

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'aide financière du ministère des Communications du Canada, du Conseil des Arts du Canada, du ministère de la Culture du Québec et du Centre d'études québécoises de l'Université de Montréal.

©
XYZ éditeur
1781, rue Saint-Hubert
Montréal (Québec)
H2L 3Z1
Téléphone: 514.525.21.70
Télécopieur: 514.525.75.37

et
les auteurs

Dépôt légal: 2^e trimestre 1994
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN 2-89261-103-2

Distribution en librairie:
Socadis
350, boulevard Lebeau
Ville Saint-Laurent (Québec)
H4N 1W6
Téléphone (jour): 514.331.33.00
Téléphone (soir): 514.331.31.97
Ligne extérieure: 1.800.361.28.47
Télécopieur: 514.745.32.82
Télex: 05-826568

Conception typographique et montage: Édiscript enr.
Maquette de la couverture: Guy Gervais

Montréal 1642-1992

Le grand passage

sous la direction de
Benoît Melançon
et Pierre Popovic

THÉORIE LITTÉRAIRE
ET

XYZ
éditeur

Borges et la ferveur de Buenos Aires

Estela Cedola,
Université de Buenos Aires

La ville de Buenos Aires 1920-1930

La décennie des années vingt à Buenos Aires est le théâtre de changements importants introduits par la modernité¹. Il s'agit là de la modernisation dans tous ses aspects, avec son cortège de changements dans l'économie, dans le domaine culturel, dans l'apparition des avant-gardes esthétiques. L'impact des processus économiques, perceptibles déjà dans la seconde moitié du XIX^e siècle, modifie non seulement le profil et l'écologie urbains, mais aussi l'ensemble des expériences vécues par les citoyens. Dès lors, Buenos Aires prend une nouvelle signification non seulement comme espace physique, mais aussi comme mythe culturel. Ville et modernité sont imbriquées parce que la ville montre, transmet et généralise les changements, en sorte que les concepts de ville et de modernité apparaissent mêlés à divers niveaux. En les nommant, on parle à la fois des espaces physiques — des notions descriptives —, des valeurs symboliques, des processus matériels et idéologiques.

À mesure que la ville se transforme sous les yeux de ses habitants, de façon accélérée, elle va être perçue comme une condensation symbolique et matérielle du changement. Pour cette raison, elle est à la fois encensée et critiquée au travers d'une vision euphorique ou dysphorique. L'idée de ville est aussi très liée aux projets institutionnels du modèle urbain tel qu'il s'est élaboré au XX^e siècle: la ville semble avoir vaincu le monde rural et l'immigration suppose une nouvelle base démographique. Se crée alors l'illusion que le pays n'est plus une zone périphérique, malgré les nombreux essais de l'époque

1. Voir Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

qui soulignent son caractère de formation monstrueuse au regard de son modèle européen de référence. Cependant, la ville périphérique ne reflète pas le centre, elle n'est pas mimétique, elle répond bien plus à une logique interne. Une fois les obstacles dissipés, la reconnaissance de cette logique appelle une prise de conscience qui requiert la dissolution des notions évolutionnistes et de supériorité du XIX^e siècle².

De la sorte, coexistent les visions euphoriques et dysphoriques dispersées en sentiments divers qui vont de la célébration à la critique en passant par une vision nostalgique d'une ville qui n'existe plus. Durant les années vingt, les désirs et angoisses de la ville se réalisent dans la société argentine et la notion de ville se change en organisatrice de la pensée sur la culture. Dans la tradition argentine, le désir de ville est beaucoup plus fort que les utopies rurales. La ville comme espace idéal a été non seulement un thème politique et un lieu de découverte, pour les intellectuels, du mélange qui définit la culture argentine, mais aussi un espace imaginaire inventé et investi par la littérature, laquelle s'efforça de fouiller la complexe signification de la ville latino-américaine placée dans un rôle incertain intermédiaire entre son hinterland et, de l'autre côté de l'océan, Londres et Paris³.

Elle donne lieu à des débats historiques, à des utopies sociales, à des rêves irréalisables, à des paysages de l'Art. Mais surtout la ville est la scène privilégiée de la classe intellectuelle, les écrivains et leur public étant des acteurs urbains. L'espace de la grande ville moderne des années vingt peut déjà se proposer comme décor approprié à des feux croisés culturels, où toutes les rencontres et tous les emprunts sont possibles, constituant une culture marquée par l'hétérogénéité. Ce qui est différent devient ostensible. Les limites entre le privé et le public se redessinent sans cesse, l'entrecroisement social établit les conditions du mélange et produit l'illusion ou la possibilité de la mobilité sociale, de la promotion à la chute. Il facilite à la fois l'utopie de la promotion et l'anonymat, et apparaît alors la figure du *flâneur* avec son regard errant parmi la multitude, vivant sa solitude entre les hommes. L'espace public se désacralise, tous l'envahissent et la rue devient le lieu commun où se multiplient les possibilités et où, à la fois, se marquent les différences, mais, dans la rue, on ne reconnaît pas les limites des hiérarchies.

Si déjà Walter Benjamin découvrait des nouvelles perspectives dans l'analyse de la ville moderne et choisissait le théâtre urbain comme l'axe autour duquel s'organise la culture du XIX^e siècle européen, ce phénomène peut bien se transposer dans la périphérie

latino-américaine des années vingt. La grande cité devient un espace de transaction de différentes valeurs et de conflit d'intérêts dans le sens le plus large : disputes esthétiques, confrontations politiques et mélanges culturels provoqués par les déplacements de population ou par l'immigration. C'est le grand théâtre d'une culture complexe. Ce nouveau type de formation esthétique-idéologique se manifeste dans la rencontre des discours et des pratiques. La rue est le lieu, parmi d'autres, où les différents groupes sociaux se disputent un espace d'occupation symbolique : l'architecture, l'urbanisme, la peinture, regardent et rejettent, corrigent et imaginent une ville nouvelle.

Il existe aussi une rue, un espace symbolique qui apparaît hyper-sémiotisé chez presque tous les écrivains argentins des années vingt et trente, dont Jorge Luis Borges. C'est dans la rue que se perçoit le temps comme histoire et comme présent. Si, d'un côté, la rue montre la preuve du changement, d'un autre elle peut devenir le support matériel par lequel le changement se transforme en mythe littéraire. Et, plus encore, la rue traversée par l'électricité et le tramway peut être niée pour que soient cherchés au-delà les restes d'une rue qui n'avait pas encore été touchée par la modernisation, un recoin imaginaire des faubourgs inventé par Borges sous la figure des *orillas* — lisières, limites, bordures — indécises entre la ville et la campagne. À la fascination de la rue du centre, s'oppose la rue du faubourg, où la ville résiste aux stigmates de la modernité.

