

the pale of his or her textual and cultural expectations, *Paradis* nonetheless collects and celebrates the detritus of human, finite experience. *Finnegans Wake* is much like *Paradis* in its ambivalence towards its own finitude: Joyce lovingly fingers over the fragments of culture, while at the same time providing such a wide-ranging scope of inclusion (literary and non-literary forms, diverse languages), that his reader is drawn into an infinite perspective on culture.

Infinity is the idea of paradise haunting *Finnegans Wake* and *Paradis*; it is also the formal principle responsible for the difficulty of these texts — their digressive structure, their mixing of genres, their fragmentation of discourse. In these postmodern literary texts, infinity is not a desired totality of meaning so much as an actual and sudden "egress" through which the reader passes, moving into exile, a freedom to contemplate multiple semantic pathways. The infinite text is riddled with seams, gaps, tunnels, layers (however we want to characterize its discontinuities) which obstruct the progress of reading and frustrate linear expectations, opening the mind instead onto perspectives that are simultaneous and (almost) divine.

In our reading, then, we should recognize that there are and always have been texts that write paradise, just as we have always recognized, among us, certain persons — prophets, priests, lovers and lunatics — who contemplate that state. Julia Kristeva has written of the postmodern text as a "borderline writing which in other civilizations and times had analogies in the mystical tradition," a writing "venturing into the darkest regions where fear, anguish, and a defiance of verbal clarity originate."³⁷ "Everything is paradise in this hell": the experience of the infinite text is one of pleasure and pain, affirmation and deep resistance. Whatever the difficulty and 'anguish' involved, it is nonetheless true that texts which imagine and enact infinity help the reader to gain a wider perspective on the possibilities of art — and life — in general.

University of Saskatchewan

37 Julia Kristeva, "Postmodernism?" in *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, ed. Harry R. Garvin (Lewisburg: Bucknell UP 1980) 139-141.

La Poétique de J.L. Borges et un autre roman historique

1. LA QUÊTE DE BORGES

"La quête d'Almotasim" (une note à l'*Historia de la eternidad* de Borges qui fut incorporée en qualité de conte à *Ficciones*) raconte un roman écrit par un certain Mir Bahadur Ali, où un étudiant découvre chez un homme les traces d'un autre. Mais le contact entre ces deux n'a pas été direct: il s'est imposé à travers plusieurs rencontres, plusieurs hommes, plusieurs influences intermédiaires. Ainsi commence, pour le protagoniste, "la insaciable busca de un alma a través de los delicados reflejos que ésta ha dejado en otras."¹

Celle-ci pourrait être la description d'une situation qui a hanté nos recherches à Louvain pendant les dernières années. Nous avons entrepris l'étude des modèles narratifs reconnus comme propres par un groupe d'écrivains et critiques latino-américains des années 60, dont les chefs de file s'appelaient Carlos Fuentes et Emir Rodríguez Monegal. Il s'agit de ceux qui nommaient leur production "la nueva novela," ceux dont le succès commercial international fut appelé "le boom"; ceux, enfin, qui étaient considérés amèrement par le reste du discours littéraire de l'époque "la mafia,"² l'olympie machiavélique et inaccessible, communiste pour les uns et pro-impérialiste pour les autres. Le long de notre travail, nous avons dû nous rendre à une évidence: la confrontation des techniques et des

1 Jorge Luis Borges, "El acercamiento a Almotasim," *Historia de la eternidad*, 6ème éd. (1958; Madrid/Buenos Aires: Alianza Emecé 1984).

2 Les polémiques des années 60-70 sur un ensemble de romans latino-américains qui connurent un fulgurant succès dans ce continent, en Europe et aux Etats-Unis, se sont développées dans les revues et dans des discussions publiques. Les heureux romanciers et leurs partisans appelaient leur production "la nueva novela"; leurs détracteurs appuyaient la dénomination de "boom," terme du marketing qui faisait allusion au succès commercial (avec la connotation, bien sûr, de qualité discutable). Le terme de "mafia" fut utilisé par Luis Guillermo Piazza dans un petit livre satirique, *La Mafia* (México: Joaquín Mortiz 1967). En préparation: Luz Rodríguez-Carranza, "Las polémicas de la 'nueva novela.'"

