

Nouveau Mondes - Autres Mondes -
Surréalisme & Amériques -
Coll. Pleine Marée, N° 5. Paris. Lachenal & Ritter,
1995

LISA BLOCK DE BEHAR

L'ultraréalisme: Borges et Bioy Casares
à la rencontre de Benjamin et de Blanqui
sur les seuils d'autres mondes

Esa noche, Aureliano pasó las hojas del antiguo diálogo de Plutarco sobre la cesación de los oráculos: en el párrafo veintinueve leyó una burla contra los estoicos que defienden un infinito ciclo de mundos, con infinitos soles, lunas, Apolos, Dianas y Poseidones.
Jorge Luis Borges. *Los relojeros*

Morel propuso el tema de la inmortalidad.
Adolfo Bioy Casares. *La invención de Morel*

Pour Christian Metz

Dans les circonstances actuelles, à Paris et dans le cadre du laboratoire «Champs des activités surréalistes» du C.N.R.S., il aurait peut-être été plus suggestif et sûrement plus approprié de proposer un titre dérivé d'«Un drame bien parisien», la nouvelle d'Alphonse Allais, présentée pour la première fois dans *Le Chat noir*¹ en 1890, une pièce assez déconcertante de la «gaité française», qu'Allais encourageait avec une «imagination poétique qui se situe entre celle de Zénon d'Elée et celle des enfants»². Comme on le sait, André Breton l'a incluse dans son *Anthologie de l'humour noir*³, et on pourrait dire que la filiation douteusement chromatique de

1. Le cabaret et la revue furent fondés par Rodolphe Salis. Le premier numéro parut le 14/1/82. A. Allais ne signe rien avant 1885. Biographie de F. Caradee dans *Alphonse Allais. Œuvres anthumes*. Robert Laffont. Bouquins, Paris, 1989.

2. André Breton. *Anthologie de l'humour noir*. Jean-Jacques Pauvert, 1966. p. 222.

3. *Ibid.*, p. 221-226.

l'humour de cette pièce se justifierait moins par le rire macabre que par une certaine affinité avec le « carré noir » de Kasimir Malévich, avec ses suppressions suprématises assez mystiques qui entraînent la profusion des formes dans une figure géométrique élémentaire, un carré qui réduit la variété des couleurs au noir, laquelle n'est pas une couleur. Trop régulier, comme un « square où tout est correct »⁴, son carré prévoit, assez paradoxalement, un des *black holes*, ces trous noirs encore inquiétants où s'écroule « the microcosm of a collapsing universe »⁵, vide béant plein d'étoiles collapsées « au bord du néant [qui] nous donne le néant en nantissement »⁶, cet étrange aval avec lequel Breton soutenait l'humour à la marge de nos considérations cosmologiques.

D'une certaine manière, cette pré-vision troublante d'un trou carré, qui rappelle les tentatives de tracer la quadrature du cercle, se rapproche du dénouement loufoque de la nouvelle d'Allais — sans autre vraisemblance que les règles de sa propre discursivité. La stupeur de sa logique déroutante a attiré de nouveau l'attention, plus récemment, dans un circuit littéraire et disciplinaire différent, moins spectaculaire, hors-scène, à partir d'une série de conférences, colloques, séminaires dans lesquels sémioticiens, linguistes, philosophes du langage, l'ont convertie en la référence récurrente de ses formulations relatives aux « mondes possibles »⁷. Réélaborée par Umberto Eco dans *Lector in fabula*⁸, cette nouvelle constitue une notion sur laquelle il continue de spéculer dans ses livres les plus récents⁹.

Comme chacun sait, l'expression « mondes possibles » fut à l'origine formulée par Leibniz qui l'a introduite dans la philosophie en la définissant comme l'acte divin consistant à donner existence à un monde réel unique, celui que Dieu choisit parmi les

4. Arthur Rimbaud, « Square où tout est correct, les arbres et les fleurs ».

5. Roger Penrose, *The Emperor's New Mind. Concerning Computers, Minds and Laws of Physics*. Penguin Books, New York, 1991, p. 329.

6. *Op. cit.* Préface, p. 11. Malheureusement jusqu'à ce colloque-ci je ne connaissais pas le n° 1 de la Collection Plein Marge dédié au *Jeu surréaliste et humour noir*, Actes du colloque organisé par Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas à Cerisy-la-Salle.

7. *Versus 19/20*, Milan, juillet-août 1978, p. 6-72.

8. Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milan, 1979.

9. U. Eco, *I limiti della interpretazione*, Milan, 1990, *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press., Bloomington, 1990.

nombreux mondes possibles créés par son esprit providentiel¹⁰, et Dieu, en principe, avait le droit de ne pas créer le meilleur des mondes. Par conséquent, notre monde c'est son choix, c'est celui qu'il a préféré. Dans un contexte assez éloigné, Christian Metz affirme: «Ce qui délimite un discours par rapport au reste du monde, et qui du même coup l'oppose au monde "réel", c'est qu'un discours est nécessairement tenu par quelqu'un [...]; c'est [...] un des caractères du monde que de n'être *proféré* par personne»¹¹.

