

## BORGES ET LA FICTION<sup>1</sup> ❧ BY MARIA PAGANINI ❧

“ Je suis né avec le désir de mourir ” écrit Flaubert, ou Rilke, ou Baudelaire, ou Borges. Mais comme Jérusalem, le Poète de “ Deutsches Requiem, ” l’homme ne peut s’empêcher de “ fêter chaque chose avec un amour minutieux ” et, face à la mort, de se cabrer d’épouvante. C’est alors que se glisse entre vivre et mourir la seconde éternelle que déploie le langage.

L’antagonisme vie—mort est le thème fondamental que les contes de Borges varient à l’infini. Face au miroir, le héros angoissé se découvre condamné à mort. Mais pour que la mort puisse ainsi le frapper d’épouvante, il faut bien que le héros se sache au même instant profondément vivant. C’est bien l’autre pôle de sa condition d’homme que le héros découvre et seule cette dualité fondamentale constitue l’entièreté de son être. La structure du conte “ Deutsches Requiem ” illustre la coprésence au sein d’un même homme d’un principe de vie et d’un principe de mort. Zur Linde, dans sa jeunesse s’attache à Brahms et Schopenhauer. Mais bientôt il glisse dans le camp adverse: Nietzsche et Spengler. Les deux pôles de sa personnalité sont ici présentés comme successifs. Mais pour se mettre ainsi du parti de la violence, Zur Linde doit fournir un effort considérable, comme si les attaches à Brahms et Schopenhauer l’enracinaient encore dans le monde qu’il prétend abolir: “ il me manque toute vocation de violence . . . ” mais “ je compris que notre temps exigeait des hommes neufs. ” Il s’engage alors dans les troupes allemandes mais avant de pouvoir livrer sa première bataille, il est blessé. Borges dit que le chat mou qui figure dans cette scène d’hôpital est un symbole de castration. Dès lors, le combat n’aura plus vraiment lieu au niveau de l’action mais de la vie intérieure. La mort de l’élan vital créateur qui porte l’être vers le monde préfigure le combat spirituel qui débouchera sur la mort de Jérusalem. Le poète israélite vit par l’amour qu’il porte au monde. Zur Linde l’obligera à regarder toujours le même objet, par exemple, la carte de Hongrie. Mais qu’est-ce que Jérusalem voit dans ce miroir? Borges ne le dit pas, peut-être qu’il n’y a pas de langage pour rendre cette expérience, mais il le suggère. La Hongrie à cette époque avait passé du côté de l’Allemagne—comme Zur Linde avait passé du côté de la violence—et ce que Jérusalem voit, c’est

sa condamnation à mort. Mais si Jérusalem se voit condamné, c'est que Zur Linde l'oblige à ne voir que cet aspect là de son existence. Jérusalem se réfugie dans la folie et finit par se donner la mort. Et pourtant cette destruction de Jérusalem ne met pas un point final à l'antagonisme. Zur Linde a beau dire: "J'ai agonisé avec lui, je suis mort avec lui, d'une certaine manière je me suis perdu avec lui . . ." Une petite phrase suspecte remet tout en question: "Jérusalem s'était transformé en un symbole d'une zone détestée de mon âme." Zur Linde a tué Jérusalem en lui, mais en effigie seulement. Le conflit a eu lieu entre Zur Linde et autrui. Une nouvelle confrontation s'impose. A la fin de la guerre, Zur Linde est lui-même condamné à mort. A ce moment là, les deux pôles de l'antagonisme viennent enfin se situer à l'intérieur du même personnage. Grâce au miroir, désir de vivre et volonté de mourir se font face dans une même conscience: "Je regarde mon visage dans le miroir pour savoir qui je suis, pour savoir comment je me comporterai dans quelques heures quand je serai face à la mort. Il se peut que mon corps ait peur; moi, non." Mais Borges commente: "à la fin, il y a le miroir où Zur Linde se regarde pour savoir quel il est, ce qui glisse l'idée d'une image inverse, opposée . . ." Zur Linde de son vivant est incapable de tuer Jérusalem en lui. Le conflit des deux contraires persiste jusqu'à la dernière seconde. Le dénouement ne peut avoir lieu que dans la mort, qui elle n'a pas de langage. Tout ce que l'on peut décrire, c'est cette relation victime-bourreau au sein de l'homme. Cette confrontation sera constamment revécue jusqu'à la mort. La fin du conte en effet n'est pas un dénouement. Elle renvoie au premier paragraphe où Zur Linde, quelques heures avant son exécution reprend le combat contre lui-même. Il ne suffit pas de bien juger pour bien faire. Zur Linde est obligé de persévérer dans sa volonté de violence. C'est pour cela que dans cette scène il ne s'identifie qu'avec les ancêtres connus pour leur violence, leur cruauté; la personnalité de Jérusalem, à force d'être persécutée, perd son caractère de personnage distinct, de protagoniste. Elle s'estompe, elle tombe pour ainsi dire hors du récit, refoulée dans la note de l'éditeur: "L'omission de l'ancêtre le plus illustre du narrateur, le théologien et hébraïste Johannes Forkel (1789-1846) est significative." Ainsi, l'homme qui s'identifie avec la vie tombe chez Borges hors de la littérature. Mais Zur Linde ne survit pas longtemps à Jérusalem. Celui qui tue en lui la vie creuse sa propre tombe. Hors de quel récit Zur Linde

va-t-il tomber? Ce conte-ci permet déjà de la prévoir: Zur Linde devra faire place au fonctionnement pur et simple de cet antagonisme dont il n'est que le support.

Même lorsque Borges affirme que le héros sait pour toujours qui il est, il ne faut pas croire que le héros s'identifie avec un des pôles de l'antagonisme et que l'autre disparaisse pour toujours de son existence. Lorsque Tadeo Isidoro Cruz sait qu'il est de la race des loups et non des chiens, il prend tout simplement parti pour les loups, mais le loup ne cesse de combattre l'instinct grégaire qui est en lui. De même dans le "Tinturier de Merv," l'homme rongé de lèpre voit son visage disparaître peu à peu. Les masques eux aussi montrent bien cet affaiblissement progressif de son apparence d'être vivant: il y a un passage du masque nettement coloré et individualisé du taureau aux quatre voiles blancs, cette couleur qui n'en est pas une. Puis les voiles sont arrachés et ce qui apparaît alors, c'est une nouvelle blancheur rongée de lèpre qui indique derrière elle le néant.

