

Beata Czarnomska

L'ambiguïté typologique dans la prose narrative de J. L. Borges en fonction du lecteur implicite

Le présent article se propose d'analyser une des stratégies déceptives utilisées par Jorge Luis Borges dans son dialogue - qui est en même temps un jeu - avec le lecteur implicite. Comme l'oeuvre narrative de Borges semble focaliser on ne peut mieux toutes sortes de stratégies déceptives "en vue de bernier le lecteur par un coup d'écriture"¹, il nous a paru intéressant de soumettre cette oeuvre à un examen détaillé afin de dégager les procédés servant à instaurer et à entretenir le jeu dialogique avec le lecteur implicite. Ces procédés, nous les avons groupés en cinq stratégies déceptives: références intertextuelles aux textes existants (réels), références intertextuelles aux textes fictifs, narration de conjecture, régulation de l'information narrative et ambiguïté typologique².

Il est évident qu'une analyse complexe des stratégies déceptives dans leur totalité dépasserait le cadre assez restreint du présent article. Aussi, avons-nous opté pour la dernière stratégie car elle nous semble emblématique des mécanismes pertinents régissant le jeu borgésien avec le lecteur implicite.

Avant d'aborder notre analyse, quelques remarques préliminaires s'imposent. D'abord, la question de méthode analytique susceptible de venir à bout du problème. C'est là que les difficultés commencent à surgir. Or, la recherche sur la communication littéraire, tout énergique qu'elle soit, ne dispose pas encore d'outils analytiques dont la précision

permettrait de les appliquer sans réserve à une analyse critique. En plus, la tendance à faire du lecteur implicite l'objet principal de l'analyse cède nettement le pas, d'une part à l'étude complexe des relations dialogiques s'opérant soit à l'intérieur de l'oeuvre littéraire, soit entre celle-ci et son contexte culturel, et d'autre part aux investigations effectuées en marge de la sociologie de la littérature et qui portent plutôt sur le lecteur réel.

Comme les préoccupations de la critique polonaise vont, depuis un certain temps, dans la direction qui nous intéresse, nous nous basons dans notre analyse sur des ouvrages d'auteurs polonais (M. Głowiński, K. Bartoszyński, A. Okopień-Sławińska et d'autres), centrés qu'ils sont autour des problèmes de la communication littéraire.

Le terme même de lecteur implicite est en usage dans la critique française. Les critiques polonais lui préfèrent celui de destinataire virtuel, les deux signifiant une seule et même chose. Puisque le présent article appartient, de par son sujet et sa langue, à la sphère romane, nous avons opté pour la terminologie française, d'autant plus que le terme de lecteur implicite nous paraît plus adéquat à son sens ("une création purement linguistique, faisant partie de la fiction, une entité abstraite, une sorte de lieu pronominal vide, pouvant, en principe, être investi par n'importe quel lecteur"³).

Ces préliminaires posés, essayons d'établir la règle générale de toutes les stratégies déceptives énumérées ci-dessus. Le principe du dialogue de Borges avec le lecteur implicite réside, selon nous, dans le démontage permanent des habitudes réceptives, accompagné de références au "corpus" de la littérature universelle, commun tant au destinataire qu'au destinataire. La fusion de ces deux procédés produit un effet de consternation chez le destinataire, une consternation qui se transforme en réflexion, par laquelle

s'ouvre au destinataire la possibilité de devenir co-auteur de l'oeuvre.

Il est temps de procéder à l'analyse de notre stratégie déceptive. Elle se fonde sur un jeu avec les conventions littéraires, et, à travers elles, avec l'horizon d'attente du lecteur implicite⁴. La lecture étant, selon Bartoszyński, l'actualisation des potentialités renfermées dans les "noeuds" de l'histoire, le jeu de Borges consiste à remplacer celles qui font partie de la matrice d'affabulation par d'autres, étrangères à la convention, ou bien à produire de tels "hybrides", par rapport à la pureté typologique, qu'il devient virtuellement impossible de les situer sur le plan d'un seul code typologique⁵. Inutile de dire qu'une telle relativisation des conventions implique une désorientation - au moins, passagère - du lecteur implicite. Pour la commodité de l'analyse, nous avons divisé les contes borgésiens en quelques groupes selon leur appartenance à tel ou tel type de narration. Nous laissons de côté le problème vaste et compliqué de la théorie des genres littéraires car la typologie la plus courante s'applique parfaitement à l'usage des contes borgésiens⁶: La voici:

- 1) contes fantastiques,
- 2) contes policiers,
- 3) contes réalistes.

