

DU MÊME AUTEUR

Introduction et traduction de Karl-Otto Apel :
L'éthique à l'âge de la Science, Presses Universitaires de Lille, 1987.

X893-8448
Raphaël Lellouche

PQ 7797

Bess 2757

BORGES
OU
L'HYPOTHÈSE
DE L'AUTEUR

1989

BALLAND

33, rue Saint-André-des-Arts, 75006 Paris

Sommaire

Prologue	13
I. L'INFAMIE	
<i>L'épique chez Borges</i>	29
II. LE LETTRÉ	61
1. Le type et le précurseur	63
2. La soustraction solipsiste	74
3. Architecture de Babel	84
4. Auguste Dupin	94
5. Perméabilité des esprits	102
6. L'érudition	113
7. Des hommes sans aveu	124
8. La Réduction et la Pointe	129
9. Objet	137
10. La violence écrite et l'acosmos	144
11. Le véritable nom	151
12. Grammaire et silence	162
13. Excusatio	166
III. L'ŒUVRE INVISIBLE	
<i>Pierre Ménard, auteur du Quichotte</i>	171
1. Restitution	173
2. La source, la dette et la combinaison	178
3. Poétique	181
4. La lecture, œuvre invisible	188
5. Allégorie de la lecture	191
6. L'écriture infaillible : Qui écrit?	197
7. L'illu	203

IV. LA BIBLIOTHÈQUE TOTALE	
<i>La Bibliothèque de Babel</i>	211
1. Facta in fictis.....	213
2. L'argument.....	219
3. Sapientia bibliothecariorum.....	229
4. L'identité du texte.....	234
V. L'INFINI ET LA TRAHISON	
<i>L'Aleph et la Kabbale</i>	237
VI. LA MÉTAPHYSIQUE FANTASTIQUE.....	267
1. Le conte et la fiction.....	269
2. Le resserrement formel.....	273
3. La convention et la vie.....	282
4. Les quatre procédés du fantastique.....	292
5. Time-travel.....	299
6. Le syllogisme et le meurtre.....	313
7. L'indiscernable et la symétrie.....	321
8. L'horreur des miroirs.....	328
9. La perplexité.....	335
10. La fiction.....	338
VII. LA MYSTIFICATION DU SOI ET L'IRONIE DE LA RENOMMÉE.....	353
1. L'ordre caché des lettres.....	355
2. De la renommée.....	367
Anti-traité du style.....	385
Notes.....	397
Bibliographie.....	419

« Enquêtes »

Le feu menace la Bibliothèque d'Alexandrie; quelqu'un s'écrie que c'est la mémoire de l'humanité qui va brûler et César lui répond : laisse-la brûler, c'est une mémoire pleine d'infamie.

J. L. BORGES, *Enquêtes*, p. 163.

Quand, persuadés de ces principes, nous parcourons les bibliothèques, que nous faut-il détruire? Si nous prenons en main un volume de théologie ou de métaphysique scolastique, par exemple, demandons-nous : contient-il des raisonnements abstraits sur la quantité ou le nombre? Non. Contient-il des raisonnements expérimentaux sur des questions de fait et d'existence? Non. Alors, mettez-le au feu, car il ne contient que sophismes et illusions.

HUME,
Enquête sur l'entendement humain, p. 222.

Prologue

L'être est ce qui appartient à tout terme concevable, à tout objet possible de la pensée... Les nombres, les dieux homériques, les relations, les chimères, et les espaces à quatre dimensions ont tous l'être, car s'ils n'étaient pas des entités d'une certaine sorte, nous ne pourrions pas établir de propositions à leur sujet. Ainsi l'être est un attribut général de toutes choses, et mentionner quoi que ce soit, c'est montrer qu'il est. L'existence, au contraire, est une prérogative appartenant seulement à quelques-uns parmi les êtres.

Bertrand RUSSELL, *Principles of Mathematics*, p. 449.

1.

Pour les métaphysiciens de *Tlön*, « la métaphysique est une branche de la littérature fantastique »¹. A risquer l'hypothèse où Borges est l'un d'entre eux, on s'apercevra que cette phrase cache peut-être la mieux gardée et la plus secrète de ses doctrines. Elle ne me paraît nullement signifier qu'on ne doive plus prendre la métaphysique au sérieux, ou qu'il soit désormais permis de traiter cette reine caduque comme si elle n'était plus bonne qu'à « faire de la littérature », et encore, de la littérature d'évasion. Je voudrais prudemment suggérer une interprétation opposée. Elle soutiendrait – si je la devine – que la « littérature fan-

AVERTISSEMENT

Le lecteur non philosophe pourra sauter, sans perte d'intelligibilité, le prologue qui présente certaines difficultés conceptuelles d'ordre philosophique et narratologique.