Le mouvement général indiqué s'effectue donc dans le sens d'une perte de substance.

Or ce même glissement s'effectue dans le domaine de la perception. Là aussi deux manières de percevoir entrent en conflit; d'une part, la perception est étonnamment riche. L'homme distingue en chaque objet une profusion de détails, un chatouement de nuances. Rien ne ressemble à rien. Chaque être est unique en son genre. Ainsi Funes est pure perception. Vivre, pour lui, c'est percevoir et rien de plus. Jamais il ne s'attache à l'objet qu'il contemple comme Jérusalem mais passe d'une perception à l'autre. L'acuité de cette perception est telle qu'il distingue non seulement chaque objet, mais chaque détail de chaque objet, chaque modification aussi futile soit elle. Il est incapable de saisir l'identité d'un chien vu de trois quarts et du même chien vu de profil. Pour lui, ce sont deux êtres distincts.

Cette perception s'aggrave d'une mémoire indestructible. Chaque perception particulière de chaque objet dans le temps reste à jamais gravée dans son esprit. Mais les souvenirs des perceptions eux-mêmes, les souvenirs de souvenirs de perceptions ne s'altèrent jamais, gardent la même intensité que la perception initiale. Funes en est passablement embarrassé et ne sait plus où donner de la tête pour s'en débarrasser, elles lui ravissent son sommeil. Il tente alors une espèce de numérotation, de recensement des souvenirs dans l'espoir

de s'en rendre maître: concéder à chaque jour passé une certaine ration d'images permettrait peut-être d'endiguer cette avalanche? Mais à quoi bon! Les souvenirs qui restent forment encore une telle masse qu'une vie humaine ne suffirait à les classer. D'ailleurs, comment compter puisque les chiffres sont formés d'unités, de dizaines, de centaines et que Funes est inaccessible à l'idée d'unité? Il faudrait peut-être inventer un nouveau système de chiffres, une espèce de langage qui respecterait l'individualité de chaque perception. Funes voit bien qu'une nouvelle avalanche verbale le menace. Tout ce qu'il peut faire, c'est éviter de percevoir, tourner les yeux vers l'ombre, c'est à dire cesser de vivre.

Tzinacan (dans "L'écriture du Dieu") est torturé lui aussi par la multiplicité des perceptions. Couché dans sa prison, comme Funes dans sa chambre, il trouve à chaque réveil quelques grains de sable supplémentaires dont la masse énorme menace de l'étouffer. Sa situation est sans issue et la tentation de céder à son autre pôle, la vision totalisante, en sautant dans la transcendance devient de plus en plus forte.

Jérusalem, lui aussi, concentre son attention sur un seul objet. Mais il se distingue profondément de Funes car sa perception du monde n'est pas indifférente. Il éprouve pour l'objet contemplé et chanté un amour intense. Cet attachement est exclusif, tout ce qui entoure l'objet est comme aboli de sa conscience. Jamais il ne tente de comparer deux objets, jamais il ne fait des séries comme Whitman. Mais l'amour exclusif porté à un seul objet, s'il peut combler d'un bonheur intense celui qui l'éprouve se mue en désespoir dès que l'objet contemplé s'altère sous l'action corrosive du temps.

A cette perception effrénée et avide du monde qui mène chaque fois à une impasse, s'oppose l'autre pôle de l'antagonisme: la perception qui appauvrit l'univers. Borges écrit dans "Discussion": "Le fait même de percevoir, de fixer son attention, toute fixation de notre conscience comporte une omission délibérée de ce qui n'intéresse pas." Borges ne nie donc pas en lui Funes, Jérusalem, Tzinacan, mais un renversement s'opère, analogue à celui qui fit passer Zur Linde dans le camp de Nietzsche et de Spengler. Regarder la vie mène à la folie puisque l'homme est mortel. A quoi bon persister dans cette contemplation, sensibiliser nos facultés à mieux percevoir la vie, intensifier notre amour pour les choses? S'attacher au monde comme Jérusalem, n'est-ce pas en définitive souffrir des tortures intolérables au moment de mourir? Si l'homme opte alors

pour Zur Linde, n'est-ce pas dans l'espoir de mettre fin à ses tortures, ou en tout cas de les atténuer en tuant en lui tout ce qui vit? Cette nouvelle perception du monde est au fond la même que la première, mais au lieu de se définir par rapport aux objets, elle semble se définir maintenant par rapport aux lacunes qui les sépare et que ménage "l'omission délibérée de tout ce qui n'intéresse pas." Suivant ce que notre oeil regarde, la perception est prolifique ou indigente.

Il va de soi que le souvenir ne fera qu'aggraver cet évanouissement du monde. L'objet, amenuisé, perdu dans le vide se voit dégradé encore plus par le souvenir: "Notre esprit est poreux à l'oubli; moi-même, je suis en train de fausser et de perdre sous l'effet de l'érosion tragique des ans les traits de Béatrice." Cette perte de substance du souvenir apparaît comme un phénomène tout à fait naturel auquel l'homme finit par céder le pas malgré les sursauts répétés de tout son être devant l'évanouissement progressif du monde. C'est que le souvenir s'estompe comme la vie elle-même. Toutefois cette dégradation du souvenir est encouragée, accélérée. Dans "L'Immortel" le protagoniste dit au sortir de la cité: "Je ne me souviens pas des étapes de mon retour . . . je ne sais plus qu'une chose, c'est que la terreur ne m'a pas abandonné . . . cet oubli maintenant irrévocable fut peut-être volontaire; peut-être que les circonstances de mon évasion furent si ingrates qu'un jour . . . j'ai juré de les oublier."

