

DESTRUCTION DU RÉEL ET DISSOLUTION DU SUJET CHEZ BORGES

Roland QUILLIOT

L'œuvre de Borges ne se réduit assurément pas à *Fictions*. S'il est vrai que c'est ce recueil qui lui a tout d'abord assuré la célébrité internationale, à partir de sa traduction au début des années soixante, on n'a cessé depuis cette époque de découvrir la richesse et la diversité des facettes du talent de son auteur. On a pu constater par exemple qu'à côté des contes baroques et vertigineux de sa période de maturité, il était capable aussi d'écrire des récits d'une facture plus sobre et plus classique, dans le style de Kipling, ceux qu'on trouve par exemple dans *Le rapport de Brodie* ou *Le livre de sable*. A côté du narrateur, on a découvert par ailleurs l'essayiste d'*Enquêtes*, le critique littéraire, le conférencier, le causeur, l'auteur même de précis d'initiation au Bouddhisme ou aux anciennes littératures germaniques. Et surtout on a progressivement compris que sa vocation artistique fondamentale était, autant et plus que celle d'un prosateur, celle d'un poète: les magnifiques recueils de la vieillesse, *L'autre, le même*, *L'or des tigres*, *Eloge de l'ombre*, *La rose profonde*, qui réinventent la poésie métaphysique avec une qualité de pathétique probablement sans équivalent à notre époque, ne font que porter à son point d'achèvement un lyrisme dont les premiers textes borgésiens, écrits quarante ou cinquante ans plus tôt, ceux par exemple de *Ferveur de Buenos-Aires*, avaient déjà donné de beaux exemples. Bref, on a peu à peu appris à mieux connaître un écrivain d'une grande complexité, qu'il ne faut surtout pas prendre pour un esthète cérébral et déshumanisé, alors que son originalité est au contraire de conjoindre, en un alliage absolument neuf, l'intelligence logique et la passion subjective, le goût de la discussion esthétique ou philosophique et le sens du tragique existentiel.

Il reste malgré tout que la lecture de *Fictions* est aujourd'hui encore l'une des meilleures portes d'entrée dans l'univers borgésien. Et que c'est de ce recueil si insolite qu'il faut partir pour comprendre la logique qui organise cet univers. Si donc on veut essayer de caractériser l'effet que produisent les textes qui le composent, les premiers mots qui viennent à l'esprit sont sans doute ceux d'étrangeté, et même plus profondément d'irréalité: en les lisant, nous sommes troublés, nous avons l'impression de ne plus savoir où nous sommes, ni qui nous sommes, de sentir se fissurer nos certitudes concernant la réalité du monde dans lequel nous vivons. Cet effet est bien sur entièrement voulu. L'expression de *destruction du réel* qui apparaît dans le titre de cet exposé n'est ni une métaphore ni une exagération. Le projet de Borges, du moins du Borges de *Fictions*, est bel et bien, non sans doute d'anéantir la réalité extérieure en tant que telle, mais de la rendre impensable. C'est un projet qu'il ne faut pas seulement qualifier d'irréaliste, mais d'antiréaliste : c'est-à-dire qu'il ne vise pas seulement à rendre vraisemblable ce que nous savons impossible dans notre monde, comme le font généralement les écrivains fantastiques, mais à rendre la réalité de ce monde même invraisemblable. A la limite, il s'agit bel et bien de démontrer par la littérature une métaphysique de type idéaliste, affirmant qu'il n'y a pas de différence entre le réel et la fiction, ou, si l'on veut conserver malgré tout une réalité indépendante, qu'elle obéit à des lois totalement différentes de celles que nous avons l'habitude d'accepter. Ce projet de destruction du réel, on peut le trouver décrit dans la première nouvelle de *Fictions*, qui évoque allégoriquement le programme que se donne à un certain moment Borges. Dans *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, nous avons, on le sait, affaire à une société secrète qui se donne pour tâche d'inventer une planète, et d'en décrire méthodiquement, dans une immense encyclopédie, tous les aspects, depuis les espèces végétales et animales qui la peuplent, jusqu'aux langues qu'on y parle et aux philosophies qu'on y pratique. Le sens de cette entreprise est de type métaphysique. Il s'agit explicitement, pour le « fondateur mégalomane de la secte, de prouver au Dieu inexistant que les mortels sont capables de concevoir un monde ». Mais à peine réalisée, cette première phase de l'entreprise apparaît insuffisante. Ce que veulent désormais les membres de la confrérie, c'est substituer le monde qu'ils ont inventé et rationnellement

construit à celui dans lequel nous vivons. Et ce projet tend lui aussi à se réaliser progressivement à la fin du récit. Subjugués par ce cosmos ordonné, qu'ils ont découvert au moment où les volumes de l'encyclopédie de Tlön ont été divulgués, les hommes adoptent volontairement les langues et les coutumes. Bientôt, écrit le narrateur, « l'anglais, le français, et même l'espagnol disparaîtront de la planète. Le monde sera Tlön ». Si l'on ajoute que la caractéristique essentielle de la vision du monde des habitants de cette planète imaginaire est d'être strictement idéaliste, d'ignorer la notion de matière, et de réduire le monde à une série de perceptions subjectives, on voit que la réalité a été doublement détruite. Un univers totalement fictif, et dans lequel l'idée d'un réel indépendant de l'esprit n'a de surcroît aucun sens, l'a remplacée. La signification de ce conte étrange semble (au moins) double. Écrit au plus fort de la tourmente des années 40, il a incontestablement pour but de dénoncer les fantasmes démiurgiques qui sont parfois à l'origine des projets de reconstruction utopiste et totalitaire de la société. Mais d'une certaine façon, il est aussi aux yeux de Borges une représentation symbolique de sa propre entreprise littéraire, qui pour être, elle, absolument innocente, n'en est pas moins d'une extrême radicalité.

Il faut cependant ajouter ici une précision essentielle: c'est que cette entreprise borgésienne de dissolution du réel a quelque chose d'héroïque et de désespéré. Quels que soient en effet les efforts pour nous suggérer que la vie est un songe, pour rendre indiscernables la réalité et la fiction, l'écrivain argentin ne se fait aucune illusion sur le résultat effectif que peut atteindre son travail de déstabilisation du sens commun. Le texte le plus significatif sur la nature de son projet se trouve à cet égard à la fin de l'essai intitulé *Nouvelle Réfutation du temps*. Après avoir développé les arguments les plus brillants pour démontrer, dans la tradition de Sextus Empiricus, l'irréalité de ce temps dont la métaphysique a de fait toujours tendu à faire une illusion et une simple image mobile de l'éternité, notre auteur y laisse in extremis échapper l'aveu suivant, combien révélateur : « *and yet, and yet...* » Nier la succession temporelle, nier le moi, nier l'univers astronomique, ce sont en apparence des sujets de désespoir, et en secret, des consolations. Notre destin (à la différence de l'enfer de Swedentorg et de celui de la mythologie tibétaine) n'est pas effrayant parce qu'il

est irréel ; il est effrayant parce qu'il est irréversible, parce qu'il est de fer. Le temps est la substance dont je suis fait. Le temps est un fleuve qui m'entraîne, mais je suis le temps ; c'est un tigre qui me déchire, mais je suis le tigre; c'est un feu qui me consume, mais je suis le feu. Pour notre malheur, le monde est réel, et moi, pour mon malheur, je suis Borges.

