

# STRUCTURE ET SIGNIFICATION DE FICTIONS DE J.-L. BORGES.

NOÉ JITRIK

I — Trois remarques sont nécessaires avant de nous aventurer dans le terrain ardu que nous offre Borges en général et *Fictions* en particulier (1).

a) Situé dans son monde de référence le plus immédiat et à la fois le plus profond, monde qui est celui de la littérature argentine et non celui de la littérature européenne, Borges apparaît comme un véritable novateur. Dès le début de sa carrière, à son retour d'Europe en 1921, il sentit que sa mission était de relever une littérature qui, objectivement, ne dépassait pas le stade du provincialisme ; il écrivit des poèmes, des manifestes, des articles, mais il sem-  
e qu'à partir de *Fictions* (1944) il ait enfin réalisé ses desseins. Les résultats de son action peuvent se situer dans trois domaines : les sujets (qu'il amplifie sans crainte d'excès de recherches), le langage (qui apparaît chez lui comme déjà soumis à critique, et qui cesse d'être seulement une transcription de la réalité incapable de porter un jugement sur elle), la pluralité de registres (grâce à laquelle il met en évidence la pauvreté d'un registre unique). Cette action fut radicale entre 1922 et 1926, sans connaître pourtant sa plus grande réussite à cette époque ; elle va la connaître surtout de 1935 à 1950, période pendant laquelle il réussit à s'ériger en modèle local d'une nouveauté unique pour la littérature argentine, dont les modèles avaient été presque invariablement étrangers. Destinée paradoxale : quant aux références culturelles, et peut-être même quant à la conception de la littérature, ce modèle national est plus européen que les modèles européens eux-mêmes. C'est principalement à partir de 1955 que sa leçon commence à avoir une influence sur la littérature argentine au moment où il commence à être apprécié sur le plan international : estimé en Europe il est de ce fait plus apprécié en Argentine. Malgré tout, ce rôle positif accompli par Borges n'implique pas qu'il soit en marge de certaines constantes de la littérature nationale, que ce soit du point de vue de la forme ou des significations. Sa faculté de créer un langage est une nouvelle façon de présenter de vieux conflits.

b) La diversité réelle de ce recueil ne doit pas cependant faire méconnaître son unité. *Fictions* rassemble deux séries de contes, publiées l'une en

1941 (*Le jardin aux sentiers qui bifurquent*), l'autre en 1944 (*Artifices*). En outre, ils furent écrits de 1935 (*L'approche d'Almotasim*) à 1943. Et chacun comporte des expériences particulières dont il faudra tenir compte. Cependant, dans la mesure où leur auteur leur a donné une unité en les groupant dans un volume, je les considérerai comme un texte unique, à l'intérieur duquel il conviendra de discerner une organisation ou une série d'organisations qui, mises en relief, rendront plus intelligibles leurs significations.

c) Du *Jardin aux sentiers qui bifurquent*, j'extrai ce passage : « — Précisément, dit Albert. *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* est une énorme devinette ou parabole dont le thème est le temps ; cette raison cachée l'empêche d'en mentionner le nom. Omettre toujours un mot, avoir recours à des métaphores ineptes et à des périphrases évidentes est peut-être la façon la plus emphatique de l'indiquer. C'est la façon tortueuse qu'a choisie à chaque méandre de son infatigable roman l'oblique Ts'ui Pên. » Dans l'*Examen de l'œuvre de Herbert Quain*, ce dernier « affirme aussi que, des divers plaisirs que peut administrer la littérature, le plus élevé était l'invention ». Enfin, dans *Le miracle secret* « Hladík préconisait le vers, car il empêche aux spectateurs d'oublier l'irréalité, qui est la condition même de l'art ». Avec ces définitions, Borges, me semble-t-il, cherche deux choses : tout d'abord à affirmer une certaine théorie de l'art dont les termes seraient l'irréalité, l'invention et surtout la distinction entre ce qui est explicite et ce qui est caché à l'intérieur de l'explicite ; en second lieu, à indiquer un chemin à la critique pour étudier ses contes. La critique, par une rare insouciance, n'a pas voulu entendre cette invitation, et a adopté comme matière de son travail l'explicite, le confondant avec ce qu'Albert appellerait le thème.

Comment se produit cette déviation ? Il est

(1) *Jorge-Luis Borges, Ficciones, Buenos Aires. Sus, 1944* (tr. fr. de Paul Verdevoye et Nostos Ibana, *Fictions, Gallimard*).

à peu corps au mystère du **Tétragrammaton**, qui apparaît simultanément au crime ; dans **Tlön, Uqbar et Orbis Tertius** toute la description de l'Encyclopédie inventée prépare l'apparition finale de l'énigme, au moment où apparaissent dans ce monde des être, l'une des variétés les plus pures d'enquête ; la recherche sur un texte est aussi le fondement du objets qui correspondent au monde inventé ; dans **Les ruines circulaires**, le déroulement du projet de l'onirogénèse fait avancer l'énigme qui s'explicité à la fin ; est-ce que celui qui rêve est le songe d'un autre qui est en train de le rêver ? Dans **Funès le mémorieux** l'énigme accompagne l'existence même du personnage extraordinaire. Il y a donc des degrés dans l'énigme, mais toujours énigme, qui joue un rôle de noyau structurant. Cette permanence de l'énigme naît précisément de la diversité des énigmes. Ainsi, l'exigence fondamentale d'une énigme est sa formulation ; avant tout elle doit se présenter comme telle, et doit être reconnue pour telle ; subsidiairement, elle peut-être résolue effectivement ou apparemment à l'intérieur du conte, mais elle doit toujours être résolue hors du conte. Dans **La forme de l'épée** on comprend à la fin ( le narrateur comprend) ce que signifie la cicatrice ; dans **Funès le mémorieux** le phénomène reste en suspens limité à sa description. Dans tous les cas, Borgès satisfait au principal, parfois à l'accessoire, ce qui permet de dessiner une courbe dont l'une des extrémités correspond à la plus grande immanence de l'énigme et l'autre à sa plus grande transcendance. Mais dans les contes, il s'agit d'énigmes, non de simples définitions des énigmes ; cela exige une incarnation, une dramatisation, cela exige que l'énigme soit racontée, ce qui produit un changement de plan : l'énigme en temps que noyau engendre une forme qui l'exprime et l'englobe ; or, cette forme est l'enquête.

