



*S. Roubaud*

LES  
CULTURES IBÉRIQUES  
EN DEVENIR

ESSAIS  
publiés  
en hommage à la mémoire  
de

MARCEL BATAILLON  
(1895-1977)

par la  
FONDATION SINGER-POLIGNAC

[Paris, 1979]

D.  
S. C.

## LA PETITE FILLE ET LA SAINTE TRINITÉ : FOLKLORE ET THÉOLOGIE DANS UN CONTE DE BORGES \*

PAR SYLVIA ROUBAUD

Au cours de l'année 1946, l'étrange maison d'édition Oportet et Haereses fit paraître à Buenos Aires, dans une mince plaquette à tirage restreint, deux textes singuliers, signés de l'écrivain H. Bustos Domecq et rassemblés sous le titre de *Dos fantasías memorables*. Éditeurs inexistant, nombre d'exemplaires limité, auteur imaginaire : à l'époque, quelques initiés seulement furent mis dans le secret de cette publication en trompe l'œil dont les vrais responsables, Borges et Bioy Casares, avaient narquoisement choisi de rester dans l'ombre, ou du moins de ne se laisser démasquer que par les spécialistes, comme eux, d'énigmes en tout genre. Il y a longtemps maintenant que les ressorts les plus apparents de leur mystification ont été détectés. On connaît et on a recensé les divers textes dûs à leur longue collaboration<sup>1</sup>. On sait que les éditeurs Oportet et Haereses, créatures issues d'un jeu purement verbal, doivent leur fallacieuse existence aux premiers mots d'un verset de Saint Paul dont par ailleurs la sonorité rappelle humoristiquement les célèbres vins de Porto et de Jerez<sup>2</sup>. On sait aussi que l'écrivain Bustos Domecq, figure fictive à qui Borges et Bioy ont plus d'une fois attribué leurs ouvrages, est le fruit d'un jumelage onomastique où Bustos renvoie à l'arrière grand-père de Borges et Domecq à celui de Bioy<sup>3</sup>. Pour deux livres de « Bustos Domecq », le plus ancien et le plus récent — les *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) et les *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) — on dispose même de deux traductions françaises<sup>4</sup>.

Mais si les données les plus provocantes de la devinette ourdie autrefois par Borges et par Bioy ont fini par tomber dans le domaine public, le plus souvent d'ailleurs grâce aux confidences de l'un ou de l'autre, les ombres dont s'entourait il y a trente ans leur œuvre commune ne se sont, pour l'essentiel, pas dissipées avec le temps ; ni sa nature ni ses mécanismes profonds n'ont vraiment intéressé les exégètes, si diserts et si prompts pourtant à enquêter sur tant d'autres aspects de la création borgésienne. De brèves indications

\* Cette étude voudrait commémorer le souvenir d'un entretien entre Marcel Bataillon et J. L. Borges qui eut lieu à Paris dans les années 1960 et dont j'eus le privilège d'être le témoin ; au cours de la conversation, M. Bataillon déclara modestement qu'il était « *avecindado en la España del siglo XVI* », et Borges qu'il s'était adonné « *al estudio de algunas perplejidades metafísicas* ». Tous deux trouvèrent un terrain d'entente en se livrant à un éblouissant échange de vues sur le folklore et sur les mystérieux cheminements de la tradition orale.

touchant le caractère foncièrement argentin des textes publiés sous l'étiquette de « Bustos Domecq »<sup>5</sup> ; de rares articles consacrés surtout à la veine satirique et au style burlesque que ces textes dénotent<sup>6</sup> ; ici et là, des allusions au fait que des deux modalités de l'écriture de Borges — l'inquiète fiction métaphysique et la facétie « porteña » — la seconde n'est peut-être pas moins originale que la première<sup>7</sup> : telles sont les marques d'intérêt qu'a suscitées la production de « Bustos Domecq ». Le bilan paraît bien maigre quand on songe à l'écrasant et volumineux corpus explicatif qui s'est déjà constitué autour de l'œuvre de Borges. Seul, à ma connaissance, un critique perspicace a signalé l'importance de l'auteur composé qu'il appelle plaisamment « Biorges » et reconnu en lui le père de toute une lignée d'écrivains argentins modernes<sup>8</sup>.

Pourtant Borges lui-même a souvent attiré l'attention sur la curieuse personnalité littéraire de l'auteur auquel Bioy et lui ont donné naissance et qui, bizarrement, ne ressemble ni à l'un ni à l'autre :

« En cierto modo hemos engendrado entre los dos una tercera persona que difiere mucho de nosotros ; un autor fantástico que tiene sus preferencias, sus antipatías, y un estilo personal para nosotros ridículo ; con todo ese estilo es de él y no se parece al que yo utilizo »<sup>9</sup>.

Par ailleurs, il est plus d'une fois revenu sur l'insolite expérience littéraire à laquelle, avec Bioy, il s'était livré ; constatant, non sans quelque regret, l'indifférence, l'irritation ou la désinvolture qui l'avaient accueillie, il n'a pas manqué d'indiquer, avec son habituelle pénétration, qu'un tel rejet tenait avant tout au caractère hermétique et déroutant de l'expérience elle-même :

« Escribíamos un poco el uno por el otro y como todo transcurría en un ambiente de bromas, los cuentos resultaron de tal modo embarullados, barrocos, que se hacía difícil comprenderlos. Al principio hacíamos bromas y al fin broma sobre broma ; fue una especie de competencia algebraica, broma al cuadrado, al cubo »<sup>10</sup>.

Mais tout en concédant que les pages sybillines de « Bustos Domecq peuvent au premier abord faire naître l'inconfort et le découragement, il a discrètement insinué qu'elles ne sont pas à prendre tout à fait à la légère :

« Lo que resultó un poco injusto es que... el público consideró que todos los cuentos no eran otra cosa que bromas a las que no era necesario leer, se dijo que habíamos tomado en solfa a los lectores, lo cual era completamente falso »<sup>11</sup>.

Ces avertissements n'ont guère été entendus. Furtive et intentionnellement énigmatique à son origine, l'entreprise de Borges et de Bioy a, par une destinée ironique, continuée d'être méconnue jusqu'à aujourd'hui. Dans le cas particulier de *Dos fantasías memorables*, la prétendue volonté de mystère des deux auteurs a même été respectée au-delà de toutes leurs espérances. Méorable en principe mais en fait oublié, leur petit fascicule, unanimement négligé depuis sa parution, a réussi, en dépit d'une réédition récente et d'une traduction partielle en français, à ne faire pratiquement l'objet d'aucune analyse de fond<sup>12</sup>. Il est loin cependant d'avoir mérité un tel sort.

\*

Les *Dos fantasías memorables* se composent, comme l'indique le titre, de deux contes — *El testigo* et *El signo* — qui, bâtis sur le même patron, relatent

des aventures jumelles et en quelque sorte complémentaires. Aussi, bien que mon enquête n'ait porté en fait que sur le premier d'entre eux, convient-il de commencer par les examiner ensemble afin de mieux saisir le dessein symétrique auquel ils obéissent. Chacun d'eux s'ouvre sur une référence à l'Ancien Testament qui lui tient lieu d'épigraphe : pour *El testigo*, *Isaïe*, 6, 5, qui renvoie au passage où le prophète déclare que le Seigneur, lui apparaissant, le fait témoin de sa gloire ; pour *El signo*, *Genèse*, 11, 13, qui correspond au moment où Dieu, en signe de son alliance avec les hommes, fait surgir son arc au milieu des nuées. Dans les deux textes, le récit prend la forme d'un interminable discours adressé au tenancier d'un restaurant de Buenos Aires, Lumbeira, mentionné dès la première ligne, mais plongé dans un silence total<sup>13</sup> ; tandis que ce confident, exemplaire et patient comme ceux de la tragédie classique, lui sert un petit déjeuner pantagruélique, le narrateur, un certain Mascarenhas, dont le nom n'est donné qu'une seule fois et de façon incidente au milieu de chacun des deux contes, émet d'abord une série de remarques cocasses sur les professions vagabondes qu'il a exercées — celle de représentant de commerce en produits vétérinaires dans *El testigo*, celle de journaliste dans *El signo*. Puis, mettant en scène un troisième et pittoresque personnage qu'il a rencontré au cours de ses errances — « el gordo Sampaio » dans *El testigo*, « don Matecito » dans *El signo* — il reproduit une longue anecdote que celui-ci lui a jadis rapportée et dont lui-même a été à son tour l'auditeur silencieux ; dans cette narration dérivée, le protagoniste est une quatrième personne, morte depuis longtemps — une petite fille appelée Flora dans *El testigo*, un vieux repris de justice dans *El signo*. A tous deux il a été donné d'entrer en contact avec la divinité, au cours d'une expérience visionnaire dont la teneur offre un rapport oblique mais évident avec l'épigraphe biblique placée en tête de chacun des contes : la petite fille a aperçu la Sainte Trinité dans un fauteuil à bascule de la maison familiale ; don Wenceslao, déjà consolé dans sa prison par de « précieuses manifestations » de la faveur divine, a vu défilé dans le ciel de son village une vaste procession de viandes, légumes et potages savoureusement typiques de la gastronomie argentine<sup>14</sup>.

Dans cette juxtaposition de récits et de personnages emboîtés les uns dans les autres, on aura sans doute reconnu, poussées jusqu'à leur propre caricature, diverses techniques narratives chères au Borges de *Ficciones* : celle, notamment, qu'illustrent *Funes el memorioso* ou *La forma de la espada*, et qui revient à faire de l'auteur du récit le confident effacé d'une histoire racontée par un autre ; celle aussi qui consiste à ourdir une série d'intrigues s'enchaînant à rebours, et que développe subtilement le *Tema del traidor y del héroe*<sup>15</sup>. Ces similitudes formelles offrent un premier aperçu des affinités qui rattachent l'obscur production de « Bustos Domecq » au secteur le plus connu de l'œuvre de Borges ; d'ores et déjà, elles permettent d'entrevoir que l'une est en partie l'envers parodique de l'autre, ou si l'on préfère, son reflet déformé et outrancier. Ce n'est pas toutefois sur la forme mais sur le contenu des *Dos fantasías memorables*, et en particulier de *El testigo*, que je voudrais maintenant m'arrêter, pour tenter de montrer que lui aussi renvoie à certaines données fondamentales de la fiction borgésienne.

