

BORGES ET LE TEMPS QUI PASSE



Jean-François Daveti

Quant à mon histoire personnelle, je l'ai transformée en fiction, ou du moins j'ai essayé de le faire (J. L. Borges)

Initié dès son plus jeune âge aux plaisirs du paradoxe et à ceux de la philosophie idéaliste par son père Jorge Guillermo, Borges manifestera sans relâche tout au long de son existence, sa préoccupation pour les problèmes du temps:

C'est lui aussi qui -bien que je ne m'en rendisse pas compte- me donna mes premières leçons de philosophie. Quand j'étais encore tout petit, il m'expliqua, en se servant d'un échiquier, les paradoxes de Zénon -Achille et la tortue-, le vol immobile de la flèche et l'impossibilité du mouvement. Plus tard, sans mentionner le nom de Berkeley, il fit de son mieux pour m'enseigner les rudiments de l'idéalisme. (*Essai d'autobiographie* 273)

Il emboîtera, entre autres, les pas de Hume et Berkeley, lesquels avaient précédemment réfuté le moi et l'espace. En août 1928 paraît dans *Síntesis*, un article repris ultérieurement dans *Discusión*, "La penúltima versión de la realidad". Là, Borges résume et discute *The Manhood of Humanity* (*L'Âge d'homme de l'humanité*) du comte Kor-

zybski, dont il n'a eu connaissance qu'indirectement, à travers le compte rendu de lecture de Francisco Luis Bernárdez. L'ouvrage en question avance que la spécificité du genre humain réside dans la perception que celui-ci a du temps, contrairement aux mondes animal et végétal. Il est une sorte de manifeste pour une accumulation de temps et non d'espace et de matière. Borges, avec son ironie coutumière, va réfuter ces arguments. Pour lui, comme pour les idéalistes, l'espace n'est rien d'autre qu'une des formes du temps et donc accumuler de l'espace ou du temps revient, de fait, à une seule et même opération:

Declaro no entender lo anterior. Creo delusoria la oposición entre los dos conceptos incontrastables de espacio y de tiempo (...) Pienso que para un buen idealismo, el espacio no es sino una de las formas que integra, la cargada fluencia del tiempo. Es uno de los episodios del tiempo y, contrariamente al consenso natural de los ametafísicos, está situado en él, y no viceversa. (...) Por lo demás, acumular espacio no es lo contrario de acumular tiempo: es uno de los modos de realizar esa para nosotros única operación. Los ingleses que por impulsión ocasional o genial del escribiente Clive o de Warren Hastings conquistaron la India, no acumularon solamente espacio, sino tiempo: es decir, experiencias, experiencias de noches, días, descampados, montes, ciudades, astucias, heroísmos, traiciones, dolores, destinos, muertes, pestes, fieras, felicidades, ritos, cosmogonías, dialectos, dioses, veneraciones. (OC 1: 200)

En outre, il considère l'espace comme "un incident dans le temps", se démarquant ainsi de la conception mathématique où le temps est une coordonnée de l'espace. Puis s'appuyant sur les remarques de Spencer et de Schopenhauer, il avance sa propre hypothèse, selon laquelle une humanité pourvue seulement de l'ouïe et de l'odorat, pourrait parfaitement vivre en l'absence de tout espace:

La humanidad -tan afantasmada a nuestro parecer por esta catástrofe- seguiría urdiendo su historia. La humanidad se olvidaría de que hubo espacio. La vida, dentro de su no gravosa ceguera y su incorporeidad, sería tan apasionada y precisa como la nuestra. De esa humanidad hipotética (no menos abundosa de voluntades, de ternuras, de imprevisiones) no diré que entraría en la cáscara de nuez proverbial: afirmo que estaría fuera y ausente de todo espacio. (OC 1: 208-209)

Cette négation de l'espace, son assimilation au temps, préfigure déjà "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Elle annonce l'ensemble de l'appareil fictionnel et "le bouclier de vies imaginaires" dont Borges se prévaudra afin de se protéger de la temporalité.

Dès l'incipit de "Tlön...", Borges travaille également à situer son lecteur dans le monde plus ou moins avoué de la représentation. Il l'affranchit et se libère aussi de ce monde *réel* qu'il essayait jusque-là, plus ou moins ouvertement, et avec plus ou moins de succès d'irréaliser et devient "Borges", le personnage de ses propres fictions. Enfin libéré de l'inflexible Nécessité naturelle, physique, biologique, voire légale, logique ou divine, il parvient à s'écrire lui-même, personnage anomique. Le monde de Tlön, issu d'une encyclopédie, est un espace idéalisé et en ce sens évoque la littérature utopique; celle de Thomas More et son *De Optimo reipublica statu de-que niva insula Utopia* mais aussi le mythe platonicien de l'Atlantide ou l'Âge d'Or. En prolégomènes à l'écriture de Tlön, Borges avait envisagé l'aventure d'un récit au "pays de nulle part". En témoigne une notice parue dans *Sur* à propos de la *Estatua casera* de Bioy Casares où dénonçant la pauvreté des utopies, il envisage à son tour de les dramatiser dans un monde "(...) qui décrive de manière précise un faux pays avec sa géographie, son histoire, sa religion, sa langue, sa littérature, sa musique, son gouvernement, ses controverses mathématiques et philosophiques,... son encyclopédie enfin; tout cela bien sûr articulé et organique" (*Sur* 85). Le projet d'utopie tlönienne se voulait hyperbolique par rapport à ses devancières: atlantide de la pensée, elle est effectivement un *lieu* sans espace. Borges accompagne l'infini de la mise en abyme textuelle par des espaces aux frontières incertaines et problématiques, métaphores de la limite entre monde référentiel et surnuméraire que viennent peupler les nébuleuses figures de ses personnages. D'une part, le titre énigme "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" s'alimente de l'ambiguïté sur le statut des régions. On peut en effet percevoir Uqbar comme *pays* imaginaire et Tlön ou Mlejnas en tant que *régions* imaginaires ou mythiques, théâtres de la littérature d'Uqbar:

Releyéndolo (el artículo) descubrimos bajo su rigurosa escritura una fundamental vaguedad. De los catorce nombres que figuraban en la

parte geográfica, sólo reconocimos tres -Jorasán, Armenia, Erzerum-, interpolado en el texto de un modo ambiguo. (OC 1: 432)

