadiégèses, et non pas de simples commentaires sur le texte.

Dans cet exemple cité par Alain Sicard¹⁹, une des 33 Notes du Compilateur, sur les 73 notes que compte en tout l'ouvrage²⁰, n'apparaît pas en bas de page du Texte principal, le monologue dialogique entre le Suprême et Patiño, mais est incluse dans le texte, qui n'est autre que l'une des instances narratives du livre : « En el cuaderno privado ». On peut donc la considérer comme la Note de la Note, même si cet actant n'apparaît pas comme tel. Puis à l'intérieur de cette Note du Compilateur, on a le récit de la vraie fausse disparition du manuscrit par les frères Robertson eux-mêmes, sans compter que dans celui-ci on a en italiques le billet anonyme qu'ils auraient reçu, et que le Compilateur qui assume cette Note de la Note se permet d'y intégrer une critique de Thomas Carlyle des *Cartas sobre el Paraguay*.

Mais le plus notable est la déclaration des frères Robertson à la première ligne du *Cuaderno privado* : « El Paraguay es una Utopía real... ». Déclaration qui pourrait s'appliquer au Texte roabastien tout entier. Il est en effet lui aussi une Utopie réelle, dans ses perpétuelles mises en abyme provoquées par la prolifération de voix narratives et de Notes, le tout intimement entremêlé au Texte d'origine. Toutes ces « paraboles du texte absent », comme le

¹⁸ Milagros Ezquerro, « Introducción », *Yo el supremo*, op. cit., p 47 : « ...el pasquín se puede considerar como una « puesta en abismo » del texto global; doble anticipado de éste, miniaturización del funcionamiento textual. »

¹⁹ « L'imposture du texte (A propos d'une note de *Yo el supremo* d'Augusto Roa Bastos) », *Anejos de Crítico* 1, édité par Francis Cerdan, Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse II, p. 1133-1143. La note, extensible, comme beaucoup d'autres dans le Texte, la Note-Textes pourrait-on dire, s'étale sur deux pages, Ediciones Cátedra, p. 458-459.

²⁰ Pour toutes ces données chiffrées et bien d'autres excellentes, voir l'introduction savante de Milagros Ezquerro à *Yo el Supremo*, chez Cátedra, p. 55 ; en voici une sur l'unité du Texte roabastien, malgré sa multiplicité : « Naturalmente las notas han de considerarse como formando parte íntegra de la ficción, y no como un discurso heterogéneo. »

dirait Alain Sicard, nous entraînent vers un Texte à la fois unique, complètement hypertextuel et multiple, savourant son unicité dans la prolifération des instances et des notes²¹.

De plus, ce que nous avons nommé improprement « le Texte d'origine » a aussi un caractère paratextuel, puisqu'il s'agit d'*apuntes*²², c'est à dire de la transcription de tout ce qui se dit entre le Supremo et Patiño. Il s'agirait donc d'un Texte-Notes, qui lui-même se décompose en une multitude d'instances aux marges du Texte, qui ne se disent pas notes mais qui en ont tout l'air : « Cuaderno Privado, Circular perpetua, Letra desconocida al margen », etc.

Pour finir, les deux modalités de texte-paratexte sont criblées de notes de bas de page et incluses dans le texte qui, si l'on ajoute les notes de l'édition savante chez Cátedra, font basculer le lecteur dans une succession de digressions, qui jamais ne le ramènent à un texte, au sens où on l'entend habituellement, mais bel et bien à une autre note, vertigineuse tentation de l'infini. Alors parmi toutes ces formes paratextuelles, laquelle constitue le Corps du Texte ? On serait tenté de dire les *Apuntes*, puisqu'ils sont dominants, mais puisqu'il s'agit en fait de notes, ne serait-ce pas le Pasquin de la première page, n'aurait-on pas affaire à un Texte-Notes, à des gloses polyphoniques à partir du Pasquin, le Texte réduit à sa plus simple, et encore pas tant que ça²³, expression ? Texte-Notes ou Notes-Texte, *Moi le Suprême* rompt avec tous les codes habituels du genre romanesque, et c'est en partie de ces tensions entre texte et paratexte qu'il tire toute sa grandeur.

