

JACQUES REDA

## COMMENTAIRE DE *L'IMMORTEL* DE JORGE-LUIS BORGES

A J.-M. HARL

Au moment où je croyais en avoir fini avec Borges, c'est lui qui m'a rattrapé. Le moyen de ne pas sourire, de ne pas faire quelques pas ensemble ? Naturellement, les sentiers bifurquaient ; j'y suis encore.

Auparavant, j'avais traversé une période effervescente, amoureux mystique et charnel, étourdi de lectures, m'ouvrant à la philosophie marxiste et participant d'assez loin à de modestes luttes syndicales ou politiques. Je respire aujourd'hui cette saison de ma vie comme une grosse fleur rouge, toujours vivante. Le principe de la lutte des classes a conservé pour moi le goût des lèvres que je n'approcherai plus (à moins que la dictature du prolétariat ou quelque autre miracle un jour ne me les rende) et je me retrouve désarmé, dérisoirement libre devant les séductions abstraites de la littérature.

Chez Borges, dont je venais alors de lire avec ravissement les *Fictions*, il n'y avait pas trace d'amour, encore moins de ce bovarysme panique où je me débattais, et quant au matérialisme dialectique, à peine si j'en trouvais mention dans un article des *Enquêtes*, où elle s'accompagnait d'ailleurs d'une condamnation sans appel. Aussitôt Borges devint suspect, et à la longue inévitable son exclusion du Panthéon intime où j'accueillais en même temps le Trotsky de *Ma Vie* et les héroïnes bourgeoises de Mann. L'Histoire, pensai-je, parfaitement insensible à mes inconséquences, l'Histoire ne pardonne pas. Je relus Sartre et fis mes délices de Plekhanov. Ainsi m'acheminai-je enfin vers une conception saine, efficace et cohérente de la littérature, une littérature sérieuse et positive où il n'y aurait pas de place pour le byzantinisme d'un Borges.

Puis, brusquement, celle que j'aimais partit pour le Brésil, et mon désenchantement se propagea. A quelque temps de ce départ, l'audition beaucoup trop opportune d'un choral

de Bach (*Erbarm Dich mein, o Herr Gott*) me remit en plein cœur l'épouvante de ma misère spirituelle et la nostalgie un peu hagarde du divin. (En vérité, dans toute la musique, je ne sais rien de comparable à cette plainte - cromorne et voix humaine - sinon quelques rares chansons des rues, quand les derniers accordéons de plein vent, un soir de février, mystérieusement nous révèlent que le plus déshérité de notre âme est aussi le plus proche de la prière). Je ne me souviens plus de ce que je fis pour échapper aux outrances de la mélancolie et aux dangers de la métaphysique. Peut-être un peu de menuiserie. Mais bientôt l'oiseau blême du désœuvrement vint se poser sur mon épaule, et je tendis une main machinale vers la bibliothèque. J'en rapportai un petit volume non coupé, où se trouvent réunis quatre nouvelles, ou contes, de Borgès. L'un de ces contes est *L'Immortel*. Je le lus et relus plusieurs fois de suite. Bien que le contenu de cette histoire fût sans rapport très évident avec ma situation du moment, je comprenais l'importance de ma lecture, et qu'une de ces combinaisons fatales du hasard avait voulu que j'ouvrisse le livre le plus capable de me secourir en ce triste passage, ignorant encore de quelle façon il devait me perdre. J'en rendis grâce à Borgès, reprenant avec lui le dialogue longtemps interrompu, et devenu maintenant interminable.

Comme cet article n'est pas, malgré les apparences, un fragment de journal intime, ni le commentaire abusivement lyrique d'une œuvre à laquelle suffisent, pour nous éblouir, les fastes les plus discrets, les plus secrets, du style, j'essayerai dans ces pages, contre mon naturel, de donner de *L'Immortel* une description moins subjective, ou sans autre partialité que celle d'une circonspecte gratitude.

*L'Immortel* est donc le premier de quatre contes traduits et préfacés par Roger Caillois, qui les a rassemblés sous le titre de *Labyrinthes* (1). La dense et impeccable brièveté de son *Avertissement* constitue, avec la justesse impertinente de la *Préface* écrite par Nestor Ibarra pour *Fictions*, une introduction peut-être suffisante à l'univers mental, aux thèmes et à la personnalité littéraire de Jorge-Luis Borgès. Mais encore incomplètement traduite en France, l'œuvre de

(1) Editions Gallimard. Autres œuvres de Borgès publiées en français, chez le même éditeur : *Fictions*, *Enquêtes*, et aux Editions du Rocher : *Histoire de l'Injante* - *Histoire de l'Éternité*. Quelques contes ont été publiés séparément, entre autres : *Emma Zunz* (*Letres Nouvelles*, série mensuelle, N° 3, et *El Aleph* (in *Vingt Meilleures Nouvelles d'Amérique Latine*, Editions Seghers). Enfin, des poèmes de Borgès ont paru dans les numéros 321 et 356 des *Cahiers du Sud*.

cet écrivain argentin comprend plusieurs ouvrages de poésie, d'imagination et de critique (la distinction, s'agissant de Borgès, étant à la vérité oiseuse et arbitraire) matière pour les exégètes à une peinture variée, nombreuse, et à d'innombrables spéculations érudites. *L'Immortel* n'occupe dans cette œuvre que quelques dizaines de pages. Pour ma part, je voudrais simplement montrer comment tous les grands thèmes de Borgès y sont inscrits; comment ce conte bref, pareil à la chambre centrale d'un labyrinthe, nous donne accès à toutes les sinuosités d'une œuvre dont je m'efforcerai, en même temps, de dégager les significations possibles.

Me réservant de revenir plus loin sur l'importance qu'il convient d'attacher aux différents prologues, épilogues, précautions oratoires de toutes sortes dont Borgès aime accompagner ses ouvrages, je résume, d'abord tant bien que mal la note qui précède, sans véritablement s'en distinguer, le texte proprement dit de *L'Immortel* :

En 1929, une certaine Princesse de Lucinge reçoit d'un vieil antiquaire de Londres une édition ancienne de l'*Illiade* de Pope. Elle y découvre un manuscrit, sorte d'autobiographie dont voici d'autre part une description succincte et prosaïque :

Ce document est divisé en cinq courtes parties. Dans les trois premières, Marcus Flaminius Rufus, tribun des légions romaines de Dioclétien opérant en Afrique, fait le récit des épreuves qu'il affronta, du jour où, déçu dans ses ambitions militaires et touché par l'apparition d'un mystérieux cavalier, il s'est voué à la recherche du fleuve qui donne l'immortalité, et auprès duquel est bâtie la fabuleuse Cité des Immortels. Ayant traversé des déserts et couru cent périls, un soir (ou un matin), à demi mort de soif il se retrouve ligoté dans une niche creusée à flanc de montagne, prisonnier d'une tribu d'hommes apparemment muets et dégénérés qu'il pense être des Troglodytes. Au-delà d'un ruisseau ensablé qui coule au bas de la pente où Rufus parvient à se laisser rouler pour boire une eau impure, sur un socle puissant se dresse l'évidente Cité des Immortels. Un peu plus tard, à l'aide d'un silex, Rufus se débarrasse de ses liens, et suivi à quelque distance par l'un des farouches et pitoyables troglodytes, il se dirige vers la Cité. Mais le socle qui la soutient est beaucoup plus élevé qu'il ne croyait, sans fissure ni aspérité d'aucune sorte, et c'est seulement après avoir exploré une proche caverne, descendu dans un puits qu'il y découvre et qui aboutit à un labyrinthe, qu'il prendra pied enfin dans la ville prodigieuse, déserte, construite selon les principes de la plus aberrante architecture. Au retour, Rufus retrouve son troglodyte. Touché de ce qu'il interprète comme une marque de sympathie, il va entreprendre de lui inculquer, en commençant par lui donner le nom homérique d'*Argos*, quelques éléments de langage articulé. Peine perdue, semble-t-il, jusqu'au jour où la pluie, si peu fréquente en ce désert, provoquant une effervescence inaccoutumée dans le peuple

des troglodytes, Argos recouvre péniblement l'usage de la parole.