En entendant ces phrases, on réalise que l'auteur de *Fictions* est en fait plus qu'un autre conscient de l'opacité d'une réalité extérieure qui le déborde et l'écrase. Pourquoi alors s'emploie-t-il à la rendre impensable ? Pour deux raisons. Son premier but est sans doute de rappeler que cette réalité est toujours au-delà des représentations que nous pouvons nous en faire. Le réalisme imitatif naïf tend toujours à nous faire confondre les choses avec les mots par lesquels nous les nommons, ou les images par lesquelles nous les représentons. L'idéalisme borgésien vise au contraire à marquer radicalement la différence entre le réel et les symboles au travers desquels nous l'atteignons. Cela d'abord pour inciter la littérature à prendre conscience de son caractère de fiction et d'artifice – et en ce sens, les contes de notre auteur sont des contes du deuxième ordre, qui proposent la théorie de l'activité dont ils sont le résultat –. Cela ensuite aussi pour proposer du réel la définition la plus radicale possible: celle qui le conçoit comme ce qui échappe par essence à ce que nous pensons de lui. Très significatif est à cet égard le poème intitulé *L'autre tigre*. Borges s'y représente en train d'imaginer un tigre dans la jungle, cet animal qui dans sa mythologie personnelle, symbolise le mélange de grâce et de violence qui caractérise le dynamisme vital sous ses formes les plus spontanées; à peine a-t-il commencé à laisser son imagination vagabonder, qu'il réalise que ce qu'il a pris pour le tigre réel n'est autre que son symbole. Mais en effectuant cette distinction entre le tigre représenté et le tigre réel, il s'engage dans une régression à l'infini, puisque ce qu'il appelle le tigre réel s'avère à son tour n'être qu'une image, et que la réalité se dérobe donc au fur et à mesure qu'il veut s'en rapprocher. le texte se termine ainsi :

« Chercherons-nous un autre tigre, le troisième ? Mais il sera toujours une forme du rêve, un système de mots humains, et non pas le tigre vertébré qui, plus vieux que les mythologies, foule la terre. Je le sais – mais quelque chose me commande cette aventure indéfinie, ancienne, insensée ;

et je m'obstine encore à chercher à travers le temps vaste du soir l'Autre tigre, celui qui n'est pas dans le vers. »

A un second niveau, plus profond encore, la source de l'entreprise borgésienne de déstabilisation du réel doit être située sur le plan existentiel. A la racine de l'œuvre de notre auteur, on trouve en effet essentiellement l'inquiétude et l'angoisse : devant le temps qui nous emporte et nous détruit, devant le néant auquel nous sommes à terme inéluctablement condamnés, devant l'absurde qui ronge tous nos projets. Cet effroi originaire, Borges tente de le conjurer en retirant toute épaisseur à la réalité qui nous écrase. C'est là à la fois pour lui une attitude de défense en même temps qu'une forme d'orgueil stoïque : ce qui nous nie doit être à son tour nié. Et c'est précisément là la tâche par excellence de la littérature, dont l'existence prouve, on vient de le dire, que l'Homme vit dans l'irréel de la fiction autant que dans la réalité, et qui doit mettre son point d'honneur à affirmer le primat de sur le réel qui lui échappe. En pratique, il faut bien voir que cette dénégation du monde extérieur a un résultat opposé à celui qu'elle feint de viser : l'effort pour dissoudre le sentiment tragique de l'existence en affectant d'adopter une philosophie idéaliste ne fait que rendre ce sentiment plus intense. C'est ce qui explique cette particularité des textes borgésiens, d'être parmi les plus pathétiques et les plus angoissés qu'ait produit notre époque, mais cela en proportion de la volonté qu'on sent en eux de se défendre contre toute angoisse et d'en nier jusqu'à la possibilité.

Il faut maintenant, une fois compris le sens du projet borgésien de dissolution du réel, examiner de plus près les procédés auxquels il fait appel. Le premier et le plus évident est le systématique du vrai et du faux, du réel et du fictif. Les premiers contes de *Fictions*, comme *L'approche d'Almotasim*, *Examen de l'œuvre d'Herbert Quain*, *Pierre Ménard auteur du Quichotte*, sont des recensions méticuleuses et érudites d'ouvrages en fait inexistantes, et d'ailleurs à y bien regarder impossibles, mais qui sont commentés à l'aide d'un grand nombre de références livresques qui sont elles, pour la plupart exactes. Quelques années auparavant, Borges avait, selon un parti pris symétrique, raconté dans *L'Histoire de l'infâmie* une série de faits divers authentiques en les agrémentant de détails imaginaires mais plausibles, qui leur donnaient une cohérence et une force expressive plus grande. Et dans

les essais critiques d'*Enquêtes*, il continuera à introduire de temps à autre, au milieu d'articles fort documentés, des citations vraisemblables et riches de sens, inventées pour les besoins de la cause : l'exemple le plus frappant étant celui de la classification zoologique chinoise apocryphe, qui avait tellement frappé Michel Foucault qu'il la cite dans les premières lignes des *Mots et les choses*. Un autre procédé qui va dans la même direction est celui qui amène notre auteur se faire apparaître en personne avec ses amis, occupé à des discussions littéraires et à des tâches érudites qui sont effectivement celles qui l'absorbent dans la vie, au début de contes, comme *Tlön* ou *L'aleph*, dont on constate par la suite qu'ils sont de type fantastique, et semblent justifier les hypothèses les moins probables qu'ait élaboré dans son histoire la spéculation métaphysique. L'effet de ce procédé est double : l'allusion à la vie réelle de l'auteur cautionne les aspects les plus fantastiques de l'intrigue, et l'étrangeté du conte rejaillit en retour sur tous les personnages qui apparaissent dans son déroulement, donc sur la personne même de Borges, qui se trouve ainsi désincarnée. Dans le cas d'un livre ordinaire, nous savons que l'auteur des fictions, même les plus étranges, que nous lisons, leur est en fait extérieur, qu'il appartient au même monde humain que nous. Mais dans le cas présent, l'auteur, reconnaissable à un certain nombre de détails que nous savons authentiques – et tout particulièrement au caractère prosaïque de sa vie d'amateur de livres et d'érudit, et à l'allure baroque de son imagination –, semble appartenir au monde évoqué par sa création. Ou plutôt, la frontière entre l'univers fictif évoqué par le livre, et l'univers que nous considérons normalement comme réel, paraît incertaine, et impossible à fixer exactement. Le résultat est finalement que c'est nous-mêmes que nous ne savons plus très bien comment situer dans un monde devenu fondamentalement équivoque.

D'autres aspects de cette volonté de faire systématiquement naître la confusion dans l'esprit du lecteur peuvent encore être mentionnés. Borges déstabilise par exemple consciemment les genres littéraires: il écrit, comme on l'a souvent fait remarquer, des contes et des poèmes qui ont l'air d'essais, et des essais qui ressemblent à des récits fantastiques. Il aime aussi donner à ses textes l'allure de pastiches, et prend plaisir à imiter tour à tour l'argot des voyous de Buenos-Aires, la préciosité maniérée des esthètes, la grandeur naïve des épopées

archaïques, l'austérité ennuyeuse des érudits. Ses contes et ses poèmes nous restituent selon les moments le ton et les particularités stylistiques d'un chroniqueur arabe, d'un législateur chinois, d'un théologien chrétien, d'un critique littéraire contemporain. Mais ces pastiches ne sont pas, comme on pourrait s'y attendre, de simples jeux : ce sont à la fois des créations profondément originales, et des œuvres profondément sincères sous leur apparence factice, qui possèdent une grande force émotionnelle. C'est que le mensonge borgésien est lui-même mensonger, qu'il sert de masque à l'authenticité. Alors que les auteurs de confessions sont toujours suspects de mentir, le pastiche auquel recourt systématiquement notre auteur sonne toujours juste et a des allures de confession véritable, d'autant plus émouvante, comme on le verra, qu'elle est plus pudiquement déguisée. Les signes qui nous permettent de nous repérer dans l'univers du discours sont donc, on le voit, systématiquement privés de valeur par un écrivain qui a fait de l'art du brouillage une véritable spécialité, et qui a d'ailleurs eu dans ce domaine de nombreux disciples. On peut estimer, pour ne citer que deux exemples, que sans Borges ni *La Gloire de l'Empire* de Jean d'Ormesson brillant pastiche de la chronique d'un empire antique inexistant, ni le *Roncerailles* de Claude Bonnefay, biographie critique convaincante d'un poète imaginaire, n'auraient été possibles.