L'hétérogénéité est perturbante, plusieurs publics coexistent, ce qui signifie que se transmet à la sphère culturelle la trame sociale qui articule les différents secteurs : vieux créoles, immigrés et leurs fils. Ces superpositions réveillent nationalisme et xénophobie, et cautionnent alors le sentiment nostalgique éprouvé pour une ville qui n'est plus la même en 1920, si on la compare avec les images issues d'un passé récent⁴.

Le retour d'Ulysse

Pareil à Ulysse revenant vers son Ithaque natale, Borges rentre à Buenos Aires en 1921 et y publie en 1923 son premier recueil de poèmes, *Fervor de Buenos Aires*. C'est le retour au foyer du voyageur qui revient — investi des pouvoirs que lui procurent les expériences vécues en Europe — pour rester, pour s'enraciner et pour poétiser sa terre natale. Toutefois, à cette époque il ne s'était pas encore identifié à Ulysse. Il le fit rétrospectivement des années plus tard lorsqu'il écrivit dans *El Hacedor* son « Art poétique » :

2. Voir Richard Morse, « Ciudades periféricas como arenas culturales », dans Collectif, *Cultura Urbana Latinoamericana*, Buenos Aires, Clacso, 1985.

3. *Ibid.*

4. Voir Beatriz Sarlo, *op. cit.*

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.

On raconte qu'Ulysse, lassé des prodiges
Pleura d'amour à la vue de son Ithaque
Verte et humble. L'art est cette Ithaque
de verte éternité et non de prodiges.

Il commence à créer un double trajet dans sa relation avec la ville. D'abord le sens transite du discours poétique vers la ville et ses espaces, mentionnés comme référents, mais, peu à peu, à travers elle, prend forme une autre trajectoire qui pourrait être considérée comme un second temps de la première: la relation spéculaire entre discours et référent s'inverse, puisque, pour comprendre ce dont on parle, il faut pouvoir le comparer, il faut disposer d'un certain paradigme qui s'est constitué en mêlant « le grand village » de l'enfance avec le modèle des villes européennes qu'il a connues. Avec ce paradigme comme référent, il invente désormais, peu à peu, une ville depuis les limites du faubourg pour arriver, en 1929, à écrire un des plus beaux poèmes qui consacrent le mythe: « La fondation mythologique de Buenos Aires », repris dans son livre *Cuaderno San Martin*.

Parallèlement à la vision euphorique et à la création de l'aura sacrée des lieux et moments spéciaux dans ces espaces suburbains, se développent la nostalgie et l'envie de récupérer cette Ithaque humble et verte qui a été transformée par le temps, ces longues années passées en Europe. Le modèle est celui de la petite échelle de la *polis* — telle que la décrit Aristote — dans laquelle chaque citoyen doit connaître tous les autres, dans laquelle les relations en tête-à-tête permettent la conversation sur la place ou dans les cafés. La vie à Genève, le modèle de ce petit État à échelle humaine, modifia l'idée de ville chez Borges. De plus, pendant ce temps, Buenos Aires s'est développée et Borges ne se sent pas à son aise dans cette grande métropole bruyante qui a commencé à se peupler d'immigrés, à s'étendre et à rejeter la vie d'antan vers la périphérie. Le passage de la ville avec quelques-uns de ses référents concrets à la ville mythologique s'accompagne d'un changement de ton qui va de la célébration à l'élégie, comme en témoigne le poème « Elegía de los Portales de Palermo » (« L'élégie des portails de Palermo »), ainsi que « La fondation mythologique de Buenos Aires ».

La verte Ithaque sera concrètement le faubourg de Palermo où Borges passa son enfance, le lieu du *genos*, des dieux lares de la famille et de la patrie. Dans « L'élégie des portails », s'affirme la nostalgie pour le faubourg qui n'existe plus, mais qui doit être sauvé de l'oubli en essayant de faire subsister dans la mémoire de ceux qui

viendront « Un Palermo pintado con vaivén de recuerdo / y que se va en la muerte chica de los olvidos » (« Palermo peint avec un va-et-vient de souvenirs / et qui s'en va dans la petite mort des oublis »). Il ne s'agit déjà plus seulement de crépuscules ou de lieux découpés, presque abstraits, mais apparaît aussi le souvenir autobiographique. Le poète a pour mission de sauver de l'oubli avec sa voix la ville de son rêve, cette Ithaque qui est la clef de son désir, la mesure de son espoir⁵. Mandat paternel sans doute, parce que Borges veut écrire ce que son père n'avait pas réussi à écrire lui-même, ce père qui lui avait laissé d'innombrables livres en anglais et, plus tard, la cécité.

Comme tout « grand village », l'humble Ithaque du Río de La Plata souffre d'un mal chronique:

il n'y a pas de légende sur cette terre ni un seul fantôme qui chemine de par les rues [...]. Notre réalité pensée est mendicante. Ici aucune idée n'a été engendrée qui puisse ressembler à mon Buenos Aires, à ce Buenos Aires innombrable [...].

Déjà Buenos Aires, plus qu'une ville c'est un pays et il faut lui trouver la poésie, la musique, la peinture, la religion et la métaphysique qui conviennent à sa taille. Voilà la grandeur de mon espoir qui nous invite tous à être des dieux et à travailler pour son incarnation⁶.

Dans *El tamaño de mi esperanza*, ce livre-programme publié en 1926 qui ne fut ni réédité, ni inclus dans les *Œuvres complètes*, on peut voir comment Borges attribue à Buenos Aires le rang de *polis*, car, plus qu'une ville, c'est un pays et pour l'élever à la catégorie de *polis* il faut lui inventer toute une mythologie. Sur les traces d'Ulysse, le voyageur se constitue ce sujet poétique qui a le don d'ubiquité et qui, entre autres fonctions, deviendra d'abord le mythographe de Buenos Aires.

Lorsqu'en 1923 il n'est encore Personne, comme Ulysse, bien qu'il prétende être tout comme Homère, il chantera avec nostalgie cette ville que ses ancêtres ont aidé à construire en prenant part aux batailles.

