

Dominique Jullien

L'ERUDITION IMAGINAIRE DE JORGE-LUIS BORGES

"Dans la tradition littéraire aussi règne l'idée d'un sujet unique. Il est rare que les livres soient signés. Le concept de plagiat n'existe pas: on a établi que toutes les oeuvres sont l'oeuvre d'un seul auteur, qui est intemporel et anonyme. La critique a coutume d'inventer des auteurs: elle choisit deux oeuvres dissemblables — le Tao Te King et les Mille et Une Nuits, disons — elle les attribue à un même écrivain, et ensuite elle définit scrupuleusement la psychologie de cet intéressant homme de lettres" (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*)

"Menard (peut-être sans le vouloir) a enrichi au moyen d'une technique nouvelle l'art attardé et rudimentaire de la lecture: la technique de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées" (*Pierre Menard, auteur du Quichotte*)

"Le monde, hélas, est réel; moi, hélas, je suis Borges" (*Nouvelle réfutation du temps*)¹

Un texte unique dispersé en fragments innombrables: c'est ainsi que J.L. Borges conçoit la littérature. Chaque oeuvre nouvelle recompose chaque fois les fragments du texte; mais inversement, chaque nouveau texte trouve aussitôt sa place dans le texte unique; il y est aussitôt absorbé; on

1. Les citations sont traduites par nous et renvoient, sauf indication contraire, à l'édition suivante: Jorge Luis Borges, *Prosa Completa*, 2 volumes, Narradores de Hoy, Brujuna, Barcelone, 1980. Voici le texte original:

"En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles — el Tao Te King y las 1001 Noches, digamos —, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres* . . ." (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, I, 419).

"Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas" (*Pierre Menard, autor del Quijote*, I, 433).

"El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges" (*Nueva Refutación del Tiempo*, II, 300).

peut même dire qu'il y avait déjà sa place avant d'accéder à l'existence, que son existence était déjà contenue dans celle des autres.

Ainsi l'écriture de Borges s'affiche comme une écriture seconde, un assemblage d'autres textes où au travers de citations, de références à des ouvrages réels ou inventés, la fiction se présente comme le produit de comptes-rendus de lecture. L'écriture ne découle pas seulement de la lecture, elle se confond avec elle. "Peu de choses me sont arrivées et j'en ai lu beaucoup" (*L'auteur et autres textes, Epilogue*)². L'univers est une bibliothèque où les événements sont des mots; le monde fantastique de Tlön naît d'un article inséré en contrebande dans un volume de l'Anglo-American Cyclopaedia.

La littérature est un texte unique, et tous les auteurs différents et successifs ne sont qu'un seul auteur dans lequel se fondent les individualités fragmentaires. L'histoire, elle aussi, est une illusion; dans différents siècles les scènes se répètent et se répondent sans le savoir; le gaucho meurt de la main de son filleul, sans savoir qu'il meurt pour répéter le meurtre de César.

La littérature selon Borges est une double postulation, presque contradictoire, vers le continu et le discontinu. Car si les notions jumelles d'auteur unique et de refus de l'histoire tendent à la continuité du texte unique, le redoublement des mêmes paroles par des individus différents à des époques différentes, la répétition des mêmes scènes, la reprise des mêmes arguments dans différents récits de Borges lui-même, sont autant de fragments discontinus. Continuité, discontinuité: telle est la tension dont vit l'écriture borgésienne.

La discontinuité apparaît même comme la marque distinctive de l'écrivain. Pas de romans, mais des nouvelles de quelques pages, aux phrases courtes, aux fins abruptes. Même brièveté dans les poèmes, dans les essais, dans les préfaces: "Dieu te garde, lecteur, des prologues longs"³. Dans les recueils de fiction, les nouvelles sont juxtaposées sans lien contextuel des unes aux autres. Le lecteur passe sans transition de l'Andalousie arabe au Buenos Aires du siècle dernier. A l'intérieur des récits, enfin, la discontinuité devient la règle de la narration, et s'apparente à la technique cinématographique du montage.

On connaît l'importance de la technique cinématographique dans l'élaboration de l'art narratif de Borges. Ses fictions trouvent dans le montage cinématographique un instrument approprié à leur propre idéal narratif hérité de Stevenson: la technique des scènes capitales, qui à la différence du roman, réduit "toute la vie d'un homme à deux ou trois scènes" (Préface à la première édition de *Histoire universelle de l'infamie*)⁴. "The threads of a story come from time to time together and

2. "Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído" (*El Hacedor, Epilogo, Alianza Emecé, Buenos Aires, 1960, p. 155*).

3. "Dios te libre, lector, de prólogos largos" (*El Informe de Brodie, II, 371*).

4. "... la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas" (*Historia Universal*

make a picture in the web; the characters fall from time to time together into some attitude to each other or to nature, which stamps this story home like an illustration. Crusoe recoiling from the footprint, Achilles shouting over against the Trojans, Ulysses bending the great bow, Christian running with his fingers in his ears, these are each culminating moments in the legend, and each has been printed in the mind's eye for ever. Other things we may forget; we may forget the words, although they are beautiful; we may forget the author's comment, although perhaps it was ingenious and true; but these epoch-making scenes which put the last mark of truth upon a story and fill up, at one blow, our capacity for sympathetic pleasure, we so adopt into the very bosom of our mind that neither time nor tide can efface or weaken the impression. This, then, is the plastic part of literature: to embody character, thought, or emotion in some act or attitude that shall be remarkably striking to the mind's eye."⁵

La nouvelle part de situations, non de personnages. En raison de sa brièveté, la trame y est plus visible que les acteurs. Dans la fiction écrite comme dans la fiction cinématographique, le même mécanisme est à l'oeuvre: le montage de scènes mémorables. La juxtaposition d'images discontinues est la méthode déclarée de *Histoire universelle de l'infamie*.

