

## L'écrivain et le savant Du petit côté de l'improbable au temps de jadis (1939, 1968)

---

L'improbable a souvent été pensé et il sera dit derechef ici en se faisant conscience des enjeux d'ordre axiologique. Si l'on accentuait le risque majeur à courir, il faudrait d'abord admettre que quiconque saurait avancer un *argumentum ab incredibile* afin de mettre "sérieusement en doute", comme l'on dit, l'intérêt de notre propos. D'où à présent quelques mises en garde d'entrée de jeu. Précisons avant tout que le lieu improbable, dont il sera question, ne se situe point du côté de chez quelqu'un, d'autant moins que celui à qui nous rendons hommage a ses racines en Moravie. Faire donc un retour à Prague en deux temps, avec Borges et Doležel, cela présuppose que nous distinguons les *personnes* (Jorge Luis Borges, Lubomír Doležel) des *personnages* (l'écrivain et le savant).<sup>1</sup> En quoi consiste l'intérêt de cette distinction? Elle nous permettra, dans l'optique nécessairement minimaliste de cette étude, de regarder aux conditions imaginaires et à l'irréalité dont est imprégné tout champ littéraire, en particulier celui qui engendre en nous un processus de virtualisation fictive et en un certain sens 'parabolique' de la signification (Malrieu, 242). Sa problématique se pose à la relecture d'une des *Ficciones* de Borges.<sup>2</sup> C'est "El milagro secreto", récit que tout le monde connaît et dont les localisations spatio-temporelles évoquent l'ancien Mala Strana, soit le Petit Côté.

---

<sup>1</sup> A la suite de Michel Zérafra, on pourrait dire que "la personne correspond à une société constituée, ayant tel ordre, telle hiérarchie et surtout tels valeurs ou idéaux propres à les garantir", alors que "le personnage littéraire représentera cette société et ses niveaux" (36, 97). De fait, comme dans l'univers du romanesque le personnage du *savant* et celui de l'*auteur* sont pour nous aussi des "individus symboliques" au sens de M. Zérafra.

<sup>2</sup> OC 1: 508-513. Les citations de "El milagro secreto", "Le miracle secret", proviennent de la traduction française *Fictions*, 1957.

té (aujourd'hui partie intégrante du Staré Mešto) de la vieille ville de Prague, et ce à un moment tragique (1939) de son histoire. Dans ce contexte, il convient de nous interroger sur ce que Lubomír Doležel appelle "le temps fictionnel" (*Narrative Modes*, 121). En fait, ce questionnement prendra une allure *méta*-fictionnelle (*méta-* au sens original du terme grecque "exprimant la succession, le changement, la participation", selon *Le Petit Robert*, éd. 1967).

Chemin faisant notre démarche se voudra intentionnellement fictive. Arbitraire et mimétique, elle circonscrit l'espace événementiel d'un simulacre où le simulateur — cette instance énonciatrice se manifestant sous forme d'un "nous", selon la convention dite de modestie — se propose d'opérer le rapprochement de deux consciences affectives: celles de l'écrivain et du savant. Cela se fera non pas dans l'espace inhabitable du *logos* de la science du texte, mais plus exactement (en vérité, inexactement) par renvoi à l'espace habitable de la ville de Prague. C'est surtout par la mise en relief des analogies architecturales que nous voudrions signaler le problème central de cette étude: Comment peut-on participer, au niveau de l'imaginaire, à la spatialisation référentielle de la réversibilité du temps de la fiction? On objectera peut-être que ce serait mal poser le problème de la référence et l'on dirait, avec François Rastier, que l'évidence irréfutable est plutôt celle-ci: "l'impression référentielle produite par un texte dépend de la valeur référentielle des énoncés qui le constituent." (107-120). Soit, mais est-ce que cela règle définitivement toutes les questions que l'on peut se poser au sujet de l'entendement (au sens kantien) de la notion de valeur référentielle? De même, qu'en est-il du problème catégoriel de la qualité, de la quantité et de la relation, par exemple en ce qui concerne le jugement du sémioticien établissant, par différenciations théoriques, "les principaux paliers de la description sémantique" (Rastier)? Aussi et de toute façon un tel jugement, reconsidéré à partir de la Première Critique kantienne, ne pourra-t-il pas se soustraire à la tension modale entre l'assertorique, le problématique et l'apodictique.<sup>3</sup> D'où alors, de notre côté, une question préoccupante: La sémiotique du texte, lorsqu'elle est aux prises avec les problèmes de la "référenciation" et de la "référencialisation discursive", pour reprendre une distinction importante qu'a introduite Denis Bertrand (29-54), comment peut-elle se prémunir, rigoureusement, contre le glissement de ses prémisses dans l'"univers de la fiction"? D'aucuns diront à bon escient qu'il faut lire Thomas Pavel. Certes! Et pourtant, bien des connaissances que nous croyons avoir de