Les circonstances au cours desquelles le « gordo Sampaio » expose à Mascarrenhas l'extraordinaire mésaventure de la petite Flora sont on ne peut plus banales. Démarcheur, lui aussi, en matériel et produits vétérinaires, mais pour le compte d'une firme concurrente, il a par hasard atterri dans la même auberge provinciale où son confrère est en train de finir une journée difficile. Mascarrenhas, en effet, s'est réfugié dans ce coin perdu pour échapper aux poursuites vindicatives des éleveurs de cochons, dont les troupeaux sont décimés par une épidémie intestinale due à l'absorption des nourritures qu'il avait réussi à placer ; aussi vient-il de se livrer à une sombre mais grandiose évocation du spectacle

« que brindaba la campaña al observador atribulado, a la hora en que el ocaso se perdía entre los pajonales, por el hedor casi repugnante de tanto chancho muerto »<sup>16</sup>.

Peu soucieux d'échanger avec Sampaio des nouvelles professionnelles, il profite inopinément d'un détour de la conversation pour aborder des sujets plus ambitieux et pour tenter de réchauffer les sentiments religieux de son interlocuteur :

« con una zancadilla que en su más garufiante juventud me envidiara el P. Carbone, desvié el temario hacia los Grandes Interrogantes con la idea fija de zampar de cabeza a ese panzón valioso en la Casa del Catequista. Resumiendo *grosso modo* una cartillita golazo del P. Fainberg, lo dejé mormoso con la pregunta de cómo el hombre, que viaja como un tren de ferrocarril entre una y otra nada, puede insinuar que son puro infundio y macana lo que sabe hasta el último monaguillo sobre los panes y los peces y la Trinidad »<sup>17</sup>.

Du bétail porcin aux mystères de la foi, le coq à l'âne paraît à tout le moins abrupt et quelque peu impertinent. Bien moins déconcerté que le lecteur toutefois, Sampaio réplique avec aplomb qu'il a depuis longtemps abandonné toute croyance et que son compagnon n'a aucune chance de l'y ramener :

« Me dijo más fresquito que un helado de café con leche que en punto a trinidades nadie había pulsado como él las tristes resultas de la superstición y de la ignorancia y que era inútil que yo ensayara una sola sílaba porque *ípsa facto* me iba a barrenar debajo de la peluca una vivencia personal que lo había estancado en la vía muerta del materialismo grosero »<sup>18</sup>.

C'est ici que commence le récit de l'épisode où « la niña Flora » tient le rôle principal. Sampaio le fait précéder d'un long préambule autobiographique qui renferme, comme on verra plus loin, d'occultes allusions bibliques : sa naissance a eu lieu hors de l'Argentine, dans une contrée tropicale aux contours diffus, dont la description évoque à la fois le Brésil et les pays caraïbes<sup>19</sup> ; à la suite de divers méfaits, il s'en est enfui pour échapper aux sévices des pouvoirs publics qui menaçaient de le prendre en chasse ; et au terme d'une traversée de quarante jours et quarante nuits, il a finalement débarqué à Buenos Aires, où Alejandro Meinong, le grand-père de Flora, un aveugle d'origine germanique, l'a embauché dans sa maison d'importation. Tandis que son patron s'adonne, avec d'autres illuminés de son espèce, à des calculs ésotériques fondés sur le texte de la Bible, et qu'en dépit de l'interdiction expresse du vieillard, la fillette s'amuse à explorer les recoins de la cave, Sampaio mène auprès d'eux, dans la bâtisse qui abrite la firme, une existence tranquille et routinière.

Mais don Alejandro, qui doit assister à un colloque théosophique, part en voyage, confiant l'enfant à son commis auquel il recommande de veiller sur elle. Une après-midi, Flora, qui a profité de la sieste de son gardien pour descendre dans la cave défendue, en revient brûlante de fièvre et terrassée par l'épouvante. Aux questions pressantes de Sampaio, elle répond seulement

« que la vispera había columbrado en el sótano una cosa tan rara que no podía describir como era, salvo que era con barbas. Yo di en pensar que esa fantasía con barbas no era causante de la fiebre, sino lo que el practicón llama síntoma »<sup>20</sup>.

Aussi, le lendemain, rassuré par le rapide rétablissement de Flora et désireux de la guérir définitivement de ses hallucinations morbides, l'oblige-t-il à retourner à la cave pour y chercher un papier. Au cri qu'elle pousse en parvenant au bas de l'escalier, Sampaio se précipite et arrive juste à temps pour la voir mourir, raide de panique, entre ses bras. Anéanti, il reste là à rouler machinalement une cigarette auprès du corps de la petite fille, lorsqu'au bout d'un long moment son regard tombe enfin sur la cause du désastre :

« Fue entonces que atisbé, sentada en un sillón de hamaca, de mimbre, que iba y venía dulcemente, la causa del temor de la niña, por ende de su muerte. Ya me nombrarán insensible, pero el hecho es que tuve que sonreír cuando vi la sencillez que me había traído esa desventura. Lo primerizo, dese un enviñon y arranque como vuelo. Veá, de a un tiempo, en un santiamén, los tres combinados que en una suerte de entrevero tranquilo animaban el sillón : como científicamente los tres se estaban en un solo lugar, sin atrás, ni adelante, ni abajo arriba, dañaban un poco la vista, con especialidad en el primer vistazo. Campeaba el Padre, que por las barbas raudales lo conocí, y a la vez era el Hijo, con los estigmas, y el Espíritu, en forma de paloma, del grandor de un cristiano. No sé con cuántos ojos me vigilaban, porque hasta el par que le correspondía a cada persona era, si bien se considera, un solo ojo y estaba, a un mismo tiempo, en seis lados. No me hable de las bocas y pico, porque es matarse. Dé, también, en sumar que uno salía de otro, en una rotación atareada, y no se admirará que ya me lindara un principio de vértigo, como de asomante a un agua que gira. Dijérase que se iluminaban con el propio mover y venían a quedar a unas pocas varas, que si distraído alargo la mano, por ventura me la lleva ese remolino... Cuando miré más, era cosa de risa : la hamaca estaba quieta ; lo que yo había tomado por balanceo era el ocupante.

¡Ahí me la tengo a la Santísima, pensé yo, creadora del cielo y de la tierra, y mi don Alejandro en La Plata ! »<sup>21</sup>.

Cette description, dans sa magnifique irrévérence, se passe de commentaires. Notons simplement qu'au souvenir de don Alejandro et à la perspective de sa probable colère, Sampaio déguerpit en toute hâte, après avoir pris soin d'éloigner la dépouille de Flora du fauteuil funeste et l'avoir pieusement déposée sur son lit à côté de sa poupée ; la brève oraison funèbre qu'il profère avant de décamper s'achève sur une note incisive :

« Le di un beso en la frente y me salí, dolido de tener que abandonarla en ese caserón tan vacío y tan habitado »<sup>22</sup>.

Quelque temps plus tard, il apprendra qu'au cours de travaux d'urbanisation, l'édifice où s'est déroulé le drame a été démoli pour laisser la place à une avenue.

Quiconque a pratiqué Borges avec quelque fidélité discerne aisément, dans cette « fantaisie mémorable », plusieurs traits typiques de sa manière et maintes fois observés : son goût du fantastique, sa propension à mêler l'insolite au quotidien, son penchant pour les dénouements longuement préparés mais difficilement prévisibles<sup>23</sup>. De telles données toutefois sont monnaie courante dans les fictions borgésiennes et on ne saurait s'étonner de les retrouver dans *El testigo*. Il en est d'autres bien plus inhabituelles et plus dignes d'intérêt, à commencer par l'usage qui est fait dans le conte du texte de la bible.

Au premier abord, la référence au Livre d'Isaïe sur laquelle s'ouvre le récit n'a rien que de très ordinaire. L'utilisation d'une épigraphe empruntée aux Écritures relève d'une tradition immémoriale dont Borges, lecteur zélé de l'Ancien et du Nouveau Testament, a fréquemment usé<sup>24</sup>. Conformément d'ailleurs à la destination usuelle d'une épigraphe, qui est d'éclairer le propos de l'auteur ou d'être indirectement glosée par lui, les paroles du prophète évoquent, comme le récit de Sampaio, une apparition divine : « Je dis : Malheur à moi ! Je suis perdu ! Car je suis un homme aux lèvres impures ; et mes yeux ont vu Dieu, le Seigneur des armées ». Mais le rapport de ce verset avec l'étrange spectacle trinitaire décrit dans *El testigo* paraît malgré tout assez saugrenu ; et son application simultanée à la petite-fille d'un vieil extravagant et à l'obscur employé d'une maison de commerce ne laisse pas d'être plutôt troublante. Par ailleurs, la sinistre et clandestine expérience à laquelle sont confrontés les deux personnages diffère singulièrement de celle, grandiose, d'Isaïe, qui est admis à contempler Dieu dans sa gloire, entouré par les Séraphins et assis au sommet du Temple. Certes, de telles disparités peuvent parfaitement être mises sur le compte de l'invention créatrice de « Bustos Domecq » et même être considérées comme l'expression de la désinvolture extrême avec laquelle il traite, d'un bout à l'autre de sa narration, tout ce qui touche à la religion.