Mondes actuels ou possibles, préférés (par Dieu) ou préférés (par personne), les limites de ce monde sont aussi les limites de mon langage, et il faudrait dire aussi que là où il y a langage, il y a un monde, réel ou de fiction. Même si les propriétés peuvent ne pas correspondre avec les données réelles, il est possible de raconter ces mondes de fiction ou de les décrire verbalement, graphiquement, en photo ou en film, de les construire par représentation. Définis par les conditions langagières qui donnent forme et figure aux objets, ils sont comme un couteau sans lame auquel il manque le manche, on ne les rencontre nulle part mais on peut décrire leur existence. Sa réalité discursive est certaine, pourtant la présence réelle d'un référent antérieur, postérieur ou extérieur, au delà du texte, est éventuelle. Chaque personnage de fiction peut être le début onomastique de générations de personnes qui portent son nom sans que s'altère, par la suite, la docilité archétypique de sa condition esthétique. Une chimère est un monstre mythologique, un rêve vain ou une gargouille sculptée au bord d'une corniche gothique. Si par excès de zèle municipal Illiers s'appelle depuis quelques décennies *Illiers-Combray*, la littéralité toponymique de l'interprétation n'accrédite ni plus ni moins la fiction. Malgré la clôture du récit¹² ou à cause de cette clôture, les entités ont une tendance à exister, elles cherchent une issue, *un exito*, *the exit*, une sortie dangereuse et redondante puisque *exister* est déjà «être au dehors».

En faisant allusion aux mystifications énigmatiques de l'humour d'Allais, Umberto Eco n'hésitait pas à les assimiler aux gravures

10. On cite très souvent ce fragment de la lettre à Arnauld du 14 juillet 1686.

11. Christian Metz, *Essai sur la signification au cinéma*, t. II. «Pour une phénoménologie du narratif», Klincksieck, Paris, 1968, p. 28.

12. Ch. Metz, *Ibid.* «...les récits "à fin truquée" qu'affectionne la modernité culturelle sont des séquences closes d'événements non clos. La clôture du raconté est une variable, la clôture du récit une constante», p. 32.

d'Escher ou comme il dit, à un pastiche à la Borges, qu'il a lui-même pastiché comme peu l'on fait. Il aurait pu aussi faire allusion aux glissements de plans qui, en sortant de leurs limites, en les oblitérant, étonnent dans les peintures de Magritte, stratifiant la vision en la mettant au bord de l'abyme, grâce à une *dés-illusion optique* et épistémologique qui *trompe l'œil* et la bouche: «Beau comme» (de Jean-Christophe Averty) montre un seul œil figé entre les lèvres sans visage de Lautréamont, fermant la brèche qui sépare la voix et le silence, estompant le décalage entre la parole et le regard, les deux (sur)pris en même temps. Semblable aux pipes de Magritte, *sin humo, con humor*, en espagnol «fumée et humour» se ressemblent, la figure iconique et la figure verbale, les deux devant les yeux, se confondent dans un coup d'œil dérisoire propre au même fumisme¹³: «L'Hydropathe [avait] désigné A. Allais comme le chef de l'école fumiste»¹⁴.

De même que les alternatives d'un drame où on parie contre les stéréotypes du genre et contre les raisons sous lesquelles se conforme une pensée cernée par les automatismes de l'opinion, les disciplines qui s'occupent des mondes possibles s'intéressent aussi à l'observation des passes inaperçues où joue une logique excentrique qui coexiste avec la régularité de mécanismes consolidés par la raison ou par l'habitude, tours de passe-passe narratifs qui révèlent par secousses, dans un «état de surprise» qui met à découvert les hiatus entre les jeux de l'imagination et les règles de l'éveil. Breton disait d'Alphonse Allais: «Non seulement il ne laisse passer aucune occasion de frapper de dérision le lamentable idéal patriotique et religieux exaspéré chez ses concitoyens par la défaite de 1871, mais il excelle à mettre en difficulté l'individu satisfait, ébloui de truismes et sûr de lui qu'il côtoie chaque jour dans la rue. Son ami Sapeck et lui règnent en effet sur une forme d'activité jusqu'à eux presque inédite, la mystification. On peut dire que celle-ci s'élève avec eux à la hauteur d'un art: il ne s'agit de

13. Le terme dérive de «fumiste»: personne qui installe ou répare les cheminées. Au sens figuré, fumiste, au sens de personne peu sérieuse, semble provenir de «c'est une farce de fumiste», expression répétée par le héros d'un vaudeville (*La Famille du fumiste*, 1840) où un fumiste enrichi se vante de ses bons tours. Dictionnaire historique de la langue française, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1992.
14. *L'Esprit fumiste et les rives fin de siècle*, Anthologie par Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, José Corti, Paris, 1990, «Présentation», p. 20: E. Goudeau définit le Fumisme comme une espèce de folie intérieure, se traduisant au dehors par d'imperturbables bouffonneries, *Dix ans de bohème*, Paris, 1888.



Jorge Luis Borges. Paris, 1979
Photographie de Carlos Freire

rien moins que d'éprouver une activité terroriste de l'esprit, qui mette en évidence chez les êtres le conformisme moyen...»¹⁵.

