

échappe à toutes les définitions ; elle est intemporelle et anonyme aussi. Il n'est pas difficile de conjecturer qu'elle lui arrive de Tlön. A mesure que Borges conçoit la planète Tlön, il s'initie à ses écoles et les corrige, les perfectionne.

A la réflexion, les écrivains créateurs ne devraient pas avoir de nom ou, si c'est le cas, n'être qualifiés que par cette seule appellation. On ne dira pas le poète Dante, mais Dante. Shakespeare baptisa de son nom la poésie. Borges l'étendit jusqu'à la frontière de l'horizon. S'il est nécessaire de faire référence à la poésie, il est possible, selon les affinités de chacun, de prononcer par exemple les noms de Virgile, Quevedo, De Quincey, Emerson, Carriego, Joyce, Poe, Kafka, Whitman, Kipling, etc., survenus

comme Borges hors des cartes géographiques et du fleuve du temps.

Autant que ces noms, des vocables comme *vision*, *magie*, *cercle*, *tigre*, *mémoire*, *Islande* me reportent à lui séance tenante. Pour revenir au projet de l'inscription sur la pierre, on ne pouvait pas y inscrire ces mots ni son seul nom sans autre éclaircissement. Nous n'étions pas à Tlön. Finalement, d'autres personnes partageant mes doutes, on opta pour inscrire sous son nom *écrivain*, mot qui contient *poésie* mais en premier *écriture*. La plaque fut installée sur le frontispice de l'Hôtel, de l'autre côté de celle de Wilde. Mieux qu'aucun autre ce nom, qui échappait à toutes les approbations, accompagnerait le sien dans le présent de l'éternité. □

Eloge tempéré du tango

Bien que Piazzola ait mis en musique ses vers, Borges a toujours entretenu une relation conflictuelle avec le tango. Dans ses poèmes, il en fait l'éloge. Dans ses entretiens, il préfère revenir aux premiers temps des milongas.

par Eduardo Berti*

Jorge Luis Borges aimait le cinéma, ne s'estimait pas connaisseur en arts plastiques (bien que sa sœur Norah fût peintre), méprisait l'opéra et était loin d'être un mélomane, contrairement – par exemple – à Julio Cortázar. On dit qu'à part Brahms – goût inculqué par Bioy Casares et Silvina Ocampo – ses préférences allaient au blues et à la *milonga*, « sœur aînée du tango ». Son penchant pour deux genres où la guitare occupe une place éminente ne doit pas nous étonner, car dès ses premiers poèmes, après « trottoir », « patio » et « lune », l'un des mots qu'il emploie le plus fréquemment est « guitare » : « ma patrie est un battement de guitare », « les guitares s'éveillent en faisant frémir mon âme », « pampa, je t'entends dans les tenaces guitares sentencieuses ».

Avec le tango, « la réalisation argentine la plus répandue, celle qui de manière insolente a divulgué le nom de l'Argentine » (1), Borges a toujours maintenu une relation conflictuelle. Dans ses poèmes, il en fait l'éloge. Dans ses interviews, il expliquait que là où ses vers disaient « tango », il fallait lire « milonga » ou « guarda vieja » (vieux garde), période intermédiaire entre les milongas de la fin du XIX^e siècle

* Ecrivain argentin, scénariste et réalisateur de documentaires pour la télévision, **Eduardo Berti** vient de publier son premier roman : *Le désordre électrique* (éd. Grasset).



Danseurs de Tango

et l'irruption, en 1917, du tango-chanson, avec Carlos Gardel pour figure emblématique. « Un homme qui est né en 1899 ne peut apprécier Gardel, car il appartient à une autre tradition », disait-il (2).

La milonga et le tango « créole » primitif, fruits du métissage entre l'élément espagnol et l'élément indigène, étaient pour Borges très supérieurs au tango sentimental « italianisant » apparu avec *Mi noche triste*, où le parolier Pascual Contursi fixait le topique de l'homme abandonné. Ce thème, omniprésent dans les tangos (après la deuxième vague d'immigration, il y avait à Buenos Aires une femme pour huit hommes), constituait pour Borges quelque chose de lamentable ainsi qu'une trahison. Le climat « bagarreur » de la milonga remplacé par une lyrique héritée de Pétrarque, qui idéalisait l'amante perdue ! Loin de ce tango romantique, la « vieille garde » confirmait le jeune Borges – lecteur passionné de l'Arioste et du Quichotte – dans l'idée que « le combat peut être une fête » (3).