Une seconde source du sentiment d'irréalité nue suscitent les contes de *Fictions* tient dans leur caractère abstrait, purement géométrique, et à l'indifférence totale qu'ils semblent manifester à l'égard des catégories du possible et du réel. Que les événements racontés soient de nature réaliste ou d'ordre surnaturel, ils sont évoqués exactement de la même manière, d'une façon qu'on peut qualifier de quasi axiomatique. Certains postulats sont posés au départ, indépendamment de toute intuition concrète, et leurs conséquences sont explorées progressivement et systématiquement, jusqu'au moment où l'on atteint une conséquence ultime, qui s'avère déroutante et paradoxale. Soit par exemple, comme dans *Les ruines circulaires* un homme, magicien sans visage ni signe distinctif, qui s'assigne comme projet d'en rêver un autre, et d'imposer cette créature de son rêve à la réalité. Toutes les étapes de cette entreprise en soi à peine pensable vont être minutieusement analysées, jusqu'au dernier moment: celui où, après avoir créé un être qui, sans le savoir, est une image de son rêve, et ne se

distingue des hommes authentiques que par son invulnérabilité au feu, le magicien découvre, en voyant qu'un incendie dans lequel il est pris ne parvient pas à le brûler, qu'il n'est lui-même qu'une image dans le rêve d'un autre. Soit de même une ville comme Babylone, dont les habitants ont la passion de la loterie au point de confier le pouvoir à une compagnie des jeux: celle-ci devient peu à peu toujours plus puissante, au point qu'il n'est pas un événement dans la cité qui ne soit le résultat d'un tirage au sort (ou même d'un grand nombre de tirages). Mais poussé à sa limite, le pouvoir de la compagnie devient à ce point absolu qu'on ne parvient plus à distinguer son omniprésence de son éventuelle absence, et qu'il apparaît même impossible de prouver son existence. Dans ce type de contes, une progression rigoureuse nous conduit toujours in extremis au renversement radical de l'hypothèse posée au départ, à l'identification des termes initialement postulés opposés, à la confusion des contraires. Et l'importance accordée par Borges à ce schéma, appliqué à des types d'événements dont la nature semble indifférente, semble suggérer que pour lui la structure formelle du monde prime totalement son contenu matériel et le rend inessentiel.

Enfin, dans l'analyse des facteurs qui contribuent à déstabiliser le réel et à faire naître la confusion, il faut en mentionner un troisième, qui est sans doute le plus important : tant : le rôle central et obsédant que joue le thème de l'illusion dans les contes borgésiens. Jouant avec une extrême virtuosité du trompe-l'œil, les textes de *Fictions* et de *L'Aleph* sont en effet toujours, on le sait, des mystifications, et cela doublement : des personnages qu'ils mettent en scène d'une part, du lecteur lui-même d'autre part. Nous découvrons inévitablement à la fin de notre lecture que les personnages étaient pas ceux que nous croyions, que nous nous étions abusés sur leurs motivations, et qu'eux-mêmes s'étaient trompés sur la signification des événements qu'ils vivaient. Et le plus souvent, il faut le préciser, cette découverte est une découverte tragique. Derrière les leurres dont les héros de Borges – et nous – mêmes avec eux – ont été victimes, se cache toujours, tant du moins que nous restons dans une perspective réaliste, la violence et la mort. Très typique à cet égard est le récit intitulé précisément *Le mort*, qui raconte l'ascension d'un homme au sein d'une bande de truands, dont il devient progressivement le chef, supplantant par ses manœuvres l'ancien patron, et lui prenant sa maîtresse, jusqu'à ce qu'il découvre qu'il a été

manipulé depuis le début par son rival, et qu'on ne l'a laissé jouer avec les signes du pouvoir que parce qu'il était, aux yeux de ceux qui l'entouraient, déjà un condamné à mort. A ce niveau, les contes borgésiens semblent porteurs d'un message métaphysique strictement matérialiste : au-delà des erreurs que nous ne cessons de faire sur notre situation personnelle effective, c'est notre croyance spontanée dans l'existence d'un sens de la vie et dans la possible harmonie du monde, qui constitue l'essence de l'illusion qui ne cesse d'aveugler notre conscience, et à laquelle il faut opposer l'évidence profonde du néant et de l'absurde.

La question qu'on est ici tenté de se poser est de savoir s'il est en droit possible d'éviter d'être victime de ces leurres et de ces mystifications. La réponse de Borges est clairement négative, et récuse toute possibilité d'une prise de conscience libératrice. Ceci pour une raison simple: c'est que notre intelligence et notre capacité de prendre conscience font d'elles-mêmes partie des forces qui nous abusent, qu'elles contribuent aux illusions dont elles sont censées pouvoir nous délivrer. Que notre intelligence puisse contribuer à nous égarer, c'est ce que montre superbement un conte comme *La mort et la boussole*, dans lequel un détective se voit attirer dans un piège par l'intermédiaire d'une énigme que lui seul est en mesure de déchiffrer, et qui l'amène à prévoir et à situer exactement un meurtre dont il a tout compris à l'avance sauf qu'il s'agirait du sien. D'une façon générale, le propre des illusions borgésiennes est d'être des illusions au second degré, qui obéissent au principe suivant : chaque fois qu'un homme croit en abuser un autre, il est toujours lui-même victime en fait de l'illusion qu'il croit créer. Chaque fois qu'il se croit extérieur à une manipulation, et pense pouvoir l'observer du dehors, il est pris en elle. Les exemples abondent de ce schéma : j'ai mentionné tout à l'heure celui des *Ruines circulaires*. On pourrait citer également *Le miroir d'encre* : on y voit un despote arabe exiger de l'un des prisonniers, magicien dont il a fait assassiner le frère, qu'il lui montre dans un miroir d'encre les spectacles les plus merveilleux, au sein desquels s'introduit épisodiquement un mystérieux homme masqué. Un jour, le tyran exige d'assister à un spectacle *cruel et juste* : c'est l'homme masqué qui apparaît, et qu'on mène à l'échafaud. Lorsque le tyran fasciné ordonne qu'on le démasque, c'est son propre visage qu'il

découvre, c'est à sa propre exécution qu'il assiste, et ce spectacle même le fait mourir. Ce qu'on voit, c'est que dans un schéma de ce type, dont la portée philosophique est sans doute très grande, la conscience est toujours par elle-même source d'illusion, puisqu'elle fait croire à une extériorité du sujet par rapport à ce qu'il regarde, et qu'elle lui masque le fait qu'il est à l'intérieur de ce devant quoi il se croit placé. Aucune lucidité n'est donc possible, l'homme est voué à un aveuglement radical.