Une sémiotique des textes narratifs enquête sur l'existence des mondes possibles ou impossibles conçus par les tours d'un lecteur qui ne peut que *supposer*, que formuler en silence — ça va sans dire — à l'intérieur des «cercles herméneutiques» plus ou moins vicieux, ses hypothèses. Mais «celui qui observe [ou qui lit] toujours interfère avec le phénomène qui est sous son observation»¹⁶, de telle sorte qu'à l'intérieur de chacun de ces mondes possibles se resserre la *compréhension* des lectures en une *compression* qui supprime momentanément les autres mondes. Si, au moment où elle naît, l'œuvre éclate comme un événement de rupture, l'interprétation du lecteur ressent les fêlures et essaie de restituer les articulations qui manquent à la pensée, d'expliquer les plis de l'imagination, de combiner les fragments ou de faire passer un langage déplacé.

C'est dans les incertitudes de l'interprétation que commence la quête doublement problématique de mondes vieux et nouveaux, de tant d'autres mondes, sans temps ni espace déterminés, d'univers divers du rêve que la veille concentre et réduit en un seul monde réel, partiel et partagé. En d'autres termes, ceux d'Héraclite: «Pour ceux qui sont éveillés, il n'est qu'un seul monde commun, chacun de ceux qui s'endorment retourne à son monde propre» (c'est moi qui souligne).

Appropriés, intimes, individuels, ils sont nombreux ces petits mondes, *Piccoli mondi*¹⁷, *Small Worlds*, qui traduisent le «microcosmos» que Leibniz avait compris comme «monades», c'est-à-dire ces formules qui sont à la fois l'expression du monde et le monde lui-même, le terme qui fut adopté par l'esthétique allemande de l'entre-deux-guerres (Walter Benjamin, Th. W. Adorno, par exemple) pour désigner l'œuvre d'art singulière, close, sans fenêtres. En théorie, c'est sur le seuil d'un de ces «petits mondes» de l'interprétation, dans une de ces monades nomades où divagent les rêves et les réflexions d'un lecteur de fiction et de théorie, dans une zone restreinte où je trouve qu'il n'est pas difficile de suivre la

15. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, éd. citée, p. 222.

16. Douglas Hofstadter, *Metamagical Themas: Question for the Essence of Mind and Pattern. An Interlocked Collection of Literary, Scientific, and Artistic Studies*, Bantam Books, 1985, p. 456.

17. U. Eco, *I limiti della interpretazione*, op. cit.

rencontre non fortuite de J. L. Borges et de A. Bioy Casares avec d'autres auteurs — une interprétation que j'ouvrirai «*en clave de B*», une enclave à Paris, une localisation contre laquelle Borges ne cessait de se débattre. «Nous sommes, nous les hommes des différentes Amériques, si isolés entre nous que c'est à peine si nous nous connaissons par référence, une fois racontés par l'Europe. En pareil cas, «Europe» est habituellement synecdoque de Paris. Or Paris s'intéresse moins à l'art qu'à la politique de l'art: voyez les coterie traditionnelles (c'est l'incroyable traduction de *pandilleras*: à peu près, «bande de voyous») dans sa littérature et dans sa peinture, toujours dirigées par des comités, avec leurs dialectes politiques: l'un, parlementaire, parle de gauches et de droites, l'autre, militaire, parle d'avant-gardes et d'arrière-gardes»¹⁸.

Néanmoins, il ne faut pas oublier de reconnaître les auspices des dieux ou génies de ce foyer, des *geni loci* qui se mâtinent avec nos *loci comuni*, et en réclamant leurs faveurs hybrides, je me permets de convoquer des génies, des arguments, et des coïncidences, depuis l'un de ces petits mondes possibles, aménagé par la dérive théorique de la fiction qui n'explique pas assez la vérité d'un monde derrière le monde où les rêves entrevoient l'envers de la réalité cachée à raison d'une veille ou surveillance *diaria y diurna*.

En revanche, c'est Walter Benjamin qui découvre à Paris, entre chien et loup, les seuils de pénombre de ces mondes entrecroisés, passages de transit et de transition que le temps ne détruit pas: un espace de temps, *Zeitraum*, ou de rêve, *Zeittraum*, en allemand est presque le même mot où on trouve une autre version de la *différence* de Derrida mais qui se différencie aussi à une lettre près, un *t*, en marquant dans l'espace le temps. *Passagen-Werk*¹⁹ est une «œuvre de passage», où il cherche les couloirs flous entre le dehors et le dedans ou encore, des *Passagen-Werk*, passages littéraires qui renvoient le lecteur d'un auteur à l'autre. Ce sont des interstices de la ville qui révèlent à moitié la nature ambivalente, douteuse, sans côté extérieur, de ces bâtiments que l'urbanisation du XIXe siècle a creusés entre les immeubles: «un tel passage est une ville, un monde en miniature»²⁰. Passages couverts, ces voies dialectiques de passage et de permanence, galeries de confrontation

18. J. L. Borges, *Discusión*, «El otro Whitman», Buenos Aires, 1929.

19. Walter Benjamin, *Passagen-Werk*, Francfort, 1982.

20. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Cerf, Paris, 1989, p. 48.

entre passé et présent, drôles d'itinéraires de médiation spatiale ou spectrale qui oscillent entre la maison et la rue, l'entre-deux mondes, un *Zwischenwelt* qui compromet, erratique, les aventures de l'extérieur où croissent les foules avec les mésaventures privées de l'intérieur où croît la mélancolie: la vie ne mériterait, semble-t-il, d'être vécue que là où serait franchi le seuil entre veille et sommeil («Le Surréalisme»).