Ici et là néanmoins, divers indices nous invitent à ne pas nous en tenir à cette interprétation, juste mais partielle ; parmi eux, la mention répétée de la place qu'occupe dans la vie de don Alejandro l'exégèse de la Bible, dont il possède, est-il précisé, une foule d'exemplaires dans toutes les langues<sup>25</sup>. Cette insistance, qui tend à suggérer que, loin de se borner à illustrer sur le mode humoristique la citation d'Isaïe, le texte de « Bustos Domecq » résulte peut-être lui aussi d'une lecture attentive et assidue de l'Écriture, permet de détecter dans celle-ci plusieurs clefs du récit de Sampaio. L'une d'elles se trouve dans le Premier Livre des *Rois*, 19, 1-15, qui éclaire de manière inattendue divers détails de l'autobiographie retracée par le commis de don Alejandro. Le passage raconte comment Élie, s'étant rendu responsable de la mort des prophètes de Baal et craignant les représailles de la reine Jézabel qui l'a menacé de son châtement, prend la fuite et se réfugie, au bout de quarante jours et quarante nuits sur le mont Horeb ; là, il descend dans une grotte où Dieu se manifeste à lui et l'encourage à repartir pour aller prêcher la bonne parole. Les similitudes de cet épisode biblique avec l'histoire personnelle de Sampaio sont tout à fait flagrantes : perpétration d'un forfait que les autorités menacent de punir ; fuite vers des terres lointaines qui ne peuvent être atteintes qu'après des pérégrinations d'une durée déterminée ; retraite en lieu sûr auprès d'un protecteur secourable ; nouveau départ — toutes ces données montrent que la

destinée du modeste employé de don Alejandro n'est que le décalque, subtilement modernisé et américanisé, de celle de l'auguste prophète<sup>26</sup>. Et surtout elles expliquent que Sampaio ait eu, à l'instar de son illustre prédécesseur et comme lui dans un lieu souterrain et inquiétant, le rare privilège de rencontrer la divinité face à face. Sa réaction narquoise et incrédule, fort éloignée du respect atterré que Dieu inspire à Élie, souligne au demeurant la relation ambiguë que l'ensemble du conte entretient vis-à-vis de ses sources bibliques, ne reprenant, semble-t-il, leur matière que pour la défigurer, et comme dans le cas d'Isaïe, pour la tourner en dérision.

Le texte de l'Écriture ne fournit pas seulement les clefs du destin de Sampaio mais aussi de celui de la petite Flora. C'est dans l'Ancien Testament qu'il faut en effet chercher l'origine du sort tragique auquel est vouée la malheureuse fillette pour n'avoir pas suffisamment respecté l'interdiction grand'paternelle. Sans doute a-t-on déjà remarqué qu'à la différence des autres personnages qui ont fait une expérience analogue à la sienne — Isaïe, Élie ou l'humble Sampaio — elle est la seule à qui la vue de la divinité ait infligé une émotion mortelle. Il est possible, bien entendu, d'attribuer la cause de ce choc fatal à la fragilité enfantine ou à la sensibilité particulièrement morbide que Flora a développée au cours de ses jeux fantasmagoriques et solitaires<sup>27</sup>. Toutefois l'épouvante que dénotent les paroles d'Isaïe (« Malheur à moi ! Je suis perdu !... mes yeux ont vu Dieu ») et qui n'est guère imputable à l'instabilité psychologique du prophète, nous incite à y regarder de plus près et à nous souvenir que, selon la Bible, quiconque a vu Dieu est exposé à mourir. C'est en vertu de cette antique croyance, exprimée dans de multiples passages de l'Écriture, que la plupart de ceux à qui le Seigneur se manifeste voilent craintivement leur visage à Son approche : ainsi fait Moïse lorsqu'il se trouve devant le buisson ardent (*Exode*, 3, 6) ; et, plus tard, Élie lui-même, quand, à l'entrée de sa grotte, il entend la voix divine (*1 Rois*, 19, 13). D'ailleurs, pour épargner à ceux qu'Il choisit les suites funestes de son apparition, Dieu évite généralement de leur dévoiler Sa face : témoin la rencontre au cours de laquelle Il couvre de Sa main les yeux de Moïse, n'autorisant celui-ci à le voir que de dos (*Exode*, 33, 18-23)<sup>28</sup>. Il n'y a dès lors pas lieu de s'étonner que la petite Flora paie de sa vie le redoutable spectacle que ses yeux sont forcés de contempler ; dans une fiction aussi imprégnée de souvenirs bibliques que l'est *El testigo*, on conçoit que l'héroïne ne puisse impunément apercevoir la divinité, et qu'ayant traversé l'épreuve avec difficulté une première fois, elle y succombe lorsqu'elle est contrainte de l'affronter à nouveau. Sa fin cruelle est dans la logique de l'Écriture comme l'est aussi, d'une autre manière, le sort de Sampaio, puisqu'exposé au même danger, il jouit de l'immunité accordée aux élus.

Envisagée sous ce jour, l'association de deux figures aussi disparates que celles de Flora et de Sampaio prend tout son sens. En réunissant et en opposant tout à la fois ces deux « témoins » de la présence divine, « Bustos Domecq » s'est donné le moyen de réussir une gageure particulièrement difficile : celle d'illustrer simultanément les données divergentes que renferme la tradition biblique et, par là, de tenir amplement les promesses qu'implique, joint à son épigraphe, le titre de son conte.



Pour grande qu'elle puisse paraître, la fidélité de celui-ci à l'égard de la Bible n'est cependant pas sans défaut. Deux points notamment restent assez problématiques dans la mesure où, tout en constituant le nœud même du récit, ils présentent l'un et l'autre de nettes discordances avec la lettre et avec l'esprit des Écritures : le premier est le choix, tout à fait inusité, d'une petite fille comme spectatrice de la théophanie évoquée dans le texte ; le second, le fait, encore plus extraordinaire, que cette apparition divine prenne la forme de la Sainte Trinité. Rien à première vue ne paraît justifier l'introduction et l'assemblage, dans *El testigo*, de ces composantes insolites. Et le lecteur pourrait à bon droit renoncer à leur trouver une explication si, mise en éveil par la mention des origines germaniques du grand-père de Flora, sa mémoire, lui rappelant à point nommé que Borges est un fervent de la littérature allemande, ne lui suggérait de chercher de ce côté là la solution du mystère. Guidé par ses souvenirs et surtout par la chance, il découvre alors, non sans quelque effarement, que les motifs exploités par « Bustos Domecq » coïncident tout simplement avec ceux d'un conte universellement connu des frères Grimm.

Recueilli par eux vers 1807 auprès d'une paysanne de la Hesse et incorporé en 1812, avec d'autres traditions orales, à la première édition des *Kinders- und-Hausmärchen*, ce récit populaire est intitulé *Marienkind* ou *L'Enfant de Marie*<sup>29</sup>. Il raconte l'histoire d'une petite fille que ses parents, extrêmement pauvres, consentent à confier à la Sainte Vierge pour que celle-ci pourvoie aux soins de son éducation. Élevée au Paradis, dans la solitude et les gâteries, l'enfant y mène une existence paisible jusqu'au jour où Marie lui annonce qu'elle doit partir en voyage et lui remet les clefs des treize portes du royaume des cieux, en l'autorisant à ouvrir les douze premières ; par contre elle lui défend impérativement de toucher à la treizième sous peine de malheur. Tout d'abord la fillette se contente docilement de visiter les chambres permises et de constater, toute éblouie, que chacune d'elles est la résidence d'un apôtre. Puis, poussée par la curiosité, elle projette d'entrebâiller la dernière porte mais se heurte à la résistance des anges qui, chargés de lui tenir compagnie, s'inquiètent des périls auxquels elle s'expose en contrevenant aux recommandations de sa protectrice. Elle finit cependant par échapper à leur vigilance et par utiliser la clef défendue :

« Alors la porte s'ouvrit toute grande, et elle contempla la Trinité qui était là, assise dans le feu et dans la splendeur. Elle demeura un instant immobile devant cette vision... puis elle avança un tout petit peu son doigt pour toucher le rayonnement, et son doigt en fut tout doré. Prise aussitôt d'une terrible épouvante, elle referma brutalement la porte et se sauva bien vite. Mais son épouvante ne la quitta pas, quoiqu'elle pût faire ou essayer, et son cœur battait à grands coups et refusait de se calmer »<sup>30</sup>.

Cet acte de désobéissance ne manque pas de susciter le courroux de Marie qui, dès son retour, interroge la petite fille et devine bientôt, en voyant son affolement et son doigt taché d'or, que malgré ses dénégations elle a pénétré dans le lieu interdit. Jugée indigne de rester au Ciel, la coupable tombe alors dans un profond sommeil et ne se réveille, gisant sur le sol, que pour s'apercevoir qu'elle a été expulsée du Paradis et renvoyée sur la Terre<sup>31</sup>.

Tel est le canevas de cette pieuse légende qui, autour du mystère de la Trinité, ordonne de façon unique en son genre des motifs folkloriques et des thèmes

de la littérature mariale <sup>32</sup>. Il contient, comme on voit, la plupart des éléments qui, intégrés par « Bustos Domecq » à une matière différente et sarcastiquement détournés de leur sens originel, ont servi à composer l'histoire de la petite Flora : la fillette élevée par un tuteur opulent mais sévère dont l'absence entraîne un désastre irréparable ; l'opiniâtreté de l'enfant à tromper la surveillance de ses gardiens pour pénétrer dans un endroit prohibé ; la vision fulgurante de la Trinité qui déclenche en elle une émotion panique et fébrile ; l'interrogatoire auquel elle oppose une réponse évasive ; enfin la commotion brutale qui la précipite, inanimée, hors du monde où s'écoulait jusque là son existence <sup>33</sup>. On retrouve ici, identique à elle-même, la technique qui a présidé à la conception du personnage de Sampaio : de même que celui-ci est le reflet à peine déformé du prophète Élie, de même la petite Flora a été façonnée, sans altération majeure, à l'image de la protégée de Marie.