II — L'oblique Ts'ui Pên, dans **Le jardin aux sentiers qui bifurquent**, préféra parler du temps de façon tortueuse : au moyen d'une devinette ou d'une parabole. Il y a un lecteur, Albert, qui indique une clef, suggérant un chemin à suivre à tout lecteur pour qui la clef donnée par Albert fait elle-même partie de l'énigme. Mais cette clef, ou énigme, n'apparaît pas dans ces contes comme un produit naturel ou nécessaire, comme émergeant spontanément de la création littéraire, mais comme le résultat d'une certaine organisation. Il y a donc deux plans : l'un — celui qui nous concerne en tant que lecteurs — nous propose un tout, que nous devons interpréter comme si nous déchiffrions une clef très large ; l'autre, qui concerne les contes, se présente sous la forme d'une énigme qui prend corps peu à peu, et se confond avec l'intrigue même du conte. Borgès emploie divers procédés pour réaliser cette coïncidence : les mouvements (lecture et conjecture) de Lönnrot pour déchiffrer la portée du **Tétragrammaton** donnent peu

III — Il est bien évident qu'il n'y a pas dans le livre un type unique d'enquête. Constante est l'impulsion à déterminer les faits, mais comme ceux-ci changent, ils font varier l'aspect de la démarche investigatrice. Ainsi, dans **Tlön, Uqbar et Orbis Tertius** il y a trois plans superposés que quelqu'un se propose d'explorer ; ce sont les suivants : l'American Cyclopædia possède-t-elle ou non les pages qui parlent de Uqbar ; comment a été conçue et que contient l'Encyclopédie de Tlön, comment ce monde conçu par des hommes fait irruption dans le nôtre (il est évident qu'à ce moment-là l'enquête cède le pas à l'énigme, dont l'éclat augmente). Dans **La mort et la boussole**, il s'agit d'enquêter sur un crime tandis que dans **L'œuvre de Herbert Quain** on a adopté la forme d'un commentaire littéraire qui est, ou devrait jugement inquisitorial : la condamnation de Hladik (**Le miracle secret**) nous conduit au comble de l'aberration en matière d'enquête, c'est la monstruosité de l'analyse des textes transposée sur le plan politique. Déterminer un fait, voilà ce qui ne manque jamais et

qui se présente de la façon la plus claire ou la plus conventionnelle dans les contes policiers. Mais comment mène-t-on l'enquête à son terme, ou plutôt qui la mène à son terme ?

Deux éléments du conte vont me venir en aide sur ce point-là : le narrateur et les personnages. Dans *Le jardin aux sentiers* des personnages ont la responsabilité des quatre recherches superposées : celle de l'agent chinois (« ... vous savez que mon problème était d'indiquer... »), celle du policier qui le poursuit, celle d'Albert qui fait des recherches sur l'œuvre de Ts'ui Pên (« c'est moi, anglais barbare, qui ai été choisi pour révéler ce mystère diaphane »), et celle de Ts'ui Pên « qu'aucun problème n'inquiéta ni ne travailla autant que le problème abyssal du temps » ; ces quatre plans donnent forme à l'énigme et à son déchiffrement que réalise un personnage absent : le chef, qui a « déchiffré l'énigme ». Dans *Le thème du traître et du héros* celui qui est recherché organise une enquête qui va aboutir à lui. Mais l'idée du personnage n'est pas sacrée et Borgès se passe d'eux ; dans ce cas, le rôle d'enquêteur est assuré par le narrateur avec une densité différente : dans *Herbert Quain* le travail du narrateur s'appuie sur un procédé d'analyse qui permet d'établir une connexion entre une zone irréelle (l'œuvre de Quain) et une zone réelle (l'œuvre de Borgès : « Du troisième, *The rose of yesterday*, j'ai eu l'ingénuité d'extraire *Les ruines circulaires*, qui est une des narrations du livre *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* »). De la même façon que dans *Tlön*, dans *La Bibliothèque de Babel*, le narrateur est presque exclusivement un descripteur, mais cette description elle-même une enquête. Dans *Almotasim* l'enquête prend la forme d'un commentaire bibliographique, dont la rédaction est l'œuvre du narrateur. Il y a donc une ligne qui va des contes dans lesquels le narrateur est prééminent (ce sont des contes presque exclusivement descriptifs), et où le personnage est absent (*La loterie de Babilone*, *Tlön*), ou atténué (*Pierre Menard*) à ceux dans lesquels le personnage grandit, et où le narrateur n'est plus que le véhicule nécessaire de la narration. Entre les deux il y a *Funès*, dans lequel les deux recherches se superposent : celle du narrateur qui enquête sur *Funès*, et celle de *Funès* qui enquête sur l'univers grâce à la mémoire. Au début de cette ligne, le narrateur enquête, et le conte consiste en un processus grâce auquel il prend forme lui-même comme enquêteur ; au milieu de la ligne, son enquête répète en l'exaltant sur un autre plan l'enquête de son personnage ; à l'autre bout, lui-même, qui ne peut pas disparaître, car c'est de lui que dépend le récit, déplace l'enquête sur le personnage. Il est évident que ce rôle variable et décisif que joue le narrateur par rapport à l'enquête a des conséquences sur la structure des contes, ou, autrement dit, sur leur portée structurale.