---

<sup>3</sup> *Critique de la raison pure*, 2e partie, 1ère div., livre 1, chap. 1, §. 9, 109-164, n. 116.

cet univers sont, elles aussi, d'une certaine fictionalité. C'est comme si nous étions, nécessairement, en quête de l'inatteignable, qui paraît à la fois pérenne par rapport aux modes de pensée 'saisonniers' et tout à fait volatilisable en sa substance. Risquons une boutade: Le savoir sur le fictionnel, pour autant qu'il peut être connu intersubjectivement, c'est comme des connaissances filmées à la manière de Woody Allen, qui en tant que acteur, régisseur et producteur se demande dans un de ses films: "If knowledge is knowledgable, how do I know?" Par le biais de la fiction comme mode de connaissance, dirions-nous.

Par ailleurs, à cet égard la position théorique de Doležel est sans équivoque, car, écrit-il, "si le texte fictionnel a une fonction référentielle, celle-ci vise des mondes fictionnels possibles plutôt que le monde réel" et il ajoute que "les mondes fictionnels ne pré-existent pas aux textes" ("Pour une typologie", 7-23). Cette position se rattache, évidemment, à ses considérations modélisatrices sur "la fabrication" de ces mondes possibles par l'ensemble des stratégies du littéraire. Celles-ci sont productrices de ce que d'autres appellent, globalement, la forme de l'expression et la forme du contenu d'un discours fictionnel. S'il en est bien ainsi, à faire converger nos idées, tant quant à l'oeuvre ("El milagro secreto"), que quant à l'auteur (Borges) et au savant (Doležel), sur l'extopie de la ville de Prague, ne risquera-t-on pas de sombrer dans un chaos d'impressions causant maintes confusions? Que deviendra la "fonction référentielle" quand la catégorie de l'*improbable* subsume et le possible et le réel? Pour y répondre nous sommes amenés à rappeler une des *Idées* de Friedrich Schlegel: "Seule est un chaos la confusion d'où peut jaillir un monde" (*Ideen* n° 71).<sup>4</sup> Et si ce monde était, par exemple, celui de la métafictionnalité comprenant en dernière analyse toutes les dimensions du littéraire? Laissons la question ouverte et faisons maintenant un retour à Prague.

Pour Borges cette ville semble être prédestinée à symboliser l'irruption de l'ineffable dans le champ hétérotopique de toutes les fabulations possibles, vraisemblables ou invraisemblables, déjà configurées ou pas encore préfigurées. Cela comprend évidemment aussi les *ficta* de l'Histoire. Comme le remarque l'historien Eduardo Zimmermann, caractère dans un autre récit de Borges, bien des choses peuvent se produire à Prague; car, dit-il, songeant au roman *Der Golem* de Gustave Meyerink (1915): "Todo es extraño en Praga o, si usted prefiere, nada es extraño. Cualquier cosa puede ocurrir" ("*Guayaquil*", OC 2: 444-445).

---

<sup>4</sup> *Kritische Schriften*, 97: "Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entspringen kann." (Traduction française, 213).

Dans l'hypothèse, certes discutable (et sans doute inadmissible d'après les tenants d'une 'science de la littérature'), que cette intuition borgésienne nous invite aussi à penser l'improbable, imaginons donc une rencontre entre Borges et Doležel, et ce, compte tenu de ce que nous avons suggéré antérieurement, concernant l'autre (personnage) du même (personne). Supposons enfin qu'ils se soient rencontrés à Prague, à l'époque du Printemps de l'espoir en 1968.

De ce temps-là nous nous rappelons – parmi les événements les moins importants – certaines "aventures de la différe(a)nce" (cf. Vattimo) qu'ont vécues des intellectuels occidentaux. Dans quelques salons parisiens, par exemple, les "samouraïs" (cf. Kristeva) des arts martiaux de l'abstraction discutaient alors sur les anagrammes de Ferdinand de Saussure, de l'indécidable, du concept de 'jeu' et de la temporisation du différent. Ailleurs, dans les séminaires restreints on venait de découvrir l'héritage du formalisme russe et le structuralisme tchèque... D'Outre-Manche, le très sérieux *British Journal of Aesthetics* (1968:8, 319-334) publiait un article traitant de la philosophie du langage de Frege et de sa portée sur l'analyse de la littérature; d'Outre-Atlantique les Presses du M.I.T. firent paraître *Rabelais and His World* de Bakhtine. Bref, s'il y a un ouvrage qui thématise un des courants majeurs de la vie intellectuelle en Occident à cette époque c'est bien celui de Jean Piaget, *Le Structuralisme* (1968). Et il va sans dire que Doležel en fut parfaitement conscient au moment d'avoir le rendez-vous avec le fameux écrivain.