En rapprochant le texte de l'Ancien Testament de celui de *Marienkind* et en appliquant à chacun d'eux le même procédé de transposition, Borges et Bioy ont opéré un amalgame conforme, *mutatis mutandis*, à la pensée des Pères de l'Église puisqu'il revient à concilier les données de la tradition judaïque avec celles de la religion chrétienne <sup>34</sup>. Tout bien considéré, il n'y a cependant là rien d'absolument nouveau. Bien plus remarquable peut paraître le fait que Borges se soit inspiré d'une narration des frères Grimm — auteurs qui ne figurent pas parmi ses écrivains préférés, à qui il ne se réfère presque jamais et dont l'influence sur son œuvre ne semble pas avoir été soupçonnée jusqu'ici <sup>35</sup> ; l'hommage qu'il leur rend dans les *Dos fantasias memorables* est pourtant fort naturel quand on songe à toutes les affinités que leur œuvre présente avec la sienne, et notamment à leur intérêt pour les vieux mythes et les antiques épopées de la littérature nordique, qu'ils ont été les premiers à remettre en honneur et pour lesquels Borges nourrit, comme on sait, une admiration passionnée <sup>36</sup>.

La présence des Grimm à l'arrière plan de *El testigo* n'est d'ailleurs pas la seule qui rattache celui-ci au domaine germanique. Une autre figure hante également les pages du conte et y imprime en filigrane sa marque personnelle : celle de don Alejandro, le grand-père de Flora, en qui se trouve malicieusement réincarné un philosophe éminent du début du siècle, l'autrichien Alexius von Meinong. Transparente pour qui, comme Borges, a suivi de près les débats épistémologiques de son époque, la représentation, sous les traits d'un vieil aveugle émigré à Buenos Aires, de ce penseur austère, mêlé à la naissance de la *Gestalttheorie*, revêt dans *El testigo* un sens cruellement ironique. Il est en effet assez piquant de frapper de cécité le membre d'une école qui s'est rendue célèbre par ses recherches sur la nature de l'objet visuel et par ses interprétations des phénomènes d'illusion optique <sup>37</sup>. Et il l'est encore davantage de placer sous sa tutelle une enfant admise à contempler la vision problématique qui s'offre aux yeux de Flora. La superbe description de la Trinité que propose « Bustos Domecq » s'éclaire d'ailleurs d'un jour nouveau si on la rapporte aux images, notoirement connues, qu'ont utilisées les tenants de la psychologie de la forme pour étayer leurs hypothèses ; l'enchevêtrement complexe des trois Personnes dans l'espace, l'incapacité où est le spectateur de leur attribuer une ou plusieurs dimensions, la difficulté oculaire qu'il éprouve à les regarder, l'impression qu'elles donnent de tourner tout en restant immobiles, tous ces effets sont

caractéristiques des fameuses « figures réversibles » ou « ambiguës », si souvent exploitées par les gestaltistes et si courantes aujourd'hui dans les manuels de psychologie <sup>38</sup>.

Parvenus à ce point de l'analyse, d'aucuns estimeront peut-être que le conte de « Bustos Domecq » n'est en définitive qu'un aimable divertissement, fondé sur la combinaison d'éléments hétéroclites et marqué au coin d'une impiété discrète qui ne tire pas à conséquence. On ne saurait leur donner tort. Procéder à l'imitation narquoise de la Bible, y adjoindre la redite d'un conte de Grimm, mêler à cet alliage la caricature d'une théorie philosophique, ajouter au tout une description minutieuse de la Trinité et recouvrir l'ensemble du vernis inimitable de la gouaille argentine, tout cela relève bien d'un jeu, conçu pour intriguer et réjouir, par ses règles acrobatiques, les amateurs de charades littéraires. Il ne faut pas toutefois se laisser prendre aux apparences : sous ses dehors blagueurs et pleins de drôlerie, *El testigo* reflète certaines des préoccupations essentielles de Borges.

\*

L'une d'elles a trait aux problèmes que pose le dogme chrétien d'un Dieu en trois Personnes. Deux textes, pratiquement identiques et bien antérieurs aux *Dos fantasmas memorables*, témoignent des sentiments ambigus que Borges n'a cessé de nourrir vis-à-vis de ce concept tel qu'il a été énoncé par les théologiens. Le premier figure dans l'essai intitulé *Una vindicación de la cábala* et date de 1932 ; le second, simple remaniement du précédent, fait partie de la longue méditation philosophique parue en 1946 sous le titre de *Historia de la Eternidad* <sup>39</sup>. Dans l'un comme dans l'autre, Borges manifeste à l'égard du mystère de la Trinité une aversion fascinée, dont la formulation annonce et éclaire les pages de *El testigo*. Tout d'abord, il insiste sardoniquement sur l'aspect grandiose mais aujourd'hui complètement suranné que comporte la notion des trois hypostases :

« La buena conexión y distinción de las tres hipótesis del Señor es un problema inverosímil ahora, y esa futilidad parece contaminar la respuesta ; pero no cabe duda de la grandeza del resultado... Tampoco, de la importancia emocional y polémica de la Trinidad... Los católicos la consideran un cuerpo colegiado infinitamente correcto, pero también infinitamente aburrido ; los ' liberales ' un vano cancerbero teológico, una superstición que los muchos adelantos de la República ya se encargarán de abolir » <sup>40</sup>.

Il fait ensuite subversivement ressortir ce qu'a d'inquiétant et de monstrueux pour l'esprit la triple représentation de la divinité proposée par l'Église :

« Imaginada de golpe, su concepción de un padre, un hijo y un espectro, articulado en un solo organismo, parece un caso de teratología intelectual, una deformación que sólo el horror de una pesadilla pudo parir ».

Puis après avoir rappelé que pour évoquer la Trinité dans le dernier chant du *Paradis*, Dante use seulement du symbole de trois cercles superposés il émet cette conclusion qui rend un son nettement personnel et trahit un malaise sans doute fort ancien :

« El infierno es una mera violencia física, pero las tres inextricables Personas importan un horror intelectual, una infinitud ahogada, especiosa, como de contrarios espejos ».

En dépit du caractère métaphysique et discursif que revêt ici la réflexion de Borges, il est clair qu'elle présente d'étroites ressemblances avec l'anecdote qu'assisté par Bioy, il a imaginée une dizaine d'années plus tard. Ces similitudes montrent qu'en la mettant en œuvre il n'a eu recours à la Bible, au conte des Grimm et à la psychologie de la forme que de manière accessoire et à titre simplement ornemental. Car pour écrire *El testigo*, il n'avait en fait pas besoin de ces supports : l'image incroyablement troublante de la Trinité, l'angoisse de la petite Flora, le scepticisme amusé de Sampaio, Borges les portait en lui depuis longtemps et il avait déjà trouvé le moyen de les exprimer sous la forme plus neutre et moins compromettante d'une démonstration abstraite. Que, sur le même sujet, il soit passé de l'essai philosophique à la fiction littéraire la plus fantaisiste n'a rien qui doive surprendre. N'a-t-il pas déclaré à maintes reprises, avec autant de conviction que d'humour, qu'à ses yeux les concepts mis en jeu par la théologie ou par la métaphysique — et notamment celui de Dieu — comptaient au nombre des plus belles inventions de la littérature fantastique ? <sup>41</sup>. *El testigo* est l'illustration souriante de ce paradoxe qui, du reste, est à l'origine de bien d'autres fables borgésiennes.

Parmi celles-ci, il y en a peu toutefois qui portent, au même degré que l'histoire de la jeune Flora, la marque des connaissances et des réticences de leur auteur en matière de théologie. On sait en effet le goût que Borges a de tout temps montré pour cette discipline et le vif intérêt qu'il porte aussi bien aux doctrines hérétiques qu'aux créatures difformes et chimériques engendrées par l'imagination superstitieuse des hommes <sup>42</sup>. Aussi peut-on supposer qu'au cours de ses incursions dans ce domaine, il n'a pas manqué d'être frappé par l'interminable querelle à laquelle a donné lieu, au sein et en marge de l'Église, la représentation picturale et sculpturale de la Trinité. Dès l'époque médiévale, d'éminents théologiens s'étaient déjà inquiétés de voir le Père, le Fils et le Saint Esprit figurés sous la forme d'un être hybride et contrefait, pourvu quelquefois d'un corps unique, de deux ailes et de plusieurs têtes ; récusant de telles images, ils avaient fait valoir qu'elles n'étaient guère conformes au texte de l'Écriture et risquaient d'entraîner les croyants ordinaires à d'étranges aberrations <sup>43</sup>. Reprise avec violence par certains précurseurs de la Réforme et intégrée à leurs attaques contre le laxisme idolâtrique de Rome, cette condamnation du « monstre trinitaire » était destinée, par delà le Concile de Trente, à une longue carrière <sup>44</sup>. Plusieurs Papes jugèrent en effet nécessaire de la répéter et d'en préciser les motifs <sup>45</sup> ; sans doute ne réussit-elle pas à s'imposer et à triompher de l'obstination des fidèles, puisqu'en 1745 un bref de Benoît XIV adressé à l'évêque d'Augsbourg énumère à nouveau, de façon circonstanciée, les peintures inadmissibles et sacrilèges qui confèrent à la Trinité l'aspect d'un homme à triple visage, double nez et yeux multiples <sup>46</sup>. Celles-ci seront encore reproduites, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, dans un livre dont le sous-titre, *Histoire de Dieu*, a de curieuses résonances borgésiennes et aux illustrations duquel j'ai emprunté les deux échantillons qui figurent ici <sup>47</sup>.