Ad 1) Ici, le problème risque de paraître illusoire; les contes fantastiques de Borges semblent à première vue effectivement fantastiques. Il ne faudrait pourtant pas oublier que l'essence même de ce genre repose sur l'ambivalence, sur l'hésitation du lecteur implicite entre l'étrange et le merveilleux (au moins dans la conception de Todorov, à laquelle nous adhérons)⁷. Le genre fantastique serait donc ambigu en lui-même. Une telle conception du fantastique répondrait assez bien à la structure de Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, Ruinas circulares, El milagro secreto, El Zahir,

El Aleph. Dans tous ces contes, on décèle une tendance à produire l'hésitation du lecteur implicite entre deux façons possibles de lire: celle qui admet le caractère surnaturel de l'histoire (ce qui la situe d'emblée dans le merveilleux) et celle qui croit trouver une explication d'ordre naturel (là, la lecture entre dans l'étrange). Le fantastique, d'après Todorov, "occupe le temps de cette incertitude". Une fois le choix fait, on sort par là même du fantastique. Ainsi, si nous acceptons cette définition, il faudrait constater que dans le cas des contes ci-dessus, l'option finale du lecteur est toujours le merveilleux, vu que les seules explications plausibles relèvent du surnaturel (le monde devient Tlön; un mage, après avoir créé un homme de la matière de ses rêves, découvre qu'il est lui aussi produit du rêve d'un autre; le temps s'arrête pour que le condamné à mort puisse achever son livre; la découverte du magique Aleph, qui renferme tout l'univers). Mais il existe parmi les contes fantastiques borgésiens un certain nombre de titres qui échappent à cette classification, ou plutôt, qui la dépassent. Il s'agit de Tres versiones de Judas, La biblioteca de Babel, La loteria en Babilonia, La otra muerte, La secta del Fénix, El inmortal, El acercamiento a Almotasim. Nous allons les examiner successivement.

TRES VERSIONES DE JUDAS

Bien que le sujet du conte soit on ne peut plus fantastique - la thèse de la divinité de Judas - sa structure n'obéit pas à la règle de l'hésitation réceptive entre l'étrange et le merveilleux; elle tend plutôt à produire chez le lecteur implicite un état d'incertitude quant au degré du sérieux de cette thèse. En plus, son caractère de mystification littéraire n'exclut pas une autre hésitation,

liée avec la précédente, entre les deux termes de l'alternative: hérésie authentique / hérésie inventée. A ce titre, citons un passage:

"En un cenáculo de Paris o aún de Buenos Aires, un literato podría muy bien redescubrir las tesis de Runeberg; esas tesis, propuestas en un cenáculo, serian ligeros ejercicios inútiles de la negligencia o de la blasfemia. Para Runeberg, fueron la clave que descifra un misterio central de la teología [...]" (o.c., p. 514)⁸

Les suggestions qu'implique ce petit fragment vont dans deux directions divergentes:

1) soit le récit n'est qu'une invention d'un "literato de Buenos Aires", partant, il faut le lire comme une plaisanterie intellectuelle,

2) soit il se rapporte à un auteur et a des livres réels, ce qui supposerait une lecture bien plus sérieuse.

LA BIBLIOTECA BABEL

Le sujet du conte - pareillement que dans Tres versiones de Judas, relève du fantastique, mais la structure ne produit pas non plus l'hésitation réceptive entre les deux pôles merveilleux/étrange. La vision fantastique d'une bibliothèque exhaustive ne semble pas être conçue pour éveiller un frisson dû à l'irruption de l'insolite dans le monde de tous les jours; une bibliothèque qui est le monde, c'est plutôt une allégorie, sinon parabole du hasard et du chaos, et comme telle dépasse l'univers du fantastique. Le conte situe donc le lecteur implicite autrement que ne le font les récits fantastiques purs.

LA LOTERIA EN BABILONIA

A travers le décor pseudo-historique, et en vérité fantastique de ce conte, on perçoit aussi une parabole sur le hasard qui gouverne les destinées humaines, une parabole bien équivoque, car évoquant ce hasard par l'entremise de son apparente contradiction (la Compagnie), sans donner une explication ultime au lecteur implicite.

LA OTRA MUERTE

Apparemment, ce conte se soumet à la règle de Todorov: sa structure fonctionne comme le générateur de l'hésitation du lecteur implicite entre l'étrange et le merveilleux, hésitation parallèle à celle qu'éprouvent les protagonistes de l'histoire. Il existe pourtant une différence essentielle: dans un fantastique "orthodoxe", l'hésitation se dissipe avant la fin de la lecture pour devenir une certitude: soit l'étrange, soit le merveilleux, tandis que dans le conte en question, elle dure jusqu'à la fin, renforcée, qui plus est, par la mise en doute du récit entier par son auteur implicite. Après avoir émis plusieurs hypothèses sur les deux versions contradictoires de la mort du protagoniste, le narrateur (qui est en même temps l'auteur implicite⁹) finit par douter de la véracité de sa propre relation.

LA SECTA DEL FENIX

Ce conte se prête extrêmement mal à une classification typologique. Structuralement, on peut le définir comme une énigme. Il est cependant possible de le traiter en termes

de conte fantastique, étant donné son déguisement extravagant qui "déréalise" l'objet de l'énigme. Un fait on ne peut plus réel y admet, à force d'une multitude de références super-érudites, pour la plupart fausses, un caractère irréel, fantastique, illusoire. En vérité, il s'agit de la copulation, ou bien du tabou du sexe.

