

LE POINT DE VUE NARRATIF DU NOUVEAU ROMAN: "EL ALEPH" DE BORGES COMME EXPLICITATION  
DE LA NOTION DE "CONSCIENCE"

Wolf Hollerbach  
University of Alaska, Fairbanks

Au sujet du Nouveau Roman<sup>1</sup> (abrégé désormais N.R.), maintes questions particulières attendent encore des réponses et, bien qu'il existe quelques ébauches réussies,<sup>2</sup> une théorie interprétative unitaire et globale reste encore à faire.<sup>3</sup> A la recherche d'une telle théorie, deux hypothèses construites autour de deux concepts fondamentaux semblent bien prometteuses: l'une basée sur le concept de "littéralité" souligne une certaine méthode et un certain but de la production littéraire et en général le caractère "constructif," "structural" et largement "non référentiel" du N.R.;<sup>4</sup> l'autre basée sur le concept de "conscience," souligne un certain point de vue de la narration. Dans le cadre de cette seconde hypothèse, le N.R. se définirait par la tentative de raconter en une perspective radicalement "intériorisée."<sup>5</sup> Ceci n'implique évidemment pas que le N.R. ne soit qu'une variante du roman dit psychologique. Car la perspective d'une narration n'est pas identique à son objet. Tout au contraire, le N.R. vise "l'extérieur" aussi bien que "l'intérieur." En fait, il semble vouloir l'impossible: raconter à la fois le monde et le moi. Cette double hantise, cet équilibre précaire, la recherche systématique d'une synthèse qui surpasse, tout en la maintenant, l'antithèse entre le moi et le non-moi, voilà ce qui, en quelques mots, caractérise le N.R. dans son ensemble; voilà ce qui le conduit à explorer méthodiquement toutes les possibilités d'expression littéraire, sur les plans du contenu, de la technique et de la langue, que lui offre le point de vue narratif exclusif de la conscience. Le but de ce bref exposé est une analyse de quelques-unes des implications et applications de ce concept central de conscience à partir du conte El Aleph de Jorge Luis Borges. Car El Aleph peut être lu comme une explication, sous une forme métaphorique, du concept narratif de conscience. Ce texte d'une vingtaine de pages servira donc à l'analyse comme point de référence et d'appui.