C'est donc à partir du langage cinématographique que Borges fait jouer les notions de continuité et de discontinuité. A un premier niveau, celui de l'enchaînement de la causalité narrative, la juxtaposition d'éléments discontinus fait apparaître entre eux un lien de causalité magique, une sorte de mirage narratif, où le monde semble obéir à une loi du type "post hoc, ergo propter hoc". Langue du destin selon Roland Barthes: la fiction de Borges propose, dans un univers purifié, un montage qui, dans l'inventaire chaotique des actions humaines, opère une mise en ordre des moments culminants. La discontinuité peut aussi s'établir entre deux récits, comme dans *Histoire du guerrier et de la captive* (*L'Aleph*); elle est là encore créatrice de sens, en établissant le lien magique entre les deux histoires et la causalité mystérieuse qui fait "découler" la seconde de la première. Les deux destins antagoniques — le barbare qui meurt en défendant Ravenne, l'Anglaise qui choisit de partager la vie sauvage des Indiens — sont, conclut Borges, comme l'endroit et l'envers d'une même monnaie, aux yeux de Dieu la même chose. La juxtaposition sans transition est un procédé porteur de sens dans son silence même, par omission.

Autre jeu sur la discontinuité, dégagé cette fois du montage cinématographique, la technique des énumérations disparates. On les retrouve

de la Infamia, I, 241).

5. Stevenson, "A Gossip on Romance", *Memories and Portraits*, Scribner's Sons, New York, 1925, p. 136.

dans un grand nombre de nouvelles; la liste des incarnations de l'Immortel, les apparitions du Zahir, les visions contenues dans l'Aleph, les thèmes innombrables de la bibliothèque de Babel. Elles rappellent le collage plastique, qui procède par juxtaposition sur un plan unique d'éléments extraits d'un ensemble dans un ordre arbitraire — tentative de l'écriture pour montrer en creux l'infini, par l'absence même de liens entre les éléments.

La bibliothèque de Babel contient "tout ce qu'il est possible d'exprimer dans toutes les langues"; parmi les thèmes évoqués dans le plus complet désordre, on trouve "le récit véridique de ta mort"⁶. L'interpellation crève le texte, à la fois brutale et incertaine, lui confère une sorte de fausse profondeur — dans la mesure où elle ne pointe que vers la place vide d'un hypothétique lecteur — tout à fait comparable à l'insertion, dans un tableau de Juan Gris, d'un fragment de miroir. Elle est encore une façon de dire l'infini: l'infini, cette fois, des lecteurs à qui s'adressera le "tu" vide. La discontinuité du texte dans l'énumération disparate est donc investie du prestige d'être signe d'un texte absent et plus vaste. Nulle recherche de liens entre les éléments énumérés: l'énumération se contente de désigner les points émergés d'un infini sous-entendu.

Les citations si nombreuses dans Borges sont, elles aussi, une manière fragmentaire de dessiner l'infini de la littérature. L'utilisation de textes étrangers — ou donnés pour tels — instaure un jeu de l'érudition imaginaire. Non pas fausse cependant, mais éclectique, élaborée au hasard des lectures; le contraire même d'une érudition de critique, ordonnée en fonction d'une fin scientifique. De même que les systèmes philosophiques ont dans son esprit une valeur avant tout esthétique, la seule qu'on leur reconnaisse à Tlön, l'érudition vaut avant tout par les jeux créateurs qu'elle permet.

Erudition imaginaire: à la fois parce que l'écrivain échafaude sur des terrains lacunaires et joue aux quatre coins avec son savoir, et parce que de l'érudition naît un monde qui réconcilie sur le mode de l'énigme le passé et l'avenir, le rêve et la réalité, l'essai et la fiction, le moi et l'autre. Inversant le cours normal, Borges produit la fiction à partir du discours critique ou plutôt de ses fragments, ainsi dans *L'approche d'Almotasim*, qui se présente comme le compte rendu d'un roman imaginaire. L'œuvre se construit sur des citations, c'est-à-dire à partir de fragments assemblés du texte unique de la littérature.

L'écriture découle naturellement de la lecture; les livres naissent des livres. L'ironique index des sources à la fin de *Histoire universelle de l'infamie* institue un usage pervers de la bibliographie. "Jeu irresponsable d'un timide qui n'a pas eu le courage d'écrire des contes et qui s'est amusé à falsifier et à trafiquer (. . .) les histoires des autres", comme s'en

6. ". . . todo lo que es dable expresar en todos los idiomas"; "la relación verídica de tu muerte" (*La Biblioteca de Babel, Ficciones*, I, 458).

accuse Borges, avec une ironique modestie, dans la préface à l'édition de 1954⁷? La bibliographie finale insiste sur la nature parasitaire des récits. Par là même, elle constitue une anticipation parodique du travail du critique, et, prétendant lui faciliter la tâche, elle brouille les pistes: s'agit-il d'un travail d'historien, comme semble l'indiquer le titre? Mais qu'est-ce qu'une histoire de "l'infamie"? Et comment des récits rassemblés pêle-mêle, sans progression rationnelle dans le temps ou l'espace, pourraient-ils être qualifiés d'histoire? Ils en sont tout au plus des matériaux de départ, disparates et anecdotiques . . . Etranges sources, au demeurant, pour un historien, que Mark Twain ou que les contes et légendes de l'ancien Japon. Mais si on doit lire ces textes comme des fictions, quel est le statut de la bibliographie? Enfin, dernière ambiguïté, les bizarreries accumulées dans cette bibliographie. Le même ouvrage (*The History of Piracy* de Philip Gosse) est cité deux fois, à propos de deux récits différents, et avec deux dates différentes. De plus, s'il constitue une source plausible pour le premier récit (*La veuve Ching, pirate*) il n'a aucun rapport avec le second (*L'in vraisemblable imposteur Tom Castro*)⁸. La source véritable de ce second récit est un article de l'*Encyclopaedia Britannica*, que Borges ne cite pas et qu'il a sensiblement modifié, attribuant notamment l'initiative et la conduite de l'imposture non à l'imposteur lui-même, mais à son serviteur Bogle⁹.