EL INMORTAL

Ici, le fantastique voyant du récit est, pour ainsi dire, mis entre parenthèses par son auteur implicite qui relativise la véracité voire même l'existence du manuscrit rapportant l'histoire du narrateur (Cartaphilus) et va jusqu'à suggérer son caractère d'apocryphe.

EL ACERCAMIENTO A ALMOTASIM

Considéré du point de vue des références intertextuelles fictives, ce récit se présente comme une note critique d'un livre imaginaire. Pourtant, le sujet de ce livre se prête à être lu en tant que fantastique: toutes les interprétations possibles exposées vers la fin du conte relèvent du fantastique. Les voici:

1) celle d'un Dieu unitaire s'accommodant des différences entre les hommes.

2) celle qui suggère le caractère infini (ou cyclique) de la recherche de l'Absolu (de Dieu); ce qui veut dire que même le Tout-Puissant est en train de chercher Quelqu'un de plus puissant, et ainsi de suite.

3) celle qui, à travers une allusion au livre d'un mystique perse, insinue l'identité du chercheur et du cherché.

4) celle qui découvre dans le livre l'influence d'une "variedad de la metempsicosis" appelée Ibbûr, Cette hypothèse, puisque dernière, devrait être la définitive. Or, rien de cela: toutes les conjectures sont présentées "sur un pied d'égalité", sans en préférer une seule. Le fait de l'existence de plusieurs explications conteste donc la pureté typologique du conte, en le condamnant à "l'éternel banissement typologique", pour reprendre la formule de Lem, se rapportant d'ailleurs à l'oeuvre de Borges¹⁰.

Ces quelques exemples devraient suffire pour démontrer l'ambigu foncier des contes fantastiques borgésiens comparés avec la matrice d'affabulation du conte fantastique. Or, si l'on accepte le stéréotype réceptif du fantastique, proposé par Todorov, on constate (sauf les quelques contes qui s'accordent avec cette matrice) sa permanente négation par Borges; au lecteur orienté vers l'alternative étrange /merveilleux il propose, à travers la narration de conjecture, celle de l'ironie/ le sérieux, ou bien lui soumet plusieurs possibilités d'interprétation, sans se prononcer de façon univoque pour l'une ou l'autre, ou encore il présente, déguisées en costume fantastique, des paraboles du hasard et du chaos de l'univers.

Ad 2) Récits policiers

Parmi tous les genres narratifs, le genre policier est le plus marqué de signes de convention, et comme tel, il peut être traité en tant que modèle d'une communication littéraire bien déterminée. En effet, les schémas d'anticipation qu'il implique situent de plein pied la position du lecteur implicite dans la structure de chaque récit policier; les règles qui régissent le déroulement de sa perception y sont plus strictes que dans les autres genres narratifs. Mais le genre policier doit être à son tour subdivisé en deux types narratifs; il est indispensable de séparer un récit po-

licier "pur" dont la structure doit être rigoureusement fermée (le dénouement de l'énigme fait retourner l'action jusqu'à son début, qui est le meurtre), du récit à sensation (thriller), dont la dominante structurale réside dans le suspense, dégagé par l'imminence d'un crime ("l'action tend vers le crime"), celui-ci étant attendu avec impatience par le lecteur. Ainsi, on pourrait dire que si le récit policier "pur" situe son lecteur implicite dans la position de détective en lui soumettant autant d'indices qu'il en faut pour découvrir un meurtre déjà commis, le thriller, en revanche, lui fait attendre ce meurtre en créant une atmosphère de mystère¹¹.

Parmi les contes borgésiens il y en a deux qui, de par leur structure, accusent une telle ressemblance au récit policier (dans les deux versions énumérées ci-dessus), sans pour autant suivre toutes ses règles immanentes - ou bien en y insérant des contenus absents de la convention - qu'ils finissent par nier les schémas d'anticipation qu'ils évoquent. Les voici:

1. La muerte y la brújula - matrice d'affabulation du récit policier "pur". Les apparences de la convention sont tellement fortes dans ce conte, qu'il a été plusieurs fois reproduit dans des magazines spécialisés, tels que Ellery Queen's Mystery Magazine, ou John Updile avoue avoir lu Borges pour la première fois. Regardons d'abord quels éléments de la matrice sont respectés par Borges:

a) la structure fermée: le meurtre commis au début du récit, s'explique dans sa partie finale.

b) tous les éléments de l'énigme connus du détective, sont également connus du lecteur implicite.

c) allusions stylistiques: il suffit de citer le premier paragraphe dont la fonction est d'introduire le lecteur dans le climat typique du récit policier:

"De los muchos problemas que ejercitaron la temeraria perspicacia de Lonnröt, ninguno tan extraño - tan rigurosamente extraño, diremos - como la periódica serie de hechos de sangre que culminaron en la quinta de Triste-le-Roy, entre el interminable olor de los eucaliptos". (o.c., p. 499)

En le comparant avec le fragment initial de n'importe quel conte d'Arthur Conan Doyle, ou d'un autre classique du genre, on constate facilement que les registres se ressemblent. Pareillement, le titre La muerte y la brújula constitue une légère allusion à celui d'un conte du précurseur du genre policier - Edgar Allan Poe - intitulé The Well and the Pendulum: le premier terme "la mort" renvoie au "puits" (dans le conte de Poe "puits" étant une métonymie de la mort); le second terme "boussole", tout comme "pendule" se réfère au conditionnement spatio-temporel de cette mort.