Alors que dire à présent de la note sur Amadeo Bonpland de la p. 418, qui dégénère en une citation intégrale de Macario tirée de *Hijo de hombre* de plus d'une page ? Que les différentes notes dans *Moi le Suprême* relèvent bien souvent, comme nous l'avons vu, de l'hypertexte, avec de nombreuses mises en abyme, de l'intertexte bien entendu et même dans ce cas de l'auto-intertextualité²⁴, qu'elles peuvent être aussi métatexte dans le cas de la Note de Toulouse, et qu'on peut même affirmer qu'elles sont le Texte lui-même, dans le cas de *Moi le Suprême*.

La compilation de textes à la fois hétéroclites et en lien, comme autant de manifestations de l'Ego fragmenté du Suprême, qui de paratextes se font le Texte lui-même, d'une histoire qui n'aurait jamais été racontée : tel serait *Moi le Suprême*, une procrastination des plus subtiles, puisque chaque lecteur a l'impression d'en avoir lue dix mille.

²¹ « *Yo el Supremo* n'intègre pas de façon épisodique ces paraboles du texte absent. Chacune de ces paraboles est un microcosme du livre lui-même, lequel ne se donne pour rien d'autre que pour la parabole de sa propre absence textuelle. », *ibid.*, p. 1143. Voir à ce sujet la Note Finale du Compileur, Note des notes s'il en est, qui inscrit aussi l'œuvre dans son absence : « Así imitando otra vez al Dictador..., el a-copiador declara, con palabras de un autor contemporáneo, (Robert Von Musil) que la historia encerrada en estos apuntes se reduce al hecho de que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada. », p. 609.

²² « Asiento o nota que se hace por escrito de algo », dictionnaire en ligne de la RAE. Les *apuntes* en tant qu'unité textuelle de base pourraient être qualifiés de texton et scriptons tous les paratextes qui viennent se greffer dessus. Voir à ce sujet Jean Clément, « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle. », sur <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/discursivite.htm>, qui tire lui-même ces concepts de Espen J. Aarseth.

²³ Selon Milagros Ezquerro, on peut en effet y voir trois structures de communication différentes, voir Introduction à *Moi, le Suprême*, p. 45-47.

²⁴ Voir « L'art narratif de Roa Bastos : de la dualité à l'insularité », Eric Courthès, CRIIA, *Crisol*, Université de Paris X Nanterre, 2005, p. 12: « Pour finir, on ne compte plus les cas d'auto-intertextualité chez Roa, des personnages doubles tel Chepé Ovelar/ Chepé Bolívar, Nonato/Maestro Gaspar Cristaldo, Lágrima González/Damiana Dávalos, ou protéiforme comme le Karaí Guasú, traversent l'œuvre, et renaissent sans cesse de leurs cendres littéraires, engendrant à l'infini des répliques, des doubles, qui s'inscrivent aussi dans cette politique-poétique des variations ». Nous remplacerons ce concept par celui d' hypertextualité auctoriale, pour rester en accord avec nos propos liminaires sur les liens transtextuels.

Mais il faut plutôt voir dans le défilement de cette logorrhée infernale du Suprême, dans « ce délire intérieur de type holophrastique, postérieur à la pensée et antérieur au discours »²⁵, une foule de textes-notes, la plupart du temps duels, qui s'amoncellent. Ils sont le fruit tous de ce jeu entre l'oralité et l'écriture, de la lecto-écriture, ils sont dits d'abord par le Doctor Francia puis faits fiction par Patiño, qui n'est que la main du Suprême et qui prend bonne note.