Mais l'on peut aussi examiner l'action du narrateur du point de vue des autres fonctions, dont

dépend l'organisation du récit. Borgès les nuance : dans *Tlön*, le narrateur se nomme lui-même Borgès ; naturellement, il s'exprime à la première personne, et ce rôle coïncide ici avec la plus grande possibilité d'investigation attribuée au narrateur ; la première personne apparaît dans *Pierre Menard* avec une portée similaire, mais sans dénomination ; dans d'autres contes, par contre, comme *La forme de l'épée*, la première personne est presque un prétexte pour faire parler un personnage. Beaucoup plus subtil est le rôle que joue la première personne dans *La Bibliothèque de Babel* : elle parle de l'intérieur de la description, et se confond avec elle ; elle n'est pas témoin, et ne participe pas à l'action : elle n'est qu'une simple médiation. Enfin, il y a un narrateur à la troisième personne, qui permet à ses personnages (*Les ruines circulaires*), ou à ses livres (*Approche à Almotasim*), ou à ses milieux d'apparaître de façon autonome comme des sphères indépendantes.

Ainsi, tenant compte de l'attitude investigatrice, et du plus ou moins grand poids d'investigation qui repose soit sur le personnage, soit sur le narrateur, il me semble que l'on peut tenter de classer tout d'abord les contes de *Fictions* en trois groupes : découverte, création, organisation. Et chacun de ces termes pourrait orienter l'analyse dans son sens propre.

IV — L'idée des contes vus comme une découverte repose sur ce qui suit : dans la mesure où le narrateur se raconte lui-même comme un enquêteur il a besoin d'un objet ou d'une série d'objets sur lesquels il fait porter son enquête. Il raconte comment il les pénètre peu à peu, et, dialectiquement, en les justifiant il les exalte ; tandis qu'il les soumet à enquête il les découvre. Cette relation s'exprime non seulement sur le plan conceptuel mais aussi sous la forme d'une exaltation verbale qui trahit une fièvre, un désespoir, un étonnement face à l'éclat de ce qui est découvert. Je ne donne qu'un seul exemple : « Ivre d'insomnie et de dialectique vertigineuse, Nils Runeberg erra au travers des rues de Malmö suppliant à grands cris qu'il lui soit accordé de partager l'Enfer avec le Rédempteur. » La découverte est la découverte des termes affligeants de l'énigme. Dans cette catégorie j'inclus *Tlön*, *L'approche d'Almotasim*, *Pierre Menard*, *Herbert Quain*, *Les trois versions de Judas*.

Le second groupe provient d'un déplacement des termes antérieurs : le narrateur, moins actif apparemment, soit à travers la troisième personne, soit à partir d'une première personne atténuée, cesse de se raconter comme enquêteur et met l'accent sur les composantes de l'énigme ; on passe à une description alimentée par un matériel qui se construit peu à peu jusqu'à devenir un circuit organique, ayant ses lois propres qui, justement, en définissant en même temps l'énigme, constituent l'objet de la recherche. A ce groupe appartiennent *Les ruines cir-*

culaires, La loterie à Babilone, La Bibliothèque de Babel, Funès le mémorieux, Le miracle secret. L'important est qu'il y a production d'une œuvre et non seulement son déchiffrement ; dans le groupe antérieur on reçoit l'œuvre toute faite, l'énigme presque formulée, tandis qu'ici ce qui est fondamental semble être le procédé de création à partir de zéro.

Le narrateur s'efface encore davantage et incarne l'énigme dans des personnages qui enquêtent ou subissent le processus de l'enquête. J'inclus dans cette catégorie **Le jardin aux sentiers, La forme de l'épée, Le thème du traître et du héros, et La mort et la boussole**. Il est bien évident que l'idée même de personnage renferme deux conséquences visibles dans les contes de Borgès : la première est une idée d'essence (réduire le conte à ce que le personnage est ou a écrit, comme Pierre Menard) ; la seconde, qui nous intéresse maintenant, est une idée de comportement : le personnage doit faire quelque chose pour se justifier. Ce qu'il fait constitue une péripétie qui, dans la narration traditionnelle, s'accomplit en accord ou en désaccord avec le champ de son action. Borgès, et c'est pour cela qu'on l'inclut dans la littérature fantastique, choisit une voie neutre : il y a un problème initial, il y a un personnage qui s'y introduit, il y a une série de pas qui se font en accord avec des lois préalables et, simultanément, en accord avec des lois qui surgissent du problème lui-même. Dans cette perspective le narrateur ne disparaît pas mais, essayant de se dissimuler à la troisième personne, il se borne à organiser la démarche investigatrice qui est effectuée par les personnages. Il retrouve ainsi une fonction qui lui a été traditionnellement affectée, il exalte l'élément narratif proprement dit qui est ce qui dans ce cas rend l'énigme intelligible. De ces contes se détache un arrangement des éléments, la possibilité que l'irréel ne dépende pas de facteurs explicitement irréels mais du circuit qui se crée à partir de la mise en marche de certaines catégories prévisibles.