L'intrigue du conte est résumée en quelques mots: un poète, qui prétend décrire le monde entier, révèle au narrateur qu'il possède, dans le souterrain de sa maison,<sup>7</sup> un Aleph. Le narrateur, incrédule, s'y rend et le découvre, lui aussi. Plus tard, la maison est démolie, l'Aleph perdu. L'histoire se termine par un doute quant à l'authenticité de cet Aleph et par la suggestion qu'il en existe d'autres. —Mais qu'est-ce qu'un Aleph? Borges le définit ainsi: "... un Aleph est un des points de l'espace qui contiennent tous les points" (p. 186) et "... le lieu où sont, sans se confondre, tous les lieux de la terre, vus sous tous les angles" (p. 187) et se référant à une description ancienne: "Dans son cristal se reflétait l'univers entier" (p. 195). L'Aleph est donc une espèce de miroir total. Or c'est là un des deux sens fondamentaux dans lesquels le N.R. comprend et met en oeuvre la conscience. L'autre sens, la conscience comme mécanisme, ne sera pas discuté ici en détail.<sup>8</sup> La conscience, comme l'Aleph, reflète le monde, le monde entier.<sup>9</sup> Car en dehors de la conscience, le monde n'est pas. Ainsi, on constate d'une part, dans le N.R., une forte tendance vers l'exhaustivité, qui n'est qu'une autre manifestation de sa recherche de l'impossible.<sup>10</sup> Cette espèce de soif de totalité se traduit par des techniques littéraires telles que l'accumulation, et fréquemment la répétition, des détails les plus infimes et souvent triviaux<sup>11</sup> (cf. par ex. Dans le labyrinthe, La Modification, L'Inquisiteur), ou l'expansion spatiale et temporelle par l'emploi d'"images" et d'"histoires" de toutes sortes, tableaux, photographies (Dans le labyrinthe, Histoire), vitraux (L'Emploi du temps), comérages (L'Inquisiteur), mythes (L'Emploi du temps) ou le "film" du monde que fournit un train en marche (La Modification). D'autre part, si, en dehors de la conscience, le monde n'est pas, il s'ensuit aussi que le monde aperçu par la conscience ne peut qu'être limité, limité par la présence, la perspective, la structure de la conscience apercevante. Le N.R. travaille avec des mondes étroits, voire clos: une île (Le Voyeur), une ville (L'Emploi du temps, L'Inquisiteur), une maison (La Jalousie), un compartiment de train (La Modification), une chambre (Malone meurt). Ces deux attitudes contradictoires et complémentaires envers le monde, limitation et expansion, dédoublent sur un plan inférieur l'opposition plus générale monde—moi. A part le monde, l'Aleph se reflète aussi lui-même (p. 192). Ainsi la conscience. Observations, pensées conscientes, réactions inconscientes, associations, souvenirs, rêves, obsessions—tout y est, tout y a lieu. La conscience, pour le N.R., c'est le lieu où se déroulent les processus psychiques qui, eux, reflètent le monde ainsi que le moi. Prendre la conscience comme point de vue narratif permet donc de maintenir et en même temps surpasser l'antithèse entre le regard vers l'extérieur et celui vers l'intérieur. Le programme artistique du N.R., en une formule concise, c'est de raconter la conscience et par la conscience. Décrire ce que l'on voit dans cet Aleph de la conscience, c'est raconter à la fois le monde et le moi. Dans une perspective vraiment intériorisée, l'extérieur et l'intérieur se confondent en une seule chose.<sup>12</sup>

La conscience, comme l'Aleph, fournit des images hautement fidèles (cf. Borges, p. 191: "sans diminution de taille"). Car tout s'y reflète sans avoir été censuré par les tabous individuels ou sociaux ou arrangé par la raison avec ses schémas de mise en ordre, espace, chronologie, causalité, âme, etc. L'Aleph, dans le conte de Borges, révèle par exemple des traits choquants dans la personnalité de la femme que le narrateur a aimée sous une image idéalisée. Le N.R., à son tour, aspire à nous donner une image du monde et du moi plus vraie que celle dont nous nous servons dans la vie et la pratique quotidiennes. Le N.R., qui fait front contre le roman dit réaliste, se veut, pour ainsi dire, "super-réaliste." L'effet qu'il cherche à atteindre est celui d'une reproduction des processus psychiques à leur état cru, pré-rationnel. En fait, la juxtaposition a-logique d'impressions sensorielles, de réactions et d'associations, etc. est à ce point de vue plus vraie, parce que plus près de la réalité psychique primaire, qu'une présentation, en ordre logique, des conclusions tirées par notre raison de ces mêmes impressions, réactions, etc. (trois exemples différents, mais qui visent le même but: les passages "photographiques" bien connus