Pourtant, le déroulement de l'action provoque une série de surprises pour le lecteur qui, par la force de ses habitudes réceptives, s'attend à ce que la convention soit respectée jusqu'à la fin: d'abord la façon dont le détective entreprend de résoudre l'énigme ressemble plus à la recherche d'un bibliophile hébraïste, qu'à la traditionnelle enquête policière. Plus grave encore pour l'intégralité du schéma, s'avère le dénouement. Ici, c'est le détective, intouchable selon la convention, et dont la perspicacité et l'intelligence semblent être constamment mises en relief par Borges, qui finit par être victime de sa perspicacité: il tombe dans le piège tendu par le bandit. Le détective, persuadé de son libre arbitre, est en vérité dans chacun de ses gestes - dirigé par le bandit, celui même qu'il s'obstine à capter. Et le bandit, en ourdissant autour de son protagoniste un réseau spatio-temporel ingénieux, construit de tels "matériaux" que "un heresiólogo muerto, una brújula, una secta del siglo XVIII, una palabra griega, un puñal, los rombos de la pinturería", profite de sa tendance - qui est en même temps celle du récit policier - à restreindre la réali-

té dans le cadre des catégories strictes, presque mathématiques but/effet. Il en résulte la contestation de l'un des principes constituant la matrice d'affabulation du récit policier - de la victoire finale des forces de l'ordre sur le Mal, et partant, la contestation de l'essence même du jeu entre cette matrice et les attentes et prévisions du lecteur implicite. Mais il y a plus: le paragraphe final - échange de propos entre le bandit et sa victime, le détective conscient de sa mort imminente - sanctionne dans une perspective philosophique le schéma qu'on vient de mettre en question, en tant que symbole de l'extrême déterminisme de la condition humaine, et plus encore, de sa répétition (idée de l'Éternel Retour):

"Para la otra vez que lo mate - replico Scharlach - le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante". (o.c., p. 507)

Ainsi, la désorientation du lecteur quant au sens final de ce conte soi-disant policier ne se trouve que renforcée par la dissolution de la matrice dans une ironie ayant très peu à voir avec les schémas d'anticipation évoqués à partir du fragment initial.

Résumons toutes les infractions à la convention présentes dans le conte, qui s'opèrent soit à travers l'inversion des constantes structurales de la matrice, soit par le biais de l'intrusion d'éléments ne faisant pas partie de la matrice:

Matrice	Infraction
constante structurale: le détective poursuit l'assassin (ligne droite)	l'assassin poursuit le détective qui le poursuit (cercle)
constante structurale: le détective l'emporte sur l'assassin	l'assassin l'emporte sur le détective
-	éléments philosophiques ironie

Ce tableau synoptique démontre de quelle façon on vise à ébranler l'horizon d'attente du lecteur implicite par ce jeu avec la convention du récit policier "pur". Nous allons voir par la suite comment Borges se prend à jouer avec la matrice d'affabulation du thriller.

2. El jardín de los senderos que sé bifurcan

Apparemment, c'est un conte d'espionnage, inscrit dans un épisode de la première guerre mondiale. Déjà la séquence initiale nous fait attendre un assassinat ("le récit tend vers le crime"):

"Vagamente penso que un pistoletazo puede oírse muy lejos". (o.c., p. 473)

Seulement, nous ne savons ni qui ni comment en sera la victime. Une atmosphère de mystère et de danger imminent s'épaissit au fur et à mesure que l'action progresse (détails tels que consultation de l'annuaire par le protagoniste-espion, qui font partie de son plan, le plan dont l'intégrité demeure inconnue du lecteur implicite; fuite du protagoniste devant son persécuteur anglais, etc.). Le récit se maintient à merveille dans le cadre d'un thriller. Par contre, la séquence qui succède à celle qui décrit l'arrivée du protagoniste à la maison du professeur Albert, et qui occupe une place considérable dans l'économie du récit (la moitié), semble être conçue pour déjouer toutes les prévisions du lecteur implicite: à savoir, elle a la forme d'un discours (ou plutôt d'un monologue, car le rôle du protagoniste-espion est celui d'un auditeur attentif et plein d'admiration) philosophique sur la multiplicité des temps (version chinoise). Le fantastique voyant de cette "nouvelle réfutation du temps" paraît incompatible avec la convention du récit d'espionnage: une telle contradiction entraîne le lecteur à hésiter sur la façon dont il faudrait lire la suite du récit. Il entrevoit deux possibilités:

a) selon la matrice d'affabulation du récit fantastique aux ambitions philosophiques, et alors une solution résultant de l'acceptation de multiplicité des temps (ou, autrement dit, de temps multiple), serait bien à sa place. La séquence "philosophique" vient d'ailleurs corroborer ce schéma d'anticipation, p.ex., au moment où Albert déclare:

"Usted llega a esta casa, pero en un de los pasados posibles usted es mi amigo, en otro mi enemigo". (o.c., p. 478)

"No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo: en otros yo, y no usted; en otros., los dos. En este, que el favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma". (o.c., p. 479)

b) l'autre terme de l'hésitation à laquelle est soumis le lecteur implicite une fois arrivé à ce "noeud" de l'histoire, appartient à la matrice d'affabulation du thriller; partant, son adhésion à ce schéma, équivaldrait à reprendre le registre de la séquence initiale. Et le récit finit par admettre cette solution:

"Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo secretos, atareados y multi-formes en otras dimensiones de tiempo. Alce los ojos y la tenue pesadilla se disipó. En el amarillo y negro jardín había un solo hombre; pero ese hombre avanzaba por el sendero y era el capitán Richard Madden. - El porvenir ya existe - respondí. [...] Yo había preparado el revólver. Dispare con sumo cuidado: Albert se desplomó sin una queja, inmediatamente". (o.c., p. 480)

La volte-face du fantastique du nouveau au thriller s'effectue donc brusquement, entre la deuxième et la troisième phrase du passage ci-dessus. L'explication du mystère de ce crime relève entièrement de la convention; le crime n'est absurde qu'apparemment. Tout le plan du protagoniste fut conçu en vue d'avertir son chef du nom de la ville d'Albertville.

Le jeu avec l'horizon d'attente du lecteur implicite, en dehors de son propos purement ludique, sert ici, nous semblerait-il, à mettre en relief le fond de fiction de toute doctrine philosophique. Si Borges en choisit délibérément l'une des plus étranges comme matière prime de son récit, il ne le fait que pour démasquer son inadéquation totale à la réalité (celle-ci ressemble plus à un thriller qu'à un récit fantastique).

Pour terminer l'examen des deux récits "policiers" bourgeois, voici une remarque bien à propos d'Ernesto Sábato:

"A Borges le gusta confundir al lector: uno cree estar leyendo un relato policial y de pronto se encuentra con Dios o el falso Basílides"¹²

c) récits réalistes

Les récits que l'on pourrait qualifier de réalistes n'abondent pas dans la prose narrative borgésienne. Cependant, il en existe un certain nombre que la critique et parfois Borges lui-même s'accordent à ranger parmi les récits réalistes "purs". Nous allons vérifier le bien-fondé de cette classification sur quelques exemples.

EMMA ZUNZ

Au premier abord, ce conte semble exempt de tout contenu fantastique ou philosophique. La narration, elle aussi, paraît "d'une réalité presque bureaucratique", selon l'expression d'Emir Rodríguez Monegal. Elle est neutre, cohérente, précise dans les détails (date exacte, etc.), impersonnelle, car à la troisième personne. Pourtant, "le réalisme cohérent du récit est de la même essence que celui des contes fantastiques", toujours selon Monegal¹³. Comment cela se fait-il? Le procédé de la description réaliste s'avère ici géné-

rateur d'une singulière irréalité, suivant une dialectique paradoxale, chère à Borges: sous la surface des faits, une symétrie de trois irréalités est décelable. Les deux premières surgissent à travers la description des états d'esprit d'Emma Zunz:

"Su primera impresion fue de malestar en el vientre y en las rodillas; luego de ciega culpa, de irrealdad". (p.c., p. 564)

"Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizá imprecendente. Un atributo de lo infernal es la irrealdad". (o.c., p. 565)

La troisième - naît à partir de la lecture de ce passage:

"La historia era increíble en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; solo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios". (o.c., p. 568)

Cette phrase, qui est finale, suggère une chose impensable dans l'ordre du "bon sens": qu'une histoire qui n'est pas vraie, puisse être plus réelle, "sustancialmente", que celle qui est arrivée en réalité".

En dehors de ces irréalités, "Emma Zunz" abonde en exemples de la narration de conjecture lesquels, à travers une relativisation de la matière du récit, sont autant d'infractions à la matrice d'affabulation du récit réaliste.