Il est presque inutile de dire que les trois catégories n'ont pas des limites nettes ; je propose cette classification en vertu de prédominances, ce qui implique que subsidiairement un conte puisse faire partie de plus d'une catégorie : **Tlön, Uqbar et Orbis Tertius**, par exemple, montre un procédé de découverte mais, dans la mesure où l'on décrit le monde de Tlön imaginativement construit, on obtient un effet certain de création : la poétique de Tlön est une image de ce que pourrait être la création pure. Nonobstant, la classification est surtout valable par le fait qu'elle montre un début de structure qui surgit des contes eux-mêmes et dans laquelle, quoique de façon valable, l'essentiel est l'invention qui se réalise totalement dans la catégorie de la création.

Ainsi, malgré leur caractère indicatif, chacune de ces catégories possède des éléments formels qui lui sont propres et qui réapparaissent dans les contes qu'on y a groupés. Voyons quels sont ces éléments.

## A LA DECOUVERTE

- 1 - En premier lieu il s'agit d'un ou plusieurs livres, ou d'un fait ou d'un homme vu à travers le livre. Le livre est d'abord l'objet de la découverte, puis l'instrument pour découvrir autre chose.
- 2 - Le livre supplante le personnage et sa matière devient l'objet de la narration. Cette narration se confond avec le commentaire du narrateur.
- 3 - On passe à une certaine dramatisation. Parfois l'auteur du livre, par l'intermédiaire du narrateur, lance un défi ; ailleurs, il subit la rédaction, ou il lui arrive certaines aventures. Il s'insinue une action de nature intellectuelle avant tout.
- 4 - Le domaine du livre glisse à un autre plan, celui de la réalité, supposée bien entendu.

## B LA CREATION

- 1 - En premier lieu il s'agit d'un projet dont la réalisation est à la charge d'un personnage, ou d'un projet dont le personnage fait partie.
- 2 - Ce que l'on raconte, c'est comment ce projet se réalise, ou quelles sont, descriptivement, ses composantes ; dans ce cadre s'inscrit le personnage qui acquiert, par conséquence, un fort caractère symbolique.
- 3 - On a une certaine dramatisation qui s'incarne soit dans quelques comportements ou mouvements de l'appareil créé, soit dans un contraste qui se produit entre l'appareil créé et le personnage : il peut y avoir trouvaille (**Ruines circulaires**), prolongation (**Bibliothèque de Babel**), indétermination (**Funès**), dissolution (**Loterie en Babilone**).
- 4 - Il s'établit une approximation entre ce projet créé et la réalité ; parfois les deux plans se superposent, ailleurs leur relation demeure ambiguë.

## C L'ORGANISATION

- 1 - Il y a un problème qui se pose d'emblée comme un problème objectif qu'il faut résoudre.
- 2 - Le ou les personnages se chargent d'une action qui tend à le résoudre. Il y a une zone indécise dans laquelle tout peut être possible. Les contradictions surgissent de l'application de certains moyens (raisonnement, conjecture) au problème qui paraît les dépasser ; cet affrontement engendre un certain « suspens ».
- 3 - Il y a des déplacements dans l'espace qui ébauchent une certaine action ; sortir, entrer, marcher sont des gestes qui, si banals qu'ils soient, sont indispensables pour que puisse avoir lieu un niveau fondamental du conte : la personnalisation du problème.
- 4 - Il se produit une révélation relative au problème et le « suspens » se dilue ; mais la solution est toujours superficielle : après elle le problème est reposé dans des termes nouveaux. Dans tous les cas, cela se produit grâce à une ouverture de sens qui transcende la révélation.

Notre classement repose sur la volonté de trouver des situations de base assez générales pour

englober sans gêne de nombreuses nuances qui différencient les contes dans une même catégorie ; deuxièmement ces situations sont plutôt des gestes constructifs, des façons de montrer les contes. Finalement, si nous réunissons dans un seul tableau ces situations de base, nous observerons que malgré leur portée si différente, (en particulier en ce qui concerne les points 2 et 3), il y a une symétrie qui, bien qu'elle soit construite sur des aspects partiels, explique peut-être une certaine uniformité dans la construction de chaque nouvelle. Il semblerait que chacune s'élabore sur la base d'une combinaison établie entre les termes d'un ensemble de variables dont le nombre n'est pas infini mais assez limité, ce qui le fait sentir simultanément comme prévisible et insaisissable. Pourra-t-on relier à ce double penchant leur caractère fantastique ? Le fantastique sera-t-il une catégorie littéraire produite par la friction de ces deux principes ?

V — De nombreux critiques ont examiné en quoi consiste concrètement le fantastique dans l'œuvre de Borgès (Ana María Barrenechea, *L'irréalité dans l'œuvre de Borgès*). Nous allons considérer comme acquises les analyses qui se centrent sur les procédés employés pour tenter de trouver un élément qui, en les résumant ou les contenant tous, surgisse de leur caractère à la fois prévisible et insaisissable.