de La Jalousie, les "sous-conversations" de Nathalie Sarraute, les moyens stylistiques à l'effet associatif et "immédiat" qu'emploie Claude Simon<sup>13</sup>). D'autre part, et ceci est hautement déconcertant, la conscience, comme l'Aleph, est un instrument de réflexion dont l'authenticité (par rapport à la "vérité" de l'objet reflété) n'est pas assuré ni vérifiable. Les images fournies par l'Aleph sont nettes, vraies en leurs proportions, couleurs, etc.--et cependant cet Aleph est peut-être faux (Borges, p. 195). Borges laisse au lecteur le soin d'élaborer cette idée, de se demander en quoi consiste la possible fausseté de l'Aleph. Mais par ses allusions à d'autres Alephs, il semble suggérer que l'Unique Aleph, l'Aleph Absolu n'existe pas, que tous les Alephs sont vrais et faux en même temps. Or si cette interprétation est correcte, elle s'applique à la conscience en tant que point de vue narratif: une conscience, n'importe quelle conscience est toujours vraie. Car elle porte sa vérité en elle-même. Sa vérité, son authenticité se fonde sur son individualité.<sup>14</sup> Mais ne représentant pas la perspective absolue, une conscience est toujours aussi "non-vraie." Ainsi, le romancier que se sert de la conscience comme point de vue narratif, vit perpétuellement dans la tension entre l'objectivité et la non-objectivité. Ce qu'il décrit, les images de son Aleph-conscience, c'est authentique, vrai en soi. Dans le N.R., les illusions, les rêves, les imaginations sont tout aussi vrais que n'importe quelle sensation résultant du contact avec le monde. Dans ce sens, une distinction entre "réel" et "irréel" n'est pas pertinente.<sup>15</sup> Car tout ce qui est dans la conscience et par conséquent dans le texte, est réel: le roman en tant que miroitement de la conscience est objectif, au moins dans le cadre de la convention littéraire. Cependant, son objet, la conscience, en tant que miroitement du monde, est subjectif. Souvent le N.R. prend même soin d'en souligner la subjectivité en employant des Alephs-consciences à la vue étroite, déformée et déformatrice dû à une obsession malade (Portrait d'un inconnu, Le Voyeur, La Jalousie), à une crise existentielle (L'Emploi du temps, La Modification), à l'expérience d'une grave maladie ou à l'attente de la mort (Dans le Labyrinthe, Malone meurt).

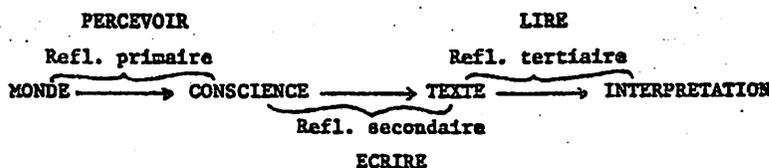
Le N.R. peut donc être considéré comme une réflexion objective d'une réflexion subjective, comme la reproduction fidèle des contenus de la conscience qui, eux, sont en partie des reflets du monde.<sup>16</sup> Cette relation est illustrée par le schéma suivant où "A→B" indique que "A est reflété par B":



Or il faut ici revenir sur une question déjà mentionnée plus haut. Borges dit que, dans l'Aleph, ". . . je vis l'Aleph, à partir de tous les points, je vis dans l'Aleph la terre et dans la terre une fois de plus l'Aleph, et dans l'Aleph la terre. . ." (p. 192). Cet aspect d'auto-réflexion, le N.R. semble en être fasciné. Sont abondants les exemples, dans les textes, de techniques de "mise en abyme" au sens strict du mot<sup>17</sup> telles que "le livre dans le livre" (L'Emploi du temps, Dans le Labyrinthe, La Jalousie, La Modification--dans ce dernier comme projet, comme miroitement par anticipation), ou "le spectacle dans le spectacle" (L'Année dernière à Marienbad) ou, pourquoi pas, "le commérage dans le commérage" (L'Inquisitoire), et aussi les exemples de miroitement au sens plus large: la figure d'un huit couché dans Le Voyeur;<sup>18</sup> dans La Jalousie l'acte de tuer la mille-pattes ou le fait que le narrateur n'est présent que par miroitement; le motif du feu dans L'Emploi du temps; le groupe statuaire des deux amants dans L'Année dernière à Marienbad. Ces techniques littéraires de miroitement sont comme une application, à l'intérieur du roman, du principe de réflexion qui détermine la relation, au dehors du roman, entre le texte même et la conscience, et entre-celle-ci et le monde.<sup>19</sup>