D'autres récits en revanche ont subi assez peu de remaniements: dans "L'incivil maître de cérémonies Kotsuke no Tsuke" on reconnaît aisément la célèbre légende des 47 Ronin; le soupçon du lecteur se porte alors inévitablement sur la réalité de la compilation de A.B. Mitford . . . Enfin, la dernière source invoquée est parfaitement imaginaire (*Die Vernichtung der Rose. Nach dem arabischen Urtext ubertragen von Alexander Schulz. Leipzig, 1927*) et dissimule l'identité réelle de Xul Solar. Contre toute attente d'ailleurs, les sources invoquées sont bien réelles (Philip Gosse, *The History of Piracy*, London, New York, etc. Longman, Green and Company, 1932. A.B. Mitford, *Tales of Old Japan*, London and New York, Mac Millan, 1912. En revanche, le nom d'Alexander Schulz déguise à peine le véritable nom (Alejandro Schulz) de Xul Solar. Le jeu pervers sur les bibliographies conduit le lecteur à douter presque a priori de la réalité des ouvrages cités, voire, s'il les trouve pourtant au fichier d'une bibliothèque, de la réalité de la bibliothèque . . .

Par conséquent, l'usage de la citation dans *Histoire universelle de l'in-*

7. "Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (. . .) ajenas historias" (*Historia Universal de la Infamia, Prólogo a la edición de 1954*, I, 243).

8. Les titres originaux de ces nouvelles sont: *La Viuda Ching, Pirata* et *El Impostor Inverosímil Tom Castro*.

9. *Encyclopaedia Britannica*, 11^e édition, 1911, tome XXVI, article de Thomas Secombe, p. 932-933.

famie n'est pas une garantie d'authenticité ou de réalité, mais au contraire a pour fonction d'introduire le doute et le soupçon, contaminant d'irréalité non seulement les récits mais leurs modèles, à tous les niveaux de lecture. Le livre ne sera pas, malgré le titre, une "histoire", mais une galerie fantastique où la piraterie chinoise voisine avec Billy the Kid et un faux prophète lépreux du VIII^e siècle arabe. Le "grand soleil" de la bibliographie, comme celui de l'histoire de l'imposteur, fait office de masque, voilant de mystère les contes offerts dans une prétendue innocence. Exhiber ici, c'est en réalité cacher: ces "exercices ambigus"¹⁰ semblent s'offrir avec leur mode d'emploi, mais laissent le lecteur désorienté devant des lectures multiples dont chacune se révèle inadéquate. La bibliographie sert de masque et de miroir, redoublant le thème du mensonge et de l'imposture qui est au coeur du recueil. Borges se pose moins en auteur qu'en lecteur encore, dans une manipulation de la culture qui rend perméables les frontières entre les époques et les êtres.

Tel est encore l'emploi ambigu de l'épigraphe, qui ouvre le texte sur la profondeur d'oeuvres antérieures. La phrase de Renan qui ouvre La quête d'Averroès¹¹ équivaut à un collage par la superposition des textes: *Poétique* d'Aristote, traduction — fatalement inexacte — d'Averroès, commentaire de cette traduction par Renan, enfin récit de Borges. Par le biais de l'épigraphe le récit place sur le même plan de fiction des pensées, des civilisations, des époques vertigineusement distantes, mais réunies autour d'une même question, la réflexion sur deux mots (tragédie, comédie) sur deux données de la culture. La tentative semble échouer à la fin, et l'auteur se heurter au même obstacle que son personnage, dans l'ambiguïté suprême d'une communion qui consacre un divorce, au terme duquel seule demeure la fiction pour témoigner de la réalité.

Le trafic ironique des références culturelles est sous-tendu par une vision métaphysique qui met en doute l'identité. De même que la littérature est, comme l'écrit Maurice Blanchot, "en chaque livre, l'unité inépuisable d'un seul livre et la répétition lassée de tous les livres"¹², de même chaque homme est tous les hommes, l'identité une illusion. D'où la contestation de la notion d'auteur, et même la revendication du plagiat, qui atteint alors à une portée métaphysique.

De nombreux récits mettent en scène les paradoxes et les vertiges de cette parole anonyme, depuis Pierre Menard, auteur du Quichotte — le titre, semble-t-il, suffit — jusqu'à Tlön, Uqbar, Orbis Tertius avec sa conception radicalement idéaliste de l'auteur unique. L'immortel aussi est écrit sur ce thème. La trame narrative est elle-même une superposition vertigineuse de narrateurs entre lesquels on se perd. Comme pour

10. "ambiguos ejercicios" (*Historia Universal de la Infamia, Prólogo a la edición de 1954*, I, 243).

11. *La busca de Averroes* (II, 69).

12. Maurice Blanchot, "L'infini littéraire: l'Aleph", *Le livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 118.

dérouter tout à fait le lecteur, "on" intercale complaisamment une note portant sur un point d'érudition, qui achève de brouiller les époques, les personnalités, le réel et la fiction. Le personnage auteur du manuscrit (Joseph Cartaphilus, alias Marcus Flaminius Rufus, alias Homère) se souvient d'avoir débattu avec un certain "Giambattista" de l'origine de L'Illiade et de L'Odyssée. Voici la note: "Ernesto Sabato suggère que le "Giambattista" qui discuta de la formation de L'Illiade avec l'antiquaire Joseph Cartaphilus est Giambattista Vico; cet Italien soutenait qu'Homère est un personnage symbolique, à la manière de Pluton ou d'Achille"¹³.