Enfin, cette dégradation du souvenir constitue le fondement même de la pensée: "Penser, c'est oublier les différences" dit Borges dans Funes. Le processus est net, il équivaut à une prise de distance. Le poète Jérusalem essaye de coïncider avec ce que l'homme a d'unique et par conséquent d'inexprimable, comme dirait Bergson. Par l'amour, il essaye de supprimer la distance qui le sépare du monde. Le mouvement de Borges va en sens inverse. Il ne peut ni ne veut coïncider avec la vie. Au contraire, si elle se détache de lui, il se détachera d'elle. Le chatoiement des nuances sensibles qui entourent l'être d'un halo personnel—les alentours de l'être comme dirait Borges—disparaît. Or cette distance efface ainsi l'individu et ne laisse subsister que son type générique: "Imaginons Droctulft, non pas l'individu Droctulft qui sans doute fut unique et insondable (tous les individus le sont) mais le type générique que la tradition a fait de lui et de beaucoup de ses semblables, type générique qui est oeuvre de l'oubli et de la mémoire." Borges

montre que l'acte de penser consiste à détourner volontairement le regard de tout ce qui est appelé à disparaître pour le concentrer sur des abstractions: le type générique, les éternels antagonismes. C'est là le véritable et le seul objet des contes de Borges: ne pas faire apparaître la vie elle-même, mais ce qui dans la vie individuelle transcende cette vie.

Il ne faut donc pas s'y tromper, la pensée qui s'exprime sous forme de mythes reste profondément ambiguë: elle n'oublie pas tout, elle se cramponne à ces structures immortelles pour ne pas devoir contempler la mort face à face. C'est pour cela qu'entre la vie et la mort s'intercalent les éternelles fictions de la pensée. Le langage voile la mort, ménage à l'homme une illusion d'éternité, lui offre des visions totalisantes de l'univers. Pris dans les labyrinthes que la pensée ne cesse de tisser à son intention, l'homme s' imagine parfois échapper à sa destinée. Mais la pensée a ses lueurs de conscience. Jamais elle ne pourra vraiment renoncer à tendre un miroir à l'homme qu'elle a voulu tromper. Au centre de chaque labyrinthe, un homme attend l'heure de sa mort.

Ainsi les fictions de la pensée intercalent parfois entre la vie et la mort une barrière que l'on s'efforce d'imaginer infranchissable. Dans "Le miracle secret," Hadlik place entre lui-même et la mort un miracle: le temps s'arrête, ou plutôt: l'univers physique s'arrête. Une seconde, si elle précède la dernière peut se gonfler de durée et prendre les proportions d'une éternité. Le conte une fois de plus est bâti sur l'antagonisme victime-bourreau, antagonisme éternel puisque la partie d'échecs a commencé dans le passé le plus lointain. On songe à Cain et Abel. Puis le conflit s'actualise dans un fait historique: les troupes allemandes pénètrent à Prague—et plus précisément encore en deux personnages, un allemand Rothe et le Juif Hadlik. Enfin, le conflit s'avère être l'antagonisme foncier de chaque être humain: être, ce n'est jamais qu'être le lieu où la mort ronge la vie.

A cette mort qui le guette, Hadlik opposera un mythe: celui de l'éternel retour. "Le premier sentiment de Hadlik fut la terreur pure et simple . . . indéfiniment il anticipait le processus, depuis le matin lourd d'insomnie jusqu'à la décharge mystérieuse. Avant le jour fixé par Julius Rothe, il mourut des centaines de morts . . . chaque simulacre durait quelques petites secondes; le cercle décrit, Jaromir revenait interminablement aux veilles tremblantes de sa mort . . ." Dès maintenant se dessine déjà l'ébauche de l'éternel

retour: l'imagination incapable de se représenter la mort jusqu'au bout rebondit contre elle avec horreur et, projetée en arrière parcourt à nouveau toutes les étapes de cette existence en miniature. La tentation de trancher le débat, de refuser de vivre la vie par le suicide est écartée par l'image du drame inachevé dont il est l'auteur, intitulé "Les Ennemis." La seule réalité pour Hadlik, c'est ce mouvement circulaire de l'esprit qui naît lorsque la vie est projetée vers la mort. Il reprend donc ce drame par lequel il avait en quelque sorte préfiguré sa situation présente. Or ce drame présente un certain nombre de réalités formelles importantes: Hadlik avait choisi le vers, car le vers rappelle constamment au spectateur la caractère irréel de l'oeuvre. Il avait repris la règle des trois unités qui permet de faire tenir une expérience complexe et étalée dans la durée dans un espace restreint qu'on peut saisir d'un seul coup d'oeil. Ces réalités formelles sont importantes car elles permettent précisément d'"arrêter l'univers physique," c'est à dire de créer une seconde éternelle; d'autre part, le caractère fermé de l'oeuvre entraîne tôt ou tard son achèvement. Hadlik, très lucidement reprend cette fiction. L'acte de créer ou de recréer l'éloignement de la réalité empirique et lui permet de s'identifier avec le drame qu'il écrit. Le drame recouvre en effet assez exactement la situation présente de Hadlik: il a lieu dans une bibliothèque, c'est à dire dans un espace fermé dans lequel l'homme peut écrire; un des derniers soirs avant la fin du 19<sup>e</sup> siècle, c'est à dire peu avant la mort de ce siècle; Roemerstadt se trouve dans la même situation que Hadlik c'est à dire face à face avec des gens qui le menacent. Ces gens dont il parvient à déjouer temporairement les intrigues—de même que Hadlik en écrivant pourra se faire illusion sur son destin—font allusion à sa fiancée Julie de Weidenau et à un certain J. Kubin qui l'a importunée de son amour (femme dont Hadlik néanmoins ne parvient pas à se souvenir; mais le lecteur pense aussitôt à l'Aleph où la même constellation apparaît: Carlos Argentino reçoit des lettres obscènes de Béatrice que Borges "importune" de son amour.) Or ce Kubin est devenu fou. Il se prend, lui simple mortel, non allemand, pour Roemerstadt installé dans son labyrinthe-oeuvre. N'est-ce pas la même folie qui s'empare de Hadlik? Ne dit-il pas: "Si d'une certaine manière j'existe . . . j'existe en tant qu'auteur des 'Ennemis' "? Il y a donc un Kubin fou qui se prend pour Roemerstadt, tout comme Hadlik-homme se prend pour Hadlik écrivain. Tout le monde essaie de faire voir

