



COMPAR(A)ISON

An International Journal of Comparative Literature

*Juan Rigoli
Borges au jardin
des espèces.*

Peter Lang



I/1996

COMPAR(A)ISON

An International Journal of Comparative Literature

Bestiaires

GUEST EDITOR: Christopher Lucken



PETER LANG

Bern · Berlin · Frankfurt a.M. · New York · Paris · Wien

Advisory board

Gabriele Aldo Bertozzi (Pescara), Yves Chevrel (Paris), Hans-Jost Frey (Zürich), Armando Gnisci (Roma), Gerhart von Graevenitz (Konstanz), Werner Hamacher (Baltimore), Ernest Hess-Lüttich (Bern), Ferdinand van Ingen (Amsterdam), Wolfgang Iser (Konstanz), Renate Lachmann (Konstanz), Claudio Magris (Trieste), Maria Moog-Grünwald (Tübingen), Rainer Nägele (Baltimore), Virgil Nemoianu (Washington), George Steiner (Genève), Karlheinz Stierle (Konstanz), Mario J. Valdés (Toronto), Gianni Vattimo (Torino).

Editor:

Michael Jakob, Institut für Germanistik an der Universität Bern, Unitobler, Länggass-Strasse 49, CH-3000 Bern 9, Managing Editor: Maura Formica

Subscriptions and Orders:

Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften
Jupiterstraße 15, CH-3015 Bern

Subscription price

s.Fr. 80.- / DM 92.- / US-\$ 62.-

ISBN 3-906757-27-7

ISSN 0942-8917

© Peter Lang AG, European Academic Publishers, Berne 1996

All rights reserved.

Reprint or reproduction, even partially, in all forms such as microfilm, xerography, microfiche, microcard, offset strictly prohibited.

Printed in Switzerland

Juan Rigoli

Borges au jardin des espèces

Du tigre de Blake au rossignol de Keats et aux formes du Bestiaire que la «zoologie fantastique» de Borges remet habilement en jeu, la poétique borgésienne, hantée par la «folle variété du règne animal» (*Manual de zoología fantástica*), ne cesse de se placer à l'intersection de l'«exercice des lettres»¹ et de l'inventaire des espèces. Sans doute ce répertoire animalier est-il l'occasion, pour Borges, de mettre à l'épreuve – comme il le fait dans telle «encyclopédie chinoise» à laquelle Michel Foucault a cru devoir *Les mots et les choses* – l'ordre qui régit notre connaissance du monde: les catalogues de Borges, autant que sa manière de penser le rapport de l'individu à l'espèce, ébranlent l'empire de la logique et dénoncent la vanité de toute taxinomie.² Les animaux conduisent en fait Borges, à rebours de la *physique* et des lois et opérations qu'elle instaure pour l'intelligence du monde sensible, à formuler les apories qui inaugurent et signent le questionnement *métaphysique*. En quoi ils lui rendent un service dont Zénon d'Elée est redevable, pour son compte, à cette célèbre «tortue» que Borges aime à suivre dans ses nombreux «avatars»³; et que Schopenhauer doit, lui, tout au moins, à une «hirondelle», à un «lion» et à un «chat».⁴

¹ Jorge Luis BORGES, «Prólogo», *El informe de Brodie; Obras completas*, Barcelona 1989 [désormais: O.C.], t. II, 399. Les traductions ponctuelles des textes de Borges sont miennes.

² Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris 1966, 7-16. Cf. aussi Adelia LUPI, «La tassonomia del disordine nel *Manual de zoología fantástica*», *Studi di Letteratura Hispano-americana* (Milano), 4 (1967-1972), 91-96.

³ «La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga», *Discusión; O.C.*, t. I, 244-248, et «Avatares de la tortuga», *ibid.*, 254-258.

⁴ Arthur SCHOPENHAUER, *Métaphysique de l'amour, métaphysique de la mort*, trad. Marianna Simon, Paris 1964, 122-128 [«De la mort et de ses rapports avec l'indestructibilité de notre être en soi», *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris 1966, 1203-1259]. Cf. aussi BORGES, «Historia de la eternidad», *Historia de la eternidad; O.C.*, t. I, 356-357 et «El ruiseñor de Keats», *Otras inquisiciones; O.C.*, t. II, 95-96.

Reste, pourtant, que ce sont avant tout les propriétés du champ littéraire et les chances d'y inscrire sa propre trace ou figure, que Borges, naturaliste aveugle, cherche à définir, alors même qu'il emprunte les voies de la philosophie zoologique. Evoquant sans discontinuer la mémoire d'un regard porté jadis sur la nature – un tigre vu (et revu) dans un jardin zoologique –, peuplant sa cécité de formes animales indécidablement contemplées ou lues, Borges réfléchit l'indissociable lien du monde et de la littérature: le Bestiaire borgésien, résolument hybride, «*silva de varia lección*» (*El libro de los seres imaginarios*) mêlant inextricablement sources livresques et visuelles, affirme l'ascendant du «fantastique» et de l'«imaginaire» sur les représentations épurées de la science et de la philosophie.

Mais si cette animalité plurielle et hétérogène polarise si fortement l'esprit de Borges, c'est qu'elle lui est nécessaire pour penser le *multiple*⁵, dont il fait l'instrument d'une négation impérieuse – indissociablement ontologique et littéraire – de la finitude: l'insistante parade des animaux sur la scène de l'œuvre, leur constante et changeante réapparition, le patient travail de réécriture qui démultiplie leurs semblants et réactualise leur présence, assurent aussi la pérennité de celui qui les décrit et réécrit, dans le présent d'un texte sans cesse renouvelé. A l'enseigne de ce Bestiaire labile, toujours renaissant, la littérature s'offre sous l'apparence d'un jardin infini – réplique et substitut du premier «Jardin»⁶, irrémédiablement perdu – où, nommant les animaux, Borges se nomme aussi lui-même et œuvre en faveur de sa permanence dans le temps.

Versions du tigre

Yo siempre estoy escribiendo lo mismo. Siempre tengo aquellos temas del laberinto, tengo pesadillas casi todas las noches, estoy perdido. Luego, el tigre que me ha atraído siempre. Cuando yo era chico me demoraba horas y horas en el jardín zoológico, mirándolo.⁷

Que voient les yeux de Borges lorsque, enfant au jardin zoologique, s'écoulent pour lui les heures dans une absente contemplation du tigre? D'abord, et

⁵ Serge CHAMPEAU, *Borges et la métaphysique*, Paris 1990, 111-117.

⁶ «Adán es tu ceniza», *Historia de la noche*; O.C., t. III, 200, et «Adam Cast Forth», *El otro, el mismo*; O.C., t. II, 312.

⁷ «La última conferencia de Borges», *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 539-540 (1995), 173.

peut-être surtout, un mouvement: le va-et-vient obstiné de la bête, dotée d'une «énergie infinie», entre les «fermes barreaux» de sa geôle:

Iba y venía, delicado y fatal, cargado de infinita energía, del otro lado de los firmes barrotes y todos lo mirábamos. Era el tigre de esa mañana, en Palermo, y el tigre del Oriente y el tigre de Blake y de Hugo y Shere Khan, y los tigres que fueron y que serán y asimismo el tigre arquetipo, ya que el individuo, en su caso, es toda la especie.⁸

Mais au mouvement du tigre s'ajoute celui, sans repos, d'une impossible accommodation visuelle et langagière: ce que les yeux voient, ce que l'esprit tente de saisir ne se laisse pas fixer, le concept et le mot *tigre* n'étant pas assez forts, eux, pour contenir l'infinie variété des tigres. Et rien, dans la pensée de Borges, ne permet de réduire cette richesse confuse. Remonter de l'individu à l'espèce, ainsi que l'enseigne l'histoire naturelle, s'avère impossible par le seul fait d'un animal dont la diversité sans commune mesure fait paradoxalement du singulier la forme exhaustive et instable du général («el individuo, en su caso, es toda la especie»). Ainsi se comprend l'usage pervers que Borges fait des livres dans lesquels il entreprend ou poursuit sa connaissance du tigre: «yo apreciaba las vastas enciclopedias y los libros de historia natural, por el esplendor de sus tigres»⁹: la magnificence de chacune des images offertes au regard l'emporte sur la visée de savoir; accumuler gravures et livres (jugés toujours à l'aune «de leurs tigres»), c'est ce à quoi se résume, en la matière, toute la zoologie borgésienne.

Et si la science n'est pas en mesure de tempérer les effets de cet *envoûtement* produit par le tigre («el tigre [...], cuyo terco ir y venir por la jaula yo seguía como hechizado»...¹⁰), la métaphysique ne discipline pas davantage le regard. Traverser, comme le demande Platon, les multiples apparences de l'animal pour saisir le modèle immuable dont elles ne seraient que la copie imparfaite, cela ne protège nullement contre les prodiges et les pièges de la diversité du visible («la desatinada variedad del reino animal»¹¹): le «tigre archétype», dans

⁸ «El tigre», *Historia de la noche*; O.C., t. III, 173.

⁹ «Dreantigres», *El hacedor*; O.C., t. II, 161. Aussi: «A mi padre le gustaban las enciclopedias; yo las juzgaba, estoy seguro, por las imágenes de tigres que me ofrecían» («Mi último tigre», *Atlas*; O.C., t. III, 426).

¹⁰ «Mi último tigre», *loc. cit.*

¹¹ *Manual de zoología fantástica*, México 1957, 7.

l'énumération borgésienne, est un avatar de plus, de même rang sinon de même nature que les formes indistinctement zoologiques et littéraires – tigre d'Orient, tigres de Blake, de Hugo ou de Kipling – qui le précèdent. Loin de parer à la perplexité du regard, l'*idéali*té du tigre l'amplifie. Et si Borges invite son lecteur à voir de ses propres yeux l'archétype du tigre que lui-même ne peut plus voir ni se «rappeler», c'est curieusement sous la forme d'une reproduction d'une image dans un livre, copie d'une copie (et sans doute davantage) du *modèle* supposé par Platon:

Querría recordar, y no puedo, un sinuoso tigre trazado por el pincel de un chino, que no había visto nunca un tigre, pero que sin duda había visto el arquetipo del tigre. Ese tigre platónico puede buscarse en el libro de Anita Berry, *Art for Children*.¹²

Irréductiblement pluriel, tout ensemble éternel et circonstanciel, l'animal auquel Borges voue sa «ferveur» («en la infancia yo ejercí con fervor la adoración del tigre»¹³) est essentiellement mouvant. Appelé sans cesse à resurgir sous des formes nouvelles – de chair ou de mots: «tigres visuales» ou «tigres hechos de palabras»¹⁴ –, il entraîne l'expérience et l'écriture borgésiennes sur le mode de la collection: il faut voir et revoir le tigre, il faut écrire et réécrire chacune de ses visions.

C'est dire que, pour Borges, dans l'ordre du langage, il ne peut y avoir d'*histoire* du tigre – au sens unificateur et synthétique institué par Buffon –, mais une multiplicité de descriptions et de récits auxquels rien, en droit, ne

¹² «Mi último tigre», *loc. cit.* Ce «tigre platonicien», s'il ne peut être légitimement l'archétype, du moins n'est-il pas apocryphe... Le commentaire qui accompagne l'image dans le livre en question (une peinture chinoise anonyme du British Museum, placée vis-à-vis d'un tableau de Cedric Morris représentant le «Greenland falcon») compromet aussi, d'ailleurs, la pureté *idéale* du tigre, en invitant à reconnaître en lui les traits d'un oiseau: «Here we can learn almost as much about a beast of prey as about the birds. Bamboo background, velvety striped coat, eyes that one can almost watch getting larger, like the wicks of lamps being turned up. One can see that he is sniffing his prey, the head and body bunched and curved like those of the white Greenland falcon» (Ana Margarita BERRY, *Art for Children*, London, The Studio, [1929], 21). On retiendra aussi cette certitude, confirmée d'avance par Borges, qui clôt l'introduction à la première section du livre, conçue sous la forme d'un «Book of Beasts»: «Pictures like these help you to use your eyes so that the next time you visit the Zoo and look at the tiger, or a wood and see a squirrel, you will perceive them in a new way» (*ibid.*, 8)...

¹³ «El otro tigre», *El hacedor*, O.C., t. II, 202-203.

¹⁴ «Mi último tigre», *loc. cit.*

saurait mettre un terme.¹⁵ Car ce premier tigre de l'enfance, qui est déjà tous les tigres («los tigres que fueron y que serán»), est aussi unique et irremplaçable. Indéfectiblement lié à un événement singulier – «esa mañana, en Palermo» –, il alimente une autobiographie borgésienne qui s'élabore, au fil de l'œuvre, en notations éparées. D'où, sous forme de clause à la fin de ce «Tigre» d'*Historia de la noche*, après les mentions de l'«archétype» et de l'«espèce», l'inscription d'une scène destinée à conserver la mémoire de Borges et des siens, saisis dans une fascination commune pour la terrible beauté du fauve: «Pensamos que era sanguinario y hermoso. Norah, una niña, dijo: Está hecho para el amor».¹⁶ S'il est donc vrai que la vie de Borges est ponctuée de tigres («En mi vida siempre hubo tigres»¹⁷), chacun des tigres borgésiens – du premier au dernier, très exactement intitulé «Mi último tigre» – est le miroir d'un Borges en mouvement qui, au gré de ses figurations successives de la bête, se représente en fait lui-même – regardant, rêvant ou composant des tigres – dans son propre devenir d'humain.

Mais, quel que soit le nombre des tigres que la vie et les livres déparent généreusement à Borges, leur réapparition dans l'œuvre obéit à une récursivité concertée. Ainsi pour le récit de cette visite au jardin zoologique, que Borges ne se lasse pas de répéter au cours de ses innombrables entretiens et conférences, et de réécrire, aussi, au fil de ses textes, confirmant s'il en était besoin l'aveu (lui-même inlassablement répété) de la répétition obstinée des thèmes borgésiens: «Yo siempre estoy escribiendo lo mismo. Siempre tengo aquellos temas del laberinto [...]. Luego, el tigre que me ha atraído siempre». Le labyrinthe (emblème d'une interminable quête sans issue, toujours ramenée à son point de départ) et le tigre (dont la constante réapparition dans l'œuvre est marquée

¹⁵ En quoi Borges s'immisce subtilement – et pour en agrandir vertigineusement l'écart – dans les failles de l'*Histoire naturelle* de Buffon, qui achoppe, elle aussi, sur la diversité du tigre: «il se trouve qu'au lieu d'une seule espèce qui doit porter ce nom, il y en a neuf ou dix, & que par conséquent l'histoire de ces animaux est très-embarrassée, très-difficile à faire, parce que les noms ont confondu les choses, & qu'en faisant mention de ces animaux l'on a souvent dit des uns ce qui devait être dit des autres» (*Œuvres philosophiques de Buffon*, éd. J. Piveteau, Paris 1954, 379). Le lion, en revanche, qui intéresse si peu Borges – il n'a pas «el esplendor del cadencioso tigre / Ni del jaguar los signos prefijados / Ni del gato el sigilo» («Leones», *Historia de la noche*; O.C., t. III, 174) –, est le type même, pour Buffon, de l'espèce stable et homogène: «A toutes ces nobles qualités individuelles, le lion joint aussi la noblesse de l'espèce; j'entends par espèces nobles dans la Nature, celles qui sont constantes, invariables, & qu'on ne peut soupçonner de s'être dégradées; ces espèces sont ordinairement isolées & seules de leur genre; elles sont distinguées par des caractères si tranchés, qu'on ne peut ni les méconnoître, ni les confondre avec aucune des autres» (*ibid.*, 378).

¹⁶ «El tigre», *loc. cit.*

¹⁷ «Mi último tigre», *loc. cit.*

par la jubilation d'une permanence dans la variation) sont les figures jumelles – anxieuse ou heureuse – de la réécriture borgésienne. Davantage, donc, que le signe d'une obsession, il faut voir dans le retour des tigres – «cuya imagen vuelve como vuelven los tigres de los libros»¹⁸ – à la fois l'instrument et l'emblème d'une poétique qui fait de la répétition et de la métamorphose de subtils artifices contre le temps et l'oubli: si les tigres reviennent dans l'œuvre, Borges revient avec eux, présent et changeant comme eux, assurant son propre retour et sa pérennité par sa représentation en poses successives.¹⁹ Réécrire le tigre, c'est donc se réécrire soi-même, et lutter contre l'universelle fluidité formulée par Héraclite dans le fragment tant de fois médité par Borges: «Nadie baja dos veces al mismo río porque las aguas cambian, pero lo más terrible es que nosotros somos no menos fluidos que el río»²⁰; «somos siempre Heráclito viéndose reflejado en el río, y pensando que el río no es el río porque ha cambiado las aguas y pensando que él no es Heráclito porque él ha sido otras personas entre la última vez que vio el río y ésta».²¹ Le fauve pas plus que le fleuve n'est en mesure d'échapper à ce flux, et la zoologie borgésienne tombe elle-même sous le coup de la loi d'Héraclite: personne ne voit deux fois le même tigre, parce que le tigre change, mais aussi parce que celui qui le contemple n'est pas moins changeant que le tigre.²² Mais tout l'artifice de Borges va consister justement à transformer cette incessante altération

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Sur la pratique de réécriture et l'ontologie plurielle borgésiennes comme stratégies contre le temps, cf. mon «Los Borges de Heráclito. La reescritura borgeana y el tiempo», *Compar(aj)ison*, N° 2 (1994), 227-256.

²⁰ *Borges oral*, Barcelona 1980, 25.

²¹ *Ibid.*, 105.