Avec la liberté que lui octroie une poétique du rêve, Benjamin est ébloui par les révoltes de l'insurrection surréaliste mais, au delà de cette impression fulgurante²¹, il est bouleversé par une illumination plus profonde révélée par les fantasmagories utopiques de *L'Éternité par les astres* (1872) de Louis-Auguste Blanqui, un «revenant» qui hantera sa pensée et ses textes, un *sujet* qui constituait un univers à lui tout seul. De même qu'il découvre les ambiguïtés d'un monde contradictoire en parcourant les passages de Paris, Benjamin se pénètre des mystères que réservent les mondes que la spéculation cosmogonique de Blanqui conçoit sans cesse. «Marx impute à la bourgeoisie l'invention du nom de Blanqui»²²; G. Geffroy, son biographe, dénonce ceux qui l'ont converti en monstre, en spectre, dit-il; Derrida ne le mentionne jamais dans *Spectres de Marx*²³. Un double spectre parmi les spectres, trahi, enfermé, enterré dans sa prison-tombeau, non seulement Blanqui disparaît dans l'ombre de son messianisme désespéré; pour Benjamin, ce sont les hommes du XIXe siècle qui ne se frayent qu'un chemin de fantômes parmi la foule de Paris.

Dans les petits mondes des lectures, Benjamin et Blanqui se rencontrent ainsi, par un *droit de «citer»*, comme si dans la cité ils s'étaient donnés rendez-vous par le biais des citations, une *cita* ou plutôt deux: «une rencontre, une citation», «grâce à ses flâneries

21. «Mientras que por mis ocupaciones e intereses en Alemania me siento completamente aislado de los hombres de mi generación, hay en Francia algunas manifestaciones (escritores como Giraudoux y especialmente Aragon, como el movimiento del surrealismo), en cuya obra veo aquello que también a mí me preocupa» *Briefe*, 446. Je transcris la traduction de R. Ibarlucea qui figure dans *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Alianza Ed., Buenos Aires, 1993.

22. Miguel Abensour, «Walter Benjamin entre mélancolie et révolution. Passages Blanqui» dans *Passages. Walter Benjamin et Paris*, études réunies et présentées par Heinz Wisman, Ed. Cerf, Paris, 1986, p. 221.

23. Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Galilée, Paris, 1993.

à travers les bibliothèques avec le flair du collectionneur, ou à ces rencontres chères aux surréalistes, à une sorte de hasard objectif»²⁴. Benjamin commence à être émerveillé par la vision ou les visions stellaires de Blanqui, à partir de «l'enfermé», c'est le surnom que lui assigne G. Geffroy. Séduit par la *fermeté* de sa figure héroïque, emblématique de la révolution en permanence, ses pensées ne s'éloigneront plus de l'imagination politique/poétique-éthique du visionnaire. C'est «l'énigme de Blanqui: chez lui, l'idée de révolution est mystérieusement associée à une vision infernale de la répétition — les astres prononçant le réquisitoire — et frappe par là même aux portes de la théologie»²⁵.

Les révoltes du conspirateur, du terroriste des barricades, les audaces de l'anarchiste qui subvertit sans relâche la société française du XIXe siècle — même au prix de son propre sacrifice — dessineront la figure de ce «héros nouveau». Blanqui lui, malgré l'oppression et les prisons, ne dépose ni les armes ni ses convictions, et imagine sa fuite — peut-être — dans la pluralité infinie de mondes différents, qui sont la contrepartie de notre monde, et supposent leur collapsus astronomique et les coïncidences de l'éternel retour: «Le monde dominé par ses fantasmagories c'est [...] la modernité. La vision de Blanqui fait entrer dans la modernité [...] l'univers tout entier»²⁶.

Je ne suis pas sûre que Borges ait lu Walter Benjamin ni Benjamin Borges. Pourtant il est bien possible que chacun ait eu connaissance des écrits, des pensées, des intérêts de l'autre, et pas seulement par Gershom Sholem, leur ami commun Gerhardt, que Borges visite plus d'une fois à Jérusalem et avec lequel il discute longuement les questions, décisives pour eux trois, concernant la Kabbale. En 1933, Luis Juan Guerrero inclut dans le programme de sa chaire d'Esthétique (Université de La Plata), «Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik» et même s'il ne cite pas explicitement Benjamin, ses références aux conséquences esthétiques de la reproduction mécanique et «la perte d'aura» se

24. P. Missac, «Walter Benjamin: de la rupture au naufrage», *Critique*, n° 395, avril 1980, p. 380.

25. Miguel Abensour, *op. cit.*, p. 221.

26. Je transcris la citation de Benjamin de Fabrizio Desideri «Le vrai n'a pas de fenêtres» dans *Passages. Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, p. 209.