D'autre part, Borges réduit l'effet de vie de ses personnages au minimum en altérant leur conscience. Il vise à en faire à la fois des instruments de langage et du langage. Il est possible de considérer la conscience comme la perception de sa propre existence, de sa réalité. Une première étape, chez Borges consiste à nier le corps, siège de la conscience, ou plutôt à le présenter dans un état d'étrange promiscuité, voire de dédoublement. Arthur Ashe, personnage disparu, dont l'évocation est déjà image, souffrait d'irréalité et l'accent était mis sur sa fatigue physique. Les reflets de Bioy Casares et de "Borges" sont dus à la présence inquiétante et monstrueuse d'un miroir. L'Univers tout entier n'est qu'un vaste sophisme. Ainsi les citoyens de Tlön n'ont-ils pas conscience de l'espace:

He dicho que los hombres de ese planeta conciben el universo como una serie de procesos mentales, que no se desenvuelven en el espacio sino de modo sucesivo en el tiempo. (OC 1: 436)

Le champ visuel domine outrageusement au détriment des autres sensations; les personnages hantent un monde étrangement silencieux, inodore, d'où est exclu tout contact physique. Un "obscur homme de génie" (OC 1, 434), Ezrad Buckley, assure la direction de cette planète où seule la parole réunit. Le psychisme est donc pensé sans rapport avec le corps comme c'est le cas dans la psychanalyse qui le réduit à un appareil de pulsions et de censures, la théologie qui en fait une âme immortelle ou la logique qui en fait une structure abstraite. Ce n'est qu'en fin de récit que le lecteur prend connaissance de l'existence de Buckley. Peu d'informations circulent au sujet de ce "millionnaire ascétique", nord-américain, mégalomane et dédaigneux, rongé par l'obsession du secret: "A esa gigantesca idea (celle d'inventer une planète) añade otra, hija de su nihilismo: la de guardar en silencio la empresa enorme" (OC 1: 441). Mais l'ombre de ce personnage, sa présence diffuse que ménage à dessein le déficit d'information, éclaire une posture ontologique, et se veut la dramatisation d'une recherche métaphysique axée sur l'insoluble problématique de l'un et du multiple. On trouve la préhistoire de Buckley dans "Acerca de Unamuno poeta", publié pour la première

fois en decembre 1923 dans la revue *Nosotros* et repris dans *Inquisiciones*, publié 17 ans plus tôt, et où Borges, avant de commenter de manière enthousiaste la poésie d'Unamuno, résume très rapidement les caractéristiques de sa prose et de sa pensée, soumises selon lui à un excès d'hégélianisme:

Ese hegelianismo cemental empújale a detenerse en la unidad de clase que junta dos conceptos contrarios y es la causa de cuantas paradojas ha urdido. La religiosidad del ateísmo, la sinrazón de la lógica y el esperanzamiento de quien se juzga desesperado, son otros tantos ejemplos de la traza espiritual que informa su obra. Todos ellos - desplegados o no por su facundia, pero latentes de continuo en sus páginas- son aspectos del siguiente pensamiento sencillo: Para negar una cosa, hemos primero de afirmarla, siquiera sea como asunto de nuestra negación. Desmentir que hay un dios es afirmar la certeza del concepto divino, pues de lo contrario ignoraríamos cuál es la idea derruida por la negación precitada y por carencia de palabras nuestra negación no podría ni formularse. Pasajes de un mecanismo intelectual idéntico al manipulado en la falacia anterior abundan en su obra y son escándalo asombroso de muchos lectores de allende y aquende el océano. (*Inquisiciones* 109-110)

Le parallèle avec le gourou de Tlön, qu'une note présente déjà comme contradictoire, -n'est-il pas à la fois libre penseur et défenseur de l'esclavage? - est saisissant:

Buckley sugiere una enciclopedia metódica del planeta ilusorio. Les dejará sus cordilleras auríferas, sus ríos navegables, sus praderas holladas por el toro y por el bisonte, sus negros, sus prostíbulos y sus dólares, bajo una condición: "La obra no pactará con el impostor Jesucristo". Buckley descrea de Dios, pero quiere demostrar al Dios no existente que los hombres *mortales*¹ son capaces de concebir un mundo. (OC I: 441)

Buckley se pose, par sa présence silencieuse et lointaine, en divinité capable de s'abstraire du monde pour en appréhender l'unité. Il se substitue à un dieu qu'il considère inexistant, ou plutôt désire oc-

¹ C'est nous qui soulignons.

cuper une place de divinité vacante depuis la nuit des temps. Il se veut en quelque sorte le maître du temps, feignant d'abandonner un espace dont il considère -avec Borges-, qu'il est inféodé à la temporalité. L'auteur argentin affirme d'ores et déjà, par l'intermédiaire de son personnage, la primauté du temps afin de mieux s'essayer à ruiner ce concept de manière lente et tenace, jamais démentie, dans les fictions ultérieures. Le jeu de miroirs et de masques borgésiens renvoie une nouvelle fois à son auteur. A celui qui dans "Sentirse en Muerte", dit avoir vécu et senti le temps indépendamment de toute réalité extérieure. Au cours de cette même année 1928 qui vit, rappelons le, la parution de "La penúltima versión de la realidad", Borges, se promenant dans une banlieue lointaine et banale de Buenos Aires, Barracas, fait l'expérience de l'éternité qu'il relate en ses termes:

Tal vez cantaba un pájaro y sentí por él un cariño chico, de tamaño de pájaro; pero lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio no hubo mas ruido que el también intemporal de los grillos. El fácil pensamiento *Estoy en mil novecientos y tantos* dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad. Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*. (*Idioma* 125)

Approfondissant cette intuition, il y voit la négation du temps:

Esa pura representación de hechos homogéneos -noche en serenidad, parecita límpida, olor provinciano de la madreSelva, barro fundamental- no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir francamente esa identidad, es una delusión: la indisolubilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desordenarlo. (*Idioma* 125)

La plénitude de cette expérience la rend impossible à répéter telle quelle, comme si elle se trouvait irrémédiablement saturée de signification dans son dépouillement et sa transparence. Borges, ayant ainsi tutoyé l'éternité, anticipe sur l'idéalisme spatio-temporel en tant que dénominateur commun à l'ensemble des fictions ultérieures.