²² C'est bien ce que figure, à sa manière, l'une des réécritures de la scène du jardin zoologique, dans laquelle le dispositif autobiographique tant de fois adopté par Borges pour dire sa passion des tigres se voit subrepticement perturbé par la révélation d'une identité autre: «Una famosa página de Blake hace del tigre un fuego que resplandece y un arquetipo eterno del Mal; prefiero aquella sentencia de Chesterton, que lo define como símbolo de terrible elegancia. No hay palabras, por lo demás, que puedan ser cifra del tigre, esa forma que desde hace siglos habita la imaginación de los hombres. Siempre me atrajo el tigre. Sé que me demoraba, de niño, ante cierta jaula del Zoológico: nada me importaban las otras. Juzgaba a las enciclopedias y a los textos de historia natural por los grabados de los tigres. [...] A lo largo del tiempo, ese curioso amor no me abandonó. Sobrevivió a mi paradójica voluntad de ser cazador y a las comunes vicisitudes humanas. Hasta hace poco – la fecha me parece lejana, pero en realidad no lo es – conviví de un modo tranquilo con mis habituales tareas en la Universidad de Lahore. Soy profesor de lógica occidental y oriental y consagro mis domingos a un seminario sobre la obra de Spinoza. Debo agregar que soy escocés; acaso el amor de los tigres fue el que me trajo de Aberdeen al Punjab. El curso de mi vida ha sido común, en los sueños siempre vi tigres. (Ahora los pueblan otras formas)» («Tigres azules», *La memoria de Shakespeare*; O.C., t. III, 381).

en principe de continuité: les tigres borgésiens, réécrits, sans cesse rappelés à la mémoire, jamais ne passent; ils déposent l'un après l'autre leurs sédiments dans l'œuvre et construisent la figure d'un seul et même tigre, pluriel et labile, qui les condense tous. En lui, c'est l'horizontalité du devenir et de la perte figurée par le fleuve, qui se mue en l'absolue verticalité d'une présence multiple, non sujette à la durée. Inscrivant sa «trace» sur les «marges d'un fleuve dont il ignore le nom» – et dont l'Héraclite borgésien arpentera singulièrement aussi les berges²³ –, le tigre auquel Borges «pense» figure l'intensité d'un «instant» sans «passé» ni «avenir»:

Pienso en un tigre. [...]
Fuerte, inocente, ensangrentado y nuevo,
El irá por su selva y su mañana
Y marcará su rastro en la limosa
Margen de un río cuyo nombre ignora
(En su mundo no hay nombres ni pasado
Ni porvenir, sólo un instante cierto.)²⁴

On ne s'étonnera donc pas de voir surgir dans la géographie affective de Borges, au détour de l'une des pages de cet *Atlas* (1984) qu'il configure à mi-chemin entre nomination du monde et chronique de soi, l'image du tigre-fleuve:

A mi padre le gustaban las enciclopedias; yo las juzgaba, estoy seguro, por las imágenes de tigres que me ofrecían. Recuerdo ahora los de Montaner y Simón (un blanco tigre siberiano y un tigre de Bengala) y otro, cuidadosamente dibujado a pluma y saltando, en el que había algo de río²⁵,

ni de voir réapparaître cette image en écho – à peu de distance dans le même recueil et très opportunément légitimée par la toponymie – à travers l'évocation du lieu-dit «Las islas del Tigre» aux confins de Buenos Aires:

Ninguna ciudad, que yo sepa, linda con un secreto archipiélago de verdes islas que se alejan y pierden en las dudosas aguas de un río tan lento que la literatura ha podido llamarlo inmóvil.²⁶

²³ «Heráclito camina por la tarde / De Efeso. La tarde lo ha dejado, / Sin que su voluntad lo decidiera, / En la margen de un río silencioso / Cuyo destino y cuyo nombre ignora» («Heráclito», *La moneda de hierro*; O.C., t. III, 156).

²⁴ «El otro tigre», *loc. cit.*

²⁵ «Mi último tigre», *loc. cit.*

²⁶ «Las islas del Tigre», *Atlas*; O.C., t. III, 435.

Si le delta argentin est présent dans l'imaginaire bourgeois et figure à l'inventaire de ses lieux de mémoire, s'il y supplante le fleuve homonyme de la Perse – pourtant «troisième fleuve» de l'Eden²⁷ et intégré dans la mythographie par Plutarque²⁸ –, c'est bien parce que ses «vertes îles» se trouvent aux portes du Río de la Plata, le seul «fleuve immobile», selon la célèbre épithète d'Eduardo Mallea (*La ciudad junto al río inmóvil*, 1935), dont Borges inscrit l'invention au compte, anonyme et intemporel, de la «littérature».²⁹ Ce «secret archipel», placé à l'enseigne du tigre, lieu d'un courant suspendu, est donc le parfait emblème de la temporalité telle que Borges la conçoit et tente de la construire au fil de ses textes, en un jeu complexe de répétitions et de variations en quête d'une permanence qu'il croit pouvoir gagner dans et par le langage: «en palabras, más duraderas que los mármoles y metales».³⁰

Car s'il est une propriété commune aux tigres et à la lange dans l'imaginaire bourgeois, c'est bien celle de leur résistance au temps: «el tigre es una de las formas que vuelven».³¹ Voilà pourquoi ce que Borges demande aux «mots», conscient de la faiblesse des «marbres et métaux», la divinité qu'il conjecture dans «La escritura del dios» l'exige, elle, du fauve, dont la robe énigmatique – «negras formas que tacha[n] el pelaje amarillo» – survit même aux «formes incorruptibles et éternelles» de la toute-puissante nature: seule l'étrange économie des taches et rayures est à même de recueillir la «sentence» qui doit conjurer le désastre de «la fin des temps»:

previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, [el dios] escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males. La escribió de manera que llegara a las más apartadas generaciones y que no la tocara el azar. Nadie sabe en qué punto la escribió y con qué caracteres, pero nos consta que perdura, secreta, y que la leerá un elegido [...].

²⁷ *Genèse*, II, 14,

²⁸ PLUTARQUE, *De fluviis*, 24. Cf. aussi le *Bestiaire* d'Oxford: «Il est une bête appelée tigre, *tigris*, en raison de sa course ailée; aussi les Grecs l'appellent-ils la 'flèche'. Cette bête se distingue par sa robe bigarrée, sa force et sa prodigieuse rapidité, et c'est ainsi que le fleuve le plus rapide d'entre tous les autres fleuves, le Tigre, porte le nom de la bête» (*Le Bestiaire*, trad. M.-F. Dupuis et S. Louis, [s.l.] 1988, 58-59). Sur la rapidité du tigre, cf. aussi: PLINE, *Naturalis Historiae*, VIII, 25.

²⁹ Non sans s'approprier le titre de Mallea (en vertu même de cet anonymat littéraire) pour en faire un vers («C.A. Bürger», *Historia de la noche*; O.C., t. III, 191) ou un syntagme («Juan López y John Ward», *Los conjurados*; *ibid.*, 500) propres.

³⁰ «El sueño de Coleridge», *Otras inquisiciones*; O.C., t. II, 22.

³¹ «Mil novecientos veintitantos», *El hacedor*, O.C., t. II, 211.

Esta reflexión me animó y luego me infundió una especie de vértigo. En el ámbito de la tierra hay formas antiguas, formas incorruptibles y eternas; cualquiera de ellas podía ser el símbolo buscado. Una montaña podía ser la palabra del dios, o un río o el imperio o la configuración de los astros. Pero en el curso de los siglos las montañas se allanan y el camino de un río suele desviarse y los imperios conocen mutaciones y estragos y la figura de los astros varía. En el firmamento hay mudanza. La montaña y la estrella son individuos y los individuos caducan. Busqué algo más tenaz, más invulnerable. Pensé en las generaciones de los cereales, de los pastos, de los pájaros, de los hombres. Quizá en mi cara estuviera escrita la magia, quizá yo mismo fuera el fin de mi busca. En ese afán estaba cuando recordé que el jaguar era uno de los atributos del dios.

Entonces mi alma se llenó de piedad. Imaginé la primera mañana del tiempo, imaginé a mi dios confiando el mensaje a la piel viva de los jaguares, que se amarían y engendrarían sin fin, en cavernas, en cañaverales, en islas, para que los últimos hombres lo recibieran. Imaginé esa red de tigres, ese caliente laberinto de tigres, dando horror a los prados y a los rebaños para conservar un dibujo.³²

Indéfiniment répété, le divin «message» se perpétue en dépit des «mutations» auxquelles le «firmament» lui-même – si peu ferme – est inexorablement en proie: un «réseau» ou un «labyrinthe de tigres» en conserve la trace par la vertu de l'inépuisable engendrement d'un «texte»³³ sans cesse offert à la lecture et jamais déchiffré. A condition, bien sûr, que jamais ne s'arrête la multiplication régénératrice du «message». Car si d'aventure le mouvement qui la porte venait à s'interrompre, la fourrure du fauve perdrait aussitôt sa valeur de signe. Elle intégrerait alors l'inventaire mélancolique des «choses» inertes («cosas del olvido»), dans lequel Borges énumère les traces éphémères de son passage: «Hay una fotografía que ya puede ser de cualquiera. / Hay una piel gastada que fue de tigre. / Hay una llave que ha perdido su puerta».³⁴

Qu'une si prégnante figure scelle la mobilisation de la poétique borgésienne contre le temps, c'est ce dont témoignent aussi, par delà l'obstination de Borges à décliner les multiples apparences du tigre («las ferales / Formas que son el tigre y la pantera»³⁵), les représentations d'œuvres hantées par cette même présence qu'il accueille en abyme dans ses textes. Du poème de «David

³² «La escritura del dios», *El Aleph*; O.C., t. I, 597.

³³ *Ibid.*

³⁴ «Inventario», *La rosa profunda*; O.C., t. III, 83.

³⁵ «All our Yesterdays», *La rosa profunda*; O.C., t. III, 106.

Jerusalem» (*Deutsches Requiem*) à la fresque d'un «fakir musulman» (*El Zahir*), les tigres s'y déploient significativement dans l'espace, sujets à toutes les métamorphoses, mais manifestant en un seul instant l'infinie variété de leurs semblants:

Aún puedo repetir muchos hexámetros de aquel hondo poema que se titula *Tse Yang, pintor de tigres*, que está como rayado de tigres, que está como cargado y atravesado de tigres transversales y silenciosos.³⁶

Taylor visitó las cárceles [de Mysore]; en la de Nithur el gobernador le mostró una celda, en cuyo piso, en cuyos muros, y en cuya bóveda un faquir musulmán había diseñado (en bárbaros colores que el tiempo, antes de borrar, afinaba) una especie de tigre infinito. Ese tigre estaba hecho de muchos tigres, de vertiginosa manera; lo atravesaban tigres, estaba rayado de tigres, incluía mares e Himalayas y ejércitos que parecían otros tigres.³⁷

Au travers de ce tigre-monde saisi simultanément dans tous ses états – «tigre infinito» qui se substitue au tigre-fleuve des mutations successives – c'est une pure spatialité dégagée du temps qui se trouve représentée.³⁸ Mais dans la suspension temporelle d'une *représentation* aux «couleurs barbares que le temps affine avant d'effacer», soumise, elle, à un lent mais inéluctable changement. Conquis par le travail d'une forme, littéraire ou visuelle, cet espace *tigré* approchant un hors temps réfléchit le caractère résolument *hypertextuel* d'une œuvre pensée, à l'image de ce «tigre [...] fait de nombreux tigres», comme texte issu de textes et en appelant d'autres, en un mouvement qui fait signe vers l'«infini de la littérature».³⁹

Si le monde est ainsi fait pour aboutir à un tigre, et le tigre, en retour, pour investir le monde, cela doit être compris sans doute comme l'expansion ou l'aboutissement ultimes de la scène, tant de fois réécrite, du jardin zoologique. Car c'est à la source même de la perception du monde par Borges que celle-ci conduit (elle compte parmi les plus anciennes des notations auto-

³⁶ «*Deutsches Requiem*», *El Aleph*; O.C., t. I, 578-579.

³⁷ «*El Zahir*», *El Aleph*; O.C., t. I, 593.

³⁸ Les «tigres del Annam» (*Manual de zoología fantástica*, puis *El libro de los seres imaginarios*), seuls tigres recensés dans le double Bestiaire borgésien, confirment cette vocation spatiale: «Para los annamitas, tigres o genios personificados por tigres rigen los rumbos del espacio»... Quant à la «zoologie» de Tlön, elle recense, elle, des «tigres transparents» qui, pour n'être pas situables, n'en approchent pas moins l'ubiquité («Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», *Ficciones*; O.C., t. I, 435).

³⁹ Maurice BLANCHOT, «L'infini littéraire: l'Aleph», *Le livre à venir*, Paris 1986, 130.

biographiques), et aussi parce que, à travers elle, c'est toute la phénoménologie borgésienne – entendue comme tentative de saisir «le mode de donation du monde à la conscience et de celle-ci à elle-même»⁴⁰ – qui se construit et s'énonce dans ses principes. D'où la présence du tigre en filigrane d'un texte comme *La noche de los dones* qui, par la double voie du récit et du débat métaphysique, pose «el problema del conocimiento» à partir d'une réflexion sur l'aperception première: «Nadie recuerda la primera vez que vio el amarillo o el negro [...], acaso porque era muy chico y no podía saber que inauguraba una serie muy larga»⁴¹... Noir et jaune, ou noir et or: ce sont les traits d'un hypothétique «premier tigre» («El tigre de oro y sombra»⁴²), auquel Borges revient très significativement encore pour affirmer – et ainsi l'ériger en principe phénoménologique – l'impossible distinction entre le monde et les livres: «Tan entretejida está la lectura con los otros hábitos de mis días, que verdaderamente no sé si mi primer tigre fue el tigre de un grabado o aquel, ya muerto, cuyo terco ir y venir por la jaula yo seguía»⁴³; le tigre du jardin zoologique est aussi «mort» que celui des gravures. C'est dire, par delà la dramatisation de la captivité et de la violence faite au fauve, que l'équivalence de ces deux *apparences* du tigre (toutes deux ont rang de simulacre), davantage qu'elle n'est le fruit d'une très borgésienne hypertrophie de la lecture, est ouvertement pensée et posée par Borges pour asseoir le caractère inévitablement *médiatisé* de toute perception; ce que Borges met au demeurant en scène à travers la quête réitérée, et continûment déçue, d'un *autre* tigre, hors langue, libéré du truchement – «símbolos», «tropos literarios», «memorias de la enciclopedia», «sistema de palabras» – du langage et de la représentation:

Cunde la tarde en mi alma y reflexiono
 Que el tigre vocativo de mi verso
 Es un tigre de símbolos y sombras,
 Una serie de tropos literarios
 Y de memorias de la enciclopedia
 Y no el tigre fatal, la aciaga joya

⁴⁰ Serge CHAMPEAU, *Borges et la métaphysique*, op. cit., 99. C'est bien dans le cadre de cette «donation» qu'il faut entendre le «don» borgésien tel que de nombreux textes le thématisent; notamment, bien sûr: «Poema de los dones» (*El hacedor*), «Otro poema de los dones» (*El otro, el mismo*) et «La noche de los dones» (*El libro de arena*). Cf. Serge CHAMPEAU, *ibid.*, 183 sq.

⁴¹ «La noche de los dones», *El libro de arena*; O.C., t. III, 41.

⁴² «A un César», *La rosa profunda*; O.C., t. III, 95. Aussi: «Tankas», *El oro de los tigres*; O.C., t. II, 466.

⁴³ «Mi último tigre», *loc. cit.*

Que, bajo el sol o la diversa luna,
Va cumpliendo en Sumatra o en Bengala
Su rutina de amor, de ocio y de muerte.
Al tigre de los símbolos he opuesto
El verdadero, el de caliente sangre,
El que diezma la tribu de los búfalos
Y hoy, 3 de agosto del 59,
Alarga en la pradera una pausada
Sombra, pero ya el hecho de nombrarlo
Y de conjeturar su circunstancia
Lo hace ficción del arte y no criatura
Viviente de las que andan por la tierra.

Un tercer tigre buscaremos. Este
Será como los otros una forma
De mi sueño, un sistema de palabras
Humanas y no el tigre vertebrado
Que, más allá de las mitologías,
Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
Me impone esta aventura indefinida,
Insensata y antigua, y persevero
En buscar por el tiempo de la tarde
El otro tigre, el que no está en el verso.⁴⁴

Condamné à demeurer un «tigre vocativo», toujours appelé et n'apparaissant jamais, le fauve «verdadero, el de caliente sangre», se refuse à l'esprit de Borges. Mais au fil de cette quête qui se déroule dans la temporalité même du discours, Borges trouve une manière de prendre date – «hoy, 3 de agosto del 59» – et d'affirmer sa propre présence à défaut de celle de l'introuvable tigre: c'est, une nouvelle fois, le passage dans le temps et la *persévérance* de Borges («persevero / En buscar por el tiempo de la tarde»...) qui se trouvent attestés dans le récit de cette chasse où chaque bête – «ficción del arte y no criatura / Viviente» – est *morte* avant même qu'elle ne soit prise. De par l'évanescence de ce tigre singulier, c'est donc paradoxalement une double naissance qui advient: la *personne* de Borges, représentée dans sa quête «indéfinie», et le texte même, régi par l'énumération, issu des innombrables tigres successifs qui à la fois déçoivent l'«aventure» borgésienne et génèrent le poème dans lequel celle-ci se déploie.

⁴⁴ «El otro tigre», *loc. cit.*

Se constituant dans la tension de l'*un* et du *multiple*, la poétique de Borges emprunte la même voie que sa phénoménologie. Car ce qui fonde celle-ci – et trouve dans la contemplation du tigre le scénario le plus propice à son expression –, c'est bien l'affirmation de l'irréductible présence du *multiple* dans l'*un*, et donc de l'inconsistance – par fracture ou débordement – de toute unité. L'instabilité de ce tigre protéiforme dont la cage ne peut figer les métamorphoses définit la nature fondamentalement plurielle de la perception borgésienne. Ce qui revient à transposer au plan de cette dernière, et dans la simultanéité d'une vision changeante et multiple, le déterminisme exacerbé dans lequel Borges voit la «correcta aplicación de la ley de causalidad»: «el menor de los hechos presupone el inconcebible universo e, inversamente, [...] el universo necesita del menor de los hechos».⁴⁵ Et c'est encore une fois le tigre qui survient pour énoncer l'effet de cette même loi dans la résonance infinie des mots: «aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir *el tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra».⁴⁶ Assimilant l'«herbe», le «ciel» et la «terre», qu'il a dévorés à travers le corps de ses victimes, le tigre porte en lui non seulement tous les «tigres» qui l'ont précédé, mais encore «l'univers»: mouvante et «inconcevable» totalité dont Borges fait la condition ou le lot de toute expérience perceptive.