Quand la nostalgie et la tristesse du déracinement marquèrent la sensibilité du tango, quand le parolier Enrique S. Discépolo frappa son apogée bien connu (« Le tango est une pensée triste qui se danse »), Borges, qui dans un poème avait écrit la phrase « une intense joie du tango », prit ses distances. « Je ne veux pas affirmer que les *compadres* (mauvais garçons) ne connaissent pas la tristesse : je veux dire qu'ils auraient eu honte de l'avouer. Aucun *compadre* ne se serait plaint qu'une femme ne l'aimait pas, car cela aurait passé pour une attitude de tapette. » (4)

Si dans les années vingt Borges dédaigna le tango « efféminé » et le « bandonéon couard » pour faire l'éloge de « l'âme mâle » de la milonga (5), cinquante ans plus tard sa vision devait être plus modérée : la milonga est « épique », le tango est « sentimental » (6).

Pendant toutes ces années où il comprend sa poésie comme « chanson du dernier créole », Borges persiste à opposer la milonga au genre « gringo », à savoir italien. Dans son édition de la *Pléiade*, Jean-Pierre Bernès avance la théorie que cet « anti-italianisme », cette « idéologie du refus » héritée du poète Evaristo Carriego (à qui Borges consacra un livre en 1930), survit encore dans des récits comme *L'Aleph* ou *L'Attente*. Il est très symptomatique que Borges n'ait découvert qu'une fois adulte l'existence des raviolis, plat extrêmement populaire en Argentine, ou qu'en 1979, il dise en plaisantant « il m'arrive de me sentir étranger parce que je n'ai pas, que je sache, de sang italien » (7). Il en vint pourtant à réviser ses opinions dans un écrit de 1955 : « Dans ce mythe, ou fiction d'un tango "créole" malmené par les *gringos*, je vois un net symptôme, aujourd'hui, de certaines hérésies nationalistes qui ont dévasté le monde » (8).

Horacio Salas affirme que pour Borges « le tango est un des éléments de la mythologie citadine, non de l'histoire » (9), un des « supports de la légende » des terreurs et autres mauvais garçons du faubourg,

des *orillas* (rives). Le concept d'*orilla* est une des clefs cruciales qui permettent de pénétrer dans l'univers borgésien. Enfant, Borges vécut dans un quartier de Buenos Aires, Palermo, qui jouxtait alors la périphérie. La rive de ce quartier était une limite double : limite de la ville, mais aussi rive des eaux.

Borges emprunta le terme d'*orilla* à Carriego (1883-1912), en qui il voyait « le premier spectateur du faubourg ». Habitant de Palermo, Carriego avait écrit un recueil de poèmes, *L'Ame du faubourg* publié après sa mort en 1913, et qui est l'une des œuvres de la littérature argentine qui ont eu sur le jeune Borges autant d'influence que le tango.

Tout comme Rubén Darío fut une source d'inspiration pour les premiers paroliers de tangos, Carriego fut peut-être le plus puissant des modèles de la génération des années 40 : Homero Manzi, Cátulo Castillo, Homero Expósito. Beaucoup de leurs textes rendent hommage à Carriego : *Farol* d'Expósito, *Viejo Ciego* et *el Último organito* de Manzi. Une des images les plus célèbres de Manzi, celle du petit orgue de Barbarie qui « moude » des tangos, se trouve déjà dans le livre de Borges, *Lune d'en face* (1925), de la même façon que la fantastique image de la lune qui roule le long de l'avenue Callao (*Balade pour un fou*, 1969, d'Astor Piazzola et Horacio Ferrer) est préfigurée, quatre décennies plus tôt, dans *A la rue Serrano* : « Je me souviens de la grande lune ronde sur le trottoir d'en face / (Je ne sais qui la faisait tourner, peut-être Carriego ?) ».

Exégète de Carriego, Borges reste en marge des changements qui, dans les années 40, affectent les paroles des tangos. A l'époque, il avait pris ses distances avec le Carriego « inventé » dans son livre et déplorait tout ce qui « le rattachait à ce que le tango a de plus pleurnicheur ». Il traversait une période plus cosmopolite, avec des textes comme *L'Ecrivain argentin et la tradition*, où il suggère de « croire à la possibilité d'être argentin sans abonder en couleur locale ». Mais en outre, il y avait la politique. La splendeur du tango, les bals attirant les foules, les clubs qui – comme pour le football – soutenaient quartiers ou orchestres, étaient inséparables du phénomène de masse qu'incarna le péronisme au pouvoir entre 1946 et 1955. Renvoyé par Perón de son poste de bibliothécaire pour être nommé « inspecteur des volailles », Borges sera un antipéroniste déclaré et virulent.