REMERCIEMENTS

Je rends affectueusement hommage à Monique Vervaeke pour sa contribution à l'écriture de ce livre.
Je remercie également Yves Krief et la Sorgem pour leur aide.

tastique » de Jorge Luis Borges esquisse une conception nouvelle, encore inouïe, de la métaphysique, qui n'a encore jamais été divulguée.

Sa caractéristique principale serait à peu près la suivante. Ce serait une métaphysique qui n'aurait plus peur de la fiction², mais qui, animée par le sens du possible et l'esprit d'hypothèse, tirerait toutes les conséquences du fait que nous sommes engagés, impliqués dans des histoires, prisonniers de récits, de fictions – *in Geschichten verstrickt*³ –, et que c'est précisément cela qui est important, et peut-être décisif, pour comprendre la *réalité*. Cette « nouvelle métaphysique », sous les dehors d'un genre littéraire mineur, aurait l'*expérience de pensée* pour méthode⁴, elle donnerait la priorité aux jugements et raisonnements hypothétiques sur les catégoriques, et opérerait avec les mondes possibles, les catégories du *comme si* et de la fiction, du *quasi-être*, etc...; bref, elle abandonnerait ce « préjugé invétéré en faveur de la réalité » qui, selon Alexius Meinong, a jusqu'ici empêché la métaphysique – ignorante d'être une branche de la littérature fantastique – de voir que les objets sont en eux-mêmes indifférents à l'existence, et qu'on peut dire d'eux quantité de choses vraies, *même s'ils n'existent pas*. Cette métaphysique reconnaîtrait que nous sommes en commerce constant et fructueux avec le non-être. Elle ferait son principe de ce paradoxe qu'« *il y a des objets dont il est vrai de dire qu'il n'y a pas de tels objets* »⁵. Et considérerait, enfin, que le non-existant est plus varié et intéressant que ce qui existe, voire que, mieux encore que l'être d'Aristote, c'est le non-être qui peut « se dire de façon multiple ».

Alors, un *tlöniste* moins timide que Borges entreprendra d'écrire un traité partant de ces principes, où il développerait systématiquement la métaphysique borgésienne. Cet ouvrage difficile ne serait pas fait pour les ignorants, mais pour les doctes en petit nombre. Avec l'encyclopédie de *Tlön*, il ferait un jour une « intrusion » discrète mais dévastatrice dans le monde réel... Ne sait-on pas que les pensées

profondes ont toujours une géniale prémonition littéraire? Voilà qui serait un livre extraordinaire!

Malheureusement, mon imperfection ne m'a pas permis d'écrire ce livre digne des métaphysiciens de *Tlön*, et elle m'a obligé à restreindre l'ambition du présent essai – dont l'objet n'est donc pas de généraliser théoriquement le fictionnalisme *in nuce* de Borges. Si j'ai réussi à en donner ici ou là quelques fugaces aperçus, mon essai aura suffi à sa tâche⁶. Je me suis borné à avancer, autant qu'a pu le permettre l'indigence de ma pénétration, et avec l'aide de la passion qu'elle m'inspire, dans une interprétation de la vision spécifiquement *littéraire* chez Borges.

Mais tout de même, le scrupule m'assaille. Il reste que les « perplexités » de Borges, fussent-elles littéraires, touchent bien à de profonds problèmes *métaphysiques*, à des pensées graves, et je voudrais – ce sera le moins – montrer qu'elles ne sont pas ludiques ou ornementales. Les doctrines de Platon, la Kabbale, les mystiques occidentales et orientales, la question du sens multiple de l'écriture, la théorie des « deux livres », la question de l'auteur et du sens de l'œuvre, la pensée d'Héraclite et la doctrine de l'Éternel Retour, les philosophies de Berkeley, Leibniz, Schopenhauer, Bergson, Russell et Meinong, n'y sont pas des « matériaux thématiques » extérieurs. Ils habitent et conditionnent de *l'intérieur* l'œuvre borgésienne. Des problèmes tels que la répétition, le solipsisme et la réalité du monde extérieur, l'identité personnelle, le rapport entre *entia fictiva* et *realia*, l'identité des indiscernables, la critique du langage, l'irréalité du temps, l'asymétrie de l'espace, l'intentionnalité, l'individuation des substances, la pluralité des mondes, l'ordre et le chaos, les conséquences morales de la théorie des probabilités, etc., sont *constitutifs* de la fictionnalité même de cette œuvre, de ses structures et de sa condition. Et Borges souligne que, parmi tous ceux-ci, il est le plus perplexe devant l'énigme philosophique pour lui essentielle : « le problème du temps et de l'identité »⁷.