Ce commerce infini avec les tigres dont aucun ne peut être saisi dans sa singularité, cette «aventura indefinida, / Insensata y antigua» n'est certainement pas sans péril. Tout se passe en fait comme si les yeux de Borges payaient le prix d'une passion qui les domine et les consume. Tournant résolument le dos à l'espace de visibilité que constitue le jardin zoologique – où chaque espèce, nommément désignée et classée, est destinée à être reconnue dans ce qui la distingue des autres –, c'est une seule et unique cage qui retient Borges («Sé que me demoraba, de niño, ante cierta jaula del Zoológico: nada me importaban las otras...⁴⁷»), en dépit de l'*ordre naturel* que leur ensemble est censé rendre manifeste. Ne cernant ainsi ni l'individu ni l'espèce, mais les deux à la fois et bien d'autres formes encore de manifestation du tigre, les yeux de Borges s'épuisent dans une jubilation qui, du même geste qu'elle défie les sciences naturelles par un *engouement* exclusif des sens (le jardin zoologique devient tout entier «olor a caramelo y a tigre»⁴⁸), attente contre les préceptes de la métaphysique et encourt la sanction dont Socrate menace tous ceux qui,

⁴⁵ «La poesía gauchesca», *Discusión*; O.C., t. I, 179.

⁴⁶ «La escritura del dios», *op. cit.*, 597-598.

⁴⁷ «Tigres azules», *loc. cit.*

⁴⁸ «Palermo de Buenos Aires», *Evaristo Carriego*; O.C., t. I, 108.

se perdant dans le foisonnement et la diversité de l'«expérience concrète», se détournent de «la vérité des choses»⁴⁹:

j'eus l'idée qu'il me fallait prendre mes précautions contre un accident qui arrive, au cours de leur observation, aux spectateurs d'une éclipse de soleil: quelques-uns risquent en effet d'y perdre la vue, s'ils n'observent dans l'eau, ou par quelque moyen analogue, l'image de l'astre. C'est à un pareil accident que je songeai aussi pour ma part, et je craignis d'être complètement aveuglé de l'âme, en regardant dans la direction des choses avec mes yeux ou en essayant d'entrer en contact avec elles par chacun de mes sens.⁵⁰

Si Borges hérite de la cécité de son père – comme il tient aussi de lui la passion pour ces encyclopédies si peuplées de tigres –, celle-ci n'en apparaît pas moins dans l'œuvre comme le répondant de l'aveuglement de Socrate. Jamais absolue et ne se confondant jamais avec la nuit («El mundo del ciego no es la noche que la gente supone»⁵¹), elle lui laissera l'«or des tigres», comme unique reste ou mémoire d'une vision rompue à la contemplation et du soleil et du fauve:

Hasta la hora del ocaso amarillo
Cuántas veces habré mirado
Al poderoso tigre de Bengala
Ir y venir por el predestinado camino
Detrás de los barrotes de hierro,
Sin sopechar que eran su cárcel.
Después vendrían otros tigres,
El tigre de fuego de Blake;
Después vendrían otros oros,
El metal amoroso que era Zeus,
El anillo que cada nueve noches
Engendra nueve anillos y éstos, nueve,
Y no hay un fin.

⁴⁹ PLATON, *Phédon*, resp. 100a et 99e; trad. L. Robin, Paris 1950, «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, 828. Sur les devoirs métaphysique et théologique du regard porté sur la nature, cf. Christopher LUCKEN, «Les hiéroglyphes de Dieu. La démonstration des Bestiaires au regard de la *senefiance* des animaux selon l'exégèse de saint Augustin», *Compar(a)ison*, N° 1 (1994), 33-70.

⁵⁰ PLATON, *Phédon*, 99de, *ibid.*

⁵¹ «La ceguera», *Siete noches*; O.C., t. III, 276.

Con los años fueron dejándome
Los otros hermosos colores
Y ahora sólo me quedan
La vaga luz, la inextricable sombra
Y el oro del principio.
Oh ponientes, oh tigres, oh fulgores
Del mito y de la épica,
Oh un oro más precioso, tu cabello
Que ansían estas manos.

*East Lansing, 1972.*⁵²

A trop regarder les tigres – même ceux en cage ou en image – on risque à tout le moins d'avoir les yeux dévorés, ou de subir une irrésistible possession du regard par le tigre. Sans jamais formuler l'étiologie imaginaire de sa cécité, Borges ne manque pas une seule fois d'articuler la perte de la vue à son insatiable contemplation de la bête:

Hay un color que no me ha sido infiel, el color amarillo. Recuerdo que de chico (si mi hermana está aquí lo recordará también) me demoraba ante unas jaulas del jardín zoológico de Palermo y eran precisamente la jaula del tigre y la del leopardo. Me demoraba ante el oro y el negro del tigre; aún ahora, el amarillo sigue acompañándome. He escrito un poema que se titula «El oro de los tigres» en que me refiero a esa amistad⁵³;

...cuando yo era chico y me llevaban al zoológico, yo me demoraba mirando al tigre y viéndolo ir y venir. Me gustaba su natural belleza, las rayas negras y las rayas de oro. Y ahora que estoy ciego, me ha quedado un solo color, que es, precisamente, el color del tigre, el color amarillo.⁵⁴

Dépensant le temps sans compter devant la cage du tigre – «me demoraba», répète-t-il invariablement d'un récit à l'autre, «me demoraba horas y horas»⁵⁵ –, Borges inaugure tout ensemble sa vision du monde et, le regard fixé sur les dorures du fauve, le crépuscule de ses yeux («ese lento crepúsculo [...]

⁵² «El oro de los tigres», *El oro de los tigres*; O.C., t. II, 517.

⁵³ «La ceguera», *op. cit.*, 276.

⁵⁴ Roberto ALIFANO, *Conversaciones con Borges*, Madrid 1985, 212.

⁵⁵ «La última conferencia de Borges», *op. cit.*, 173.

empezó cuando empecé a ver»⁵⁶). Ce qui fait de sa «cécité», à suivre dans leur syntaxe les confessions de Borges, le legs insigne du tigre, – comme la «folie» ou la «sainteté» sont la rançon d'un «tigre magique» qui ne pouvait manquer à l'inventaire des félidés borgésiens:

Hacia 1832, Taylor oyó en los arrabales de Bhuj la desacostumbrada locución «Haber visto al Tigre» (*Verily he has looked on the Tiger*) para significar la locura o la santidad. Le dijeron que la referencia era a un tigre mágico, que fue la perdición de cuantos lo vieron, aun de muy lejos, pues todos continuaron pensando en él, hasta el fin de sus días.⁵⁷

Borges, en tout cas, «a vu le tigre», et si intensément qu'il lui abandonne – depuis ses yeux, captifs des «rayures dorées», jusqu'au tigre-monde dont il recueille les figures sans nombre – le champ entier de l'expérience sensible.

Mais c'est assurément dans les tigrures de son texte, forgeant de *terribles symétries* littéraires qui répètent celles du *Tigre* de Blake («simetría poética»⁵⁸, «simétricas porfias / Del arte»⁵⁹), que Borges transmue la sanction de l'aveuglement en récompense ou en «don» poétiques, se revendiquant, toutes cécités littéraires confondues, d'Homère, de Milton, de José Mármol, de Paul Groussac ou de Joyce.⁶⁰ Car si le monde est fait pour aboutir à un tigre, le tigre, lui, n'a de sens qu'en tant qu'il est le signe d'une œuvre à venir. Telle est la leçon d'une parabole borgésienne qui réécrit (et renverse) la scène du jardin zoologique à partir de la perspective du fauve et au travers d'une double révélation divine. Le «léopard» – qui dans le lexique et la zoologie de Borges n'est qu'un autre nom pour le tigre⁶¹ – trouve la raison et le sens de sa

⁵⁶ «La ceguera», *op. cit.*, 277.

⁵⁷ «El Zahir», *op. cit.*, 593.

⁵⁸ «El atroz redentor Lazarus Morell», *Historia universal de la infamia*; O.C., t. I, 300.

⁵⁹ «El remordimiento», *La moneda de hierro*; O.C., t. III, 143.

⁶⁰ «La ceguera», *loc. cit.*

⁶¹ «Ahora, curiosamente, yo sé que si escribo la palabra 'tigre', es una palabra que he escrito centenares de veces; pero sé, al mismo tiempo, que si escribo 'leopardo', estoy haciendo una trampa: que el lector se va a dar cuenta de que es un tigre ligeramente disfrazado – un tigre manchado, y no rayado –. Uno se resigna a esas cosas» (J.L. BORGES / O. FERRARI, *Diálogos*, Barcelona 1992, 19). Manière provoquante, encore, au-delà de l'inclination personnelle, de prendre fait et cause pour la diversité qui inquiète Buffon: «les tigres d'Amérique que nous avons indiqués sous le nom de jaguars, cougars, ocelots & margais, quoique d'espèces différentes de la panthère, du léopard, de l'once, du guépard & du serval de l'ancien continent, sont cependant bien certainement du même genre; tous ces animaux ce ressemblent beaucoup tant à l'extérieur qu'à l'intérieur; ils ont aussi le même naturel, la même férocité, la même véhémence de goût pour le sang; & ce qui les rapproche encore de plus près pour le genre, c'est qu'en les comparant, on trouve que

captivité dans le regard répété que Dante porte sur lui; parallèlement, dans son ultime exil de Ravenne, Dante découvre à la veille de sa mort, et aussitôt oublie, que «le secret dessein de sa vie et de son labeur» était tout entier – ainsi du moins le laisse deviner le montage du texte borgésien – dans la vue et la nomination du fauve:

Desde el crepúsculo del día hasta el crepúsculo de la noche, un leopardo, en los años finales del siglo XII, veía unas tablas de madera, unos barrotes verticales de hierro, hombres y mujeres cambiantes, un paredón y tal vez una canaleta de piedras con hojas secas. No sabía, no podía saber, que anhelaba amor y crueldad y el caliente placer de despedazar y el viento con olor a venado, pero algo en él se ahogaba y se rebelaba y Dios le habló en un sueño: *Vives y morirás en esta prisión, para que un hombre que yo sé te mire un número determinado de veces y no te olvide y ponga tu figura y tu símbolo en un poema, que tiene su preciso lugar en la trama del universo. Padece cautiverio, pero habrás dado una palabra al poema.* Dios, en el sueño, iluminó la rudeza del animal y éste comprendió las razones y aceptó ese destino, pero sólo hubo en él, cuando despertó, una oscura resignación, una valerosa ignorancia, porque la máquina del mundo es hartamente compleja para la simplicidad de una fiera.

Años después, Dante se moría en Ravena, tan injustificado y tan solo como cualquier otro hombre. En un sueño, Dios le declaró el secreto propósito de su vida y de su labor; Dante, maravillado, supo al fin quién era y qué era y bendijo sus amarguras. La tradición refiere que, al despertar, sintió que había recibido y perdido una cosa infinita, algo que no podría recuperar, ni vislumbrar siquiera, porque la máquina del mundo es hartamente compleja para la simplicidad de los hombres.⁶²

Si c'est bien un tigre qu'il faut reconnaître sous les traits du «léopard» dans ce jardin zoologique du «XII^e siècle» finissant qui anticipe celui de Buenos Aires, c'est incontestablement aussi Borges qui se montre sous le visage de Dante. Inscrire la «figure» et le «symbole» du tigre dans le «poème», cela donne donc sens non seulement à la *Divine Comédie*, sauvée singulièrement par le fait de la bête et justifiée d'un seul «mot», mais tout aussi bien à l'entreprise borgésienne, vouée à la nomination et à la figuration du même fauve. Devoir de contribuer en paroles au tissage de l'insondable «trame» universelle, auquel Borges se

ceux du même continent diffèrent autant & plus les uns des autres que ceux de l'autre continent» (*Œuvres philosophiques de Buffon, op. cit.*, 412).

⁶² «*Inferno*, I, 32», *El hacedor*, O.C., t. II, 185.

soumet, dans le même texte, au travers d'une exacte symétrie qui est comme la signature du tigre: «la máquina del mundo es harto compleja para la simplicidad de una fiera» / «la máquina del mundo es harto compleja para la simplicidad de los hombres». La réécriture du vers de Dante (plus qu'une paraphrase, elle est une appropriation littéraire: l'inquiétante «lonza» dantesque⁶³ devient le fauve en cage qui hante l'imaginaire borgésien), en même temps qu'elle affirme la permanence de la bête au fil du temps, suggère une continuité de Dante à Borges. C'est dire que tout fauve est en puissance un tigre borgésien, et que Borges est en chacun de ceux qui regardent le tigre.

Davantage: il n'est pas de représentation du fauve – de l'«once» dantesque au «tigre» de Blake – qui ne renvoie en dernière instance à la figure de Borges. Car en exécutant, dans les tigrures de son œuvre, le dessein formulé par Dante de capturer le fauve «à la fourrure peinte» («lo avea una corda intorno cinta / e con essa pensai alcuna volta / prender la lonza alla pelle dipinta»⁶⁴); en restituant cette énigmatique grammaire de rayures et de taches issue du croisement des tigres et des livres⁶⁵, c'est son propre semblant que Borges *dépeint*, et soustrait ainsi au flux anonyme des «hommes et des femmes changeants» qui défilent devant la cage du tigre. Si, comme l'enseigne la tradition des Bestiaires, les tigres se prennent à leur propre image, dans le miroir que leur tend le chasseur habile⁶⁶, Borges, dirigeant ainsi la terrible force de ce cristal «qui guette depuis toujours»⁶⁷, se fait lui-même miroir du tigre. La capture symbolique de la bête, au plan du langage et à même les formes du texte, confère en fait à Borges les traits distinctifs de sa proie.⁶⁸

⁶³ «Ed ecco, quasi al cominciar dell'erta, / una lonza leggiara e presta molto, / che di pel maculato era coverta; / e non mi si partìa d'innanzi al volto, / anzi impediva tanto il mio cammino, / ch'i' fui per ritornar più volte volto» (DANTE, «Inferno», I, 31-35, *La Divina Commedia*; éd. Scartazzini et Vandelli, Milano 1979). Sur cette bête dantesque qui, à l'instar d'une mouvante Trinité, est à la fois une et multiple, cf. Guglielmo GORNI, *Dante nella selva. Il primo canto della Commedia*, Parma 1995, 23-55.

⁶⁴ *Divina Commedia*, VII, 108.

⁶⁵ «Recuerdo haber acariciado con reverencia los sedosos volúmenes de cierta enciclopedia china, cuyos bien pincelados caracteres me parecieron más misteriosos que las manchas de la piel de un leopardo» («El congreso», *El libro de arena*; O.C., t. III, 25).

⁶⁶ Sur le motif du tigre pris au piège de son image spéculaire, cf. Florence MC CULLOCH, «Le tigre au miroir. La vie d'une image de Pline à Pierre Gringore», *Revue des Sciences Humaines*, N° 130 (1968), pp. 149-160.

⁶⁷ «Al espejo», *La rosa profunda*; O.C., t. II, 108.

⁶⁸ Version pacifique de la fameuse scène de Sarmiento, dans laquelle «don Facundo Quiroga», tuant un tigre d'un coup de poignard, gagne son surnom de «tigre de los Llanos» (Domingo Faustino SARMIENTO, *Civilización y barbarie. Vida de Facundo Quiroga*, éd. R. Yahni, Madrid 1990, 128-131). Démontant cette mythologie du fait héroïque, Borges mettra en scène l'interminable tâche à laquelle s'épuise un gaúcho «tigrero» (chasseur de tigres) en

Car se saisir du tigre au lieu de subir sa férocité, c'est se ressaisir soi-même dans le temps et affirmer la permanence de son moi. Telle est bien la conclusion ambiguë à laquelle aboutit la fameuse «réfutation du temps» borgésienne. Contraint d'admettre *in fine* l'existence d'une inexorable réalité qui l'«emporte», le «déchire» et le «consume» – mais qui est aussi la seule et précieuse condition de son «moi» (la catégorie du *sujet* n'est pensable que dans sa détermination temporelle) –, sous couvert de fatalisme et de déception, Borges assoit publiquement sa présence («yo soy», ne cesse-t-il en fait de répéter) et en vient à signer le texte de son nom:

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino [...] no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.⁶⁹

Se confondant avec le «tigre» qui le dévore, s'il ne peut échapper à la dévoration, Borges demeure au moins dans le fauve, et donc en lui-même. L'inconcevable circularité où il s'inscrit le préserve. D'où son insistance à déclarer tout ensemble son nom («soy Borges») et sa condition de fauve («yo soy el tigre»), dont les avatars du tigre-fleuve et du tigre-feu («El tigre de fuego de Blake»⁷⁰; «ese tigre, el Fuego»⁷¹) énoncent l'instabilité et les métamorphoses.

On comprend alors que, dans l'espace clos où il aime à se représenter, protégé ou captif derrière la grille d'un «jardin», c'est aussi sa tigritude que Borges affirme: «lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses».⁷² S'inscrivant dans le

raison de l'infinitude du fauve: «El duelo era fatal y era infinito. / Siempre estaba matando al mismo tigre / Inmortal. No te asombre demasiado / Su destino. Es el tuyo y es el mío, / Salvo que nuestro tigre tiene formas / Que cambian sin parar. Se llama el odio, / El amor, el azar, cada momento» («Simón Carbajal», *La rosa profunda*; O.C., t. III, 93; aussi: «Los gauchos», *Elogio de la sombra*; O.C., t. II, 379). Contre les représentations de la cruauté du tigre et de l'héroïsme barbare de ceux qui le chassent, Borges transfère la bête au plan du symbole et, à l'enseigne de Chesterton, fait d'elle «un emblema de terrible elegancia» («Mi último tigre», *loc. cit.*).