« Argos, criai-je, Argos ».

Alors, avec étonnement, comme s'il découvrait une chose perdue et oubliée depuis longtemps, Argos bégaya ces mots : « Argos, chien d'Ulysse »... Je lui demandai ce qu'il savait de l'Odyssee. « Très peu, dit-il, moins que le dernier rapsode. Il y a déjà mil cent ans que je l'ai inventée ».

Ainsi pour Rufus tout s'éclaire. Argos est Homère en personne; les troglodytes sont les Immortels, et l'eau fangeuse du ruisseau qu'il a bu à son arrivée est bien celle qui fait la vie éternelle.

La quatrième partie du récit est une suite de réflexions sur l'immortalité, réflexions familières à tout lecteur assidu de Borgès, et qui mettent en valeur la notion de monde comme système de précises compensations. C'est un corollaire de cette doctrine qui, après bien des siècles, incitera les Immortels à abandonner leur retraite, car s'il existe un fleuve dont les eaux donnent l'immortalité, il doit donc y avoir quelque part un autre fleuve dont les eaux l'effacent. Et en effet.

Dans la cinquième et dernière partie, après un rapide aperçu des avatars du narrateur jusqu'à ce 4 octobre 1921 où, tout à fait par hasard, l'eau claire d'un ruisseau d'Erythrée le rend à sa condition de mortel, Rufus, devenu Joseph Cartaphilus, l'antiquaire de Londres, s'interroge sur les troublantes correspondances de son destin et sur quelques anomalies du récit qu'il vient d'en donner.

Un *Post-scriptum*, symétrique de la note qui précise les circonstances de sa découverte, attire l'attention sur d'autres particularités du manuscrit, dont Borgès nie qu'on puisse légitimement le regarder comme apocryphe.

Le thème principal, ou du moins le plus immédiatement perceptible de ce conte, est bien entendu celui de la nostalgie, de la quête et de la vanité de l'immortalité. De ce point de vue, qui est un peu scolaire, non seulement Rufus est le plus borgésien des héros de Borgès, mais on peut avancer que, plus qu'aucun autre, plus que le détective de *La Mort et la Boussole*, plus que le bibliothécaire de *Babel*, il est Borgès lui-même, une sorte de projection allégorique de l'auteur et de sa pensée, sinon vraiment un de ces exorcismes poétiques à travers quoi les écrivains cherchent parfois remède à leurs hantises. Par la durée exceptionnelle de sa vie, la somme de connaissances finalement assez floues qu'il a accumulées, la diversité de ses expériences de voyageur du temps et de l'espace, Rufus s'apparente assez bien à l'image que nous nous faisons d'un Borgès encyclopédique, habile à dissimuler sous la précision du détail érudit la nature vagabonde de ses lectures, et à découvrir derrière les idées, les mythes, les formes les plus éloignés par l'histoire et la géographie, la persistance de la question immuable qu'il porte en lui comme pour mieux la contester, compromettant du même

coup l'utilité de son vagabondage, comme Rufus pressent que le fait d'être immortel compromet, ou dégrade, l'idée de l'immortalité. Le choix même du personnage est significatif : il est encore, en cette fin du III<sup>e</sup> siècle où nous le rencontrons, un de ces romains entreprenants et positifs qui trouvent d'abord dans les fables une occasion d'exercer leur vertu; comme on voit Borgès exercer la sienne au milieu des embûches de la métaphysique.

*J'ignore, dit-il, si j'ai cru une fois à la Cité des Immortels; je pense qu'il me suffisait alors d'avoir à la chercher.*

Résolution virile, exempte de préoccupation mystique; projet d'aventurier, où le chimérique est tempéré de réalisme. L'immortalité qu'il conçoit, celle qu'il obtiendra par hasard sinon sans mérite, ne sont d'ailleurs pas autre chose que la prolongation indéfinie de l'existence terrestre, une survie naturelle plus qu'une vie surnaturelle, et c'est la curiosité qui le fouette, l'honneur qui le rend opiniâtre, plus que le souci d'échapper à la condition éphémère ou d'accéder au degré suprême de la connaissance, dont l'immortalité ainsi envisagée n'offre qu'une caricature, probabilité infinie d'un savoir infini mais toujours en retard sur la totalité insaisissable. Toutefois Rufus s'était fait une idée assez différente du terme incertain de son entreprise. Il n'avait pas prévu cette eau boueuse, ni cette communauté d'abrutis, aucun des attributs systématiquement dépréciatifs ou dérisoires de l'immortalité. Puis, au seul moment où il a l'impression d'atteindre quand même une réalité d'ordre surnaturel, dans la ville fantastique édiflée par des dieux fous, il se sent saisi de plus d'horreur intellectuelle que de peur sensible, et à la fin frémir d'épouvante et de dégoût. Ainsi pourra-t-il justement conclure : être immortel est insignifiant... Le divin, le terrible, l'incompréhensible est de se savoir immortel. Non seulement terrible, mais par un renversement du désir communément admis, encore plus insupportable que de se savoir mortel, au point de conduire les bienheureux eux-mêmes à rêver de l'eau claire qui les délivrera de leur misérable privilège.

Ce que cette expérience révèle, c'est donc avant tout sa propre inutilité. Avec la disparition de la valeur dramatique du temps et l'absence de cette finalité redoutable mais concrète que propose la mort, la vie s'ouvre soudain sur un vide effrayant que les immortels ont tenté de remplir en bâtissant une ville merveilleuse, puis en la démolissant pour reconstruire ce monumental non-sens architectural dédié à l'absurdité définitive de leur condition; en s'absorbant enfin dans une méditation peu distincte du désespoir ou de l'idiotie. Submergé par l'indifférence, un Immortel comprend qu'en un temps infini, toute chose arrive à tout homme; que chaque acte (et chaque pensée) est l'écho de ceux qui l'anticipèrent dans le passé ou le fidèle présage de ceux qui, dans l'avenir,

le répéteront jusqu'au vertige; qu'étant tout il n'est rien; qu'être immortel c'est être mort.

Il serait donc exagéré de voir, dans les aventures de Rufus-Cartaphilus le symbole d'une quête spirituelle. La série d'épreuves qu'il doit affronter avant d'obtenir la récompense suprême, les déserts et la soif, la mutinerie de sa troupe et la mort lamentable de ses compagnons fidèles; les angoisses, les effrois, le labyrinthe, enfin la prodigieuse déception elle-même ont sans doute une signification initiatrice, mais si l'on songe au résultat paradoxalement nul de ses efforts, au fait que Rufus est devenu immortel sans même s'en rendre compte, elle fait apparaître sa nature de parodie. L'itinéraire que symboliquement Borgès nous décrit, n'est autre que celui qu'on retrouve dans toute son œuvre où, le problème de l'éternité ou de l'infini reparaisant avec une fréquence véritablement obsédante, il prend toujours grand soin d'affirmer le caractère intellectuel, désintéressé et comme sportif de sa réflexion.

Dans le cours d'une vie consacrée à la littérature et, parfois, à la perplexité métaphysique, écrit-il dans *Enquêtes*, j'ai entrevu ou pressenti une réfutation du temps, à laquelle je ne crois pas moi-même, mais qui vient souvent me visiter pendant la nuit ou dans la lassitude du crépuscule, avec la force illusoire d'une vérité première. (Notons-le en passant c'est à une heure pareillement trouble que Rufus a reçu d'un cavalier exténué et sanglant la révélation de l'existence d'un fleuve secret qui purifie les hommes de la mort).