3. Les hypertextes roabastiens

3. a Les hypertextes allographes

Le Texte de Roa, surtout à partir de *Yo el Supremo*²⁶, se complaît à inclure des hypertextes allographes, non attribuables à l'auteur -citations, emprunts, allusions, plagiats, pastiches- que la critique a tendance à qualifier d'intertextes. C'est là sa première rupture avec la linéarité du texte et la manifestation d'un « sémiotope »²⁷ éminemment hypertextuel, celui d'un lecteur-auteur qui s'est nourri à différentes sources.

Dans le cas de cette œuvre, on assiste à un jeu avec l'intertextualité qui dépasse le cadre habituel du roman, et qui suppose de la part de l'auteur la volonté de démontrer que le Texte et donc le langage ne sont pas l'apanage d'un auteur déifié, placé au centre de « la circulation des savoirs²⁸ », en lieu et place du texte, mais un « bien commun à partager », dont la signifiante ne se réduit pas à la somme des sens dégagés mais qui touche aussi aux différentes combinatoires que ces assemblages supposent²⁹.

Le plus remarquable c'est, qu'il s'agisse de sources historiques ou littéraires, la parfaite intégration de celles-ci dans le Texte, et non pas seulement pour des raisons graphiques, les notes incluses dans le Texte par exemple, mais bel et bien parce que le Texte et l'auteur s'acceptent comme simples instruments de l'hypertextualité.

Nous prendrons comme exemple l'allusion à Raymond Roussel, dans une interminable Note du Compilateur de près de huit pages, sur le « porte-plume-souvenirs » (p. 329 à 337), qui se retrouve phagocytée par *Locus Solus* pendant près d'une page, non pas par Martial Canterel le personnage de cette fiction du « plus célèbre des non-lus », mais par l'auteur lui-même, sous le pseudonyme de Raimundo, dont la présence à Asunción pendant la jeunesse de Roa est bien improbable - mais tous ces anachronismes ou 'anatopismes' qui jalonnent l'œuvre donnent au texte roabastien sa propre actualité.

Nous avons donc choisi cette Note, tout simplement parce que cette rencontre a son importance dans la genèse de l'écriture de l'œuvre ; c'est *Locus Solus*³⁰ lui-même qui remet

²⁵ *Lo dual en Roa Bastos*, Eric Courthès, Servilibro, Asunción, 2003, p. 36.

²⁶ D'un point de vue global en effet, on peut constater que comme pour la paratextualité, c'est *Moi le Suprême* le meilleur exemple d'hypertextualité allographe. Celle-ci est en effet moindre dans la poésie et les contes, ainsi que dans *Fils D'homme*, elle est par contre fort importante aussi dans *Madama Sui*, *El Fiscal* et *Contravida*.

²⁷ Selon Milagros Ezquerro, dans *Fragments sur le texte*, *op. cit.*, p. 24, le sémiotope c'est le système des relations que le texte entretient avec son champ sémiologique : « tous les éléments qui relèvent du champ sémiologique dans lequel s'inscrit le texte- le domaine des signes linguistiques, de la rhétorique, des genres littéraires, ses rapports avec la tradition, avec les séries culturelles, avec d'autres textes et d'autres productions artistiques, etc. ».

²⁸ *Texte et circulation des savoirs*, *El libro y el laberinto*, Milagros Ezquerro, voir en particulier le rôle très important et actif du lecteur immergé dans le processus du « leer-escribir », dans cette superbe analyse d'un conte de Borges : *El jardín de senderos que se bifurcan*, p. 116, <http://edutemps.fr/extrait/EX1borges.pdf> Merci à mon ami Luis Miguel Torres pour m'avoir fait découvrir ce texte sur le texte borgésien, de Milagros Ezquerro.

²⁹ Cf. Introduction à *Yo el Supremo*, de Milagros Ezquerro, p. 44-45.