res. "Sentirse en muerte", en dramatisant et mythifiant la fébrile et angoissante conception borgésienne du temps, revêt un caractère prototypique. D'une extrême ambivalence, c'est déjà un écrit condamné à l'éternelle indécidabilité générique entre essai (au double sens d'expérience et d'article traitant incomplètement un sujet) et fiction. Car Borges y laisse astucieusement à la libre appréciation du lecteur la véracité de son expérience mystique, dont il s'avère évidemment difficile, pour ne pas dire impossible d'affirmer ou d'infirmer l'authenticité. Certaines expressions contradictoires balisent parfaitement le degré d'ambivalence et de vraisemblance d'un texte pris entre imaginaire et réalité comme l'atteste le paragraphe suivant, instantané d'une scène crépusculaire, moment du jour souvent propice à la révélation chez Borges:

Aspiré noche en asueto serenísimo de pensar. La visión, nada complicada por cierto, parecía simplificada por mi cansancio. *La irrealizaba* su misma tipicidad. La calle era de casas bajas, y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha. Era de lo más pobre y de lo más lindo. Ninguna casa se animaba a la calle; la higuera oscurecía sobre la ochava; los portoncitos -más altos que las líneas estiradas de las paredes- *parecían obrados en la misma sustancia infinita de la noche.* (Idioma 124. C'est nous qui soulignons)

Le Borges de "Sentirse en muerte" est sans doute le premier personnage d'une longue série de fictions, au même titre que les narrateurs autodiégétiques répondant également au nom de Borges et rapportant avoir reçu la vision aléphique, feuilleté un livre de sable infini ou rencontré leur *alter ego* dans les couloirs du temps. Il n'est pas non plus très éloigné du protagoniste du "Miracle secret", Hladik, auteur d'une *Défense de l'éternité*, qui "argumente (que) le chiffre des expériences possibles de l'homme n'est pas infini et qu'il suffit d'une seule "répétition" pour démontrer que le temps est une tromperie..." (OC 1: 538)²: c'est pour lui que Dieu arrêtera l'univers physique, *id est* le temps, afin qu'il puisse terminer son drame, *Les En-*

² "Arguye que no es infinita la cifra de las posibles experiencias del hombre y que basta una sola "repetición" para demostrar que el tiempo es una falacia...".

nemis, autre variation sur le caractère protéiforme du temps. Pierre Ménard, récrivant le *Quichotte* et Marcus Flaminius Rufus, l'immortel, auteur de *L'Illiade* et de *L'Odyssee*, permettent de discuter l'hypothèse de la circularité du temps et de l'éternel retour. Ils dramatisent et prolongent un autre article de 1934, "La Doctrina de los ciclos" où Borges se livre à une réfutation de la thèse nietzschéenne:

El roce del hermoso juego de Cantor con el hermoso juego de Zarathustra es mortal para Zarathustra. Si el universo consta de un número infinito de términos, es rigurosamente capaz de un número infinito de combinaciones. -y la necesidad de un Regreso queda vencida. Queda su mera posibilidad computable en cero. (OC 1: 387)

Ils illustrent le panthéisme de Schopenhauer, niant passé et futur, purs objets d'une conscience ou d'une volonté qui ne s'exerce qu'au présent. Leur destinée, forcément réversible, symbolise inlassablement celle de l'humanité toute entière. "Si los destinos de Edgar Allan Poe, de los vikings, de Judas Iscariote y de mi lector secretamente son el mismo destino -el único destino posible-, la historia universal es la de un solo hombre", écrit Borges dans "El Tiempo circular" (OC 1: 395). A travers la multitude des individus, c'est un seul et même Esprit qui s'exprime, capable de toutes les audaces comme le confirme de final ironique de "Pierre Ménard...", ce récit programmatique de la poétique de la réécriture:

Pensar, analizar, inventar (me escribió también) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor lo que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Luis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es acaso una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (OC 1: 450)

Que la fictive madame Henri Bachelier puisse être l'auteur de *l'Odyssée*, c'est ce que développeront les tribulations de Marcus Flaminius Rufus. Le tribun romain, devenu immortel après avoir bu, par hasard, l'eau d'une flaque dans le désert, endosse de multiples identités jusqu'au moment où il recouvre à nouveau avec soulagement, et tout aussi par hasard, sa condition de mortel. Le manuscrit laissé par Flaminius ne laisse planer aucun doute sur l'essence tragique de l'immortalité, génératrice d'un monde où le destin personnel, stable, dépouillé de toute précarité, n'a finalement plus aucune importance:

Ser immortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible es saberse immortal. (...) Adoctrinada por un ejercicio de siglos, la república de hombres inmortales había logrado la perfección de la tolerancia y casi del desdén. Sabía que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas. Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir (...) Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio, y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy. (OC 1: 540-541)

L'identité individuelle, confrontée à l'infinité des possibles narratifs, trouve un autre exutoire dans le temps ramifié et regressif, symétrique de l'oubli et de la perte de mémoire qui infiltraient "L'Immortel". Ce type de temps, en posant l'existence de différents mondes possibles, ouvre sur une infinité de versions d'un même récit. Corollaire du panpsychisme, il installe à son tour un personnage protégée et doué d'ubiquité, dans un espace temps dont il confirme la ductilité. C'est ainsi par exemple que le "lecteur" fictif, de *The god of the labyrinth* d'Herbert Quain, s'inscrit dans une stratégie d'implication qui finit par rejaillir sur le lecteur extratextuel des *Fictions*. Examinons un instant ce processus. *The god of the labyrinth*, premier roman d'Herbert Quain, met en scène un "lecteur" fictif (rappelons que ce récit est apocryphe) et un *déetective*³, à savoir deux figures qui

³ Notons que c'est Borges qui souligne lui-même ce terme.

dans le pacte de lecture traditionnel, se trouvent respectivement l'une dans le monde extratextuel, et l'autre dans l'univers intratextuel. Or, tout à la fin du roman de Quain, se produit un surprenant déplacement entre le protagoniste et le "lecteur":

Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective*. (OC 1: 462)

Ce déplacement oriente la pratique lectorale, créant un véritable *lecteur-enquêteur* qui, partageant et authentifiant le temps de la fiction, fait intrusion dans celle-ci à son insu. Parfois, au contraire, la réalité extratextuelle du lecteur se voit rejointe par la réalité du texte qu'il tente de déchiffrer. La mise en relation de *Statements*, œuvre apocryphe permettant la production d'une fiction réelle et dont le titre-programme signifie affirmation, vérité, réalité, avec "Les Ruines circulaires" où le narrateur n'est autre que Borges, jouant tout au long du récit à être précisément ce fameux "centre invisible de la trame", homologue réel de la fictive Ulrica Thrale dans *The secret mirror*, illustre ce paradoxe:

[Quain] afirmaba también que de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la invención. Ya que no todos son capaces de esa felicidad, muchos habrán de contentarse con simulacros. Para esos "imperfectos escritores", cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno -no el mejor- insinúa dos argumentos. El lector distraído por la vanidad, cree haberlos inventado. Del tercero *The Rose of Yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que es una de las narraciones del libro *El jardín de los senderos que se bifurcan*. (OC 1: 464)

On ne peut s'empêcher de faire référence au texte "Borges y yo" où l'auteur argentin constate son dédoublement entre le Borges réel et l'écrivain, "Borges", pour conclure sur un ton pathétique: "No sé cuál de los dos escribe esta página" (OC 2: 186). Finalement, tout

comme son homologue fictif de *The god of the labyrinth*, le lecteur de Borges se voit contraint de revoir, inquiet, lui aussi, certains passages de cette singulière fiction dont il vient tout juste de terminer la lecture. Multiplier virtuellement les possibles littéraires jusqu'à l'infini, au moyen d'une énonciation régressive et ramifiée comme le propose *April March* à ses lecteurs, confondre espace intra et extra textuel comme dans les œuvres précitées ou *The secret mirror*, c'est également prolonger "le procédé créé par Dunne afin d'obtenir immédiatement un nombre infini de temps" (OC 2: 25)⁴.

Ts'ui Pên, le gouverneur chinois qui renonce au pouvoir temporel pour composer un roman labyrinthe, *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, transcende temps cyclique et temps linéaire. Dans ce livre énigme, il réfute l'existence d'un temps uniforme, et exploite à fond, la croyance en des séries infinies de temps, donnant accès à la totalité des solutions narratives prises simultanément. Le descendant de Ts'ui Pen, l'espion Yu Tsun, est sur le point de tuer Stephen Albert, le sinologue anglais qui vient tout juste de lui livrer la clef de l'énigme du *Jardin aux sentiers qui bifurquent*, lorsqu'il ressent, à son tour, la présence accablante et annulatrice du temps polymorphe:

Volví a sentir esa pululación de que hablé. 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 multiformes en otras dimensiones de tiempo. (OC 1: 479)

La figure de l'auteur est bel et bien présente à travers celle de Ts'ui Pên d'abord, dont les préoccupations sont analogues à celles de Borges: "Sé que de todos los problemas ninguno lo inquietó y lo trabajó como el abismal problema del tiempo", indique Stephen Albert à Yu Tsun (OC 1: 478-479). A travers celles de Yu Tsun ensuite, dont les états d'âme dans la campagne anglaise, à quelques heures de sa capture et de son exécution par Richard Madden anticipent (le temps de la fiction indique la Première Guerre mondiale) et rejoignent (Le récit "El Jardín de los senderos que se bifurcan" date de

⁴ C'est nous qui traduisons: "El procedimiento creado por Dunne para la obtención inmediata de un número infinito de tiempos"

1941), par la magie de la fiction, ceux du jeune Borges de "Sentirse en muerte":

Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo. El vago y vivo campo, la luna, los restos de la tarde obraron en mí; asimismo el declive que eliminaba cualquier posibilidad de cansancio. (OC 1: 475)

Les fictions permettent à leur auteur de se construire une image transhistorique. Un temps à l'abri derrière les masques de ses personnages, Borges s'affranchit de l'histoire; il consomme et consume du temps sous toutes ses formes. Puis le dédoublement deviendra plus clair par la suite, avec "Borges y Yo", "El Otro" et "25 de Agosto", tryptique de l'éternité et de l'identité borgésiennes, où l'auteur semble finalement aller vers la simplification qu'il regrettait ne pas avoir opérée dans "El Inmortal". Levant le masque, il affronte seul successivement passé, présent, futur. Corybante de la réécriture, au souffle modulé et modulateur, il égare encore et toujours lecteurs, auteurs et personnages dans les labyrinthes infinis d'une indétermination générique qui révèle à demi-mots la lutte tragique, et sans espoir, contre la chronologie, en même temps qu'elle feint d'en pouvoir maîtriser tous les artifices. Ici, chacun est à la fois lien et brisure, insaisissable et mouvante entité, figurine limitée à une seule face, au sein d'un texte évolutif, qui n'est ni tout à fait le même ni tout à fait un autre, susceptible de passer tour à tour du statut d'essai à celui de fiction fantastique.

Il existe bien entendu un Borges inscrit dans l'histoire, tour à tour "rouge", militant, et ultraïste, rédigeant poèmes, essais et manifestes dans une multitude de revues. Il précède puis accompagne un Borges criolliste, dont la prose teintée d'un nationalisme particulier trouve son aboutissement, en même temps que ses limites, dans le kaléidoscopique *Evaristo Carriego* (1930), sorte de contre-chant à une production poétique localiste qui va de *Fervor de Buenos Aires* (1923) à *Cuaderno San Martín* (1929). Puis vient l'auteur de la maturité, celui de *Ficciones* (1944), *El Aleph*, (1949), *Otras inquisiciones* (1952), qui auparavant aura longuement tâtonné, s'essayant dans *La Revista multicolor de los sábados* en 1933-1934, à l'écriture de récits courts qui for-

meront l'essentiel de *Historia Universal de la Infamia*. La période est fertile en essais de toute sorte, repris dans *Discusión* (1932) et *Historia de la eternidad* (1936). Pendant près de trente ans, Borges sacrifiera la production poétique au profit de la prose, livrant quelques poèmes épars, regroupés en plaquettes ou intégrés à des ouvrages présentant l'ensemble de l'œuvre poétique depuis *Fervor de Buenos Aires*. *El Hacedor*, en 1960, marque véritablement son retour à la poésie; il sera suivi de *El otro, el mismo*, *Para las seis cuerdas*, *Elogio de la sombra*. La dernière période, "celle de l'homme de métier au seuil de la vieillesse", comme il aime à se décrire lui-même dans la préface à *El In-forme de Brodie*, (OC 2: 399), débute avec ce recueil de "contes réalistes", selon la terminologie choisie. Borges se consacre alors quasi exclusivement à la poésie, publiant successivement *El Oro de los tigres* (1972), *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976), *Historia de la noche* (1977), *La Cifra* (1981), et *Los conjurados* (1981). *El libro de arena* constitue son dernier livre de fictions, cependant que quatre récits épars écrits entre 1977 et 1983, intégreront les éditions posthumes des *Ceuvres complètes* sous le titre *La memoria de Shakespeare*. Notons encore le statut particulier de *Atlas* (1984), qui n'était pas considéré comme tel par son auteur: "(...) este libro que ciertamente no es un atlas" (OC 3: 403). Derrière la remarque anodine et la quasi évidence on croit percevoir l'importance d'un illusoire itinéraire à travers le temps. Ici, ce n'est pas l'espace qui prime, comme semblerait l'indiquer le titre. L'émouvant épilogue destiné à l'édition française d'*Atlas*, daté du 22 décembre 1987 et signé Maria Kodama, renvoie en un ultime jeu de miroir posthume, non seulement à la préface d'*Atlas* mais à l'épilogue qui clôt *Obras Completas*:

Qu'était un atlas pour nous Borges? Un prétexte pour entrelacer dans la trame du temps nos rêves faits de l'âme du monde. (...) La beauté était l'harmonie matérialisée, c'était parvenir à l'impossible, c'était contenir pour l'éternité la brise de la mer dans le mouvement des plis de la tunique. (...) Pour nous, le temps était concave et protecteur, nous y entrions tout comme Odin et Beppo, nos chats, entraient dans leurs corbeilles, avec la même innocence et la même curiosité de découvrir des mystères. Je suis là maintenant à forger du temps au-delà du temps où vous parcourez les constellations et apprenez le langage de l'univers, où vous savez désormais que la poé-

sie, la beauté et l'amour sont d'une incandescente intensité. Pendant ce temps, je parcours avec application les personnes, les pays et les jours qui chaque instant me rapprochent de vous, jusqu'à ce que s'accomplissent à nouveau les choses nécessaires, pour qu'à nouveau se joignent nos mains. Quand cela adviendra, nous serons à nouveau Paolo et Francesca, Hengest et Horsa, Ulrica et Javier Otarola, Borges et Maria, Prospero et Ariel, définitivement réunis, lumière pour l'éternité. (*Pléiade* 2: 919-920)

Sur un ton pathétique, mais sans pour autant se départir de son humour, Borges doit se rendre à l'évidence; il a suivi, et ses œuvres avec lui, l'ordre chronologique. La dernière courte notice autobiographique, qu'il imagine pour la *Enciclopedia Sudamericana* éditée en 2074, n'y pourra rien changer:

¿ Sintió Borges alguna vez la discordia íntima de su suerte? Sospechamos que sí. Descreyó del libre albedrío y le complacía repetir esta sentencia de Carlyle: "La historia universal es un texto que estamos obligados a leer y a escribir incesantemente y en el cual también nos escriben". Puede consultarse sus *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, que siguen con suficiente rigor el orden cronológico. (*OC* 3: 506-507)

Nous voudrions montrer maintenant que le Borges qui prend la mesure du temps et de l'identité individuelle comme de véritables fardeaux, correspond au plus près au poète lyrique. Car s'il existe dans la poésie de Borges un auteur revêtant d'infinies actorisations sur le thème inépuisable de l'opposition entre les armes et les lettres, se rapprochant ainsi à des degrés divers de ses personnages de fictions et déjouant les pièges du temps, il en est un autre, beaucoup plus secret et intime, qui correspond sans doute à la personne solitaire irrémédiablement enfermée dans le temps et l'histoire:

No eres los otros y te ves ahora
 Centro del laberinto que tramaron
 Tus pasos. No te salva la agonía
 De Jesús o de Sócrates ni el fuerte
 Siddharta de oro que aceptó la muerte
 En un jardín, al declinar el día.
 Polvo también es la palabra escrita

Por tu mano o el verbo pronunciado
 Por tu boca. No hay lástima en el Hado
 Y la noche de Dios es infinita.
 Tu materia es el tiempo, el incesante
 Tiempo. Eres cada solitario instante. (OC 3: 158)

Borges avouait une secrète préférence pour *Fervor de Buenos Aires*, ce premier recueil qui laisse entrevoir ce qu'il écrira par la suite. Dans *Fervor...*, rues, places, patios, attendent en vain d'enfermer dans leur limites, quasiment vidées de toute présence humaine, à l'exception de quelques joueurs de truco, un peu de l'éternité des étoiles. Ces lieux métaphoriques, allégoriques, hallucinants et hallucinés, dont l'aube et le crépuscule révèlent la fondamentale fragilité, condensent une humaine condition peuplée de voleurs de temps, à qui il est dédaigneusement accordé de se répartir "le trésor des nuits et des jours". Au cours de longues promenades à travers Buenos Aires, Borges poursuit sa quête angoissée. Furetant, pressé d'en finir avec le trop plein de réalité journalier, à l'affût dans une rue incon nue, le poète devine et débusque, aux dernières heures du jour, la vie en train de se consumer de manière linéaire, inexorable:

Sólo después reflexioné
 que aquella calle de la tarde era ajena,
 que toda casa es un candelabro
 donde las vidas de los hombres arden
 como velas aisladas,
 que todo inmediato paso nuestro
 camina sobre Gólgotas. (OC 1: 20)

Le hasard, ce hasard objectif dont se réclame Breton dans *Nadja*, peut mener ses pas vers la veillée funèbre d'un modeste inconnu, là-bas, loin vers le sud. Mais si l'on en croit le saisissant raccourci emprunté par la composition du recueil, qui place "La Recoleta" immédiatement derrière "Las calles", l'imposant cimetière de l'élite argentine constitue le lieu de prédilection du théâtre portègne que Borges inaugure avec *Fervor...* Ce lieu mythique réduit la vie à un espace-temps idéalisé et l'individu à une ombre. Borges, dans ce paysage plus que tout autre saturé de temps, médite sur l'horrible répétition des jours et des nuits et projette déjà sa propre mort. Le passage

d'un poème à l'autre, d'un endroit à l'autre, symbolise à la fois opposition et frontière. Il balise et définit l'essence même d'une vie toute de retenue, en sursis, en attente, sous la menace continuelle, énigmatique, de l'issue fatale:

Vibrante en las espadas y en la pasión
 y dormida en la hiedra,
 sólo la vida existe.
 El espacio y el tiempo son formas tuyas,
 son instrumentos mágicos del alma,
 y cuando ésta se apague,
 se apagaran con ella el espacio, el tiempo y la muerte,
 como al cesar la luz
 caduca el simulacro de los espejos
 que ya la tarde fue apagando.
 Sombra benigna de los árboles,
 viento con pájaros que sobre las ramas ondea,
 alma que se dispersa en otras almas,
 fuera un milagro que alguna vez dejaran de ser,
 milagro incomprensible,
 aunque su imaginaria repetición
 infame con horror nuestros días.
 Estas cosas pensé en la Recoleta,
 en el lugar de mi ceniza. (OC 1: 18)

Ce dialogue hypothétique entre la vie et la mort ne concerne pas seulement le futur du poète. Il tente d'insérer également le présent, seule temporalité réalisée et réalisable, dans un passé qui signifierait la rencontre avec les glorieux ancêtres. "Barrio reconquistado" affirme avec force cet espoir insensé. Le temps qui passe, assimilé au cycle naturel de l'orage, donne lieu à une quête euphorique, sous l'influence d'un optimisme de dimension quasi-tellurienne. Un déluge primordial, un cataclysme sont sur le point de dévoiler la voix des origines, voix que le poète tentera de ranimer, plus tard mais toujours en vain, par l'étude de l'anglo-saxon, ce "langage de l'aube" dont il relate avec émotion les prémisses dans "Al iniciar el estudio de la gramática" (OC 2: 217). La "recuperada heredad" dont il est question n'est pas un simple domaine à recouvrer. Elle est au

sens premier et vieilli du mot *héritage*, en l'occurrence ici, *partage* du temps:

El temporal fue unánime
y aborrecible a las miradas fue el mundo,
pero cuando un arco bendijo
con los colores del perdón la tarde,
y un olor a tierra mojada
alentó los jardines,
nos echamos a caminar por las calles
como por una recuperada heredad,
y en los cristales hubo generosidades de sol
y en las hojas lucientes
dijo su trémula inmortalidad el estío. (OC 1: 26)

Mais la rencontre est impossible. Seuls le jour et la nuit ont pouvoir de réaliser ce partage invraisemblable, irréel. Leur furtive et continuelle fusion, aux carrefours de l'aube et du couchant est inlassablement épiée par le poète détrompé:

Afuera hay un ocaso, alhaja oscura
engastada en el tiempo. (OC 1: 46)

Si Borges capture les couchants avec une telle agitation enfiévrée, c'est parce qu'ils figurent métaphoriquement cette rencontre entre le poète et ses aïeux, révélation secrète, éternellement reportée, qu'il lui appartiendra alors de dramatiser dans une lutte sans merci entre mémoire et oubli. "Isidoro Acevedo" (OC 1: 86), relate une bataille faussement rêvée par le grand-père maternel. Étendu sur son lit de mort, dans la demeure familiale, le vieil Isidoro s'imagine une fin héroïque. Au-delà de l'anecdote, c'est le processus de création d'une mythologie familiale, basée en partie sur le rêve qu'il convient de retenir. Bien plus tard, dans "La Busca" il poursuivra ces rencontres imaginaires avec ses ascendants maternels, affirmant sans répit sa créolité:

Quién me dirá si misteriosamente,
Bajo ese techo de una sola noche,
Más allá de los años y del polvo,
Más allá del cristal de la memoria,

No nos hemos unido y confundido,
Yo en el sueño, pero ellos en la muerte. (OC 2: 478)

Dans “Coronel Suárez” (OC 3: 125), Borges se transporte par les vertus de l’imagination, devant la statue de bronze qui commémore le vainqueur de Junin, sur la place d’un village qui porte effectivement son nom. Le dialogue fictif, qu’il entame avec son grand-père maternel, permet d’opposer la grandeur du destin épique à la tristesse de l’exil qui exprime l’oubli. “Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges” délaissant la tonalité épique un peu forcée des précédents poèmes⁵ consacrés au colonel Borges, cède le pas à une distanciation mesurée. Borges y confesse l’impuissance du vers à se hisser au niveau du destin exceptionnel des ancêtres, figés dans une éternité inaccessible: “Alto lo dejo en su épico universo / Y casi no tocado por el verso” (OC 2: 206) .

La mémoire intime, liée aux souvenirs personnels, souffre elle aussi des mêmes lacunes. “Adrogué”, poème aux accents verlainiens évidents, du Verlaine des *Poèmes saturniens*, dit plus que la simple nostalgie. Il interroge le mécanisme de la mémoire et de l’oubli. Il est la confirmation d’une défaite clairement énoncée dans “Nueva refutación del tiempo”. Borges fait à nouveau part d’une incompréhension radicale, irrémédiablement douloureuse face à l’invisible ennemi:

El antiguo estupor de la elegía
Me abrumba cuando pienso en esa casa
Y no comprendo cómo el tiempo pasa,
Yo, que soy tiempo y sangre y agonía. (OC 2: 219)

Dès lors s’installe un mouvement de flux et de reflux entre désir de mémoire impossible et volonté d’oubli total. “El Fin” (OC 3: 140), écrit à l’occasion du décès de Leonor Acevedo de Borges, implore la préservation du souvenir; “Buenos Aires”, que rythme l’anaphore

⁵ Il s’agit de “Inscripción sepulcral para el coronel Don Francisco Borges, mi abuelo” (1923) et “Al coronel Francisco Borges” (1943) publiés respectivement dans *Fervor de Buenos Aires* et la réédition de *Luna de enfrente* et retirés des *Obras Completas*.

“Recuerdo...” rappelle avec une nostalgie désabusée qu’il n’est de paradis que perdus:

He nacido en otra ciudad que también se llamaba Buenos Aires (...)
 En aquel Buenos Aires , que me dejó, yo sería un extraño.
 Sé que los únicos paraísos no vedados al hombre son los paraísos perdidos. (OC 3: 305)

El Hacedor puis *El otro, el mismo*, libèrent définitivement la parole lyrique. Ils osent communiquer les tourments et l’angoisse que génère l’insoluble problématique du temps “De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno creo, es tan personal como esta colecticia y desordenada *silva de varia lección*, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones”, lit-on dans l’épilogue à *El Hacedor* (OC 2: 232). Ils sont les recueils de la mutation, de la transmutation de la fiction en parole poétique. “Borges y yo”, texte plus qu’abondamment commenté, est aussi ce texte charnière qui pose une indéfinie frontière entre prose et poésie, qui introduit, affirme et ancre la parole intimiste en même temps que le dédoublement en poésie. “Arte poética”, poème final de *El Hacedor*, le prolonge, renvoyant à l’ensemble des écrits antérieurs en un bilan original et critique du parcours borgésien. Nous voyons personnellement dans ces prodiges dont il est question en fin de poème, le reflet des fictions de la période de maturité:

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
 Lloró de amor al divisar su Itaca
 Verde y humilde. El arte es esa Itaca
 De verde eternidad, no de prodigios.
 También es como el río interminable
 Que pasa y queda y es cristal de un mismo
 Heráclito inconstante, que es el mismo
 Y es otro, como el río interminable. (OC 2: 221)

Avec “Poema de los dones”, Borges interroge son propre destin, comme s’il voulait exorciser l’atroce malédiction, la cauchemardesque répétition qui pèsent sur lui. Au-delà la cécité, dont Borges entend minimiser l’importance, l’interrogation débouche sur un déterminisme angoissé. “Ajedrez” écho du lointain “Inscripción en cual-

quier sepulcro", est là pour redire encore une fois le caractère interchangeable des acteurs. Dans le deuxième sonnet d' "Ajedrez", Borges, l'auteur tutélaire et de droit quasi-divin qui mène le jeu dans ses fictions, soupèse et anticipe sa condition de pion:

¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza
De polvo y tiempo y sueño y agonías? (OC 2: 191)

Avec "El despertar", prenant en quelque sorte les devants, il formule des vœux et laisse une nouvelle fois percer son angoisse de ne plus être le maître du jeu, comme dans ses fictions:

¡Ah si aquel otro despertar, la muerte,
Me deparara un tiempo sin memoria
De mi nombre y todo lo que he sido!
¡Ah, si en esa mañana hubiera olvido! (OC 2: 272)

Chacun des événements, qu'il soit infime ou digne de mémoire, tisse inlassablement la trame infinie des causes et des effets, en même temps qu'il est lui même inclus à cette trame: l'ombre des ancêtres, des amis disparus, des personnages historiques, de tout ce qui a été et n'est plus continue de planer, omniprésente et inexplicable, au dessus du monde. *Museo*, collection de sept pièces apocryphes prolonge *El Hacedor* et assure habilement la transition avec *El Otro, el mismo*. Cette galerie du temps qui passe accueille une voix indécise. Repousser les limites entre la vie et la mort, le présent et le passé, la mémoire et l'oubli, est un prodige verbal épuisant et sans doute bien inutile:

Este verano cumpliré cincuenta años;
La muerte me desgasta incesante. (OC 2: 227)

C'est dans cet aveu d'impuissance que se marque le plus nettement la limite entre poésie et fiction. *El Otro, el mismo* est en partie construit sur ce déchirement. Il constitue tout d'abord une impressionnante réunion de portraits et de doubles, littéraires pour la plupart, où le panthéisme borgésien s'exprime à plein et qui trouve dans la longue énumération de "Otro poema de los dones" son parfait accomplissement. Mais c'est également un recueil qui dans l'esprit se rapprocherait le plus des fictions, et dans lequel Borges

oscille entre la résignation et la volonté de croiser le fer avec cet implacable ennemi qu'est le temps. "Límites" (OC 2: 257), répète, synthétise et affermit la prouesse technique amorcée avec *Museo*. Poème de la nostalgie virtuelle, anticipée et non forcément vécue, adoptant une tonalité discursive à mi chemin entre philosophie et poésie, il permet à la voix poématique de s'inventer un passé hypothétique. Cette dernière, se dédouble progressivement afin de brandir une illusoire unité sapée tout au long du poème par de savants reflets croisés alternant l'ensemble des *personnes*⁶ (Je, tu, nous); elle s'invente un avenir dans un futur indéfini qui tient paradoxalement lieu de passé éternel. Il y a là matière à conjurer les effets du temps, au moyen d'une activité méta-poétique et méta-fictionnelle, démiurgique. La voix poématique y retarde jusqu'au dernier vers le face à face entre le moi illusoire et la *non personne*, la troisième: "Espacio y tiempo y Borges ya me dejan" (OC 2: 258). La question anodine de la troisième strophe "¿Quién nos dirá de quién, en esta casa / Sin saberlo nos hemos despedido?" (OC 2: 257) trouve ici une réponse abyssale. "Elegía de un parque" est une variation sur le mode mineur de la rencontre des différents temps, de la fusion précaire et instable du multiple dans l'unité, par le biais de la mémoire: "ya somos el pasado que seremos" (OC 3: 469). Dans "El Mar", Borges, pour conjurer son angoisse, transmute l'incessante question du devenir *post-mortem* en un plausible savoir universel:

¿ Quién es el mar, quién soy yo? Lo sabré el día
Ulterior que sucede a la agonía. (OC 2: 321)

Le retour incessant au mystère des origines, au temps d'avant le temps des hommes est également retour sur soi, mythologie personnelle, renaissance et nouveau départ. Dans "Dos versiones de *Ritter, Tod and Teufel*", poème inspiré d'une gravure de Dürer, Borges interroge l'un des personnages, le chevalier. Il affirme l'importance et la force de la fiction, de l'imaginaire, du mythique, de l'onirogénèse ou

⁶ Rappelons que pour Benvéniste (225-236), la première et la deuxième personnes s'opposent à la troisième considérée comme la *non personne*.

de son équivalent, la création artistique. Il montre la souveraineté du personnage sur la personne:

Yo, que partí después, habré alcanzado
 Mi término mortal; tú, que no eres,
 Tú, caballero de la recta espada
 Y de la selva rígida, tu paso
 Proseguirás mientras los hombres duren.
 Imperturbable, imaginario, eterno. (OC 2: 386)

La même idée est reprise dans "Sherlock Holmes" où s'exprime l'accablement d'être de chair et de sang. Le vers initial "No salió de una madre ni supo de mayores" (OC 3: 474), répond à l'avant-dernière phrase du poème précédent, "Alguien Soñará": "Soñará un mundo sin la máquina y sin esa doliente máquina, el cuerpo" (OC 3: 473). "Elogio de la sombra", pièce éponyme du recueil, récapitule en une longue énumération chaotique ce que fut la vie de l'écrivain argentin, semblable à des millions d'autres et faite de jours et de nuits, de lieux, de lectures, de joies et de peines, d'amour et d'amitiés. Borges tente une nouvelle fois d'approcher l'indicible secret du temps et de l'identité. Cette pulsion scopique, ce désir de savoir, qui agite tant et tant de ses personnages de fiction, ébranle à son tour la figure de l'auteur dont la détermination et l'emphase, la volonté hallucinée, sont sans doute à la mesure de l'impuissance ressentie:

(...) los actos de los muertos,
 el compartido amor, las palabras,
 Emerson y la nieve y tantas cosas.
 Ahora puedo olvidarlas. Llego a mi centro,
 a mi álgebra y mi clave
 a mi espejo.
 Pronto sabré quien soy. (OC 2: 396)

On se rappelle qu'Hladlik, le protagoniste du *Miracle secret* écrit *in extremis* son drame *Les ennemis* qui le justifiera pour l'éternité. Borges, à l'approche de la vieillesse, a le sentiment de n'avoir toujours pas écrit ce poème ou ce vers qui, justifiant sa condition d'auteur, lui permettraient de rejoindre la longue cohorte des créateurs anonymes dont il se réclame dans "A un poeta sajón":

Pido a mis dioses o a la suma del tiempo
 que mis días merezcan el olvido,
 Que mi nombre sea Nadie como el de Ulises,
 Pero que algún verso perdure
 En la noche propicia a la memoria
 O en las mañanas de los hombres. (OC 2: 284)

Que la personne de l'auteur sombre dans le néant le plus total, telle est l'ambition paradoxale qui conditionne en partie l'existence littéraire de Borges, son accès à cette *ecclesia invisibilis* des lettres, qu'il évoque dans son essai sur Evaristo Carriego. "Mateo, XXV, 30" montre un Borges pressé par le temps, et ignorant s'il a réellement atteint son centre:

Has gastado los años y te han gastado
 Y todavía no has escrito el poema. (OC 2: 252)

La disparition du moi apparaît alors comme le seul accès à la révélation. Illuminations fugaces et indicibles, la figure de l'auteur et son centre secret ne sont révélés qu'à l'instant de la mort. L'épilogue à *El Hacedor* et "La Suma" reprennent avec de légères variantes, le thème de l'absurdité de l'existence, réductible à un seul instant. La somme des instants est égale ou équivalente à l'ultime l'instant lui-même; l'homme est saisi dans sa précaire finitude:

Ante la cal de una pared que nada
 nos veda imaginar como infinita
 un hombre se ha sentado y premedita
 trazar con rigurosa pincelada
 en la blanca pared el mundo entero (...)
 En el preciso instante de la muerte
 descubre que esa vasta algarabía
 de líneas es la imagen de su cara. (OC 3: 470)

C'est alors son propre trépas que Borges va habilement s'employer à dramatiser, à mettre en fiction, comme si, grâce à ce simulateur, il pouvait se délivrer du mystère du temps. L'affirmation de la vacuité de la personne permet à Borges d'écrire sa propre mort. Redoutant la portée des souvenirs mortificateurs, susceptibles de faire irruption à tout instant, il réclame l'oubli avec force:

¿ Qué errante laberinto, qué blancura
 Ciega de resplandor será mi suerte,
 Cuando me entregue el fin de esta aventura
 La curiosa experiencia de la muerte?
 Quiero beber su cristalino Olvido,
 Ser para siempre; no haber sido. (OC 2: 294)

Le passé et le futur, tout aussi illusoires l'un que l'autre, impossibles à approcher, sont des projections d'un esprit vivant dans l'éternel du présent. La mémoire fragilisée ne retient que des reflets d'identité, images d'images toujours plus éloignées.

El ilusorio ayer es un recinto
 De figuras inmóviles de cera
 O de reminiscencias literarias
 Que el tiempo irá perdiendo en sus espejos.
 Erico el Rojo, Carlos Doce, Breno
 Y esa tarde inasible que fue tuya
 Son en su eternidad, no en la memoria. (OC 2: 465)

Cependant, contrairement à ses personnages de fiction, le poète est condamné à la linéarité univoque, à la non réalisation des multiples virtualités offertes par la conjecture. Il déplore de ne pouvoir profiter du temps ourdi dans "El jardín de los senderos que se bifurcan". Temps ramifié et simultanément resteront lettre morte: "¿ Dónde estará mi vida, la que pudo / Haber sido y no fue (...)" demande-t-il dans "Lo perdido" (OC 2: 479). L'obsession du double et la haine de l'autre soi-même, possiblement reproductible à l'infini, ménagent un avenir angoissant et énigmatique, inintelligible qui pousse même à envisager l'autosuppression:

No quedará en la noche una estrella.
 No quedará la noche.
 Moriré y conmigo la suma
 Del intolerable universo.
 Borrará las pirámides, las medallas,
 Los continentes y las caras.
 Borrará la acumulación del pasado.
 Haré polvo la historia, polvo el polvo.
 Estoy mirando el último poniente.

Oigo el último pájaro.
 Lego la nada a nadie. (OC 3: 86)

Mais celle-ci pourrait également s'avérer dérisoire: "La puerta del suicida está abierta, pero los teólogos afirman que en la sombra ulterior de otro reino estaré yo, esperándome" (OC2: 493). Ce moi vivant, palpable, devra finalement s'évanouir sous l'effet de l'écriture. La parole se fige et se crispe en un aveu désespéré où les différents masques de la fiction n'auront probablement pas pu donner le change; le rideau tombe, la pièce est finie:

Soy el que pese a tan ilustres modos
 De errar, no ha descifrado el laberinto
 Singular y plural, arduo y distinto,
 Del tiempo, que es de uno y es de todos. (OC 3: 89)

Jean-François Daveti
 Paris

BIBLIOGRAPHIE.

- Benvéniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale 1*. Paris: Gallimard, 1976. (1966).
- Borges, Jorge Luis. "Acerca de Unamuno poeta", *Inquisiciones*. Barcelona: Seix Barral, 1994 (1925).
- Borges, Jorge Luis. *El Idioma de los argentinos*. Barcelona: Seix Barral, 1994 (1928).
- Borges, Jorge Luis. *Essai d'autobiographie*. Traduit de l'anglais par Michel Semour Tripier. Paris: Gallimard, 1980.
- Borges, Jorge Luis. "La estatua casera". *Sur 18* (Mars 1936).
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 3 vol. Barcelona: Emecé, 1989.
- Borges, Jorge Luis. *Œuvres complètes*. 2 vol. Ed. Jean-Pierre Bernes. Paris: Gallimard, "La Pléiade", 1993, 1999.