Etant un principe fondamental de toute exploration de l'Aleph-conscience comme point de vue narratif, l'auto-réflexion se traduit fréquemment encore d'une façon différente, à savoir par la structure des textes. Logiquement, il est possible de distinguer deux cas. Le premier, c'est le cas décrit par Broges: l'Aleph se reflète lui-même, théoriquement à l'infini. Les structures qui en résultent sont répétitives et circulaires.<sup>20</sup> Parmi elles, il faut compter la technique de "la fin en suspens" qui donne au lecteur l'impression que la fin du roman est une interruption plutôt qu'une conclusion définitive (Le Voyeur, La Jalousie, Les Fruits d'or, et l'exemple le plus radical, L'Inquisitoire). Dans le second cas, le principe d'auto-réflexion aboutit à des structures linéaires-progressives grâce à l'idée que l'auto-réflexion change la conscience elle-même et qu'il se produit ainsi une progression d'un état de conscience initial vers de étapes ultérieures. C'est la structure de L'Emploi du temps et de La Modification.

Le miroitement de l'Aleph dans l'Aleph, c'est aussi une façon dramatique d'attirer l'attention sur la réflexion même comme principe de base de tout art narratif interiorisé. Dans cette perspective, "écrire" et "lire" se définissent comme actes relationnels de réflexion. Ecrire, c'est produire une réflexion de la conscience. Lire, c'est produire une interprétation qui est, elle, une réflexion du texte:



Certes, depuis Cervantès, le roman a réfléchi à maintes reprises sur lui-même. Mais ce qui caractérise le N.R. et le rapproche du Gide des Faux-Monnayeurs, c'est qu'il réfléchit sur les actes

constitutifs de la littérature, lire et écrire, en en faisant l'objet non pas de pensées (ce qui ferait sauter le cadre qu'il s'est fixé), mais de miroitements, en un mot: en miroitant le raconter comme acte dans un acte de raconter.<sup>21</sup> La mise en abîme du "livre dans le livre" est entre autres choses—on l'a souvent remarqué—une réflexion, par reflets, sur la littérature. L'Emploi du temps ou Dans le labyrinthe, par exemple, sont des réflexions sur la naissance d'un texte littéraire. Le premier roman pose en plus le problème de la lecture en faisant de Jacques à la fois le narrateur et son propre lecteur. Une observation similaire s'applique à Histoire. Le narrateur y est lecteur en un double sens: il lit certains textes, les cartes postales surtout, et il lit sa conscience, c'est-à-dire les processus psychiques déclenchés par la première lecture. Pour le N.R. comme d'ailleurs pour la soi-disante Nouvelle Critique, le lecteur, lui, est aussi narrateur: en lisant, il retrace dans sa conscience à lui, les processus psychiques tracés dans le texte.<sup>22</sup> L'Inquisiteur offre une autre variante de "la lecture dans la lecture." La base du miroitement, c'est que l'information y est en grande partie de seconde main: le lecteur la reçoit par l'intermédiaire des interrogateurs qui, eux, la reçoivent par l'intermédiaire du vieil homme interrogé qui est sourd et qui, lui, l'a reçue en grande partie de la cuisinière (qui, elle, l'a reçue . . .).