³⁰ On comprend mieux le choix hypertextuel de ce personnage de Raymond Roussel par Roa, à travers la polysémie qui, encore une fois, se dégage de son pseudonyme : « *Loco Solo* », comme le désigne

avant de mourir le « *porte-plumes-souvenir* » à *Carpincho*³¹, lui-même double du Compileur et donc de l'auteur. De plus, cet « *objet imaginaire et symbolique* » (note n° 363, p.325) selon Milagros Ezquerro, qui pourrait condenser l'oralité antérieure à l'écriture dans son manche, et permettrait de la visualiser en même temps, sort tout droit de l'œuvre de Raymond Roussel³², et donne donc encore plus d'intérêt à cet exemple d'hypertextualité allographe.

D'ailleurs, après ces longues digressions, le *yo* dictatorial et scriptural du texton, -qui aurait hérité du porte-plume animé par un parent de Patiño-, reprend dans les « Apuntes » sa réflexion sur l'écriture. Et l'on comprend encore mieux que la magie de *Moi le Suprême*, c'est non pas qu'il ne se passe rien mais que le discours semble ne pas avancer ou avancer dans tous les sens à la fois. Il occupe tous les espaces, tous les *locus* de l'écriture, sans se fixer une unité et des limites, comme en dehors du Texte et du Langage, ultime manifestation d'un hypotexte sonore et visuel, qui disparaît en se fondant dans l'Écriture, impressionnante démonstration d'hypertextualité :

Estos apuntes, estas anotaciones espasmódicas, este discurso que no discurre, este parlante-visible fijado por artificio en la pluma... Máquina incrustada en un instrumento escriturario permite ver las cosas fuera del lenguaje. Por mí, sólo por mí. Puesto que lo parlante-visible se destruirá con lo escrito. (p. 336-337)

Nous pourrions prendre ainsi des dizaines d'exemples, car nombre de textes étrangers sont présents ainsi directement ou indirectement dans cette œuvre. Mais ce n'est pas ce qui rend l'œuvre de Roa vraiment remarquable, l'intertextualité, ou hypertextualité allographe, est en effet monnaie courante dans la littérature latino-américaine³³. Par contre, dans le cas de l'hypertextualité auctoriale, et surtout en ce qui concerne les notions de « poétique des variations, texte absent, trou dans le texte », Roa fait montre d'une grande originalité, c'est ce que nous allons voir à présent.

3. b Les hypertextes auctoriaux

Chez Roa, le texte est d'emblée inscrit dans l'hypertexte, dans le passé ou le futur du texte, jamais dans son présent. Tout d'abord dans l'hypotexte oral guaraní, antérieur au texte et qui conditionne grandement l'auteur, comme le souligne Roa dans la Note de Toulouse : « ... Es un texto en que el escritor no piensa, pero que lo piensa a él. »

Bien souvent aussi dans la lecture d'un texte absent ou présent qui le rend double, c'est le cas tout au long de *Moi le Suprême*, c'est le cas aussi dans tous les contes de *Moriencia*, ou la substitution du texte absent par le texte présent est mise en scène³⁴ : « Dos textos de los cuales la ausencia del primero es necesariamente la presencia del segundo. Texto doble. Texto

Roa, 'le Fou Solitaire', tel le Dictateur, le Compileur ou l'écrivain maudit lui-même, ou encore 'le Lieu (latin *locus*) Solitaire' et même 'la Voix (latin : *locutor*, *loqui* : 'parler') Solitaire', autant d'interprétations possibles et applicables dans ces deux derniers cas à l'écriture, qui en tant qu'utopie réelle « transporte notre lieu dans un autre lieu », et ici dans une multitude de lieux, qui n'en font qu'un.

³¹ Rongeur amphibien du Río de la Plata ; surnom donné à Roa pendant son enfance à Iturbe, à cause de sa petite taille, de son épaisse chevelure et de ses jeux dans le Tevikuary.