métatextes internes et externes de la "nueva novela" tisse une trame dans laquelle se perçoivent les traces d'une poétique fondatrice: celle de Jorge Luis Borges, la "constitución borgiana," comme l'a appelée Carlos Fuentes.³ Ainsi, à un certain moment nous nous sommes dit, comme le personnage de Mir Bahadur Ali: "en algún punto de la tierra hay un hombre de quien procede esa claridad, en algún punto de la tierra está el hombre que es igual a esa claridad."⁴

Le discours borgésien fut, dès les années trente, l'expression la plus reconnue d'un groupe d'intellectuels du Río de la Plata, dont le comportement culturel a été analysé par Alejandro Losada:⁵ métropolitains, isolés dans leur propre société, ils méprisaient la 'réalité' et dessinaient leur propre espace vital. Leur conscience de l'histoire, dit Losada, était 'catastrophique.' Ils avaient lutté pour apporter la civilisation européenne et transformer la barbarie nationale: la démocratisation de la métropole les ignorait, leur projet était un échec: le capitalisme n'était pas la civilisation, mais le chaos. Et le groupe (dont la revue *Sur* constitue la manifestation la plus connue) n'avait pas de projet alternatif. Ils ne se sentaient plus responsables de l'histoire telle qu'elle se développait sous leurs yeux: ils ont préféré penser que la vraie histoire suivait des chemins insoupçonnés.

La conception borgésienne de l'histoire, exposée dans *Historia de la eternidad* (1953), impliquait une poétique qui avait déjà été détaillée dans trois textes considérés comme fondateurs par Emir Rodríguez Monegal:⁶ "El arte narrativo y la magia," le prologue à *La invención de Morel* de Bioy Casares, et une conférence sur la littérature fantastique à Montevideo.⁷ En 1930, Borges devançait, effectivement, les courants des années soixante-dix: la narratologie, les études sur la transtextualité et les recherches sur la polyphonie. Son contemporain n'était donc pas Lubbock — qui publiait en 1925 *The Craft of Fiction* — mais Bakhtine. Pourtant, la canonisation

3 Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana* (México: Joaquín Mortiz 1969) 23.

4 Borges, "El acercamiento" 145.

5 Alejandro Losada, "La literatura marginal en el Río de la Plata 1900-1960," *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, ed. José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi (Madrid: José Esteban 1984) 287-338.

6 Emir Rodríguez Monegal, "La narrativa hispanoamericana. Hacia una nueva 'poética,'" *Teoría de la novela*, ed. S. Sanz Villanueva y C.J. Barbachano (Madrid: Sociedad General Española de Librería, S.A. 1976) 171-228.

7 "El arte narrativo y la magia," *Sur* 5 (1932): 172-179. Le prologue à *La invención de Morel* date de 1940, et la conférence sur le fantastique, à Montevideo, citée par Rodríguez Monegal tint lieu le 2 septembre 1949, à "Amigos del Arte."

critique, évidente aujourd'hui, fut lente: il fallut attendre les structuralistes français — Ricardou, Genette — pour qu'on en parle trente ans après. Mais si les philosophes l'ont lu d'après Foucault et Deleuze, et si les postmodernistes l'ont trouvé chez Umberto Eco, les narrateurs, eux, l'avaient lu en espagnol bien avant, et à un autre niveau. Rodríguez Monegal l'exprime comme suit:

Fueron los narradores los que mejor entendieron lo que Borges y Bioy Casares estaban realizando: tanto Onetti como Cortázar estudiaron sus obras; más tarde, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, Guillermo Cabrera Infante y Manuel Puig, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas habrían de indicar de manera diversa que la teoría y práctica de Borges no les era ajena.⁸

Ce qui est suprenant c'est que ces romanciers de la "nueva novela," les critiques qui les ont canonisés, et beaucoup d'autres non intégrés dans la 'mafia' affirment qu'ils appliquent une poétique de l'histoire qui ne coïncide apparemment pas toujours avec leur propre espace social, ni avec leurs projets culturels: si on peut sans difficultés classer Julio Cortázar, par exemple, jusqu'à *62 modelos para armar* (1968), comme un exemple de producteur 'autonome,' c'est-à-dire, marginal par rapport au projet culturel au pouvoir dans son pays,⁹ il sera très ardu de faire entrer là-dedans certains écrivains des Caraïbes des années soixante, groupe totalement opposé dans son comportement politique et dans ses attentes à celui des intellectuels de *Sur* au Río de la Plata.