Sur le plan structurel, le N.R. traduit le principe d'auto-réflexion par celui d'emboîtement. La mise en abîme et bien des formes de miroitement discutées en haut sont des emboîtements d'éléments partiels. En plus, le principe d'emboîtement peut déterminer la structure globale du texte. Le cas le plus spectaculaire et qui représente peut-être l'apogée de ce qu'en pourrait appeler "l'imagination baroque" du N.R., c'est l'emboîtement de plusieurs consciences narratives. Borges, lui-même un esprit baroque au sens d'être un intellectuel fasciné par le mysticisme des chiffres et des concepts et épris du jeu avec les formes, suggère l'idée d'une "conscience dans la conscience" d'une façon directe dans son conte Las Ruinas circulares<sup>23</sup> et indirecte, sous forme d'une question pleine de doute, à la fin de El Aleph: "Cet [autre] Aleph existe-t-il à l'intérieur d'une pierre? L'ai-je vu quand je vis toutes les choses et l'ai-je oublié?" (p. 196). Pour le N.R., la réflexion, dans la conscience, d'une autre conscience est sans doute encore plus essentielle que l'auto-réflexion à moins que les deux ne soient qu'une seule chose. Elle touche à la base même de son art. Car l'auteur fait précisément ceci: à l'aide de et dans sa propre conscience, il reflète une autre conscience (ou d'autres consciences) et à partir de celle-là (ou de celles-là), le monde. Explorent cet aspect par exemple Portrait d'un inconnu (d'un point de vue plutôt psychologique), Dans le labyrinthe (que l'on lira comme la narration, par et à partir de la conscience du narrateur-médecin, assis dans sa chambre, de la conscience du soldat telle qu'elle s'est révélée dans les délires avant la mort et qui contient, en germe, une troisième conscience, celle du soldat de la photo) ou Malone meurt (dû l'emboîtement de conscience est à son tour ramené à la circularité de l'auto-réflexion et en plus inséré dans la structure d'emboîtement de la trilogie dont Malone meurt fait partie). Par la réflexion d'une conscience dans une autre, le N.R. parle sans aucun doute de lui-même, de l'acte de raconter en une perspective exclusivement intériorisée. L'emboîtement de plusieurs points de vue narratifs est donc un miroitement, par la structure du texte, de l'acte de raconter réalisés par l'auteur.

Les possibilités artistiques que l'Aleph-conscience offre à l'écrivain sont fascinantes par leur pouvoir de synthèse et par le jeu de leurs tensions dialectiques inhérentes. Cette fascination se manifeste dans les textes principaux du N.R. Chacun est une expérimentation, l'exploration d'une nouvelle forme, d'une autre combinaison de structures possible dans le cadre défini par le programme de "raconter la conscience et par la conscience." Quant aux limitations de ce programme, elles semblent résider dans la rigueur même de l'expérimentation ainsi que dans la tentation que présente la possession de l'Aleph. Cette formule narrative magique peut, en effet, entraîner l'écrivain simplement à paraphraser la conscience, ce qui, dans le pire des cas, n'aboutirait qu'à une paraphrase médiatisée du monde. Borges nous fait comprendre le danger, en général par sa satire du poète copiste de l'Aleph, et en particulier par une remarque curieusement cachée dans une apposition entre parenthèses et enveloppée dans un jeu complexe d'évaluations parfois ironiques, parfois sincères. Après la perte de l'Aleph, la plume du poète, dit Borges, n'était plus "rendue maladroite par l'Aleph" (p. 194).<sup>24</sup>

#### Notes

<sup>1</sup> Les textes suivants serviront à illustrer l'argumentation de cet exposé: Samuel Beckett, Malone meurt (Paris: Minuit, 1952); Michel Butor, L'Emploi du temps (Paris: Minuit, 1956), La Modification (Paris: Minuit, 1957); Robert Pinget, L'Inquisiteur (Paris: Minuit, 1962); Alain Robbe-Grillet, Le Voyeur (Paris: Minuit, 1955), La Jalousie (Paris: Minuit, 1957), Dans le labyrinthe (Paris: Minuit, 1959), L'Année dernière à Marienbad (Paris: Minuit, 1961), comme "ciné-roman"; Nathalie Sarraute, Portrait d'un inconnu (Paris: Gallimard, 1956), première impression: 1947, Les Fruits d'or (Paris: Gallimard, 1963); Claude Simon, Histoire (Paris: Minuit, 1967).

<sup>2</sup> Surtout John Sturrock, The French New Novel. Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet (London: Oxford Univ. Press, 1969), premier chapitre; et Laurent Le Sage, The French New Novel. An Introduction and Sampler (University Park: Pennsylvania State Univ. Press, 1962), premier chapitre.