Voilà pourquoi il ne saurait être question de les traiter

comme de simples jeux d'illusionniste, et des mystifications de jongleur. Ce n'est pas le dévoilement de procédés rhétoriques, d'une pure et simple ruse stratégique de l'écriture, qui rendra compte du véritable problème de la fiction chez Borges, auquel j'ai fait allusion en rêvant à un livre conséquent de « métaphysique tlönienne ». C'est vers ce problème de la fiction que je veux attirer l'attention du lecteur de Borges. On ne s'est pas encore vraiment rendu compte⁸ que Borges a modifié le sens littéraire courant du mot « fiction », et lui a fait rejoindre son sens philosophique. Le jeu rhétorique subtil de l'écriture constitue certes un aspect notable du texte borgésien, et il faudra y prêter attention. Mais ce qui importe le plus, c'est que Borges a créé une nouvelle forme de littérature qui n'est pas indépendante d'un style de pensée. Aussi ai-je désiré ne pas limiter l'étude de Borges à l'analyse de ses « procédés » – bien qu'ils ne soient pas réductibles à une simple technique –, au risque de faire abstraction du sens de son œuvre, qui compte avant tout. La critique véritable, en effet, ne me paraît pas devoir renoncer à interroger le sens. Car le véritable enjeu de la « mystification » – sa nature – n'est pas dans ses procédés textuels. Il me paraît plutôt être dans la conception nouvelle de la littérature (expérimentale, hypothétique) qu'implique la mise en question radicale d'une certaine ontologie de la référence, et dans les implications phénoménologiques de cette mise en cause sur la constitution de l'expérience de la littérature.

2.

Cet essai portera donc sur un certain caractère de l'expérience littéraire. Qu'est-ce que cela ? Comme il me paraît que l'idée d'une critique « scientifique » n'est qu'un mythe scientifique, je crois en effet qu'il existe une continuité entre le « plaisir du texte⁹ », la jouissance innocente ou vicieuse du simple lecteur, d'un côté, et l'interprétation systématique et armée du « critique » professionnel de l'autre. Tous

les deux sont d'abord, et aussi bien, avant tout des *lecteurs*. Or la théorie du lecteur reste à écrire. Il n'est pas extravagant de dire, puisque c'est justement ce que montre Borges, que l'auteur est lui-même également, en premier lieu, un lecteur. C'est d'abord ce continuum de lecture que nous appellerons « expérience littéraire ». La fiction réfléchit la position du lecteur, et sa force séductrice réside partiellement dans sa qualité d'appel¹⁰ à celui qui « doit développer à son tour une énergie qui contribue à faire l'histoire ».

Les études de rhétorique de la fiction ont montré que la narration donne un accès *biaisé* à l'univers fictionnel, contraignant le lecteur à se débrouiller tant bien que mal avec le « point de vue » du narrateur sur le champ référentiel qu'il lui découvre. Le narrateur n'est donc – d'abord – qu'un *témoin* de l'univers fictionnel. Mais il est incontournable, pour la raison qu'y ayant lui-même un accès privilégié, il médiatise nécessairement l'accès du lecteur. Le narrateur occupe une position clef vis-à-vis de l'univers, et par conséquent le lecteur est *dépendant* de lui. C'est pourquoi le texte « construit » un corrélat intentionnel du narrateur qui est le *lecteur implicite* (sorte de témoin de ce témoin), en quelque manière « prévu » dans le texte. Ceci est vrai de tout récit. Mais la fiction de Borges renverse les points de vue, et relativise insidieusement les positions. Le lecteur (implicite) y est explicité, et il est même devenu le personnage central, le héros. Dès la littérature du XIX^e siècle, le narrateur pouvait n'être plus digne de foi, il était mal informé ou partial, – on pouvait même soupçonner son compte rendu d'être guidé par un *intérêt* caché. Il laissait se profiler derrière lui un *auteur implicite* (supposé, lui, connaître la vérité : il « suffirait d'avoir dix minutes d'entretien » avec lui, dit ironiquement Borges... qui en a vu d'autres !). Cette structure obligeait déjà le lecteur à mettre en doute le témoignage du narrateur, à émettre bien des conjectures et à faire nombre d'inférences latérales, en contredisant même le narrateur, pour reconstituer la *vérité*

de ce qui se passe dans l'univers de la fiction. Mais cette vérité était – du moins en principe – accessible.