La narration "directe" est progressivement abandonnée pour faire place à des chapitres de plus en plus chargés d'information bibliographique; la nouvelle se conclut sur un simple post-scriptum envahi par les citations. Or fait curieux, cet emploi de la citation, du plagiat même dans le cas du manuscrit, devient paradoxalement la garantie de l'authenticité du récit, et non la preuve qu'il est apocryphe comme le soutient un de ses commentateurs, le docteur Nahum Cordovero, se fondant sur des interpolations de textes de Pline, De Quincey, Descartes et G.B. Shaw, qu'il a relevées dans le manuscrit de Cartaphilus. Au contraire, le récit manuscrit de l'immortel est authentique précisément parce qu'il inclut les voix d'autres écrivains: le seul héritage laissé à l'immortel, ce sont les mots des autres.

"Quand s'approche la fin, a écrit Cartaphilus, il ne reste plus d'images du souvenir, il ne reste plus que des mots. Des mots, des mots déplacés et mutilés, les mots des autres, telle fut la pauvre aumône que lui laissèrent les heures et les siècles¹⁴." Ainsi s'achève L'Immortel, dont la moindre ironie n'est pas de donner le dernier mot à celui qui n'a pas, ou n'a plus, de parole.

Et en effet, la confusion d'identité entre le tribun romain et Homère, confusion qui s'opère subtilement à la faveur de métaphores et de choix d'épisodes significatifs, est d'abord dénoncée par l'auteur du manuscrit Joseph Cartaphilus (dans un post scriptum ajouté un an plus tard) mais ensuite revendiquée dans l'optique de l'immortalité . . . ou de la mort: "J'ai été Homère; bientôt, je serai personne, comme Ulysse; bientôt, je serai tous les hommes: je serai mort."¹⁵ Le temps efface l'illusoire différence des identités.

Se savoir immortel, c'est se considérer comme dépositaire de l'anonyme, de l'impersonnel de toute l'humanité. Les immortels vivent une

13. "Ernesto Sabato sugiere que el "Giambattista" que discutió la formación de la Iliada con el anticuario Cartaphilus es Giambattista Vico; ese italiano defendía que Homero es un personaje simbólico, a la manera de Plutón o de Aquiles" (*El Inmortal, El Aleph*, II, 22).

14. "Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos" (*El Inmortal*, II, 23).

15. "Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto" (*El Inmortal*, II, 22).

sorte d'existence archétypale, dépourvue d'identité et de mémoire. La disparition des auteurs multiples derrière les ambiguïtés du JE et les dédales des citations tend à ne laisser s'exprimer en dernière instance qu'un pur JE impersonnel, auteur intemporel et anonyme de toutes les oeuvres, comme l'auteur unique de Tlön. La dernière "voix" qui s'exprime dans L'immortel, l'homme qui présente — ou répète — son histoire et la conclut, "Borges", n'en vient-il pas lui-même, laissant le dernier mot à l'immortel, en faisant siennes ses paroles, à s'identifier essentiellement à l'autre, c'est-à-dire finalement à Homère?

* * *

La technique de la citation, moteur de la fiction dans les récits borgesiens, formule une vision de la littérature comme répétition qui est aussi le thème des essais intitulés *Enquêtes*¹⁶. Le thème de l'auteur unique emprunte deux directions essentielles: la répétition, chez des écrivains différents, de thèmes ou d'images identiques — ce qui est inséparable d'une réfutation du temps; la capacité idéale de l'écrivain à n'être rien par lui-même, de façon à être tous les hommes.

Plusieurs essais sont consacrés à l'évolution, à la reprise d'une même idée ou image à travers les siècles. C'est le cas de *La sphère de Pascal*, où l'image de la nature comme sphère infinie dont le centre est partout et la circonférence nulle part, est retracée depuis les présocratiques jusqu'à Pascal, en passant par Platon, Parménide, Hermès Trismégiste, Dante, Giordano Bruno . . . Cette méditation le conduit à définir l'histoire universelle comme "l'histoire de l'intonation diverse de quelques métaphores"¹⁷.

Idées, images qui se répètent dans des oeuvres différentes: c'est encore le thème de *La fleur* de Coleridge, qui étudie les variations du rêve du voyage dans le passé, et conclut sur une apologie de la citation, au nom de l'unicité de l'auteur. La thèse selon laquelle "tous les auteurs sont un auteur" rejoint, dit Borges, la vision classique pour qui "c'est la littérature qui est essentielle, et non les individus". L'assemblage de citations devient la substance même de la littérature: "George Moore et James Joyce ont incorporé dans leurs oeuvres des pages et des phrases étrangères"¹⁸. Cette attitude est le contraire même de l'illusion du moi que dénonce Borges. "Un autre témoin de l'unité profonde du verbe, un autre négateur des limites du sujet, fut le célèbre Ben Jonson, qui, appliqué à la tâche de formuler son testament littéraire (. . .) se réduisit à

16. Titre d'origine: *Otras Inquisiciones*.

17. "Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas" (*La Esfera de Pascal, Otras Inquisiciones*, II, 137).

18. "Para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos. George Moore y James Joyce han incorporado en sus obras, páginas y sentencias ajenas . . ." (*La Flor de Coleridge, op. cit.*, II, 140).

assembler des fragments de Sénèque, de Quintilien, de Juste Lipse, de Vives, d'Érasme, de Machiavel, de Bacon et des deux Scaliger¹⁹."

De même, Edward Fitzgerald finit par se confondre avec Omar Khayyam dont il a traduit les vers: de la conjonction des deux naît un poète extraordinaire. La mort et le temps ont servi à ce qu'ils soient un seul poète (L'énigme d'Edward Fitzgerald²⁰). Le poème Rubaiyat²¹ (dans *Eloge de l'ombre*) reprend les mêmes thèmes: le temps circulaire, l'identité avec les autres et avec les morts, la monotonie de la poésie.