Adolfo Bioy Casares à Salto, Uruguay, 1990
Photographie Daniel Behar

trouvent un peu partout dans ses textes²⁷. Je ne serais pas étonnée si Borges, sans autres références sur Benjamin, avait perçu les échos de ses réflexions sur le cinéma, par exemple, dans cette décennie des années trente, qui finit si tragiquement²⁸. En 1967, les éditions SUR publièrent la traduction de H. A. Murena *Gesammelte Schriften* de Walter Benjamin dans la collection «Estudios alemanes».

Mais cette hypothèse n'est qu'un soupçon. En revanche, je voudrais m'étendre plus longuement — comme je l'ai fait déjà dans d'autres travaux²⁹ — sur l'image et l'imagination de Blanqui, sur sa figure comme sur sa philosophie, transtextualisées dans les récits de Borges et de Bioy Casares, en commençant, malgré la chronologie, par les textes écrits en collaboration attribués à Honorio Bustos Domecq: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), un personnage qui se pose comme Blanqui, depuis l'intérieur d'un cachot, des énigmes et conflits policiers et politiques qui s'étendent bien au delà de la prison.

Comme les habitants de Tlön (dans «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»), Blanqui continue à être considéré comme un conspirateur têtu qui n'arrête pas de fonder, depuis sa prison, des sociétés secrètes mettant en danger le pouvoir et ses institutions à une époque de violence, tramant des plans d'évasion et la suite d'une révolution qui surprend, à cause de la révolte mais surtout à cause du retour, un retour au départ, apocatastase qui, en revenant, restitue et inaugure en même temps.

La publication en 1940 de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» et du roman — une nouvelle, plutôt — *La invención de Morel* coïncident avec le suicide de Benjamin. Ces événements précipitent une histoire et une esthétique de la disparition qui, paradoxalement, a pour origine la multiplication des copies, les précisions de la copieuse reproduction technique, dont Benjamin avait prévu les débordements, qui ne s'arrêterait pas face au musée imaginaire.

Tous deux, récit et nouvelle, présentent les principes d'une poétique de la représentation soumise au devenir contradictoire d'exploits qui tournent à l'éclatement en débris, à l'excellence de

27. Graciela Wamba Gaviña, «La recepción de Walter Benjamin en la Argentina», *Sobre Walter Benjamin*, *ibid.*

28. Borges fait un compte rendu dans *SUR* n° 3, 1931, «Der Mörder Dimitri Karamasoff». Alemania, 1931, dirigée par Fedor Ozep.

29. «La invención de un mundo real», in *Adolfo Bioy Casares. de la amistad y otras coincidencias*. Coord. editorial: Lisa Block de Behar e Isidra Solari de Muró, Montevideo, 1993, «Symbols as pass-words».

mécanismes technologiques de répétition qui donnent lieu à de nombreux mondes parallèles, à des dualités qui finissent par s'introduire dans les plis d'un monde réel, se confondant avec lui, le réduisant ainsi à une entité unique où on ne distingue plus ce qui représente de ce qui le représente. L'itinéraire esthétique semble suivre de près les progrès de la technique, de la reproduction, de la pluralisation de choses et de personnes qui mettent en péril, de par leur perfection, leur existence même.

L'écriture, l'encyclopédie, le cinéma, l'invention de Morel, de l'écriture, les machines qui captent et enregistrent les figures vivantes jusqu'à l'éternité en mouvement, les personnages conservés pour toujours, se rendent malades et meurent. Comme il était prévu par le Phèdre de Platon et confirmé dans la Pharmacie de Derrida, la technique garde et gâche. Les appareils qui captent et enregistrent la vie la figent; la multiplication et la conservation provoquent plusieurs explosions (des armes, des gens, des média). D'abord on ne regrettait que la disparition de l'«aura», la perte d'une certaine séparation qui distingue, de la singularité qui confère à l'unité son caractère d'unique. Peut-être est-ce cette disparition qui en déchaîne une autre et ainsi de suite, sans arrêt. La perte de la référence, le collapsus du dédoublement ou de la dualité nécessaire dont le référent a besoin pour signifier, un collapsus que la dernière guerre a montré à la télévision, comme une nouvelle ou une nouveauté. Metz disait que «la perception du récit comme réel [...] a pour conséquence immédiate d'irréaliser la chose-racontée»³⁰. Est-ce Barthes qui avait peur que la fixation du code fasse ressurgir un fantôme, celui du référent?³¹

Ce n'est pas seulement cette espèce de *codification* qui faisait craindre à Barthes le risque de mettre le référent en danger, semblable à ces espèces en extinction dont on parle aujourd'hui. En même temps que la représentation requiert le référent, elle l'abîme; représentation et déprédation sont à la fois nécessaires et réciproques; ce qui se passe passe par la représentation, ou pas du tout. Dans «Tlôn, Uqbar, Orbis Tertius», le narrateur de Borges commence par raconter que de l'*Anglo American Cyclopaedia* — «réimpression littérale de l'*Encyclopaedia Britannica* de 1902» — dépend l'existence de Uqbar. C'est assez étonnant. Mais, pour

30. Ch. Metz, *op. cit.*, p. 30.

31. *Le Magazine littéraire*, n° 31, octobre 1993.

moi, il est plus étonnant encore que l'*Encyclopaedia Britannica* que j'ai chez moi (éd. 1973 publiée aux États-Unis) ait une entrée pour l'Europe, une autre pour l'Asie, l'Afrique, l'Océanie, mais elle n'enregistre point «America»³², même pas «Amériques», au pluriel, comme dans le titre de ce colloque. Ou bien l'Amérique n'existe pas ou bien elle est coupée en morceaux. L'Amérique serait-elle toujours une utopie, un non lieu, un continent imaginaire, non fini, comme l'*America* de Kafka ou un continent encore à faire? Peut-on croire toujours qu'on peut «faire l'Amérique» comme on croit aujourd'hui qu'on peut «faire l'Europe»? En tout cas, les encyclopédies — soit dans la fiction soit ailleurs — n'ont pas réussi à nous donner une réponse valable.