Mais, curieusement, à la veille de leur rencontre le savant se sentit comme transporté par la pensée à une époque antérieure. C'est l'après-guerre. Ou était-ce un peu plus tard, vers la fin des années cinquante, qu'il avait lu pour la première fois "Le miracle secret" de Borges? Relisant le texte, Doležel se rendit de nouveau sensible à deux coups qui marquent, ponctuellement, des moments du Temps réversible. Le premier c'est en effet le "coup [...] des terribles horloges" mentionné au début du récit ("Miracle", 164). Comment ne pas se souvenir à présent de ce terrible signe avant-coureur annonçant le temps de la Shoah en Europe centrale? En tout cas, le protagoniste, Jaromir Hladík, "auteur de la tragédie inachevée *Les ennemis*, d'une *Défense de l'éternité*" et de quelques écrits érudits se réveilla aussitôt; et ce non seulement de son rêve prémonitoire sur l'infini mais aussi, tout d'un coup, à sa condition de juif menacé à mort. Cela s'est passé chez lui, dans la "Zeltnergasse" (aujourd'hui, Zelezna ulici), soit exactement à "l'aube" du 15 mars 1939. À vrai dire, au moment même que "les avant-gardes blindées du Troisième Reich entraient dans Prague", de préciser le narrateur (165), comme s'il citait un bulletin d'information de la BBC International. Ce

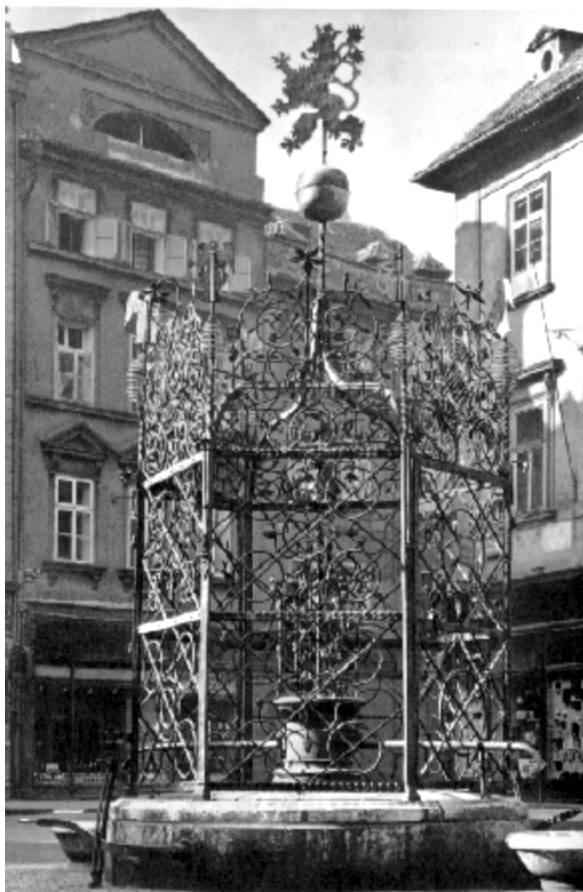
bruit de fond est-il l'indice du combat d'un ange? Une fois de plus Doležel se posa des questions douloureuses sur le sens et le rôle de l'Histoire dans le récit de Borges. Or, si combat il y avait, ce n'aurait pas été cet "Engel" de la statue de Saint Ludmila qui l'aurait mené, car cet ange qu'a admiré le jeune Kafka, du temps de sa "Beschreibung eines Kampfes" (1904), a des mains trop délicates pour se battre contre la tyrannie nazie. Par contre, le combat de la vérité à l'époque des crimes, commises dès mars 1939 contre l'humanité de Praha, aurait certes pu être mené par l'ange porteur des enseignes du droit, de la justice et de la protection. Par cet ange bon génie de Prague, qui pointe sur le cadran allégorique, installé au-dessous de l'horloge murale de l'Hôtel de Ville (1490), vers une "asymétrie temporelle", comme disent les physiciens (Doležel avait lu cela quelque part), dissymétrie en tout cas des rapports temporels entre la mouvance réversible, qui peut être mesurée, et l'inertie absolue que n'existe pas en réalité.