³² « Ce que j'écrivais était entouré de rayonnements, je fermis les rideaux, car j'avais peur de la moindre fissure qui eût laissé passer au dehors des rayons lumineux qui sortaient de ma plume, je voulais retirer l'écran tout d'un coup et illuminer le monde. », *Locus Solus*, cf. <http://homepage.univie.ac.at/manuel.chemineau/Texte/roussel.html>

³³ Cf. Alain Sicard, « Modelo e intertextualidad en la literatura hispanoamericana », *Nuevo Texto Crítico*, Vol V, n°9/10, Université de Poitiers, 1992. L'impressionnante hypertextualité de la littérature latino-américaine serait le reflet de sa dépendance culturelle, et constituerait de ce fait un paradoxe dans sa quête identitaire.

cuya presencia supone la ausencia de otro texto que revela y oculta a la vez. Texto que sustituye otro texto. » Que dire en effet du « No...-dijo el hombre sin sacar los ojos de las páginas del libro. », initial du lecteur-voyeur de *Juegos nocturnos*, si ce n'est qu'il dit à la fois la frustration de la non-lecture d'un texte absent, et celle de la non-vision d'une scène érotique, dans la chambre de la maison d'à côté et donc celle, là encore, d'une histoire qui n'a pas été racontée.

Dans les différents échos que Roa provoque tout au long de son œuvre, l'oralité resurgit encore dans la répétition des faits et des personnages de fiction. Il suffira de rappeler ici l'importance des personnages de nains dans son œuvre, et surtout celle du *Maestro Gaspar Cristaldo*, incontournable depuis *Nonato* jusqu'à *Contravida*, en passant bien entendu par *Hijo de hombre*³⁵. L'hypertextualité auctoriale se vérifie d'abord au niveau de l'auto-intertextualité, là encore dans l'avant du texte.

Dans l'après du texte, on remarque à la suite et dans l'ensemble de l'œuvre l'écriture non linéaire faite d'une succession de ruptures de type métadiégétique, sur lesquelles nous n'allons pas revenir³⁶. La *prosus* de Roa ne suit jamais une ligne droite, elle aime les lectures buissonnières. Elle suit en ce sens les chemins hasardeux du Rêve et de la Mémoire, « la non linéarité du texte est un renoncement à la causalité et à la chronologie comme moteurs de la narration. »³⁷

La tentation de la multiplication des structures textuelles à l'infini est grande chez Roa, presque borgésienne, un Livre qui contiendrait une transfinité de livres. Dans la même logique de la combinatoire infinie s'inscrit la poétique des variations : chez Roa les liens hypertextuels se trouvent à plusieurs niveaux, comme nous l'avons déjà démontré, les ouvertures pour le lecteur sont multiples, et celle-ci n'est pas des moindres.

Dans la même logique de la combinatoire infinie s'inscrit la poétique des variations : chez Roa les liens hypertextuels se trouvent à plusieurs niveaux, comme nous l'avons déjà démontré, les ouvertures pour le lecteur sont multiples, et celle-ci n'est pas des moindres. Nous avons affaire en effet à un auteur qui se refuse à l'unité et à la clôture du texte écrit. *Fils d'homme* par exemple a connu au moins quatre états successifs³⁸, *Moi le Suprême* renaît des

³⁴ Alain Sicard, « El texto y su doble en algunos incipit de *Moriencia* de Augusto Roa Bastos », Actes du Coloquio Franco-Alemán, Düsseldorf, 1-3 juin 1982, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1984, p. 59. Du même auteur : « El agujero en el texto (Apuntes para una relectura de *Hijo de hombre*) », *op. cit.*, p. 127 : « Los aerolitos de la escritura no tienen antes ni después. Son el mismo y son otros. Como los libros. Cada uno revierte sobre el anterior, lo inventa y lo reescribe. A veces con la ayuda del autor... Cada texto es su propio palimpsesto... Detrás o debajo del texto patente, un texto latente está pugnando para librar nuevas significaciones. »

³⁵ Voir « L'art narratif de Roa ... », *op. cit.*, p. 11/20 et *Lo dual en Roa Bastos*, *op. cit.*, p. 44-45.