La question devient passionnante pour le comparatiste. Qu'est-ce qui a séduit tellement d'intellectuels dans ce modèle? Une explication générale peut s'avancer si nous reprenons les réflexions d'Angel Rama sur la 'technification,' qui dans les années soixante était une valeur "neutre": utiliser un programme technique ne signifiait nullement adopter le système

8 Rodríguez Monegal 277.

9 J'utilise la classification de Alejandro Losada. Le comportement des groupes "marginaux," appelés plus tard "autonomes," est analysé dans plusieurs articles de Losada. Une description complète se trouve dans "Los modos de producción cultural de los estratos medios urbanos en América Latina: las culturas dependientes (1780-1920) y las culturas autónomas (1840-1970)," *Revista de crítica literaria latinoamericana* 6 (1977): 7-36; et dans "Funciones de los sistemas literarios marginales en los espacios metropolitanos. El caso Río de la Plata (1920-1980)," *Perspectivas de comprensión y de explicación de la narrativa latinoamericana*, ed. J. M. López y Julio Penate (Neuchâtel: Edizioni Casagrande 1982) 113-131.

idéologique qui l'avait produit.¹⁰ Un avantage pour l'adaptation fut, sans doute, le fait que l'application romanesque de sa poétique n'intéressa jamais Borges lui-même, parce que toute activité 'réelle' était pour lui inutile: seul était valable ce qui était imaginaire, et qui appartenait à une dimension transcendente de l'univers. Ses raisons se trouvent clairement exposées dans le prologue de *Ficciones*:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros: el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos... Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios.¹¹

Beaucoup d'écrivains ont essayé d'écrire ces livres imaginaires depuis 30 ans en Amérique latine et dans le reste du monde. Le projet de lecture de Borges à travers les romanciers est immense, et il l'est encore plus si nous voulons aussi analyser les nouveaux contextes dans lesquels les techniques — pas nécessairement nouvelles, mais 'borgésianisées' — ont été adoptées, et à quelles conceptions elles ont servi: là le projet devient utopique et impossible, exactement le genre d'entreprise que le vieux maître affectionnait particulièrement. Je ne vais donc pas le faire ici, mais je vais imaginer une petite parcelle: la reprise dans le contexte d'un genre, le roman historique, de quelques techniques aptes, selon Borges, à écrire l'histoire de l'éternité. Et, pour plagier la blague sur le professeur allemand racontée par Jaime Concha, "nos disculpamos de antemano por no haber escogido un tema más amplio."¹²

2. 'HISTOIRE' ET 'FICTION': LA CAUSALITÉ

Le roman historique, selon ses tenants au XIX^{ème} siècle, se propose deux référents, deux codes d'interprétation: la fable et l'histoire, en d'autres mots, la fiction et la réalité, le vraisemblable et la vérité. Mais de nos jours, comme l'affirme Zima, "il existe un consensus sur le fait (historique) que l'Histoire n'est abordable pour la théorie qu'en tant qu'elle est médiatisée par des textes parlés ou (le plus souvent) écrits."¹³ Ces textes sélectionnent, et cette sélection obéit à une loi arbitraire, qui émane de la nécessité de

10 Angel Rama, "La tecnificación narrativa," *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980* (Caracas: Instituto colombiano de cultura 1982) 294-360.

11 Jorge Luis Borges, *Ficciones* (Buenos Aires: Emecé 1956) 12.

12 Jaime Concha, "Borges y la historia," *Revista Iberoamericana* 123-124 (1983): 472.

13 Peter Zima, "L'histoire dans le texte," *Revue de l'Université de Bruxelles* 3-4 (1979): 299.

cohérence de toute structure narrative: LA CAUSALITÉ. Sans causalité il n'y a pas de récit, que ce soit 'réel' ou 'fictif': et l'application de cette règle a déterminé les rapports entre 'texte historique' et 'texte fictionnel.'