⁶⁹ «Nueva refutación del tiempo», *Otras inquisiciones*; O.C., t. II, 149.

⁷⁰ «El oro de los tigres», *op. cit.*, 517.

⁷¹ «Susana Soca», *El hacedor*; O.C., t. II, 195.

⁷² «Prólogo», *Evaristo Carriego*; O.C., t. I, 101. Cf. la très brève et très suggestive mise en rapport de la «grille» du jardin et des «rayures» du tigre que propose Michel LAFON, *Borges ou la réécriture*, *op. cit.*, 317-320.

lieu où le fauve accomplit son ballet «monotone»⁷³, mais où il opère aussi ses changements à vue; se démultipliant lui-même en un «yo plural»⁷⁴ qui renouvelle sa présence et dans les textes et dans le temps, Borges n'aura de cesse d'adopter la mobilité et la multiplicité de la bête, et d'ouvrir son propre «jardin» à l'espace sans bornes de l'infinie «bibliothèque».

Le jardin des rossignols

Los mismos ruiseñores cantan los mismos trinos,
Y en diferentes lenguas la misma canción.

Rubén Darío, *Los cisnes*, I

Il n'est pas de jardin qui ne se manifeste à Borges sous le signe du livre. Depuis le premier, suburbain, que *Fervor de Buenos Aires* ajuste modestement encore aux dimensions de la «page» («Se abre la verja del jardín / con la docilidad de la página / que una frecuente devoción interroga»⁷⁵; «negros jardines de la lluvia, una esfinge de un libro / que yo tenía miedo de abrir»⁷⁶), jusqu'à l'impensable labyrinthe narratif dans lequel se projettent – à l'enseigne d'un «simétrico jardín» qui est aussi un jardin *tigré*: un «amarillo y negro jardín» – les formes d'un livre infini.⁷⁷ L'Eden lui-même, dont la perte se double d'un oubli («¿Hubo un Jardín o fue el Jardín un sueño? / [...] Ya es impreciso / En la memoria el claro Paraíso»⁷⁸), n'a de place dans l'imaginaire de Borges que sous l'heureuse apparence d'une bibliothèque promise: «Yo siempre me había imaginado el Paraíso bajo la especie de una biblioteca. Otras personas piensan en un jardín»⁷⁹... Le Jardin du Livre scelle l'identification

⁷³ «La pantera», *La rosa profunda*; O.C., t. III, 84

⁷⁴ «Poema de los dones», *El hacedor*; O.C., t. II, 188.

⁷⁵ «Llaneza», *Fervor de Buenos Aires*; O.C., t. I, 42.

⁷⁶ «Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922», *Fervor de Buenos Aires*; O.C., t. I, 51.

⁷⁷ «El jardín de senderos que se bifurcan», *Ficciones*; O.C., t. I, resp. 472 et 479.

⁷⁸ «Adam cast forth», *loc. cit.*

⁷⁹ «La ceguera», *op. cit.*, 278. La formule calque simplement celle, célèbre, du «Poema de los dones»: «Yo que me figuraba el Paraíso / Bajo la especie de una biblioteca» (*op. cit.*, 187).

borgésienne, elle-même puisée dans le fonds de la *bibliothèque européenne*⁸⁰, de la nature et de l'écrit: si le jardin est à lire comme un texte, l'espace littéraire apparaît, lui aussi, sous les espèces d'un jardin.⁸¹

Car toute littérature débute, au sixième jour de la Création, dans le premier «Jardin» où, par délégation divine, Adam – «ese Adán que nombra / Las criaturas que son bajo la luna»⁸² – donne son juste et véridique nom à chacun des animaux.⁸³ Voir le monde et le nommer pour la première fois, c'est inaugurer l'infini «labeur» des mots et des *faibles*, et fonder, au cœur même du jardin, l'édifice illimité de l'invulnérable «Bibliothèque»:

Desde el primer Adán que vio la noche
Y el día y la figura de su mano,
Fabularon los hombres y fijaron
En piedra o en metal o en pergamino
Cuanto ciñe la tierra o plasma el sueño.
Aquí está su labor: la Biblioteca.
[...]
Las vigilias humanas engendraron
Los infinitos libros. Si de todos
No quedara uno solo, volverían
A engendrar cada hoja y cada línea.⁸⁴

S'arrogant le pouvoir suprême de cette nomination première et l'exerçant à l'envi sur les «roses» et les «choses», Borges en fait l'emblème par excellence de la désignation poétique:

Pensaba que el poeta es aquel hombre
Que, como el rojo Adán del Paraíso,
Impone a cada rosa su preciso
Y verdadero y no sabido nombre.⁸⁵

⁸⁰ Cf. Ernst Robert CURTIUS, «Le symbolisme du livre», in *La littérature européenne et le moyen-âge latin*, Paris 1986, t. II, 31-41.

⁸¹ La littérature, mais aussi l'histoire et la philosophie: «los sin fin jardines / De la filosofía y de la historia» («Al Triste», *El oro de los tigres*; O.C., t. II, 495).

⁸² «On his Blindness», *El oro de los tigres*; O.C., t. II, 477.

⁸³ *Genèse*, II, 19-20.

⁸⁴ «Alejandría, 641 A.D.», *Historia de la noche*; O.C., t. III, 167.

⁸⁵ «La luna», *El hacedor*; O.C., t. II, 197.

Dispersos en dispersas capitales,
solitarios y muchos,
jugábamos a ser el primer Adán
que dio nombre a las cosas.⁸⁶

Mais c'est un passé littéraire révolu qui, dans cette évocation d'une vaine et passagère imitation d'Adam, se trouve ironiquement mis à distance: la foi en ce *jeu*, déjà ancien, n'indique guère qu'une éphémère appartenance aux avant-gardes, dont Borges conserve seulement la mémoire («Fuimos el imagismo, el cubismo, / los conventículos y sectas / que las crédulas universidades veneran»⁸⁷). Car la poétique borgésienne, renonçant de fait à répéter le geste du premier homme, se fonde justement d'accepter la littérature comme acte de nomination *seconde*: quittant l'espace du jardin pour celui de la bibliothèque, Borges s'installe aussi en un temps où chaque nom a déjà été donné et où il n'est d'écriture qui ne soit lecture et réécriture d'autrui.⁸⁸

Or, cela ne fait pas pour autant de la littérature un espace voué à l'effacement d'un texte par un autre et à l'anonymat des auteurs. Si l'essentiel de la théorie littéraire borgésienne, superposant *inventio* et *imitatio*, consiste en l'affirmation de l'inexorable empire de la topique et de la constante réécriture qui gouverne le champ de la littérature, la question de la signature et de la trace n'en est que plus intensément posée. L'espace littéraire tel qu'il se présente à Borges, balisé par l'inventaire (fût-il infini) de la Bibliothèque, est en fait composé d'objets *assignés* qui attestent autant la prégnance du *lieu commun* dans le champ littéraire (il existe des *objets*, reconnaissables à leur réapparition périodique dans les œuvres) que la possibilité d'y laisser une empreinte individuelle sous la forme d'un *nom propre*.

C'est de cette inscription personnelle que témoignent, significativement groupés dans *Otras inquisiciones*, quatre titres issus d'un même schème – «La esfera de Pascal», «La flor de Coleridge», «El sueño de Coleridge», «El ruisenior de Keats» –, dont la syntaxe énonce avec obstination un rapport de propriété ou d'attribution. Chacun des textes que ces titres désignent conteste, bien sûr, ou à tout le moins complique, une telle possession ou assignation. Car la «fleur» de Coleridge est aussi celle de Wells et de Henry James, de même que son «rêve» répète celui que Bède le Vénérable attribue à Caedmon, au VII^e siècle déjà, et dont Stevenson sera lui aussi l'hôte après Coleridge: «la historia del sueño de Coleridge es anterior en muchos siglos a Coleridge y no ha

⁸⁶ «Invocación a Joyce», *Elogio de la sombra*; O.C., t. II, 382.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Cf. Michel LAFON, *Borges ou la réécriture*, Paris 1990.

tocado aún su fin». ⁸⁹ La «sphère» pascalienne, elle, avant de visiter l'esprit de Pascal, aura roulé de Xénophane de Colophon à Parménides, d'Hermès Trismégiste à Alain de Lille, du *Roman de la Rose* à Rabelais et à Giordano Bruno. Quant au «rossignol» de Keats – qu'un autre texte nomme «Ruisenñor de Virgilio y de los persas» ⁹⁰ –, il appartient tout aussi bien à Ovide, à Chaucer, à Shakespeare, à Milton, à Matthew Arnold ou à Swinburne. D'aussi probantes filiations invitent à accueillir l'hypothèse – dont Borges ne se prive pas de montrer qu'elle traverse, elle aussi, les siècles – selon laquelle «todos los autores son un autor» et obéissent fatalement à «un mismo sentido del arte. Un sentido ecuménico, impersonal». ⁹¹ Mais rien n'est plus évident, aussi, que ce copieux argumentaire borgésien célèbre les propriétés ou attributions successives plutôt qu'il ne dénonce leur vanité. Le registre des noms, nécrologe fasciné, affirme de fait, en même temps que la pérennité d'un legs «impersonnel», l'impérissable mémoire de chacun des légataires. Contre le vœu d'anonymat formulé par Valéry (auquel Borges se réfère pour le prendre subtilement à revers ⁹²), l'histoire littéraire borgésienne est résolument – et spectaculairement – *nominale*.

Car renoncer au nom propre, de même que défaire le lien qui le rend solidaire d'un attribut ou «symbole», c'est tout bonnement s'exposer à l'oubli. Quevedo lui-même, pour n'avoir pas suscité ce lien dans l'«imagination» de ces lecteurs – la leçon en est donnée dans le même recueil –, tombe sous le coup d'une pauvre «gloire partielle» («En los censos de nombres universales el suyo no figura» ⁹³):

Quevedo no es inferior a nadie, pero no ha dado con un símbolo que se apodere de la imaginación de la gente. Homero tiene a Príamo, que besa las homicidas manos de Aquiles; Sófocles tiene un rey que descifra

⁸⁹ «El sueño de Coleridge»; *Otras inquisiciones*; O.C., t. II, 21.

⁹⁰ «Al ruisenñor», *La rosa profunda*; O.C., t. III, 88.

⁹¹ «La flor de Coleridge»; *Otras inquisiciones*; O.C., t. II, 19. Aussi: «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», *op. cit.*, 439. Sur l'anonymat littéraire borgésien, cf. Gérard GENETTE, «La littérature selon Borges», in: *Cahiers de l'Herne: Jorge Luis Borges*, Paris 1964, 323-327.

⁹² «Hacia 1938, Paul Valéry escribió: 'La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor.' No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación; en 1844, en el pueblo de Concord, otro de sus amanuenses había anotado: 'Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente' (Emerson: *Essays*, 2, VIII)» («La flor de Coleridge», *op. cit.*, 17).

⁹³ «Quevedo», *Otras inquisiciones*; O.C., t. II, 38.

enigmas y a quien los dados harán descifrar el horror de su propio destino; Lucrecio tiene el infinito abismo estelar y las discordias de los átomos; Dante, los nueve círculos infernales y la Rosa paradisiaca, Shakespeare, sus orbes de violencia y de música; Cervantes, el afortunado vaivén de Sancho y de Quijote; Swift, su república de caballos virtuosos y de *yahoos* bestiales; Melville, la abominación y el amor de la Ballena Blanca; Franz Kafka, sus crecientes y sórdidos laberintos. No hay escritor de fama universal que no haya amonedado un símbolo.⁹⁴

On aura recueilli au passage autant de titres possibles, en écho des quatre qui suffisent à Borges pour signifier leur probable infinitude: l'«abîme» de Lucrèce, les «cercles» ou la «rose» de Dante, les «chevaux» de Swift, la «baleine» de Melville, les «labyrinthes» de Kafka... Le catalogue des «symboles» – où figurent en bonne place les espèces animales – offre simultanément aussi le «recensement des noms universels», dont dépend l'obtention d'une «gloire» entière: la «fama universal», à laquelle les prolifiques énumérations de Borges accordent un prix que sa théorie fait mine de dénier, est en raison directe des appariements que chaque œuvre permet.

Méditant une nouvelle fois – sur le modèle élaboré pour le tigre – les rapports de l'individu à l'espèce, de la copie éphémère à l'archétype immuable, «El ruiseñor de Keats» réfléchit sans doute le plus profondément cette tension entre anonymat et signature, en la faisant basculer du domaine de la philologie à celui de la philosophie: il ne s'agit plus d'inventorier des sources – quitte à en subvertir l'usage et à révoquer le simplisme du déterminisme érudit –, mais d'interroger fondamentalement la propriété et l'identité littéraires par la voie de l'ontologie.

Tout commence, en fait, par une leçon de lecture. Cinq «critiques actuels et passés», peu philosophes de leur état, ont «perç[u] ou invent[é] une difficulté» dans une strophe de l'*Ode to a Nightingale*, dans laquelle Keats postule l'identité du rossignol entendu par lui et de celui qui, «en un soir ancien», a chanté pour «Ruth la moabite».⁹⁵ Sidney Colvin dénonce dans cette identification une «erreur de logique»; Bridges, Leavis et Garrod répètent simplement la condamnation ou tentent vainement de dénouer l'illogisme par le biais de l'explication psychologique («da falacia incluida en este concepto prueba la intensidad del sentimiento que la prohijó») ou de l'identification mythologique («el ave es inmortal porque es una dríade, una divinidad de los bosques»). Seule Amy Lowell semble accepter sans corrections ni réserves les vers de

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ «El ruiseñor de Keats», *Otras inquisiciones*; O.C., t. II, 95.

Keats: «El lector que tenga una chispa de sentido imaginativo o poético intuirá inmediatamente que Keats no se refiere al ruiseñor que cantaba en ese momento, sino a la especie».⁹⁶ Un tel commentaire, pourtant, si haut qu'il se réclame de l'*imagination* et de la *poésie* et tente ainsi de se justifier par les propriétés mêmes de son objet, n'est pas davantage de nature à satisfaire la lecture – et la poétique – borgésiennes: «entiendo que de todos es el menos vano», reconnaît Borges, ironique ou résigné, mais pour aussitôt réfuter, du sein de sa zoologie hétérodoxe, l'antinomie sur laquelle le commentaire se fonde: «niego la oposición que en él se postula entre el efímero ruiseñor de esa noche y el ruiseñor genérico».⁹⁷ Car opter pour la seule «espèce» au détriment de son représentant «éphémère», et vouloir ainsi laver l'*Ode* de tout soupçon d'incohérence, c'est aussi réduire celle-ci à une leçon unique, acquise en référence à des principes et des règles qui ne lui sont pas applicables.

De fait, ce que les cinq lectures que recense Borges ont assurément en commun, en dépit de leur apparente divergence, c'est en somme de faire fond sur une *physique* des textes: une foi absolue dans la loi de causalité (l'incohérence ne peut-être que l'*effet* du «sentiment qui l'enfant[e]»); une confiance illimitée, aussi, dans les opérations de classement, dérivées de la logique, au travers ou non de l'histoire naturelle, qui président à l'assignation d'une identité stable et unique (le rossignol de Keats ne peut être, et de manière exclusive, que l'individu *ou* l'espèce). D'où la nécessité pour Borges, dans la recherche d'une lecture qui soit à même de penser la pluralité du sens, d'en passer par la *métaphysique*: «La clave, la exacta clave de la estrofa, está, lo sospecho, en un párrafo metafísico de Schopenhauer, que no la leyó nunca». Etant entendu – Borges y insiste – que ce détour sera de pure métaphysique, dégagé de tout souci philologique d'identification d'un hypotexte: Keats, qui se voit crédité d'une compétence philosophique autonome, «anticipe» les thèses de Schopenhauer, et Schopenhauer, de son côté, n'a «jamais lu» l'*Ode* de Keats.

Le passage de l'un à l'autre se fait en vertu d'une parenté thématique qui indexe aussi une communauté de méthode: ce sont les *animalia* qui soutiennent de part et d'autre le questionnement métaphysique, et tracent – du «rossignol» de Keats à l'«hirondelle», puis au «chat» de Schopenhauer – le chemin qui conduit Borges à articuler et à fonder son propre commentaire de la strophe:

La *Oda a un ruiseñor* data de 1819; en 1844 apareció el segundo volumen de *El mundo como voluntad y representación*. En el capítulo 41 se lee: 'Preguntémonos con sinceridad si la golondrina de este verano es otra

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

que la del primero y si realmente entre las dos el milagro de sacar algo de la nada ha ocurrido millones de veces para ser burlado otras tantas por la aniquilación absoluta. Quien me oiga asegurar que ese gato que está jugando ahí es el mismo que brincaba y que atravesaba en ese lugar hace trescientos años pensará de mí lo que quiera, pero locura más extraña es imaginar que fundamentalmente es otro.' Es decir, el individuo es de algún modo la especie, y el ruiseñor de Keats es también el ruiseñor de Ruth.⁹⁸

Convoqués sur la scène du texte, les animaux obéissent, de Schopenhauer à Borges, à une parfaite conformité des traits qui les distinguent et de la valeur argumentative dont ils sont investis. C'est, en fait, dans l'économie propre au Bestiaire et à sa grammaire d'analogies et de symboles que s'écrit ce «paragraphe métaphysique» si heureusement prédestiné à rencontrer la strophe de Keats et le texte de Borges: l'alternance des départs et des retours de l'«hirondelle», au gré du cycle des saisons, suggère d'elle-même une permanence contre l'apparence de la disparition, et le caractère «impénétrable»⁹⁹ du chat invite naturellement à deviner une immuable présence par delà ce qu'il est donné de voir. Les animaux se prêtent le plus docilement à l'usage que la philosophie en fait, et Borges, lui, connaît parfaitement la force et les raisons de leur exemplarité:

*Los individuos y las cosas existen en cuanto participan de la especie que los incluye, que es su realidad permanente. Busco el ejemplo más favorable: el de un pájaro. El hábito de las bandadas, la pequeñez, la identidad de rasgos, la antigua conexión con los dos crepúsculos, el del principio de los días y el de su término, la circunstancia de que son más frecuentes al oído que a la visión – todo ello nos mueve a admitir la primacía de la especie y la casi perfecta nulidad de los individuos. Keats, ajeno de error, puede pensar que el ruiseñor que lo encanta es aquel mismo que oyó Ruth en los trigales de Belén de Judá; Stevenson erige un solo pájaro que consume los siglos: el ruiseñor devorador del tiempo.*¹⁰⁰

⁹⁸ *Ibid.*, 96.