ce phénomène à Roemerstadt qui, comme Hadlik écrivain, refuse de voir qu'il n'écrit que pour permettre cette illusion. Grâce à cet aveuglement l'intrigue ne peut progresser, elle est bloquée, elle se heurte à un refus de conscience et l'action, rejetée en arrière reprend depuis le début: Le délire cyclique peut commencer: "les incohérences croissent . . . des acteurs qui semblaient écartés déjà de l'intrigue réapparaissent . . . la montre indique sept heures comme au début du drame . . . le premier interlocuteur réapparaît" . . . et surtout "le drame n'a pas eu lieu." La vie peut recommencer.

Kubin dans sa folie a voulu se hisser au niveau de Roemerstadt écrivain, s'identifier avec lui. Mais le spectateur sait bien que c'est en fait Roemerstadt qui déchoit est n'est en fait que "le misérable Kubin." Cette identification finale à laquelle Roemerstadt avait échappé n'est pas épargnée à Hadlik: la réalité empirique n'obéit pas à la fiction. L'oeuvre écrite, la point final posé, l'auteur est comme rejeté hors de sa fiction. Il se voit alors avec les yeux des Allemands qui lui font face et meurt.

L'oeuvre d'art est donc un objet traître à la fois complice de celui qui l'écrit mais foncièrement ennemie puisqu'elle rejette son auteur. C'est ici qu'un nouveau problème s'annonce: il existe un lien entre Roemerstadt (Hadlik écrivain) et le bourreau (les soldats allemands). Ils sont tous deux de la même race, d'une certaine manière ils sont de connivence. Cette traîtrise des divers personnages les uns envers les autres qui aboutit à la prise de conscience totale de Hadlik est largement reprise et exposée dans "Les sentiers qui bifurquent." Un autre point significatif: l'oeuvre d'art est un espace figé dans une pose comme le condamné à mort devant l'objectif des fusils. L'espace, comme l'oeuvre, est une pétrification d'un instant du temps, mais un instant dans lequel viendrait converger la totalité d'une expérience historique actualisée dans un individu.

Or l'espace que l'oeuvre a figé est voué à la destruction. "Le monde se remet fatalement en mouvement, les vieilles maisons ont beau contenir des alephs, elles s'effondrent. C'est alors qu'une nouvelle sorte d'illusion pourra naître: si l'espace s'effondre fatalement, n'est-il pas possible de puiser dans l'oeuvre qui subsiste matière à engendrer une nouvelle fiction? Grâce à l'oubli, cette nouvelle montée de l'imagination fabulatrice s'avère possible:

Dans l'Aleph deux personnages, Borges et Carlos Argentino s'affrontent ou plutôt se côtoient comme deux incarnations d'une même conscience dédoublée. Carlos Argentino a découvert dans sa



cave un Aleph, microcosme qui contient sans les confondre tous les points de l'espace. Représentation totalisante de l'univers, hallucination d'un esprit qui, tout en prenant du recul, n'est pas affecté par la distance: l'acuité de la vision ne diminue pas, les alentours de l'être ne s'estompent pas. L'Aleph, ce "point de l'espace qui contient tous les autres," c'est le fameux point que Hadlik à la veille de sa mort a instantanément trouvé dans l'atlas comme s'il était devenu brusquement aveugle à la réalité. Or Carlos Argentino, fort de sa découverte, veut l'exploiter et décrire dans un poème d'une manière objective et minutieuse chaque détail de cet univers.

Borges, lui, n'est pas dupe. Il ne croit plus en l'univers de Carlos Argentino. La seule chose qui le retienne auprès de l'écrivain, c'est le souvenir de Béatrice. Ce n'est que dans la mesure où Carlos parle d'elle que Borges accepte de s'intéresser à son univers. Ainsi, Carlos sait très bien qu'il peut se servir de Borges à ses propres fins en mentionnant le nom de Béatrice et inversement, Borges peut se servir de Carlos Argentino pour reconstituer son propre passé, car Carlos possède des photographies, Carlos possède un Aleph où l'image de Béatrice reste présente à tout jamais. Ce microcosme est comme une oeuvre d'art qui contiendrait entre autres choses tous les détails de Béatrice. C'est pour cela que Borges accepte de regarder l'Aleph, bien qu'à ses yeux, cette oeuvre totale soit une pure folie, une simple hallucination d'écrivain. Carlos Argentino, lui, montre l'Aleph à Borges car il a besoin, lui qui sent son univers vaciller, d'en éprouver l'authenticité en le révélant à autrui. A cet instant, Borges et Carlos Argentino coïncident. Ils cessent de se côtoyer, car pour voir Béatrice, Borges accepte de se placer exactement dans la même perspective que Carlos et de vont tomber en ruines. On dirait un écrivain qui se raccrocherait c'est en fait coïncider avec la folie même de Carlos Argentino, c'est se cramponner comme lui à une maison, à un souvenir qui vont tomber en ruines. On dirait un écrivain qui se raccrocherait à une oeuvre achevée pour tenter d'en revivre encore une fois la genèse. Regarder l'Aleph, c'est relire ce qu'on a écrit, c'est revivre ce monde ou lui-même, Borges-Carlos Argentino recevait des lettres stupéfiantes et obscènes de Béatrice. C'est voir l'instant où son "sang obscur" circulait, bref, se créer, maintenant et à partir d'une oeuvre passée, un instant de vertige. Peu importe que Béatrice ait existé en réalité ou qu'elle soit pure création littéraire: ici, l'acte

représenté a pour point de départ l'oeuvre écrite qui contient une certaine Béatrice. Le désir est le seul point qui relie Borges à l'oeuvre de Carlos Argentino, désir-engrenage qui prend des proportions infinies et s'amplifie au contact de lui-même. Et pourtant celui qui revit ce désir ressemble à Pierre Ménard: il le revit avec une conscience nouvelle, une conscience de spectateur. En fait, le désir qui pousse Borges vers Béatrice n'est qu'un outil, un moyen et non une fin; car ce qui est découvert c'est l'univers, l'univers dans sa complexité miroitante. Mais alors pourquoi Borges éprouve-t-il le besoin de voir cet Aleph? C'est qu'à partir de cette vision une nouvelle oeuvre pourra prendre naissance:

Après quelques nuits d'insomnie, l'Aleph et ses visions s'éloignent enfin de lui et le doute commence: "L'Aleph de Carlos Argentino représente-t-il une réalité?" N'est-ce pas plutôt un Aleph purement verbal, puisé non dans la réalité mais dans les livres? "Le vrai Aleph existe-t-il au coeur d'une pierre?" Comment se fait-il que Borges après une expérience aussi bouleversante puisse douter? A-t-il vu dans L'Aleph ce fameux manuscrit qui indique l'emplacement réel de l'Aleph? Sans doute, puisqu'il fait le même reproche à Carlos Argentino. Le point de départ de la nouvelle oeuvre n'est donc pas la réalité, mais un manuscrit contenu dans l'oeuvre précédente. Le langage engendre du langage comme dans les ruines circulaires l'esprit engendre l'esprit. Il n'y a plus d'écrivains, il n'y a que des critiques, ces hommes qui, selon Carlos Argentino: "ne disposent pas de métaux précieux . . . mais qui peuvent indiquer à d'autres l'endroit où gît un trésor."

Chaque oeuvre d'art fige un instant du temps. Dans ce miroir l'homme découvre un manuscrit qui éveille à nouveau sa curiosité. L'Aleph oublié, le souvenir de ce manuscrit surgit à la conscience, souvenir isolé, sans contexte, souvenir qui a perdu ses alentours et qui par là même fonctionne à nouveau comme un objet indiquant un mystère.

Or se réfugier dans cette réalité de l'imagination, du mot, c'est délibérément tourner le dos à la réalité empirique qui est le temps: l'espace lui-même engendre de l'espace et cesse d'être un tableau figé d'un instant du temps.

La nouvelle oeuvre ne puise donc pas sa sève dans la réalité empirique, mais dans une fiction. Est-ce dire que le moi de l'auteur, ce moi soumis au temps, n'existe pas? Dans l'Aleph il y a bien pourtant un moi qui désire, qui a le vertige, un Borges qui est

si bien impliqué dans l'expérience de l'Aleph qu'il a de la peine à la décrire. Ne dit-il pas avant de décrire son expérience: "C'est ici que commence mon désespoir d'écrivain"? N'est-ce pas grâce à ce désir qu'une nouvelle oeuvre peut naître? Le moi de l'auteur est-il ce Borges qui désire? Non, car dans "Borges et moi," Borges est précisément celui que "moi" abandonne derrière lui. Le moi n'est pas dans l'oeuvre, l'oeuvre ne peut jamais que l'indiquer comme un trésor. On pourrait dire que Carlos Argentino c'est l'homme d'avant-hier, Borges, l'homme d'hier, et le moi qui décrit leurs aventures ne coïncide déjà plus avec eux. "Moi" ne s'exprime pas, il parle, il raconte les vicissitudes de ces deux personnages qu'il n'est plus: Carlos Argentino, ce Borges désuet, déjà maculé de ridicule, mais dont Borges est encore suffisamment proche pour éprouver un sentiment de haine à son égard. Les personnages se tiennent, mais leur rapport est complexe, c'est un rapport de trahison.

Si la création littéraire peut ménager à son auteur quelque illusion c'est précisément parceque le moi empirique s'est retiré hors d'elle, l'allégeant pour ainsi dire de sa temporalité. Dans la préface de "Histoire de l'Infamie" Borges dit: "Il n'y a ici qu'apparence, qu'une superficie d'images; pour cette raison même il se peut que l'oeuvre plaise. L'homme qui l'exécuta était peut-être malheureux mais il s'est distrait en l'écrivant." C'est une distraction au sens pascalien du terme: se distraire du "moi" en mettant en scène ceux qui ne sont plus. Par contre coup, le moi qui écrit, tout malheureux qu'il puisse être se sent—un instant du moins—destiné à passer au rang de fiction, oublie sa condition mortelle et n'accepte de porter son regard que sur les "moi" fictifs de l'oeuvre littéraire. Ecrire, c'est escamoter l'individu, ne fut-ce qu'une seconde. C'est se retenir de vivre, c'est à dire d'avancer vers la mort.

Mais de Carlos Argentino à Borges et à tous les Borges à venir s'établit une sorte de continuité: le moi qui se quitte sans cesse laisse derrière lui une suite de personnages qui réagissent les uns sur les autres et qui peuvent en fin de compte servir de métaphore à l'histoire de ce moi qui recule toujours. C'est bien ce qui se passe dans "Le jardin des sentiers qui bifurquent": Comme souvent chez Borges, l'intrigue commence au second paragraphe. Elle est simple. Un espion chinois, Yu Tsun, au service de l'Allemagne surprend une conversation téléphonique: Madden, Irlandais aux ordres de l'Angleterre, vient de découvrir le réseau d'espionnage allemand

dont il fait partie; ses heures sont désormais comptées. Or le Chinois détient un secret: "le nom de l'endroit précis du nouveau parc d'artillerie britannique sur l'Ancre" qu'il voudrait communiquer aux Allemands avant de mourir. Comment s'y prendre? Yu Tsun imagine de tuer un homme du nom d'Albert. Le chef allemand en lisant dans le journal le récit de ce meurtre étrange commis par son espion comprendra qu'Albert est le nom de la ville qu'il s'agit de détruire.