Pour Walter Scott, il n'y avait pas de contradiction entre ces termes: un microcosme causal reproduisait ou expliquait les grandes règles du macrocosme historique, ce dernier étant considéré le rapport juste et vrai. La fiction était une petite histoire individuelle, qui s'enchaînait dans l'histoire générale pour la médiatiser, pour l'humaniser, pour la rendre plus compréhensible. Elle était, bien sûr, 'fausse,' mais quelques graines de vérité¹⁴ suffisaient pour la référer à un autre texte, l'historique. Le double rapport entre 'la vérité' et 'le vraisemblable' permettait une interprétation mutuelle: la fiction expliquait l'histoire avec les codes du quotidien, et l'histoire permettait la contextualisation temporelle de la fiction, en l'inscrivant dans une chaîne de successions et causalités considérée juste par un groupe social déterminé. En Amérique latine, les codes romantiques furent les mêmes: ainsi Amalia, le personnage de José Mármol, souffrait, aimait et mourait selon les causes et les effets de la dictature de Rosas.

Plus tard le naturalisme étudia autrement les situations d'injustice sociale: les personnages réagissaient selon leurs origines raciale et économique. *En la sangre* de Cambaceres est devenu en Argentine l'exemple obligé avec la dichotomie 'civilisation et barbarie' du *Facundo* sarmientin. "Novela de la tierra," "novela indigenista," "novela regionalista," sont les noms employés par les historiens pour définir cette conception du roman qui s'appuie sur un consensus 'scientifique' pour expliquer les événements historiques.

3. 'HISTOIRE' ET 'FICTION': LA CAUSALITÉ BORGÉSIE

Un des sujets favoris de Borges est celui de la fiction. Elle peut être 'réaliste,' nous dit-il, quand elle parle de ce que les lecteurs ont compris déjà, ou bien 'magique' ou 'fantastique' quand on parle de l'inconnu. La différence entre les deux types de fiction est la causalité qu'ils suivent: a) la fiction 'réaliste' imite la causalité du monde 'réel,' selon que la conçoit le discours de la science; et b) la fiction qui suit la causalité de la magie est celle du roman d'aventures, lequel "posee un vinculo inevitable entre cosas distantes."¹⁵

14 Walter Scott, *Waverley Novels* (London: MacMillan 1982) Vol. 25 235.

15 Rodríguez Monegal 221.

Causalité et chronologie sont apparemment synonymes dans une narration. Mais si c'est comme ça, c'est parce que nous sommes habitués à accepter cette causalité monolinéaire et à la considérer comme la seule possible. Si nous éliminions la chronologie, nous pourrions peut-être découvrir d'autres causalités et détruire notre conception du temps: en d'autres mots, essayer d'imaginer l'éternité.

L'éternité, nous dit Borges, est une interprétation humaine. Il y en a eu des centaines, à tel point que le temps est l'histoire des éternités des hommes. Borges analyse plusieurs d'entre elles: celle des archétypes platoniques, celle des chrétiens, celle de l'éternel retour. Et l'histoire 'des' éternités, ou plutôt, de 'ses' éternités, nous donne le quid de l'énigme. Il a choisi quelques images, et il les a liées entre elles: ce sont celles qu'il se rappelle lui-même, celles que sa mémoire a choisies. Et ceci le conduit à une hypothèse:

Es sabido que la identidad personal reside en la memoria y que la anulación de esa facultad comporta la idiotez. Cabe pensar lo mismo del universo. Sin una eternidad, sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido, y en ella nuestra historia personal — lo cual nos afantasma incómodamente.¹⁶

La mémoire d'un homme nous permet d'imaginer la mémoire du temps: le miroir de ce que chacun se rappelle des souvenirs des autres. Quand un homme interprète, quand il formule une hypothèse, quand par la suite il agit, il actualise dans ses connaissances et décisions d'aujourd'hui les interprétations des hommes du passé. De cette actualisation il ne reste pas de traces dans la communication personnelle, et l'oralité est synonyme d'oubli: c'est seulement dans les textes qui flottent, ambigus et miroitants, les souvenirs humains. La mémoire de l'histoire universelle se trouve, donc, dans l'écrit.