Le sentiment de l'auteur unique est lié à celui de l'impersonnel absolu. Pour Borges, d'une certaine façon, n'être rien permet d'être tous les hommes. Dans Valéry comme symbole il découvre entre Valéry et Whitman, en dépit de leurs différences, une commune tendance à l'impersonnel. L'oeuvre de chacun d'eux, écrit-il, "est moins précieuse en tant que poésie qu'en tant que signe d'un poète exemplaire, créé par l'oeuvre²²." De même que la poésie de Walt Whitman est écrite "en fonction d'un moi imaginaire, formé en partie de lui-même, en partie de chacun de ses lecteurs"²³, de même la personnalité de Valéry est "une projection de l'oeuvre"²⁴. Il loue chez G.B. Shaw (Note sur (vers) G.B. Shaw²⁵) la capacité de n'être personne pour être tous. Le vide du moi créateur est la condition même de la création: cette théorie est une transposition directe de la notion de néant divin²⁶. Un essai, *De quelqu'un à personne*, établit sans équivoque le lien entre le néant de l'écrivain et le néant divin. Le poète par excellence est pour Borges Shakespeare, dont on a pu dire "He is nothing in himself".

C'est ainsi que Borges rejoint la vision classique de la littérature: mais il la radicalise, lui confère une portée métaphysique et en fait la substance de ses textes. A cela se rattache, en poésie, la recherche d'une métaphore universelle qui le conduit de plus en plus loin d'une poésie des images. Seule est universelle, seule ne vieillit pas, l'image qui traduit l'expérience de tous les hommes. La plus grande banalité est la preuve d'une expérience universelle. Rien de plus hostile à l'invention, à l'originalité, que cette poésie qui retourne éternellement aux mêmes expé-

19. "Otro testigo de la unidad profunda del Verbo, otro negador de los límites del sujeto, fue el insigne Ben Johnson, que empeñado en la tarea de formular su testamento literario (...) se redujo a ensamblar fragmentos de Séneca, de Quintiliano, de Justo Lipsio, de Vives, de Erasmo, de Maquiavelo, de Bacon y de los dos Escalígeros" (*La Flor de Coleridge*, *op. cit.*, II, 141).

20. *El Enigma de Edward Fitzgerald*, *Otras Inquisiciones*, II, 198.

21. *Elogio de la sombra*, *Arte poética*, Alianza Tres, Emecé, Buenos Aires, 1977, p. 336.

22. "Un hecho, sin embargo, los une: la obra de los dos es menos preciosa como poesía que como signo de un poeta ejemplar, creado por la obra" (*Valéry como Símbolo*, *Otras Inquisiciones*, II, 195).

23. "... Whitman redactó sus rapsodias en función de un yo imaginario, formado parcialmente de él mismo, parcialmente de cada uno de sus lectores" (II, 195-196).

24. "una proyección de la obra" (II, 196).

25. *Nota sobre (hacia) Bernard Shaw* (II, 271).

26. *De alguien a nadie* (II, 259).

riences, aux mêmes images, comme l'image du temps-fleuve, inlassablement reprise:

“Voir dans la mort le rêve, dans le couchant
Un or triste, telle est la poésie
Qui est immortelle et pauvre. La poésie
Revient comme l'aurore et le couchant”
(Art poétique²⁷)

Immortelle parce que pauvre; pauvre parce qu'immortelle: la copule fonde une équivalence. Averroès exprime la pensée de Borges: le but de la poésie n'étant pas de provoquer l'étonnement, une image véritablement poétique ne peut pas s'user. Le temps, du reste, élargit le territoire des vers: “(le vers) de Zuhair, lorsqu'il l'a composé en Arabie, a servi à confronter deux images, celle du vieux chameau et celle du destin; répété maintenant, il sert à se souvenir de Zuhair et à confondre nos peines avec celles de cet Arabe mort. La figure avait deux termes et aujourd'hui elle en a quatre”²⁸.

Monotonie de la poésie et anonymat du poète ne font qu'un: “L'image qu'un seul homme peut former est celle qui n'en touche aucun” (La quête d'Averroès²⁹). Les récits, eux aussi, redisent. “Un petit nombre de sujets m'ont poursuivi au fil du temps; je suis décidément monotone” (Préface au Rapport de Brodie³⁰).

Cette monotonie volontaire crée un lien de plus entre les diverses formes de son oeuvre, en elle-même déjà rebelle à une stricte classification par genres. Les frontières s'effacent entre essai et fiction, entre critique et création. Les nouvelles sont entremêlées de considérations érudites, de notes bibliographiques plus ou moins apocryphes; ou bien la fiction naît du discours critique dans des récits qui se présentent comme des notes sur des livres imaginaires (L'approche d'Al Motasim, Examen de l'oeuvre de Herbert Quain, Pierre Menard auteur du Quichotte . . .³¹)

Dans les essais (encore que certains textes des Enquêtes, notamment La muraille et les livres, méditation sur le double geste de l'empereur Shih Huang Ti de faire édifier la grande Muraille et de brûler tous les

27. “Ver en la muerte el sueño, en el ocaso

Un triste oro, tal es la poesía

Que es inmortal y pobre. La poesía

Vuelve como la aurora y el ocaso.” (*Atre Poética, El Hacedor*, Alianza Emecé, Buenos Aires, 1960, p. 142).

28. “El de Zuhair, cuando éste lo compuso en Arabia, sirvió para confrontar dos imágenes, la del viejo camello y la del destino: repetido ahora, sirve para memoria de Zuhair y para confundir nuestros pesares con los de aquel árabe muerto. Dos términos tenía la figura y hoy tiene cuatro” (*La Busca de Averroes, El Aleph*, II, 75).

29. “La imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno” (*La Busca de Averroes*, II, 74).

30. “Unos pocos argumentos me han hostigado a lo largo del tiempo; soy decididamente monótono” (*El Informe de Brodie, Prólogo*, II, 370).