Mais l'intrigue ainsi énoncée laisse échapper tout ce qui en fait sa valeur. La relation victime-bourreau y est en effet claire, dépourvue d'équivoque. Or chez Borges, la meilleure intrigue est celle qui permet le plus de variations possibles, celle qui implique toujours autre chose, une infinité d'autres choses. Le relation victime-bourreau permet en fait d'opposer tout aussi bien deux races, deux nations, deux personnages, deux tendances à l'intérieur d'un même être, ou, comme ici, deux états du moi successifs dans le temps. Richesse extrême, car un type de relation est indirectement intensifié par tous les autres qui lui font écho: la présence de deux personnages peut impliquer deux pays, deux races, mais peut inversement être une amplification, une dramatisation de deux états d'un même être.

Qu'est-ce qui autorise à affirmer qu'il y a dans ce conte-ci opposition d'états successifs du moi et non pas simple conflit entre divers personnages?

D'abord, Borges le suggère par le choix même des protagonistes. Il ne sont jamais faits d'une seule pièce. Chacun est à cheval sur plusieurs nations. Le Chinois, Yu Tsun, est un ancien professeur d'Anglais à la Hochschule de Tsingtao. Il procède donc de trois nations différentes. Madden est un Irlandais dont le statut est louche: "Madden était obligé d'être implacable. Irlandais aux ordres de l'Angleterre, homme accusé de tiédeur et peut-être de trahison, comment n'allait-il pas profiter de cette faveur miraculeuse: la découverte, la capture, peut-être la mort des agents de l'empire allemand?" Quant à l'Anglais Albert, il fut consul en Chine, missionnaire à Tiensin avant de devenir sinologue. Le seul personnage sans mélange est peut-être le chef allemand, simple pouvoir de destruction qui attend la fin de l'intrigue qu'il ne soupçonne même pas. Mais lui aussi "tient" aux trois autres par l'entremise de Yu Tsun qui agit dans son intérêt. Cette trahison des personnages qui fait qu'ils tiennent l'un à l'autre par un aspect de leur être laisse déjà prévoir qu'il s'agit d'une seule et même conscience.

Mais un autre facteur vient étayer cette thèse: dans ce conte, tout "fonctionne" à merveille. Là où diverses consciences s'affrontent, où des personnages autonomes entrent en rapport—dans la réalité empirique par exemple—l'économie des moyens qui les relie n'est pas possible. L'organisation du conte, au contraire, poussée à son plus haut degré de virtuosité débouche fatalement dans une atmosphère irréaliste, merveilleuse. Tout marche si bien qu'on croit rêver. Talonné par Madden, Yu Tsun lui échappe in extremis par le train qui le mène dans le village d'Albert. Lorsqu'il débarque à Ashgrove, "un enfant lui demande: Allez-vous chez le docteur Stephen Albert? Sans attendre de réponse un autre dit: La maison est loin d'ici, mais vous ne vous perdrez pas si vous prenez ce chemin à gauche et si à chaque croisement vous tournez à gauche." Le secret de ce labyrinthe qu'est le jardin d'Albert lui est révélé de la manière la plus simple du monde, avant même qu'il n'y pénètre, comme s'il s'agissait plutôt d'un souvenir venu à propos. Il se souvient en effet: "Je m'y entends un peu en labyrinthes, je ne suis pas en vain l'arrière petit-fils de ce Tsui Pen . . . qui renonça au pouvoir temporel . . . pour édifier un labyrinthe dans lequel tous les hommes se perdraient." Souvenir personnel de son enfance puisque ce sont des enfants qui le renseignent, mais aussi, souvenir ancestral. Même la terre qu'il foule lui est familière, elle lui semble "élémentaire." Il avance à l'aise dans ce jardin étranger guidé de loin en loin par des bribes de musique qui traversent l'espace. Chose étrange, cette musique est chinoise "c'est pour cela que je l'avais acceptée avec plénitude et sans y prêter attention." Il ne sait plus s'il avait sonné ou appelé, en tout cas Stephen Albert vient aussitôt à sa rencontre, un lampion à la main. D'ailleurs, Albert connaît très bien l'ancêtre de Yu Tsun puisque c'est lui-même qui a traduit son oeuvre . . . etc. etc.

Monde merveilleux, absolument irréel, étrangement mêlé au passé de Yu Tsun. Est-il absurde de croire que celui qui l'habite n'est qu'un autre état de son moi?

Mais un autre événement survient dont il n'est pas facile de rendre compte sans admettre une profonde parenté entre les deux protagonistes, une identité voilée: pourquoi le Chinois ne tue-t-il pas Albert immédiatement? Pourquoi accepte-t-il de converser une heure avec un homme qu'il a arbitrairement choisi comme victime? C'est que le choix n'est justement pas arbitraire. Yu Tsun ne va pas chez le premier Albert venu, mais chez cet homme qu'il con-

naît sans vraiment vouloir le reconnaître. Il avance comme chez lui dans le jardin d'Albert guidé par son souvenir, mais il ne voit pas qu'il se souvient, car les enfants qui lui ont indiqué le chemin étaient restés dans l'ombre, il ne voyait pas leur visage. Il est guidé par une musique familière mais il ne s'aperçoit que très tard qu'elle est chinoise. Lorsqu'Albert vient au devant de lui, Yu Tsun ne voit qu'un lampion couleur de lune s'approcher: "un homme élançé le portait. Je ne vis pas son visage parce que la lumière m'aveuglait." D'ailleurs Albert lui-même feint de ne pas savoir qui se trouve en face de lui.

C'est donc chez lui-même qu'il pénètre, dans son propre labyrinthe. Victime et bourreau sont en présence l'un de l'autre, très proches déjà.