⁹⁹ «Il suffit de se livrer avec exactitude et sérieux à l'observation approfondie d'un de ces vertébrés supérieurs [le chat], pour se rendre nettement compte que cet être impénétrable, tel qu'il est là, ne peut, à tout prendre, aucunement être réduit à néant; et cependant on le sait d'autre part périssable. C'est que, dans cet animal, l'éternité de l'idée (l'espèce) s'imprime dans la finitude de l'individu» (SCHOPENHAUER, *Métaphysique de l'amour, métaphysique de la mort*, *op. cit.*, 126; je souligne).

¹⁰⁰ «Historia de la eternidad», *op. cit.*, 357. Sur l'exemplarité des oiseaux, cf. encore «Argumentum ornithologicum», *El hacedor*, O. C., t. II, 165.

Si l'«exemple» paraît si «favorable» à Borges, autant qu'il l'a été pour Schopenhauer, c'est que l'oiseau incarne lui-même la «vérité» qu'il permet d'énoncer: au regard de cette philosophie animalière, lointaine et inavouée descendante du *Physiologus* et de ces leçons fondées sur le spectacle des bêtes, approcher l'«insondable mystère» qui «réside en chaque animal»¹⁰¹, c'est suivre «hardiment la vérité, non d'après des chimères préconçues, mais en tenant fermement la main de la nature».¹⁰²

Le confortant enseignement que Borges puise à la lecture de Schopenhauer porte, on le sait, sur «l'indestructibilité de notre être véritable»¹⁰³: parce que le «calme» des animaux révèle leur confiante appartenance à une «espèce» inaltérable, la «vue» de chacun d'eux «enseigne que la mort n'est pas un obstacle à la manifestation de l'essence de la vie».¹⁰⁴ Les individus passent, l'espèce demeure. Voilà pourquoi le rossignol de Keats est «immortel» et celui de Stevenson peut être légitimement appelé «*dévorateur du temps*». Dégagé de sa condition animale et promu finalement au rang d'entité angélique («Tanto lo han exaltado los poetas que ahora es un poco irreal; menos afin a la calandria que al ángel»¹⁰⁵), le rossignol de Keats, ainsi revisité, contribue pour Borges – en un lexique aimanté par des «chimères» que rejette pourtant Schopenhauer¹⁰⁶ – à l'affirmation de la propre immortalité de son «âme»:

A veces me pregunto qué razones
Me mueven a estudiar sin esperanza
De precisión, mientras mi noche avanza,
La lengua de los ásperos sajones.
[...]
Será (me digo entonces) que de un modo
Secreto y suficiente el alma sabe
Que es inmortal y que su vasto y grave
Círculo abarca todo y puede todo.¹⁰⁷

¹⁰¹ SCHOPENHAUER, *Métaphysique de l'amour, métaphysique de la mort, op. cit.*, 127.

¹⁰² *Ibid.*, 125.

¹⁰³ *Ibid.*, 124.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 127.

¹⁰⁵ «El ruiseñor de Keats», *op. cit.*, 97.

¹⁰⁶ «De l'indestructibilité de notre être véritable par la mort nous aurons des conceptions fausses, aussi longtemps que nous ne nous déciderons pas à l'étudier d'abord chez les animaux, mais qu'au contraire nous nous arrogerons une espèce particulière d'éternité sous la dénomination vaniteuse d'immortalité» (SCHOPENHAUER, *Métaphysique de l'amour, métaphysique de la mort, op. cit.*, 124).

¹⁰⁷ «Composición escrita en un ejemplar de la gesta de Beowulf», *El otro, el mismo*; O.C., t. II, 280.

Détournée à des fins personnelles et assurément marquée d'une coloration qui lui est étrangère, c'est toujours, pourtant, la leçon de l'«hirondelle» et du «chat», que Borges, du même geste qu'il restitue le sens de la strophe, adopte en fait pour lui-même. C'est dire l'intime nécessité à laquelle répondent et la lecture de Keats et le recours à la métaphysique de la «volonté». Il y va de la quête borgésienne d'une permanence, dont la pensée s'affirme, sur les traces de Schopenhauer, dans la seule contemplation du monde animal.¹⁰⁸

Pareille nécessité se mesure, au demeurant, à la conclusion toute personnelle que Borges rattache à ce «paragraphe métaphysique» comme si elle en était le prolongement naturel. Car l'équivalence qu'elle pose («el individuo es de algún modo la especie») traduit en fait, et trahit, ce que Schopenhauer définit plutôt comme un *enracinement* ou une *participation* des «individus» (dont la division, pur effet de l'espace-temps, n'est en vérité qu'illusoire) à un «vouloir-vivre» un et indivisible, dont l'«espèce» est «l'objectivation la plus immédiate».¹⁰⁹ De deux plans distincts – et d'une échelle de valeurs qui détermine leurs rapports: l'«espèce» prévaut sur l'«individu» – Borges fait délibérément un seul, brouillant à dessein l'ordre sur lequel la métaphysique de Schopenhauer se construit.¹¹⁰ Tout son effort va consister à faire entendre dans le singulier de cette «Ode à un rossignol», et par delà toute opposition catégorielle, à la fois la singularité de l'individu (unique parce que contingent et périssable) et la singularité de l'espèce (unique parce que de pure idéalité et permanente). Comme le tigre – et comme Borges – le rossignol de Keats est tout ensemble un et multiple. Ce n'est donc certainement pas une imprécision philosophique qu'il faut détecter dans la modalisation de l'assertion borgésienne («l'individu est d'une certaine manière l'espèce»), mais bien plutôt l'expression d'un parti pris, à la fois phénoménologique et littéraire, affirmé sans relâche au fil des réécritures de la scène du jardin zoologique: entre le singulier et le général il n'y a pas de hiérarchie possible; d'une *impensable* «manière», l'espèce et l'individu (la somme indéfinie et hétérogène des individus singuliers) se superposent et s'entremêlent en une confuse vibration qui détermine autant la perception du monde que la production et la lecture des textes.

¹⁰⁸ Ainsi, par exemple, avec le bison: «El tiempo no lo toca ni la historia / De su decurso, tan variable y vano. / Intemporal, innumerable, cero, / Es el postrer bisonte y el primero» («El bisonte», *La rosa profunda*; O.C., t. III, 85). Cf. aussi «El caballo», *Historia de la noche*; O.C., t. III, 187.

¹⁰⁹ SCHOPENHAUER, *Métaphysique de l'amour, métaphysique de la mort*, op. cit., 129.

¹¹⁰ D'où l'éloge borgésien du singulier comme valeur irremplaçable, fondé, une fois encore, sur le spectacle de l'animal: «Acaso cada hormiga que pisamos / Es única ante Dios, que la precisa / Para la ejecución de las puntuales / Leyes que rigen Su curioso mundo. / Si así no fuera, el universo entero / Sería un error y un oneroso caos» («Poema de la cantidad», *El oro de los tigres*; O.C., t. II, 492).

Mais non content d'affirmer l'irréductible pluralité du rossignol («le rossignol de Keats est aussi le rossignol de Ruth»), Borges déplace la question et la fait porter insidieusement sur l'être des commentateurs eux-mêmes:

Aclarada así la dificultad, queda por aclarar una segunda, de muy diversa índole. ¿Cómo no dieron con esta interpretación evidente Garrod y Leavis y los otros? Leavis es profesor de uno de los colegios de Cambridge; – la ciudad que, en el siglo XVII, congregó y dio nombre a los *Cambridge Platonists* –; Bridges escribió un poema platónico titulado *The Fourth Dimension*; la mera enumeración de estos hechos parece agravar el enigma. Si no me equivoco, su razón deriva de algo esencial en la mente británica. [...] Lo real, para esa mente, no son los conceptos abstractos, sino los individuos; no el ruiñeñor genérico, sino los ruiñeñores concretos. Es natural, es acaso inevitable, que en Inglaterra no sea comprendida rectamente la *Oda a un ruiñeñor*.

Que nadie lea una reprobación o un desdén en las anteriores palabras. El inglés rechaza lo genérico porque siente que lo individual es irreductible, inasimilable e impar. Un escrúpulo ético, no una incapacidad especulativa, le impide traficar en abstracciones, como los alemanes.¹¹¹

Du coup, les «cinq critiques actuels et passés» se trouvent assujettis au principe que, par «incapacité spéculative» ou «scrupule éthique», ils ont ignoré ou écarté. En quoi Keats a définitivement raison contre ces trop logiques lecteurs: non seulement son rossignol est «aussi le rossignol de Ruth», mais encore chacun d'eux – Colvin, Garrods, Leavis, enrôlés de force dans le *genre* de ceux qui «refusent le genre» – est forcément aussi «les autres».

Le retournement que produit cette typologie des «esprits» (*anglais* ou *allemands*) ne peut être plus spectaculaire, qui prend les critiques au piège même de la strophe qu'ils se montrent incapables de lire. Mais le moyen de l'opérer l'est sans doute davantage. Se réclamant cette fois de l'autorité de Coleridge, Borges élève l'enquête philosophique à une puissance supérieure et fait subir aux protagonistes de sa très sommaire histoire de la philosophie les lois mêmes qu'ils énoncent contradictoirement:

Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos sienten que las clases, los órdenes y los géneros son realidades; los primeros, que son generalizaciones; para éstos, el lenguaje no es otra cosa que un aproximativo juego de símbolos; para

¹¹¹ «El ruiñeñor de Keats», *op. cit.*, 96-97.

aquéllos es el mapa del universo. El platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el aristotélico, puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial. A través de las latitudes y las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre: uno es Parménides, Platón, Spinoza, Kant, Francis Bradley; el otro, Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, William James.¹¹²

Sous le couvert d'une affiliation au platonisme (ce sont en somme deux *espèces* de philosophes que Borges-Coleridge découpent), l'énumération borgésienne, recensant avec un bonheur égal actants éternels et acteurs circonstanciels, célèbre à son habitude aussi bien la variété que la continuité, les individus autant que l'espèce. Ce n'est donc pas un hasard si l'*allemand* Schopenhauer, dont on pouvait croire qu'il figurerait parmi la descendance de Platon (où apparaît d'ailleurs l'*anglais* Bradley...), manque tout simplement au classement. En le tenant pour caution d'une équivalence – qu'en réalité il ne formule pas – entre l'individu et l'espèce, Borges l'exempte de ce partage, en même temps qu'il s'en dispense lui-même: l'«esprit» borgésien n'est ni *allemand* ni *anglais*, ou les deux à la fois.

Derrière l'obstination et l'inventivité déployées par Borges pour récuser l'«opposition» de l'éphémère et du générique et pour éviter que la permanence ne soit acquise que par le seul fait de l'Idée ou de l'espèce, il y a sans doute l'horreur que peut susciter en lui «el inmóvil y terrible museo de los arquetipos platónicos»:

No sé si lo miraron ojos mortales (fuera de la intuición visionaria o de la pesadilla) o si el griego remoto que lo ideó, se lo representó alguna vez, pero algo de museo presiento en él: quieto, monstruoso y clasificado...¹¹³

Mais libérer le rossignol de Keats de l'emprise exclusive de l'espèce et affirmer, en même temps que son caractère générique, sa nature irrévocablement singulière, plus qu'obéir au *pressentiment* d'une inquiétante parenté entre *classement* et *monstruosité*, c'est se conformer à une exigence d'ordre esthétique: «El arte, siempre, opta por lo individual, lo concreto; el arte no es platónico».¹¹⁴

¹¹² *Ibid.*, 96.

¹¹³ «Historia de la eternidad», *op. cit.*, 355.

¹¹⁴ «La poesía gauchesca», *op. cit.*, 180. Sauf, justement, à corriger le platonisme avec Schopenhauer, comme Borges le fait dans son prologue (ultérieur) à *Historia de la eternidad*, dans lequel il revient sur sa condamnation: «No sé cómo pude comparar a 'inmóviles piezas de museo' las formas de Platón y cómo no entendí, leyendo a Schopenhauer y al Erígena, que éstas son vivas, poderosas y orgánicas» (*op. cit.*, 351).

Il n'est d'art, en somme, que du singulier; et l'esthétique, hostile par principe à «l'immobile et terrible musée» des modèles, ne peut se concevoir que dans la diversité et le changement: «Si fuera una, el arte sería uno. Ciertamente no lo es [...]. Cada sujeto, por ocasional o tenue que sea, nos impone una estética peculiar. Cada palabra, aunque esté cargada de siglos, inicia una página en blanco y compromete el porvenir».¹¹⁵ Quelle que soit donc la fascination, mêlée de terreur, que Borges cultive pour les formes pures, libérées de toute contingence, une passion au moins aussi forte pour le mouvement et la métamorphose ne manque jamais de lui faire pièce. La poétique et l'ontologie borgésiennes, ne voulant renoncer ni à la pérennité dont l'espèce est garante ni à la permanence acquise dans le changement, s'attache en fait à croiser ces «deux antagonistes immortels» que sont Platon et Héraclite, affirmant tour à tour – et simultanément – la primauté de l'un et du multiple, de l'invariance et de la variation.¹¹⁶ Au reste, que le passage rapporté de Coleridge soit repris – et varié – dans un autre texte du même recueil¹¹⁷, cela dit assez combien tout le débat borgésien sur l'immutabilité et la variation porte réflexivement, et très concrètement, sur la pratique de la littérature: l'écriture de Borges participe elle aussi d'une tension entre l'individuel (l'occurrence textuelle unique) et le spécifique (la répétition d'un même texte, immuable).

C'est donc sous le signe de cette double postulation contradictoire que le «jardin de Hampstead» accueille la rencontre du rossignol et de Keats, et que le texte de Borges interroge la nature et les propriétés de l'espace littéraire. En problématisant, d'abord, l'identité même de Keats. Car le questionnement ontologique, qui prend dans son mouvement, tout ensemble, le rossignol, la critique, la philosophie et, au-delà, l'espèce humaine tout entière («todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos»), ne saurait épargner la personne de Keats, que le titre de *enquête* borgésienne désigne trop posément comme seul attributaire d'un rossignol qu'il ne peut en aucun cas posséder à lui seul. De fait, celui qui compose l'*Ode* n'est pas moins mouvant que l'animal qu'il célèbre, dont le chant vole de siècle en siècle, de Ruth à Ovide, de Shakespeare à Milton. Tout se passe comme si les pérégrinations de l'oiseau révélaient par contrecoup la division du sujet qui l'écoute: Keats n'est pas seulement Keats, mais aussi la voix qui à travers lui s'exprime «naturellement», comme le chant le fait par le truchement de l'«infini rossignol». Ce que Keats lui-même, d'ailleurs, n'aurait certainement pas démenti: «Keats había escrito que el poeta

¹¹⁵ «Prólogo», *La moneda de hierro*; O.C., t. III, 121.

¹¹⁶ Sur l'opposition de Platon (et aussi d'Aristote, en dépit du classement de Coleridge-Borges) à Héraclite, cf. Kostas AXELOS, *Héraclite et la philosophie*, Paris 1962, 73 sq.

¹¹⁷ «De las alegorías a las novelas», *Otras inquisiciones*; O.C., t. II, 123.

debe dar poesías naturalmente, como el árbol da hojas». ¹¹⁸ Ainsi prend sens, dans le commentaire de Borges, la «divination» ou la «récréation» qui président à la composition de la strophe:

Keats, que sin exagerada injusticia pudo escribir: 'No sé nada, no he leído nada', adivinó a través de las páginas de algún diccionario escolar el espíritu griego; sutilísima prueba de esa adivinación o recreación es haber intuido en el oscuro ruseñor de una noche el ruseñor platónico. Keats, acaso incapaz de definir la palabra *arquétipo*, se anticipó en un cuarto de siglo a una tesis de Schopenhauer.

Les opérations par lesquelles la notion même d'«archétype» se manifeste à Keats, indépendamment du mot qui la désigne (et que sans doute il ignore), calquées elles-mêmes sur la réminiscence platonicienne, font du poète un simple relais et du «rossignol platonique» et du corps de pensée qui le rend concevable.

Mais les effets de cette passation du chant et du sens, dont Keats reçoit l'*intuition* en parcourant «les pages de quelque dictionnaire», concernent en définitive la place que Borges s'assigne lui-même, à la frontière du jardin et de la bibliothèque. Car si le rossignol de Ruth est également le rossignol de Keats, et si Colvin est aussi Leavis et Garrods, de même que Parménides est Platon, Spinoza, Kant et Bradley, et Héraclite, lui, Aristote, Locke, Hume et William James, en vertu de cette palingénésie générale qui emporte tout et tous avec elle, Keats est aussi Borges, à qui le précieux rossignol échoit tout aussi bien en partage. Au reste, comme pour en assurer pleinement l'efficace, cette longue chaîne d'identifications au terme de laquelle Borges est en droit d'associer son nom à la bête, un long travail la soutient dans les textes, au cours duquel le rossignol, se répondant lui-même en écho dans l'espace de l'œuvre, en vient à chanter aussi pour Borges et à se confondre avec lui. En dépit même du fait que Borges ne l'a peut-être jamais entendu: «Quizá nunca te oí, pero a mi vida / Se une tu vida, inseparablemente». ¹¹⁹ C'est si vrai d'ailleurs, le rossignol est si *inséparablement uni* à Borges, qu'il devient incontestablement, après le tigre et ses nombreux avatars, le second animal en titre du Bestiaire borgésien.