Or avec Borges, la situation narrative s'aggrave. Le lecteur ne s'interroge plus sur la *véracité*, la fiabilité ou la bonne foi de son « informateur », témoin de la vérité dans l'univers fictionnel. Il ne cherche plus à rectifier le témoignage problématique du narrateur sur un univers *donné*. Il est obligé de penser la *nature* de son attitude vis-à-vis de l'univers fictionnel en tant que cet univers apparaît précisément comme univers *de fiction*, je veux dire qu'il est obligé de thématiser son ontologie. L'univers n'est pas donné, il est supposé. C'est cela que tous les lecteurs de Borges connaissent bien, et qu'on cherche à capter avec des notions inadéquates comme celle de « mystification », etc. Avec Borges – voilà qui est peut-être postmoderne – on sort de l'ontologie naïve de la fiction. On est mis en présence du fictionnel comme tel. Mieux, la narration y est fiction. Le récit du narrateur peut, par exemple, sans qu'il le sache, être le *rêve* que son personnage projette à l'article de la mort. Il peut être la version fallacieuse qu'il donne d'un événement *pour cacher* qu'il est un autre personnage de l'histoire, etc. La narration prend donc elle-même fonction dans l'univers fictionnel en tant que représentation de la *stase* du fictif. Face à cela, le problème de l'expérience esthétique du lecteur n'est plus celui de la *croyance en la véracité* du narrateur – relative à l'univers fictionnel –, ce n'est plus le caractère véridique (ou faux) de la projection que le récit effectue dans l'univers – tacitement admis – de la fiction, mais c'est son caractère d'expérience mentale (falsificatrice, compensatoire, interprétative, etc.) où la fiction devient une fonction active du plan métanarratif.

Le récit borgésien dévoile ainsi l'arrière-plan ontologique du rapport à un monde en général, c'est-à-dire l'attitude du lecteur en face de l'être-de-fiction. Le lecteur ne doit pas se contenter d'accepter d'entrer dans un « autre monde », il doit suspendre les catégories avec lesquelles il appréhende un monde en général. On ne lui demande pas

de « croire », mais de faire des hypothèses. Je dirais donc que ce n'est pas d'une analyse en termes d'attitudes « épistémiques » comme la *croyance* – avec son problème de vérité-dans-la-fiction – qu'est justiciable la fiction borgésienne, mais en termes d'attitudes délibérément hypothético-spéculatives comme la *supposition*¹¹, tout à fait différente de la croyance, et dont l'objet – le *fictif* – a un caractère tout différent. On peut en effet *supposer* un état de choses dont on sait pertinemment qu'il n'est pas réalisé; on peut faire « comme si »; on peut faire des inférences à partir de ce qu'on *sait* être faux; et on peut raisonner à partir de ce dont on ne sait pas si c'est vrai ou faux, etc. Les attitudes de « supposition » (hypothèses) sont, en tant que telles, privées de la prétention à la vérité que possèdent les affirmations, mais non pas parce que ce seraient des pseudo-affirmations. Elles sont autonomes, et n'impliquent donc pas de *croyance* à la vérité ou à la fausseté de l'état de choses visé.

Étant donné cette distinction, on peut schématiquement classer les récits de « fiction » en général, comme demandant à mettre en œuvre soit des pseudo-affirmations, soit des suppositions. Dans le premier cas ils requièrent du lecteur des quasi-jugements « vrais-dans-la-fiction ». Mais dans le second cas, ils se contentent de forger des mondes fictifs sans impliquer de prétentions épistémiques, même à la vérité-dans-la-fiction. Le premier type de fiction, qui nous projette dans un « monde imaginaire » auquel on accepte, provisoirement, de *croire*, je l'appellerai la *fiction catégorique*. Le roman traditionnel, par exemple, mais pas seulement, appartient à ce type. Le deuxième type de fiction où se donne libre cours la faculté spéculative de *supposer*, qui nous met en présence de mondes fictifs, que l'on considère dans leur possibilité, mais sans avoir à y croire, même provisoirement ou d'une pseudo-croyance, je l'appellerai la *fiction hypothétique*, ou la fiction en *mode* hypothétique. Borges appartient à ce second type de fiction. Car le régime de l'hypothétique est *déjà* inscrit dans ses récits – les per-

sonnages font des expériences mentales à propos de faits indéterminés – au moment où le lecteur y entre. C'est pourquoi, je crois qu'on passe, avec Borges, d'une littérature centrée sur la *véracité problématique* du narrateur (sans que l'ontologie naïve de la fiction soit mise en cause), à une littérature principalement centrée sur l'*ontologie problématique* de la fiction. L'expérience du lecteur subira en conséquence une modification dont ne rend plus compte la « *willing suspension of disbelief* » de Coleridge. Le texte borgésien requiert une autre attitude mentale.