Si, dans un premier temps, *Fervor de Buenos Aires* définit le programme poétique d'un *moi* souverain et la valorisation du regard du poète sur la ville, apparaît ensuite dans les livres postérieurs son intention d'agrandir et de modifier la signification du caractère créole en créant et en transformant en mythes les personnages quotidiens du faubourg, hérités de la tradition, principalement du poète Evaristo Carriego. Celui-ci peut être considéré comme le « Poeta — Padre » du

5. Voir Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926.

6. *Ibid.*

faubourg de Palermo et de sa mythologie. Borges publia en 1930 un livre dédié à Palermo et à son poète, *Evaristo Carriego*, qui pourrait être considéré comme son seul livre de critique littéraire.

Ferveur de Buenos Aires

Le premier recueil de poèmes de Borges révèle une lecture de la ville faite avec un regard plus imaginaire que réel, mais peut-être, pour cela même, capable d'engendrer une matière poétique authentique. En même temps, il y a en lui un certain réalisme du passé.

L'idéal esthétique *Ultraista* que pratique Borges a été bien défini comme un *créolisme* urbain d'avant-garde. Sa réussite repose dans la possibilité d'intégrer les deux courants jusqu'alors opposés : la ligne du nationalisme et la ligne du cosmopolitisme. Dans ce projet, on peut distinguer les traits d'une conscience poétique mythogène qui caractérise la production poétique de l'époque et qui s'est incarnée dans le *creacionismo* du poète chilien Huidobro. Le véritable acte créatif, l'art historique, prend naissance dans son acte fondateur — ce qui a un commencement existe. Les professions de foi poétiques marquent donc le début, le nouveau, particulièrement dans les cultures jeunes. La poésie est en train de naître — et se pense aussitôt en fonction du futur —, mais sa naissance sera la cristallisation d'un élan poétique premier, la marque du commencement⁷.

Pour l'avant-garde de Buenos Aires, la ville et la pampa sont des objets culturels, Borges les nomme « Totems » ; le nouveau système les met en place dans le poème en tant qu'esthétique fondatrice. Se répète la dichotomie campagne / ville, pôles qui réapparaissent comme noyaux extrêmes d'un vieux parcours, lequel s'inscrit de nouveau dans les emblèmes de l'avant-garde des deux groupes qui s'affrontent : *Florida* et *Martin Fierro*. Il s'agit du vieux dilemme sud-américain entre la métropole ouverte aux vents du monde et la campagne, réaffirmation du sentiment national. Mais la campagne et la ville sont des inventions, des espaces mythiques. Dans le cas de Borges, cette conjonction est claire parce que son lieu d'énonciation privilégié devient excentré et se situe à égale distance de la ville et de la pampa. Les mots « pampa » et « barrio » sont divinisés, ils marquent un lieu indéterminé, non pas utopique mais a-topique, le faubourg ou les limites ; zone indécise où campagne et ville confondent leurs limites et entrecroisent leurs attributs⁸. Le faubourg — comme l'a

7. Voir Jorge Monteleone, « La noción de futuridad y la categoría de principio en la vanguardia hispanoamericana », *Cuadernos de Literatura*, Argentine, Universidad Nacional del Norte, 1989.

8. *Ibid.*

aussi signalé Pierre Sansot⁹ — absorbe la présence de la campagne dans la sphère urbaine. Donc, pour fonder la Buenos Aires mythologique, Borges choisit ce lieu d'énonciation excentré.

Dans le poème « Al horizonte de un suburbio » (« À l'horizon du faubourg »), les images de la pampa s'introduisent à travers les « limites ». Cinq strophes commencent par le vocatif « Pampa » dont les effluves pénètrent à travers « las maneras guitarras sentenciosas » (« les ruses des guitares sentencieuses »), « los altos benteveos » (« le chant des oiseaux de la Pampa »), « en el ruido cansado de los carros de pasto que vienen del verano » (« le bruit fatigué des chariots remplis de foin qui viennent de l'été »). Le poète sent la pampa depuis un espace urbain ouvert qui fait pénétrer le ciel dans la maison : le patio. « La llaneza de un patio colorado me basta para sentirte mía » (« L'étendue rougeâtre d'un "patio" me suffit pour te sentir mienne »).

Ce lieu d'énonciation « extraterritorial » souligne l'originalité de Borges dans le champ littéraire argentin. Le flâneur de Borges, appelé *viandante*, choisit la solitude et le vagabondage dans le faubourg et réclame à la fois la perception familière et mythologique de Buenos Aires. Il s'agit là d'une pratique créatrice d'une aura sacrée. « Simulacre de la ville perçue comme transposition analogique du propre simulacre, celui du moi¹⁰ ». Le moi poétique se déplace avec une ubiquité silencieuse parmi les lieux dont il se sent proche et lointain à la fois, il harmonise le nouveau et ce qui est déjà familier, et crée ainsi l'espace mythique.

Dans le prologue de *Fervor de Buenos Aires*, supprimé dans les éditions ultérieures, Borges fait une profession de foi selon laquelle la raison d'être et la substance de la poésie sont autobiographiques. Le but de toute poésie serait la transmutation de la réalité palpable en réalité intérieure et émotionnelle. Il y aurait une oscillation entre les données personnelles concrètes et une transposition analogique dans les matériaux urbains.

Au commencement Borges dit que

sa patrie, Buenos Aires, n'est pas le mythe géographique dilaté que ces deux mots signalent : c'est ma maison, ce sont les quartiers amis, et aussi ces rues et recoins tranquilles auxquels je consacrais mon temps, mais, et à la fois, ce que j'ai ressenti grâce à eux d'amour, de peine et de doute.

Après le mythe géographique, apparaissent le mythe de l'origine, le non-historique, l'espace et le temps analogiques du moi solitaire, unique. En

9. Voir Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

10. Voir Enrique Pezzoni, « *Fervor de Buenos Aires*: Autobiografía y autorretrato », *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

même temps, la Buenos Aires du faubourg, des rues dépeuplées — pour exercer la nostalgie, il fallait qu'elles soient vides — va se remplir des traces de l'histoire autobiographique et de l'histoire de la patrie.

La flânerie

On trouve dans *Fervor de Buenos Aires* un double mouvement d'affirmation et de négation, de saturation et de vide¹¹. Il s'agit de la fondation mythologique de la ville et de ses lieux choisis, découpés, et à la fois de leur démolition. Ce mouvement n'est autre que la manière particulière de Borges de soutenir la représentation du désir comme le trajet d'une flèche qui se dirige vers la cible, mais qui ne l'atteint jamais, un désir qui croit parfois à l'illusion d'avoir été satisfait, mais qui, d'autres fois, prend conscience de son échec et sait que poétiser n'est que sauver les choses de l'oubli, une façon de dessiner la mémoire pour ceux à venir. Ce va-et-vient du désir entre l'affirmation et la négation du *moi* et du monde est, en conséquence, une oscillation entre le jeu imaginaire où le temps s'arrête emprisonnant l'image fixée dans l'espace de la page et la prise de conscience de la réalité du devenir temporel que tout peut modifier.