Le deuxième *coup* est fonction de la même mécanique qui est soumise, au propre comme au figuré, à la mesurabilité du Temps réversible. Cela se produit à toute fin du récit; à la suite de quelques événements constitutifs de la narration, dont la "dénonciation", l'arrestation, l'interrogatoire et l'accusation de Jaromir Hladík par "la Gestapo". Cela se précise, enfin, après la condamnation à mort de cet écrivain juif, fixée "au 29 mars, à neuf heures du matin". En fait, c'est dans une "caserne" qu'il a dû "attendre le coup de neuf heures" (170), qui l'arracha de son sentiment de la finitude existentielle pour qu'il pût, enfin, parfaire de mémoire sa tragédie restée inachevée. Ce fut une question de quelques secondes, assez longues toutefois pour recomposer, réaliser, sinon exécuter "dans le temps son grand labyrinthe invisible" (171). Le reste est littérature, comme disait l'autre. Tout se termine sans plaintes. Doležel, en revanche, se fit de nouveau écho multiple des plaintes dans un autre monde possible, songeant encore tard dans la nuit aux variations de Liszt sur le "Weinen, Klagen, Sorgen" de Bach...

Le lendemain, dès le premier contact, l'écrivain et le savant se sont mutuellement pris en amitié. Voyons maintenant ce qui s'est passé par la suite. Cela tient non seulement d'un autre miracle, mais de l'improbable tout court; car nous voilà, enfin, témoin d'une dynamique intersubjective que nous présentons tel un simulacre de la métafictionnalité.

Lors d'une promenade sur le Petit Côté (Mala Strana) ensoleillé l'écrivain et le professeur s'émerveillent: l'un découvrant, malgré sa vue affaiblie, et l'autre retrouvant, après des années d'exil, une très belle fontaine, qui date de la Renaissance. Celle-ci est comme couronnée d'une grille en fer forgé, dont la partie supérieure est garnie de huit

anges au-dessus desquels se dresse, comme sur une voûte en plein cintre transparente, fièrement, le lion des Habsbourgs. Tel un symbole de l'omnipotence il a été en fait installé sur une boule de cuivre à l'image de la terre.



*(D'après Karel Plicka)*

Dans l'espace octogonal de la fontaine ainsi entourée s'érige, d'expliquer Doležel à son invité, un jet d'eau, également entouré d'un grillage à mailles forgées. Celui-ci, l'englobé donc, diffère du grillage englobant d'une manière subtile. Il y a là en effet un supplément figuratif, dont le charme se mêle, discrètement, à celui plus décoratif de la clôture extérieure. Visiblement, Borges est fasciné par ces détails

-petites tresses, noeuds et rosettes- qu'il ne voit qu'à peine, si ce n'est que grâce à l'ami, par la seule vue de l'esprit. L'écrivain se rappelle alors les *Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie* de Jurgis Baltrusaitis, ouvrage qu'il avait souvent consulté quand il était bibliothécaire à Buenos Aires. Au fait, il se souvient maintenant très bien d'une longue note en bas de page, savamment documentée, où cet auteur établit un curieux parallèle entre ce genre d'ornements architecturaux et l'entrelacement romanesque et des noeuds d'intrigue formés de boucles à plusieurs niveaux de signification, tel qu'on les trouve, par exemple, dans certains écrits panégyriques géorgiens du XI<sup>e</sup> siècle. A vrai dire, Borges s'est toujours passionné pour ce type de comparatisme érudit. Mais par égard pour le slaviste d'une renommée internationale en sa présence il n'en dit pas un mot. Doležel, qui vient de publier "To Honor Roman Jakobson", une étude fondamentale consacrée à la typologie du narrateur, médite de son côté sur 'le point de vue'. Il est d'une émotion sensorielle et cognitive à la fois, étant ainsi face à la fontaine ensoleillée, dont l'ombre étrangement rayée et pleine de fioritures du style des ferronniers pragois s'allonge à cette heure de l'après-midi sur les dalles blanchies par maintes saisons. L'ombre c'est comme une texture transparente, une pensée esthétique couchée noir sur blanc, qui s'étale ainsi sur la place publique. Mais ce n'est qu'une impression passagère vite effacée par un nuage, et au fond de lui-même Doležel est plutôt intrigué par les formes octogonales de la fontaine, qui s'emboîtent et s'entrecoupent comme les histoires qu'on raconte encore aujourd'hui sur la vie des maîtres ferronniers. Qui est donc ce conteur, qui 'représente', 'contrôle' et 'interprète' ces histoires? Serait-ce peut-être, de se demander Doležel, ce 'symposium' de huit anges qui contrôlent un champ d'activité artisanale dans la cité, représentant et interprétant ainsi le vouloir absolu du lion des Habsbourgs? Lors même qu'il pense à cela, le professeur ne laisse cependant rien entrevoir des replis de sa pensée savante, montrant ainsi, comme Borges, beaucoup de délicatesses envers autrui.