D'autre part, la structure du fantastique de Borges se spécifie encore d'un trait. Parce qu'il articule sa fiction au caractère plus spécifiquement *herméneutique* de l'intérêt de son narrateur-type¹² pour le monde fictionnel, marqué par l'attitude de déchiffrement inhérente au « rapport aux livres » (qu'on thématise sous le nom d'« érudition », mais qui est autre chose), Borges, je l'ai dit, va plus loin que de construire un lecteur implicite forçant l'*ontologie* du récit, et auquel s'identifiera plus ou moins le lecteur réel. Car, grâce à ce « caractère » du narrateur-type, il implique *dans* l'univers fictionnel la relation herméneutique *réelle* de la lecture (face au livre écrit par l'auteur), et thématise ainsi la perspective ultimement totalisante qui est celle du lecteur comme maîtresse du jeu. Le récit adopte alors un régime qui est celui de l'*ambiguïté* systématique, où le texte renferme d'autres textes secrets, filtrant des perspectives à travers d'autres perspectives, se constituant lui-même en « chiffre », en *sa propre hypothèse herméneutique*. C'est une sorte de « marranisme » littéraire généralisé. Et dans cette condition ultime où l'identité du texte se désagrège, *l'auteur* devient à son tour une fiction du lecteur. Cette configuration de la transaction littéraire se figure abyssalement elle-même dans le thème gnostique d'une « récurrence hiérarchique infinie des créateurs » – selon l'expression de Caillois¹³ –, dans la légende du Golem, ou dans une procession plotinienne d'*hypostases* sans terme dans l'Un. Ce sera un leitmotiv de cet essai.

3.

J'ai été guidé, dans ce travail, par l'idée que le fait qu'un texte constitue une totalité articulée, ne doit pas suggérer qu'il est fermé sur lui-même, dans une immanence systématique soustraite à son dehors. J'ai voulu rompre avec le postulat formaliste de la « clôture » du texte. *Le textuel est attaché à l'extra-textuel*. Mais il y a bien des façons de comprendre la relation au hors-texte, et le problème singulier est ici celui de la manière dont un *texte de fiction* se rapporte sémantiquement au hors-texte. L'idée qu'il doit y avoir un accrochage du texte dans une référence extra-textuelle, semble simultanément contredite par l'*inexistence du référent* dans le cas des textes de fiction – plutôt la *fictivité* de la référence littéraire¹⁴ –, et l'effet en retour de cette absence sur la nature de l'énonciation littéraire. Ce qui la qualifie, d'une certaine façon, de « monstrueuse ». Cette référence bien singulière exigerait une sémantique de la fiction capable de traiter l'exception du texte littéraire du point de vue de son rapport référentiel au « dehors » (et l'auteur, comme le lecteur, font partie de ce dehors).

D'autre part, si cette étude pose centralement la « question de l'auteur », on aura compris que ce n'est pas dans la ligne formaliste d'une conception de la clôture du texte qui *évacue* l'auteur. Une telle réaction extrême contre l'herméneutique romantique voyant dans l'œuvre l'expression de la personnalité de l'auteur, est tout aussi fautive qu'elle. Mais ce n'est pas non plus dans la ligne de ses prolongements néo-structuralistes thématissant la « mort de l'auteur », pour qui l'écriture n'est plus maîtrisée par un sujet doué d'intentions, mais ventriloquée par les structures anonymes du langage, tandis que l'intention de son auteur y est contingente. Le sens dans lequel Borges met en cause l'auteur est, comme on va le voir, différent. Bien qu'il se fonde également sur l'idée d'un texte unique débordant la subjectivité de l'« auteur », cependant, plutôt que sur une

écriture « sans sujet », l'anonymat du texte repose chez lui sur le jeu ontologique de la fiction, et sur ses conséquences paradoxales concernant l'identité personnelle de l'auteur.

4.

L'affaire de la critique – écrivait Walter Benjamin¹⁵ – est la vérité d'une œuvre d'art, celle du commentaire son sujet. Le rapport entre les deux est déterminé par cette loi fondamentale de la littérature selon laquelle la vérité de l'œuvre importe d'autant plus qu'elle est plus invisiblement et plus intimement liée à son sujet. En effet se révèlent durables précisément ces œuvres dont la vérité est le plus profondément enfouie dans leur sujet.