Entre ces deux "moi" la conversation s'engage à propos de l'objet qui les concerne tous deux, le seul objet dont ils puissent parler: une oeuvre littéraire. En discutant cette oeuvre, un maximum d'intimité s'établira entre eux deux. Il s'agit d'une oeuvre écrite par un ancêtre de Yu Tsun qui se heurte à une incompréhension générale. "Nous qui sommes du sang de Ts'ui Pen nous continuons à exécuter le moine qui publia cette oeuvre insensée." Toute la descendance de Ts'ui Pen, Yu Tsun lui aussi, refuse l'oeuvre et la déclare absurde. Albert, lui, est parvenu à déchiffrer "cet amas de brouillons contradictoires." L'oeuvre de Ts'ui Pen représente un labyrinthe spatial puisqu'il le nomme "Le jardin des sentiers qui bifurquent," mais c'est aussi un labyrinthe temporel: le roman juxtapose, en effet, dans le même espace, divers temps souvent contradictoires. Albert explique: "Supposons que Fang ait un secret; un inconnu frappe à la porte; Fang décide de le tuer. Evidemment diverses issues sont possibles: Fang peut tuer l'intrus, l'intrus peut tuer Fang, tous deux peuvent se sauver . . .," "Dans l'oeuvre de Ts'ui Pen tous les dénouements se produisent . . ." Et Albert, pour mieux se faire comprendre applique cette vision du monde à la situation présente: dans un de ces temps "vous êtes arrivé chez moi; dans un autre vous m'avez rencontré mort en traversant le jardin; dans un autre, je dis ces mêmes paroles mais je suis une erreur, un fantôme" . . . dans un de ces temps . . . "je suis votre ennemi."

Ce monde fictif, halluciné s'impose de plus en plus à l'esprit de Yu Tsun: "il me semblait que l'humide jardin qui entourait la maison était saturé à l'infini d'invisibles personnages. Ces per-

sonnages étaient Albert et moi, secrets, affairés et multiformes dans d'autres dimensions du temps . . ." Mais cette vision n'est que de courte durée, c'est une heure poétique où les temps, pullulant dans un même espace, ménagent à l'homme l'illusion d'échapper au Temps, qui est destin. Ts'ui Pen avait écrit une phrase significative: "J'abandonne aux divers futurs—non à tous—mon jardin des sentiers qui bifurquent." C'est qu'en réalité chaque homme ne vit jamais qu'une destinée. Il n'y a pas Albert d'une part et Yu Tsun de l'autre, à jamais l'un victime, l'autre bourreau. Il n'y a qu'un seul moi qui change d'état pour vivre son destin qui le mènera à la mort. C'est bien ce que Yu Tsun a compris lorsque sa vision se dissipe: "Dans le jardin jaune et noir il y avait un seul homme; mais cet homme était fort comme une statue, mais cet homme avançait dans le sentier et était le capitaine Richard Madden." Ce jardin n'est qu'une création poétique. L'homme s'y promène en sécurité comme dans le monde heureux de son enfance. Mais chaque labyrinthe spatial, même s'il pullule de temps, s'avère être tôt ou tard un labyrinthe-destin: le chemin qu'on y suit est une seule destinée qui se faufile parmi ces temps trompeurs. Elle débouche sur la mort: Madden.

Dès que Yu Tsun l'aperçoit, il tue Albert. C'est lui-même qu'il tue, ce moi passé qu'il a décidé de ne plus être.

Que signifie cette intrigue?

Un ancêtre écrit un roman incompréhensible. Il est tué par un étranger. Le roman, lui, subsiste. Il tombe entre les mains d'Albert qui le comprend, le traduit, bref s'identifie avec lui. Albert est tué par Yu Tsun. Yu Tsun, à la veille de sa mort écrit son histoire: il sera tué à son tour. On dirait qu'il s'agit ici d'une cascade de prises de conscience à propos d'un même thème. Un labyrinthe spatial contenant tous les temps est d'abord créé. Puis une prise de conscience a lieu: ce labyrinthe n'est qu'un leurre, car un des temps qu'il contient est le seul que l'homme est destiné à vivre. Tous les autres n'existent que pour voiler ce destin.

Cette intrigue se passe continuellement dans la vie des hommes, mais aussi plusieurs fois dans la vie d'un même homme. Incapable de soutenir la pensée de la mort, il crée un monde fictif, foncièrement toujours le même, puis ce monde est détruit. Un autre doit surgir. Le même rêve est rêvé d'un bout à l'autre de l'existence que le héros se trouve en Chine, en Angleterre, en France, à n'importe quel endroit de l'espace.

S'il était question d'un espace à temps multiples chez Albert l'oeuvre de Yu Tsun, elle, ne fait que reprendre ce thème en le variant: les temps multiples sont représentés par divers personnages, divers "moi" multipliés dans l'espace du livre. Mais ces "moi" divers ne vivent pas chacun une destinée autonome; ils sont tous liés au mouvement par lequel une destinée bien précise s'accomplit: création et destruction, recréation et nouvelle destruction comme activité fondamentale et fatale d'une conscience d'écrivain. C'est ce mouvement qui s'impose aux personnages. Il n'y a qu'une conscience qui passe d'un état dans l'autre et décrit le cycle de l'écriture: Yu Tsun en arrivant chez Albert est décidé à le tuer, de même qu'un écrivain en relisant son oeuvre décide de la juger, de l'examiner d'une manière objective. Mais une fois parvenu dans ce monde fictif dont Albert—ce moi qui a créé l'oeuvre—lui fait les honneurs, Yu Tsun coïncide avec son passé, se laisse prendre au monde halluciné qu'il venait détruire. Le don poétique d'Albert (on songe à Jérusalem) l'impressionne. Albert lui semble "grand," placé "plus haut" que lui, il ressemble même à Goethe. Mais si le poète est plus grand par les illusions qu'il crée que Yu Tsun qui fait feu sur lui, le Chinois sait au fond de lui-même qu'il doit tuer Albert, qu'un moment arrive où l'illusion doit être dépassée.

Mais s'il se décide à tuer Albert, c'est qu'il est lui-même talonné par Madden qui le fera mettre à mort. Cette course n'est autre chose que le mouvement du temps qui oblige l'homme d'aujourd'hui à renier ce qu'il était hier sachant qu'il sera lui même renié par ce qu'il sera demain. Chaque fois avant de mourir, le moi de l'instant se réfugie dans un labyrinthe, une oeuvre d'art, qui lui voile la mort, mais le moi suivant vient l'y tuer. Puis le meurtrier peu avant sa mort se réfugie à son tour dans une nouvelle oeuvre où le même sort l'attend. L'homme est tour à tour victime et bourreau.