Toutefois, quelque chose en lui, fût-ce en vague souvenir de lectures canadiennes, mène Doležel à vouloir rompre le silence de ces deux solitudes méditatives. Subitement, il prend l'ami par le bras et faisant mine de rien il lui dit: "Sabes qué, Jorge, tengo para mí que esta fuente es como un milagro secreto." Borges, saisissant sur-le-champ cette allusion, lui rend la pareille avec son accent bien à lui: "Nu, Lubomire, jak to vite?"<sup>5</sup> Puis, comme s'il essayait de se souvenir d'un petit détail qu'il

---

<sup>5</sup> Cf. Doležel, *Narrative Modes*, 21 et 129.

avait jadis rattaché, implicitement, au fait que l'histoire mystérieuse de Hladík se passe au mois de mars 1939, l'écrivain suggère à mi-voix que de toute façon un miracle est toujours relatif. Réflexion faite, ce détail -mais est-il vraiment important?- c'est la date du 4 mars 1939, jour que Einstein avait choisi, d'expliquer Borges, pour annoncer à New York qu'il pouvait donner "une explication nouvelle du mystère de la gravitation". Il n'y a aucun doute, c'est positif! Il se souvient parfaitement d'avoir lu cette phrase dans *l'Action Française* du 4 mars 1939, journal que Drieu La Rochelle lui faisait parvenir de temps en temps. En vérité, songe-t-il, le miracle de cette fontaine, si l'on peut dire ainsi, consiste en une émanation secrète qui écoule de sources profondes en passant par l'ajutage en or, symbole de l'ultime détermination, qui se trouve à la fine pointe du jet d'eau. D'un air perplexe, Doležel, qui ne voit pas très bien ce que l'écrivain s'ingénie à expliquer, fait quand même remarquer que c'est aussi une fontaine pour y prendre de l'eau. Au fait, elle est munie de deux pompes intermittentes ainsi que de deux tuyaux traversant l'enclos dans un double sens, pour que le bassin souterrain se déverse, par mesure d'économie, à deux temps dans deux vasques en marbre. Celles-ci ont été solidement implantées sur la place, et ce d'expliquer Doležel à l'intérieur d'un cercle en pierre légèrement élevé, si bien que les deux vasques font diamétralement face l'une à l'autre. Borges est ravi. En fait, l'écrivain et le professeur s'accordent à dire -avec un sourire de connivence poético-philosophique- que l'écoulement de l'eau a toujours été une image du Temps.

Et si d'aventure il y a une concomitance des états de *l'avant* et de *l'après*, comme ce fut le cas pour Jaromir Hladík, l'eau qui coule, apparemment, dans deux vasques complémentaires ce serait, comme ils s'en aperçoivent, une jolie métaphore du Temps réversible. Et, de même que Hladík dans la cour sinistre d'une caserne, face au peloton de soldats nazis, sent "entre l'ordre et l'exécution de cet ordre" (171) que la mouvance de son être vers la mort est inversée, à cet instant même, en arrière vers la vie en sursis exactement pour un an, de même les catastrophes hydrologiques se produisent, de façon mesurable, à l'intérieur d'un espace déterminé, soit celui de la fontaine grillagée. Sous l'impulsion d'une joyeuse intuition, Borges regarde vers le globe sur lequel se tient immobile l'emblème du pouvoir étatique, et il se demande, songeant au 'mystère de la gravitation', si ce n'est pas autour du lion royal que gravite la fontaine. Mieux, c'est peut-être grâce à ce pouvoir que l'eau coule en deux directions. Or, ce qui semble être évident s'avère plus compliqué, car comme pour Hladík, qui se met à la



grâce de Dieu dans un état de rêve, de même pour Borges l'idée d'une *omnipotencia* paraît bien chimérique.