Une lecture de l'espace dans les poèmes révèle ce procédé qui semble engendrer et déterminer la mémoire de celui qui parle et le temps qui passe, du fait que le *moi* est projeté dans les objets et les lieux qu'il nomme dans une alliance momentanée.

Dans les premiers textes de Borges, apparaît la ferveur comme un geste spectaculaire, agressif — ardeur, douleur intense — et ce dernier est presque religieux, il renvoie à l'idée de rituel [...] la tactique de Borges consiste à créer et à détruire un *moi* qui se projette dans l'exaltation et la destruction. Divinisation et rejet, ferveur pour et contre¹².

Les trois premiers poèmes fonctionnent comme un frontispice, une grande façade du livre qui annonce tout l'ensemble et les processus de poétisation; les lignes argumentatives qui s'ébauchent alors vont se développer tout au long des poèmes suivants:

- 1) parcours, lieux, espaces, moments de la journée ou de la nuit, rituels, reconnaissances;
- 2) programme poétique, le désir et le métier du poète, ses réussites et ses échecs;
- 3) la ville comme archive de l'histoire de la patrie et de l'histoire autobiographique.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

Les lieux ont en eux-mêmes un poids symbolique antérieur, il existe une *poïesis* de la ville même, « la poétique n'est pas seulement une qualité du langage des poètes, c'est d'abord une qualité de certains lieux¹³ ». Il existe donc toute une tradition qui a déjà poétisé les lieux urbains et Borges la reprend. D'ailleurs, il faut signaler aussi que surgit un rapport spéculaire que Borges définit — non par hasard — dans les premiers vers du poème « Arrabal » (« Faubourg ») où il présente son lieu préféré d'errance dans la ville: « el arrabal es el reflejo de la fatiga del viandante » (« le faubourg est le reflet de la fatigue du flâneur »). « La ville imagine en nous, on ne sait jamais en elle qui reflète et qui est reflété, quel est le son et quel est son écho¹⁴. » On peut donc voir comment le monde est confondu avec son référent; la légende ou les vers seront plus réels que les rues évoquées. Le processus de poétisation est réalisé au moyen d'une rhétorique de la marche caractérisée par l'effet du découpage. Pour la fonder, le poète cède à la tentation d'ignorer la croissance, le processus de changement, pour sauvegarder la charge imaginaire des lieux urbains et il choisit, découpe, par exemple, « une rue incon nue », afin de la transformer en noyau du poème. La synecdoque et l'asyndète sont les figures fondamentales de ce découpage¹⁵. L'asyndète opère une sélection et une fragmentation de l'espace parcouru. Elle saute par-dessus les éléments relationnels et en omet des parties entières. Elle pratique une ellipse des lieux conjonctifs. La synecdoque dilate un élément de l'espace pour faire de lui une totalité. Des fragments sont retenus comme des reliques. Le détail passe au premier plan et l'ensemble se miniaturise, la continuité se défait et sa vraisemblance se déréalise. Au moyen de ces gonflements, diminutions et fragmentations du travail rhétorique, se crée une anthologie de lieux et d'espaces. Par exemple, dans les rues du faubourg est soulignée la petitesse de l'herbe (« pastito ») qui pousse « desesperadamente esperanzado » (« dans l'espoir désespéré », un oxymore classique chez Borges) entre les pierres du nouveau pavé urbain qui a gagné peu à peu de l'espace sur la campagne voisine. De même, les corniches ou les façades des maisons anciennes et austères sont scrutées avec soin, mais il n'y a jamais une vision totalisatrice, un regard d'en haut sur les choses. L'œil descend, il adhère aux petits détails du paysage de ces lieux du faubourg.

En face des questions: qu'est-ce qu'on rêve? qui véhicule cette tradition? quelle est la fonction des objets et des lieux urbains dans cette rêverie? la réponse est déjà donnée par les trois premiers

13. Pierre Sansot, *op. cit.*

14. *Ibid.*

15. Voir Michel de Certeau, « Marches dans la ville », *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.

poèmes qui se complètent mutuellement en montrant la trajectoire du désir. En premier lieu, l'espace urbain apparaît comprimé dans les rues du faubourg, choisi comme l'espace de la vie où devra se produire l'expansion du désir, en créant une fusion émotionnelle entre le *moi* et les rues. L'on devine une vie presque rurale à l'intérieur des maisonnettes silencieuses du faubourg qui sont une promesse de possibilités pour l'œil du flâneur, « *codicioso de almas* » (« *envieux d'âmes* »). Puis on arrive à la conscience du simulacre mis en scène et qui est qualifié comme « *Voluntad heroica de engaño* » (« *Héroïque volonté de tromperie* »).

Las calles de Buenos Aires
ya son la entraña de mi alma.
No las calles enérgicas
molestas de prisas y ajetreos
sino la dulce calle de arrabal
enternecida de árboles y ocasos
y aquellas más afuera
ajenas de piadosos arbolados
donde austeras casitas apenas se aventuran
a entrometerse en la honda visión
hecha de gran llanura y mayor cielo.
Son todas ellas para el codicioso de almas
una promesa de ventura
pues a su amparo hermanánse tantas vidas
desmintiendo la reclusión de las casas
y por ellas con voluntad heroica de engaño
anda nuestra esperanza.
Hacia los cuatro puntos cardinales
se han desplegado como banderas las calles
ojalá en mi versos enhiestos
vuelen esas banderas.

