

Borges : le livre et son écriture comme un jeu

Borges : the Book and Its Writing as a Game

LAURENT BALAGUÉ

Docteur en philosophie, Université Paris-Est

Chercheur indépendant

laurentbal@live.fr

Mots-clés

jeu ; fiction ; méta-physique ; infini ; interprétation.

Jorge Luis Borges a toujours fait du livre et de son écriture un des champs privilégiés de sa réflexion. L'objet de cet article est de mettre en évidence comment ce travail s'élabore autour de textes de nature variée : à la fois les nouvelles comme celle de *Fictions*, avec *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, ou bien *Le livre de sable*, et, sous la forme des essais, avec les textes de l'ouvrage *conférence* sur le livre, les contes des *Mille et Une Nuits* ou bien le texte sur Swedenborg. Il s'agit ici de montrer comment Borges organise le livre et son écriture comme un « jeu », c'est-à-dire comme un va-et-vient permanent entre l'auteur du texte, le texte lui-même et son lecteur. Ce jeu conduit finalement à un certain brouillage des catégories parce qu'à mesure que la malice borgésienne se déploie, il devient de plus en plus difficile de cerner qui fait le texte en dernier ressort.

Keywords

game; fiction; metaphysics; infinity; interpretation.

Books and their writing has always been one of the privileged fields of Jorge-Luis Borges's reflection. The purpose of this article is to highlight how this work is elaborated around texts of varied nature: both the short stories, such as *Pierre Ménard, Author of The Quixote*, or *The Book of Sand*, and the essays of the conference text on the book, the tales of the *Thousand and One Nights* or the text on Swedenborg. We intend to show how Borges organizes the book and its writing as a "game", that is, as a constant back and forth between the author of the text, the text itself and its reader. This game ultimately leads to a certain blurring of categories because, as the Borgesian malice unfolds, it becomes increasingly difficult to pinpoint who, in the end, is the maker of the text.

Lire Borges a toujours consisté à accepter un curieux pacte de lecture : celui d'admettre que la littérature soit finalement visible dans son énonciation même et qu'elle reste visible avec ses énoncés. Curieux jeu qui consisterait en architecture à présenter une œuvre sans en retirer les échafaudages.

Pour étrange qu'il paraisse, ce pacte, qu'on peut présenter comme un jeu, possède à la fois une dimension déontologique et politique. Déontologique parce qu'il refuse de tromper le lecteur et appelle ce dernier à la vigilance. Politique parce qu'il montre que toute énonciation, y compris celle qui semble la plus neutre et la moins littéraire, est inséparable du jeu qui la porte à l'énoncé et la met en scène.

Vigilance donc au cœur de laquelle on trouve une question qui se répète sans cesse chez Borges : celle du livre et de son écriture. Livre auquel il aura consacré un certain nombre d'essais théoriques et des conférences, mais livre également présent au sein de son entreprise littéraire : *Le livre de sable* ou encore et premièrement dans *Fictions : Pierre Ménard, auteur du Quichotte*.

Borges fut, semble-t-il, cet auteur qui ne sépara jamais le livre du texte du monde. Cela suscite naturellement toute sorte d'interrogations. En premier lieu, il faut savoir comment le livre s'intègre, prend place à l'intérieur même du texte littéraire : comme une sorte de poupée gigogne, où les contenus et les contenants sont les mêmes en ne faisant jamais que changer de dimension. En second lieu, il faut savoir comment le livre s'intègre dans le monde et, pourrait-on dire, dans le texte du monde.

La question du livre et de l'écriture du livre à l'intérieur de la littérature pose finalement la question du même et de l'autre, de l'identité et de la différence au sein du texte même. De là l'ambiguïté du jeu. Car Borges joue avec le lecteur quand, dans *Pierre Ménard*, il impose au lecteur de s'interroger sur l'écriture même du *Quichotte*, l'ouvrage de référence de la littérature espagnole, tout en expliquant que celui-ci n'est pas un livre nécessaire (discours difficile à entendre pour toute personne s'interrogeant sur la littérature espagnole) en mettant en avant la distanciation temporelle, mais également l'appartenance même de l'écrit à son auteur. La courte nouvelle de Borges possède une valeur réflexive, mais également une valeur herméneutique qui pose un dépassement de la réflexion par une compréhension d'un autre ordre. Notre propos consistera à essayer de voir comment l'interrogation sur le livre, telle qu'elle se développe chez Borges à partir du texte de fiction *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, mène à une compréhension du livre qui le place dans une sorte de jeu oscillant entre la référence pure qu'il se fait à lui-même et, d'autre part, la tendance à se rapporter à un monde qui lui est à la fois préalable et qu'il institue également.