Suggérer cette *union* revient en fait à la construire. A quoi s'applique Borges en multipliant avec une extraordinaire fréquence les apparitions du rossignol dans ses textes et en permutant à volonté le nom de ceux qui le

¹¹⁸ «El ruseñor de Keats», *op. cit.*, 95.

¹¹⁹ «Al ruseñor», *loc. cit.*

célèbrement: «el ruseñor de Keats» est ainsi non seulement «ruseñor de Ovidio y de Shakespeare», mais aussi «ruseñor de Teócrito»¹²⁰ et «Ruseñor de Virgilio y de los persas»¹²¹, et l'oiseau passe si naturellement de main en main, ou de plume en plume, que Robert Browning, décidant d'être poète, est d'emblée assuré de le recevoir en don («El persa me dará el ruseñor»¹²²), au même titre que Borges l'a lui-même reçu: «Heine me dio sus altos ruseñores».¹²³ Quant à l'anonyme forgeron du premier sonnet, «poeta del siglo XIII», il perçoit lui aussi, pris de terreur panique, les voix confondues et lointaines des innombrables rossignols qui ne manqueront pas de hanter les sonnets à venir: «Acaso le ha llegado / Del porvenir y de su horror sagrado / Un rumor de remotos ruseñores».¹²⁴ Ce qui signifie au moins que l'écoute de Keats, si prégnante qu'elle soit («Keats te oyó para todos, para siempre»¹²⁵), n'est pas exclusive, et que l'attribution qui lui est faite de cet «infini rossignol» («a John Keats unimos fatalmente su imagen como a Blake la del tigre»¹²⁶) n'est certainement pas définitive.

Car le temps littéraire remonte le courant aussi bien qu'il le descend, et les «voix» circulent dans un «jardin» qui se répète d'âge en âge: «El último jardín será el primero / El ruseñor y Píndaro son voces».¹²⁷ Tous les chants sont donc un seul chant, un et multiple à la fois, retentissant en une seule nuit et en un seul jardin, qui constituent l'indivisible propriété de tous: «el ruseñor de oro / Canta una sola vez en el sonoro / Ápice de la noche».¹²⁸ Et cet unique jardin est autant celui de Borges que celui de Keats. D'où la mise en scène qui, en ouverture du texte, installe ce dernier dans un «jardin suburbain» qui le relie secrètement à Borges:

Quienes han frecuentado la poesía lírica de Inglaterra no olvidarán la *Oda a un ruseñor* que John Keats, tísico, pobre y acaso infortunado en amor, compuso en un jardín de Hampstead, a la edad de veintitrés años, en una de las noches del mes de abril de 1819. Keats, en el jardín suburbano, oyó el eterno ruseñor de Ovidio y de Shakespeare.¹²⁹

¹²⁰ «A un poeta menor de la antología», *El otro, el mismo*; O.C., t. II, 249.

¹²¹ «Al ruseñor», *loc. cit.*

¹²² «Browning resuelve ser poeta», *La rosa profunda*; O.C., t. III, 82.

¹²³ «Al idioma alemán», *El oro de los tigres*; O.C., t. II, 494.

¹²⁴ «Un poeta del siglo XIII», *El otro, el mismo*; O.C., t. II, 255.

¹²⁵ «Al ruseñor», *loc. cit.*

¹²⁶ «El ruseñor de Keats», *op. cit.*, 97.

¹²⁷ «Adán es tu ceniza», *loc. cit.*

¹²⁸ «Rubaiyat», *Elogio de la sombra*; O.C., t. II, 371.

¹²⁹ «El ruseñor de Keats», *op. cit.*, 95.

De la banlieue de Londres à celle de Buenos Aires, c'est donc un même «jardin» qui revient, à l'instar du rossignol, identique et changeant. Et ce jardin n'est autre que la littérature elle-même, discrètement (et symétriquement) constituée en espace au début et à la fin du texte de Borges: «Quienes han *frecuentado* la poesía lírica de Inglaterra»... / «el infinito ruiseñor ha cantado en la *literatura británica*»...¹³⁰ Jouant des multiples identifications que lui permet son infatigable *fréquentation* de la Bibliothèque, toujours à l'écoute de l'«impérissable voix» d'un «oiseau invisible» («la tenue voz impercedera del invisible pájaro»¹³¹), Borges confirme, de texte en texte, son passage du jardin zoologique au jardin des lettres.

Le Bestiaire infini

... tandis qu'un dieu possède à la fois le savoir et le pouvoir qui permettent de mêler les multiples choses en une seule et inversement de résoudre l'un dans le multiple, aucun homme n'est à l'heure actuelle en mesure de réaliser l'une et l'autre de ces tâches, et ne le sera jamais dans l'avenir.

Platon, *Timée*, 68d¹³²

Au croisement de la bibliothèque et du jardin, de l'inventaire des espèces et du catalogue des livres, Borges ne pouvait que rencontrer la forme générique du Bestiaire. *Manual de zoología fantástica* (1957) puis *El libro de los seres imaginarios* (1967), réécriture l'un de l'autre, s'y rapportent. Davantage: ils se présentent comme Bestiaires de Bestiaires, issus d'une tradition qu'ils prolongent, mais dont ils compliquent aussi le statut, en ceci au moins, d'abord, qu'ils en amplifient les résonances intertextuelles. A quelques-unes des références topiques du genre (le *Physiologus*, le *Livre du Trésor* de Brunetto Latini, l'*Histoire naturelle* de Pline, les *Etymologies* d'Isidore de Séville), Borges joint pêle-mêle, entre cinquante autres et en les associant à loisir, Hérodote et Marco Polo, Condillac et Swedenborg, Dante, l'Arioste, Grimmelshausen et Melville, Tacite et Steven-

¹³⁰ *Ibid.*, 97; je souligne.

¹³¹ *Ibid.*, 95.

¹³² PLATON, *Timée* / *Critias*, trad. Luc Brisson, Paris 1995, 181.

son, Léonard de Vinci, Fray Luis de León, Quevedo et Edgar Poe, Conrad Gesner et Walter Scott, Jacques de Voragine, Flaubert et William Morris, Robert Burton, Lewis Carroll et Kafka... C'est dire que Borges, arpentant sa *bibliothèque personnelle*¹³³ – et aussi quelques autres – se livre à tous les parcours transversaux, et que dans le Bestiaire qu'il compose, «*silva de varia lección*» (L, 8)¹³⁴, le répertoire des hommes de lettres l'emporte, et de beaucoup, sur le catalogue des animaux.

Les mentions et signaux ne manquent pas, dans les deux recueils, qui dénotent la maîtrise borgésienne d'une poétique des Bestiaires: de la forme cumulative à laquelle ils obéissent, de la grammaire d'analogies et de symboles dont ils participent.¹³⁵ Tel article renvoie globalement aux «bestiaires médiévaux» (M, 103; L, 145), au «bestiaire grec» ou au «bestiaire anglo-saxon» (M, 152; L, 213); tel autre, ajouté à la seconde version, se charge d'une très sommaire leçon d'histoire littéraire, en abyme des codes que le texte met en œuvre: «La Edad Media atribuyó al Espíritu Santo la composición de dos libros. El primero era, según se sabe, la Biblia; el segundo, el universo, cuyas criaturas encerraban enseñanzas inmorales. Para explicar esto último, se compilaron los Fisiólogos o Bestiarios» (L, 93). Mais s'ils déclarent une dette envers un antécédent littéraire dont les deux recueils borgésiens dérivent, ces indices signalent, plus fondamentalement encore, un parti pris épistémologique: le *Manuel* et le *Livre* occupent délibérément cet espace composite d'avant l'histoire naturelle et ses protocoles documentaires dont Michel Foucault esquisse les coordonnées:

l'Histoire, c'était le tissu inextricable, et parfaitement unitaire, de ce qu'on voit des choses et de tous les signes qui ont été découverts en elles ou déposés sur elles: faire l'histoire d'une plante ou d'un animal, c'était tout autant dire quels sont ses éléments ou ses organes, que les ressemblances qu'on peut lui trouver, les vertus qu'on lui prête, les légendes et les histoires auxquelles il a été mêlé, les blasons où il figure, les médicaments qu'on fabrique avec sa substance, les aliments qu'il fournit, ce que les anciens en rapportent, ce que les voyageurs peuvent en dire. L'histoire d'un être vivant, c'était cet être même, à l'intérieur de tout le réseau sémantique qui le liait au monde. Le partage, pour nous évident, entre ce que nous voyons, ce que les autres ont observé et transmis, ce que d'autres enfin imaginent ou croient naïvement, la

¹³³ BORGES, *Biblioteca personal*, Madrid 1988.

¹³⁴ Les chiffres entre parenthèses, dans cette section, renvoient aux pages des éditions citées, soit de *Manual de zoología fantástica* (M), soit d'*El libro de los seres imaginarios* (L).

¹³⁵ Pour une introduction synthétique à la tradition des Bestiaires médiévaux, cf. Daniel POIRION, «Histoires dites naturelles», in: *Le Bestiaire*, op. cit., 11-51.

grande tripartition, si simple en apparence, et tellement immédiate, de l'*Observation*, du *Document* et de la *Fable*, n'existait pas. Et ce n'est pas parce que la science hésitait entre une vocation rationnelle et tout un poids de tradition naïve, mais pour une raison bien plus précise, et bien plus contraignante: c'est que les signes faisaient partie des choses, tandis qu'au XVII^e siècle, ils deviennent des modes de la représentation.¹³⁶

Indexer une appartenance à la tradition des Bestiaires, c'est donc, pour Borges, réinstaurer les paramètres d'une zoologie préclassique, cumulative et associative, à travers laquelle, invoquant les ressources de la «Fable» et visant la constitution d'une «zoologie fantastique», il se démarque de la zoologie des jardins, des classements et des cages.¹³⁷ La confrontation, dans son texte, est permanente entre la mouvante et divergente réalité animale inventée et classée par les Bestiaires et les désignations purement taxinomiques de la science: «En los bestiarios medievales, la palabra 'pantera' indica un animal asaz diferente del 'mamífero carnívero' de la zoología contemporánea» (L, 162); «El Pelicano de la zoología común es un ave acuática, de dos metros de envergadura, con un pico muy largo y ancho, de cuya mandíbula inferior pende una membrana rojiza que forma una especie de bolsa para guardar pescado; el de la fábula es menor y su pico es breve y agudo» (L, 164); «Para la zoología común, el zorro chino no difiere muchísimo de los otros; no así para la zoología fantástica» (L, 214). Faisant du Bestiaire médiéval leur architexte, les recueils borgesiens deviennent les registres d'une animalité non conforme à la norme zoologique.

Reste, pourtant, que le *Manuel* et le *Livre* s'écrivent aussi en marge du Bestiaire. Et non seulement de par l'extraordinaire sédimentation de textes qui les constitue: l'épaisseur intertextuelle ne leur est certainement pas exclusive; elle est le propre aussi des recueils du Moyen Age, et les textes de Borges ne s'en démarquent peut-être – quoique Pline leur serve en cela de modèle – que par leur insistance à inventorier les sources dont ils se réclament. Tout le travail de Borges consiste à mettre à nu cette confluence, au point qu'elle s'y expose davantage même que les bêtes dont le texte est censé restituer la figure. De la même manière, jouant encore d'une distanciation partielle, le *Manuel* et

¹³⁶ Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*, op. cit., 141. Sur la méthode d'Aldrovandi et son «fatas d'écritures», d'«histoires» et de «fables» au regard des devoirs de la «Science», cf. BUFFON, «De la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle», in *Œuvres philosophiques de Buffon*, op. cit., 15.

¹³⁷ Il ne s'agit donc pas, pour Borges, de parodier «les procédés – non conscients – des bestiaires, qui ne percevaient pas de différence entre les diverses façons de connaître l'objet dont ils parlaient» (Lelia MADRID, *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*, Madrid 1987, 141), mais bien plutôt – revendiquant le brouillage des différences ou, ce qui revient au même, en les démultipliant – de les jouer contre la clarté trop confiante de la «zoologie commune».

le *Livre* s'écartent aussi de la norme générique (elle-même incertaine) de par le caractère sélectif de leur catalogue: l'accent y est mis sur le répertoire topique des «monstres» – sirène, leucrote, centaure, basilic, licorne, phénix –, les animaux correspondant au versant *naturaliste* étant plutôt rejetés hors livre, parmi d'autres que le Bestiaire traditionnel ignore, et dispersés en autant de poèmes au hasard des recueils successifs: «A un gato» et «Al coyote», dans *El oro de los tigres*; «El bisonte» et «La cierva blanca», dans *La rosa profunda*; «Leones» et «El caballo», dans *Historia de la noche*; «Un lobo», dans *Atlas*. L'opération fait du *Manuel* et du *Livre* – résolument voués à la compilation de mythes, légendes, récits de rêve et fictions littéraires – des traités sur l'imagination, à visée anthropologique plutôt que zoologique. L'inventaire émerveillé de la diversité de l'œuvre divine propre à la tradition du Bestiaire se mue en étonnement devant les capacités fictionnelles – à l'enseigne du *fantastique* et de l'*imaginaire* – dont fait montre l'espèce humaine.

Mais l'écart le plus significatif réside sans doute dans le renoncement borgésien à l'allégorie et au symbolisme ordonné des Bestiaires du Moyen Age chrétien, orientés par une convergence du Sens. L'alphabet des bêtes qu'ils instaurent, fondé sur une *similitude* ou *congruence* de la description des animaux et de la doctrine spirituelle¹³⁸, postule une lisibilité du monde animal, un enseignement inscrit dans la nature de chacune des espèces. A quoi correspond, au plan formel, la dominante narrative des vignettes animalières, qui doivent permettre une saisie synthétique des traits et attitudes qui distinguent chacune des bêtes et une claire reconnaissance de leur valeur symbolique.¹³⁹ Eloigné de tout enseignement acquis au spectacle des animaux – qu'il soit d'ordre théologique ou moral: «No aspiro a ser Esopo», déclare-t-il à l'heure d'affirmer le non «engagement» de son esthétique¹⁴⁰ –, Borges renonce aux ressources de la fable et de l'allégorie, opte pour la diversité au détriment de la convergence, ne délivre, enfin, ni leçon ni exemple. La nomination borgésienne des animaux, déviant de la nomenclature adamique que les Bestiaires prennent pour modèle¹⁴¹, est foncièrement et résolument hétérodoxe.

¹³⁸ Cf. Francesco ZAMBON, «Introduzione», in: Richard de Fournival, *Il bestiario d'amore e la risposta al bestiario*, Parma 1987, 5-6.

¹³⁹ Cf. Daniel POIRION, «Histoires dites naturelles», *op. cit.*, 26. Plus fondamentalement, sur les processus de *signification* et de *démonstration* des Bestiaires médiévaux, cf. Christopher LUCKEN, «Les hiéroglyphes de Dieu», *loc. cit.*

¹⁴⁰ «Prólogo», *El informe de Brodie*; *op. cit.*, 399.

¹⁴¹ «Il sacro archetipo del Bestiario medioevale, infatti, è la nomenclatura di Adamo nel Paradiso: i nomi che il primo uomo impose a tutti gli animali, come spiega concordemente la tradizione esegetica di Gen 2, 19-20, rappresentano non soltanto il segno del suo dominio su di essi ma anche, e soprattutto, la sua perfetta conoscenza delle loro «nature» occulte e del loro posto nell'ordinamento provvidenziale del cosmo. [...] La nomenclatura

Ainsi prend sens le détronement symbolique du Lion, également absent du *Manuel* et du *Livre*, et rabaisé à la condition du «chien» dans le poème au titre significativement pluriel – «Leones» – que Borges place, dans *Historia de la noche*, immédiatement après «El tigre», en guise de contrepoint indigne: «Un animal que se parece a un perro / Come la presa que le trae la hembra». ¹⁴² Borges non seulement destitue l'«espèce noble» dont l'*Histoire naturelle* de Buffon fait le paradigme de la constance et de l'unité, mais renverse aussi l'ordre symbolique du Bestiaire chrétien (dont Buffon, à sa manière, est lui-même tributaire), qui identifie dans le «roi de tous les animaux», placé toujours en tête du répertoire, la figure du Verbe incarné, «le lion céleste de la tribu de Juda». ¹⁴³ Mais au-delà de la destitution du Christ-Lion, c'est tout le dispositif de signification du Bestiaire, tendu vers la reconnaissance de l'Unité de la Création et la concordance des faits et valeurs à la fois naturels et théologiques, qui s'en trouve déboîté. Le Bestiaire païen de Borges récuse en fait la primauté de l'*un* et institue en son lieu le *multiple* comme ultime référence du processus signifiant. Ce n'est donc pas un hasard si l'attaque contre la «doctrine platonicienne» entreprise un temps par Borges passe, elle aussi, au nom cette fois de la *confusion* et de l'*anomalie* qui compromettent l'unité de l'archétype, par la révocation du lion:

Ignoro si mi lector precisa argumentos para descreer de la doctrina platónica. Puedo suministrarle muchos: uno, la incompatible agregación de voces genéricas y de voces abstractas que cohabitan *sans gêne* en la dotación del mundo arquetipo; otro, la reserva de su inventor sobre el procedimiento que usan las cosas para participar de las formas universales; otro, la conjetura de que esos mismos arquetipos asépticos adolecen de mezcla y de variedad. No son irresolubles: son tan confusos como las criaturas del tiempo. Fabricados a imagen de las criaturas, repiten esas mismas anomalías que quieren resolver. La leonidad, digamos, ¿cómo prescindiría de la Soberbia y de la Rojez, de la Melenidad y la Zarpidad? A esa pregunta no hay contestación y no puede haberla: no esperemos del término *leonidad* una virtud muy superior a la que tiene esa palabra sin el sufijo. ¹⁴⁴

adamica è quasi un primo e perfetto Bestiario, essa offre al sapere medioevale il paradigma rivelato di ogni conoscenza naturalistica; di quel primordiale ordinamento di tutti gli animali ogni Bestiario aspira ad essere una copia per quanto è possibile fedele e completa, grazie alla quale si trasmetta fino al lettore la sapienza aurorale di Adamo» (Francesco ZAMBON, «Introduzione», *op. cit.*, 10).