Mais qu'en est-il donc de ce *milagro secreto*? Pour s'en rendre compte, nul besoin de tirer une salve de "plomb germanique" (171)<sup>6</sup> sur qui que ce soit, de remarquer enfin l'écrivain; il suffit, en effet, de tirer à la pompe. Voilà qui est bien! Puis: "¡Déjame de joder!" Que l'impertinent gamin se taise enfin, de s'écrier Borges d'une feinte fureur gauchesco, quand il s'aperçoit qu'un polisson pragois, malin génie cartésien, se moque de lui au moment même qu'il s'adonne, sous le regard analytique de Doležel, à cette belle expérience sensori-motrice de la temporalité réversible. Plus il s'applique à pomper de l'eau dans les vasques, mieux il sent que "la *substancia fugitiva del tiempo*", expression employée dans son récit, s'écoule dans les tuyaux à travers l'espace octogonal circonscrit, dont le socle légèrement élevé recouvre, occulte à vrai dire, la profondeur insondable du puits. Retransporté dans l'imaginaire de son narrateur, Borges déduit maintenant – comment pouvait-il faire autrement en 1968, vingt ans avant le jour où quelqu'un lui parlera du fameux livre de Stephen Hawking, *A Brief History of Time?* – que si "le temps s'est arrêté" ("Miracle", 170) pour Jaromir Hladík, c'est ni vrai dans les faits et ni faux dans le rêve. Peut-être, se dit-il, une image plus adéquate du temps irréversible serait celle-ci: s'il est vrai que la surface de niveau, au fond du puits, est d'une tranquillité immuable, il n'en demeure pas moins que le niveau d'eau monte et baisse, proportionnellement selon l'expansion et la diminution saisonnière de la nappe aquifère dans son espace souterrain. Tout cela lui paraît d'autant plus évident qu'il se sent, désormais un peu fatigué de ses exercices à la pompe, vraiment en dehors de l'espace octogonal de la fontaine.

Doležel, observant l'ami avec une certaine douceur dans le regard, y voit le 'physicalisme' du narrateur objectif dans le récit de Borges. A ce propos il apporte une précision d'ordre logique. Vu l'espace octogonal de la fontaine tel que l'écrivain le perçoit, l'imagine en fait, sous l'aspect de la temporalité réversible, on pourrait dire alors que cette conception du temps s'articule en fonction de l'octogone logique des relations modales *de dicto*. Dans son expérience à lui, plus théorique que celle de Borges, la question est de savoir, par exemple, s'il est 'nécessaire' ou 'possible', 'contingent' ou 'impossible' que tout écoulement par opposition à seulement quelques cours d'eau puisse être considéré en rapport

---

<sup>6</sup> Voir le contexte: "Dieu opérerait pour lui un miracle secret: le plomb germanique le tuerait à l'heure convenue; mais, dans son esprit, une année s'écoulerait entre l'ordre et l'exécution de cet ordre."

avec l'idée reçue du *panta rein*. Borges, qui ne voit guère l'intérêt d'une telle précision, se contente d'un vague hochement de la tête. Conscient de ce petit embarras, Doležel lui dit allègrement: "¡Pues, vámonos... no tenemos mucho tiempo!" A l'heure qu'il est, c'est bon de prendre une *pelzenský*.

Et en s'en allant ils se demandent finalement, par le miracle secret d'une parfaite convergence de leurs pensées, chacun de son côté: 'Qu'est-ce qu'il se passe au juste, quand on dit de ne plus avoir du temps?' 'Depuis combien de temps est-on dans un tel état de manque ou de limitation?' 'Quoi devenir, dans ces circonstances?' "Et qu'est-ce que c'est que ce temps, dont l'on dispose bien qu'il soit possible qu'on n'en ait plus ou qu'on en ait encore?" 'Quoi y répondre, advenant le cas où il s'avère impossible de le savoir dans l'espace d'une vie, fût-elle vécue ou imaginaire?' Méditant ainsi, Doležel a déjà en tête le projet d'une 'typologie des mondes fictionnels'; car pour lui il n'y a rien de mieux indiqué que l'étude du romanesque pour faire avancer sa réflexion sur le Temps. Plus précisément, qu'en est-il de la temporalité que Doležel<sup>7</sup> se propose alors d'analyser? C'est-à-dire non seulement sous chacune des faces du 'naturel' et de l''humain' mais aussi eu égard surtout aux 'structures' temporelles de la narration, rapports multiples entre celui qui narre et ce qui est narré dans le temps. Envisageant des phénomènes typiques du fictionnel, Doležel est d'ores et déjà porté à conférer une attention toute particulière, comme il écrira plus tard, aux problèmes 'macrosémantiques', dont les 'contraintes' d'ordre logico-modale devraient avoir des fonctions distinctives, démarcatives, voire même cumulatives en ce qui concerne la genèse du fictionnel, qui serait alors à répartir en divers types de *mondes possibles*. (cf. *Possible Worlds*, 221-242). C'est un projet de recherche qui relève d'une rationalité théorique fondée et anticipant sur la pertinence, au champ même de son projet, des travaux fondamentaux de ses contemporains, dont N. Goodman, *Fact, Fiction and Forecast* (1955), A.J. Greimas, *Sémantique structurale* (1966), J. Hintikka, *Knowledge and Belief* (1962), G.H. von Wright, *Norm and Action* (1963), etc. L'un des attraits de ces travaux est pour Doležel qu'ils encadrent, au sens large du terme, avec les acquis obtenus, consolidés et élargis à partir des présupposés, inlassablement remis en question, de ce qu'on nommait jadis à Prague l'"étude scientifique de la littérature". Etait-ce Mukarovsky, Bém ou Bogatyrev qui s'exprimait ainsi? Quoi qu'il en soit, ce fut indéniablement l'une des idées directrices de maints débats structuralistes sur la littérature aux-