Nous montrerons, en premier lieu, comment Borges établit que le jeu littéraire consiste à dégager la genèse de tout livre et comment l'interrogation sur cette genèse dépasse le cadre simplement réflexif pour entrer dans un autre type de compréhension. Ceci nous amènera, en un second lieu, à établir comment Borges propose une sorte de métaphysique générale du livre en établissant la relation particulière et ludique du livre de son écriture avec le monde.

I. *Pierre Ménard* : le livre entre réflexion et compréhension

Il faut bien comprendre que, lorsqu'il publie en 1941 le recueil de textes où se trouve la nouvelle *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, Borges a pleinement conscience de proposer une œuvre littéraire. Le titre du recueil était *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*. Il deviendra *Fictions* par la suite, en s'enrichissant de quelques nouvelles. « Fiction » - cela signifie, avant tout, quelque chose qui n'est pas réel. Mais cela signifie, tout de même, quelque chose qui est issu de la réalité et qui en est comme la déformation. Déformation qui doit être cohérente : imaginaire qui ne va pas n'importe où, sans quoi il demeurerait incompréhensible. « Fictions » signifie en réalité littérature. Et littérature, cela signifie surtout que la vérité qui est ici montrée l'est de façon indirecte.

La « nouvelle » pose les questions : qu'est-ce qu'un livre, que signifie l'écrire et quel est le rapport entre l'auteur et le texte ? Cette nouvelle se donne comme une sorte de provocation. Elle est provocation dans la mesure où elle s'attaque à l'un des ouvrages majeurs de la littérature mondiale et à l'ouvrage le plus connu de la littérature espagnole. Cervantès semble être le plus classique des auteurs espagnols. Il est, à l'image de Goethe en Allemagne ou de

Shakespeare en Angleterre, une sorte d'étalon qui permet de fixer la valeur littéraire d'un texte. Cette dimension normative est battue en brèche par Borges. Il faut signaler, à sa décharge, que la réception du livre fut diverse, selon les époques. Nietzsche faisait ainsi remarquer dans la *Généalogie de la morale* :

Qu'on se rappelle par exemple Don Quichotte à la cour de la duchesse : nous lisons aujourd'hui tout l'ouvrage avec un goût amer sur la langue, presque une torture, et nous serions en cela très incompréhensibles et étranges pour son auteur ainsi que pour ses contemporains qui le lisaient en toute bonne conscience, comme le plus gai des livres, presque à en mourir de rire. (Nietzsche, 1996 : 77)

On voit ici que Nietzsche relie le texte à son auteur et constate une différence d'interprétation entre les époques. Le livre est lu différemment selon la tonalité affective de l'époque. Le propos de Nietzsche dans son texte n'est pas d'interroger le *Quichotte* en tant que tel. Ce dernier est cité comme un exemple. On peut simplement constater qu'il situe le livre dans un contexte de réception et non de production. Borges, quant à lui, fait de l'écriture du livre un problème.

On sait que Borges avait une forte tendance à la spéculation intellectuelle. Il la menait néanmoins non pas de manière purement argumentative, à la façon des philosophes qui se réclament de la raison, mais au travers des détours de la fiction. Le propos va consister à se tenir dans une forme d'absurdité. Cette absurdité n'est pas revendiquée pour elle-même. Le propos ne consiste pas à dire que tout est absurde et que rien n'a de raison. Il prétend dire, au contraire, que l'absurdité possède une valeur heuristique. Elle a pour fonction de faire découvrir une réalité qui, comme nous le verrons, est une réalité spéculative. Mais il nous faut d'abord noter le caractère revendiqué de l'absurdité de ce qui est décrit.

Borges commence sa nouvelle avec un récit émaillé de petits faits vrais qui ont sans doute pour tâche de rendre le propos vraisemblable. Il s'agit, en premier lieu, de dresser une énumération exhaustive dans l'œuvre « visible » de Pierre Ménard. On trouve dans cette recension des ouvrages allant du traité d'échecs à la poésie, en passant par l'histoire de la philosophie ou que savons-nous encore. Le moins que l'on puisse dire est que cette œuvre est pour le moins éclectique.