A la lumière de cette longue polémique, la vision de la Sainte Trinité proposée par « Bustos Domecq » dans *El testigo* acquiert un relief insoupçonné ; on comprend qu'aboutissement d'une tradition séculaire, elle transpose ambi-

tieusement dans le domaine de l'écriture une image longtemps exploitée par les peintres et les sculpteurs. Mais surtout on s'aperçoit qu'elle revêt une signification plus complexe et plus équivoque qu'il n'y paraît au premier abord. Il est permis de se demander en effet à quelles intentions profondes obéissent les données ironiques que renferme le conte : traduisent-elles la désaffection moqueuse de Borges à l'égard du dogme lui-même et, plus généralement, la distance qu'il a prise vis-à-vis de toute religion constituée ? font-elles écho aux scrupules des théologiens les plus autorisés ? La vérité semble être aussi bien d'un côté que de l'autre, et le texte borgésien offre un double sens que son auteur, passé maître en ce genre d'exercices, prend malicieusement soin de maintenir de façon permanente. Du reste, le choix de la formule de Saint Paul d'où sont issus « Oportet et Haereses », les prétendus éditeurs des *Dos fantasías memorables*, dénote clairement la volonté de brouiller les pistes ; car si on se reporte au verset dont elle est extraite, on constate qu'il s'accorde à merveille au contenu de *El testigo*, mais aussi qu'il y trouve une application pleine de duplicité. Le passage, adressé à la communauté corinthienne où venaient d'éclater de graves dissensions, dit ceci : « Il faut bien qu'il y ait des hérésies parmi vous afin précisément que, confrontés à cette épreuve, les croyants sincères se fassent reconnaître »<sup>48</sup>. Reste à savoir dans laquelle des deux catégories évoquées par l'apôtre des Gentils il convient de ranger « Bustos Domecq » — celle des fauteurs de trouble ou celle des fidèles éprouvés. D'ailleurs, quand bien même il ferait partie des premiers, il servirait indirectement la cause de la foi, puisqu'aux dires mêmes de Saint Paul, ceux-ci permettent aux seconds de se mieux manifester.

S'agissant de Borges, on ne sera pas surpris outre mesure que l'ambiguïté de son propos soit pratiquement impossible à lever, ni qu'il fasse simultanément étalage d'un scepticisme radical et d'une orthodoxie stricte. Peut-être suffit-il au demeurant de remarquer une fois de plus qu'en utilisant un sujet religieux à des fins esthétiques, comme c'est son habitude, il en a renouvelé la portée et l'éclat<sup>49</sup>.

\*

L'anecdote relatée dans *El testigo* n'est pas seulement l'expression d'anciennes inquiétudes religieuses de Borges. Elle présente aussi des affinités imprévues avec un texte qu'il a écrit à la même époque et qui est sans doute une de ses plus belles fictions : *El Aleph*. Les pages de ce conte sont trop célèbres pour que j'en donne ici un résumé indigne de l'original. Qu'on se souvienne néanmoins que Borges y évoque ses visites au parent d'une femme qu'il a longtemps aimée et que la mort lui a arrachée. Au cours d'un de ces pèlerinages mélancoliques, son hôte — un homme de lettres ridicule dont le style rappelle par bien des côtés celui de « Bustos Domecq » — l'invite à pénétrer dans la cave de sa maison afin d'y contempler un objet singulier et invraisemblable, l'Aleph,

« el microcosmo de alquimista y cabalistas, nuestro concreto amigo proverbial, e *multum in parvo* ».

Voyant que Borges, assez peu rassuré, hésite à descendre, il lui explique qu'il en a lui-même fait la découverte dans son enfance, un jour que, malgré l'inter

diction de sa famille, il avait osé s'aventurer dans les profondeurs du sous-sol :

« Yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar. La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano... Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el Aleph »<sup>50</sup>.

Tout en attribuant ces déclarations aux chimères d'un cerveau dérégulé, Borges finit par se laisser convaincre ; accompagné jusqu'au haut de l'escalier, il se place à l'endroit indiqué, s'étend de son long sur le carrelage et attend, non sans frayeur, la vision annoncée<sup>51</sup>. Elle ne tarde pas à lui apparaître sous la forme d'une sphère chatoyante dont l'éclat est presque insoutenable et qui, tout en restant fixe, donne l'impression de tourner :

« Al principio la creí giratoria ; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba »<sup>52</sup>.

A partir de là, le spectacle dont Borges est appelé à être le témoin diffère profondément de celui qui est décrit dans *El testigo* : son regard embrasse l'univers tout entier ramassé en un seul point de l'espace, et on connaît assez la vaste énumération, erratique et admirable, que cette expérience lui a inspirée. Il n'éprouve d'ailleurs, tandis qu'elle se déroule, ni l'effroi de Flora ni l'incrédulité railleuse de Sampaio, mais un éblouissement plein d'émotion :

« ... y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado : el inconcebible universo ».

L'épilogue de *El Aleph*, cependant, est en tous points semblables à celui de *El testigo* ; comme Sampaio, bien que pour d'autres motifs, Borges, sans témoigner à son hôte la moindre reconnaissance, quitte précipitamment les lieux, qui seront détruits quelque temps après pour permettre l'agrandissement d'une confiserie voisine<sup>53</sup>.

Par delà les différences de traitement qui séparent les deux récits, leur sujet et leur forme sont, comme on peut voir, fondamentalement les mêmes. Dans l'un et dans l'autre, une vision insolite vient de façon fulgurante bouleverser l'ordre banal des choses et illuminer le texte qui la contient. Humoristique dans *El testigo*, exaltante dans *El Aleph*, elle marque dans les deux cas l'intrusion du surnaturel ou du fantastique dans une réalité médiocre qui n'est pas prête à les admettre et qui ne les accueille, fugitivement, que pour les rejeter aussitôt<sup>54</sup>. Mais elle témoigne aussi de l'audace persistante avec laquelle Borges s'est essayé à la description, sous plusieurs formes, de l'indescriptible. Dans les derniers vers du *Paradis*, Dante avait avoué l'impuissance de son verbe et la nécessité de recourir à des symboles pour exprimer l'approche ineffable de la divinité ; secrètement stimulé par ce passage, Borges s'est par deux fois enhardi à l'illustrer : sur le mode grave dans *El Aleph*, sur le mode caricatural dans *El testigo*. Certains estimeront peut-être qu'il s'est répété et que l'appréciation qu'il porte sur son œuvre n'est pas dépourvue de fondement :

« Unos pocos argumentos me han hostigado a lo largo del tiempo ; soy decididamente monótono »<sup>55</sup>.

D'autres — et je suis de ceux là — s'émerveilleront de la virtuosité avec laquelle, sur un motif identique, il s'est livré à des variations sans cesse nouvelles ; n'a-t-il pas lui même constaté que

« el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero... esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol »<sup>56</sup>.

C'est aussi Borges qui a dit, citant Quevedo : « Dios te libre, lector, de prólogos largos ». Ce souhait vaut également pour les conclusions : on me saura gré, je pense, d'abrégier la mienne et de laisser le champ libre au lecteur et à « Bustos Domecq » lui-même.

## NOTES

1. Ils sont énumérés notamment par A. J. Mac ADAM, *El espejo y la mentira : dos cuentos de Borges y Bioy Casares*, *Rev. Iberoamericana*, 75, 1971, p. 357, qui étudie deux récits antipéronistes de « Bustos Domecq » parus dans les années 1950, *El hijo de su amigo et La fiesta del Monstruo*.

2. Voir E. Rodríguez MONEGAL, *Borges par lui-même*, Ed. du Seuil (coll. « Écrivains de toujours » (n° 86), Paris, 1970, p. 181. Notons que les noms de Borges et de Domecq sont aussi ceux de fabricants de liqueurs fines assez connus en Espagne et au Portugal.

3. Sur l'origine du nom de Bustos Domecq et aussi de Suárez Lynch, autre pseudonyme utilisé par Bioy et par Borges, ce dernier s'est expliqué plus d'une fois : voir notamment les propos recueillis par N. Murat dans *Jorge Luis Borges, Cahiers de l'Herne, L'Herne*, Paris, 1964, p. 377, et les confidences faites à J. de Milleret, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris, P. Belfond, 1967, p. 76.

4. *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, Paris, Denoël, 1967, et *Chroniques de Bustos Domecq*, Paris, Denoël, 1970 : traductions de F. M. Rosset.

5. P. BÉNICHOU, *Le monde de Jorge Luis Borges, Critique*, nos 63-64, août-sept. 1952, p. 675, a été l'un des premiers à faire observer qu'une partie de l'œuvre de Borges revêtait un caractère exclusivement local, marqué par la caricature et mettant en scène des personnages tragi-comiques. La continuité chez Borges de cette inspiration argentine a souvent été relevée par la suite : voir entre autres M. ENGUIDANOS, *El criollismo de Borges, Papeles de Sons Armadans*, 33, 1964, p. 17-32 (repris in *Literatura Iberoamericana, Memorias del Xº Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, México, 1965, p. 141-150) ; J. Campos, *Borges, orillero y laberíntico*, *Insula*, 26, 1971, p. 25-29 ; et l'entrevue de Borges avec C. Fernández MORENO, *Jorge Luis Borges : harto de los laberintos*, *Mundo Nuevo*, n° 18, déc. 1967, p. 5-29 (parue ensuite en anglais dans *Encounter*, XXXII, 4, 1969, p. 3-14 sous le titre de *Jorge Luis Borges, weary of labyrinths*).

6. Voir A. J. Mac ADAM, *art. cit.*, et J. ALAZRAKI, *Las Crónicas de Bustos Domecq*, *Rev. Iberoam*, 36, 1970, p. 87-93.

7. C'est surtout l'invention verbale qui, dans le secteur « porteño » de l'œuvre de Borges, a retenu l'attention de la critique. A. M. BARRENECHEA, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Paidós, 1967 (1<sup>re</sup> éd. : México, El Colegio de México, 1957), p. 229, a souligné le caractère extrêmement libre et novateur du singulier idiome « néo-criollo » élaboré par Borges à partir des trouvailles de son ami Xul Solar ; voir aussi A. ALONSO, *Borges narrador* in *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955, p. 442-443, et F. QUINONES, *El más borgiano territorio, Cuadernos Hispanoamericanos*, 75, 1968, 631-637.