LA ESPERA

Par son style, ce conte se rapproche du précédent et, en même temps, d'une nouvelle de Hemingway, The Killers, à laquelle il ressemble également par le choix du thème. Là

encore, le réalisme apparent d'une narration impersonnelle¹⁴ sert à dissimuler - mais de façon à la laisser entrevoir au lecteur implicite - le caractère illusoire de l'existence du protagoniste, un tueur à gages, fuyant son ancien complice. Villari (tel est le nom que s'est donné le protagoniste, le nom qui est celui de son ennemi) se propose de vivre comme dans un songe pour que tout le monde l'oublie, y compris son ennemi, "le vrai" Villari, lequel est en train de le poursuivre. Il en résulte une curieuse inversion à la fin du récit: une fois arrivé le moment si souvent rêvé dans ses cauchemars, l'irruption de ses persécuteurs, arme à la main, dans sa chambre pour le tuer, Villari "con una seña les pidió que esperaran y se dió vuelta contra la pared, como si retomara en sueño". Le récit entier peut être lu en tant que "déréalisation" de la réalité, accompagnée d'un procédé inverse: attribution au virtuel (la réalité onirique) des traits d'une dure réalité. "Curiosamente simplificados por la penumbra (siempre en los sueños del temor habían sido más claros) - tels se présentent à Villari ses persécuteurs réels; moins réels que ceux des rêves".

EL SUR

Le même procédé de déréalisation organise la structure de ce conte. Le récit entier est découpé en deux parties, l'une rapportant des faits réels, l'autre - ceux qui font partie du délire précédant la mort du protagoniste, sans qu'il y ait une coupure nette dans la structure du récit, susceptible d'avertir le lecteur implicite du changement qui s'opère.

Dans les trois contes "réalistes" de Borges est constant ce procédé de "miner" de l'intérieur la matrice d'affabulation du récit réaliste, par le truchement d'une conversion

des signes entre le réel et le virtuel. Le récit est agencé par la constante oscillation entre ces deux pôles jusqu'à ce que celui-ci contamine celui-là. Par conséquent, l'horizon d'attente du lecteur implicite s'en trouve inévitablement ébranlé, car un tel jeu porte atteinte aux stéréotypes réceptifs liés avec la convention réaliste.

Jusqu'à présent, nous avons restreint le champ de nos observations aux manifestations de l'ambiguïté typologique dans les genres purement narratifs. Il reste à aborder le problème, essentiel dans la perspective de la totalité de l'oeuvre borgésienne, de filiation très nette entre sa prose narrative et essayiste. Jean de Milleret, dans son cycle d'interviews avec Borges, observe:

"La mayor parte de sus obras en prosa son híbridos que oscilan entre dos géneros: cuentos y ensayos. Un cuento estará siempre entremezclado con reflexiones filosóficas; sus ensayos presentarán a veces una fabulación casi imperceptible a fin de llevar al lector hacia una reflexión metafísica"¹⁵.

Cette infiltration d'éléments essayistes dans la prose narrative est d'ailleurs caractéristique de toute une littérature moderne; peu d'écrivains, pourtant, ont poussé ce procédé si loin et l'ont appliqué avec autant de persévérance que l'a fait Borges. Non seulement il a donné à plusieurs parmi ses contes la forme d'une note critique sur un auteur ou un livre imaginaires (Pierre Ménard, autor del Quijote, Examen de la obra de Herbert Quain, El acercamiento a Almotasim, Tres versiones de Judas), mais aussi il a fait pénétrer à l'intérieur de bien d'autres (sinon toutes) contes, des éléments essayistes, soit narratifs, soit philosophiques. Pour grouper les éléments essayistes (relevant de la critique littéraire) présents dans les contes borgésiens, nous allons nous servir de la classification mise au point par K. Bartoszyński. Il distingue deux formes de fonctionnement de la critique au sein de la prose narrative¹⁶:

1) la fonction autothématique - se manifeste par le moyen d'insérer dans le récit des énoncés sur ce même récit et ses conventions (p.ex. ceux qui anticipent, réinterprètent, délimitent des unités textuelles, ou bien ceux qui révèlent la situation narrative du récit; y appartiennent aussi les énoncés sur le caractère facultatif des éléments du récit, conçu comme résultat d'un choix dans le cadre d'un champ de possibilités). Tout cela correspond assez bien à notre narration de conjecture.

2) la fonction dialogique - par rapport à un autre récit. Il s'agit ici de ce que nous avons défini comme références intertextuelles.

On voit donc que tout énoncé - ne fût-ce qu'en forme d'une très légère allusion - qui fonctionne comme métacommentaire soit par rapport au récit dans lequel il est inséré, soit par rapport à un autre récit, est qualifié d'élément critique, partant essayiste dans la structure de la prose narrative. Aussi, faut-il admettre que les deux stratégies dans le jeu de Borges avec son lecteur implicite signalées au début de l'article, références intertextuelles et narration de conjecture, relèvent en vérité du caractère essayiste de sa prose narrative, ou plus exactement de l'ambiguïté entre les composants narratifs et essayistes.

L'autre attribut essayiste de la prose narrative borghésienne, celui souligné par Jean de Milleret, sont des réflexions philosophiques qui, à la différence des éléments métacritiques, plus que la structure du récit, engagent son contenu. Comme leur provenance essayiste nous paraît incontestable, nous ne croyons pas utile de développer ce problème.

Pour mieux faire ressortir l'ambiguïté typologique des contes de Borges nous présentons ci-dessous un tableau synoptique qui démontre leur appartenance simultanée à plusieurs genres¹⁷.