Les réussites contradictoires de l'outil, l'écriture, les caméras, la presse, aplatissent la découverte en répétition et épuisent l'invention dans un simple inventaire; les registres conservent et oblitèrent en même temps. Le narrateur de Borges raconte que *En el poema estaba entero el palacio [...] Bastó que el poeta pronunciara el poema para que desapareciera el palacio, como abolido y fulminado por la última sílaba*³³. D'un seul coup, palais, poème et poète s'évanouissent à cause d'une rivalité que l'Empereur comprend et ne tolère pas. Dans un autre texte, les cartographes de l'empire le décrivent si parfaitement bien que la description se confond avec l'Empire et s'expose au temps, à l'intempérie et aux tempêtes³⁴.

En parlant du discours du penseur ou du poète, Jacqueline Chénieux-Gendron³⁵ considère «la langue poétique — quand elle

32. L'édition de l'*Encyclopaedia Britannica* de 1910 inclut l'entrée «America. I. *Physical Geography*. «The accidental use of a single name, America, for the pair of continents that has a greater extension from north to south than any other continuous land area in the globe, has had some recent justification, since the small of the geological opinion has turned in favour of the theory of tetrahedral deformation of the earth's crust (...) roughly presents the triangular outline that is to be expected from tetrahedral warping; and although greatly broken in the middle, and standing with the northern and southern parts out of a meridian line, America is nevertheless the best witness among the continents of today to the tetrahedral theory. There seems to be, however, not a unity but a duality in its plan of construction, for the two parts....».

33. *Dans le poème le palais était entier [...] Il suffit que le poète prononce le poème pour que disparaisse le palais, comme aboli et pulvérisé par la dernière syllabe.* J. L. Borges, «La parábola del palacio», *El hacedor*, Buenos Aires, 1960.

34. J. L. Borges, «Del rigor en las ciencias», *Museo*, 1936.

35. J. Chénieux-Gendron «Mentalités surréalistes», dans *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina. Avatares du surréalisme au Pérou et en Amérique*

projette au-devant d'elle la métaphore — comme structure d'anticipation». Les réflexions de Benjamin, l'imagination de Borges et de Bioy, anticipent les formes de disparition ou de désespoir que les effrayants événements de la décennie confirmeront des milliers, des millions de fois pendant les années de guerre: «un désespoir sans doute quelque peu mâtiné de cette ironie dont Blanqui se trouvait malheureusement si complètement dépourvu» ou d'un humour «plus noir que celui des surréalistes»³⁶, comme disait Benjamin.

Comme une autre *Esthétique de la disparition*³⁷, *science-technologie-autres mondes* — dit Paul Virilio — tendent à «provoquer par divers moyens d'immersions instantanées dans d'autres univers, des mondes parallèles, interstitiels, bifurquant, et jusqu'à ce *black hole* qui ne serait qu'un excès de rapidité dans ce genre de traversées, un pur phénomène de vitesse». Les spéculations théoriques de Paul Virilio font allusion à un nouvel ordre d'illusion où l'unidirectionnalité de la vitesse fait disparaître les pilotes, les véhicules, les troupes, les villes et les continents, soutient-il, menacés par les utopies d'une technologie qui se consacre à accélérer et à miniaturiser ses équipements jusqu'à l'indifférencié. Les effacements de l'accélération constituent un phénomène différent mais promettent un même collapsus.

Quarante ans auparavant, dans «La trama celeste»³⁸, le narrateur de Bioy Casares raconte alternativement l'inexplicable disparition puis réapparition de personnes et de lieux, de pilotes, de véhicules, de villes et de continents. L'histoire du capitaine Ireneo Morris raconte cette fluctuation étrange; son *Ireneo* porte un prénom d'heureuse mémoire et un nom célèbre: Morel, Moreau, *or more*. Un autre Morris (William?) apparaît en creux dans le célèbre prologue à *L'invention de Morel*, où Borges rappelle explicitement Louis-Auguste Blanqui et cite Dante Gabriel Rossetti: I have been here before,
But when or how I cannot tell³⁹.

latine, textes réunis par Joseph Alonso, Daniel Lefort, José A. Rodríguez Garrido, Lima, 1992.

36. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, 9, 1071. Citado por Pierre Missac. *Op. cit.*, p. 374.

37. P. Virilio, *Esthétique de la disparition*, Baland, Paris, 1980.

38. Adolfo Bioy Casares, «La trama celeste», *SUR*, n° 116, juin 1944. Rééditions en 1948, 1967. Edición revisada para el Centro Editor de América Latina, 1987.