Mais attention: interpréter l'éternité borgésienne comme la polyphonie infinie des textes serait ignorer les précisions qui se répètent dans l'*Historia de la eternidad*. Dans un texte, nous dit Borges, nous ne lisons pas directement les autres voix, et nous ne devons pas non plus les y chercher: il y a un seul 'je' dans un texte, un seul sujet d'énonciation, qui a incorporé les autres. D'un 'je' à un autre, le temps n'existe pas, parce qu'il n'y a pas de mémoire. Quand nous nous réveillons, même si nous avons dormi 24 heures, le dernier instant pour nous est toujours le dernier dont nous nous

¹⁶ Borges, *Historia* 37.

souvenons, c'est-à-dire, l'instant qui précède l'assoupissement. Et il en va de même pour la conscience du 'moi.'

Pour imaginer l'éternité, Borges cite Schopenhauer:

Una infinita duración ha precedido a mi nacimiento. Qué fui yo mientras tanto? Metafísicamente podría quizá contestarme: "yo siempre he sido yo; es decir, cuantos dijeron yo durante ese tiempo, no eran otros que yo."¹⁷

'Je' se souvient des autres, et se fait siens leurs mots: le mécanisme de l'éternité est la TRADUCTION, et Borges l'étudie dans son article "los traductores de las mil y una noches," lequel fait partie, et ce n'est pas un hasard, de l'*Historia de la eternidad*. Le 'je' qui écrit ne traduit pas seulement son interprétation d'un autre texte, mais la modifie en incorporant ce qu'il croit être les interprétations futures de ses lectures. Il traduit aussi sa propre hypothèse sur l'horizon de lectures et de lois qui l'attend, horizon qui se souviendra de lui par après. Traduction d'une langue en une autre, d'un siècle en un autre, d'un système de codes en un autre... d'un 'je' en un autre. L'éternité est possible dans un roman, si l'on utilise et combine pour la chercher ces deux méthodes parallèles: la causalité multiple et la traduction perpétuelle.

4. LA CAUSALITÉ MULTIPLE

On peut réussir l'application de cette méthode en détruisant l'organisation univoque du texte. Les causalités, nous dit Borges dans sa conférence sur la littérature fantastique¹⁸ se multiplient dans un texte en employant quatre choix narratifs: a) l'oeuvre dans l'oeuvre, b) la contamination de la réalité par le rêve, c) le voyage dans le temps, et d) le double. Il ne s'agit pas ici de thèmes ou de motifs, mais de techniques discursives. Grâce à elles, on peut concevoir une vision plus profonde et complexe du monde, tissée avec des possibilités infinies.

La première des techniques correspond à la 'mise en abîme.' Déjà Cervantes l'utilisait pour instaurer la conscience de la fiction dans la fiction même, et parmi les romanciers de la "nueva novela" très peu ont résisté à la tentation de l'employer: si l'on se cherche une identité, le premier reflet que l'on guette c'est la confirmation du propre métier. On se fait exister tel qu'on se voudrait personnage, dans le propre devenir, puisque c'est la seule certitude possible. Et le personnage qui écrit à l'intérieur de l'oeuvre, en

¹⁷ Borges, *Historia* 22-3.

¹⁸ Rodríguez Monegal 221.