31. Titres d'origine: *Examen de la obra de Herbert Quain* (I, 449) *Pierre Menard, autor del Quijote* (I, 425) *El acercamiento a Almotásim, Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1956, p. 35.

livres antérieurs à lui, pourraient prendre place dans un des recueils de fiction) on trouve un procédé symétrique et inverse, qui consiste à créer un texte à partir d'une biographie d'écrivain, ou plutôt de ses lacunes, de ses mystères, *Everything and Nothing* par exemple, à propos de la retraite de Shakespeare, de sa décision de silence. Le texte incorpore des fragments biographiques imaginaires, ajoute des événements possibles à une vie. On part d'éléments connus ou extérieurs (une biographie par exemple) mais fragmentaire ou fragmentée. Fragmentaire: des lacunes de notre connaissance naît alors une sorte de fiction qui vient ajouter des épisodes à cette vie. Fragmentée: si l'on choisit dans la biographie un épisode, une série d'épisodes significatifs (et le silence de Shakespeare en est un) ce qui nous ramène à la technique des scènes capitales³².

La littérature s'enracine dans la répétition, la monotonie délibérée. La conception de l'auteur unique prend dans *Enquêtes* la forme de l'énumération hétéroclite d'écrivains, vertigineux bric-à-brac de noms et d'oeuvres où Borges va et vient avec une aisance mystérieuse, puisant au mépris des lieux et des chronologies des éléments pour étayer sa thèse déjà contenue et répétée en chacun d'eux. C'est d'abord, bien sûr, l'ironie d'un écrivain qui prend le contre-pied du sérieux universitaire, qui s'amuse à appuyer Berkeley sur le *Yi King* ou le *Védanta*. Mais au-delà de l'ironie, il semble que la forme même de cet assemblage, hybride et paradoxale, ait pour fonction de redoubler le sens des essais; il se peut même qu'elle soit la seule à pouvoir l'exprimer.

Dans *La création* et P.H. Gosse³³, le problème traité est celui de l'origine du monde (de la création originelle) ou son éternité. Le problème, dit Borges, est lié par Gosse à la question métaphysique par excellence, celle du temps. Dans cet essai Borges énumère à la suite: Thomas Browne, James Joyce, P.H. Gosse, Saint Paul, John Donne, la Légende Dorée, de nouveau Gosse (et en outre Edmund Gosse et H.G. Wells pour la compilation) John Stuart Mill, Blanqui, Nietzsche, Pythagore, Laplace, De Quincey, Saint Augustin, Spencer, Charles Kingsley, R. Cansinos-Assens, le *Védanta*, Héraclite, Spinoza, les Atomistes, Bertrand Russell et Chateaubriand.

Le sens de cette énumération quelque peu fourre-tout est le suivant: à travers les siècles, une même idée est développée par différents hommes et différentes cultures; à la fin, l'idée contraire s'impose sous trois formes. L'éternité d'un monde incréé, démontrée "indirectement" par Gosse, est rapprochée de la création douée de mémoire de Russell et de la vieillesse originelle de la nature de Chateaubriand.

Les énumérations disparates étaient dans les récits un moyen de dire l'infini à travers ses lacunes. Ici l'énumération nie le temps, puisque l'ordre chronologique n'est pas respecté. Dans la mesure où la démarche de

32. *La muralla y los libros* (II, 131); *Everything and nothing* (II, 341).

33. *La creación y P.H. Gosse* (II, 151).

Borges est le contraire d'une démarche critique ou philosophique traditionnelle (l'étude de l'évolution d'une idée, qui prendrait en compte le jeu des influences, l'incidence de la thèse opposée, etc.) l'énumération nie l'enchaînement des causes et des effets, et donc l'origine.

Or le problème traité est précisément celui du temps et de l'origine. En "ouvrant" ainsi l'espace temporel par cette libre circulation entre les penseurs, par une série de bonds chronologiques au mépris de tout "sérieux scientifique", Borges ajoute une dimension mimétique à son essai, une adéquation formelle au contenu.

Son texte reproduit l'infini d'un univers éternel, incréé, où le même problème se pose en permanence. L'humanité, dans la thèse de Russell, "se souvient d'un passé illusoire"; d'une façon analogue le texte nous montre une humanité qui se pose éternellement la question de l'origine, prouvant par là même, indirectement (comme P.H. Gosse avec sa solution fantastique) l'éternité du monde, l'éternité immuable de l'esprit humain.

Les bonds chronologiques prouvent indirectement la vanité illusoire du temps. L'essai Kafka et ses précurseurs³⁴ développe l'idée que chaque écrivain crée ses précurseurs. C'est le cas pour l'improbable précurseur chinois de Kafka: en réalité, la notion de précurseur est utilisée à l'envers, la lecture des précédents est infléchie par la connaissance des suivants. Or ce qui importe ici c'est justement cet aspect indirect de la démonstration: c'est de voir comment l'écriture indirecte peut constituer une réponse au problème métaphysique du temps et de l'identité.

Car l'idée de l'auteur unique, de l'inexistence du temps, se heurte toujours à une réserve intime. "Le temps, hélas, est réel; moi, hélas, je suis Borges". Le problème métaphysique de la réfutation du temps (et de l'unicité de l'auteur) est intimement lié à la définition du fait esthétique comme "imminence d'une révélation qui ne se produit pas" (*La muraille et les livres*)³⁵ par où la réticence serait le mode même de l'écrit borgésien. C'est ce qui apparaît dans le long essai qui porte le titre paradoxal de *Nouvelle réfutation du temps*³⁶.

Le texte se compose de deux essais juxtaposés, A et B, qui reprennent sensiblement les mêmes arguments à deux années d'intervalle (1944, 1946). Le premier essai, A, comporte en outre un bref récit d'une "expérience de l'éternité" datant de 1928.