39. J. L. Borges, «La curieuse thèse de Dunne, selon laquelle chaque homme, à chaque instant de sa vie, dispose d'un nombre infini de devenirs, tous prévisibles

Les énigmes cosmologiques de Blanqui hantent l'imagination tout autant de Borges que de Bioy, tous deux entrecroisent prologues, dédicaces, personnages, phrases et autres «citations» littérales ou masquées, en faisant allusion aux gens, aux villes et aux rues, qui apparaissent et disparaissent sans laisser de traces, comme les mondes de Blanqui — infinis, indéfinis — ou les passages vagues de Benjamin.

Dans «La trama celeste» on raconte qu'un 20 décembre à bord d'un avion disparaissent, à Buenos Aires, Ireneo Morris et Carlos Alberto Servian. Le narrateur de Bioy décrit le colis qu'il a reçu ce jour-là: les œuvres complètes du communiste Louis-Auguste Blanqui, un manuscrit signé «C.A.S.», et quelques objets de peu de valeur. Comme le modèle narratif du Quichotte, auquel fait allusion le narrateur, le récit transcrit un manuscrit étranger mais qui forme partie de la diégèse du récit qui le contient; les détours référentiels de la mise en abîme rendent possibles des mondes qui les doublent thématiquement et textuellement, en les glissant au bord du précipice, les précipitant dans un gouffre à une vitesse vertigineuse que l'ironie du déplacement multiplie ou fait éclater. Le narrateur de «La trama celeste» parle de sociétés secrètes, de ses sorties rituelles au cinéma, de légendes de matière celtique. Comme Ireneo Funes, le personnage de ce conte a perdu connaissance; cette perte n'est pas due à une chute de cheval mais d'avion. En tant que survivant, l'accident rend le pilote doublement suspect: ou bien étranger et espion, et soumis à l'exil; ou bien argentin et traître, et risquant l'exécution. Face à cette alternative, il préfère s'avouer uruguayen: «Je me consolais en pensant qu'être uruguayen n'était pas être étranger». La trama se complique avec la disparition d'une lettre et quelques irrégularités grammaticales et d'orthographe assez graves que le narrateur ne revendique pas: «Je ne doutais pas de la bonne foi de Morris mais je ne lui avais pas envoyé de livres: je ne lui avais pas écrit cette lettre, je ne connaissais pas les œuvres de Blanqui». Les détours circulaires du conte, la répétition de situations qui déconcertent par leurs ressemblances (alors, la répétition est possible) ainsi que par leurs différences (et là, la répétition n'est pas possible), les mondes presque identiques, dessinent le glissement d'un monde

et tous réels», Chroniques publiées dans la revue *El Hogar*, cf. *Œuvres Complètes*, Gallimard, Bibl. de La Pléiade, Paris, 1993. Notes et notices par Jean-Pierre Bernès, p. 1118.

vers un autre, la vie rangée comme une bibliothèque. Le narrateur de Bioy raconte encore qu'à une époque il s'est occupé de philosophie, à une autre de littérature française, à une autre de sciences naturelles, à une autre de littérature celte antique, et ainsi de suite jusqu'à arriver aux œuvres de Blanqui, qu'il inclurait dans la série des sciences occultes, de la politique et de la sociologie.

En suivant ses stratégies de lectures, on n'est pas surpris que le narrateur retranscrive littéralement un poème en prose — tel qu'il le définit lui-même — de *L'Éternité par les astres*, notant scrupuleusement les références bibliographiques de son édition, puisque dans ce poème ou cet essai il dit qu'il a rencontré l'explication de l'aventure de Morris. Le texte transcrit par Bioy Casares est une des citations de Blanqui préférées de W. Benjamin et de ses lecteurs. Tous les trois sont obsédés par les «bifurcations» de cette «actualité éternisée» dont parle Blanqui, remplie de mondes infinis, identiques, de mondes légèrement variés, d'infinis mondes différents: «Ce que j'écris en ce moment dans un cachot du Fort Taureau, je l'ai écrit et je l'écrirai pendant l'éternité, sur une table, avec une plume, sous des habits, dans des circonstances toutes semblables. Ainsi de chacun». Pour assurer cette éternité, c'est Bioy qui prête sa voix à Blanqui: «Dans des mondes infinis ma situation sera la même, mais peut-être il y aura des variations dans la cause de mon emprisonnement ou dans l'éloquence ou le ton de mes pages».

Dans «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», le narrateur se demande: «Quels furent les inventeurs de Tlön?». Le pluriel est inévitable, car l'hypothèse d'un seul inventeur — d'un *Leibniz* infini travaillant dans les ténèbres et dans la modestie — a été écartée à l'unanimité. On conjecture que ce *brave new world* est l'œuvre d'une société secrète d'astronomes, de biologistes, d'ingénieurs, de métaphysiciens, de poètes, de chimistes, d'algébristes, de moralistes, de peintres, de géomètres... dirigés par un obscur homme de génie». Les citations plus ou moins littérales de *L'Éternité à travers les astres* sont nombreuses dans ce récit. Dans «Le jardin aux sentiers qui bifurquent»⁴⁰, Stephen Albert dit: «Le temps bifurque perpétuellement vers d'innombrables futurs. Dans l'un d'eux je suis votre ennemi». Dans «La mort et la boussole», le récit finit par un dialogue: «La prochaine fois que je vous tuerais,

40. Buenos Aires, 1941.

répliqua Scharlach, je vous promets ce labyrinthe, qui se compose d'une seule ligne droite et qui, invisible, est incessante». Il en est de même dans «L'Autre mort», dans «Le Sud», et dans «Les Théologiens». Semblables aux mondes de Blanqui qui se répètent et piaffent sur place, qui font des tours et des retours et du futur une répétition du passé, les univers de Bioy et de Borges s'entrecroisent dans un passage où les *simulacres* — c'est Borges qui souligne le mot dans les années quarante — se confondent⁴¹.