---

<sup>7</sup> *Narrative Modes*, 152 (Index).

quels Doležel a participé et contribué en tant que membre de l'École de Prague.

Pensant à tout cela, Doležel se met encore plus attentivement à l'écoute de sa voix intérieure qui lui suggère une question troublante: "Nu..." La question de Borges est effectivement inquiétante: comment puis-je vraiment connaître ce que je crois savoir, par exemple au sujet de l'espace et du temps dans "El milagro secreto". C'est comme si dans les tourbillons de son intellect surgissait un doute quant à la scientificité de ses entreprises. Mais heureusement celui-ci s'est vite évaporé pendant la fin journée, passée joyeusement avec Borges dans un restaurant sur le Petit Côté, là où l'on chante, depuis toujours, des *oblivia laudis* sous le coup d'un *slivovice* fort et délicieux.

En fait, dans le prolongement possible de cette histoire le dernier verre pris au restaurant aurait pu être, en vertu de la réversibilité du temps, le coup de l'étrier, coup d'envoi amical d'une longue correspondance. Elle se serait probablement inscrite sous le signe du labyrinthe; ne serait-ce qu'à cause de ce que le professeur aurait pu dire, encore au restaurant, de ses recherches en cours sur le fameux roman de Jan A. Komensky (Comenius), travaux dont le premier volet allait effectivement paraître en 1969.<sup>8</sup> Sous ce prétexte – si c'en est un, vu l'intérêt qu'a suscité, de part et d'autre, l'idée d'une 'symétrie négative' chez Komensky – leurs échanges épistolaires auraient sans doute permis d'apporter une interprétation originale de la symbolique du labyrinthe dans "Le miracle secret", notamment quant à sa fonction au moment de l'ultime épreuve de Jaromir Hladik.

Il s'habilla; deux soldats entrèrent dans sa cellule et lui ordonnèrent de les suivre. De l'autre côté de la porte, Hladik avait prévu un labyrinthe de galeries, d'escaliers et de pavillons. La réalité fut moins riche: ils descendirent dans une arrière-cour par un seul escalier de fer. (169-170)

D'aucuns diront que ce serait vraiment aller trop loin du côté de l'improbable. Et pour cause, mais autrement paraît-il, car il ne faut pas oublier qu'en imaginant cette rencontre nous nous sommes transportés, fictivement, au seuil de l'été 1968. A cette époque de nouvelles avant-gardes blindées s'apprétaient à rouler vers Prague. Et dans ces circonstances les préoccupations du professeur et de l'écrivain auraient été autres que nous ne venons de les imaginer. Conscient des déchirures désormais prévisibles sur la voile de l'espérance, Borges aurait probablement souhaité que sa "concepción de ciclos similares, no idénticos"

<sup>8</sup> Voir Doležel, *Narrative Modes*, 55-77.

("El tiempo circular", OC 1: 394) pour ce qui concerne l'Histoire soit tout à fait improbable, au moment de dire adieu à Doležel sur le Petit Côté de Prague.