Cela du moins chaque fois qu'il tente de se comprendre et de se connaître directement. Car si l'on saisit bien la structure de ce que l'on peut appeler l'illusion borgésienne, on constate qu'en un sens nous avons toujours sous les yeux l'image de la situation que nous vivons, et que cette image se situe précisément là où nous croyons qu'elle ne peut pas être. Les personnages borgésiens ont toujours sans le savoir devant eux la représentation de leur propre sort, et cela en un double sens. D'une façon générale d'abord, les objets qu'ils regardent, miroirs, sabliers, labyrinthes, ou les idées dont ils débattent, qui appartiennent le plus souvent à la tradition de la spéculation idéaliste, ont comme caractéristique principale de suggérer la complexité du monde, et l'existence d'un écart impossible à combler entre les apparences perçues par la conscience humaine et la réalité ces objets et ces philosophies qui semblent au premier abord n'avoir qu'une valeur esthétique, disent bien en fait la vérité, celle en tout cas que suggèrent les événements racontés dans les récits borgésiens. Mais l'effet de miroir peut encore être bien plus précis, et porter sur les péripéties exactes du récit. Dans *Guayaquil* par exemple, deux universitaires sont en concurrence pour une mission de recherche concernant la fameuse rencontre qui vit San Martin reconnaître la suprématie de Bolivar, et leur propre rencontre reproduit exactement celle à l'évocation de laquelle elle est consacrée. Dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* de même, un professeur anglais et son visiteur chinois discutent amicalement de la signification d'un livre-labyrinthe, écrit par un ancêtre du visiteur, dont le principe est d'explorer les possibilités théoriques d'une multiplicité de séries temporelles parallèles. Dans une perspective de ce type, dit le professeur à son interlocuteur, il y a une série temporelle dans laquelle vous êtes mon ennemi, venu ici pour me tuer. C'est exactement ce qui se produit une heure plus tard, et l'on

découvre alors que le visiteur chinois si passionné de métaphysique était aussi un agent secret qui avait comme objectif de transmettre un message à la puissance qui l'employait. Devant ce type de scène, le lecteur, qui voit des jeux d'esthète ou des spéculations métaphysiques a priori très improbables coller avec une étrange précision à la vérité, ne peut, on s'en rend compte, éviter de se sentir troublé, et d'éprouver une profonde perplexité.

On comprend même en quoi des textes comme ceux *Fictions* peuvent apparaître comme la démonstration d'une métaphysique idéaliste, seule alternative à un réalisme rationaliste que l'omniprésence de l'illusion disqualifie. De fait, Borges ne cache pas le lien entre son entreprise littéraire, et une métaphysique antiréaliste, qu'il affecte d'adopter, et qui se présente chez lui sous deux formes concurrentes. La première est purement négative, et se contente d'affirmer l'irréalité du monde, l'impossibilité de distinguer le rêve de la réalité, l'identité des choses avec de simples représentations subjectives. J'éprouve, déclare d'ailleurs sans cesse l'écrivain argentin, une impression d'irréalité, et le sentiment d'être prisonnier d'un rêve – un rêve qui en l'occurrence est clairement pour lui un cauchemar – . Mais très souvent aussi, Borges donne à son idéalisme une forme positive et dogmatique, et caresse alors l'idée qu'il doit exister un ordre cosmique secret mais rigoureux, qui assigne à chaque événement une fonction précise et nécessaire, et par rapport auquel nous jouons un rôle objectif tout différent de celui que nous croyons spontanément jouer. La métaphysique esquissée dans ce deuxième cas est incontestablement antisubjectiviste et anti-humaniste, au sens où le point de vue que le sujet humain adopte sur sa propre existence est systématiquement rejeté comme illusoire. On peut la rapprocher de certaines tendances traditionnelles de la philosophie ésotérique et gnostique. De fait, Borges cite lui-même certains passages d'un auteur comme Léon Bloy qui lui paraissent résumer la vision du monde que ses propres textes essaient de suggérer : « chaque homme est sur terre pour signifier quelque chose qu'il ignore, et réaliser ainsi une parcelle ou une montagne de matériaux invisibles dont sera bâtie la cité de Dieu ». Léon Bloy ajoute ailleurs : Il n'y a pas un être humain capable de dire ce qu'il est avec certitude. Nul ne sait ce qu'il est venu faire en ce monde, à quoi correspondent ses actes, ses sentiments, ses pensées, ni quel est son nom véritable, son impérissable nom dans le

registre de la lumière... L'Histoire est comme un immense texte liturgique où les iotas et les points valent autant que des versets ou des chapitres entiers, mais l'importance des uns et des autres est indéterminable et profondément cachée ».

On peut ainsi faire des rapprochements plus modernes, et remarquer l'analogie entre la métaphysique borgésienne et certaines formes de l'idéologie structuraliste contemporaine, notamment celles qui ont suscité, il y a déjà un certain nombre d'années, l'apparition de ce qu'on a appelé la philosophie de la *mort de l'Homme*. Quand Lacan déclare « Le sujet ne sait pas ce qu'il dit, et pour les meilleures raisons, parce qu'il ne sait pas ce qu'il est », il résume exactement le message de contes comme *La Bibliothèque de Babel* ou *L'Immortel*. Et Michel Foucault ne s'y est pas trompé, qui affirmait dans un entretien : « la littérature est aujourd'hui le lieu où l'Homme ne cesse de disparaître au profit du langage. Où ça parle, l'Homme n'est pas. De cette disparition de l'Homme au profit du langage, des œuvres aussi différentes que celles de Robbe-Grillet, de Malcolm Lowry, de Borges et de Blanchot témoignent ». La différence dont il faut tenir compte est cependant d'abord que Borges ne donne pas, lui, comme les idéologues du structuralisme, de justification pseudo-scientifique à ses options métaphysiques ; d'autre part et surtout, qu'il est parfaitement conscient de leur caractère esthétique et artificiel, et les adopte moins pour leur vérité éventuelle que pour leur pouvoir de provocation. S'il nous donne une image totalement déshumanisée de l'univers, ce n'est pas parce qu'il la croit exacte, mais parce qu'il sent, comme beaucoup de représentants de culture contemporaine, que dans une civilisation qui a poussé la puissance de l'Homme au plus haut point, et l'a individualisé au maximum, il est nécessaire de faire contrepoids aux tendances dominantes, et de proposer à ses contemporains une philosophie qui les surprenne, les heurte, et les force à réfléchir.

Examinons donc d'un peu plus près le cosmos borgésien. Les lois auxquelles il est soumis ne nous sont, bien sûr, pas vraiment accessibles, puisque nous ne sommes pas Dieu, mais nous pouvons tout de même en entrevoir certains aspects: et par exemple comprendre que certains principes formels, de nature logico-mathématique jouent dans son fonctionnement un rôle fondamental. Borges fait partie en effet on l'a dit plus haut, de ceux qui semblent penser que si la nature des

événements qui surviennent dans l'univers est indéterminée et contingente, ces événements sont toujours soumis à des lois abstraites sans lesquelles ils ne seraient même pas pensables. Un bel exemple de cette foi dans l'existence d'un *a priori* logico-mathématique est fourni par *La Bibliothèque de Babel*. Le monde, c'est-à-dire la bibliothèque, y est, on le sait, constitué de toutes les combinaisons de lettres susceptibles d'être contenues dans des livres d'un nombre de caractères déterminé, dont chacune n'existe qu'à un seul exemplaire. Le principe d'exhaustivité de la combinatoire et le principe des indiscernables sont donc, dans une perspective qui fait irrésistiblement penser à Leibniz, les principes premiers auxquels obéit la Bibliothèque, et c'est en s'appuyant sur eux que les habitants de celle-ci essaient de déduire ses autres lois. Dans une perspective aussi formaliste, il va de soi que les drames individuels sont dénués de toute importance. Qu'est-ce que ma mort, sinon l'un des maillons d'une trame complexe dont l'aboutissement est un événement éloigné dont je n'ai aucune idée, ou encore, pour rester dans le cadre du conte que je viens de citer, que l'un des faits auquel correspond une des innombrables combinaisons de lettres contenues dans l'immense bibliothèque ? Écoutons Borges : « la Bibliothèque, dit-il, contient tout ce qu'il est possible d'exprimer dans toutes les langues. Toute l'histoire minutieuse de l'avenir, les autobiographies des archanges, le catalogue fidèle de la Bibliothèque, des milliers et des milliers de catalogues mensongers, la démonstration de la fausseté de ces catalogues, la démonstration de la fausseté du catalogue véritable, l'évangile gnostique de Basilide, le commentaire de cet évangile, le commentaire du commentaire de cet évangile, le récit véridique de ta mort, la traduction de chaque livre en toutes les langues, les interpolations de chaque livre dans tous les livres ». Cette belle phrase, si typique des longues énumérations par lesquelles son auteur cherche à donner la sensation de l'infinie diversité du monde, fait sentir en fait l'ambiguïté du formalisme borgésien : car l'irruption soudaine et inattendue de ma mort au sein d'un univers d'encre et de papier qui semble ne connaître que les lois de la logique la plus désincarnée et la plus abstraite, nous fait brutalement ressentir son caractère tragique, irréductible et scandaleux. Faire semblant de dissoudre l'existence subjective dans une combinatoire abstraite, et de réduire la vie à un

ensemble de discours, c'est en réalité montrer indirectement l'impossibilité d'y parvenir.