Les rues de Buenos Aires
sont déjà les entrailles de mon âme.
Non pas ces rues énergiques
gênées par l'empressement et le tracas
mais la douce rue du faubourg
attendrie par ses arbres et le soleil couchant
et celles plus lointaines
sans arbres protecteurs
où d'austères maisonnettes osent à peine s'aventurer
à s'introduire dans la profonde vision
faite de grandes plaines et d'un ciel plus immense encore.
Elles sont toutes pour l'envieux d'âmes
une promesse de bonheur
puisque sous leur toit fraternisent tant de vies
démentant la réclusion des maisons
et notre espoir va à travers celles-ci

avec une héroïque volonté de tromperie.
Vers les quatre points cardinaux
Les rues se sont déployées comme des drapeaux
Puissent sur mes vers dressés
flotter ces drapeaux

Dans les quatre derniers vers, l'œil du flâneur se place comme s'il était le centre de l'espace dans un point à partir duquel les rues se sont épanouies comme des drapeaux vers les quatre points cardinaux — ambitieuse projection spatiale du désir et nouvelle introjection spéculaire du même en inversant le rapport entre rues et vers, entre les mots et leurs référents. Maintenant les rues devront circuler, voler, à travers ces vers. En premier lieu, les rues engendrent les vers, mais après ils se dressent (« *enhiestos* »), s'élèvent comme des mâts, portent vers les hauteurs les rues en les transformant en matière poétique. Il y a un double parcours du sens: on part de la matérialité de l'expérience urbaine — mouvement fortement référentiel, parcours de la ville réelle — et on revient à la problématique suggérée par la matérialité des mots puisque le langage annonce sa présence auto-consciente en tant que médiateur avec la réalité. Rapport spéculaire qui est aussi, à partir du prologue du livre, un rapport de spécularité et d'indifférenciation entre l'auteur et le lecteur. Peu importe qui est celui qui écrit et qui est celui qui lit. Le *moi* poétique se disperse et se recompose dans chaque lecteur:

Si les pages de ce livre permettent quelques vers heureux, je demande pardon au lecteur pour les avoir usurpés moi-même à l'avance. Nos néants diffèrent peu. Il est trivial et fortuit le fait que tu sois le lecteur de ces exercices et moi, leur rédacteur.

En tout cas, ce *moi* qui parle marque sa présence par sa seule capacité à identifier ce qu'il a vu, bien que ce monde des objets modèle l'âme en créant une correspondance entre celui qui parle et ce que son œil a découpé. Il dit dans un autre poème « *Soy el único espectador de esta calle, si dejara de verla se moriría* » (« *Je suis le seul spectateur de cette rue, si j'arrêtais de la regarder, elle mourrait* »): il ironise ainsi sur son adhésion à la philosophie idéaliste. Le *moi* poétique se propose donc contre la tyrannie du silence et de l'oubli.

Le deuxième poème nous amène dans l'espace de l'ancien cimetière de La Recoleta, l'œil du flâneur se glisse dans un coin tranquille et, au moyen d'effets de contraste, ce lieu des morts sert à rehausser la vie, la valeur de l'existence, une vie que le désir va porter de nouveau vers les rues dans le troisième poème. Le poète écrit dans « *La Recoleta* »:

Nos place la quietud
equivocamos tal paz de vida con el morir
y mientras creemos alabar el no-ser,

alabamos el sueño y la negligencia.
Vehemente en las batallas y apacible en las bóvedas
sólo el vivir existe [...].

Nous apprécions la quiétude
nous confondons cette paix de la vie avec le mourir
et pendant que nous croyons louer le non-être
nous louons le rêve et la négligence.
Seul le vivre existe
véhément dans les batailles et paisible dans les tombes [...].

Et réapparaissent les palpitations de la vie: le *moi* fusionne avec
« la sombra benigna de los árboles » (« l'ombre bienfaisante des
arbres »), avec « el viento rico en pájaros que sobre las ramas ondea »
(« le vent plein d'oiseaux sifflant entre les branches »):

[...] alma mía que se desparrama por corazonas y calles
fuera milagro que alguna vez dejaran de ser
milagro incomprensible, inaudito
aunque su imaginaria repetición
abarque con horror la existencia.

[...] mon âme toi qui te répands dans les cœurs et les rues
il serait un miracle s'ils cessaient d'exister
un miracle incompréhensible, inouï
bien que sa répétition imaginaire
embrasse avec horreur l'existence.

Le poète médite près du lieu où il devrait être enterré, mais le
poème est bien loin d'être une élégie ou une épitaphe, le cimetière
est plutôt un autre parmi les lieux urbains visités par les vivants
comme « El Jardín Botánico » (« Le jardin des plantes ») ou « La plaza
San Martín ».

Dans le troisième poème, « Calle desconocida » (« Rue incon-
nue »), le désir est rendu à la rue. Y apparaît la conjonction du cou-
cher du soleil et de la rue ignorée que, tout de suite, le *moi* poétique
va transformer « en légende ou en vers ». Pour la première fois, on
peut voir l'espace urbain peuplé par d'autres êtres qui ont déjà vécu et
celui-ci est donc choisi en tant qu'archive de l'histoire. C'est un
passé qui est à la fois autobiographique et évocateur des lieux et
personnages qui appartiennent à l'histoire de la patrie concentrée
dans la ville de Buenos Aires. Le poète prend donc en charge la
tradition, celle de l'histoire personnelle — le faubourg où il a vécu —,
celle des personnages populaires et des citoyens éminents, dont font
partie aussi ses ancêtres.

Espace de la nuit tombante, la lumière « penumbra de la paloma »
(« pénombre de la colombe ») charge la rue d'une tendresse privi-
légiée. Cette tendresse va aussi servir à la continuité de la vie, le
présent du poète transitant par des « Golgothas de jadis »:

Lo cierto es que la sentí lejanamente cercana
como recuerdo que si llega cansado
es porque viene de la hondura del alma.
Intimo y entrañable
era el milagro de la calle clara.
Y sólo después entendí que aquel lugar era extaño
que toda casa es candelabro
donde arden con airada llama las vidas
que todo inmediato paso nuestro camina
sobre Gólgotas ajenos.

Ce qui est certain c'est que je l'ai senti lointainement proche
comme un souvenir qui arriverait fatigué
parce qu'il vient du plus profond de l'âme.
Intime et fort
était le miracle de la rue claire.
Et c'est seulement par la suite que je compris
que ce lieu était étrange
que toute maison est un candélabre
où brûlent comme des flammes les vies
et que nos pas présents cheminent
sur les Golgothas de jadis.

S'inaugure ainsi dans le livre le mythe de l'origine, où les rues s'intro-
duisent dans la chronique familière du chimérique et du mythique.

« Le poème répète une voix ancienne et traditionnelle avec
laquelle dans cet instant unique il se (con)fond, légitimant ainsi son
actualité par la recreation du passé. » Borges marque ses distances
vis-à-vis de l'anecdote autobiographique et superficielle, et se propose
plutôt de révéler les conditions mêmes dans lesquelles le *moi* se
perçoit lui-même et perçoit le monde. Pour poétiser les choses, il faut
les lier au vécu, « les penser avec dévotion » et c'est ce qu'il met en
application lorsqu'il chante Buenos Aires. Il affirme que « toda
literatura es autobiográfica, todo es poético en cuanto nos confiesa un
destino ¹⁶ » (« toute littérature est autobiographique, tout est poétique
lorsqu'un destin nous est confessé »).