On pourrait dire que Borges souhaite produire une sorte de vraisemblance invraisemblable. La vraisemblance est donnée par le recours à l'énumération, énumération dont nous savons depuis les *Règles pour la direction de l'esprit* de Descartes qu'elle est une marque certaine de la méthode rationnelle. Mais cette énumération d'ouvrages disparates d'un auteur qui s'intéresse à Descartes, Paul Valéry, Quevedo, Ruy Lopez et quelques autres problèmes de spéculation intellectuelle semble plutôt inciter le lecteur au rire plus qu'au sérieux. De la même manière, les revendications qui sont affichées au début de la nouvelle pour lui donner de la crédibilité possèdent un caractère si naturellement désuet qu'on ne saurait les accepter sans que l'âme sourît de tant d'extravagances. On peut citer ce passage :

Je sais qu'il est très facile de récuser ma pauvre autorité. J'espère pourtant qu'on ne m'interdira pas de citer deux hauts témoignages. La baronne de Bacourt (au cours des vendredis inoubliables de qui j'eus l'honneur de connaître le regretté poète) a bien voulu approuver les lignes qui suivent. La comtesse de Bagnoregio, un des esprits les plus fins de la principauté de Monaco (et maintenant de Pittsburg [*sic*] en

Pennsylvanie, depuis son récent mariage avec le philanthrope international Simon Kautzsch) si calomnié hélas par les victimes de ses manœuvres désintéressées, a sacrifié « à la véracité et à la mort » (ce sont ses propres termes) la réserve princière qui la caractérise, et, dans une lettre ouverte publiée par la revue *Luce*, m'accorde également son approbation. (Borges, 1993 : 467)

Le côté parfaitement burlesque de tous les détails incite au rire. Il y a une surenchère de détails qui prétendent amener à la vraisemblance, mais qui produisent en réalité l'effet inverse. Borges joue ici avec ses lecteurs par son ironie. Il sait que tout son propos tend vers une forme d'absurdité. Mais cette absurdité et cette perte de vraisemblance du propos montent de manière graduelle. Le passage que nous venons de citer du début de la nouvelle n'est que la première étape d'une mise en absurdité méthodique du propos. Il faut cependant pouvoir aller plus loin.

Car le propos de Borges ne consiste pas à proposer l'œuvre « visible » de Pierre Ménard. Il consiste plutôt à en montrer l'œuvre qualifiée d'« invisible ». Car, si les premières tentatives pour établir la vraisemblance du propos sont absurdes, l'absurdité ne cesse de s'amplifier par la suite. Borges fait tenir à son narrateur ce discours qui est à la fois un aveu et une revendication :

Voilà [...] l'œuvre *visible* de Ménard, dans l'ordre chronologique. Je passe maintenant à l'autre : la souterraine, l'interminablement héroïque, la sans pareille. Également hélas, – pauvres possibilités humaines – l'inachevée. Cette œuvre, peut-être la plus significative de notre temps, se compose des chapitres IX et XXXVIII de la première partie de *Don Quichotte* et d'un fragment du chapitre XXII. Je sais qu'une telle affirmation a tout l'air d'une absurdité : justifier cette absurdité est le but principal de cette note. (Borges, 1993 : 469)

Aveu parce que dire qu'une chose est absurde, c'est d'une certaine manière dire qu'elle n'aurait pas dû être dite. Revendication : parce que l'absurde, c'est finalement ce qui va donner quelque chose à penser au sujet du livre *Don Quichotte* et de tout livre en général.

Le problème est peut-être un problème métaphysique. On distingue d'ordinaire la métaphysique générale, discours sur l'être en tant qu'être et la métaphysique spéciale : discours sur trois objets spécifiques : l'âme, le monde et Dieu. La question du livre dans la nouvelle *Pierre Ménard, auteur du Quichotte* touche en premier lieu à la question du monde. Elle touche à la question du monde parce que la première méthode proposée par Ménard pour mener son entreprise bizarre (écrire un texte qui existe déjà) consiste à changer d'époque et, par conséquent, de monde. L'idée générale semble être que tout livre est le fruit de son époque et que, vivant dans le monde où a vécu Cervantès, on peut facilement aboutir à produire le même texte.

L'écriture de Borges ne cesse de jouer avec ce thème. Par jeu, on peut entendre l'idée d'un va-et-vient constant entre la « réalité », entendons par là le monde vraisemblable auquel on s'attend, et cette sortie constante du réel auquel s'adonne l'auteur. Le mouvement en question est ce qui constitue le jeu. Le jeu se donne ainsi comme un mouvement de compréhension, comme le montre Hans-Georg Gadamer dans son ouvrage *Vérité et méthode*. Essayant de cerner la nature du jeu, il parle des multiples utilisations du mot « jeu » dans la langue, comme par exemple quand on parle d'un jeu de couleur et il en vient à dire :