<sup>3</sup> Les romanciers eux-mêmes, dans leurs écrits théoriques—notamment Michel Butor, Répertoire I, II, III, IV (Paris: Minuit, 1960, 1964, 1968, 1974); Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman (Paris: Gallimard, 1963); Nathalie Sarraute, L'Ere du soupçon (Paris: Gallimard, 1956)—ne fournissent aucune

théorie de l'ensemble. Quant aux critiques "bénévolents" et compréhensifs du N.R., ils manquent, pour la plupart, de rigueur théorique. Ainsi, par exemple, le livre de Bruce Morrissette, Les romans de Robbe-Grillet, Nouv. éd. augm. (Paris: Minuit, 1963), qui a joué un rôle important, à l'époque de sa publication, comme correctif d'opinions simplistes sur l'oeuvre de Robbe-Grillet et comme introduction au N.R. en général, montre une curieuse inconsistance entre les prémisses théoriques et l'analyse pratique. Ou l'étude de Gerda Zeitner-Neukomm, Die eigemmächtige Sprache. Zur Poetik des Nouveau Roman (Olten u. Freiburg: Walter Verl., 1965), qui offre bon nombre d'excellentes observations sur les auteurs étudiés, n'arrive pas à remplir la promesse contenue dans le titre à cause d'un langage souvent trop intuitif et d'une argumentation trop floue.

<sup>4</sup>Jean Ricardou, lui-même romancier et peut-être les plus rigoureux des théoriciens du N.R., est celui qui a le plus énergiquement proposé l'hypothèse de "littéralité." Cf. Jean Ricardou, Le nouveau roman (Paris: Seuil, 1973) et aussi diverses contributions dans la séance du Centre Culturel International de Cérisy-La-Salle sur le N.R., publiée par Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon, éd., Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui, I: Problèmes généraux (Paris: U.G.E., Coll. 10/18, 1972), par ex. p. 23, p. 29 ss.

<sup>5</sup>Pour une application de cette hypothèse à l'analyse de textes du N.R., voir l'excellente étude de Winfried Wehle, Französischer Roman der Gegenwart. Erzählstruktur und Wirklichkeit im Nouveau Roman (Berlin: Erich Schmidt Verl., 1972), en part., chap. III.

<sup>6</sup>Jorge Luis Borges, El Aleph (Buenos Aires: Emecé, 1962), 175-96. C'est moi qui ai traduit en français les passages cités.

<sup>7</sup>Ce "souterrain de la maison" est sans doute une allusion à la nécessité de descendre au-dessous du niveau rationnel pour découvrir la conscience. Voir aussi la description, par le poète, des préparatifs nécessaires pour voir l'Aleph: c'est une véritable recette de méditation. D'ailleurs, El Aleph est plus qu'une explication du concept de conscience. Il y a, par exemple, tout un réseau de réflexions ironico-sérieuses sur des sujets aussi divers que l'amour, l'amour-propre, la réputation, l'envie, etc.

<sup>8</sup>En passant, Borges évoque la manière dont fonctionne l'Aleph en soulignant la simultanéité ou l'extrême rapidité de succession, le péle-mêle, l'ordre a-logique, la minutie et fréquemment aussi la trivialité des images; cf. El Aleph, 190-93.

<sup>9</sup>Cf. Le Sage, The French New Novel, p. 16.

<sup>10</sup>Cf. El Aleph, p. 190: ". . . le problème central est irrésoluble: l'énumération, même partielle, d'un ensemble infini."

<sup>11</sup>André Rousseaux, Littérature du vingtième siècle, t. 7 (Paris: Albin Michel, 1961), p. 131, résume ce procédé d'une façon frappante en disant au sujet de La Modification: ". . . l'immense est le produit de l'infinitésimal." La question d'une réévaluation du contenu par le N.R. sera discutée ailleurs.