Il y a une contradiction flagrante dans une telle attitude; plus exactement, elle suppose une séparation si marquée des pouvoirs de l'esprit, que nous ne la concevons plus très bien après la tentative de réconciliation surréaliste (pour laquelle d'ailleurs Borgès ne se montre pas beaucoup plus tendre que pour le marxisme). Poétiquement du moins, nous admettons volontiers la confusion des deux ordres de connaissance, et même, sur l'intellectuelle, la prééminence de l'intuitive. Mais pour Borgès, qui admire en Valéry un homme qui, dans un siècle où l'on adore les idoles du sang, de la terre et de la passion, a toujours préféré les plaisirs lucides de la pensée et les secrètes aventures de l'ordre, la juxtaposition de la pensée discursive et de la révélation irrationnelle est, plus encore qu'un choix de philosophe, une nécessité poétique, puisque c'est du constant affrontement de leurs principes qu'il tire la substance d'une réflexion et d'un art également fondés sur un perpétuel et déroutant jeu de contrastes.

Il semble donc que pour cet écrivain qui avoue estimer les idées religieuses et philosophiques pour leur valeur esthétique, et supposer d'avance que la quantité de fables ou de métaphores dont est capable l'imagination des hommes est limitée, l'idée d'éternité ou d'immortalité ne soit rien de mieux que l'espace où il pourra former le plus grand nombre de combinaisons plaisantes ou insolites. On trouvera ainsi, dans

la quatrième partie de *L'Immortel*, un résumé, un canevas de ces combinaisons possibles, reprises à l'état de notation incidente ou de développement suivi dans tel conte des *Fictions* ou tel article des *Enquêtes*. Ces brillantes répétitions d'exercices à partir de thèmes particulièrement propices aux jongleries de l'esprit et au chatolement des sophismes, souvent on en a pris prétexte pour révoquer en doute le sérieux de Borgès, et ramener son œuvre, si naturellement hostile aux divers conformismes de la profondeur, aux dimensions d'un jeu extrêmement habile mais sans conséquences. Mais s'il est vrai que Borgès joue, et qu'il est un de ceux chez qui se manifeste avec le plus de naïveté rusée la vocation superficiellement ludique de la littérature, encore faut-il bien entendre ce que sa virtuosité nous cache, et quelle farouche pudeur l'alimente et la justifie. Nous pouvons nous demander si, par-delà le plaisir d'imaginer des paraboles ironiques et des démonstrations surprenantes, il ne cherche pas à désamorcer, par cette ironie même et cet inlassable raisonnement, le danger contenu pour lui dans la perplexité qui reste au centre de sa réflexion comme une tentation et une brûlure.

Qu'il y ait, chez Borgès, au sens le plus courant et, dirait-il lui-même, le plus pathétique, une angoisse métaphysique, ce n'est certes pas l'adresse avec laquelle il nous induit à en douter qui nous détournera de le croire. Mais il se défie également des solutions toutes prêtes et du besoin de répondre à son angoisse, ou de l'escamoter, en organisant son propre système. Explorant ceux des autres, soupesant les idées, il en revient toujours pour lui-même à une sorte de bon sens résigné, derrière quoi point à nouveau une interrogation qui a précisément la rude santé de l'angoisse. *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... n'est pas effrayant parce qu'il est irréel; il est effrayant 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 Borgès* (2).

Rufus, lui aussi, nous a fait le furtif aveu de son angoisse. L'apparition du cavalier n'est pas absolument fortuite. Elle se produit dans un de ces moments où les pressentiments nous travaillent, où l'on se persuade aisément qu'un hasard vigilant ourdit la trame de notre destin. *Je ne dormis pas de toute la nuit*, écrit Rufus, *car quelque chose combattait dans mon cœur*. Alors seulement surgit le cavalier. C'est peu, sans doute, mais ce serait assez pour effacer l'image d'un Borgès enfermé dans la logique étroite de ses sarcasmes. A cette lumière, son œuvre n'est déjà plus un simple jeu, ni

(2) *Nouvelle Réfutation du Temps*, in *Enquêtes*.



le lieu d'une spéculation aux conclusions décevantes, philosophiquement pauvres, qu'elle a parfois pu nous paraître. Elle est avant tout poésie, mais une poésie qui emprunte ses images au domaine abstrait des idées, qui exprime son lyrisme par le truchement d'une sophistique ambiguë, et qui a sa source pourtant dans une profonde intuition irrationnelle.

Au milieu de *Nouvelle Réfutation du Temps* et à la fin de *Histoire de l'Éternité*, Borgès reproduit un de ses textes plus anciens, *Sentirse en Muerte*. Les deux versions sont sensiblement différentes, bien que dans les deux cas Borgès prétende simplement donner une transcription de l'original, que je ne connais pas, mais dont je croirais volontiers qu'il constitue un troisième état de quelque primordial, idéal, introuvable modèle. Compte tenu des conceptions respectives des traducteurs, ces incertitudes calculées sont bien dans la manière de Borgès. Mais pour l'essentiel, les deux versions de ce texte sont équivalentes. Il s'agit d'une expérience qui nous est présentée avec le luxe habituel de précautions restrictives, et que je ne veux pas résumer, par respect pour ses qualités poétiques. J'en citerai toutefois un passage, que j'estime indispensable à la cohérence factice de mon développement, dans la traduction établie par Paul et Sylvia Bénichou (*Enquêtes*).

*Je me sentis mort, je sentis que je percevais abstraitement le monde; crainte indéfinie, imbue de connaissance, qui est la clarté la meilleure de la métaphysique. Non, je ne crus pas avoir remonté les eaux présumées du temps; bien plutôt je me soupçonnai en possession du sens réticent ou absent de ce mot inconcevable: éternité* (3).

C'est sans doute à cette expérience que Maurice Blanchot fait allusion lorsqu'il écrit: *Borgès, homme essentiellement littéraire... est aux prises avec la mauvaise éternité et la mauvaise infinité, les seules peut-être dont nous puissions faire l'épreuve, jusqu'à ce glorieux retournement qui s'appelle l'extase* (4).

Quelle est cette éternité pauvre, sans Dieu, sans même personne, qui le remplace et sans archétypes, que Borgès entrevoit à la faveur d'une sorte de réminiscence? Placé devant la gloire d'un instant qu'il éprouve comme la répétition d'un instant plus ancien, antérieur à sa propre vie et qui suffit à disloquer et confondre la série entière du temps, celui-ci, remarque-t-il, facilement réfutable dans le domaine de la sensation ne l'est pas dans celui de l'intelligence. Mais la logique imperturbable de ses commentaires, cette fameuse lucidité qui ressemble parfois au souci trop méticuleux de

(3) A titre de curiosité, voici la traduction de Roger Callois et Laurent Guille: « Je me sentis mort, je sentis que je percevais ce monde en spectateur abstrait; peur indéfinissable, pénétrée de savoir, qui est la plus sûre clarté sur la métaphysique. Je ne crus pas un instant avoir remonté les eaux présumées du temps; je pensai plutôt que j'étais en possession du sens caché ou absent de l'inconcevable mot éternité ».