Il va falloir, pour cerner cette pointe de la *vérité littéraire*, entrelacer et nouer le commentaire avec la critique. Nous en sommes avec Borges à ce moment décrit par Walter Benjamin où le sujet et la vérité qui étaient seulement illusoirement unis, se sont séparés : « le sujet devient plus frappant parce que la vérité garde son occultation originelle ». Pour retrouver le véritable lien intime et caché entre sujet et vérité, il faut donc *interpréter l'étrange* (le sujet), le commenter d'une certaine façon, afin de découvrir la question fondamentale de la *critique*. Celle-ci doit montrer l'actualité et la profondeur de l'expérience qui s'exprime « sous le voile de la fiction ». La vérité de cette expérience qui perce « sous le voile de la fiction », en l'occurrence, n'étant pas étrangère à la question de la vérité de la fiction.

Je crois en effet que beaucoup des critiques qui se sont penchés sur l'œuvre de Borges n'ont jamais aperçu le nœud de ce que Benjamin appelle sujet et vérité. Il n'ont réussi à y lire qu'une série dépareillée de « symboles » ou encore une « mythologie personnelle », ainsi nommée parce qu'il est présumé qu'une mythologie échappe à toute rationalité (erreur aggravée du subjectivisme déplacé

qu'y ajoute l'adjectif « personnel »). Cette sorte de classement pseudo-rationnel du mythique en symboles archétypaux et même cette idée d'un onirisme « personnel » (Ibarra), ne sont eux-mêmes qu'une *répétition de ce* qu'aperçoit de son propre sens la présentation borgésienne de ces symboles, dans ses moments les moins lucides, les plus doxographiques¹⁶. On croit en avoir fini avec eux lorsqu'on a un peu donné « l'explication » de chacun de ces symboles et relevé certaines de leurs occurrences dans les textes. Ces « objets-symboles » sont bien connus d'avoir été ressassés : miroirs, tigres, labyrinthe, bibliothèque, etc. Mais au-delà de l'explication du *symbolisme* de chacun d'eux pris isolément et de quelques raccords, cette critique n'a jamais réussi à apercevoir la problématique qui, au fond, unifiait ces divers symboles et les liait dans une vision littéraire unique. C'est faute, me semble-t-il, d'avoir compris tout d'abord l'importance plus grande des *motifs thématiques* qui leur font contrepoint dans l'œuvre : trahison, chaos et ordre, quête mystique du Mot unique, paradoxes de l'infini, violence du combat au couteau pour l'honneur, irréalité du temps, secret, monstruosité de l'être-de-fiction, thème de la lecture, etc. Motifs qui déploient souvent une idée métallittéraire – ou une herméneutique allégorique des structures de la littérature – sur ce qu'est l'écriture, le style, l'auteur, etc. C'est aussi faute de pouvoir rendre compte des structures complexes d'une narration qui articule *adéquatement* ces thèmes. C'est enfin, et surtout, faute de comprendre la métaphysique qui unifie symboles, thèmes et structures narratives. Y a-t-il alors une perspective d'interprétation à partir de laquelle la multiplicité des aspects de l'œuvre de Borges, qui paraît à première vue disparate mais où le sentiment du lecteur ne peut s'empêcher de deviner une homogénéité mystérieuse, puisse être saisie *comme unité*, et justifie ainsi l'obscur sentiment du lecteur ?

5.

Borges avoue lui-même avoir « peu d'idées », et je crois en effet que cette *monotonie* souligne la convergence de l'œuvre dans une problématique unique essentielle, qui sonde notre époque en son cœur. L'identité presque parfaite de cette problématique obsédante avec le destin personnel de J.L. Borges, qui paraît en être l'illustration pathétique, ne l'acquiesce pas de la valeur révélatrice qui revient à toute grande œuvre, de sa *vérité littéraire*. Car cette identité de la problématique obsédante avec le destin personnel n'exclut pas que le texte recueille la charge d'un sens plus universel de cette expérience ayant la valeur d'un diagnostic du devenir métaphysique de notre époque. C'est la raison pour laquelle une première version de cet essai avait choisi comme sous-titre : *l'expérience littéraire de l'infamie*¹⁷, qui suppose que la littérature soit un mode parmi d'autres de faire l'expérience d'un mal plus général. L'ordre des mots est important. *Expérience littéraire de l'infamie*, plutôt qu'*expérience de l'infamie littéraire*, qui restreindrait à la seule littérature une expérience qui me semble plus vaste dans son champ. La première comprend d'ailleurs la seconde. Il suffit, pour donner une formulation incisive à ce diagnostic, de citer une réflexion d'Hannah Arendt, où je vois l'exact écho à ce que Borges appelle *souffrir d'irréalité* :

*Une seule chose semble claire : le mal radical est peut-on dire apparu en liaison avec un système où tous les hommes sont, au même titre, devenus superflus. Les manipulateurs de ce système sont autant convaincus de leur propre superfluité que de celle des autres, et les meurtriers totalitaires sont d'autant plus dangereux qu'ils se moquent d'être eux-mêmes vivants ou morts, d'avoir jamais vécu ou de n'être jamais nés*¹⁸.