expliquant les principes de son métier et les objectifs qu'il s'est fixés évolue vers la fin des années soixante. Il était écrivain dans *Rayuela*: il devient subtilement historien, il ne déguise plus son récit avec le masque de la fiction. Melquiades, en *Cien años de soledad*, le Compilador de *Yo el Supremo*, Marcelo Maggi, de *Respiración artificial*, développent la poétique de l'histoire, celle de la mémoire du temps. Et ce sera Carlos Fuentes, chef de file indiscuté de la "nueva novela" et du "boom," qui multipliera la mise en abîme de l'historien de la façon la plus borgésienne en *Terra nostra*. Tous croient être le seul narrateur dans ce roman: Celestina, la première; Julian, le moine, qui décide de ne pas signer son tableau, pour lui permettre de changer de signification dans la lecture des siècles à venir mais dont le projet échoue: le tableau est lui-même la signature de son époque; le Croniste, qui écrit ce que Julian raconte et y ajoute le reste de l'histoire du roi Philippe, intégrant ainsi dans un seul récit, par la magie de l'intertextualité, le *Quijote* et l'*Historia de Felipe Segundo* de Luis Cabrera de Córdoba, 'fiction' et 'vérité'; l'Ancien du Nouveau Monde, "aquel que recuerda"; le magicien en papier de Spalato; l'incroyable théâtre de la mémoire de Valerio Camillo (une fois de plus, personnage historique), qui conçoit à Venise, au quinzième siècle, le cinéma comme possibilité de narration simultanée de toutes les histoires possibles; Teodoro, enfin, le chroniqueur de Tibère, le plus ancien narrateur connu du récit. La même histoire est racontée par tous: et chacun y ajoute 'sa' causalité.

Le choix de cette technique entraîne la présence des trois autres. L'histoire que ces personnages ont dans leurs mains est floue: rêve et conscience se confondent. Comme dans les contes de Borges, nous ne savons pas si Polo Febo-Tim Finnegans (*Terra nostra*) dort ou voyage, ou s'il est lui-même le rêve d'un autre, si les dialogues de Fushia et Aquilino (*La casa verde*) ou ceux de Santiago et Ambrosio (*Conversación en la catedral*) provoquent le souvenir d'autres dialogues dans ses rêves ou s'il s'est produit un saut dans le temps; le passé, le présent et le futur s'entremêlent dans la narration des événements: le Colonel Aureliano Buendía (*Cien años de soledad*) se souviendra dès le début du roman de cet après-midi, quand son père le conduit voir la glace; et les hommes se dédoublent à l'infini: la Maga-Talita de *Rayuela*, les fils de *Pedro Páramo*, Bonifacia-Selvática et Lituma-Sargento de *La casa verde*, les sosies du *Patriarca*, Isabel-Elizabeth de *Cambio de piel*, les six jeunes blonds de *Terra nostra*, Ana et ses doubles de *Pubis angelical*, etc. En plus, tout est, le résultat de la mémoire: si ces romans sans cause ni effet se veulent éternels, c'est parce qu'ils ont choisi et traduit les textes des autres suivant les préceptes borgésiens.

5. LA TRADUCTION PERPETUELLE

Quels sont ces textes? Chaque romancier choisit les siens, qui ne sont pas nécessairement ceux de Borges. *Terra nostra*, *Yo el Supremo*, *Cien años de soledad*, *Tres tristes tigres*, *Respiración artificial* et autres partagent un système: ils sont composés de citations, pastiches et parodies, et mélangent l'histoire officielle et celle réduite au silence, celle qui s'est travestie en fiction pour pouvoir survivre.

La traduction réalise l'éternité ici et maintenant: en ajoutant notre voix à la chaîne d'échos du passé, nous enrichissons aussi les mots de nos propres souvenirs. Il y a une technique pour le faire: éviter les changements de voix narrative trop nets et voyants. Il y a dans ces romans une voix extradiégétique — pour employer la terminologie genettienne — qui contrôle tout le monde narré, en laissant parler ses créatures. Rien de plus traditionnel, rien de plus XIX^{ème} que ce type de récit, se dit le lecteur: et il tombe dans le piège dès le départ. Dans ces romans, le narrateur anonyme s'identifie constamment avec les voix de ses personnages, à peine et contradictoirement individualisés. Il y a un éventail de techniques de narrativisation de la voix première (psychorécits, style indirect libre) qui font parler tout le monde dans le même registre.

En plus, cette voix toute-puissante raconte maintenant (ou a déjà narré, ou va le faire) d'autres textes que l'on ne donne pas au lecteur, mais dont on lui parle, textes qui flottent sur une potentialité parallèle au roman. Manuscrits clés, bouteilles perdues, feuilles arrachées, brûlées ou brouillées ... et tous ces textes sont, nous dit-on, des textes HISTORIQUES. Nous voulons bien le croire, parce que pour ce qui est de textes historiques, nous sommes bien servis: théologiens, évangélistes et gnostiques, chroniqueurs du XVI^{ème} repris et transformés par des historiens des guerres du Paraguay, toute la panoplie est là, avec des paragraphes complets. Et si l'on n'a pas ce qu'on veut, on l'invente: ainsi on dispose d'une série mi-historique mi-révée de versions de l'assassinat de Trotsky dans *Tres tristes tigres*.