PAMPA Borges assure que ses ancêtres se fierent d'amitié et conquirent l'amitié de la pampa : « Mâle et rude pampa dont la place est au ciel, peut-être es-tu la mort ? Mais tu bats dans mon cœur. »

UN « LABYRINTHE PAISIBLE »

Jorge Luis Borges. Entretien avec André Camp, suivi de neuf essais sur Borges par François Bouchardeau. HB Editions, 80 F.

Les livres d'entretiens avec Jorge Luis Borges sont légion. L'intérêt de celui-ci est de donner à lire, cette fois dans son intégralité, un dialogue entre André Camp et Jorge Luis Borges, qui avait servi de base à deux émissions réalisées par José Maria Berzosa pour la Première Chaîne de Télévision française en 1969, et dont le *Magazine littéraire* avait publié de longs extraits en 1988. En 1969, Borges est au sommet de sa gloire et a écrit ses livres les plus importants. La réponse de Borges à la première question de l'entretien – « Etes-vous optimiste ? » – donne immédiatement le ton : « A mon âge, le bonheur personnel n'est pas très important. Il est peut-être encore plus insignifiant que le malheur. Quant à l'humanité... Je suis tellement vieux que je crois au progrès. » Par-delà les thèmes abordés qui recourent toujours les mêmes préoccupations, celles que Borges creuse et recreuse depuis *Fervor de Buenos Aires*, c'est un écrivain peut-être plus humanisé qui apparaît ici. Qui conserve, certes, son humour légendaire, mais revient toujours à une nostalgie première : Buenos Aires, la musique populaire argentine, les *milongas*, l'image chérie du père, Adrogué, la ville de l'enfance, les amours perdues. Borges se définit lui-même comme un « labyrinthe paisible ». Tel pourrait être le titre de ses entretiens, accompagnés d'un dialogue avec Leonor Acevedo, la mère de Borges, qui en accorda peu, et raconte comment, arrivant après son fils dans l'appartement familial, avec quelques minutes de retard, elle le trouve parfois silencieux, immobile, assis dans le living : « Ne sois pas désolée, j'ai eu plus de temps pour réfléchir ! » Apparaît ici un Borges non point nouveau mais rendu à sa vérité : à la grande solitude de l'écrivain que vient redoubler la cécité. Les neuf essais écrits par François Bouchardeau, à la suite de ces entretiens, naviguent, selon leur auteur, « dans les labyrinthes de l'œuvre un peu comme, avant de se lancer en haute mer, on s'exerce au cabotage non loin des côtes ». Voilà qui est très exactement défini. En un mot, ce petit livre « dialogué » il y a trente ans constitue une excellente introduction à l'œuvre érudite du maître argentin.

G.d.C.

Borges écrira son poème *Le Tango*, recueilli dans son livre *L'Autre, le même* (1964), trois ans après la fin du péronisme. Un rapprochement plus important aura lieu en 1965. Après la publication d'un livre de *milongas* (*Pour les six cordes*), Borges se joint à Astor Piazzola, un révolutionnaire du genre, pour enregistrer un disque – disparu du catalogue en Argentine, même si cela semble incroyable – avec la collaboration de l'acteur Luis M. Castro et du chanteur Edmundo Rivero.

Pendant qu'il mettait en musique les vers de Borges, Piazzola avait avec lui des réunions périodiques, au cours desquelles sa femme (Dédé Wolf) entonnait les mélodies qu'il avait composées. Plusieurs mois plus tard, quand Rivero eut fini de les enregistrer, Piazzola invita Borges au studio et lui demanda son opinion. L'écrivain, en bégayant un peu, dit que c'était bien, mais qu'au fond il préférerait « la façon de chanter de la fille ». Le guitariste Oscar

López Ruiz se souvient encore, en éclatant de rire, de la tête que firent Piazzola et Rivero en entendant ce verdict insolite.

Dans son autobiographie (10), Rivero raconte que Borges lui demanda « en vertu de quelle autorité et de quelle connaissance » il chantait des *milongas*. « Parce que je les comprends et que je les ai vécues, tout comme vous », répondit le chanteur, ce à quoi Borges répliqua : « Non, moi je n'ai pas eu cette chance. Ma mère m'interdisait d'aller dans la rue ; je restais toujours derrière les grilles ».