Titre	Genres narratifs			Essais
	récit fantast.	récit policier	recit réaliste	
Acercamiento...	+	+	-	++
Tlön...	+	-	-	+
Pierre Menard...	+	-	-	+
Examen...	+	-	-	++
El jardín...	+	+	-	+
La muerte y la brújula	+	+	-	+
Tres versiones...	+	-	-	++
La historia de un guerrero y de la cau- tiva	-	-	-	++
La otra muerte	+	-	-	+
La busca de Averroes	+	-	+	++

++ signifie - la prédominance d'éléments essayistes,
+ - des éléments essayistes

Il faut avouer honnêtement qu'en dehors de cette classification reste encore un nombre considérable de contes bourgeois : la théorie des genres littéraires ne saurait nous en donner la clef. En effet, comment ranger des contes tels que Deutches Requiem, Funes el memorioso, La forma de la espada, Emma Zunz, La espera, El Sur, récits réalistes, qui au fond sont irréels et qu'il serait cependant difficile de ranger parmi les contes fantastiques ? Mais tous les obstacles qui surgissent à ces tentatives de classification sont autant de preuves du caractère foncièrement ambigu des contes bourgeois, et ne font qu'affirmer leur effort constant de dépasser l'horizon d'attente du lecteur implicite.

En guise de conclusion, essayons de répondre à une question essentielle. Est-ce que le jeu de Borges avec son lecteur implicite n'a d'autre propos que ludique ? Nous avons tenté, d'éclaircir ce problème - en partie, au moins - en indiquant l'artifice de ces "jeux d'écriture", ainsi que la difficulté d'y déceler un message univoque et incontestable.

La réponse sera donc à la fois oui et non. Non - si l'on considère ce terme dans le sens d'une distraction superficielle, relevant du domaine de la culture de masse; oui - si nous lui attribuons une acception plus large, ou mieux encore plus profonde, engageant le potentiel créatif du lecteur implicite, potentiel qui n'est guère exploité par cette littérature dont le souci consiste à ne pas dépasser l'horizon d'attente de ses lecteurs. Considérées de ce point de vue, les stratégies déceptives ne seraient nullement "un jeu en soi", et encore moins une tentative de tendre un piège au lecteur seulement en vue de le "mystifier violemment"; tout au contraire, leur fonction fondamentale serait de stimuler l'activité trop souvent somnolente de celui-ci, de le faire sortir des ornières des stéréotypes réceptifs, de déjouer ses schémas d'anticipation afin de mobiliser, à travers le démontage permanent de ses habitudes, sa propre invention et réflexion. Nous sommes autorisée par Borges lui-même à admettre cette interprétation du rôle assigné au lecteur. Dans bien de ses textes, il met le lecteur à l'égal de l'auteur, car, selon lui, ces deux extrêmes du fait littéraire forment une espèce de cercle. Le corollaire que Borges déduit de cette prémisse risque de paraître controversé tout en étant logique: l'auteur et le lecteur constituent une unité. De là à proclamer la suprématie de lire il n'y a qu'un pas et Borges n'hésite pas à le faire:

"Leer es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual".
(o.c., p. 289)

Donc, si nous admettons que la prose narrative de Borges est un espace de jeu entre auteur et lecteur implicites, celui-ci a toutes les chances de gagner, à condition d'être, à son tour, bon joueur. De cette façon, aux lecteurs, "a unos pocos lectores", est donnée la chance de devenir

co-auteurs de l'oeuvre. D'une oeuvre ouverte, non pétrifiée dans une forme canonique, échappant à tout effort de classification typologique, lucidement sceptique quant aux possibilités de connaître et comprendre le monde, se proposant d'étonner au lieu de persuader. C'est l'unique moyen, peut-être, d'éveiller cette sensation de l'imminence d'une révélation qui ne se produit pas, et qui est, selon Borges, critère principal de tout fait esthétique.

Notes

1. J. Ricardou, Problèmes du nouveau roman. Col. Tel Quel, Ed. du Seuil, Paris 1967.

2 Présentons sommairement en quoi consistent ces stratégies:

a) références intertextuelles aux textes réels - introduction du lecteur dans la situation métalectorale; renforcement du climat de plausibilité; éveil et maintien de l'intérêt réceptif à travers le choix d'emprunts topiques.

b) références intertextuelles aux textes fictifs - consternation du lecteur.

c) narration de conjecture - introduction du lecteur dans la situation dialogique; sa consternation due à l'abolition de l'omniscience du narrateur.

d) régulation de l'information narrative - consternation du lecteur face à l'énigme.

3 A. Labuda, Lectures des "Chants de Maldoror", PWN, Wrocław 1977.

4 Nous empruntons ce terme à Hans Robert Jauss. Cf: Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze (in:) "Pamiętnik Literacki", z. 4, 1972.

5 Cf: K. Bartoszyński, O badaniach układów fabularnych (in:) Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa, WL, Kraków 1976; Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych (in:) Problemy socjologii literatury, Ossolineum, Wrocław 1976.