Si le rôle de chaque personnage n'est pas facile à délimiter, c'est précisément parcequ'il s'agit foncièrement d'une seule et même conscience, qui se trahit elle-même: on a toujours l'impression que Albert n'est pas du tout dupe de Yu Tsun. Il murmure même à la fin en souriant: "dans un temps vous êtes mon ennemi." D'autre part, c'est un allié de la patrie d'Albert, Madden, qui bon gré mal gré, en harcelant Yu Tsun précipite le sinologue à sa perte. On dirait que c'est Albert lui-même qui le pousse. Comme si l'écrivain, lassé de se promener avec des lampions dans un jardin chinois en pleine Angleterre provoquait lui-même d'une manière détournée



sa propre perte. Albert est un Jérusalem qui trahit sa propre cause.

Mais Yu Tsun n'est pas moins ambigu: si le chinois a un récit à écrire, c'est précisément parcequ'il tue Albert. La mort d'Albert est la condition de l'émergence d'une nouvelle oeuvre qui raconte précisément cette mort. Donc Yu Tsun n'est pas seulement destructeur d'illusions mais aussi créateur de nouvelles fictions. C'est un Zur Linde qui va trahir sa propre cause. Pour que l'homme Yu Tsun puisse devenir écrivain, il lui a fallu tuer en lui au préalable le vieil homme Albert. Mais cette mort suffit-elle? Ne faut-il pas aller encore plus loin dans l'acte de destruction? S'assurer dès le début l'aide efficace d'un moi à venir si éloigné de celui d'aujourd'hui—le chef allemand—qu'il lui soit indifférent d'anéantir également l'oeuvre d'Albert, cette ville qui porte son nom Oeuvre lucide d'un homme qui a su reconstruire le roman de Ts'ui Pen en projetant une lumière éblouissante jusque dans ses moindres ramifications? Il ne suffit pas de tuer le vieil homme, il faut aussi détruire son oeuvre, et la compréhension de cette oeuvre, cette clarté qui ne laisse plus aucune place au mystère.

Au terme de cette hécatombe que reste-t-il? Très peu de chose, presque rien, c'est à dire tout: tout peut recommencer. Dans son entretien avec James E. Irby, Borges dit: "Voyez-vous aussi l'ironie? Albert a déchiffré une espèce de cryptogramme, en comprenant le sens de l'oeuvre de Ts'ui Pen, et, à son tour, lui-même—c'est à dire son nom—fait partrie d'un autre cryptogramme." Ce cryptogramme, c'est l'article paru dans les journeaux qui proposa à l'Angleterre "l'énigme du sage sinologue Stephen Albert assassiné par un inconnu Yu Tsun."

Albert a beau être lucide. Comme un phénix, l'énigme—et partant l'oeuvre qui tente d'en percer le mystère—renaît inlassablement de ses cendres. Quelle nouvelle interprétation Yu Tsun nous donne-t-il de cette énigme éternelle?

Les divers "moi" de l'écrivain ne sont pas simultanés mais successifs. Grâce à l'oeuvre d'art néanmoins, il est possible de les représenter simultanément dans un même espace. Cela ne veut pas dire qu'ils existent indépendamment les uns des autres mais cela permet de montrer que leur succession a un sens, qu'elle raconte une histoire: celle de l'écrivain obligé sans cesse à se dépasser lui-même et l'oeuvre qu'il a écrite. Telle est la nouvelle fiction par laquelle le "moi" de l'homme acquiert une certaine unité, une destinée, une durée que Yu Tsun nous propose. Il ne faut donc pas s'y tromper. Le conte a beau commencer dans une perspective

historique, impersonnelle, proféré, dirait-on, dans l'indifférence d'un livre d'histoire. Grâce au manuscrit de Yu Tsun nous savons que les noms propres désignent non pas une expérience vécue dans l'indifférence mais un combat spirituel où l'homme oscille sans fin jusqu'au jour de sa mort entre ses deux pôles: la victime et le bourreau.

Chaque conte de Borges dit la même chose. Parfois l'accent est mis sur l'acte même de la création littéraire—qui n'est jamais qu'une récréation—comme dans "Le miracle secret"; ou bien sur la relecture de l'oeuvre à laquelle on ne croit plus mais dans laquelle on puise le germe d'une création future; ou bien, comme dans le dernier conte, c'est la confrontation dans un même espace littéraire des divers états du moi dans le temps pour en fixer l'histoire. Mais chaque fois—ou presque—l'expérience décrite se résoud dans le sens de la lucidité, c'est à dire par la mort de Jérusalem qui veut croire à l'existence de ce qu'il voit ou pense. Lucidité due au fait que les métaphores du moi que sont les personnages et l'espace mental qui les porte ne désignent jamais qu'un moi qui se retire. On ne peut donc jamais identifier le "moi" de Borges avec l'oeuvre qu'il est en train d'écrire, car elle n'est jamais l'histoire du moi qui la profère mais de celui qui fut. D'autre part, ce "moi" de Borges est toujours présent, toujours impliqué dans l'oeuvre en tant que conscience percevant et structurant par l'écriture un certain passé. Ce "moi"—là est celui qui oublie et se souvient.

Le Borges qui nous est donc offert, c'est ce moi de l'auteur qui a perdu ses alentours et dont il ne subsiste qu'un antagonisme commun à tous les hommes: l'antagonisme Jérusalem-Zur Linde dont Borges seul a su faire durant toute sa vie l'unique objet de sa méditation et l'unique objet de son oeuvre. Sujet de plus en plus personnel et intime à mesure qu'il perd ses alentours, car personne comme Borges ne s'acharne avec autant d'obstination à détruire tous les espaces mentaux qui—même s'ils ne sont que le lieu de ce conflit mental—menacent par leur simple existence, si décharnée soit-elle, d'en voiler temporairement l'atroce nudité.

*Université de Zürich*

<sup>1</sup> Vu la généralité et le ton de l'essai on a préféré citer en français afin de maintenir l'unité du texte. Les citations proviennent des volumes intitulés *Fictions* (Gallimard, 1952) P. Verdevoye et N. Ibarra trad. et *Labyrinthes* (Gallimard, 1953) Roger Caillois trad.