Faisons pourtant semblant un moment de croire à cet ordre caché du monde dont Borges essaie de nous faire entrevoir certains caractères. En accepter le principe, c'est prendre conscience du même coup que nous sommes en fait incapables de savoir qui nous sommes exactement. Et cela sans doute en profondeur parce que c'est notre individualisation même qui est illusoire. Dans le labyrinthe tout en vaines répétitions et en jeux de miroirs qu'est l'univers borgésien, les illustrations de cette idée surabondent. Dans *Les Théologiens* par exemple, nous assistons à la lutte de deux théologiens qui, tout au long de leur existence, rivalisent d'éloquence dans la réfutation des diverses hérésies qui menacent le Christianisme du début de notre ère. Cette lutte secrète tourne mal, puisque le moins brillant des deux finit par impliquer, à moitié volontairement, le rival dont il est jaloux, dans une hérésie nouvelle, et par l'envoyer au bûcher. Lorsque lui-même vient, un peu plus tard, à mourir, il finit cependant par découvrir, en passant dans l'autre monde que « pour l'insondable divinité, lui et Jean de Pannonie (l'orthodoxe et l'hérétique, celui qui haïssait et celui qui était haï, l'accusateur et la victime) étaient une même personne ». Cette conclusion saisissante était d'ailleurs, comme on s'en aperçoit après coup, annoncée et symbolisée à l'avance, conformément au principe d'autoreprésentation décrit plus haut, puisque l'une des hérésies victorieusement réfutées par les deux rivaux était celle des *spéculaires*, qui affirment précisément que tout être possède un double, et que l'univers obéit exactement à une construction en miroir. On peut ajouter que *Les théologiens* donnent la clef de toute une série de contes qui mettent en scène deux adversaires qui s'affrontent – tantôt violemment comme dans *L'autre duel* et *La rencontre* tantôt pacifiquement comme dans *Guayaquil* ou *Le duel* – tout au long de leur vie, et n'existent au fond que l'un par l'autre. Dans le monde borgésien, la dualité des contraires cache toujours une unité secrète. Inversement, d'ailleurs, l'unité ne peut faire autrement que de se dédoubler. Dans certains cas même, elle ne se contente pas de se dédoubler, mais se démultiplie jusqu'à l'éclatement. Le narrateur de *La loterie à Babylone* déclare par exemple : « Comme tous les hommes de Babylone, j'ai été proconsul, comme eux tous, esclave ; j'ai connu comme eux tous

l'omnipotence, l'opprobre, les prisons [...] Pythagore, si l'on en croit le récit émerveillé d'Héraclite du Pont, se souvenait d'avoir été Pyrrhus, et avant Pyrrhus Euphorbe, et avant Euphorbe encore quelque autre mortel ; pour me remémorer d'analogues vicissitudes, je puis me dispenser d'avoir recours à la mort, et même à l'imposture ». Ce que l'auteur de ces phrases doit à l'institution de la loterie, le narrateur de *L'Immortel* le doit pour sa part au fleuve qui guérit de la mort, dont il a bu l'eau sans le savoir devenu immortel, il n'a cessé depuis de parcourir le monde sous différents visages, et il découvre de temps à autre qu'il a été, qu'il est encore, un grand nombre d'hommes dont il a oublié jusqu'à l'existence et jusqu'au nom. Derrière l'apparente unité de son personnage se cachent donc une multiplicité, voire une infinité d'êtres différents. Il prend même finalement conscience que parmi tous ses avatars passés figure l'auteur de *L'Iliade*. Il a été Homère, et l'a oublié. La manière dont il parvient à cette conclusion, par l'examen critique minutieux de son propre récit, dans lequel il dépiste d'inexplicables archaïsmes grecs, et des expressions stéréotypées typiques du style homérique, montre d'ailleurs que si nous ne savons pas qui nous sommes, nous ne savons pas non plus ce que nous disons. Notre discours nous échappe, il a une multitude de significations dont quelques-unes seulement sont claires. Un passage de *La Bibliothèque de Babel* illustre encore plus clairement ce principe, sur lequel on a multiplié à notre époque, en s'appuyant le plus souvent sur la psychanalyse, les surenchères pseudo-philosophiques : « Je ne puis combiner une série quelconque de caractères, par exemple dhcmrlchtdj, que la divine Bibliothèque n'ait déjà prévue, et qui donc dans quelque'une de ses langues ne renferme une signification terrible. Personne ne peut articuler une syllabe qui ne soit pleine de tendresse et de terreur, qui ne soit quelque part le nom puissant d'un Dieu. Toi qui me lis, es-tu sûr de comprendre ma langue ? » Il n'est pas possible, on le voit, d'imaginer une dépossession plus totale du sujet, auquel échappe le sens de ses actes, de ses discours, de sa vie, et de son identité.

Aussi illusoire que l'individualité apparaît dans le monde borgésien le temps, dans lequel notre auteur ne cache pas qu'il voit l'énigme centrale de la métaphysique, et qu'il s'emploie de toutes ses forces à dissoudre. Déjà dans *L'histoire de l'éternité* (au titre paradoxal), il

avait analysé deux solutions théoriques qui le tentaient, celle de l'éternel retour païen et celle de l'éternité néoplatonicienne et chrétienne ; dans la *Nouvelle Réfutation du temps*, écrite plus tard, il en avait exposé une troisième, plus personnelle, en soutenant qu'un idéalisme subjectif radical, dans le style de celui de Berkeley et de Hume, devrait en toute logique renoncer à l'idée d'un temps objectif. « Si nous nions ces continuités que sont l'esprit et la matière, si nous nions également l'espace, écrivait-il, je me demande de quel droit nous revendiquerions cette autre continuité qu'est le temps ». Le sens profond de cette théorie, d'apparence assez sophistiquée, va se dévoiler dans les contes et dans les poèmes. Deux hypothèses y reviennent avec une régularité assez obsédante. La première est qu'il y ait une pluralité de séries temporelles distinctes, incluant soit des événements différents qui existent tous, malgré leurs incompatibilités, au même degré, soit les mêmes événements dont ce sont alors les durées qui varient. Le premier cas est celui du conte *L'autre mort*, dans lequel semblent coexister deux vérités contradictoires, affirmant, l'une, la mort glorieuse d'un gauchon dans une bataille, l'autre sa défaillance au combat, et son décès obscur quarante ans plus tard. Le second cas, celui de la relativité des durées, est illustré par *Le miracle secret*, qui nous montre le même événement – l'instant précédant son exécution au cours duquel un poète juif condamné par les nazis a le sentiment qu'il achève son œuvre – durer à la fois, selon la perspective où l'on se place, une minute et un an. Mais plus fondamentale encore dans l'univers borgésien est la seconde hypothèse que tant de textes suggèrent, celle selon laquelle la nouveauté du présent est illusoire et dissimule la répétition d'archétypes éternels. L'univers borgésien, qui est lui-même un palais de glaces, s'inscrit dans un temps foncièrement circulaire. Dans le domaine de la littérature, de l'art, de l'Histoire, dans les péripéties mêmes de nos destins individuels, l'écrivain argentin tend en effet à voir sans cesse le changement cacher la répétition. Répétition est d'ailleurs un mot insuffisant, car il faut aller jusqu'à parler d'identité essentielle. En vertu du principe encore une fois leibnizien selon lequel il ne peut y avoir de différence que qualitative, deux êtres qui vivent une, même situation ou éprouvent le même sentiment, sont à ce moment-là le même être. Tous les hommes qui éprouvent la même souffrance sont par exemple le même homme, affirme l'auteur d'*Enquêtes*, en écho à

une phrase de Bernard Shaw, qui soutenait « si tu meurs de faim, tu auras souffert toute la faim qui a pu ou pourra exister ». L'affirmation du caractère illusoire du temps s'avère dans cette perspective un moyen de nier la réalité de l'individualisation, et à la limite de réduire tous les êtres humains à un seul.