(4) In *Le Livre à Venir*, seconde partie, chapitre VIII.

ne pas être dupe de soi-même, sont impuissants à réduire ce fulgurant noyau de résistance qu'est l'extase. L'admirable procès-verbal que Borgès nous soumet fonde pour nous la vérité sensible de l'expérience littéraire qu'il nous livre à travers le personnage de Rufus. Si Rufus est Borgès, c'est parce que d'abord l'écrivain a été Rufus, a éprouvé cette immortalité nulle qui revient, dans les termes exacts, à *sentirse en muerte*, se sentir en Mort, et à trébucher infiniment sur le bord de l'abîme que nous ouvre le temps suspendu, nié, vidé de toute sa substance par cette absence définitive et contrariante que manifeste inutilement l'éternité. Et *L'Immortel*, dès lors, les autres contes et tous les aperçus critiques de Borgès, pourraient bien être autant de tentatives pour rendre explicite et compréhensible le contenu impénétrable de l'extase, exorciser sa mystérieuse douceur. Car si l'aventure de Rufus fut dans l'ensemble plutôt amère, se remémorant le mur rose dont la lumière l'engagea à se départir de sa défiance accoutumée devant l'irrationnel, rien, je pense, nous dit Borgès, ne saurait mieux nommer la tendresse que ce rose.

Risquons une embardée.

Au moins une fois dans sa vie, chacun de nous a vécu l'un de ces instants, et nous savons bien que, toujours lumineux dans notre souvenir, il n'appartient pas au passé, mais que figé dans sa signification énigmatique il garde le pouvoir de répéter indéfiniment son oracle, absorbant le présent, réfutant l'avenir. Alors nous avons le pressentiment, illusoire sans doute, qu'il existe une autre réalité. Nous sommes alertés, requis, quelqu'un va nous parler, ou bien quelque chose va se produire, une révélation fugitive, non pas de l'harmonie ou de la totalité peut-être chaotique du monde, mais de sa raison d'être, seul vrai et insoluble problème métaphysique, et qui englobe celui d'éternité. Je crois avoir rôdé deux ou trois fois autour de cette expérience. Si j'excepte l'amour (qui, s'il est malheureux a tendance à devenir mystique et à nous rapprocher de cet aspect affectif du divin que Borgès méconnaît superbement, se privant ainsi d'imaginer même le lieu réellement glorieux ou - les chrétiens le savent - toutes les contradictions sont résolues) le choral *Erbarm Dich Mein* en fut une des approximations les plus réussies, (que ne compromettrait du moins, malgré tout ce que j'y trouvai d'obscurité et d'inquiétude, plutôt que de réconfort et de lumière, nul égarement sensuel préjudiciable au sens probable de son devenir). J'ignore si tel arrangement de sons nous ouvre effectivement de secrètes portes, ou si l'émotion esthétique est à la fois assez puissante et ambiguë pour être ressentie comme une espèce de révélation. Sa puissance (et en même temps sa faiblesse) est peut-être de révéler, en effet, mais de ne rien révéler qu'elle-même.

*La musique*, écrit Borgès, *les états de félicité, la mythologie, les visages travaillés par le temps, certains crépuscules*

et certains lieux veulent nous dire quelque chose, ou nous l'ont dit, et nous n'aurions pas dû le laisser perdre, ou sont sur le point de le dire; cette imminence d'une révélation, qui ne se produit pas, est peut-être le fait esthétique (5).

Un fait esthétique majeur est l'œuvre même de Borgès. Les équivoques, les réticences, les doutes insinués, les affirmations ironiques, les paradoxes, les thèmes favorables à de complexes jeux de miroirs y tracent un réseau de chemins sinueux et sans issue d'où il semble qu'à tout moment une réponse va surgir. Nous avançons, mais le mot suivant nous intrigue, un autre nous égare, et la révélation est différée. Tentative de réduction intellectuelle de l'extase qui la légitime et lui donne sa profondeur, cette œuvre simultanément s'efforce de recréer par des moyens littéraires les conditions de l'imminence d'une révélation dont l'extase nous apporte la certitude malheureusement impondérable. Pour Borgès, cette révélation est celle de l'éternité, de l'immortalité possibles. Il est Rufus, et tous ses livres à satiété nous le répètent.

Dans l'avant-propos de *L'Expérience Intérieure*, Georges Bataille écrit :

*Se demander devant un autre : par quelle voie apaise-t-il en lui le désir d'être tout ? Sacrifice, conformisme, tricherie, poésie, morale, snobisme, héroïsme, religion, révolte, vanité, argent ?... Un clin d'œil où brille une malice, un sourire mélancolique, une grimace de fatigue décelent la souffrance dissimulée que nous donne l'étonnement de n'être pas tout, d'avoir même de courtes limites. Une souffrance si peu avouable mène à l'hypocrisie intérieure, à des exigences lointaines, solennelles (telle la morale de Kant).*

Il n'est certes pas question de soupçonner Borgès de toutes ces horreurs, mais peut-être cette infinie duplication des perspectives où il se complait est-elle due précisément à un refus permanent de l'hypocrisie intérieure dont le menace en permanence l'ambiguïté de son point de vue, à mi-chemin de l'extase et du stoïcisme critique, et peut-être est-ce par son œuvre qu'il apaise en lui le désir d'être tout, au moins jusqu'au moment où, devenue vraiment une œuvre, elle échappe à ces déterminations subjectives et détermine librement sa propre totalité. Elle reste néanmoins une réponse, ou un défi, à la totalité que nous fait pressentir l'extase. Ainsi est-elle en un certain sens un essai d'immortalité, un effort pour emprisonner l'infini. Cette supposition nous aiderait à comprendre certaines singularités de sa technique : pourquoi elle évolue si capricieusement à travers l'histoire, les idées et les œuvres les plus diverses, utilisant des méthodes aussi curieuses que l'interpolation ou le travestissement des textes, et pourquoi, en définitive, elle cherche derrière cette diversité apparente le même petit nombre de faits intellectuels ou

(5) In *La Muraille et les Livres* (Enquêtes).

mythiques dont le commun multiple est la notion d'éternité. Mais ce sont là des procédés presque accessoires. Il y a, au centre de l'œuvre de Borgès, une figure qui les rassemble toutes, et qui est le moyen privilégié, pratiquement exclusif, dont il use pour accomplir la fusion des tendances antagonistes de l'esprit discursif et de l'intuition poétique devant les exigences de l'éternité. Cette figure est celle du labyrinthe. Elle ne constitue pas seulement une explication de cette œuvre, ni une sorte de raccourci qui la rendrait plus claire ou plus maniable, mais elle se confond avec elle, elle en est l'origine, la fin et la nécessité. Par là, il convient de la soustraire à toute interprétation extérieure, et de chercher dans ce motif profond qui conduit l'œuvre d'elle-même vers elle-même, les seules clartés qui nous la puissent rendre et plus proche, et plus vraie.

J'ai compté cinq principaux labyrinthes dans *L'Immortel*. Le lecteur perspicace en découvrira certainement d'autres.

Le premier, nommément désigné et décrit, est celui qui défend l'entrée de la Cité des Immortels. Dans la structure symbolique du conte, la fonction de ce labyrinthe est double. S'il nous offre d'abord une simple référence architecturale et concrète du thème que, semblable à l'étymon spirituel de Spitzer, nous retrouverons sous des formes diverses dans l'œuvre de Borgès, il nous invite aussi à formuler une première série d'observations sur ce thème du labyrinthe, où nous avons déjà toutes les chances de nous égarer.