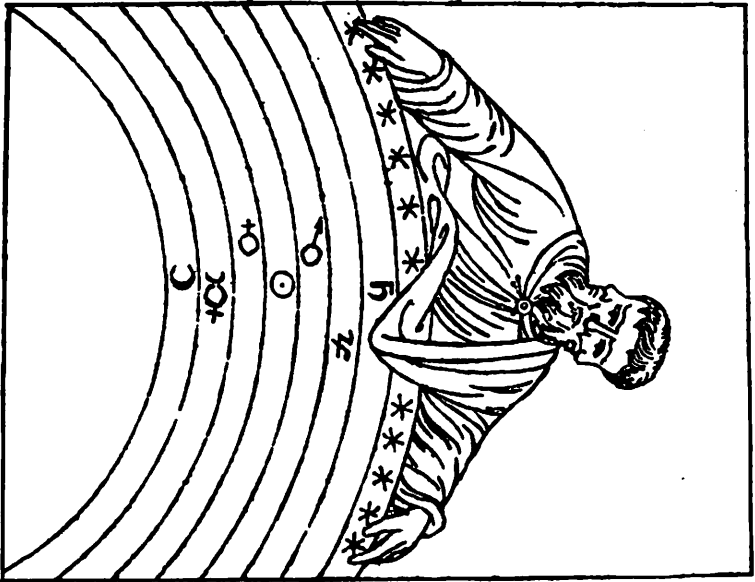
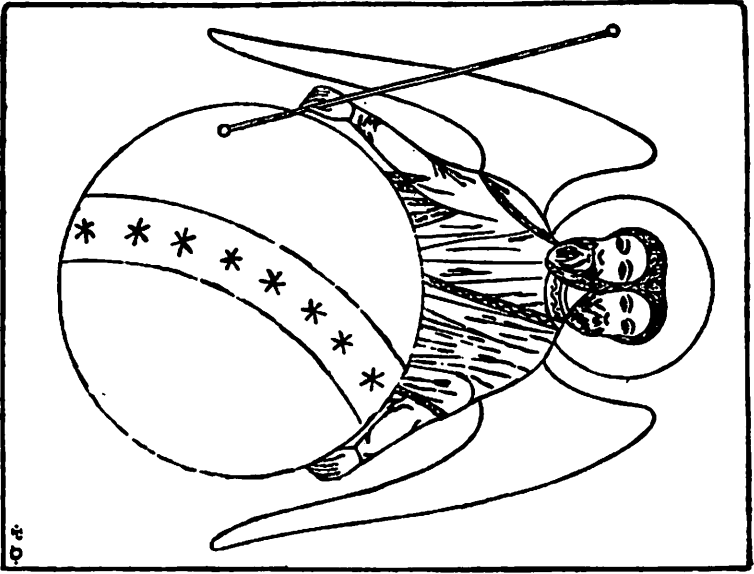




PLANCHE XIII. — La Sainte Trinité dans l'iconographie médiévale.

FIG. 1. — Les trois personnes divines soudées l'une à l'autre : manuscrit espagnol, XII<sup>e</sup> siècle (Didron, *Iconographie chrétienne*, p. 543) (en haut de page).

FIG. 2. — La Trinité créant le monde : ms. français, XVI<sup>e</sup> siècle (*ibid.*, p. 556) (en bas de page).

8. E. Rodríguez MONEGAL, *Nota sobre Borges, Mundo Nuevo*, 22, 1968, p. 92 (texte repris en français dans son *Borges par lui-même, op. cit.*, p. 181) : « Borges y Bioy crean literalmente un escritor compuesto... uno de los más importantes prosistas argentinos de su época. Un prosista sin el cual no es posible explicar a L. Marechal en sus momentos más felices, o a Cortázar cuando se lanza a hablar en un rioplatense inventado. Borges estuvo aquí, habría que inscribir en muchas páginas de la más ingeniosa e inventiva literatura rioplatense de estos últimos treinta años ».

9. Entrevue accordée vers 1970 à la *Paris Review* et citée par J. Alazraki, *art. cit.*, p. 87-88 ; je donne ici une traduction espagnole des propos tenus par Borges en anglais.

10. *Entretien avec N. Murat* déjà cit., *Cahiers de l'Herne*, p. 378. J'emprunte la citation à la version espagnole de cette entrevue parue dans *Encuentro con Borges* (J. Irby, N. Murat et C. Peralta), Buenos Aires, Galerna, 1968, p. 75-76.

11. *Ibid.*, p. 76.

12. La publication des *Dos fantasmas memorables* en 1946 semble n'avoir donné lieu qu'à un court compte rendu d'E. Rodríguez MONEGAL (*Dos cuentistas argentinos, Clínamen*, Montevideo, 1947, p. 50-52). Le livre ne figure pas dans la *Bibliografía del cuento fantástico argentino en el siglo XX* de Susana N. Trevia PAZ, *Bol. Arg. de Artes y Letras*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1966. Sa réédition, accompagnée de notes de H. J. Becco et suivie d'un bref commentaire de Rodríguez Monegal, date de 1971 ; parue à Buenos Aires chez Edicom, où avait déjà été réédité l'année précédente *Un modelo para la muerte*, l'autre ouvrage issu des presses d'« Oportet et Haereses » en 1946, elle abandonne le pseudonyme de Bustos Domecq et donne le nom des véritables auteurs de l'ouvrage. Je n'ai malheureusement pas été en mesure de la consulter, pas plus que le compte rendu anonyme qu'en a donné la revue *Confirmado*, Buenos Aires, 7<sup>o</sup> año, n<sup>o</sup> 308, 12-18 mai 1971 ; mes informations proviennent de H. J. BECCO, *Jorge Luis Borges : bibliografía total (1923-1973)*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1973. Quant à la traduction française, elle ne porte que sur *El testigo*, le premier des deux contes qui composent les *Dos fantasmas* ; œuvre de F. M. Rosset ; elle a été incluse par ~~elle~~ dans son *Borges par lui-même, o. cit.*, p. 142-153.

13. Il n'ouvre la bouche qu'à la toute dernière ligne du recueil, qui se clôt sur le calembour laconique par lequel il fait écho à la formule d'adieu de son client : « — Que le vaya benítez. — Que le garúe finochietto ». Est-il besoin de préciser que dans cet échange d'astuces, caractéristique du style général de l'ouvrage, « Que le vaya benítez » est la transposition de « Que le vaya bien » et « Que le garúe finochietto » celle de « Que le garúe (= llovizne) fino », les noms de famille Benítez et Finochietto désignant les deux secteurs importants, l'espagnol et l'italien, de la population composite de Buenos Aires ? Pour l'emploi de « que le garúe fino » au moment de prendre congé, voir la fin du prologue de Bustos Domecq à *Un modelo para la muerte*, p. 10 (je cite d'après l'édition originale de 1946).

14. On ne saurait résister au plaisir de citer quelques échantillons de ce superbe défilé : « ... unos ríos que se cruzaban sin mezclarse : uno de caldito de gallina bien desgrasado y otro de un zocotroco de carne con cuero, que después de verlo, a usted ya no lo embroman con el arco iris... una croqueta de espinaca, que, en un santiamén, la borraron los chinchulines de una parrillada jefe, para no decir nada de unos caneloncitos recalentados que, desplegándose en abanico, tomaron firme posesión de la bóveda celeste », *Dos fantasmas*, p. 33 (je cite d'après l'éd. orig. de 1946 également).

15. Pour ce qui est du mécanisme retors sur lequel repose ce dernier conte, voir l'analyse aigüe de C. OLLIER, *Thème du texte et du complot, Cahiers de l'Herne, op. cit.*, p. 276-279. Ainsi, du reste, que l'a justement montré R. Lida, *Notas a Borges*, in *Letras Hispánicas*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1958, p. 281, la machinerie des fictions borgésiennes est souvent rendue visible par Borges lui-même.

16. *Dos fantasmas*, p. 11.

17. *Ibid.*, p. 13. Ce passage, comme d'ailleurs tout le texte des *Dos fantasmas*, reprend avec de légères variantes des éléments déjà présents dans *Un modelo para la muerte* auquel Bioy et Borges avaient travaillé plus tôt ; on y trouve en effet, p. 20, « Feinberg » qui n'a pas encore acquis la qualité de prêtre ; p. 80, l'expression « en años de garufienta juventud », qui désigne les frasques d'une jeunesse dissipée : cf. le héros du célèbre tango *Garufa*. Surtout *Un modelo* met en scène deux personnages qui reparaissent fugitivement

dans *Dos fantasmas* : 1) le « doctor Mario Bonfanti », grand puriste en matière de langue hispanique, qui, transformé en père jésuite dans *El testigo*, y appose, p. 14, une note où il vante avec sa cuistrerie habituelle le style du narrateur ; 2) le dandy Gervasio Montenegro, qui, dans *El signo*, est l'auteur d'une note badine sur l'usage du monocle. Par ailleurs, dans *Un modelo*, p. 68-69, Bonfanti dévore gloutonnement une série de spécialités espagnoles et italiennes qui, jointes à l'inventaire gastronomique dressé dans *El signo*, forment les trois volets d'une trilogie culinaire typique de la diététique argentine.

18. *Dos fantasmas*, p. 13.

19. Les noms des personnages de *El testigo* (Lumbeira, Mascarenhas, Sampaio), le lieu de rencontre des deux commis voyageurs (Gouveia), certains des termes employés (celui de « lebranza », p. ex.) sont visiblement destinés à donner à tout le conte une tonalité luso-brésilienne. Ce type d'allusions est fréquente chez Borges, qui, de son propre aveu, ne connaît guère l'Amérique Latine et n'a été au Brésil qu'une fois (*Cahiers de l'Herne*, op. cit., p. 413), mais qui se targue volontiers de ses ascendances portugaises : le héros irlandais de *La forma de la espada* a vécu à Rio Grande do Sul ; « Bustos Domecq », dans son prologue à *Un modelo*, déclare qu'il est en train de rédiger la biographie du président de « un povo irmao » ; le narrateur de *El congreso* (in *El libro de arena*) visite une « estancia » dont les terres sont proches de la frontière brésilienne. D'un autre côté, divers traits du pays natal de Sampaio (« bohíos », « piragua », « bongo », « verdes maniguas ») ainsi que la mention des bananiers, des champs de tabac et du pétrole de Pánuco renvoient tantôt au pourtour de la mer des Antilles tantôt au littoral mexicain ; cette invention d'une contrée composite, qui offre simultanément les caractéristiques de plusieurs régions d'Amérique Latine a dernièrement donné lieu à de brillants développements : témoin *El Recurso del Método* d'A. Carpentier et *El otoño del patriarca* de G. García Marquez.