¹⁴² *loc. cit.*

¹⁴³ *Le Bestiaire*, *op. cit.*, 56-58.

¹⁴⁴ «Historia de la eternidad», *op. cit.*, 358.

Si pareille critique suggère, comme à l'accoutumée chez Borges, que la philosophie n'est en somme que *mots* («las palabras que se llaman filosofía»¹⁴⁵...), et qu'on ne peut donc attendre davantage de la «léonité» que du «lion», elle indique aussi, plus fondamentalement, que toute unité postulée ne fait que masquer l'incontournable réalité du «mélange» et de la «variété». Révoquer en doute l'archétype du lion, c'est donc renvoyer à leur superstition ceux qui en acceptent l'idée: «Presumo que la eterna Leonidad puede ser aprobada por mi lector, que sentirá un alivio majestuoso ante ese único León, multiplicado en los espejos del tiempo»¹⁴⁶; contre ce «majestueux soulagement», dans lequel l'hypallage transfère ironiquement au «lecteur» le noble caractère du lion, Borges conteste l'intégrité de l'*un* et ravale l'immutabilité au rang de réconfort douteux.

C'est ce renversement qu'opèrent et le *Manuel* et le *Livre*, conçus, jusque dans la succession de leurs versions, comme dispositifs destinés à promouvoir la pensée d'une pluralité irréductible. Car si l'un ne remplace pas l'autre et s'ils circulent tous deux simultanément¹⁴⁷, mettant ainsi en jeu leurs divergences, c'est bien parce que tout en eux rejette l'union et la fusion. Rien de plus étranger en fait au Bestiaire borgésien que la résolution dialectique des oppositions ou l'issue synthétique du *multiple*. Voilà sans doute pourquoi, débordant le catalogue de la faune, Borges emprunte aux *Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket* ce compte rendu fasciné de la résistance au mélange qui caractérise «l'eau des terres australes»:

No era incolora ni era de un color invariable, ya que su fluencia proponía a los ojos todos los matices del púrpura, como los tonos de una seda tornasolada. Dejamos que se asentara en una vasija y comprobamos que la masa del líquido estaba separada en masas distintas, cada una de un tono individual, y que esas vetas no se mezclaban. Si se pasaba la hoja de un cuchillo a lo ancho de las vetas, el agua se cerraba inmediatamente, y al retirar la hoja, desaparecía el rastro. En cambio, cuando la hoja era insertada con precisión entre dos de las vetas, ocurría una separación perfecta, que no se rectificaba enseguida (*M*, 24-25; *L*, 21).

¹⁴⁵ «El hilo de la fábula», *Los conjurados*; O.C., t. III, 481.

¹⁴⁶ «Historia de la eternidad», *op. cit.*, 357.

¹⁴⁷ Sur les rééditions du *Manuel* et du *Livre*, cf. Michel LAFON, *Borges ou la réécriture*, *op. cit.*, 155 sq.

La mixité postulée par Borges est bien de l'ordre de cet assemblage d'*individualités* plurielles et «distinctes» qu'on ne peut fondre. A l'opposé de la «variété» des «couleurs» et des espèces physiques qui, dans l'œuvre du démiurge platonicien, résulte de la combinaison des tons et des corps simples et renvoie à l'unité parfaite de l'Univers¹⁴⁸, le *multiple* borgésien refuse toute analyse ou réduction à l'unité.

Ce principe, le *Manuel* et le *Livre* s'y conforment, en premier lieu, en proposant, et dans la plus pure tradition du Bestiaire, un répertoire de monstres composites, à l'intersection de plusieurs espèces. Du «cent têtes» de l'apologue bouddhiste («un enorme pez, con una cabeza de mono, otra de perro, otra de caballo, otra de zorro, otra de cerdo, otra de tigre, y así hasta el número cien»; *M*, 54; *L*, 63) à la traditionnelle «leucrote» du *Physiologus* et de ses successeurs («Es rapidísima y del tamaño del asno silvestre. Tiene patas de ciervo, cuello, cola y pecho de león, cabeza de tejón, pezuñas partidas, boca hasta las orejas y un hueso continuo en lugar de dientes»; *L*, 65), Borges recense avec délectation les manifestations, conjointes mais inassimilables, du *multiple* dans l'*un*. Tant et si bien que le «Centaure», seulement double, peut bien apparaître à Borges (ou à l'auteur *bicéphale* du *Manuel*, Jorge Luis Borges / Margarita Guerrero...) «la criatura más harmoniosa de la zoología fantástica. 'Biforme' lo llaman las *Metamorfosis* de Ovidio, pero nada cuesta olvidar su índole heterogénea y pensar que en el mundo platónico de las formas hay un arquetipo del Centauro, como del caballo o del hombre» (*L*, 60). Il n'est de bon monstre, et donc d'«être imaginaire» (animal, humain ou divin), qu'irréductiblement hétérogène, inconciliable avec les «formes» pures de l'idéalité platonicienne.

D'où l'insistance de Borges non seulement à noter les mutations des «êtres» qu'il recense, mais aussi les versions contradictoires qui en portent témoignage, au gré desquelles leur identité, confuse parce qu'hétéroclite, chancelle encore d'une autre manière:

Para la *Teogonía* de Hesíodo, las Arpías son divinidades aladas, y de larga y suelta cabellera, más veloces que los pájaros y los vientos; para el tercer libro de la *Eneida*, ave con cara de doncella, garras encorvadas y vientre inmundo, pálidas de hambre que no pueden saciar. [...] Servio, comentador de Virgilio, escribe que así como Hécate es Proserpina en los Infiernos, Diana en la tierra, y Luna en el cielo, y la llaman «diosa triforme», las Arpías son Furias en los infiernos, Arpías en la tierra y Demonios (*Dirae*) en el cielo. También las confunden con las Parcas. (*L*, 30)

¹⁴⁸ PLATON, *Timée*, 61c et 67c-68d ; *op. cit.*, 169 et 179-181.

Aux métamorphoses des divinités se surajoutent les variantes de la mythographie. Et la *confusion* se révèle encore plus grande si l'on étend l'enquête, au-delà d'Hésiode et de Virgile, aux légendes nordiques: «En la mitología medieval de los escandinavos, las Nornas son las Parcas» (L, 156). Les mêmes «êtres» – mais de quelle valeur cette *mêmeté* peut-elle être investie, dès lors qu'elle recouvre des êtres mobiles – réapparaissent sous de nouveaux noms. Et ce qu'il advient des divinités, les animaux «imaginaires» le subissent aussi. Ainsi le «Kraken es una especie escandinava del Zaratán y del dragón de mar o culebra de mar de los árabes» (L, 128). Au terme de ces identifications en chaîne, que rien n'est en mesure d'arrêter, hormis la limitation des compétences de celui qui les découvre, tous les animaux ne sont peut-être qu'un seul et même animal, multiple et changeant; mais aussi n'est-il pas d'animal qui n'en soit en puissance un autre. Car plutôt qu'elles ne contribuent à dresser une table de concordances d'où se dégageraient les principes qui gouvernent la production de l'imaginaire, les équivalences dénombrées répercutent à la fois la labilité du monde («Cada cosa / Es infinitas cosas»¹⁴⁹; «No hay en el orbe una / Cosa que no sea otra, o contraria, o ninguna»¹⁵⁰) et l'instabilité du sujet, à la fois multiple et singulier, qui le contemple: «esa rara / Cosa que somos, numerosa y una».¹⁵¹ De la profusion des variétés à la confusion des variantes, Borges détermine l'espace mouvant dans lequel s'exercent, incertaines et fluctuantes, la perception de l'univers et la connaissance de soi.

C'est pourquoi le Bestiaire borgésien projette la «*varia lección*» des versions successives qu'il recueille sur les espèces elles-mêmes, attribuant de la sorte aux «êtres» des métamorphoses qui sont celles, en fait, de l'imaginaire: «En el curso de las edades, el basilisco se modifica hacia la fealdad y el horror y ahora se lo olvida» (M, 36; L, 44); «A lo largo del tiempo, las Sirenas cambian de forma» (M, 136; L, 189). L'évolutionnisme borgésien, soumis au temps accéléré de l'histoire culturelle, invite à ne considérer l'état de chaque espèce que dans la précarité du changement. D'où la position finale qu'occupe dans le *Manuel* – contre l'ordre alphabétique adopté, dont Borges suggère ainsi le recommencement obligé – le «Baldanders», espèce littéraire recueillie chez Grimmelshausen, dont chaque individu, sous le signe de «la inconstante luna», n'a d'autre présence que celle d'une perpétuelle mutation: «Baldanders (cuyo nombre podemos traducir por 'Ya diferente' o 'Ya otro') [...] es un monstruo sucesivo, un monstruo en el tiempo» (M, 155; L, 41-42). Troublante intégration dans le

¹⁴⁹ «The Unending Rose», *La rosa profunda*; O.C., t. III, 116.

¹⁵⁰ «El ingenuo», *La moneda de hierro*; O.C., t. III, 137.

¹⁵¹ «La luna», *op. cit.*, 198.

Bestiaire d'un animal qui est potentiellement tous les autres, et d'un article qui promet ou menace, aussi vertigineux que la fameuse nuit, «magique entre les nuits», où Shéhérazade se raconte elle-même racontant son histoire¹⁵², de contenir le Bestiaire tout entier, et de prolonger cycliquement, à l'infini, le répertoire des animaux hétéroclites.

Mais en même temps qu'il déroule le catalogue des formes hétérogènes et inconstantes qui hantent le «jardin» (M, 8) des espèces imaginaires – et qu'il les redouble aussi, «de monstruoso modo»¹⁵³, dans les pièges de son texte –, Borges travaille en fait à les produire. En plaçant la trame de son Bestiaire sous la juridiction du rêve et de sa force dissociante, plus puissante que toute «volonté» de générer une entité unique:

Dormido me distrae un sueño cualquiera y de pronto sé que es un sueño. Suelo pensar entonces: Este es un sueño, una pura diversión de mi voluntad, y ya que tengo un ilimitado poder, voy a causar un tigre.

¡Oh, incompetencia! Nunca mis sueños saben engendrar la apetecida fiera. Aparece el tigre, eso sí, pero disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisibile, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro.¹⁵⁴

L'apologue ne doit pas tromper. En dépit des regrets si emphatiquement exprimés, davantage que l'«incompétence» de Borges, c'est le non-sens du projet que le texte met en scène: si les animaux, dans le rêve, sont toujours et forcément «algo diversos»¹⁵⁵, c'est parce que la diversité et la variance sont les conditions mêmes – résolument acceptées – de l'animalité borgésienne: la *fugacité* et les «impures variations de forme» ne sont certainement pas le lot inévitable du *Manuel* et du *Livre*, mais bien plutôt leur ferme option, à la fois théorique et formelle.

Car si le Bestiaire borgésien adopte le principe alphabétique d'un dictionnaire – et s'inscrit en cela dans l'histoire qui déporte le genre du Bestiaire de sa visée théologique vers les formes requises par une encyclopédie de la nature –, c'est pour retenir seulement de son modèle, au mépris de l'exigence de complétude et de systématique qui lui est attachée, le hasard qu'il peut offrir à

¹⁵² «Magias parciales del Quijote», *Otras inquisiciones*; O.C., t. II, 46–47.

¹⁵³ *Ibid.*, 47.

¹⁵⁴ «Dreamtigers», *op. cit.*, 161.

¹⁵⁵ «El sueño», *La rosa profunda*; O.C., t. III, 81.

la lecture des «curieux»¹⁵⁶, le pur plaisir de ses «formes changeantes», qui le rendent en somme aussi mouvant que les espèces qu'il dénombre:

Como todas las misceláneas, como los inagotables volúmenes de Fraser o de Plinio, *El libro de los Seres Imaginarios* no ha sido escrito para una lectura consecutiva. Querriamos que los curiosos lo frecuentaran, como quien juega con las formas cambiantes que revela un calidoscopio. (L, 8)

A ce libre usage du *Livre* contribue, au premier chef, un discret système de renvois – dont un seul est nommément balisé (M, 152; L, 213) –, qui conduisent le lecteur musard (et singulièrement doté de mémoire) du «Kuyata» au «Bahamut», de la «Mandragore» au «Borametz», des «Nornes» aux «Arpies», de la «Salamandre» au «Phénix», des «Sylphes» à la «Salamandre», du «Phénix chinois» à l'«Unicorne», du «Kraken» au «Zaratan», du «Zaratan» au «Fastitocalon»... en un incessant parcours désorienté, auquel aucune logique ne donne sens. Suivre les itinéraires que l'encyclopédie borgésienne suggère revient en fait à se perdre dans un champ indéfini de similitudes et de différences que rien ne mesure. Les espèces se refusent à la taxinomie, et l'ordre alphabétique qui les rassemble n'est que l'armature dérisoire d'un «manuel» impossible, «caso el primero en su género» (M, 9), que Borges présentera significativement, dans sa seconde version, sous l'étiquette, plus imprécise, d'un «livre».

Le paradigme de cette «taxinomie du désordre»¹⁵⁷, on n'aura pas manqué de le remarquer, est évidemment celui de la plus célèbre sans doute des encyclopédies chinoises, l'exquis «*Emporio celestial de conocimientos benévolos*», qui après avoir fait les délices de l'individu Foucault a généreusement contribué au bonheur de ceux qui se réclament de son espèce:

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.¹⁵⁸

¹⁵⁶ «En un libro se sabe con antelación lo que se encontrará; es decir que uno sabe que le espera tal o cual cosa de acuerdo al tipo de libro que se haya elegido. Esto no sucede en una enciclopedia, ya que está regida por el orden alfabético que, esencialmente, es un desorden»... (Roberto ALIFANO, *Conversaciones con Borges, op. cit.*, 81).

¹⁵⁷ Adelia LUPI, *loc. cit.*

¹⁵⁸ «El idioma analítico de John Wilkins», *Otras Inquisiciones*; O.C., t. II, 86.

Les animaux – chargés même d’une trouble animalité seconde, surajoutée par métaphore ou métonymie: il y a les bêtes qui «ressemblent à des mouches» et celles qui ont été peintes avec «un très fin pinceau en poil de chameau»... – y apparaissent certes scandaleusement classés, mais en vertu d’un ordre qui n’est ni plus ni moins arbitraire qu’un autre, attendu que le règne animal – que Borges, en en bannissant le lion, se plaît justement à priver de son *roi* – n’a pas de hiérarchie qui lui soit propre, et qu’il n’est de «connaissance», en définitive, qui ne soit «bénévole», soit soumise au *bon vouloir* de celui qui – «Empereur» ou sujet – la commande ou la construit.

Moins spectaculairement sans doute que l’œuvre de «l’inconnu (ou apocryphe) encyclopédiste chinois»¹⁵⁹, le *Manuel* et le *Livre* sont tout entiers portés par la même force de déstabilisation. En témoignent sobrement les distorsions de leur classement qui, aux dépens des rapports d’inclusion que dicte la logique, juxtapose, en autant d’entrées de même niveau, «El Dragón» (*M*, 63; *L*, 78), «El Dragón chino» (*M*, 66; *L*, 81) et «El Dragón en occidente» (*L*, 84), «El Unicornio» (*M*, 144; *L*, 199) et «El Unicornio chino» (*M*, 147; *L*, 201), ou bien encore, variant arbitrairement leur nom pour les disjoindre dans l’alphabet, «El Ave Fénix» (*M*, 30; *L*, 34) et «El Fénix chino» (*M*, 76; *L*, 100). Sans compter l’article «Fauna china» (*M*, 72; *L*, 95), qui devrait inclure au moins, ce qu’il ne fait pas, les variétés chinoises du phénix, de l’unicorne et du dragon, ainsi que du renard («Zorro chino»; *L*, 214) que le *Livre* ajoute à l’inventaire sans en donner l’équivalent occidental... Dans le «manuel» borgésien, le général n’englobe pas le singulier, et le classement, dépourvu de toute capacité d’intégration et de synthèse, est promis d’emblée aux recoupements et à la redite. La Chine de Borges, de l’«*Emporio celestial*» au répertoire du Bestiaire, désoriente le savoir et mine les bases du discours¹⁶⁰: sa seule faune hétérodoxe impose l’évidence que la zoologie ne peut en aucun cas être *une* et homogène.

Mais cette taxinomie que les artifices logiques du Bestiaire travaillent à défaire en mobilisant contre elle l’*exotisme* de l’Extrême-Orient, les vignettes éparses dans l’œuvre la déjouent aussi à leur manière, dans l’espace même de l’Occident, en un défilé d’espèces aussi «fugaces» et «impures» que le «tigre» du rêve borgésien, si proche du «chien» ou de l’«oiseau»: la «panthère», on l’a vu, répète le tigre («es una variante del tigre», déclare le plus simplement Borges¹⁶¹), le «chat» est un avatar de la «panthère»¹⁶², comme le «coyote» l’est à la fois du «chacal» et de la «hyène»¹⁶³, alors que le «bison» est semblable au

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Cf. Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, 10-11.

¹⁶¹ J.L. BORGES / O. FERRARI, *Diálogos*, *op. cit.*, 20.

¹⁶² «A un gato», *El oro de los tigres*; *O.C.*, t. II, 513.

¹⁶³ «Al coyote», *El oro de los tigres*, *O.C.*, t. II, 515.