A partir de ce que dit ici Hannah Arendt, j'aimerais esquisser un rapprochement avec Borges qui me paraît éclairant. Tout d'abord, la « labyrinthisation » du récit d'enquête n'est pas sans affinité avec la structure du *meurtre totalitaire* qu'analyse Arendt. En témoigne le thème de la *modification du passé* qui apparaît constamment dans les récits de Borges¹⁹, et correspond à une pratique d'écriture éminente de la politique du XX^e siècle, elle-même liée à la structure du meurtre totalitaire. D'autre part, Borges rapproche consciemment l'intrusion de la fiction dans la réalité avec le mode d'opération des idéologies comprises comme des fictions cohérentes qui supplantent, ou dévorent « la réalité ». Il donne ainsi une interprétation *politique* de la porosité entre monde réel et monde fictionnel. « Il y a dix ans, – écrit-il dans *Tlön Uqbar Orbis Tertius* – il suffisait de n'importe quelle symétrie ayant l'apparence d'ordre – le matérialisme dialectique, l'antisémitisme, le nazisme – pour ébaudir les hommes »²⁰. On ne peut ignorer, enfin, que l'effet narratif qui oblige le lecteur à adopter le « point de vue » d'un *être irréel qui attend la mort*, et à franchir vertigineusement ainsi le mur ontologique qui sépare le réel de la fiction, soit contemporain du régime de la *fama* qui produit cette conviction de la *superfluité*, notée par Arendt, qui est propre à l'époque totalitaire.

Avec le régime contemporain de la *fama*, se posera un problème d'individuation. On s'interroge, en sémantique de la fiction, sur la question de savoir quelle est exactement la *nature* du rapport entre monde réel et monde fictionnel²¹ – et dans quelle mesure un être-de-fiction est individué. Mais cette question a une portée bien plus vaste que la littérature. Elle trouve chez Borges sa contrepartie dans la confession fictive du nazi Otto Dietrich zur Linde du *Deutsches Requiem* et dans la *Note sur le 23 août 1944*²² où apparaît la locution à mes yeux cruciale : « souffrir d'irréalité ». Il faut lire, à mon avis, dans cette *pointe* de la

métaphysique borgésienne, qu'on nommerait aussi bien souffrance de l'être *feint*, souffrance de la fiction propre à l'homme de lettres borgésien, le foyer qui ombilique son œuvre au plus tragique de son contexte historique, et éclaire sous un jour crépusculaire ce que j'ai dramatiquement désigné comme une « aggravation de la situation narrative ». Ce lien que Borges explicite entre fiction et politique, lien entre le rôle de la *superfluité* dans le meurtre totalitaire et la souffrance d'irréalité de l'être-de-fiction, indique assez que notre lecture se veut rien moins que formaliste. Comme on l'a déjà dit, la requête d'une systématité de la lecture, et même la lecture *textualiste* qui lit une « archi-écriture » à l'œuvre dans le texte, sont dénuées de sens si elles n'amorcent pas un repérage de ses points d'insertion dans le témoignage phénoménologique central d'une expérience, *fonction* même de l'écriture.

Ce foyer de l'œuvre de Borges, je l'ai donc désigné comme l'*expérience de l'infamie*. Elle fournit un fil d'Ariane qui nous guide dans son dédale, à condition de l'entendre dans le double sens du mot : infâme. Cette œuvre donne, en effet, la mesure de sa grandeur en plongeant dans la couche la plus profonde et la plus obscure de la littérature, celle où la *gloire*, ressort essentiel à toute écriture, se confronte au sacré. L'instance du sacré, que traduit la quête borgésienne du Mot ultime, est la raison de cette expérience de la « superfluité » de l'homme de lettres et du devenir-monstrueux (fictif) de chacun. Si cette problématique est au centre de l'économie de la fiction de Borges, aussi bien par le détachement de la lettre surnuméraire que par le caractère « occamiste » de la critique occupée de brûler les livres « ontologiquement superflus » (comme dans le *Quichotte*), la liaison de cette dimension sacrificielle avec celle de l'identité du soi et de la *fama* de l'auteur dans son écriture « crypto-autobiographique », me semble pouvoir éclairer l'unité des thèmes et des *genres* littéraires qui, dans l'œuvre de Borges, sont apparemment sans lien interne. S'il semble en effet manquer de rapport entre, par exemple, un

conte fantastique qui parle d'une bibliothèque infinie, et telle sombre histoire de lâcheté ou de trahison dans les faubourgs mal famés de Buenos Aires, les paradoxes de la *fama* rendent compte de ce lien, qui trouve dans le mécanisme sacrificiel oscillant entre la restriction au silence et la prolifération inextricable des *simulacres*, une plus grande rationalité.