L'intégration des textes suit généralement la méthode borgésienne: tous ceux qui ont dit 'je' dans le passé, étaient 'moi-même.' Ainsi le narrateur a le droit le plus absolu de signer les mots des autres. Dans *El inmortal*, Borges se plaît à citer en italique des voix de fiction: mais il ne change pas les caractères quand il intègre des phrases entières de Shaw, Descartes, De Quincey, Ben Jonson, Ross, Moore, Keats et Shakespeare. Pour continuer avec l'exemple déjà utilisé, *Terra nostra*, de Carlos Fuentes, affiche le même procédé dans le chapitre "La rebelión." Là sont citées des lettres authentiques des 'comuneros' de Castille en 1520, recopiées de l'*Historia del levantamiento de las Comunidades de Castilla*, de Antonio Ferrer del Río.

(1850). Toutes les lettres sont intégrées en italique, dans un seul texte, qui inclut, aussi en italique un paragraphe du même Ferrer del Rfo: mais il n'y a pas de citation 'vraie': ce texte unique est attribué à un seul narrateur fictif.

Les espaces sont très précis dans ces romans: il suffit d'un atlas pour les repérer, tant ceux qui ont des noms géographiquement déguisés — le Palais-Escorial de Terra Nostra — que ceux, transposés — Macondo-Aracataca de *Cien años de soledad* — ou que ceux qui les symbolisent tous: Comala de *Pedro Páramo*, La Estación El olivo de *El lugar sin límites*. Mais la référencement du temps n'est pas tellement précise. Comme les sentiers des jardins borgésiens, les temps se bifurquent, et les grands-parents côtoient les petits-enfants. Cela arrive parce que les temps sont de papier. Lettres ou chroniques, tous ces temps textuels font partie de la bibliothèque d'un homme, ce 'je' situé hors du temps qui parle sans arrêt à travers toutes les personnes grammaticales, toujours en dehors de son récit, parce qu'il est en dehors des paramètres que nous connaissons. Borges dit, en parlant des archétypes platoniques, que personne ne peut les percevoir sans l'aide de la mort, de la fièvre ou de la folie.¹⁹ Le narrateur des nouveaux romans latino-américains n'est pas un archétype platonique, puisqu'il est composé de tous les 'je' colorés et hétérogènes auxquels il s'identifie. Mais les romanciers étaient conscients de la nécessité de se faire aider par la mort s'ils voulaient parler de l'éternité, de la mémoire de plusieurs individus. Les textes sont les voix des morts: et les nouveaux monstres cannibales qui se veulent éternels doivent compter avec eux. Il n'y a que les pierres tombales qui durent, mais en les collectionnant, comme le fait le roi nécrophilique de l'Escorial, on possède la mémoire.

L'éternité est l'histoire lue par quelqu'un, par un 'je,' un texte. Ainsi se profile un champ de recherche pour l'historien littéraire: la poésie borgésienne et les romans qui l'ont reprise, développent, peut-être, une nouvelle conception du roman historique, genre démodé pour le modernisme européen. Il faudra chercher aussi ailleurs, et non pas seulement en Amérique latine. Borges se trouve en filigrane dans tous les textes-palimpsestes du postmodernisme, ça, on le sait: mais quel Borges? comment l'a-t-on lu? Il est très probable, et ceci est une hypothèse de

travail, que ces romans lisent l'histoire à travers le patchwork de citations du bibliothécaire aveugle, de la même façon que nous le lisons, lui, à travers les romans. Allons donc aussi retrouver ses lectures pour comprendre ce nouveau roman historique. Il ne les cache pas dans une abbaye inexpugnable: il les exhibe. Commençons, par exemple, par lire Carlyle, lu par Borges, lu par Roa Bastos, lu par El Supremo.

Katholieke Universiteit Leuven

19 Borges, *Historia* 23.