Plus que d'une défense, il s'agit au vrai d'une ultime contrariété (mais qui pourrait être presque infinie) où, comme on l'a noté tout à l'heure, d'une sorte d'épreuve initiatrice - mais surérogatoire, puisque au moment où Rufus l'aborde, l'eau fatidique est déjà bue, et que dans cet espace désormais illimité qui s'étend devant lui, point d'obstacle si redoutable qu'il ne puisse en venir à bout avec l'aide des siècles. Toutefois, il y a une circonstance singulière, c'est que Rufus (et le lecteur avec lui) ignore encore qu'il est devenu immortel, et en ce sens le passage du labyrinthe prend rétrospectivement valeur d'apprentissage. Retenu dans la profondeur des ténèbres, avec horreur, remarque-t-il, je m'accoutumai à ce monde suspect; il me paraissait impossible qu'il pût exister autre chose que des cryptes à neuf portes et de longs souterrains qui se ramifiaient. Ce lieu clos, agencé pour abuser celui qui s'y hasarde, n'est pas très différent de l'infini qui nous enferme aussi, dans une liberté absolue et inutile. Peut-être est-il seulement un peu plus supportable, comme nous le laisse entendre cette conjonction psychologique éminemment borgésienne de l'horreur et de l'habitude. Image excessivement sombre d'un monde à la longue ressenti comme naturel, au même titre que le nôtre, il est en même temps une image incomplète de l'infini, car on peut toujours espérer sortir du labyrinthe, mais cette impression est trompeuse dès lors que toute issue ouvre sur un autre labyrin-

thé. Or les déserts que Rufus a franchis étaient une préfiguration plus lointaine et subtile de l'espace absolu où il n'est pas besoin de couloirs truqués pour se perdre, et lorsqu'il touche au but, au fond du dernier couloir soudain illuminé, c'est cet espace encore qu'il retrouve: *Dans le vertigineux, au plus haut, je vis un cercle de ciel si bleu qu'il a pu me paraître pourpre.* Et sans doute interprète-t-il cette lueur comme le signe de sa délivrance, la promesse du monde harmonieux, véritablement céleste, où il imagine bâtie la mystérieuse Cité. Mais cette promesse est aussi fausse que celle des couloirs; illusoire la délivrance.

Parvenu dans la ville (*qui est notre deuxième labyrinthe*) où l'accueillent pourtant de *confuses magnificences de granit et de marbre*, Rufus ne tarde pas à déchanter. Ce ne sont en réalité que *couloirs sans issue, hautes fenêtres inaccessibles, portes colossales donnant sur une cellule ou sur un puits, incroyables escaliers inversés, aux degrés et à la rampe tournés vers le bas. D'autres, fixés dans le vide à une paroi monumentale, sans aboutir nulle part, s'achevaient, après deux ou trois paliers, dans la ténèbre supérieure des coupoles* (6).

Par rapport à l'architecture concertée et symétrique du labyrinthe obscur, celle de la Cité ne dresse sous le ciel qu'un monstrueux chaos, *antérieur aux hommes, antérieur à la terre*, sorte de concrétion minérale de l'inconcevable éternité, entassement fortuit des combinaisons de formes que son délai sans borne rend possibles, énorme avortement d'une imagination livrée au délire et au désespoir de l'absolu. *Cette ville, pensai-je, est si horrible que sa seule existence et permanence, même au cœur d'un désert inconnu, contamine le passé et l'avenir, et de quelque façon compromet les astres.* Plus tard, Rufus apprendra d'Homère l'histoire des métamorphoses de cette cité, *sorte de parodie ou d'envers, et en même temps temple des dieux irrationnels qui gouvernent le monde.* Œuvre d'artisans immortels qui ont épuisé toutes les ressources de l'art, de l'équilibre et de la logique, sa structure incompréhensible et démentielle imite le *donné cosmique* dont les hommes mortels ne sont qu'un accident, une variante, et c'est par sa ressemblance avec l'ordonnance des astres qu'elle les *compromet*, comme elle dépourvue de motifs, ou si totalement impénétrables qu'ils sont pour l'esprit une source infinie de menaces et d'épouvante. Dans la mesure même où elle critique et détruit la légitimité du premier labyrinthe, la présence de cette ville absurde au cœur d'un univers qui n'est que la multiplication perverse de cette absurdité, contradictoirement la confirme. Certes le labyrinthe semble inutile, mais on voit que tout en définitive est labyrinthe, en sorte qu'un dédale organisé suivant des règles difficiles, néanmoins accessibles à l'intelligence, demeure le seul signe capable de conjurer les puissances incohérentes du Labyrinthe

(6) Ici, Borgès se souvient ou se rapproche évidemment de Pirandello.

universel, de les apprivoiser et de leur opposer, avec une arrière-pensée de vengeance sinon de triomphe, avec dignité en tout cas, la lucidité de l'esprit et les compensations platoniques de l'ironie. Comme les masques rituels, comme les drames sacrés, le labyrinthe impose une forme à l'indéterminé, manifestant l'obscur mais retournant en même temps contre lui cette figure effrayante ou grotesque où il l'appréhende et l'enferme. Ainsi diffère-t-il aussi longtemps que possible ce moment redoutable où l'on atteint la connaissance d'une réalité toujours énigmatique, et sur laquelle on ne sait plus s'il faut désirer que s'ouvre jamais une issue. Mais il y a toujours une porte à ces compartiments, calculés ou non, qui divisent faussement l'infini, lieu clos par excellence, prison sans mur, jour et nuit sans limites. De quelque façon qu'on s'y prenne, errant ou immobile, on est fatalement engagé dans cette démesure qui sans fin nous égare à la poursuite d'une révélation décisive, à chaque instant et à chaque détour plus proche et plus éloignée, perpétuellement figée dans une fallacieuse imminence. Après le labyrinthe nous attend la Cité, et au-delà c'est l'infini, l'éternité, Labyrinthe des labyrinthes. La quête d'immortalité entreprise par Rufus confère un relief très particulier à ce labyrinthe métaphysique, dont tout au long de son œuvre Borgès, inépuissablement, renouvelle les charmes et les figures. A la désinvolté rigueur des essais théoriques, elle ajoute le simulacre fascinant d'une expérience vécue, et la crédibilité poétique d'un récit auquel elle s'incorpore, s'identifie, laissant apercevoir le lien qui unit très profondément chez Borgès la *perplexité métaphysique* et l'exercice de la littérature. Mais décrire de l'intérieur cette éternité-labyrinthe nous obligerait à parcourir des couloirs déjà vus, ou du moins très semblables à ceux que nous proposait l'ensemble plus figuratif du premier labyrinthe et de la Cité. Sans entrer dans le détail d'une analyse nécessairement déroutante, je me bornerai à définir en bref les caractères extérieurs de l'éternité borgésienne.

Des conséquences inévitables de cette éternité où tout finit par se produire et par se répéter, Rufus tirera une éthique (et presque une esthétique) assez désabusée. A côté de la *sérénité crispée* qu'il affiche parfois, Borgès laisse ici paraître une sorte de nonchalance naturelle, indulgente et teintée d'humour, qui est peut-être à la source de son indifférence, ou de son aversion, pour l'Histoire hégélienne :

*A cette lumière, tous nos actes sont justes, mais ils sont aussi indifférents. Il n'y a pas de mérites moraux ni intellectuels. Homère composa l'Odyssee; accordé un délai infini, avec des circonstances et des changements infinis, l'impossible était de ne pas composer, au moins une fois, l'Odyssee.*

De même, dans ces perspectives étourdissantes, personne n'est *quelqu'un*, un seul homme immortel est tous les hommes. Comme Corneille Agrippa, je suis dieu, je suis héros,

je suis philosophe, je suis démon et je suis monde, ce qui est une manière fatigante de dire que je ne suis pas. Enfin, bientôt je serai tout le monde, conclut Rufus-Cartaphilus, je serai mort. Le rien et le tout s'équivalent. Si l'éternité contient tout, elle contient aussi sa propre négation. D'où la singulière agressivité de Borgès contre la doctrine de Nietzsche.