<sup>12</sup>Cf. par exemple René Micha, Nathalie Sarraute (Paris: Ed. Univ., 1966), p. 104 qui, en rendant compte d'une conférence de Gaëtan Picon, écrit: ". . . ressusciter le temps vécu: que ce soit le temps de la conscience tournée vers elle-même ou l'instant de ces rencontres avec le monde."

<sup>13</sup>Voir également la description de la méthode de travail de Claude Simon donnée par Denise Bourdet dans La Revue de Paris (janvier 1961), p. 141, citée dans Kurt Wilhelm, Der Nouveau Roman. Ein Experiment der französischen Gegenwartsliteratur (Berlin: Erich Schmidt Verl., 1969), 112-13.

<sup>14</sup>Cf. El Aleph, p. 187: ". . . mon Aleph est inaliénable." Cependant on ne doit pas exclure la possibilité que cette affirmation du poète soit citée par ironie. Elle ne correspondrait alors qu'à une conviction subjective. On peut en effet se demander si la conscience individuelle est vraiment singulière ou si, au contraire, elle n'a pas beaucoup en commun avec toutes les autres consciences. Mais c'est là une question qu'il sera plus facile de discuter dans le contexte d'une étude sur le fonctionnement de la conscience narrative.

<sup>15</sup>Léon S. Roudiez, French Fiction Today. A New Direction (New Brunswick: Rutgers Univ. Press, 1972), p. 215, manque le point lorsque, par rapport à La Jalousie, il parle d'un "narrateur omniscient" qui ne distingue pas "what the character sees from what he imagines or recalls."

<sup>16</sup>Cf. Sturrock, The French New Novel, p. 16: "The New Novel, then, refuses to be a vehicle of documentary facts about the real world" ou Le Sage, The French New Novel, p. 33: ". . . an art which aims to present as authentically as possible the world as it appears to the eye of the narrator." L'opposition entre les réflexions "objective" et "subjective," bien qu'étant à la base même de l'argument proposée par les deux auteurs, n'y est pas conceptualisée.

<sup>17</sup>Voir les remarques pénétrantes de Jean Ricardou au sujet du miroitement et de la mise en abyme dans Le nouveau roman.

18 Analyse de près par Leo Pollmann, Der Neue Roman in Frankreich und Lateinamerika (Stuttgart: Kohlhammer, 1968). Dans son ensemble, ce livre ne convainc pourtant pas: la "comparaison" de romans de France et d'Amérique Latine n'y est souvent qu'une juxtaposition arbitraire.

19 Cf. Michel Butor, Répertoire I, 1960, p. 7 ss.: les termes "symbolisme externe" et "symbolisme interne" semblent viser la même équivalence.

20 Cette "macro-circularité" (circularité dans la structure globale d'un texte) a son pendant dans une "micro-circularité" au niveau du langage même. L'exemple le plus radical d'une telle "micro-circularité" se trouve sans doute dans Samuel Beckett, Comment c'est (Paris: Minuit, 1961).

21 Cf. la déclaration d'Alain Robbe-Grillet faite à L'Express (nov. 8, 1955) citée par Henri Peyra, French Novelists of Today (New York: Oxford Univ. Press, 1967), p. 369.

22 Voir par exemple Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, p. 169: ". . . ce que (l'auteur) . . . demande (au lecteur) . . . c'est . . . de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre—et le monde. . . ." Pour une remarque similaire représentative de la Nouvelle Critique, cf. Roland Barthes, S / Z (Paris: Seuil, 1970), p. 10: ". . . faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte."

23 Jorge Luis Borges, "Las Ruinas circulares," Ficciones, (Buenos Aires: Emecé, 1956), 59-66.

24 "entorpecida por el Aleph."

*Proceedings of the  
Pacific Northwest Conference on Foreign Languages  
Seattle, vol. 29 (1978), 42-46*