³⁶ Voir au début du Chapitre 2 C) consacré aux Notes, l'exemple de la note du Compileur dédiée aux Robertson par exemple. Voir aussi de Fernando de Toro : « Roa Bastos, Borges, Derrida: escritura y deconstrucción », *ibid*, p. 30, qui signale fort justement que l'écriture métadiégétique de Roa, sa « rhizomiticité » déconstruit et reconstruit de façon transfinie le territoire du texte : « La disposición tipográfica es la única real pista que nos ofrece el Compilador: el texto se presenta como altamente rizomático, de hecho la rizomaticidad borgesiana es llevada a su extremo en el texto roabastiano. La pista, repito, se plantea en líneas de fuga que desterritorializan el texto permanentemente, para luego reterritorializarlo y constituir un nuevo territorio para introducir otras líneas de fuga que deconstruyen el territorio. »

³⁷ Jean Clément, « Ordre, mémoire et histoire : l'hypertexte à la lumière de l'art de lire de Hugues de Saint-Victor », troisièmes journées d'études franco-canadiennes sur les écritures électroniques, UQUAM Montréal, octobre 2003, p. 15.

³⁸ Hypotexte 1 : premier état refusé par Losada en 1959, qu'il guaranise ensuite, hypotexte 2 : seconde variante prise par Losada en 1960, hypotexte 3 : troisième variation en 1982, soit 22 ans après, rajout du chapitre IX *Madera quemada*, qui en fait un décalogue, et surtout déplacement du centre de gravité de l'œuvre en libérant le texte absent de type humaniste et révolutionnaire. Publiée en 1985

ces du Suprême dans une adaptation théâtrale dix-sept ans plus tard à Toulouse, la version que nous connaissons de *El fiscal*³⁹ n'est pas celle prévue initialement par l'auteur. En bref, chez Roa un texte en cache bien souvent un autre, un palimpseste qui apparaît au sommet du « porte-plumes-mémoire » :

El extremo superior termina en una paleta; lleva una inscripción borrada por huellas de años de mordiscos. « ¡Qué gana un diente dando con otro diente! », era una de las expresiones preferidas de El Supremo. « Borrar inscripciones con la superposición de otras más visibles, pero más secretas », se habría respondido El mismo. (p. 329, début de la Note du Compilateur.)

L'œuvre toute entière est d'ailleurs un exercice de réécriture de type hypertextuelle. On pourrait même aller jusqu'à dire que c'est le même Livre que l'on lit en différents points de sa révolution et même de son involution dans le cas de *Contravida*. Roa lui-même, dans un brillant exercice métatextuel⁴⁰, reconnaît qu'il écrit à contre-courant, que la construction de son œuvre se fait paradoxalement dans la « négativité déconstructive », qu'il adore brouiller les pistes tel Pyta/yovai⁴¹, jusqu'à ce que la dernière version soit exactement la négation de la première : « ...de suerte que la última versión es exactamente la negación de la obra misma; acaso de la obra toda de un autor... confirmé, casi diría con estupor, que yo escribía hacia atrás... como un cangrejo cronológico. »

Chez Roa l'œuvre se génère donc elle-même, dans la déconstruction et la reconstruction, tel le Suprême, malgré son immobilité, le texte est en perpétuel mouvement, l'auteur s'en dégage et se complaît dans ce simple rôle de compilateur qui met bout à bout, reprend, supprime, des textes auctoriaux ou allographes, une mosaïque donc où l'auteur et le texte classiques n'ont plus leur place.

Le procès d'écriture chez Roa est donc souvent anaphorique, il renvoie à un texte antérieur de l'auteur ou d'un autre, c'est le cas dans *Contravida* par exemple, qui est aussi une œuvre qui dit un procès cataphorique, car elle annonce, malgré sa date de parution tardive, toute l'œuvre future de Roa⁴². Le même texte apparaît donc sous différents angles comme hypotexte ou hypertexte, de quoi démontrer une fois de plus que toutes ces catégories de la

par Alfaguara, quatrième état définitif de l'œuvre ?