A leur manière, Borges et Piazzola gardèrent toujours un lien distant avec le tango et l'idée de trahison. Carlos Kuri (11) soutient que dans le disque qu'ils firent ensemble c'est Rivero qui apporte la meilleure part d'authenticité, « en chantant entre deux imposteurs » dont les compositions sont « d'un accent anti-tango suspect ». Bien entendu, tandis que Borges en tenait pour la « vieille garde » contre le tango officiel, Piazzola proposait une avant-garde.

Le lien entre Piazzola et Borges n'alla jamais jusqu'à se transformer en amitié. Certaines déclarations de ce dernier peuvent l'expliquer : « Je ne veux rien savoir de ce monsieur [...], il ne sent pas ce qu'est le caractère créole ; Rivero, oui, mais pas lui », disait-il en 1966 (12). « Un soir, on m'a amené à un concert de ce monsieur... Piazzola. Et j'ai dit à mon cicerone : Bon, je voulais entendre des tangos, mais comme on n'en a pas joué un seul, je rentre à l'hôtel », soutenait-il des années plus tard (13).

Une objection fréquente que Borges faisait à Piazzola concernait les titres de ses compositions. « Ses titres ne sont pas des titres de tango. *Lunfardo*, par exemple » (14). Ce que Borges semblait vouloir signaler est que le tango cesse d'être tango dès qu'il a recours à un usage autoconscient de sa propre symbolique. C'est le même argument qu'il utilise dans *L'Écrivain argentin et la tradition*, en observant que dans le *Coran* il n'y a pas de chameaux, ou qu'il emploie pour objecter que dans *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, on parle de « gauchos » et de « pampa » quand on devrait parler de « paysans » et de « campagne », car seul quelqu'un d'étranger au milieu dans lequel se déroule le roman pourrait employer les deux premiers termes. En ce sens, Borges continuait à penser la même chose que dans *Le Langage des Argentins* (1928 : « Les vieux tangos si pleins de félicité ne s'embarrassèrent jamais de paroles en *lunfardo* »).

Le disque Borges-Piazzola fut un événement inédit : pour la première fois, une figure de la « grande littérature » réussissait à écrire des paroles de tango convaincantes et couronnées de succès. En réalité, longtemps auparavant l'écrivain Hector P. Plomberg y était en partie parvenu, avec *La Pulpera de Santa Lucia* et d'autres sujets à caractère historique. Mais que Borges ait offert des paroles aussi parfaites que celles de *Jacinto Chiclana* ou *Alguien le dice al tango*

est une autre preuve de son talent d'exception.

Les milongas de *Pour les six cordes* écrites « malgré moi », « presque contre ma volonté » (15), provenaient de « la mémoire arrêtée de l'aveugle », comme dit un vieux poème de Borges. La scène est le quartier qui n'existe plus, le « Palermo perdu ». Les terreaux et les mauvais garçons qui y sont présentés sont pour la plupart des personnages réels que Borges avait connus dans sa jeunesse, à travers les « grilles ». Tel est le cas de Nicanor Paredes (en réalité Nicolás Paredes), un *caudillo* de Palermo que Borges avait consulté pour son *Evaristo Carriego* et qui figure aussi dans *L'Homme au coin du mur rose*. « Quand j'ai écrit cette histoire, je pensais à Nicolás Paredes ; il venait de mourir. J'écrivais un phrase, puis la lisais à haute voix en imitant son intonation » (16). Au moment de lui dédier une milonga, Borges décida de changer son nom « pour ne pas offenser sa famille, car j'y parle des morts dont il est redevable » (17).

Une obsession de Borges préside à ses milongas : les duels entre mauvais garçons qui empoignent « cette vipère, le couteau ». Dans sa biographie, María E. Vázquez raconte une anecdote révélatrice. Borges faisait une causerie à l'Université de Columbia, quand un étudiant le traita de « réactionnaire » et « lui parla de sa mère en termes peu flatteurs ». Avec ses 72 ans, Borges se leva, furieux, et « frappant de la poignée de sa canne sur la table, il lui dit, en le traitant de petite terreux, de sortir avec lui dans la rue s'il en avait le cran ». Les autorités expulsèrent le jeune homme et réussirent à calmer l'écrivain, qui, ne fût-ce qu'un instant, le sang lui ayant monté à la tête, s'était oublié, avait oublié « l'autre » Borges – l'homme public – et, victime d'une erreur fugace, s'était pris pour Muraña, Chiclana ou Paredes. □

Traduit par Jean-Marie Saint-Lu

(1) Revue « Martín Fierro », pp. 1236 et 1241 de l'édition de la Pléiade.