6 En effet, le fait de puiser dans les genres les plus traditionnels, ou la chronologie du récit doit être scrupuleusement préservée, ou le narrateur est bien défini, connu de nom, et le style obéit à toutes les règles classiques, ne sert qu'à renforcer la surprise du lecteur.

⁷ Cf: T. Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Ed. du Seuil, Paris 1980.

⁸ Toutes les citations de Borges sont puisées dans l'édition argentine de ses oeuvres complètes: Obras Completas de Jorge Luis Borges, Emece Editores S.A., Buenos Aires 1974. Les renvois aux textes borgésiens sont insérés à la fin de la citation en forme de sigle C.C., suivi du numéro correspondant de la page.

⁹ Il est important de ne pas confondre cette catégorie de la poétique qu'est le lecteur implicite avec le lecteur réel; les deux composantes "implicites" de la communication littéraire n'appartiennent qu'à la structure du discours, tandis que les composantes "réelles" font partie de l'univers extra-littéraire, et comme telles sont analysées par la "pure" sociologie de la littérature.

¹⁰ Cf: S. Lem, Filozofia przypadku, vol. 2, p. 76, WL, Kraków 1975.

¹¹ Cf: T. Cieślukowska, Struktura powieści kryminalnej wobec współczesnego powieściopisarstwa eksperymentalnego (in:) O współczesnej krytyce literackiej, vol. 1, Ossolineum, Wrocław 1973, S. Lasic, Poetyka powieści kryminalnej, PIW, Warszawa 1976.

¹² Cf: E. Sabato, Los relatos de Jorge Luis Borges (in:) Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica, Ed. Taurus, Madrid 1976, p. 69.

¹³ E. Rodriguez Monegal, Borges par lui-même, Ed. du Seuil, Paris 1970, p. 72.

¹⁴ Afin d'éviter la confusion, précisons que le terme de narration impersonnelle est utilisé par nous dans son acception courante; selon la terminologie de Stanzel il s'agirait plutôt ici de la narration personnelle (personale Erzählung), dans la ~~mesure~~ ou celle-ci présente les faits tels qu'ils apparaissent à la conscience du/des héros, sans que l'auteur implicite intervienne dans le récit.

¹⁵ Cf: J. de Milleret, Entrevistas con Jorge Luis Borges, Monte Avila Editores, Caracas 1970, p. 111.

¹⁶ Cf: K. Bartoszyński, Pogranicza krytyki literackiej (in:) Badania nad krytyką literacką, Ossolineum, Wrocław 1974.

¹⁷ Il est à discuter le problème de la présence de traits poétiques dans la prose borgésienne; dans les recueils postérieurs à ceux qui font l'objet de notre étude, tels que *El hacedor*, *Elogio de la sombra*, *El oro de los tigres*, leur présence ne fait aucun doute: l'affinité poétique des textes en prose (qui voisinent avec les poèmes sensu stricto) est évidente et le composant narratif réduit au minimum. Dans

le cas des recueils Ficciones et El Aleph, en revanche, une forme rigoureusement narrative, bien qu'elle dépasse le réalisme élémentaire à travers la parabolisation de la matière du récit et l'intrusion des procédés caractéristiques du symbole, ne nous autorise pas à traiter cette prose en termes de prose poétique.

Résumé

Artykuł podejmuje jeden z aspektów gry prowadzonej przez Jorge Luisa Borgesa z wirtualnym odbiorcą. Autorka wyróżnia cztery typy technik narracyjnych stosowanych w prozie borgesowskiej, których celem ma być dezorientacja odbiorcy i zachwianie jego horyzontu oczekiwań, a mianowicie: 1) aluzje intertekstualne do tekstów rzeczowych oraz do tekstów fikcyjnych; 2) regulację informacji narracyjnej; 3) narrację przypuszczeniową; 4) niejednoznaczność typologiczną. Analizie tej ostatniej techniki poświęcony jest artykuł. Za materiał analityczny posłużyły opowiadania z dwóch zbiorów Fikcje i Alef. Rozróżniwszy w prozie Borgesa trzy typy matryc afabulacyjnych (1) opowiadania fantastyczne; 2) opowiadania kryminalne, w ich dwóch odmianach - "czystego" kryminału oraz thrillera; opowiadania realistyczne), autorka przeprowadza analizę opowiadań zgrupowanych w trzech wymienionych typach gatunkowych. Czyni to celem wykazania obecności w nich odstępstw od reguł niweczających skutecznie ich czystość gatunkową. Odstępstwa te służą jako element gry z oczekiwaniami wirtualnego odbiorcy. Osobnym, choć bezpośrednio związanym z niejednoznacznością typologiczną kwalifikacji, problemem jest kwestia bliskiej filiacji opowiadań borgesowskich z esejem. Konkluzja zawiera szersze refleksje nad istotą tej dialogicznej gry. Chodzi w nich o rozstrzygnięcie pytania, czy jej zamierzenia są czysto ludyczne, czy też stanowią one logiczną konsekwencję borgesowskiej filozofii literatury.