³⁹ L'hypotexte disparu contenait la vie du Pa'í Maíz, comme le suggère Miguel Vera dans la citation choisie en exergue de cet article, et comme le confirme l'auteur dans la préface. Cette version originale détruite lors de la chute de Stroessner en 1989 aurait même connu des lecteurs en France, tel Víctor Flecha, qui confirme cette hypothèse. La Trilogie Paraguayenne évoquée par l'auteur dans la Note de Toulouse n'est donc pas celle que l'on connaît, avec dans la troisième œuvre, ce Félix Moral bien trop auteur parfois et sans le Père Maíz, si l'on excepte quelques passages. On sent d'emblée qu'elle est en décalage par rapport aux deux premières plus proches d'une réflexion sur l'homme et le pouvoir.

⁴⁰ « El agujero en el texto », *op. cit.*, p. 3.

⁴¹ « El agujero... », *ibid.*, p. 3 : « En el folklore paraguayo hay un personaje llamado Pytayovai (el del doble talón), que despista sus huellas engañando con la doble y opuesta dirección de sus pies bifrontes. Tal vez la última y la mejor manera de borrar una huella, la máscara de un rostro, de una obra, sea su ausencia, su deconstrucción, su olvido. » Nom aussi d'une ethnie du Chaco, appelée aussi Ayoreos ou encore Moros, on les surnommait ainsi, non pas à cause d'une difformité du pied, mais parce qu'ils portaient des sandales de cuir de tapir de forme rectangulaire, identiques à l'avant et à l'arrière, dont les traces n'indiquaient donc aucune direction. Certains groupes sont encore aujourd'hui sylvicoles.

⁴² Cette anabase, comme le dirait Milagros Ezquerro, ces récits à contre-courant, en remontant dans la vie et surtout dans l'œuvre, serait la source de celle-ci, il l'aurait conservée et utilisée comme matrice pendant toutes ces années. Elle fut seulement publiée en 1995.

sémiotique textuelle peuvent être bouleversées par un sujet-auteur qui puise à ses propres sources et renonce à clore l'écriture.

Le lecteur de Roa doit donc se demander sans cesse de quel hypotexte auctorial vient le texte qu'il lit, par quel trou dans le texte il peut accéder au texte absent, mais aussi vers quel hypertexte il se dirige, vers quelle œuvre en gestation il est orienté sans le savoir : « Le cercle vicieux de l'écriture devient vertueux quand il s'ouvre vers l'extérieur »⁴³, en amont ou en aval du texte, la spirale ainsi évoquée n'est pas que la boucle de l'involution ou de l'évolution, elle s'ouvre sur l'extérieur, sur l'autre, sur le lecteur, dans d'infinies circonvolutions algorithmiques.

En se réjouissant à l'extrême avec une infinité de textes, ou en laissant apparaître les textes latents, l'auteur Roa nous révèle la complexe architecture de son écriture, il présuppose donc dans les pragmatiques qu'il installe, un super lecteur, attentif à toutes ces ruptures du texton, à toutes ces aventures des scriptons. Cet auteur est à la fois un scripteur et un compilateur, laissant deviner le merveilleux jeu du « *escrutinio de la escritura* », (*Yo el Supremo*, p. 160), à qui se prête à la magie de la combinatoire.