(2) *Borges el memorioso*, entretiens avec Antonio Carrizo (Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1983).

(3) *Evaristo Carriego*, la Pléiade, T.1, p.159.

(4) « Sept conversations avec Borges », entretiens avec Fernando Sorrentino (Buenos Aires, 1974).

(5) Revue « Martín Fierro », 1927.

(6) *Borges el memorioso*, p. 27.

(7) *Ibid.*, p. 309.

(8) *Evaristo Carriego*, la Pléiade, T.1, p. 164.

(9) *Borges, una biografía*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1994, p. 266.

(10) E. Rivero, *Una luz de almacén*, Emecé, Buenos Aires, 1982.

(11) C. Kuri, *Piazzola, la música límite*, Corregidor, Buenos Aires, 1997.

(12) Entretien avec Eduardo Stilman, magazine « Información literaria ».

(13) *Borges en diálogo*, entretiens avec Osvaldo Ferrari, éditions de l'Aube, p. 191.

(14) *Ibid.*

(15) *Borges el memorioso*, p. 63.

(16) Jean de Milleret, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, p. 189.

(17) *Borges el memorioso*, p. 185.

Bibliographie

SUR BORGES

Principales études sur Borges publiées depuis le précédent dossier Borgès du Magazine littéraire (n° 259, novembre 1988, numéro épuisé)

Barnatan Marcos-Ricardo. *Borges Biografía total*. Madrid, Temas de Hoy, 1995.

Caneque Carlos. *Conversaciones sobre Borges*. Barcelona, Destino, 1995.

Cervera Salinas Vicente. *La poesía de Jorge Luis Borges : Historia de una eternidad*. Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

Champeau Serge. *Borges et la métaphysique*. Ed. Vrin, 1990.

Cortanze (de) Gérard. *Espana y América*. Ed. La Différence, 1993.

Cuesta Abad José M. *Ficciones de una crisis*. Madrid, Gredos, 1995.

Jourde Pierre. *Géographies imaginaires de quelques inventeurs du monde du XX^e siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*. Ed. Corti, 1991.

Jurado Alicia. *Genio y figura de J.L. Borges*. Buenos Aires, Eudeba, 1996.

Helft Nicolas. *Jorge Luis Borges : Bibliografía completa*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Lafon Michel. *Borges et la réécriture*. Ed. Seuil, 1990.

Leclerc Yvan. « Fictions » de J.L. Borges, *mythe et récit*. Ed. Belin, 1988.

Lellouche Raphaël. *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*. Ed. Balland, 1989.

Louis Annick. *J.L. Borges : œuvre et manœuvres*. Ed. L'Harmattan, 1997.

Morizot Jacques. *Sur le problème de Borges*. Ed. Kimé, 1999.

Mouray Jean-Pierre. *J.L. Borges, vérité et univers fictionnel*. Ed. Mardaga, 1989.

Nicaise Christian. *La Bibliothèque totale de J.L. Borges*. Ed. L'Instant perpétuel, 1990.

Santagada Miguel Angel. *Como leer a Jorge Luis Borges*. Madrid, Jucar, 1994.

Taillandier François. *Jorge Luis Borges*. Ed. François Bourin, 1993.

Variaciones Borges. Revue du centre d'études et de documentation J.L.

Borges, qui paraît deux fois l'an en espagnol, français et anglais.

Aarhus Universitet. Romansk Institut. Niels Juelsgade 84/ 82200 aarhus N/ Denmark.

Yudin Florence L. *Nightglow : Borges' Poetics of Blindness*. Salamanca, Universidad Pontificia, 1997.

Woscoboïnik Julio. *Le Secret de Borges*. Césura-Lyon éditions, 1990.

Woodall James. *The man in the Mirror of the Book*. London, Hodder & Stoughton, 1996.

Œuvres complètes, Jorge Luis Borges. T. II. Edition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Bernès. Ed. Gallimard, Bib. de la Pléiade, paraît le 14 mai.

Jorge Luis Borges, sd. Dominique de Roux et Jean de Milleret. Rééd. les Cahiers de l'Herne/Fayard, vient de paraître. G.d.C.



Tous les mois, les Fnac organisent un débat autour du dossier du Magazine littéraire.

Ce mois-ci : BORGES

Fnac Saint-Lazare

Rencontre avec Gérard de Cortanze, Eduardo Berti, Edgardo Cozarinsky (sous réserve)

et Silvia Baron-Supervielle.
Mercredi 26 mai à 18h
au Forum de la Fnac,
Place du Havre
75009 Paris.