L'heure prestigieuse de la tombée du jour, mille fois traitée en
littérature, est ici une borne floue entre le jour et la nuit qui se
combine très bien avec ce faubourg limitrophe entre la ville et la
pampa; en même temps, elle nous transmet le sentiment de l'ina-
chévé. C'est en cette heure oblique qu'est engendré l'acte de poétisa-
tion, produit d'une conscience mythogène. Le passé s'invente dans
un acte de fondation dont la temporalité est presque mythique. Le
prestige poétique de la tombée du jour, de façon magique, déréalise la
réalité et rend concret le poétique.

16. Cité dans Enrique Pezzoni, *op. cit.*

[...] Quizá esa hora única
aventajaba con prestigio la calle
dándole privilegios de ternura
haciéndola tan real como una legenda o un verso [...].

[...] Peut-être cette heure unique
avantageait avec prestige la rue
en lui donnant une tendresse privilégiée
et la rendant aussi réelle qu'une légende ou un vers [...].

Dans ce poème, se complète aussi l'inversion entre l'écriture et le monde référentiel. Les rues transportées par les vers, dans le premier poème, ont perdu dans le troisième leur réalité et deviennent légende. Grâce à cet acte mythificateur, les rues seront crédibles et lisibles. Partant des pierres du cimetière de La Recoleta (deuxième poème), la vie retourne vers la rue, le flâneur va continuer son errance en quête du vide qu'il comblera par ses vers.

Le poème intitulé « Vanilocuencia » (« Vain discours ») est important pour comprendre ce désir qui s'élance et se retient, qui institue et destitue. Dans les deux premiers vers, il annonce le rôle que va jouer la ville: « la ciudad está en mí como un poema que no he logrado detener en palabras » (« la ville est en moi comme un poème que je n'ai pas réussi à retenir par des mots »), mais tout de suite, à « l'exception de quelques vers » — le poète reconnaît avoir réussi en partie ce poème essentiel —, apparaît la vie qui coule « et prend de l'avance sur le temps ». Sa propre rue, sa propre maison seront marquées par le sceau du changement et resteront insensibles à la poésie.

Para qué esta porfía
de clavar con dolor un claro verso
de pie como una lanza sobre el tiempo
si mi calle, mi casa
desdeñosas de plácemes verbales
me gritarán su novedad mañana.
Nuevas
como una boca no besada.

Pourquoi cet entêtement
à vouloir planter avec douleur un vers limpide
debout comme une lance sur le temps
si ma rue, ma maison
dédaigneuses des éloges verbaux
vont me crier demain leur nouveauté.
Nouvelles
comme une bouche pas encore baisée.

Dans le poème « La vuelta » (« Le retour »), le poète prend contact, après de longues années d'absence, avec sa maison natale entourée d'une aura d'aubes et de soleils couchants. L'ambiance lui semble

étrange, il tâte les arbres du jardin, il refait « antiguos trayectos como quien recobra un verso olvidado » (« d'anciens trajets comme quelqu'un qui retrouverait un vers oublié »). Mais il sait que retrouver sa maison lui prendra beaucoup d'années, peut-être autant que celles passées en Europe. La maison n'a pas souffert des changements visibles, mais, lui, en revanche, a été travaillé par le temps :

[...] cuánta quebradiza luna nueva
infundirá al jardín
su dulzura
antes que llegue a reconocerme la casa
y vuelve a ser una provincia de mi alma!

[...] combien de fragiles lunes nouvelles
reprennent dans le jardin
leur douceur
avant que la maison ne me reconnaisse
et redeviennent une province de mon âme !

Dans les deux poèmes, on peut voir la rhétorique du découpage pratiqué par le *viandante*: sa rue et sa maison sont coupées de la ville globale; la maison primordiale de l'enfance est le lieu où l'on admet le devenir temporel et où l'on ignore les autres lieux urbains où le changement est beaucoup plus évident. On peut aussi observer la symbiose entre le *moi* poétique et l'espace où il se déplace.

Dans le discours littéraire de l'époque

l'œil fait table rase, absorbe sans discrimination le panorama urbain, on retrouve en particulier cette caractéristique chez les poètes qui balayent tout ce qui se présente devant le flâneur. En revanche, Borges est reconnu pour sa volonté de perturber l'espace conventionnel et les choses, leur donnant d'autres alternatives lorsqu'il les intègre au discours. Le *moi* de la poésie de Borges s'élance dans une aventure spirituelle en errant de par la ville où les images proposent l'approche de l'histoire et en même temps attirent l'attention sur la fonction représentative du langage¹⁷.

La première époque de Borges poète est caractérisée aussi par deux qualités en rapport avec ses référents urbains. D'abord le caractère de déchiffrage au moyen du regard sur les choses, les lieux, espaces ou moments privilégiés. Ensuite, un ton intimiste pour les nommer :

L'essentiel du déplacement vers le hors-texte réside dans l'intuition que tout le problème du réel, du hasard et de l'ordre se réduit à une question de lecture, ce qui nous renvoie de nouveau à une écriture

17. Francine Masiello, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

qui n'est plus écrite ni non plus à écrire: elle est à déchiffrer, inscrite dans la mouvance de l'événement ou dans la fixité des choses¹⁸.

L'urbaniste Richard Morse définit Borges comme le cryptographe de Buenos Aires. Le *moi* poétique se trouve seul face à ce qu'il va déchiffrer, à ce qu'il découvre, il n'y a pas de visage, ni de voix, ni de son qu'il ne puisse contrôler. Il y a un mouvement presque rituel qui se combine parfaitement avec ce ton intimiste et avec la rhétorique du découpage des choses et des faits. Mais le *moi* poétique ne revient pas dans son intimité en laissant derrière lui les traces de la vie urbaine; il n'a pas besoin d'aller et revenir comme chez Baudelaire, pour qui le *moi* se développe dans le spectacle urbain pour vivre et sentir la palpitation de la vie et revient ensuite vers une attitude de recueillement solitaire. Le *moi* de Borges est une présence qui se multiplie dans chaque geste de l'acte de marcher, un *moi* dispersé et possédant le don d'ubiquité. L'espace de la ville est le théâtre d'une quête des lieux, des moments secrets et des empreintes du passé cachés au regard des autres:

La relation entre le texte et la ville est donc analogique et projective: le texte prétend s'ouvrir sur la « vraie vie » et la ville demande à être lue comme un livre ou une carte [...]. Le flâneur interroge l'espace pour faire apparaître ce que personne ne voit et que le poète montre comme merveilleux dans sa fragmentation du réel. Le flâneur est toujours en attente pour produire l'aura des choses¹⁹.