Même si Borges avait dit — et c'est Saúl Yurkievich qui s'en souvient —: «el ultraísta muerto cuyo fantasma sigue siempre habitándome»⁴², quand je propose l'*ultraréalisme*, il ne s'agit pas seulement de se détourner d'un ultraïsme désuet, ou des extravagances éphémères de l'avant-garde⁴³ par le biais d'une réalité plus récente mais d'observer plutôt le clivage de réalismes⁴⁴ qui foisonnent à partir d'une notion de réalisme qui n'est qu'une interprétation du réel: un avis, une précision aussi. Elle est surprenante, la profusion de mondes différents qui *coïncident* pourtant dans la réalité spéculaire de chaque interprétation. Grâce à une telle coïncidence, il n'est pas impossible de rencontrer Borges, Bioy, Benjamin et Blanqui, tous dans un même monde «choisi», hanté par les essors des techniques de représentation, de reproduction, du registre; les régions, les empires, les événements, les figures, multipliés jusqu'à leur alarmant effondrement dans la douteuse réalité d'un monde monotone.

Indifférente, copiée, reproduite jusqu'à l'exagération, elle est devenue une réalité *à terme, c'est-à-dire, un mot entre guillemets*. Il y a quelque temps, j'avais travaillé sur «El ultrarrealismo de Borges o el milagro de las rosas»⁴⁵, car j'étais attirée par la force

41. «L'Aléph», (1949). Borges. *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade. Trad. René L. F. Durand.

42. S. Yurkievich, *A través de la trama*, Muchnik Ed. Barcelon, 1984, p. 144.

43. Jorge Luis Borges: — «creo que los lugares comunes son muy necesarios. Si no, se es simplemente extravagante y efímero. Roger Caillois: — sí, y uno se convierte en ultraísta» («Diálogo fugaz», traducción y nota de Alberto Ruy Sánchez, *Vuelta*, n° 117, août 1986).

44. Roman Jakobson, *Questions de poétique*, «Du réalisme en art». «Nous déclarons réalistes les œuvres qui nous paraissent vraisemblables, qui reflètent la réalité au plus près. Seuil, Paris, 1973, p. 32. Publié en traduction tchèque en 1921.

45. L. Block de Behar, *Al margen de Borges*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1987.

d'une répétition différente. Par cette répétition, un mot désigne son référent mais en même temps le réplique ou le *relève*. Par un geste verbal réitératif de relèvement — de répétition ou de contestation — le lecteur de Borges se plaçait face à face à l'archétype de l'Idée universelle, d'une réalité idéale, parfaite, éternelle, de l'Autre-delà: répétée, exagérée, à outrance — d'une *ultraréalité*.

Mais cela, c'était il y a quelques années; maintenant on voit que même la répétition a changé dans la profusion des répliques reproduites par les «machines de la vision» qui conforment la rondeur d'un monde au carré⁴⁶. Dans ce nouveau monde technico-scientifique des médias, une espèce de fiction monotone dépourvue des passions du rêve est devenue loi universelle. Un au-delà cadré par les écrans domestiques, la démesure d'une réalité qui devient sage comme une image, correcte et fidèle, dans tous les milieux, par tous les moyens, dans tous les média.

Partout et absentes, partielles et totalitaires, répétées à outrance, les images donnent forme à un drôle d'univers; de particulières qu'elles sont, les images deviennent — platement, carrément — universelles; elles suppriment le référent; irréfèrentiel, irrévérenciel, un double à moitié contrefait une réalité outrée, outragée, qui disparaît. Regardée ou capturée par ce trou noir, blanc ou en couleurs, de l'écran ou du viseur qui fait de la réalité sa visée, une espèce d'arme qui tire et déclenche (*dispara*) plusieurs fois, comme dans un drame télévisé. «Au fond, elle est mélancolique cette éternité de l'homme par les astres», comme disait Blanqui, et je voudrais bien continuer avec cette citation de Blanqui, mais cela impliquerait de commencer une autre histoire de disparitions.

Lisa Block-de Behar

Université de la République, Uruguay

En amont, des intercesseurs

46. P. Virilio, *La Machine de la vision*, Galilée, Paris, 1988.

NOUVEAU MONDE
AUTRES MONDES

Surréalisme & Amériques

Textes réunis par
Daniel Lefort, Pierre Rivas
et Jacqueline Chénieux-Gendron

Collection Pleine Marge, n° 5
LACHENAL & RITTER.
1995

L. BLOCK DE BEHAR

Borges - Bioy - Branqui