Quel est maintenant le sens, faut-il demander, de cette destruction des apparences et de cette dévalorisation de l'expérience subjective, que nous impose la contemplation de l'univers borgésien ? En apparence, on peut les juger désespérantes, puisqu'elles nous réduisent explicitement à l'état de fantômes. En fait, c'est plutôt, comme on l'a vu plus haut, une source de secrète consolation. A travers toute son œuvre, on sent en effet chez Borges une interrogation inquiète sur la possibilité de faire échapper la vie humaine à l'absurde, et en particulier de justifier les existences apparemment les moins justifiables. Deux sortes de destins notamment le fascinent tout particulièrement. D'abord les destins mutilés, broyés par la fatalité, d'hommes condamnés par la vie à mener une existence totalement vide et privée de sens : prisonniers, infirmes, séquestrés, abondent dans *Fictions* et dans *L'Aleph*. Qu'on pense par exemple à Funès, le paralytique à la mémoire prodigieuse et vaine, au minotaure Asterion enfermé dans la solitude de son labyrinthe, au prisonnier de *L'Écriture du Dieu*, à bien d'autres encore : l'absence de sens de leur vie ne fait d'ailleurs que grossir, aux yeux de Borges, celle qui menace secrètement, répétons-le, chacune des nôtres. L'autre objet de sa fascination, ce sont les destins qui rentrent dans cette catégorie, si fondamentale dans son univers, qu'est la catégorie de *l'infâmie* : destins de lâches, de traîtres, et de tortionnaires. Car le monde borgésien n'est pas seulement un monde brutal et sombre, dans lequel règne la violence, un monde amoral, dans lequel les seules valeurs qui paraissent, dans le meilleur des cas, prises en compte, sont celles du courage guerrier et de la fidélité ; c'est plus radicalement un monde hanté par la figure du mal et de l'atrocité. Or, ce qui caractérise ces deux formes extrêmes de destins, qui semblent plutôt de nature à susciter l'effroi, la pitié ou l'horreur, c'est le stoïcisme fataliste avec lequel ils sont considérés, à la fois par ceux qui les subissent, et, semble-t-il, par notre auteur lui-même. Non seulement la souffrance la plus profonde, mais, ce qui est plus difficile, l'ignominie la plus

insupportable, sont acceptées sans une plainte ou un remords, avec une sorte de courage hautain. Et cela précisément en raison du sentiment explicite que chaque événement et chaque être sont, d'une façon qui échappe à notre compréhension, nécessaires à l'ordre du monde, et obéissent à une fatalité qui rend vaine toute protestation. C'est ce qui explique l'orgueil paradoxal dont font preuve les séquestrés borgésiens, Funès, Asterion, Tzinacan, fiers de leur singularité et convaincus par leur misère même d'avoir un rapport spécial à Dieu. C'est ce qui explique aussi le refus de tout repentir chez les auteurs des crimes les plus atroces, même quand ils ont conscience de leur apparente indignité. Qu'on pense à Vincent Moon, le personnage central de *La marque de l'épée* ; et plus encore à l'étonnant héros de *Deutsche Requiem*, Otto Dietrich zur Linde, doux intellectuel allemand devenu nazi par ascèse, pour tuer en lui toute trace d'humanisme et de sentimentalité, et qui continue, après la défaite allemande, à proclamer que le nazisme était un moment nécessaire au destin du monde, et qu'il a permis sa régénération : le courage avec lequel il assume devant la mort l'horreur de ses actes confère à cet idéaliste de la violence une sorte de paradoxale grandeur. L'attitude de Borges à l'égard de ces hommes semble à la fois fondée et clairement résumée par l'hypothèse théologique qu'il se complaît le plus souvent à développer – dans des textes comme *La secte des trente* ou *Trois versions de Judas* – celle selon laquelle, dans l'histoire chrétienne de la Rédemption des hommes, le personnage principal, celui en tout cas qui a fait preuve de l'abnégation la plus complète, n'est pas le Christ mais Judas. Admettre cette inversion étrange de la théologie chrétienne, faire de l'infamie le sacrifice suprême, l'ascèse la plus absolue, la condition du maintien de l'équilibre cosmique, c'est évidemment se donner le moyen de dissoudre le mal, et de sauver intégralement les vies les plus manifestement condamnées.

Bien entendu, il s'agit là d'une fiction, qui en un sens ne peut être prise véritablement au sérieux. Les justifications métaphysiques que les personnages de Borges donnent de leurs misérables destins, en faisant passer leurs actions les plus indéfendables et leurs souffrances les 'plus dénuées de sens pour le résultat d'un sacrifice intentionnel et pour le signe d'une élection divine, n'abusent pas le lecteur – elles apparaissent nécessairement à ses yeux comme des moyens de défense, la

justification a posteriori de sorts invivables. Elles ont donc pour lui une signification inverse de celle qu'elles prétendent avoir. On peut dire quelque chose de semblable de l'ensemble de la métaphysique que Borges feint de nous suggérer. Elle tend en apparence à refuser toute importance aux drames de notre existence subjective. Mais plus l'auteur de *Fictions* s'efforce de dissoudre, au nom d'une sorte d'hyperleibnizianisme, la possibilité même du tragique de l'existence, et plus il nous fait sentir, ce tragique avec intensité. En d'autres termes, son *structuralisme*, pour prendre des analogies contemporaines, cache une sensibilité *existentialiste*, qu'il dissimule et exprime tout à la fois. A la racine de son œuvre, il y a en effet d'abord, on l'a dit, une angoisse extrêmement profonde devant la menace du non-sens, sous toutes les formes qu'elle peut prendre. Seulement, cette angoisse, Borges ne veut pas l'exprimer directement, il sait trop bien qu'à l'étaler ouvertement, on peut être soupçonné à juste titre de complaisance, et que toute philosophie tragique risque de céder à la tentation d'une rhétorique ampoulée et vaine. Par stoïcisme, par pudeur, il choisit au contraire de la nier. Tantôt, d'une façon radicale, en feignant de croire, comme on l'a vu, qu'elle perd toute justification dès qu'on adopte sur l'univers le point de vue de Dieu, qui fait disparaître le mal et la contingence. Tantôt, au contraire, en acceptant de l'exprimer directement, mais en donnant à son expression une forme tellement naïve qu'il paraît s'en moquer. Pour illustrer ce dernier cas, je citerai deux extraits qui sont bien typiques de cette tendance qui le pousse à présenter ses propres inquiétudes, celles qui en particulier concernent la mort, de la façon la plus distanciée possible, comme s'il refusait de les prendre au sérieux. Dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, le narrateur, agent secret d'origine chinoise, sur le point d'être pris par ses ennemis et exécuté, exprime ainsi son étonnement : « Il me parut incroyable que ce jour sans prémonition ni symboles fût celui de ma mort implacable. Malgré la mort de mon père, malgré mon enfance passée dans, un jardin symétrique de Hai Feng, allais-je maintenant mourir, moi aussi ? » Le même étonnement, tout aussi naïf et tout aussi pathétique, se retrouve dans ces vers attribués à l'arabe Almoqta'dir el Magrebi, que Borges insère dans son Musée personnel :

D'autres moururent, mais ceci arriva dans le passé
Qui est la saison (personne ne l'ignore) la plus favorable à la mort :

Est-il possible que moi, sujet de Yacoub Al-Mansour,
Comme durent mourir Aristote et les roses, je meure à mon tour ?