? ! Le fantastique réside avant tout dans le langage : il y a une façon de traiter le mot qui favorise un changement de plan, l'apparition d'une nouvelle dimension qui contraste avec la dimension du réel. Mais la parole n'a pas en elle-même ce pouvoir, si ce n'est à partir des actes ou des situations qu'elle traduit. Le fantastique se situe donc dans certains noyaux du récit et c'est là qu'il a un sens. Disons, pour abrégé, des lieux, des objets, des personnages qui continuent en partie à agir en accord avec des normes universelles et établies (le prévisible) mais qui proposent une fugue par rapport à de telles normes (l'insaisissable).

Voyons les personnages. En accord avec ce que montrent tous les points 2 et 3 de chacune des catégories, ils se comportent presque de la même façon malgré leurs différences. Ceci arrive, bien entendu, parce qu'ils sont possédés du même esprit de recherche : le fait est que du personnage du *Jardin aux sentiers* à celui du *Miracle secret* en passant par *Funès* et *Pierre Menard*, à travers toute cette gamme qui va de la plus grande précision à la plus grande imprécision, tous mènent à terme presque les mêmes actes, ils sont comme condamnés à répéter chacun les actes des autres, ce qui est commun à tous est en définitive une attitude rituelle basée sur le manque de gestes. Ce phénomène est riche de conséquences ; voyons-le seulement sous l'angle de la littérature fantastique. Il est évident que la répétition quasi unique de leurs actes fait d'eux des simulacres de personnages, en tout cas, des personnages amputés

de caractères secondaires. Il leur manque une psychologie, il leur manque une histoire, il leur manque, ou ils ne possèdent que faiblement, des éléments d'insertion sociale, il leur manque tout ce qu'implique la réalité et cette carence est nécessaire pour que soit rehaussée leur unique raison d'être, cette vertu de la recherche qui les fait entrer dans la catégorie de la monstruosité.

D'après Propp (*Les transformations des contes fantastiques*), ce qui vient de la réalité représente une forme secondaire dans le conte fantastique ; les personnages se caractérisent alors par quelque chose qui précède le réel, c'est cette condition qui leur confère la possibilité d'être des personnages fantastiques. Comme nous le voyons, les personnages des contes de Borgès pourraient être inclus dans cette définition. Propp dit en outre que cette existence préliminaire se manifeste au moyen d'une forme fondamentale qui se lie à une culture. Disons-le brièvement, c'est le mythe que synthétise cette relation de rapprochement et éloignement du réel qui alimente la littérature fantastique. Les étapes en seraient : la culture, les représentations religieuses concrétisées par cette culture, les mythes et le folklore comme source, et enfin, l'élaboration littéraire fantastique.

Peut-être qu'en forçant un peu les choses, quelques mythes pourraient être trouvés dans les contes de Borgès. Sa tendance à en parler et à les commenter dans ses narrations est bien connue, ainsi par exemple, le mythe de dieu le père créant le fils dans Les ruines circulaires, certainement le plus explicite ; le mythe de l'utopie dans Tlön, Uqbar et Orbis Tertius. Dans la majorité des cas il s'agit de fausses pistes qui cachent ou ne laissent paraître que d'infimes parties des véritables. Beaucoup plus intéressant est le fait que Borgès paraisse reconstruire le processus de constitution du mythe ; mais avec cette particularité qu'il invente la reconstruction et substitue au moment initial du circuit — la culture — ce qui la signifie, à savoir le livre. Il ramène tout à des textes supposés, comme s'ils étaient les sources les plus lointaines d'un mythe sur lequel s'appuie le récit qui tend à briser la coquille du réel. De là l'importance que revêt le livre dans cette série ; il est l'origine et le point de départ, ce qui est déjà construit sur l'irréalité et qui libère de nouveaux modes de l'irréalité. Peu importe que dans certains contes il s'agisse de l'écrire et que dans d'autres il se trouve déjà écrit, dans tous il constitue une dimension fondatrice que concentre toutes les énergies d'un fantastique qui, pour beaucoup de critiques, par contre, est configuré par un remplissage de contenu.

VI — Mais, vu sous cette perspective, le fait d'écrire un livre ou d'argumenter sur un livre déjà écrit est avant tout une forme de récupération d'un processus génétique, cette forme est un chemin d'ac-

cès à la forme même de la réalité, Marx aurait choisi la forme du processus de constitution de l'humain, Borgès tente la possibilité du livre, ce en quoi il continue de donner, en marge de tout examen du point de vue métaphysique, la réponse traditionnelle argentine aux exigences compliquées de la réalité. Ailleurs j'ai montré que la majeure partie des options et des destins argentins se résolvent par un livre qui couvre ou supprime de cette façon l'impossibilité autant de l'action que d'une perspective d'action. Je reviendrai à la fin sur cet aspect ; avant cela, je veux dire que le livre conçu comme une forme d'accès a dans **Fictions** des conséquences structurales. J'essaierai de les situer.

Dans presque tous les contes (10 sur 14 précisément), le livre est le moteur principal, le centre autour duquel tourne ce qui est raconté. Des quatre contes restants (**La loterie de Babilone**, **Les ruines circulaires**, **La forme de l'épée** et **Le thème du traître et du héros**), deux, nonobstant, pourraient être assimilés aux caractères des autres, soit parce que l'un consiste en un récit complet qu'un personnage fait au narrateur (**La forme de l'épée**) et que l'autre renferme un drame dont le déroulement est prévu dans ses plus infimes détails par une sorte d'auteur. Seul resterait hors de ce centre producteur qu'est « le livre » **Les ruines circulaires**, qui est par ailleurs le conte qui possède le plus de fabulation traditionnelle, par son narrateur à la troisième personne, par son personnage, par son décor et **La loterie de Babilone**. Ces exceptions vont nous servir pour commencer et terminer une série dont les termes internes sont exprimés par le « livre » dans ses différentes portées.