Cette prégnance dans l'attente serait liée au fait qu'en elle-même se réalise le mythe de l'éternel présent non séparé du passé et du futur, donc une sorte de maîtrise du temps. Il en va de même chez Borges et chez Breton: « Indépendamment de ce qui arrive ou n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique²⁰. »

Chez Borges, c'est une sorte de perspective en trompe-l'œil qui oblitère le passage du temps et une sorte d'exposition du mystère de ce qui est en état virtuel. Borges a ainsi défini le fait esthétique:

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos, ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido a perder o están por decir algo; esta inminencia de una revelación que no se produce es quizá, el hecho estético.

« La muralla y los libros », 1950

La musique, les états de félicité, la mythologie, les visages travaillés par le temps, certains crépuscules, certains lieux, veulent nous dire

quelque chose, ou ils ont dit quelque chose que nous n'aurions pas dû perdre, ou sont en train de dire quelque chose, cette imminence d'une révélation qui ne se produit pas est, peut-être, le fait esthétique.

L'attente de Borges est donc définie comme l'imminence d'une révélation qui ne se produit pas, ce qui nous ramène à nouveau aux racines du désir borgésien qui a été décrit plus haut comme une flèche qui pointe vers son but, mais ne l'atteint jamais. Pour mieux comprendre chez lui la quête permanente du parcours du *moi* poétique, il faut lire son poème « L'autre tigre ». Le poète cherche un tigre, mais dès qu'il passe aux mots ce tigre devient authentique, une série de tropes littéraires, et le poète cherchera toujours « el otro tigre, el que no está en el verso » (« l'autre tigre, celui qui n'est pas dans les vers »). Il s'agit d'une « aventura antigua e insensata » (« aventure ancienne et insensée »), mais sur laquelle le poète insistera toujours, une aventure qui se déroule entre les mots et les choses. La quête et l'attente sont les raisons de son être poète-flâneur. Un bel exemple de l'illusion du temps suspendu et de l'attente est le poème « El truco », jeu de cartes espagnol, un des rituels du faubourg de Palermo duquel il est fait mention maintes fois. Il s'agit de « un embeleco de la mitología criolla » (« un artifice de la mythologie créole ») pour exorciser le temps, tandis que la vie quotidienne demeure arrêtée au bord de la table de jeu.

C'est ainsi que la quête de cette poétique de la ville continuera à travers toute l'œuvre de Borges, spécialement dans les poèmes où s'accroissent la vision dysphorique et la pleine conscience de ne sentir que la nostalgie d'une ville d'autrefois. Dans sa vieillesse, il arrivera jusqu'à dire de son rapport à la ville: « Yo viví en una ciudad que también se llamaba Buenos Aires » (« J'ai vécu dans une ville qui s'appelait aussi Buenos Aires ») ou, mieux encore: « no nos une el amor sino el espanto, será por eso que la quiero tanto » (« ce n'est pas l'amour, mais l'épouvante qui nous unit / serait-ce peut-être pour cela que je l'aime autant »), en rappelant à chaque fois l'aura qui entourait les lieux choisis par sa nostalgie, la ville étant toujours la scène de ses joies, de ses humiliations et de ses échecs.

La perception de l'aura

On peut observer dans la perception de l'aura et dans l'expérience du changement des rapprochements et des différences entre Borges et Baudelaire²¹. Si l'on pense aux titres des livres *Le spleen de Paris* et

18. Lino Gabellone, « La ville comme texte », *Lingua e stile* (Bologna, Il Mulino), n° 2, 1976.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*

21. Voir Silvia Molloy, « Flâneries textuales: Borges, Benjamin, Baudelaire », dans Lía Schwartz de Lerner et al., *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Cátedra, 1986.

Fervor de Buenos Aires, on peut voir l'écart entre eux. Baudelaire enregistre avec désœuvrement la perte de l'aura, du « regard familial » entre le sujet et sa ville. Borges, soutenu par son idéalisme, prétend maintenir cette vision auratique, en désirant une perception à la fois familière et mythologique, écartée et proche comme chez Breton, de ce que le regard du flâneur découpe dans la ville.

La nostalgie et la mémoire culturelle soutiennent l'aura dans la flânerie de Baudelaire et de Borges, mais si Baudelaire, pour se protéger de la réalité d'une ville qui change, cherche le souvenir symbolisateur et le sentiment historique du « suranné » en pratiquant une nostalgie allégorisatrice, Borges cherche, en revanche, le souvenir précis, celui de ses ancêtres, en pratiquant une nostalgie réaliste du passé qui, d'ailleurs, est déjà codifiée dans la littérature argentine: il s'agit d'un *topos* dans les textes des bourgeois de 1880, époque durant laquelle se produit le premier choc modernisateur. C'est donc un souvenir autobiographique relié à celui d'une classe sociale.

« La fondation mythologique de Buenos Aires »

Dans ce poème, qui est peut-être celui qui sera dans toutes les anthologies, Borges arrive à entrelacer le mythe avec l'histoire dans une coexistence parfaite²². Si la mythologie est quelque chose de plus que l'histoire transformée en souvenir, ce poème en est le témoin. Les deux premiers vers sont interrogatifs, caractéristique qui va marquer tout le poème du sceau de l'incrédulité et qui culminera dans les deux derniers, où la fondation de la ville devient littérature et la ville elle-même aussi éternelle que la nature, hors du temps.

¿ Y fué por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?
Írían a los tumbos los barquitos pintados
entre los camalotes de la corriente zaina.

Est-ce par cette rivière de boue et de rêverie
que les proues sont venues pour me fonder la patrie?
Les petits bateaux peints chancelaient
entre les plantes du courant obscur.

Le mélange de fiction et d'histoire avec lequel va se construire le mythe est déjà tout au début dans la nature du Rio de la Plata, la voie par laquelle arrivèrent les bateaux: il est fait avec de la boue et de la rêverie (« barro », « sueñera »). Les petits bateaux peints — tendresse des diminutifs propres de l'espagnol — sont comme des jouets et ils avancent en chancelant, incertains. La synecdoque « proues » au lieu

de bateaux connote au contraire la force pour frayer un chemin. Le datif éthique « me fonder (la patrie) » produit l'effet de l'appropriation de l'histoire de la patrie qu'on a vu apparaître dans les premiers poèmes qui nommaient la ville des ancêtres.