L'irréalisme borgésien apparaît donc à un premier niveau comme une réponse, très stoïcienne d'esprit, face à une inquiétude existentielle. On se tromperait cependant si on le réduisait à ce seul aspect. Si le monde n'était que tragique, il aurait au moins aux yeux de Borges le mérite de la clarté. Mais la vérité est qu'il est aussi, peut-être même d'abord, complexe et déroutant. qu'il possède une structure qui semble pour une large part maîtrisable par l'esprit, mais qui donne également naissance à des paradoxes et à des apories. Sous cet angle, ce qu'exprime dans son étrangeté l'œuvre borgésienne, c'est une profonde perplexité intellectuelle devant une rationalité qui se dérobe à la pleine saisie. Les questions qu'elle aborde ont trait par exemple à la nature des lois logiques, et à la différence entre ce qui est impossible pour des raisons a priori et ce qui l'est pour des raisons tenant à l'organisation contingente de notre monde. Pour les poser, Borges invente toute une série d'hypothèses ou même d'objets qui se situent aux limites du pensable. Plusieurs de ces objets sont inoubliables : citons le disque d'Odin, qui n'a qu'un seul côté, et qu'on peut toucher mais qu'on ne peut pas voir, le *livre de sable*, composé d'un nombre infini de pages, dont aucune ne peut être trouvée deux fois, ou encore les monnaies de *Tigres bleus*, qui défient les lois de l'arithmétique, et changent de nombre chaque fois qu'on les lance sur la table. Plus fondamentalement encore, la question qui l'obsède vraiment est celle de la possibilité d'attribuer à chaque être une identité distincte. C'est son doute sur la possibilité d'une telle identification qui explique son goût pour les dégradés subtils qui amènent les contraires à se confondre progressivement, et les parties à se superposer au tout. En fait, le monde tel que Borges le perçoit est un monde confus, dans lequel tout repérage est impossible : et la cause essentielle de cette absence de netteté tient dans un excès de richesse. « Tout au long de ma vie, écrit-il dans *Eloge de l'ombre*, les choses furent trop nombreuses » : ce qui explique que le projet aristotélicien de mise en ordre de l'univers lui soit apparu irréalisable. Cette prolixité écrasante du réel entraîne en effet deux conséquences symétriques. Tantôt les choses apparaissent indiscernables, au point que nous avons l'impression de vivre dans un labyrinthe d'indéfinies répétitions ou dans un palais de glaces : les

miroirs, pour lesquels Borges avoue éprouver; une phobie quasi physique, incarnent la menace d'une multiplication de simulacres tous identiques les uns aux autres, qui nous condamne à un perpétuel égarement. Mais il arrive à l'inverse aussi que le monde apparaisse constitué de réalités tellement diverses et tellement hétérogènes, qu'on ne peut plus les ranger dans aucune catégorie commune, et qu'elles échappent à la classification. Le style même de Borges, qui joue volontiers de l'oxymore, repose largement sur la recherche de contrastes frappants, et recourt souvent à de longues énumérations d'objets totalement hétéroclites, reflète ce sentiment fondamental que les divers aspects de l'existence sont incommensurables, et ne peuvent être pensés ensemble. Si l'on veut caractériser d'un seul concept cette surabondance de l'Univers qui le rend impensable, c'est évidemment le concept d'infini qu'on ne peut éviter de rencontrer. C'est parce que le monde est infini, comme d'ailleurs chacune de ses parties, que sa rationalité est paradoxale. « Si l'espace est infini, nous sommes en n'importe quel point de l'espace. Si le temps est infini, nous sommes dans n'importe quel point du temps » fait remarquer le vendeur du monstrueux *livre de sable*, qui vient d'être évoqué. Et Borges, qui reste au fond un grec, déclare ailleurs encore plus catégoriquement : « il y a un concept qui corrompt et dérègle les autres. Je ne parle pas du Mal. Je parle de l'infini ». Cette perversité scandaleuse de l'infini, toute son œuvre, qui se donne comme un équivalent littéraire des paradoxes de Zénon, vise au fond à la mettre en évidence.

Nous venons donc d'évoquer successivement les deux sources de la démarche borgésienne, l'inquiétude existentielle et la perplexité intellectuelle : elles convergent tout naturellement en une interrogation sur l'ordre sous-jacent de l'univers et sur l'existence de Dieu. On ne sera pas surpris de constater que cette interrogation ne reçoit pas de réponse univoque. Borges est un de ces esprits typiquement modernes qui choisissent de s'installer dans l'ambiguïté et tentent de faire coexister plusieurs types de vérité apparemment incompatibles. C'est à la fois un métaphysicien tenté par l'idéalisme le plus radical, et un rationaliste sceptique, à la fois un théologien et un athée. Et tout son art (dans des contes comme *La rose de Paracelse*, *L'écriture du Dieu*, *L'Aleph*) est de construire des intrigues susceptibles de recevoir deux lectures également valables, l'une qui affirme et l'autre qui nie l'existence

d'une dimension surnaturelle de la vie, l'une qui postule la nécessité d'un point de vue divin sur le monde, par rapport auquel toute chose trouve son intelligibilité, l'autre qui dénonce ce point de vue comme mythique et illusoire.

En allant plus loin cependant dans l'analyse de sa position métaphysique, on dira qu'elle constitue un exemple très significatif de ce que peut être aujourd'hui un mystique incroyant. Incroyant parce que trop ironique et sceptique pour se laisser jamais convaincre par les dogmes religieux traditionnels. Mais Borges est aussi à sa manière un mystique, que la recherche de l'absolu ne cesse d'obséder, comme elle obsède tant de ses personnages, magiciens, alchimistes, kabbalistes, théologiens ou artistes, lancés, d'une façon à la fois grandiose et dérisoire, dans la quête de l'extase suprême, du poème absolu ou du secret ultime de l'univers. Il y a en lui le besoin profond de dépasser l'inessentiel, et ce besoin le conduit à une sorte d'ascèse tout à fait singulière. Ascèse nihiliste, qui ne débouche pas sur la jouissance positive d'une plénitude, mais sur l'anéantissement de soi, la revendication d'un non-sens radical, le renoncement à l'espoir. Typiques du ton si caractéristique qu'adopte notre auteur dans ses moments de ferveur nihiliste sont des phrases comme celle-ci, qu'on trouve dans *Discussion* : « Quel plus beau don pouvons-nous espérer que d'être insignifiants ? », ou comme cette autre, qu'on trouve dans un poème de vieillesse, et qui lui fait écho : « Est-il meilleur sort que d'être la cendre dont est pétri l'oubli ? »