Sans aucun doute, le livre propose diverses perspectives. Voyons-en quelques-unes. Dans **Tlôn** il y a au départ un léger dessein d'écrire un livre, ensuite on en consulte un autre, enfin apparaît un troisième qui est déjà écrit. Dans **Almotasim** on commente un livre déjà écrit, dans **Pierre Menard**, une possibilité de l'écrire qui constitue un aberrant — et amusant — anachronisme d'un livre existant. Dans **Herbert Quain** on procède de la même façon que dans **Almotasim**. **La Bibliothèque de Babel** renferme tous les livres. Dans **Le jardin aux sentiers** un livre vient lier les diverses perspectives d'un récit qui apparemment ne faisait aucune part au livre. Dans **Funès le mémoriel** les livres sont le prétexte qui provoque l'exposition du « cas ». Dans **La forme de l'épée** le livre est implicite dans la façon de raconter. Dans **Le thème du traître et du héros** il y a une sorte de « happening », un livre indiqué par quelques-uns et écrit en fait, sans le savoir, par plusieurs. Dans **La mort et la boussole** la lecture des divers livres va de pair avec la marche du conte. Dans **Le miracle secret** un livre déjà écrit conduit le personnage au moment où il peut conclure son autre livre inachevé. Dans **Les trois versions de Judas** il s'agirait, une fois de plus, du commentaire d'un texte

écrit comme dans **Almotasim** ou **Quain**.

Or, cela prouve que tous ces livres constituent une « Bible », c'est-à-dire un ensemble à l'intérieur duquel chacun remplit une fonction différente par rapport à la totalité, quoique les thèmes puissent coïncider. En regroupant ces fonctions, on peut reconnaître une sorte de processus qui rompt le statisme de Borgès généralement admis et basé sur son adhésion bien connue à Berkeley. Ce processus est ouvert par **Les ruines circulaires** et fermé par **La loterie en Babilone**. Le tableau serait le suivant :

Première fonction, la constitution d'un homme (**Les ruines circulaires**) : créer un homme au moyen du songe suppose un créateur qui, à son tour, est constitué par un autre, et en même temps l'affirmation du songe comme unique matière qui compose l'homme.

Deuxième fonction, la constitution et la perte de l'identité (**Almotasim**, **La forme de l'épée**, **Le thème du traître et de l'héros**). Cet être rêvé devient pour un instant A mais de suite il est égal à B, ou autrement dit, A et B forment un ensemble appelé AB ou BA indistinctement. On tire de cela le fait qu'il y a deux instances : 1°, un regard extérieur qui attribue une identité ; 2°, une réfutation du concept même d'identité qui doit être remplacé par un autre qui résulte de la fusion de toutes les catégories, vague zone dans laquelle il n'y a ni temps ni espace.

Troisième fonction, la constitution de la mémoire ; dans **Funès le mémoriel** un homme vise ce que visent les encyclopédies et les dictionnaires : la mémoire qui renferme et reproduit la réalité ; c'est un mouvement qui suppose une réalité extérieure perceptible qui apporte l'objet accumulable, mais, d'autre part, ce projet ne peut se réaliser que dans une simultanéité, dans une synchronie qui ratifie la destruction de l'espace et du temps.

Quatrième fonction, la constitution d'un langage (**Tlôn** et **Funès**) comme résultante naturelle, comme le besoin qu'a la conscience d'ordonner ce qui est accumulé dans la mémoire ou dans le dictionnaire ; cet ordre repose pour sa part dans une certaine pensée quels qu'en soient les signes.

Cinquième fonction, la constitution de systèmes, telle qu'elle est exposée dans **Herbert Quain** et dans **Tlôn** ; le langage est déjà un système mais il n'épuise pas la possibilité d'autres systèmes qui se constituent à partir de lui ; les éléments du langage peuvent se combiner en différents codes, des possibilités sémiologiques surgissent.

Sixième fonction, la constitution du livre, considéré comme un procédé en soi dans **Le miracle secret**, **Almotasim**, **Pierre Menard**. Le livre est un choix, un code déterminé, il est la particularisation qui concentre et renvoie tous les processus antérieurs et postérieurs qui lui permettent de s'ériger et qu'il délivre.

Septième fonction, la constitution d'une théorie

de la connaissance à partir du livre ; le livre déjà écrit est la clef, le miroir d'une autre chose qui est située au-delà, il offre une approximation et surgit d'une certaine lecture. **Tlön, Trois versions de Judas, Le jardin aux sentiers, La mort et la boussole** nous entrent en outre que ce qui est au-delà du livre est le livre lui-même.

Huitième fonction, la constitution de la bibliothèque où tous les livres contenus renferment la connaissance totale ; cela suppose une somme de tous les codes possibles. Or, cette accumulation de toutes les possibilités nie la possibilité de la connaissance. Dans **La bibliothèque de Babel** les livres tournent sans arrêt, c'est l'image de ce qui est déjà résolu et immuable et qui, à cause de cela, est répétition, enfer indestructible dans lequel l'esprit humain se congèle.