Dans les deuxième et troisième strophes, le poète ironise aussi avec tendresse sur les *topoi* des voyages de la conquête des Amériques, y compris sur l'anthropophagie des Indiens et sur les deux fondations de la ville. L'étonnement des conquistadores et les mythes des voyages maritimes introduisent les animaux fantastiques — « sirenas », « endriagos » — et la science européenne sera détournée par la magie du nouveau monde « de piedras imanes que enloquecen las brujula » (« les pierres aimantées qui détournent la boussole »). Deux ou trois touches de pinceau et l'histoire devient légende.

Dans la quatrième strophe sont évoquées les légendes sur les lieux précis de la fondation. Le poète discrédite les autres légendes et fabrique la sienne en affirmant que la ville a été fondée dans son quartier, le faubourg de Palermo, dans la « manzana » (noyau de cent mètres carrés des villes espagnoles en Amérique) qui existe encore aujourd'hui.

Dans la cinquième strophe se produit le passage au présent. Y est décrite la nature qui entoure la ville. Le devenir et l'histoire vont s'installer par le seul mot « persiste », permanence dans le temps qui rapproche l'univers du poème du moment de l'énonciation et de la lecture.

Dans les sixième et septième strophes est introduit le monde urbain avec des touches de pinceau précises: l'« almacén » (épicerie-buvette) des faubourgs et la rumeur des voix dans le rituel des jeux de cartes (le « truco »). La ville-faubourg se remplit de ses habitants typiques dont le « compadre » (apache), l'homme qui joue de l'orgue de barbarie et les participants aux réunions politiques, sur le fond de la musique de Buenos Aires (un piano joue du tango). Le mouvement du discours est proche de la technique cinématographique. Des images et des sons précis, découpés de l'ensemble, sont choisis pour représenter la vie urbaine. L'image de l'homme qui joue de l'orgue apparaît à contre-jour, découpée comme une ombre dans l'horizon, et semble s'approcher du lieu de l'énonciation et aussi de notre lecture. L'« almacén » apparaît au moyen du verbe « briller », comme peut briller « l'envers des cartes de jeu ». Le « compadre » « fleurit » au coin de la rue. Tout ce monde a existé réellement, mais son apparition dans l'écriture se fait par des passes de magie qui oblitérent toute origine ou causalité. George Steiner dit que le monde de Borges n'est jamais social mais mythique. Il faudrait ajouter que Borges est capable de produire le passage du social et de l'histoire au mythe et

22. On lira le texte du poème en annexe.

de revenir en arrière comme le prouve si bien ce poème, merveille de synthèse de l'évocation de Buenos Aires à travers le temps.

Dans la huitième strophe continue le peuplement du désert aux bordures de la ville, et la succession des crépuscules marque le passage du temps: « La tarde se había ahondado en ayer » (« La nuit s'était effondrée dans le temps »). Ce n'est plus seulement un présent éternel, les journées s'accumulent, mais le passé partagé par ces hommes est « illusoire »: on reprend ainsi le début du poème où la boue et la rêverie étaient les matériaux utilisés pour bâtir le poème, dans le jeu spéculaire du réel et de la fiction. Illusion peut-être de ce pays périphérique: « Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente » (« Il ne manquait que le trottoir d'en face »). La ville reste isolée et son visage regarde vers l'infini dans un face à face avec la pampa.

Enfin, les deux derniers vers ferment ce voyage à travers l'histoire devenue mythe et à travers ce mythe qui, autrefois, fut l'histoire. Le poète rapproche le commencement de la ville de la fiction:

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
La juzgo tan eterna como el agua y el aire.

Il se donne à moi le conte qui commença Buenos Aires:
Je la jugeai aussi éternelle que l'eau et que l'air.

Buenos Aires appartient désormais à l'ordre de la nature et à celui de l'art. Elle semble un poème aussi éternel que l'air et l'eau: on arrive à la sentir comme le mythe, a-historique, mais dorénavant faisant partie de la fiction, de l'écriture: « A mí se me hace cuento » (« Il se donne à moi le conte »). Une histoire à raconter, scriptible et lisible.

Borges a fait un voyage fondateur et ouvert l'espace de la légende en explorant la mémoire collective de la ville. En évoquant la légende fondatrice, il invente l'espace et les lieux de cette Buenos Aires d'antan et d'aujourd'hui. Les lieux choisis témoignent de la présence de choses absentes, une ville du début du siècle perdue dans le temps et récupérée par la nostalgie du poète. « Une ville européenne au milieu du désert », comme elle a été bien définie par García Márquez la première fois qu'il a visité Buenos Aires. Borges a choisi ce lieu d'énonciation dans les bordures pour écrire cette ville périphérique aussi sud-américaine que toutes les autres du continent malgré son regard toujours dirigé vers les modèles européens. Ainsi en témoignent la pampa silencieuse qui entoure la ville et la culture hétéroclite de l'Argentine.

Annexe

LA FUNDACION MITOLOGICA DE BUENOS AIRES

¿ Y fué por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria ?
Írían a los tumbos los barquitos pintados
entre los camalotes de la corriente zaina.

Pensando bien la cosa supondremos que el río
era azulejo entonces como oriundo del cielo
con su estrellita roja para marcar el sitio
en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.

Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
por mar que tenía cinco lunas de anchura
y aun estaba repleto de sirenas y endriagos
y de piedras imanes que enloquecen las brujula.

Prendieron unos ranchos trémulos en las costa,
durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo
pero son embelecocos fraguados en la Boca.
Fué una manzana entera y en mi barro: en Palermo

Una manzana entera pero en mitá del campo
presenciada de auroras y lluvias y suestadas
La manzana pareja que persiste en mi barrio:
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.

Un almacén rosado como revés de naípe
brilló y en la trastienda conversaron un truco,
el almacén rosado floreció en un compadre
ya patrón de la esquina, ya resentido y duro.

El primer organito salvaba el horizonte
con su achacoso porte, su habanera, y su gringo.
El corralón seguro ya opinaba: YRIGOYEN,
Algún piano mandaba tango de Saborido.

Una cigarrería sahumó como una rosa
el desierto. La tarde se había ahondado en ayer,
los hombres compartieron un pasado ilusorio.
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
La juzgo tan eterna como el agua y el aire.