La tentation du Livre infini, sans commencement ni fin, qui contiendrait l'univers tout entier, fantasme hypertextuel déjà présent chez Borges dans « La biblioteca de Babel », se manifeste aussi chez Roa. Mais alors que le premier part souvent d'un livre évoqué au début du récit et démontre qu'écrire n'est que reproduire ce qui a déjà été écrit, pratique complètement hypertextuelle s'il en est, le second évoque souvent l'écriture de ce qu'il est en train d'écrire : dans *Moi le Suprême* par exemple, en circuit fermé si j'ose dire. Le premier écrit le Livre du Livre, réel ou apocryphe, qu'il évoque, alors que le second écrit le Livre de l'écriture du Livre qu'on est en train de lire, -dont l'histoire n'a pas été racontée-, en nous faisant participer de cette jouissance.

On ne peut s'empêcher de penser alors au narrateur-écrivain de *La rebelión*, nouvelle tirée du recueil *El baldío* : de fait son écriture qu'il qualifie lui-même de « papirofagia » et même de « papirofaja »⁴⁴, s'oppose à l'action révolutionnaire de Muleque, elle dit une involution du texte, un retour permanent sur son écriture et son origine, et non pas une projection vers l'autre, une évolution ou une révolution. Mais on constate dans ce cas mais aussi dans *Fils d'homme* que les deux voies se rejoignent, que l'écriture masturbatoire et incestueuse chez Roa dit bien souvent une révolution présente ou latente dans le texte.

Si comme le disait Mallarmé « Un livre ne commence ni ne finit, tout au plus fait-il semblant », nous feindrons d'achever cet article en resituant ces ruptures dans la linéarité du texte dans leur contexte, les années du Nouveau Roman, mais aussi comme le signale fort justement Julien Roger⁴⁵, celle de la scission entre la critique traditionnelle, qui plaçait l'auteur au centre de la circulation des savoirs, et la Nouvelle Critique lancée par Roland Barthes entre autres, qui pronostiquait la mort de l'auteur et la naissance du lecteur. Celle-ci avait en effet pour objet un texte autonome, séparé de son contexte et de son auteur, à tel point qu'on a pu dire que la narratologie et les théories sur l'intertextualité, en particulier celles de Genette, ont déshumanisé la critique d'alors.

Mais aujourd'hui où on a tendance à rééquilibrer et à replacer l'auteur au centre du dispositif de création textuelle, qu'en est-il pour Roa ? La figure de cet auteur qui se cache

⁴³ *Hijo de hombre*, « Destinos », VII, p. 257, dans la bouche de Miguel Vera: « Viejo vicio éste de la escritura. Círculo vicioso que se vuelve virtuoso cuando se cierra hasta afuera. Una manera de huir del no-lugar hacia el espacio estable de los signos, una manera de buscar el lugar que se llevó nuestro lugar a otro lugar. ¿Y no es éste acaso el verdadero sentido de lo utópico? »

⁴⁴ « La rebelión », *El baldío*, Alfaguara 1992, (1966), p. 48, à noter que l'année de rédaction est postérieure d'un an à celle de *Fils d'homme*, soit 1960.

⁴⁵ « Théorie du recueil », *art. cit.*, p. 77-80.

successivement derrière diverses figures actanciennes : narrateurs-auteurs, scripteurs ou compilateurs, est-elle présente ?

Et ceci sans compter que c'est le texte lui-même qui lui impose ces permanentes palingénésies, tel un corps vivant qui se régénère sans cesse, il impose ses métamorphoses à travers ses « carences et ses excès... »⁴⁶

Merci donc à cet Auteur qui a voulu et su rester un Fils d' Homme, pour nous donner à lire, à relire, à commenter et à réécrire son Livre transfini, et à tous les Pères Fondateurs de la sémiotique textuelle ainsi qu'à leurs imitateurs dont je suis, pour nous donner du Texte une image pluridimensionnelle et en perpétuel mouvement.

⁴⁶ Augusto Roa Bastos, Notes de l'adaptation théâtrale de *Moi le Suprême*, *op. cit.*, p. 16 : « ¿Por qué un autor siente necesidad de transformar un texto anterior, incluso ya publicado en otro? Tal vez a causa del texto mismo que, a distancia, revela 'sus carencias y excesos'. »