20. *Dos fantasmas*, p. 18.

21. *Ibid.*, p. 19-20.

22. *Ibid.*, p. 20.

23. Pour tous ces traits borgésiens et notamment pour le dernier, « el desenlace sorpresivo », voir E. Anderson Imbert : 1) *Un cuento de Borges* : ' *La casa de Asterión* ' *Rev. Iberoam.*, 25, 1960, 33-43 (repris in *Crítica interna*, Madrid, Taurus, 1960, 247-259) ; 2) *Nueva contribución al estudio de las fuentes de Borges*, *Filología*, 8, 1962, p. 7-18.

24. Voir entre autres *Deutsches Requiem* (in *El Aleph*) ou *La intrusa* (in *El informe de Brodie*), et parmi les poèmes : *Mateo*, XXV, 30 ; *Lucas*, XXIII ; *Juan I*, 14 (in *El otro el mismo*) et encore une fois *Juan I*, 14 (in *Elogio de la sombra*). La culture biblique de Borges a fait l'objet d'une scrupuleuse analyse de M. Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, Paris, Didier, 1973, p. 399-401. Dans une entrevue accordée à G. LAPOUGE, *Le Figaro Littéraire*, 19-25 nov., 1964, Borges a expliqué que son intérêt pour l'Écriture était dû à l'influence de sa grand'mère anglaise qui, conformément à la tradition protestante, en pratiquait assidûment la lecture.

25. *Dos fantasmas*, p. 16. Les supputations farfelues auxquelles don Alejandro se livre à partir des textes bibliques et l'existence de la confrérie d'illuminés qu'il part rejoindre lors de son voyage à La Plata n'ont pas été totalement inventées par Bioy et par Borges selon un procédé qu'ils affectionnent particulièrement, ils ont mis en scène de façon déguisée des personnages réels et plus ou moins connus au moment où ils écrivaient leur conte : si ma mémoire est bonne, un familier de la maison de mon père à Buenos Aires occupait ses loisirs d'historien, aux alentours des années 1944-1945, à établir à partir du texte de la Bible, tout comme don Alejandro et ses comparses, la chronologie des grands bouleversements géologiques passés et à venir. Le goût de Borges pour les exercices herméneutiques et son intérêt pour la kabbale sont, au demeurant, bien connus voir, outre l'essai qu'il a intitulé *Una vindicación de la cábala*, l'étude de M. BARNATÁN *Jorge Luis Borges*, Madrid, Júcar, 1972.

26. Il est à noter que la durée rituelle de quarante jours et quarante nuits assignée aux pérégrinations de Sampaio comme à celles d'Élie revient fréquemment dans les Écritures ; voir p. ex. *Exode*, 34, 28 ou *Matthieu*, 4, 2. Par ailleurs le voyage de Sampaio tout en étant la réplique de la fuite d'Élie à travers les déserts de Judée, contient aussi d'autres réminiscences ; la traversée maritime qui, « entre pejes y estrellas, con paisajes a toda policromía », le mène du littoral caraïbe au port de Buenos Aires renvoie visible-

ment aux périples de certains navigateurs espagnols et portugais de l'époque des grandes découvertes. Néanmoins, par un contraste comique avec ses devanciers, Sampaio, qui n'a pas le pied marin, ne monte pas une seule fois sur le pont et doit se contenter du récit de « algún marinante de cubierta... que bajaba a contarme lo que veían esos exagerantes » (*Dos fantasmas*, p. 15).

27. « Era una niña enteque, de nueve años a más contar, de ojos con lejos, como si divisaran el piélagos, rubia de pelo, con un estarse decoroso y suavito, como la silvestre lengua de vaca... y cuando yo bregaba con la clientela o me despachaba un descanso, la niña Flora jugaba al Viaje al Centro de la Tierra, en el sótano » (*Dos fantasmas*, p. 16). En évoquant sa propre enfance, Borges a, notons-le, mentionné avec admiration les jeux étranges et fascinants qu'excellait à inventer sa sœur Norah : voir M. BARNATÁN, *op. cit.*, pp. 33-40. Par ailleurs, dans le prologue à son *Manual de zoología fantástica*, il se moque sardonieusement des psychologues pour qui tout spectacle bizarre proposé à un enfant est nécessairement source de traumatisme ou de névrose.

28. Tous ces passages avaient depuis longtemps retenu l'attention de Borges ; dès 1936, il les cite dans une note à son essai sur *Los traductores de las 1001 Noches* (in *Historia de la Eternidad*), où il fait observer que « la divinidad... puede matar a puro esplendor ». Pour d'autres versets bibliques faisant allusion au danger mortel que comporte la rencontre avec Dieu, voir également *Genèse*, 31, 32 ; *Exode*, 19, 21 et 20, 19 ; *Juges*, 6, 22 et 13, 22 ; *Deutéronome*, 5, 25-26.

29. Outre leur première édition en deux tomes, parus respectivement en 1812 et 1815, les *Kinder-und-Hausmärchen* connurent du vivant de leurs auteurs six rééditions successives ; certaines d'entre elles (1819-1822 et 1837-1856) comportent un troisième volume de notes où les Grimm indiquent les sources de leurs contes et les remarques que chacun d'eux leur inspire. Soumettant leur recueil à diverses suppressions et surtout l'enrichissant constamment par l'adjonction de contes supplémentaires, les deux frères firent, comme on sait, subir à leur ouvrage d'incessantes modifications : voir E. TONNELAT, *Les contes des frères Grimm*, Paris, A. Colin, 1912, p. 93, p. 103 et 203 en particulier. Ce travail de remaniement, effectué essentiellement par Wilhelm et limité à de menues corrections stylistiques, n'a pratiquement pas affecté le texte de *Marienkind* qui, à d'infimes variantes près, reste le même dans toutes les éditions.

30. Tout en y apportant quelques rectifications destinées à mettre en valeur les similitudes du texte allemand avec celui de *El testigo*, je reproduis ici la version française de *Marienkind* qui figure dans *Les contes des frères Grimm*, trad. d'A. Guerne, Paris, Flammarion, 1967, vol. I, p. 20. Notons que dans leur texte, les Grimm s'abstiennent de décrire la Trinité et ne donnent aucune indication sur l'apparence qu'elle présente.

31. La suite du conte, au terme duquel l'héroïne finit, après toutes sortes d'épreuves et de calamités, par obtenir le pardon de la Vierge, n'offre plus de points communs avec *El testigo*.

32. Malgré son originalité, la légende de *Marienkind* n'a, à ma connaissance, guère attiré l'attention des critiques, à l'exception de G. G. COULTON, *Five Centuries of religion*, Londres, 1923, t. I, p. 144-145 et 515-516 ; Jean F. A. RICCI, *Essai d'interprétation de quelques contes de Grimm*, *Études Germaniques*, 12, 1951, p. 335, range incidemment le conte parmi les narrations populaires qui ont subi, sous la plume des Grimm, un processus d'« infantilisation ». Je n'ai pu consulter l'étude de E. SEIFERT, *Untersuchungen zu Grimm's Märchen Das Marienkind*, Munich, 1953 (thèse dactylographiée). Mais le fait de mêler la Sainte Trinité au thème traditionnel de la chambre close dont il ne faut pas ouvrir la porte sous peine de catastrophe est, semble-t-il, tout à fait exceptionnel ; je n'ai, pour ma part, réussi à en trouver aucun autre exemple, ni dans la littérature mariale ni dans la folklore universel. Pour celui-ci, voir notamment J. BOLTE et G. POLIVKA, *Anmerkungen zu den Kinder-und-Hausmärchen der Brüder Grimm*, Hildesheim, G. Olms, (1963 reprint de l'édition de Leipzig, 1913-1922), p. 13-21, et SMITH THOMPSON, *Motif Index of folk literature*, où la seule référence à une vision interdite de la Trinité renvoie précisément à *Marienkind*.

33. On aura sans doute apprécié la façon dont *El testigo* transforme les personnages de son modèle en donnant à un vieux théosophe le rôle de Marie et à Sampaio celui des anges. Notons en outre que si, au contraire de son homologue allemande, Flora s'abstient de toucher du doigt la redoutable apparition, Sampaio évoque clairement ce geste et ses

possibles conséquences : « si distraído alargo la mano, por ventura me la lleva ese remolino ».

34. Voir l'opinion exprimée par Borges dans *Otras Inquisiciones (Sobre Chesterton)*, selon laquelle la foi catholique est « un conjunto de imaginaciones hebreas ».

35. Les critiques qui ont dressé l'inventaire des auteurs favoris de Borges ou des lectures qui l'ont influencé ne mentionnent pas les Grimm ; ils ne figurent ni dans la liste fournie par L. LEAL, *Borges y la novela, Rev. Iberoam.*, 36, 1970, p. 11-23, ni dans le chapitre que M. BERVEILLER, *op. cit.*, p. 310-355, consacre à la culture germanique de Borges. Celui-ci a pourtant signalé qu'un de ses écrivains préférés, Chesterton, avait la plus vive admiration pour les contes de Grimm et que cet engouement témoignait chez lui d'une propension au cauchemar et à l'épouvante : voir à nouveau, dans *Otras Inquisiciones*, l'article *Sobre Chesterton*. Par ailleurs, dans l'une des *Crónicas de Bustos Domecq, En búsqueda del Absoluto*, les contes de Grimm font, avec d'autres ouvrages du même genre, partie de la bibliothèque du protagoniste, un écrivain qui renonce à écrire parce qu'il se persuade de la supériorité de la littérature orale.