*Je n'arrive pas à comprendre comment deux processus identiques peuvent ne pas se confondre en un seul... Faute d'un archange qui en tienne le compte, que signifie que nous traversons le treize mille cinq cent quatorzième cycle et non le premier de la série, ou le trois cent vingt-deuxième à la puissance deux mille ? Rien, pour la pratique - ce qui importe peu au penseur. Rien pour l'intelligence, ce qui est plus grave (7).*

Mais on décèle la contradiction : la répétition des instants, dont Borgès fait le fondement même de son intuition de l'éternité, lui sert d'autre part d'argument pour réfuter l'intuition de Nietzsche, ou plus exactement l'abus théorique qu'il l'accuse d'en avoir fait. C'est que lui-même, pour penseur qu'il se donne (avec une gravité peut-être pas exempte de malice délibérée) a su éviter l'abus, l'hédoniste qu'il est aussi connaissant bien les agréments de l'usus et du fructus. Pourtant ce n'est point par duplicité commune que Borgès se dérobe. Ce mouvement philosophiquement assimilable à une feinte de la pensée, est consubstantiel à la sienne, héritière des sophistes, et dont il a la suprême rouerie de reconnaître qu'il n'y croit pas. Nous retrouvons ici la sollicitation immanente du labyrinthe, et au défaut de la contradiction s'affirme le sens de l'éternité borgésienne, ni circulaire, ni linéaire, mais présence immédiate du néant, tentation et négation simultanées de sa propre image. Sa nature de labyrinthe réside en ce balancement d'ombre à jamais figée à égale distance de l'être et du non-être, dans une superfluité définitive. Elle est le labyrinthe et le cheminement par lequel, à travers son propre labyrinthe elle va sans fin et inutilement à la rencontre d'elle-même; elle est la porte et la muraille; elle est (dans la mesure où elle n'est pas), elle n'est pas (dans la mesure même où elle est); elle est... elle n'est pas... etc. Mais elle n'est peut-être rien d'autre en fin de compte que le reflet désespérant de l'esprit qui la conçoit, et voudrait se saisir derrière la glace infranchissable des miroirs qu'il a le pouvoir de multiplier autour de soi, sans avoir celui de les rompre.

Le quatrième labyrinthe nous reposera un peu de toutes ces abstractions. Il s'agit de la vie de Rufus-Cartaphilus, qui nous ramène au plan proprement littéraire de *L'Immortel*.

Cette histoire, très simple en apparence, d'une progression homogène malgré de larges enjambées et qui, de plus,

(7) *La Doctrine des Cycles*, in *Histoire de l'Eternité*.

est manifestement la sienne, Cartaphilus estime cependant qu'elle paraît irréaliste parce qu'en elle s'entrelacent les événements arrivés à deux individus distincts. Il appuie sa démonstration sur deux séries de faits : par l'une il établit le caractère indubitablement homérique de quelques expressions utilisées dans la première partie de son récit; l'autre lui est fournie par l'énumération de ses métamorphoses. Ce n'est pas tout à fait par hasard, pense-t-il, qu'il a spontanément mis en valeur celles-ci, de préférence à d'autres, alors que les neuf cents années de sa seconde vie active lui laissaient l'embaras du choix. Or chacune des circonstances mentionnées correspond beaucoup mieux à la personnalité du poète grec qu'à celle de l'officier romain. En 1714, par exemple, Cartaphilus souscrit à l'édition originale de *l'Iliade* de Pope (où, l'on s'en souvient, la Princesse de Lucinge découvrira le manuscrit du ci-devant Immortel) et vers 1250 il a transcrit, dans une langue qu'il a maintenant oubliée, les aventures de Sindbad, cet Ulysse oriental.

*Quand s'approche la fin, il ne reste plus d'images du souvenir; il ne reste plus que des mots. Il n'est pas étrange que le temps ait confondu ceux qui une fois me désignèrent avec ceux qui furent symboles du sort de l'homme qui m'accompagna tant de siècles. J'ai été Homère; bientôt, je serai Personne, comme Ulysse; bientôt je serai tout le monde: je serai mort.*

A vrai dire nous n'avons ici qu'une ébauche de labyrinthe, l'amorce d'une ultime bifurcation qui peut nous reconduire vers le centre inviolable d'où rayonnent tous les couloirs. Le dédoublement de Rufus résume l'infinie multiplicité de l'immortel, mais sa longue élaboration dans le temps de l'histoire incline à rechercher aussi, derrière les spéculations que l'éternité alimente, un sens allégorique à l'affabulation de Borgès. On peut supposer, écrit-il dans *Nouvelle Réfutation du Temps, qu'il existe, dans l'esprit d'un individu - ou de deux individus qui, sans se connaître, ont subi le même processus - deux moments semblables. Cette similitude admise, on peut se poser une question: ces moments identiques ne sont-ils pas un seul et même moment ?* Ainsi peut-être la pluralité de l'Espèce, proliférant et s'augmentant à chaque génération par une sorte de progression géométrique qui évoque les bifurcations et les ramifications du labyrinthe, n'est-elle que le faux-semblant d'un Homme unique, à peu près éternel, et dont se répète l'histoire. Mais d'autre part, il est bien évident que cet Homme-archétype, qui est tout le monde, c'est-à-dire personne, n'existe pas, simple modalité ontologique de l'étrange puissance, neutre et impersonnelle dont Maurice Blanchot décèle l'approche dans la conception borgésienne de la littérature, et dont l'anonymat répond à l'intuition que nous avons parfois de l'irréalité menaçante de l'être. De cette irréalité Borgès a donné une illustra-



tion dans *Les Ruines Circulaires* <sup>(8)</sup> où le magicien qui, avec succès, a entrepris de rêver un homme, de projeter hors de son esprit une créature vivante qui n'est pourtant qu'un simulacre, s'aperçoit qu'il est lui-même un songe :

*Avec soulagement, avec humiliation, avec terreur, il comprit que lui aussi était une apparence, qu'un autre était en train de le rêver.*

Voilà, si je puis dire, quatre labyrinthes périphériques, ou fragmentaires, tout au moins par rapport à celui qui matériellement les supporte et les contient, et sur l'analyse duquel s'achèvera une glose sans doute inévitablement pléonastique.

Ce dernier labyrinthe est *L'Immortel*, conte de l'écrivain Jorge-Luis Borgès, qu'on a maintenant peut-être un peu perdu de vue.

Le récit de Cartaphilus, précédé d'un bref avant-propos qui, selon un procédé littéraire éprouvé (et où l'humour de Borgès trouve son compte), le présente comme une découverte authentique, est suivi d'un *post-scriptum* non moins court, où cette authenticité, mise en doute puis confirmée, flottera désormais pour le lecteur dans l'équivoque. Bien sûr, la nature purement fictive de l'ensemble n'est pas en cause. On sait qu'il s'agit d'une histoire, et que les commentaires qui l'accompagnent sont partie intégrante du jeu; qu'ils ont pour premier but d'en rendre la saveur plus piquante. On notera aussi que pour le grand admirateur du *Quichotte* qu'il y a chez Borgès, l'emploi du trompe-l'œil, du double-fond et du reflet s'inscrit dans une vieille tradition d'ironie espagnole, avant de se réduire à une technique savamment - ou banalement - moderne. Cervantès, en effet, n'aura-t-il pas été un précurseur, un modèle qui sut, avec la souveraine ingénuité du génie, traduire dans la structure même de son récit l'ambiguïté psychologique, la profondeur déroutante de son personnage, et révéler du même coup les ressources vertigineuses du dédoublement romanesque ? Ainsi trouve-t-on, dans la seconde partie du *Quichotte*, le prototype de toute une littérature actuelle, hantée par le souci d'échapper, par ses propres moyens, aux déterminations fâcheuses du moi, de l'espace et de la durée. Il s'agit bien souvent, et quelle qu'en soit l'habileté, d'une confusion purement décorative. Mais le doute introduit par Borgès est beaucoup plus profond.