Borges parvient à la réfutation du temps par un dépassement de l'idéalisme de Berkeley et de Hume. Si l'espace n'est pas autre chose qu'une série de perceptions, si le moi est sans continuité réelle, "une fois niés l'esprit et la matière, qui sont des continuités, une fois nié l'espace aussi, je ne sais quel droit nous avons à cette continuité qu'est le temps".

34. *Kafka y sus precursores* (II, 226).

35. "... esta inminencia de una revelación, que no se produce..." (*La muralla y los libros*, II, 133).

36. *Nueva refutación del tiempo* (II, 284).

Aussi Borges peut-il conclure: "je réfute, avec les arguments de l'idéalisme, la vaste série temporelle que l'idéalisme admet". La négation du temps implique celle de la notion de contemporanéité — "Chaque instant est autonome"; deux instants sans lien conscient entre eux ne peuvent être dits contemporains qu'a posteriori — et celle de la notion de succession: "(l'histoire de l'univers) n'existe pas, pas plus que n'existe la vie d'un homme, ni même une de ses nuits; chaque moment que nous vivons existe, non leur ensemble imaginaire. L'univers, la somme de tous les faits, est une collection non moins idéale que celle de tous les chevaux dont a rêvé Shakespeare (un, beaucoup, aucun?) entre 1592 et 1594. J'ajoute: si le temps est un processus mental, comment des milliards d'hommes, ou même deux hommes différents, peuvent-ils le partager?"³⁷

Borges donne ensuite un autre argument, fondé sur la répétition: si les mêmes instants, les mêmes pensées reviennent dans une vie, on peut logiquement supposer qu'il y aura "deux moments égaux" dans la vie d'un homme, ou de deux hommes qui vivent le même processus. Or, raisonne Borges, "ces moments identiques, ne sont-ils pas le même? Ne suffit-il pas d'un seul terme répété pour bouleverser et confondre la série temporelle? Les lecteurs fervents qui s'abandonnent à une ligne de Shakespeare ne sont-ils pas, littéralement, Shakespeare?"³⁸

Telle est en substance l'argumentation logique du premier essai. S'y ajoute un récit de 1928 intitulé "Se sentir en mort"³⁹ qui retrace une expérience de l'éternité. Borges a ressenti, une nuit de 1928, que la rue dans laquelle il se trouvait, non seulement "était restée la même", comme on dit, n'avait pas changé depuis trente ans, mais que c'était, littéralement, la même. "Cette pure représentation de faits homogènes (. . .) n'est pas simplement identique à celle qu'il y eut à ce coin de rue tant d'années plus tôt; sans ressemblances ni répétitions, c'est la même"⁴⁰.

Le temps est illusoire; par un simple calcul de probabilités, "la vie est trop pauvre pour n'être pas aussi immortelle"⁴¹. Mais en revanche, pour rendre compte avec fidélité de cette intuition d'éternité, pour arriver à

37. "Negados es espíritu y la materia, que son continuidades, negado también el espacio, no sé qué derecho tenemos a esa continuidad que es el tiempo" (II, 288); "Cada instante es autónomo" (II, 289); "Mejor dicho, no hay esa historia, como no hay la vida de un hombre, ni siquiera una de sus noches; cada momento que vivimos existe, no su imaginario conjunto. El universo, la suma de todos los hechos, es una colección no menos ideal que la de todos los caballos con que Shakespeare soñó — ¿uno, muchos, ninguno? — entre 1592 y 1594. Agregó: si el tiempo es un proceso mental ¿cómo pueden compartirlo millares de hombres, o aun dos hombres distintos?" (II, 290).

38. "Esos idénticos momentos ¿no son el mismo? ¿No basta un solo término repetido para desbaratar y confundir la serie del tiempo? ¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?" (II, 291).

39. *Sentirse en muerte* (II, 292).

40. "Esa pura representación de hechos homogéneos (. . .) no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma" (II, 293).

41. ". . . la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal" (II, 293).

la formuler, Borges se heurte à l'incapacité d'un langage pétri de temps. Le langage comme l'intellect est selon lui "de caractère successif; il est inhabile à penser l'éternel, l'intemporel"⁴².

Ici par conséquent l'expérience vécue, l'intuition de l'intemporel, semble s'opposer à une pensée inapte à la formuler: peut-être est-ce là une clef de la pensée de Borges.

Il y a un double mouvement contradictoire: la réfutation philosophique du temps se fait grâce à l'idéalisme, doctrine facile à comprendre, écrit Borges, mais dans les limites de laquelle il est difficile de penser. Le récit, lui, offre une expérience où l'éternité est perçue comme une intuition presque impossible à penser.

Le deuxième essai (B) est une reprise de l'argumentation philosophique, à peu près dans les mêmes termes. Berkeley a réfuté la matière, Hume l'esprit; Borges réfute le temps. L'exemple choisi cette fois est le rêve de Chuang Tzu: la réfutation du temps est la conséquence logique de la négation idéaliste du sujet, puisqu'il est impossible de relier les deux perceptions (être Chuang Tzu, être un papillon) au temps.

A l'appui de cette nouvelle réfutation du temps, vient ensuite une étonnante accumulation des penseurs les plus différents: Platon, Boèce, Sextus Empiricus, F.H. Bradley, Schopenhauer, le traité bouddhiste du chemin de la pureté, Plutarque.

Mais la réflexion de Borges ne s'en tient pas là: le post-scriptum ajoute un repentir ("And yet, and yet . . .") affirme que "le temps est la substance dont je suis fait"⁴³, réfute la réfutation du temps.