Pourquoi avoir raconté ce qui précède? Pourquoi avons-nous cru bon d'imaginer cette étrange adéquation entre la fontaine (chose) et le temps fictionnel (idée)? Pourquoi enfin une telle *adæquatio rei et intellectus*? A première vue, l'agencement composite de nos représentations de la fontaine, qui s'inspirent d'ailleurs d'une photographie de Karel Plicka tout en s'ajustant, artificiellement, au jeu de renvois hétérogènes, tant historiques que littéraires, tant narratologiques que théoriques, etc. cet agencement du symbolique architectural sur l'imaginaire littéraire constitue, en raison de l'effet même de toute transposition, y compris celui du changement de lieu, cela constitue, évidemment, une distanciation par rapport au temps fictionnel de 'Prague en 1939'. Au surplus, c'est une médiation sémiotique qui entraîne—selon le principe de l'extensionnalité au sens de Frege ou encore selon l'opération de l'abstraction hypostatique au sens de Peirce (C.P. 4.549; cf. Parmentier, 23-48) -une prise de conscience face à la complexité émergente de toute recherche sur ce que P. Ricœur appelle le *temps raconté*, "à savoir que le travail de pensée à l'oeuvre en toute *configuration narrative* s'achève dans une *refiguration* de l'expérience temporelle" (*Temps raconté*, 9). Or, tout ce qui précède semble indiquer qu'aux divers niveaux de la réflexion narratologique, telle que simulée au moyen du style indirecte libre, se joue effectivement une "triple relation mimétique", comme l'entend P. Ricœur (ibid.); à cette nuance près, cependant, que les trois ordres tendent à s'imbriquer dès qu'on se propose de 'transcrire' le fictionnel dans le registre d'une nouvelle fiction, aussi modeste qu'elle soit. C'est ainsi qu'on pourrait concevoir l'élargissement du cadre schématique de 'la triple relation' proposée par Ricœur en disant ceci: la concrétisation de "l'ordre du récit", par exemple celui du "Milagro Secreto", présuppose l'actualisation de "l'ordre de l'action", par exemple, celui des pratiques interprétatives, qui, elles, sont présupposées par "l'ordre de la vie", comme par exemple celui qui ne semble pas être réductible ni à la probabilité ni à l'improbabilité d'une rencontre entre un professeur et un écrivain. Pour déconcertant que cela puisse paraître, c'est à partir de là qu'il faudrait engager une nouvelle réflexion sur la métafictionnalité.

## Bibliographie

- Bertrand, Denis. *L'espace et le sens, Germinal d'Emile Zola*. Paris/Amsterdam: Hadès-Benjamins, 1985.
- Borges, Jorge Luis. "Le miracle secret". *Fictions*. Trad. P. Verdeyoye et Ibarra, Paris: Gallimard, 1957, 164-172.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 3 vols. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- Doležel, Lubomír. "Possible Worlds and Literary Fictions", in S. Allen (ed.) *Possible Worlds in the Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65*. Berlin: de Gruyter, 1989, 221-242.
- Doležel, Lubomír. "Pour une typologie des mondes fictionnels," in H. Parret et H.-G. Ruprecht (éd.), *Exigences et perspectives de la sémiotique / Aims and Prospects of Semiotics*. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas. Amsterdam/Philadelphie: John Benjamins, 1985.
- Doležel, Lubomír. *Narrative Modes in Czech Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 1973.
- Hawking, Stephen. *A Brief History of Time*. New York: Bantam Books, 1988.
- Kant, Immanuel. *Critique de la raison pure*. Trad. par J. Barni, rev. et corr. par P. Archambault. Paris: Flammarion, 1932.
- Kristeva, Julia. *Les Samourais*. Paris: Fayard, 1990.
- Malrieu, Philippe. *La construction de l'imaginaire*. Bruxelles: Charles Dessart, 1967.
- Parmentier, Richard J. "Signs' Place in *Medias Res*: Peirce's Concept of Semiotic Mediation," in E. Merzt & R.J. Parmentier (ed.), *Semiotic Mediation*. Sociocultural and Psychological Perspectives. Orlando/San Diego/New York: Academic Press, 1985, 23-48.
- Pavel, Thomas. *Univers de la fiction*. Paris: Ed. du Seuil, 1988.
- Plicka, Karel. *Prag. Ein fotografisches Bilderbuch*. Praha: Arcia, 1953.
- Rastier, François. "Isotopies et impressions référentielles ou: le soleil et la bergère". *Fabula 2*, (octobre 1983): 107-120.
- Ricoeur, Paul. *Le temps raconté*. Temps et récit III. Paris: Seuil, 1985.
- Schlegel, Friedrich. *Kritische Schriften*. Hrsg. W. Rasch. München: Carl Hanser, 1964. Trad. française Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.
- Vattimo, Gianni. *Les aventures de la différence*. Paris: Minuit, 1985.
- Zéraffa, Michel. *Roman et société*. Paris: P.U.F., 1976.