Ces préfaces, ces épilogues dont il n'est pas avare, ne traduisent pas seulement un scrupule d'auteur soucieux de jeter une leur objective sur ses travaux, d'en rectifier certaines fautes ou d'en déplorer les lacunes. Ils appartiennent au contraire à la subjectivité de l'œuvre, et l'on ne saurait les en détacher sans altérer fâcheusement sa signification. La dubitation qu'ils contiennent en général se veut à double entente : feignant de contester certaines propositions de l'œuvre, elle prévient les objections mais les renforce en même

(8) In *Fictions*.

temps par le maniement expert d'une ironie ostentatrice qui suggère à la fois un peu plus, un peu moins que ce qu'elle avance, et maintient éveillée une perplexité infinie. Dans ces espèces de miroirs où l'œuvre se réfléchit, l'image en même temps déformée et redressée nous apparaît insaisissable, mais nous pouvons du moins appréhender sa vérité dans ce balancement même, dans cette perpétuelle incertitude qui est celle du labyrinthe.

Le *Post-Scriptum* de *L'Immortel* a pour objet visible de réfuter les allégations d'un certain docteur Nahum Cordovero (vraisemblablement un confrère des Herbert Quain, Pierre Ménard ou Bahadour Ali dont Borgès étudie les œuvres dans quelques textes de Fictions) qui aurait décelé, dans la narration attribuée à l'antiquaire Joseph Cartaphilus, de courtes interpolations de Pline, de Thomas de Quincey, de Descartes et de Bernard Shaw. Cordovero infère de ces intrusions, ou de ces larcins, que le texte entier est apocryphe. Selon moi, objecte Borgès, cette conclusion est inadmissible. « Quand s'approche la fin, écrit Cartaphilus, il ne reste plus d'images du souvenir, il ne reste plus que des mots ». Mots, mots déplacés et mutilés, mots empruntés à d'autres, telle fut la pauvre aumône que lui laissèrent les heures et les siècles.

Il n'est pas dans mon propos - il est surtout au-dessus de ma patience et de mes forces - de chercher à isoler ces interpolations certainement très réelles, mais vraisemblablement déguisées, suivant une méthode fréquente chez Borgès, qui déclare par exemple dans le *Prologue* de la première édition de *Histoire de l'Infamie*: quant aux exemples de magie qu'on trouve à la fin du livre, je n'ai aucun autre droit sur eux que ceux de traducteur et de lecteur. Roger Caillois, dans sa *Postface*, confirme cet aveu empreint de modestie, non sans préciser aussitôt que ces textes ressemblent tellement à ceux qu'il (Borgès) écrit, qu'on pourrait aisément croire qu'ils sont de lui et qu'il s'est plu à les attribuer à tel ou tel auteur. Il n'en est rien, ajoute Caillois, encore que je n'aie retrouvé aucune trace de l'histoire du *Miroir d'Encre* dans l'ouvrage de Burton, d'où il prétend l'avoir tirée. Il s'agit peut-être d'une confusion. Et plus loin : Borgès ne paraît pas s'être contenté de choisir et de confronter. Il semble avoir toujours modifié le récit qu'il retient.

Mais la confusion que suppose Roger Caillois est parfaitement délibérée, et toutes ces supercheries érudites, souvent proches du canular, prennent leur véritable sens dès que, sur le plan qui leur est propre, on songe à les interpréter comme une variation sur le thème du labyrinthe, variation essentielle puisqu'elle met en jeu la matière même de l'œuvre, sa dynamique et son langage. De ce point de vue, il est encore une autre particularité révélatrice dans *L'Immortel*, écrit, nous dit le traducteur, dans une langue qui imite l'espagnol baroque du xvii<sup>e</sup> siècle, en particulier la langue de Quevedo. En outre, il est donné comme une traduction de

*l'anglais. Enfin, l'intrigue rend nécessaire qu'il conserve d'assez nombreux latinismes.*

Avec ce cinquième labyrinthe de *L'Immortel* dialoguent et communiquent tous ceux que Borgès a élaborés pour chaque fragment de son œuvre. Le style de l'écrivain, qui mériterait à lui seul une étude spéciale pour ce caractère inusuel dans sa simplicité pourtant extrême dont parlent les traducteurs d'*Enquêtes*, participe lui-même du labyrinthe: au premier abord, on y remarquera sans peine l'abondance anormale des *peut-être*, et la constante habileté avec laquelle Borgès feint de douter de la valeur de son raisonnement ou d'en infirmer la portée. Il le fait d'autre part sur le mode humoristique, en sorte qu'il est difficile de prendre entièrement au sérieux la suspicion qu'à force de clins d'œil il nous invite à jeter sur l'intérêt de son ouvrage. Son intention est bien de nous laisser dans une complète incertitude.

*J'appellerai baroque, écrit-il dans le second Prologue de Histoire de l'Infamie, le style qui épuise délibérément (ou tente d'épuiser) toutes ses possibilités, et qui frôle sa propre caricature. Et, quelques lignes plus bas, j'appellerai baroque l'étape finale de tout art lorsqu'il exhibe et dilapide ses moyens. Le baroque est intellectuel, et Bernard Shaw a déclaré que tout travail intellectuel est humoristique.*

L'humour de Borgès est de nature parodique: parodie de soi-même, parodie de la parodie, (mais sans résolution dialectique, parce que la parodie est déjà divisée par sa dualité interne), il ne peut que multiplier à l'infini, comme dans les reflets opposés des miroirs, l'image d'une pensée qui postule sans fin cette subversion d'elle-même, où elle s'engage fatalement dès qu'elle cherche à paraître et à s'exprimer. A la différence de celle de Socrate, la feinte de cette ironie est sans vertu didactique; elle ne vise qu'à nous égarer, à nous placer d'emblée en ce point indifféremment unique et multiple du labyrinthe où nous savons en effet que nous ne savons rien, et qui, dans l'optique de Borgès, est à la fois le point de départ et le point d'arrivée, le lieu d'une hésitation absolue, celui-là même où, comme le note Maurice Blanchot, *avant d'avoir commencé, déjà on recommence; avant d'avoir accompli on ressasse.*

La présence enveloppante du Labyrinthe sur le plan immédiat de l'expression, sa totalité décisivement manifestée dans une simple phrase suffiraient à ôter beaucoup d'intérêt aux distinctions de genre que, par commodité, l'on pourrait être tenté d'introduire dans l'œuvre de Borgès. En réalité *L'Immortel*, une étude d'*Enquêtes*, un conte de *Fictions* sont une seule et même chose. Les interpolations cachées, les citations apocryphes, les truquages réels ou simulés jouent à peu près le même rôle que les réticences d'intrigues dont on conçoit qu'elles empruntent fréquemment leur déroulement aux principes traditionnels du roman policier. Dans tous les cas, le dénouement est l'aboutissement d'un labyrinthe

construit avec la plus extrême adresse. *L'Immortel* a ceci d'exemplaire qu'il s'achève sur une dernière équivoque. Mais la solution d'un problème ne consacre-t-elle pas toujours, jusqu'à un certain point, la reconstitution de l'énigme? Il nous paraît en effet incroyable que ce montage d'apparences trompeuses qu'est un conte policier (ou la démonstration d'un paradoxe critique) puisse jamais aboutir à la vérité. Nous savons au contraire que celle-ci a été dûment préétablie, et tous ces détours qu'on nous a ménagés pour la rejoindre ne font que différer l'instant d'une révélation suspecte et décevante. Au bout du labyrinthe d'événements ou d'idées nous trouvons en effet l'image déficiente de la révélation, une vérité fictive qui dénonce simplement le demi-mensonge des apparences, et qui détruit en même temps par récurrence le support artificiel et contradictoire de l'insaisissable et indémontrable Vérité. Telle est bien la logique du labyrinthe, symbole de la superfluité de ce qui est.