Neuvième fonction, la constitution de l'histoire à partir de l'application d'un système aux actes sociaux des hommes. Le code choisi est un ordre indéchiffrable, absurde en lui-même, susceptible d'être décrit extérieurement comme une structure, mais manquant de sens. C'est cela le hasard de **La loterie de Babilone**, l'arbitraire de **Tlön**.

Les livres, donc, apportent de la matière pour tout ce processus qui propose une gnoséologie totale dont les valeurs, à ce qu'il me semble, sautent aux yeux.

VII — Toutes les fonctions n'ont pas la même densité significative. Parmi les plus intéressantes je choisis le moment de la constitution du livre, duquel, une fois constitué, dérivent les autres. Nous avons déjà vu que le livre est une option à l'intérieur d'un système, un ensemble particulier à l'intérieur d'un autre ensemble plus général qu'est le langage. Le langage est là et parmi toutes ces combinaisons possibles il faut en choisir une pour donner une forme concrète au récit, à l'argument, au message, au livre. Une infinité de combinaisons reste à l'écart, il faut sacrifier de nombreux ordres possibles. Borgès a exprimé ce fait dans **Le jardin aux sentiers** : « Dans toute fiction, chaque fois qu'un homme se trouve face à diverses alternatives, il en choisit une et élimine les autres ; dans celle du presque inextricable Ts'ui Pên il opte simultanément pour toutes. » Vu que nous lisons ce qui se dit à propos du roman de Ts'ui Pên et non le roman de Ts'ui Pên, l'intéressant pour nous est ce qui met Borgès sur cette idée, qu'est-ce que la « fiction » pour lui. Evidemment sa fiction est une parmi « toutes », ce n'est pas celle de Ts'ui Pên. Or, ce concept se rattache aux éléments d'un processus plus vaste : le roman de Ts'ui Pên serait en relation avec la simultanéité de la mémoire : son livre s'incrusterait alors dans le langage même, serait pur langage, se confondrait avec lui ; mais dans ce conte Borgès c'est la volonté de simultanéité qui apparaît, non la simultanéité même ; en outre, le livre étant le résultat du choix d'une alternative, la simul-

tanéité de toutes les alternatives possibles entraînerait le non-livre, ou la somme de tous les livres possibles, ce qui revient au même. Dans **Fictions** il a choisi une alternative mais en protestant contre le fait d'avoir à laisser de côté toutes les autres et de se voir obligé de la raconter. Macheray (**Pour une théorie de la production littéraire**) comprend ce drame de Borgès : « Comment écrire la plus simple histoire, alors qu'elle implique une possibilité infinie de variation, alors que sa forme choisie manquera toujours des autres formes qui auraient pu l'habiller ? » Et il lui trouve une solution en disant : « Choissant justement parmi ces formes celle qui, par son déséquilibre, son caractère évidemment artificieux, ses contradictions, préserve le mieux la question. » Solution acceptable mais empruntée à Borgès. Or, en « préservant de son mieux la question » paradoxalement, Borgès affirme le caractère réel de son œuvre. Souvenons-nous que parmi toutes les possibilités il a choisi de nous conter comment devrait être un roman qui les exprimerait toutes à la fois ; c'est en cela que réside son débat (imaginer comment pourrait être ce roman idéal) et son drame (la nécessité de conter le débat et l'impossibilité de réaliser le roman idéal). Mais débat et drame constituent un thème qui par son retour est devenu chez lui caractéristique. Il a choisi ce thème de son débat et de son drame d'écrivain pour le raconter, de même que d'autres écrivains choisissent d'autres thèmes, l'œuvre de tous formant partie de l'ensemble de tentatives par lesquelles la littérature nous incite à découvrir le monde y compris les limitations du monde et les limitations de la découverte. Il est évident qu'il raconte ce thème, expression d'un conflit, d'une manière si trompeusement parfaite que nombreux sont ceux qui le traduisent en termes métaphysiques, comme s'il ne pouvait tout d'abord être considéré à la lumière d'autres perspectives.

VIII — Débat et drame sont dans ce cas des termes presque complémentaires ; d'une part on discute sur ce qui pourrait et peut-être devrait se faire et, d'autre part, on se soumet, à son corps défendant, au concret, c'est-à-dire, on soumet l'omnipotence de l'imagination au sacrifice qu'est le choix, et aussi on soumet la souveraineté de la pensée à la misère de l'action.

Suivons cette direction de l'analyse. Nous avons déjà vu que dans nombre de ses contes le thème explicite est le livre ; or dans presque tous les autres, c'est le crime : Borgès est un maître du conte policier. Donc, même sur ce plan superficiel qu'est le thème explicite, le livre et le crime constituent deux pôles d'attraction. Or, ces deux aspects ont une origine moins culturelle que psychologique ; il faut se rappeler que si d'une part Borgès lui-même se souvient d'avoir été élevé au milieu de bibliothèques, d'autre part il découvrit les tueurs des bas quartiers et fit précéder son œuvre fantastique de l'Histoire