Le plan du livre est le suivant.

Nous commençons par une tentative d'élucidation du *concept de l'infamie* (Chapitre I). L'élucider consistera à développer le potentiel de ce concept pour essayer d'éclairer, dans leur structure d'ambiguïté même, les différents aspects de l'œuvre étudiés tout au long du livre. Ce chapitre problématise la « question de l'auteur » chez Borges.

Après ce préliminaire, nous parcourons ce que j'ai appelé une « physionomie » du type du *lettré* (Chapitre II) qui articule l'ensemble des aspects thématiques du personnage et de l'être propre de Borges : l'homme de lettres. Ce chapitre constitue une introduction à l'herméneutique borgésienne, et développe les problèmes liés à la théorie des précurseurs, au solipsisme, au thème des « dons », à l'érudition, à l'éthique de la concision, à la mystique de la lettre, à la rhétorique de l'*excusatio*.

Ensuite, nous nous livrerons à une série de trois lectures de *Pierre Ménard, auteur du Quichotte* (Chapitre III : « L'Œuvre Invisible »), de *La Bibliothèque de Babel* (Chapitre IV : « La Bibliothèque Totale »), de *L'Aleph* (Chapitre V : « L'Infini et la Trahison »). Ces trois nouvelles ont été choisies pour leur plus grande densité significative, et parce qu'elles sont les plus « classiques » de Borges. Ces lectures – mêlées, chemin faisant, à des analyses partielles d'autres nouvelles – approfondissent certains « thèmes » et jeux corrélatifs de la narration. Elles permettent d'analyser plus spécifiquement les motifs *métalittéraires* profonds de l'œuvre, que sont l'infini et la trahison littéraire,

l'influence, la lecture comme œuvre invisible, la crise de l'identité *ne varietur* du texte, l'implication de la réalité dans la fiction.

Puis, deux essais complémentaires feront saisir dans leur spécificité deux nouveaux aspects de la dialectique de la *fama*. C'est d'une part (Chapitre vi: « La Métaphysique Fantastique »), l'étude du problème de la *nature de la fiction* dans son rapport à la véracité, à l'actualité, et au mode hypothétique de l'énonciation, et la tentative de cerner l'originalité « labyrinthique » de l'intrigue et du fantastique borgésien. Il s'attache à la poétique de la nouvelle, à l'anti-psychologisme de Borges, au traitement borgésien du policier, aux énigmes du temps, à la question du labyrinthe et de l'identité des indiscernables, à l'effet de perplexité, etc.

C'est d'autre part (Chapitre vii: « La Mystification du Soi et l'ironie de la Renommée »), l'étude du jeu chez Borges de la mystification inhérente au nom dit d'auteur, qui nous confronte à la question de la nomination et de l'identité personnelle dans le contexte de l'écriture « autobiographique » borgésienne. Ce chapitre tire les implications du jeu de la *fama* dans l'écriture du soi.

On tentera enfin, en guise de conclusion (« Anti-Traité du Style »), de s'attacher à comprendre les tensions propres à l'écriture même de Borges, à sa stylistique, et sa théorie de la métaphore, en tant qu'elles sont orientées vers un impossible classicisme.

I

L'infamie

L'épique chez Borges

Fama, cette déesse tant convoitée, a beaucoup de visages, et la gloire vient sous des formes et des formats divers – de la célébrité passagère à la une d'un magazine, à l'éclat d'un nom immortel. La gloire posthume est l'un des articles les plus rares et les moins recherchés de Fama, bien qu'elle soit moins arbitraire et souvent plus solide que les autres, dans la mesure où elle n'échoit que rarement à une pure et simple marchandise. Le premier bénéficiaire est mort et de ce fait, n'est pas à vendre.

Hannah ARENDT, « Walter Benjamin »,
in *Vies politiques*, p. 244.

*La voix d'Hakim risqua un dernier subterfuge :
« Votre péché abominable vous empêche de percevoir ma splendeur... » commença-t-il.
Ils ne l'écoutèrent pas. Ils le transpercèrent de leurs lances.*

J.L. BORGES, « Le teinturier masqué Hakim de Merv »,
in *Histoire de l'infamie*, Éd. Rocher, p. 67.