*L'impossibilité de pénétrer le schéma divin de l'univers ne peut pourtant nous détourner de tracer des schémas humains, même si nous savons qu'ils sont provisoires.*

Cette phrase écrite par Borgès à propos de *La Langue analytique de John Wilkins* pourrait aussi bien s'appliquer à son œuvre. Au labyrinthe universel, il oppose son propre labyrinthe, cette œuvre qui est sans cesse autre chose qu'elle-même; qui, dans la multiplicité de ces miroirs par où elle nous obsède et simultanément nous échappe, apprivoise l'infini comme pour mieux s'y perdre. Lieu clos et bien délimité par la couverture innocente des livres, ainsi enferme-t-elle une image fidèle de l'univers qui la contient et échange avec elle, dans une réciprocity vertigineuse, la figure mortelle du double. Il y a peut-être, à l'origine de cette épuisante entreprise, le sentiment instinctif, effarant, qui fait de la conscience humaine le support authentique de la réalité du monde, toute prête à basculer dans le néant si ce miroir venait à lui manquer. D'où la nécessité des livres, qui reflètent à leur tour cette conscience, et celle de participer le plus largement possible à ce substitut d'univers qu'est la littérature universelle, approche du Livre unique et infini qui pourrait embrasser - mais d'une autre façon nier - la totalité indicible du monde. Comme l'a montré Blanchot, la vérité ambiguë qui se fait jour derrière l'œuvre de Borgès est celle que nous révèle la littérature, non pas simple tromperie, mais *dangereux pouvoir d'aller vers ce qui est par l'infinie multiplicité de l'imaginaire.*

Entre la Vérité sans nom et cette approximation mensongère qu'il nous en donne, le livre interpose le mouvement qui nous porte sans fin au-devant de la vérité, un mouvement qui sans fin nous égare. Dès lors, le livre peut sembler inutile: mais de quelle utilité est le monde? La grandeur de Borgès est d'avoir poussé dans toutes ses conséquences la conscience ironique et tragique aussi d'un jeu qui, à la ressemblance du

monde n'est que l'affirmation gratuite de ce qui est. Systématiquement appliquée, la technique de l'égaré transforme l'œuvre de Borgès en cela même qu'elle explore et qu'elle commente: le monde énigmatique, le cheminement de l'esprit au sein de cet inépuisable labyrinthe, et au-delà encore, par un suprême effet de glaces, en ce reflet d'elle-même qu'à l'infini elle répercute. La signification de cette œuvre repose donc paradoxalement dans l'organisation sans défaut du refus de signifier qu'elle nous oppose. Vouloir la définir d'un point de vue extérieur à celui qu'elle occupe et où elle s'épanouit, équivaldrait à la détruire, et à nier maladroitement avec des mots ce que nous enseigne souverainement son silence: car elle se fait et, se faisant, elle nous offre l'image de notre liberté devant l'obscur, c'est-à-dire devant nous-mêmes aussi et ce monde où nous sommes, fragments solubles de l'Enigme.

Relisant ces pages diffuses après quelques semaines d'interruption, il m'a semblé que, par égard pour le lecteur, il valait mieux ne pas poursuivre plus avant une recherche qui ressemble à la course d'Achille et de la tortue.

A la fin de son texte sur *Le Galet*, Francis Ponge écrit: *un homme d'esprit ne pourra que sourire, mais sans doute il sera touché, quand mes critiques diront: « Ayant entrepris d'écrire une description de la pierre, il s'empêtra »*. Ainsi, toutes proportions gardées, de cette tentative de description d'un labyrinthe où je me suis perdu, et dont la disproportion à son objet et la faiblesse paraîtront excusables, dans la mesure où l'on sera sensible à leur effet comique. Toutefois je m'avise qu'il y manque un certain nombre d'ornements, et la reconnaissance de quelque dettes.

Parmi celles-ci, j'indiquerai en premier lieu l'article de Maurice Blanchot dont j'ai déjà donné la référence. Si je n'ai pas suivi pas à pas son argumentation irréprochable, c'est tant pour n'avoir pas à en répéter sous une forme quelconque et diluée les éléments, que pour éviter de glisser dans la zone d'attraction d'une dialectique mortellement fascinante, où sans doute je me serais définitivement enlisé. J'invite néanmoins les curieux et les insatisfaits à se reporter à cet article, qui dit en peu de mots ce que j'ai bégayé tout au long de ce commentaire, en particulier sur la nature de l'infini chez Borgès, que Blanchot assimile très justement au *mauvais infini* des sophistes dénoncé par Hegel, et qui est l'espace véridique, falsifié, troublant de la littérature.

En second lieu, je rendrai justice à l'ouvrage de Marthe Robert sur l'œuvre de Kafka<sup>(9)</sup>. Son moindre mérite n'est pas de faire bien entendre que la seule *explication* valable d'une œuvre est cette œuvre elle-même, réponse immédiate et suffisante à sa propre exigence d'être, soustraite aux sollicitations adventices qui l'assiègent, sous la forme séduisante

(9) *Kafka* (Gallimard - Bibliothèque Idéale).

de ses doubles biographique, philosophique, psychanalytique, religieux, universitaire... Cet effort résolu de stylistique, qui n'a d'ailleurs pas la prétention d'épuiser les richesses possibles d'une œuvre, disperse efficacement les ombres qui nous cachent la source rayonnante et inviolable de son *mystère*. J'ai tenté, ça et là, de ne pas trop m'éloigner de ce modèle. (Et même j'ai trouvé très instructif, bien que cette expérience fût d'un borgésisme quelque peu outré, ou saugrenu, de relire certaines pages du chapitre consacré à l'*imitation*, en remplaçant le nom de Kafka par celui de Borgès).

Cet aveu entre parenthèses me ramène aux *ornements* auxquels j'ai fait allusion tout à l'heure, et notamment à l'exercice attendu de généalogie et de topographie littéraires sans quoi il est vain de prétendre à la moindre pertinence. Je n'ai pas l'illusion de pouvoir ajouter en quelques lignes rien de très neuf sur le parallélisme évident de l'auteur des *Fictions* et de celui du *Château*<sup>(10)</sup>, ni d'être le premier à attirer l'attention des lecteurs du *nouveau roman* sur la parenté de Borgès avec Robbe-Grillet, autre amateur impénitent de labyrinthes. Il suffit de noter que le rigoureux vagabondage intellectuel de Borgès (dont la technique narrative s'accommodant d'un pur classicisme, où elle trouve d'ailleurs le plus déconcertant des stratagèmes), s'inscrit dans cette étendue où sans fin déambulent l'Arpenteur du *Château*, le Détective des *Gommes*, et tout ces infatigables marcheurs du roman actuel. Au vrai, il faudrait citer toute la littérature et ce qui s'y rapporte, car dans son acception la plus moderne, Borgès en a ressaisi le mouvement profond avec la figure du Labyrinthe, figure de l'égaré total qui postule la proximité incessante du but et de sa vérité.

*L'essentiel*, dit encore Maurice Blanchot, *c'est la littérature, non les individus, et dans la littérature, qu'elle soit impersonnellement, en chaque livre, l'unité inépuisable d'un seul livre et la répétition lassée de tous les livres.*

Reste à savoir, évidemment, ce que l'individu (et individualiste) Borgès penserait lui-même de ce totalitarisme. Mais cela, qui est inquiétant par un certain côté, d'un autre côté me rassure sur la signification de ces pages. Il est consolant pour moi de supposer que, de la falsification insipide qu'elles donnent bien inutilement de son œuvre, Borgès lui-même, longanime, pourra penser comme Ryan dans son *Thème du Traître et du Héros* :

*Cela aussi, peut-être, était prévu.*

JACQUES RÉDA.

(10) Inversement, on pourrait démontrer que tout sépare l'esthète de Buenos-Ayres du mystique de Prague...

*Cahiers du Sud* vol. 54, n. 370

(1963)