C'est d'ailleurs pour une bonne part dans le cadre de cette ascèse nihiliste qu'il faut comprendre l'affirmation, si souvent répétée par Borges, de l'irréalité du moi. A vrai dire, le sens de cette thèse est plus complexe qu'il n'y paraît. Héritier d'une civilisation occidentale personnaliste qu'il ne renie pas, Borges ne prétend nier ni qu'il y ait une évidence première de la conscience – il est même au contraire, on l'a vu, souvent tenté par le solipsisme – , ni que la question de notre identité propre soit pour chacun de nous une question indépassable : nous sommes tous hantés par le désir de connaître *notre vrai visage*, même si en pratique cette recherche de nous-même reste toujours vouée à l'échec. Il ne prétend pas non plus contester qu'il y ait une réalité fondamentale du principe d'individuation, au sens, comme on le voit dans *L'Immortel*, où celui-ci est une conséquence nécessaire de notre

finitude. Être soi-même, c'est être condamné à la contingence nécessaire d'un ici-maintenant particulier, c'est être voué à vivre un destin toujours par essence mutilé puisqu'on ne vit jamais qu'une faible partie de ce qu'il peut être donné à un homme de vivre, c'est être enfin certain de devoir affronter dans la solitude la mort – cette mort tragique et pourtant en un sens précieuse, puisque c'est sa conscience qui donne à notre existence son intensité –. En revanche, si Borges accepte l'individualisation comme fardeau et source d'angoisse, il dénonce toute prétention à en faire un privilège et à en tirer une source de fierté. L'individualisme lui paraît à la fois *immoral*, puisqu'il flatte la vanité, et surtout mensonger, puisqu'il incite à prendre au sérieux, comme constitutifs de la personne, des caractères contingents, et des masques superficiels et sans consistance. Celui qui veut vraiment répondre à la question *qui suis-je*, en refusant de se confondre avec son personnage, et en éliminant de lui tout détail inessentiel, ne peut que retrouver la réponse placée par Shakespeare dans la bouche d'un de ses personnages, l'imposteur Parolles qui, démasqué, n'a plus pour se qualifier que ces mots : « *cette chose que je suis* ». C'est-à-dire : non pas moi, mais simplement, au-delà de toute différenciation, de l'être, de la vie, de l'humanité brute. Borges reprend dans un poème, en se l'appliquant, cette affirmation minimale : « je suis celui qui sait qu'il n'est rien d'autre qu'un écho, et je suis aussi celui qui sait qu'il veut mourir entièrement. je suis peut être celui qu'en tes rêves tu vois. je suis la chose que je suis, Shakespeare l'a dit. je suis la chose qui survit aux lâches et aux vaniteux qu'elle a été ».

Cet apparent dépouillement de tous les privilèges de l'individualité est en fait une ouverture. N'être rien effet, ou plus exactement rien d'autre que de l'existence pure et indifférenciée, c'est d'une certaine façon être tout l'homme en tout cas. Bernard Shaw avait écrit, en une phrase, qui suscite l'admiration de notre auteur : « Je comprends en moi tout et tous, et ne suis rien, et je ne suis personne ». Borges lui fait écho, et répète de chaque homme, et même de Dieu, qu'il est *everything and nothing* : c'est-à-dire, rien de spécifique, et pourtant tout ce que peut donner la vie humaine, s'il est vrai, selon *Le livre de sable*, « qu'à tous la vie donne tout, mais la plupart l'ignorent ». Dans cette optique, le comble de la lucidité est peut-être de reconnaître effectivement que la multiplicité est illusoire, et qu'il n'y a peut-être jamais qu'un seul

homme sur terre, comme le suggère le poème Toi : « Un seul homme est né, un seul homme est mort sur la terre. Affirmer le contraire est pure statistique, l'addition est impossible [...]. Un seul homme a regardé la vaste aurore, un seul homme a senti dans sa bouche la fraîcheur de l'eau, la saveur des fruits et de la chair. je parle de l'unique, de l'un, de celui qui est toujours seul. »

A ce niveau, Borges ne joue plus du tout. Sa volonté de dépasser l'illusion du moi, et de se dépouiller de ce qui en lui est inessentiel est profondément sincère. Certaines des applications de son refus de l'individualisation n'en ont pas moins une allure déroutante et paradoxale. C'est en particulier le cas de celles qui concernent la littérature. Parmi les leitmotifs de l'écrivain argentin figure en effet l'idée que les artistes sont inéluctablement dépossédés du sens de leurs œuvres, que celles-ci sont au moins en partie créées par ceux qui les regardent ou qui les lisent, et qu'elles n'ont de toute façon de force qu'en tant qu'elles répètent sans le savoir des archétypes éternels. Aussi bien l'idée d'auteur que celle de création originale sont dès lors des fictions sans consistance, auxquelles il faut renoncer: seule est réelle, dans son impersonnelle intemporalité, la littérature, ce qui veut dire que toutes les œuvres n'ont été écrites que par le même homme. Le conte qui illustre le plus clairement cette esthétique provocante est incontestablement *Pierre Ménard auteur du Quichotte* : on y trouve à la fois l'illustration de l'idée que toute œuvre est une œuvre ouverte – puisque le texte de Cervantès est susceptible de recevoir des lectures totalement différentes suivant l'époque où on situe son auteur –, et l'expression de la conviction que l'œuvre absolue (celle à laquelle Borges n'a cessé de rêver) est sans doute une œuvre sans auteur assignable, et à la limite sans identité propre. Le projet apparemment absurde de Ménard – réécrire une œuvre déjà écrite –, est un peu celui que Borges lui-même n'a cessé d'imiter. En écrivant systématiquement des commentaires critiques de livres imaginaires, et en multipliant les pastiches, ce dernier n'a-t-il pas en effet fait semblant de rejeter le principe d'une création personnelle, et simulé une œuvre négative, qui, pur écho de la littérature universelle n'aurait pas d'existence indépendante. Et le sens d'une telle démarche n'est-il pas, chez lui comme chez Ménard, d'atteindre l'absolu et l'universel par le refus de toute détermination particulière ? Pour être tout, choisir de n'être rien,

tel est le principe auquel obéit, comme sans doute tout ascétisme, l'ascétisme littéraire dont l'auteur de *Fictions* ne cesse de subir l'attrait. La lecture de *Pierre Ménard*, comme celle des humoristiques *Chroniques de Bustos Domecq*, montre pourtant que, si convaincu qu'il soit de la nécessité de renoncer à l'individualisme, Borges reste cependant lucide à l'égard des fantasmes extrêmes que son mysticisme nihiliste peut lui inspirer.

Il est plus que temps de conclure cette analyse. On espère avoir ici commencé à montrer qu'à la source des textes déroutants et fascinants de l'écrivain argentin, il ne fallait pas placer seulement la virtuosité baroque d'un esthète, mais bien un projet métaphysique cohérent. L'anti-réalisme borgésien est tout à la fois, répétons-le :

1) Le moyen de dissimuler et d'exprimer en même temps une inquiétude existentielle, selon une stratégie bien typique d'une époque soucieuse de pudeur métaphysique et méfiante à l'égard des modes d'expression trop directs ;

2) Une manière de faire ressentir la complexité structurelle d'un monde dont nous avons trop tendance à sous-estimer l'étrangeté, et de faire naître l'étonnement philosophique à son propos ;

3) Le moyen de satisfaire un besoin ascétique et mystique, en se passant du recours à une transcendance ressentie comme improbable et inutile ;

4) Une façon de poser littérairement la question des rapports entre la littérature et la vie, et d'une façon plus générale de situer l'être humain entre le réel et l'irréel. L'une des raisons majeures qui font l'intérêt exceptionnel de cette tentative, c'est le fait que nous vivions dans une culture qui ne sait plus dans quel langage exprimer ses préoccupations métaphysiques, et qui est devenue trop rationaliste pour accepter les modes d'expression qui paraissent naturels aux philosophes des siècles précédents : du coup, ce sont souvent les artistes et les écrivains qui parviennent à donner la forme à la fois la plus sincère et la moins naïve à l'interrogation métaphysique contemporaine. L'œuvre de Borges est à cet égard exemplaire : la façon dont elle parvient à unir l'intelligence logique, le sens du mystère ontologique, celui de la perfection de la forme littéraire et de la beauté poétique, lui permet d'être incontestablement une des expressions les plus accomplies de l'inquiétude de notre époque.