universelle de l'infamie. Mais il ne s'agit pas d'une équivalence de valeurs entre deux options également productrices et explicatives : d'une part le livre (résultat de la création culturelle), d'autre part le crime (acte de rupture ou de détachement essentiel). Au contraire, le choix devient décisif et donne le ton au récit : on raconte d'une façon s'il s'agit de crime, d'une autre s'il s'agit de livre. C'est comme si l'un et l'autre régnaient dans leur sphère respective ; dans cette projection absolue, le crime, étant un déchirement de la réalité, est une de ses expressions les plus crues et, en cela, il est investi d'une authenticité qu'est seulement frôlée par les rationalisations ; et le livre, pour sa part, pris séparément, est un champ dans lequel il convient de s'implanter pour pouvoir nier le crime qui se dépasse lui-même. Dans certains contes le livre apparaît à côté du crime, aidant à le comprendre, mais cette fonction est elle-même à la fois éclaircissante et superflue ; en effet, le livre est ce qu'on ne peut pas s'empêcher de faire, mais en sachant qu'il ne s'agit pas d'agir sur la réalité mais de la reproduire ; le crime, au contraire, est la réalité même ; donc pour le censurer, le livre et le processus qui aboutit à lui sont magnifiés à partir de leur superfluité jusqu'à l'intellectualisation, et ce qui est censuré, qui exige tant de plis et de replis, qui se présente comme crime, se dénonce comme étant, en fait, le réel monstrueux, danger et piège.

Je pense que certaines conduites caractéristiques et réitérées de Borgès, le labyrinthe et la circularité, par exemple, traduisent ces idées-sentiments de livre et de crime. Le livre se construit sur un langage qui a derrière lui une pensée ; cette pensée est donc l'objet du livre qui l'affirme face à la réalité ; mais le langage, comme nous l'avons observé, s'épuise dans sa constitution, il est seulement ce qui a été constitué ; la relation est étroite et de même que le langage ne peut sortir de son immanence, la pensée, à l'intérieur de sa représentation fermée, ne peut que revenir constamment sur elle-même. La pensée est l'enfer de ce qui est donné, un égarement dans le connu, l'impossibilité de rompre sa propre croûte. Dans la mesure où le livre est magnifié face à l'action, dans la mesure où par conséquent la pensée devient gigantesque, ces figures comme le labyrinthe n'indiqueraient pas tant une façon d'être du monde extérieur qu'une difficulté de la pensée. Au fond, le livre serait le signe extérieur de la répression de la pensée comme valeur active, comme déterminant, et l'action serait si écrasante qu'elle ne pourrait être conçue que comme crime.

Une autre conséquence : choisir parmi toutes les possibilités une possibilité et écrire un livre c'est se résoudre en quelque sorte à limiter l'omnipotence, c'est se décider pour l'action. Mais cette décision est plutôt ambiguë. Comme nous le verrons à la fin de ce travail, c'est surtout dans le divorce de l'action que l'on vit cet acte. Je me demande si cette construction ardue des contes n'a rien à voir avec cette

façon de se poser les conflits. La complexité des récits — et leur originalité — dessinent de façon homologue la haute pénurie d'un esprit qui se débat, déchiré par son appétit total et son incapacité à le satisfaire. Ses recours les plus subtils, son architecture recherchée, ses topiques qui réapparaissent avec de légères variantes, ses efforts d'estompage précis, sa parfaite énonciation de propos qui devraient apparaître dans l'expression et non directement, tout cela à la fois constitue un travail, une conception de la littérature comme un système d'obstacles qu'il convient de vaincre. S'il y a action, elle apparaît comme différenciée et entravée, comme cachée dans l'étouffement de la forme : c'est le travail qui ressort, il ne se manifeste pas comme l'acte concret par lequel la pensée passe à l'expression, mais comme la manifestation d'un conflit qu'on ne peut pas s'empêcher de détacher, car c'est un conflit profondément enraciné dans toute une littérature.

IX — Les tensions entre pensée et action sont traditionnelles dans la littérature argentine depuis ses débuts. La pensée n'est pas ressentie comme agissante et cependant on doit avoir recours à elle et l'action n'est pas conçue comme réflexive. Historiquement ce problème apparaît comme lié à la naissance de l'esprit libéral et repose sur l'idée de modèles qui éblouissent et écrasent par leur prestige. C'est cela le colonial, le sous-développé. De là naît la condamnation sur le plan rationnel de ce qui est immédiat et l'exaltation d'un univers de « valeurs ». Ces deux aspects sont complémentaires et corrélatifs mais ils suggèrent aussi un paradoxe : plus les efforts pour condamner le réel sont grands, plus la pensée est exaltée, en d'autres termes l'instrument se dépasse pour condamner quelque chose par quoi il se sait dépassé ; ce quelque chose est une force qu'on doit réprimer et qui occupe une trop grande place chez ces hommes qui sont en train de se découvrir comme des êtres historiques, cette force les fascine. Dans le fond, de Echeverría à Borgès, ils estiment beaucoup plus l'action qu'ils dénigrent que la pensée qui les aide à la dénigrer. Cette action, ces forces obscures et agressives qui jaillissent d'un pays pour le moment inintelligible, constituent le terrain démesuré de la vie, et la pensée qui les étrangle constitue le milieu fantomatique qui se sent lui-même violemment inefficace, car il n'a pas surgi d'une création propre, il est imposé et toute cette pensée provient d'un autre monde dans lequel elle semble fonctionner de façon adéquate pour le transformer.

Il est évident qu'il faudrait exposer ce conflit tout au long de la littérature argentine pour y situer Borgès. Qu'il me soit permis de dire pour l'instant que Borgès le montre dans toute sa splendeur et dans ses véritables termes : il est avant tout un intellectuel argentin chez qui l'universalité congelée de la pensée peut parfaitement étouffer la fonction transformatrice de la pensée.