36. Voir le livre que Borges a consacré aux *Literaturas germánicas medievales* ; bien qu'il n'y fasse pas allusion aux frères Grimm, il n'ignore assurément pas que ceux-ci ont, dès 1815, traduit les Eddas scandinaves, et, par la suite, réuni dans le vastes compilations les légendes les plus vénérables de la tradition allemande (*Deutsche Sagen*, 1816-1818 ; *Deutsche Mythologie*, 1835). Le goût de Borges pour le folklore et la mythologie des pays du Nord, bien que fort connu, n'a pas toujours suffisamment éveillé l'attention de ses exégètes : a-t-on remarqué que le héros de *La muerte y la brújula*, Lönnrot, porte le nom de l'illustre finlandais qui a édité, au XIX<sup>e</sup> siècle, le *Kalevala* ?

37. Dans le portrait de don Alejandro que trace Sampaio, les conséquences de son infirmité sont soulignées avec insistance : « Me había vetado el cambio mas nulo en la distribución y baraje del mobiliario, haciendo valer que era ciego y que de memoria transitaba por la casa. A él, que nunca me vio, ahora me figuro estar viéndolo con sus anteojos negros que eran dos noches » (*Dos fantasmas*, p. 15).

38. Précisons qu'Alexius von Meinong, plus philosophe que psychologue à proprement parler, a élaboré une théorie de l'appréhension de l'objet où il désigne sous le nom d'objets fictifs ceux qui sont dépourvus d'existence et de subsistance. Il est permis de se demander si cette définition ne s'applique pas à la Trinité selon Borges ; en tout cas, celui-ci fait allusion à cet aspect de la doctrine de Meinong dans sa *Nueva refutación del tiempo*, essai inclus en 1952 dans *Otras Inquisiciones*, mais paru dès 1947 sous la forme d'une plaquette éditée, comme *Dos fantasmas memorables*, par « Oportet et Haereses ».

39. De ces deux essais, le premier a été inclus dans *Discusión*, l'autre dans le recueil auquel il donne son titre, *Historia de la Eternidad* ; les idées que Borges y développe au sujet de la Trinité ont été reprises par lui une nouvelle fois, sous une forme abrégée, à la fin d'un compte-rendu cinématographique de 1937 : voir M. BERVEILLER, *op. cit.*, p. 413, note 46. Il y aurait toute une étude à faire sur la réutilisation, fréquente chez Borges, d'un même texte à des fins différentes : voir, par exemple, les remarques qu'il a émises ici et là sur la « poesía gauchesca » ou sur l'œuvre de Cervantes.

40. J'emprunte cette citation, ainsi que les deux suivantes, au texte de la *Historia de la Eternidad*, plus développé et plus riche à certains égards que celui de *Una vindicación de la cábala*.

41. « L'idée d'un être tout-puissant, omniscient, est beaucoup plus étonnante que tous les caprices de la science-fiction... Dieu est une hypothèse proche du fantastique ; peut-être aussi, inconcevable ; inconcevable même pour les théologiens », *Entretiens avec J. de Milleret, op. cit.*, p. 145 ; cf. les propos recueillis par C. PERALTA, *Cahiers de l'Herne, op. cit.*, p. 409-410. L'évolution intellectuelle que, dans *El Aleph*, Borges prête au héros de *Deutsches Requiem* est tout à fait significative de ses propres positions : « Antes, la teología me interesó, pero de esa fantástica disciplina (y de la fe cristiana) me desvió para siempre Schopenhauer » ; cf. aussi, dans *There are more things (El libro de arena)*, le portrait du vieil oncle agnostique qui a contribué à la formation philosophique du héros.

42. Témoin son *Manual de zoología fantástica* et son *Libro de los seres imaginarios* ; pour ce qui est de la curiosité de Borges vis-à-vis des illuminés ou des hérésiarques de toute tendance, voir, entre autre, J. de MILLERET, *op. cit.*, p. 106 et suiv., et M. Barnatán, *op. cit.*, passim.

43. Voir les réserves suscitées par la triple statue qu'Abélard avait placée dans l'oratoire du Paraclet et que Mabillon décrit dans ses *Annales Ordinis, S. Benedictini*, Lucques, 1745, t. VI, p. 78.

44. Parmi ceux notamment qui s'élevèrent contre la représentation traditionnelle de la Trinité sous les traits d'un homme à plusieurs visages figurent Wyclif et surtout ses disciples, chez qui cette hydre d'un nouveau genre, considérée comme une abomination démoniaque, fait l'objet d'invectives ironiques : voir J. Wyclif, *Sermones*, éd. J. Loserth, Londres, 1887, vol. I, p. 91-92 ; G. V. LECHLER, *Johan von Wiclif und die Vorgeschichte der Reformation*, Leipzig, 1873, t. I, p. 554-555 ; et H. B. WORKMAN, *John Wyclif*, Oxford, 1926, t. I, p. 389. Wyclif est cité par Borges dans son avant-propos à une édition des œuvres mystiques de Swedenborg : J. L. BORGES, *Prólogos, con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1975, p. 162.

45. Voir le rescrit d'Urbain VIII daté du 11 août 1628 et reproduit par L. FERRARIS, *Prompta Bibliotheca canonica*, Rome, 1787, article « Imagines ».

46. *Sanctissimi Benedicti Papae XIV Bullarium*, 4<sup>e</sup> éd., Venise, 1778, t. I, p. 252-254. Par une coïncidence suggestive les passages bibliques invoqués par le Pape à l'appui de son argumentation se trouvent être les mêmes que ceux dont Borges a fait usage dans *El testigo* : *Exode*, 33 (Moïse), *I Rois*, 19 (Élie) et *Isaïe*, 6. Toutefois le Souverain Pontife se fonde en outre sur *Daniel*, 7, 9, pour autoriser la représentation de la Trinité sous la forme d'un Vieillard qui tient Jésus sur ses genoux, la Colombe symbolique du Saint Esprit venant se placer entre ces deux figures.

47. DIDRON, *Iconographie chrétienne (Histoire de Dieu)*, Paris, 1846. Comme il était à prévoir, Borges ~~utilise~~ l'autorité de cet ouvrage dans son *Manuel de zoologie fantastique* : voir la traduction française de celui-ci par G. Estrada et Y. Péneau, Paris, R. Julliard, 1970, article « Griffon » ; p. 95 dans l'éd. de la coll. 10/18, n° 487.

48. « Nam oportet et haereses esse, ut et qui probati sunt, manifesti fiant in vobis » ; ce verset, pour lequel E. Rodríguez MONEGAL, *Borges par lui-même, op. cit.*, p. 181, fournit une référence approximative et légèrement erronée, fait partie de la *Première Épître aux Corinthiens*, II, 19.

49. Il serait oiseux de vouloir faire la lumière sur cet aspect de *El testigo* en abordant le problème de la croyance ou de l'incroyance de Borges ; celui-ci s'est à maintes reprises déclaré agnostique ; voir notamment J. de MILLERET, *op. cit.*, p. 144. Mais son irréligion, tout à fait particulière, est elle-même fort ambiguë, ainsi que l'a finement démontré M. BERVEILLER, *op. cit.*, p. 395-416. Il faut toutefois tenir compte du jugement que, dans l'épilogue à *Otras Inquisiciones*, Borges a émis sur lui-même et sur sa tendance « a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial ».

50. On reconnaît ici, remémorées par un adulte, la curiosité et la désobéissance de la petite Flora.

51. L'ensemble de ce tableau offre de nombreuses coïncidences avec la situation de Flora quand Sampaio lui ordonne de retourner une deuxième fois dans la cave : « ...fui con ella hasta el arranque de la escalera y la vi bajar muy tiesa y muy durita como el soldadillo del tiro al blanco. Bajaba con los ojos cerrados... Bajé a pantufllo corrido y la pillé tirada en las baldosas... » (*Dos fantasmas*, p. 18).

52. Cette fausse impression de mouvement est, on s'en souvient, celle qu'éprouve Sampaio en regardant la Trinité : « la hamaca estaba quieta ; lo que yo había tomado por balanceo era el ocupante ».

53. On aura noté que dans *El testigo*, comme dans *El Aleph*, la narration est écrite à la première personne. Un détail achève de marquer la parenté qui existe entre les deux contes : Borges fait intervenir dans *El Aleph*, en lui décernant sarcastiquement un troisième prix littéraire, le « doctor Mario Bonfanti », personnage caractéristique, comme on a vu, des fictions dûes à la plume de « Bustos Domecq » (voir note 17).

54. Sur le caractère déficient et fugace que revêtent chez Borges les confrontations de l'homme avec le divin ou le surnaturel, voir A. M. Barrenechea, *op. cit.*, p. 114. Au cours des années 1945-1949, le thème de la vision mystique, tantôt éblouissante tantôt comique, semble avoir été au centre des préoccupations et du travail créateur de Borges ; *El Aleph* a paru en sept. 1945 ; *El testigo* a été achevé en sept. 1946 et l'autre « fantaisie mémorable » un mois plus tard ; *El Zahir* date de juillet 1947 et *La escritura del dios*

de fév. 1949. Une dizaine d'années plus tard, Borges développera ce thème une fois de plus en l'associant aux vieux mythes de la littérature germanique : voir le texte de 1957, intitulé lui aussi *El testigo* et inclus dans *El hacedor*, où il évoque un guerrier saxon qui a dans son enfance aperçu le visage du dieu Woden. Tout récemment, il a encore repris ce sujet dans une fiction du *Libro de arena* que j'ai citée, *There are more things*, mais en lui donnant une formulation proche de la science-fiction et en s'abstenant de décrire l'être redoutable que ses yeux aperçoivent.

55. Prologue à *El informe de Brodie*.

56. Épilogue a *Otras inquisiciones*.