On voit donc la complexité de cet essai, qu'il était nécessaire de suivre presque pas à pas. Il comprend deux réfutations philosophiques "démenties" ou du moins mises à mal par l'expérience vécue, le sentiment du temps ("le temps est un fleuve qui m'emporte, mais je suis le fleuve; c'est un tigre qui me dévore, mais je suis le tigre; c'est un feu qui me consume, mais je suis le feu")⁴⁴ et un récit d'expérience vécue presque mis en échec par l'expression intellectuelle du langage imprégné de causalité, c'est-à-dire du concept de succession temporelle.

Le résultat ne peut être qu'incertain; le mode de l'incertain est celui même du récit de Borges. Dès la fin du premier essai (A) l'idée de l'éternité est donnée seulement pour une "idée entrevue" et "l'irrésolution avouée de cette page"⁴⁵ pour la trace maladroite et ambiguë de l'expérience.

C'est pourquoi le rôle de la préface est d'ajouter à l'ambiguïté. La Nouvelle réfutation du temps est en soi une juxtaposition de textes suc-

42. "Todo lenguaje es de índole sucesiva; no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal" (II, 292).

43. "El tiempo es la sustancia de que estoy hecho" (II, 300).

44. "El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego" (II, 300).

45. "la vislumbra idea", "la confesa irresolución de esta hoja" (II, 294).

cessifs (1928, 1944, 1946). Si Borges a choisi de ne pas fondre les trois textes en un, bien que l'essai B ne soit qu'un remaniement, et parfois une reprise presque littérale de l'essai A, ce n'est pas seulement, comme l'indique la préface, pour "faciliter la compréhension d'une matière indocile" — souci pédagogique assez rare, au demeurant, dans son oeuvre — peut-être suit-il en cela une intuition plus obscure.

Tout d'abord, sur le plan formel, une superposition de textes qui traitent à des époques différentes un thème identique, constitue bien évidemment une réfutation du temps. La juxtaposition joue ici le même rôle formel de démonstration indirecte que dans P.H. Gosse et la création. Mais en même temps, la préface qui par ailleurs ajoute une épaisseur textuelle supplémentaire, nie la possibilité de la réfutation qu'elle introduit. Non seulement le titre est ironiquement contradictoire ("dire qu'une réfutation du temps est nouvelle (ou ancienne), c'est lui attribuer un prédicat de caractère temporel qui instaure la notion que le sujet veut détruire"⁴⁶) mais encore, l'âme du langage étant le temps, tout peut-être dans cet essai, dit Borges, l'invoque ou le présuppose.

Paradoxe que l'on peut formuler autrement: l'oeuvre de Borges prend naissance dans cette tension entre le sentiment du temps et la réfutation du temps.

De ce que le mot libéré de toute détermination empirique appartient au plus universel (il y a un "nominalisme" de Borges) naît l'idée que le mot et la littérature sont, par essence, répétition. L'éternité ainsi obtenue est littéraire (ceci se rapproche de ce que M. Blanchot nomme l'infini littéraire) plus exactement la littérature est l'éternité. Du "sentiment oecuménique, impersonnel"⁴⁷, de l'art dérive l'intuition que l'auteur n'a pas d'existence réelle, ou plutôt que tous les auteurs sont un auteur. La littérature est donc par essence citation, elle ne saurait être autre chose.

Mais d'autre part le sentiment que le langage est fait de temps, qu'il exprime, impose, suppose le temps, rend impossible une éternité heureuse de la parole unique. Contre le sentiment (et la réalité: "le monde, hélas, est réel; moi, hélas, je suis Borges") du temps et de l'identité, la littérature permet la répétition, c'est-à-dire l'éternité littéraire. Et contre le sentiment de la répétition et de l'intemporel (du temps illusoire) le langage oblige à dire le temps, le langage est inapte à traduire l'expérience d'éternité.

L'écriture est nécessairement successive, mais elle peut aligner les expériences successives: de la répétition dans le temps naîtra, indirectement, la démonstration de l'identité.

L'écriture de Borges est indirecte. Sa définition du fait esthétique comme "imminence d'une révélation qui ne se produit pas" pourrait

46. "... decir que es nueva (o antigua) una refutación del tiempo es atribuirle un predicado de índole temporal, que instaure la noción que el sujeto quiere destruir" (II, 284-285).

47. "Un sentido ecuménico, impersonal . . ." (II, 141).

qualifier l'impression qui s'attache à tous ses récits. Un autre texte des *Enquêtes*, le *Biathanatos*, énonce l'hypothèse que John Donne a été guidé dans son ouvrage par une "intuition imparfaite"⁴⁸, obscure à sa propre conscience — en l'occurrence la conviction que le Christ s'est suicidé.

Cette intuition imparfaite, croyons-nous, est celle qui guide Borges à travers chacun de ses textes. Dans *La muraille et les livres*, c'est l'énigme du geste de l'empereur qui paraît infiniment près de se dévoiler, et pourtant reste entière. L'imminence de la révélation, l'attente fébrile et déçue, forment à la fois la source du texte, son enjeu et sa morale. Dans *La quête d'Averroès*, c'est le personnage qui disparaît dès que l'auteur cesse d'y croire: double "échec", répété encore dans le thème, la source et la morale.

A l'intuition imparfaite, à la révélation toujours imminente, jamais effective, correspond une poétique de l'incertain (c'est une des composantes du fantastique borgésien) et une écriture de la réticence. L'équivalent en est, dans la prose des essais, l'écriture indirecte, reflet de la tension métaphysique entre temps et éternité, individualité et fusion des identités, etc.

Un reflet, et aussi une réponse. La citation, bien plus qu'un simple procédé, est la forme même de la pensée borgésienne. L'érudition, référence à la parole des autres, épouse dans les textes de Borges le mouvement même de la réticence; elle présente indissolublement l'affirmation et la réfutation de l'éternité, de l'unité de la parole humaine. Elle participe de la perpétuelle imminence qu'est le fait esthétique par son caractère indirect, perpétuelle imminence d'unité.

Columbia University

48. "... una intuición imperfecta" (*El Biathanatos*, II, 214).