«taureau»¹⁶⁴ et que le «lion», quant à lui, peu «félin» de nature, a tout, en revanche, du «chien».¹⁶⁵ Moins que des probables (ou improbables) liens de parenté zoologique, c'est en fait l'indistinction et l'entrechoquement des classes que ces rapprochements indiquent.¹⁶⁶ Comme dans l'utopie linguistique de John Wilkins, le classement se déplie et se perd en «ambiguïtés, redondances et déficiences»: «los géneros y especies que lo componen son contradictorios y vagos».¹⁶⁷ Mais, dans le *Manuel* aussi bien que dans l'essai sur John Wilkins, la leçon disqualifie en fait, en lieu et place de l'ambitieuse utopie d'un seul, les trop confiantes taxinomies de tous: «notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. [...] Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra».¹⁶⁸

Si donc le Bestiaire borgésien est *désorganisé*, c'est parce qu'il mime, et en cela même fait voir, l'essence *inorganique* de l'univers. On se souvient de l'apologue borgésien sur la «rigueur dans les sciences»: le trop minutieux relevé géographique de tel célèbre «Collège de Cartographes», aussi grand que l'«Empire» dont il dresse la carte, est d'avance condamné à subir «les Inclémences du Soleil et des Hivers». De ce qui fut l'orgueil des «Disciplines Géographiques», subsistent seulement des ruines éparées: «En los desiertos del Oeste perduran

¹⁶⁴ «El bisonte», *loc. cit.*

¹⁶⁵ «Leones», *loc. cit.*

¹⁶⁶ Rappelée à des fins de déstabilisation, on reconnaît ici la méthode de Linné, qui exaspère si fort Buffon: «Ne seroit-il pas plus simple, plus naturel & plus vrai de dire qu'un âne est un âne, & un chat un chat, que de vouloir, sans sçavoir pourquoi, qu'un âne soit un cheval, & un chat un loup-cervier?» («De la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle», *op. cit.*, 19).

¹⁶⁷ «El idioma analítico de John Wilkins», *op. cit.*, 86.

¹⁶⁸ *Ibid.* La leçon, de portée clairement épistémologique, semble bien rencontrer celle de Lamarck sur l'«invention» du classement: «La nature n'a rien fait de semblable; et au lieu de nous abuser en confondant nos œuvres avec les siennes, nous devons reconnaître que les *classes*, les *ordres*, les *familles*, les *genres* et les *nomenclatures* à leur égard, sont des moyens de notre invention, dont nous ne saurions nous passer, mais qu'il faut employer avec discrétion, les soumettant à des principes convenus, afin d'éviter les changements arbitraires qui en détruisent tous les avantages. [...] Aussi l'on peut assurer que, parmi ses productions, la nature n'a réellement formé ni classes, ni ordres, ni familles, ni genres, ni espèces constantes, mais seulement des individus qui se succèdent les uns aux autres, et qui ressemblent à ceux qui les ont produits. Or, ces individus appartiennent à des races infiniment diversifiées, qui se nuancent sous toutes les formes et dans tous les degrés d'organisation»... (LAMARCK, *Philosophie zoologique*, Paris 1994, 79; cf. aussi BUFFON, «De la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle», *op. cit.*, 19). Le propre de Borges, pourtant, est d'insinuer qu'il n'est ni «discrétion» ni «principes» qui soient en mesure d'éviter les changements arbitraires»...

despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y Mendigos». ¹⁶⁹ Les rigueurs de la nature peuvent bien plus que la «rigueur» des sciences. Mais le Bestiaire borgésien, lui, dénonçant l'arbitraire des classifications et ébranlant ainsi sa propre assise, est d'avance protégé contre cet éparpillement. Car si la «Carte», une fois déchiquetée, devient le refuge précaire des «Animaux» et des «Mendiants», le texte de Borges, contrairement à elle, prend d'entrée de jeu le parti de l'animalité et de l'errance. Faisant le deuil de cette «rigueur» qui confond exactitude et vérité, le *Manuel* et le *Livre* évoluent tous deux, et simultanément, dans leurs formes autant que dans leur dessein philosophique, sur les modes de la variance et du nomadisme.

Car c'est la textualité même du Bestiaire qui tire toute la leçon – et aussi la restitue – de cette animalité plurielle dont Borges collectionne les manifestations éparses. D'où la parfaite adéquation formelle des notices – issues d'un collage hétéroclite de citations non assimilées («Son múltiples las fuentes de esta 'silva de varia lección'; las hemos registrado en cada artículo. Que alguna involuntaria omisión nos sea perdonada»; *L*, 8) – à la morphologie des «monstres» dont le texte énumère les parties hétérogènes. Le Bestiaire borgésien est même si *monstrueux* dans sa composition, qu'à son auteur bicéphale il ajoute ceux des notices – signées «Kafka», «C.S. Lewis», «T'ai P'ing Kuang Chi», «Wang Ta-Hai», «William T. Cox» ou «*La légende dorée*» –, entièrement constituées d'une citation. ¹⁷⁰ Juste convenance du «cent têtes» bouddhiste et du centon borgésien.

De là aussi l'équivalence suggérée de la résurrection des animaux et de leur résurgence littéraire. Si le «Phénix» – «pájaro inmortal y periódico» – renaît de ses cendres, il réapparaît aussi de texte en texte:

Pocos mitos habrá tan difundidos como el del Fénix. A los autores ya enumerados [Hérodote, Tacite, Pline, Claudien] cabe agregar: Ovidio (*Metamorfosis*, XV), Dante (*Inferno*, XXIV), Shakespeare (*Enrique VIII*, v, 4), Pellicer (*El Fénix y su historia natural*), Quevedo (*Parnaso español*, VI), Milton (*Samson Agonistes*, *in fine*). Mencionaremos asimismo el poema latino *De Ave Phoenix*, que ha sido atribuido a Lactancio, y una imitación anglosajona de ese poema, del siglo VIII. Tertuliano, San Ambrosio y Cirilo de Jerusalén han alegado el Fénix como prueba de la resurrección de la carne. Plinio se burla de los terapeutas que prescriben remedios extraídos del nido y de las cenizas del Fénix. (*M*, 31-32; *L*, 36)

¹⁶⁹ «Del rigor en la ciencia» («Museo»); *El hacedor*, O.C., t. II, 225. Sur la valeur de l'apologue pour une théorie de la connaissance, cf. Luis Jorge PRIETO, *Pertinence et Pratique*, Paris 1975, 146 et passim.

¹⁷⁰ Dans le même esprit de polyphonie littéraire, le prologue du *Manuel* concluait par des remerciements à d'autres *collaborateurs*: «Queremos asimismo agradecer la colaboración de Leonor Guerrero de Coppola, de Alberto D'Aversa y de Rafael López Pellegrini» (*M*, 9).

Ainsi encore pour «Baldanders»: suggéré à Hans Sachs par un passage de l'*Odyssée*, il «*resurgit* dans le sixième livre du roman fantastico-picaresque de Grimmelshausen *Simplicius Simplicissimus*» (M, 155; L, 41; je souligne). Selon les pieux exemples de Saint Ambroise et de Cyrille de Jérusalem, mais à d'autres fins que théologiques, Borges «allègue» les animaux comme «preuve de la résurrection» des textes. L'éloge de la variété du monde et des «créatures» aboutit en fait, comme dans les quatre-vingt-deux vers du très whitmanien «Otro poema de los dones», à célébrer la perpétuelle renaissance, et partant l'infinitude, de la littérature:

Gracias quiero dar al divino
Laberinto de los efectos y las causas
Por la diversidad de las criaturas
Que forman este singular universo
[...]
Por el hecho de que el poema es inagotable
Y se confunde con la suma de las criaturas
Y no llegará jamás al último verso
Y varía según los hombres.¹⁷¹

C'est bien aussi le sens de la «somme» progressive et «inépuisable» qui se constitue, et surtout s'annonce, dans le passage d'une version du Bestiaire à l'autre. Si le *Manuel* s'ouvre en présentant la «zoologie fantastique» comme un «art combinatoire» contre toute attente limitée, c'est pour affirmer aussitôt, et paradoxalement, l'infinitude de son dénombrement:

Pasemos, ahora, del jardín zoológico de la realidad al jardín zoológico de las mitologías, al jardín cuya fauna no es de leones sino de esfinges y de grifos y de centauros. La población de este segundo jardín debería exceder a la del primero, ya que un monstruo no es otra cosa que la combinación de elementos de seres reales y que las posibilidades del arte combinatorio lindan con lo infinito. En el centauro se conjugan el caballo y el hombre, en el minotauro el toro y el hombre (Dante lo imaginó con rostro humano y cuerpo de toro) y así podríamos producir, nos parece, un número indefinido de monstruos, combinaciones de pez, de pájaro y de reptil, sin otros límites que el hastío o el asco. Ello, sin embargo, no ocurre; nuestros monstruos nacerían muertos, gracias a Dios. Flaubert ha congregado, en las últimas páginas de la tentación,

¹⁷¹ «Otro poema de los dones», *El otro, el mismo*; O.C., t. II, 314.

todos los monstruos medievales y clásicos y ha procurado, sus comentadores nos dicen, fabricar alguno; la cifra total no es considerable y son muy pocos los que pueden obrar sobre la imaginación de la gente. Quien recorra nuestro manual comprobará que la zoología de los sueños es más pobre que la zoología de Dios.

[...]

Por lo demás, no pretendemos que este libro, acaso el primero en su género, abarque el número total de los animales fantásticos. Hemos investigado las literaturas clásicas y orientales, pero nos consta que el tema que abordamos es infinito. (*M*, 8-9)

Le *Livre*, quant à lui, efface toute trace du paradoxe et, appelant à des collaborations futures qui augmenteraient le nombre des «têtes» de son multiple auteur, affiche sans réserve son incomplétude et sa tentation de l'infini:

Un libro de esta índole es necesariamente incompleto; cada nueva edición es el núcleo de ediciones futuras, que pueden multiplicarse hasta el infinito.

Invitamos al eventual lector de Colombia o del Paraguay a que nos remita los nombres, la fidedigna descripción y los hábitos más conspicuos de los monstruos locales. (*L*, 7)

Manière, aussi, de *délocaliser* le savoir en faisant se confronter les zoologies de l'Europe, de la Chine et de l'Amérique (le Bestiaire recense aussi la «Fauna de los Estados Unidos»; *M*, 74; *L*, 98), et de constituer le «lecteur» en auteur *monstrueux* des «éditions futures».

Métamorphoses, résurgence et infinitude, variété et hétérogénéité: il n'est de propriété du monde animal figuré par Borges qui ne définisse en miroir les paramètres de la poétique borgésienne. Parent insigne de la «Cétologie» de Melville, le double Bestiaire de Borges, *zootexte* né de l'hybridation du jardin et des livres, prend fait et cause pour l'*animalité* – multiplicité et variance – de la littérature.

Borges en son jardin

CAPANGO. Animal imaginario que según la creencia popular puede transformarse en tigre.

Félix Coluccio, *Diccionario de voces y expresiones argentinas*.¹⁷²

Il n'est certainement pas indifférent que le *Manuel* s'ouvre sur la scène du «jardin zoologique» et de la contemplation du «tigre», en la réélaborant de manière impersonnelle, dans le registre approprié au genre didactique dont le texte se réclame:

A un chico lo llevan por primera vez al jardín zoológico. Ese chico será cualquiera de nosotros o, inversamente, nosotros hemos sido ese chico y lo hemos olvidado. En ese jardín, en ese terrible jardín, el chico ve animales vivientes que nunca ha visto [...]. Ve por primera vez la desatinada variedad del reino animal, y ese espectáculo, que podría alarmarlo u horrorizarlo, le gusta. [...] el tigre de trapo y el tigre de las figuras de la enciclopedia lo han preparado para ver sin horror al tigre de carne y hueso. Platón (si terciara en esta investigación) nos diría que el niño ya ha visto al tigre, en el mundo anterior de los arquetipos, y que ahora al verlo lo reconoce. Schopenhauer (aún más asombrosamente) diría que el niño mira sin horror a los tigres porque no ignora que él es los tigres y los tigres son él o, mejor dicho, que los tigres y él son de una misma esencia, la Voluntad. (*M*, 7-8)

Le geste est double. Il dépouille en apparence Borges de l'un de ses traits biographiques les plus personnels¹⁷³ en en faisant l'attribut commun de «cualquiera de nosotros», mais inversement aussi, il marque distinctement le *Manuel* du sceau de l'autobiographie. L'hypothèse dérivée de Schopenhauer – «él es los tigres y los tigres son él» – crypte à peine l'identité fermement déclarée par l'infatigable visiteur du jardin zoologique: «yo soy el tigre».¹⁷⁴

¹⁷² Buenos Aires 1985, 63. «...recuerdo también haber leído que Julio César creía en la metamorfosis de ciertos hombres que podían asumir la forma de un animal. [...] Esa misma idea de la metamorfosis está en la leyenda guaraní del lobizón y en la leyenda cordobesa del tigre capiango» (Roberto ALIFANO, *Conversaciones con Borges*, op. cit., 83).

¹⁷³ Immanquablement rappelé par chacun de ses biographes, du très sérieux Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, *Jorges Luis Borges. Biographie littéraire*, Paris 1983, 53-56, à la proluxe et tendancieuse María Esther VÁZQUEZ, *Borges. Esplendor y derrota*, Barcelona 1996, 33.

¹⁷⁴ «Nueva refutación del tiempo», loc. cit.

Mais si Borges se confond avec le tigre, et au-delà avec chacun des animaux que son Bestiaire nomme, ce n'est pas uniquement en raison d'une communauté d'«essence» formulée sous les auspices de Schopenhauer, ou encore en vertu du principe – admis par l'idéalisme de Berkeley-Borges, pour qui seul existe «el mundo aparential que urden los sentidos»¹⁷⁵ – selon lequel il ne peut y avoir de tigre que perçu – ou plutôt «ourdi» – par le Moi borgésien. Plus radicalement encore, l'équivalence du tigre et de Borges tient au fait que celui-ci, autant que celui-là, est de nature à entrer dans le *Livre*, plus hospitalier encore que le *Manuel*:

El número de este libro justificaría la inclusión del príncipe Hamlet, del punto, de la línea, de la superficie, del hipercubo, de todas las palabras genéricas y, tal vez, de cada uno de nosotros y de la divinidad. En suma, casi del universo. (L, 7)

Si le *Livre des êtres imaginaires* est capable d'accueillir – «peut-être» ou «presque» – et la «divinité» et l'«univers» et «chacun de nous», il est tout particulièrement apte à recevoir la figure de son auteur. Le *Speculum* borgésien est en fait aussi le miroir de Borges: le *cercle du savoir* que trace l'encyclopédie des animaux et des «êtres» se referme potentiellement sur l'«être» même de l'encyclopédiste. Et si ce dernier ne figure pas nommément à l'inventaire du monde qu'il propose, c'est l'inventaire tout entier qui restitue son «visage»:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.¹⁷⁶

Mais le portrait de Borges n'est certainement pas l'effet indirect et involontaire du «patient labyrinthe» de son œuvre. A la recherche du «libro que lo justificará ante los otros»¹⁷⁷, et conscient que «l'or des tigres» lui vient des «mémoires de l'encyclopédie»¹⁷⁸, Borges fait de l'encyclopédie («el género literario que yo prefiero»¹⁷⁹) le lieu où inscrire sa propre mémoire. C'est bien pourquoi, en

¹⁷⁵ *Ibid.*, 144.

¹⁷⁶ «Epílogo», *El Hacedor*; O.C., t. II, 232. Cf. aussi «La suma», *Los conjurados*; O.C., t. III, 470.

¹⁷⁷ «Junio, 1968», *Elogio de la sombra*; O.C., t. II, 376.

¹⁷⁸ «El otro tigre», *loc. cit.*

¹⁷⁹ Roberto ALIFANO, *Conversaciones con Borges, op. cit.*, 81.

guise d'«épilogue» à ses «Œuvres Complètes», voisin ainsi du tigre des «gravures» qui inaugurent sa connaissance des animaux, ou mieux, se substituant à lui, c'est au travers de sa propre «notice» biographique, tirée d'une future «*Enciclopedia Sudamericana*» à paraître en l'an «2074», que Borges choisit de se représenter.¹⁸⁰

Visitant et faisant visiter, au hasard de la nature et des livres, la «folle variété du règne animal», mais s'exhibant aussi lui-même à la place du tigre, c'est, doublement, Borges au jardin des espèces.

Universität Zürich

¹⁸⁰ «Epílogo»; O.C., t. III, 505. Réplique imaginaire du *Diccionario enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes* (Barcelona 1887-1898, 23 v.), le célèbre «Montaner y Simón», jardin des premiers tigres borgésiens (cf. «Mi último tigre», *loc. cit.*).

Table des matières

Bestiaires

1. Willene B. Clark, *Twelfth and Thirteenth-Century Latin Sermons and the Latin Bestiary* 5
 2. Maurizio Perugi, *Le centaure poursuivi. Esquisse d'une recherche littéraire et figurative à propos des Sagittaires dans la «Mort Aymeri» et d'une figure marginale au f° 5 du chansonnier provençal R* 21
 3. Richard Trachsler, *L'écu, une fenêtre sur le coeur. Sur le bestiaire héraldique des traductions françaises du traité héraldique de Johannes de Bado Aureo* 57
 4. Michel Jourde, *Bruits de la nature et ordre du discours. La voix de l'oiseau dans le discours ornithologique aux XVIe et XVIIe siècles* 79
 5. Fabrizio Gonnelli, *Il bestiario esamerale: poesia biblica bizantina e barocca* 105
 6. Juan Rigoli, *Borges au jardin des espèces* 133
 7. Christopher Lucken, *Écriture et vocation des Bestiaires* 185
-
8. Dieter Polloczek, *Recycling Semiotik Junk in William Gaddis's «JR»* 203
 9. Massimo Fusillo, *Ripensando la critica tematica: l'identità sdoppiata* 231