Tous ces usages impliquent l'idée d'un va-et-vient d'un mouvement qui n'est attaché à aucun but où il trouverait son terme. On retrouve ainsi la signification du mot jeu au sens de danse qui survit encore dans de nombreuses tournures (par exemple dans le mot allemand Spielmann, ménestrel). Le mouvement qui est *jeu* n'a aucun but auquel il se terminerait, mais il se renouvelle dans une continuelle répétition. Le mouvement de va-et-vient est si manifestement central pour la définition essentielle du jeu, qu'il est indifférent de savoir quelle personne ou quelle chose l'exécute. (1996 : 121)

Ce passage de Gadamer appartient à *Vérité et méthode*, un grand livre de la pensée herméneutique. L'herméneutique est ce type de pensée qui pose la question suivante : que comprendre au centre de toute démarche philosophique ? La question du livre est, de ce fait, une question herméneutique car le livre est quelque chose qui est donné comme quelque chose à comprendre. On dira que Gadamer et Borges, qui étaient pourtant contemporains, n'ont pas eu de réelle influence l'un sur l'autre. Cependant on fera remarquer qu'ils posent la même question. Et, pour l'un comme pour l'autre, le concept de jeu est un concept central au sein de l'esthétique. Le jeu n'est pas une aide à la compréhension. Le jeu est compréhension.

Borges ne cesse de jouer : dans un mouvement constant de va-et-vient, il cherche à répéter le même. Il affirme que la littérature elle-même doit être prise comme un jeu. Cependant, ce jeu doit être cerné comme possédant des règles acceptables. On trouve dans le texte de Borges plusieurs jeux à l'œuvre en même temps. Il y a d'abord le jeu de Borges avec son lecteur. Ce jeu est fait de provocations liées au caractère complètement invraisemblable de l'histoire racontée. Borges ne cesse de répéter : ce que je dis est certes invraisemblable, mais il revient toujours en disant : il y a tout de même des raisons d'y croire. Il s'agit là du premier jeu. Le second jeu, intimement lié au premier, est celui du personnage de l'histoire. Pierre Ménard, cet être fantasque qui a décidé de réécrire mot pour mot le *Quichotte*, pose les règles de son jeu. Mais qui est Pierre Ménard ? S'agit-il de Borges lui-même ? On ne le sait pas et il y a une suspension de réponse quand on pose la question. Ce qu'on sait, c'est que Pierre Ménard est en relation avec le narrateur de l'histoire dont on ne sait pas grand-chose non plus. Ce narrateur est-il Borges, est-il un être fictif ? On ne peut en décider. Et cela n'a pas nécessairement beaucoup d'importance. Comme le dit Gadamer (*cf. op. cit.*, pp. 120-121), l'important dans le jeu n'est pas de savoir qui joue, mais quel jeu est joué.

Borges s'attelle à cette question. Si le jeu consiste à réécrire à l'identique ce livre qu'on appelle familièrement le *Quichotte* et dont le titre complet est *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, il faut déterminer les modalités de la mise en place de ce jeu. Ne serait-ce que pour rendre le jeu plus intéressant. Borges indique la genèse du jeu :

La méthode initiale qu'il imagina était relativement simple. Bien connaître l'espagnol, retrouver sa foi catholique, guerroyer contre les Maures et contre le Turc, oublier l'histoire de l'Europe entre les années 1602 et 1918, être Miguel de Cervantes. Pierre Ménard étudia ce procédé (je sais qu'il réussit à manier assez fidèlement l'espagnol du XVII^e siècle) mais il l'écarta le trouvant trop facile. Plutôt impossible, dira le lecteur. D'accord, mais l'entreprise était a priori impossible, et de tous les moyens impossibles pour la mener à bonne fin, celui-ci était le moins intéressant. Être au XX^e siècle un romancier populaire du XVII^e siècle lui sembla une diminution. Être, en quelque sorte, Cervantes et arriver au *Quichotte* lui sembla moins ardu – par

conséquent moins intéressant – que continuer à être Pierre Ménard et arriver au Quichotte au travers des expériences de Pierre Ménard. (Borges, 1993 : 470-471)

Ce passage montre bien tous les jeux qui s'établissent : jeu entre le lecteur et Borges puisque Borges inaugure une forme fictive de dialogue et jeu que Ménard refuse et qu'il accepte. Ces jeux sont ceux de l'identité et de la différence. Nous avons vu avec Nietzsche comment un livre pouvait être reçu différemment selon les époques. Borges va plus loin que cela. Il montre comment le même livre peut être produit à l'identique à des époques et dans un contexte culturel complètement différents. Car c'est finalement l'enjeu de ce jeu : montrer que le livre compris comme un jeu peut être rejoué de façon très différente. La question de la compréhension devient prégnante.

Borges considère, en effet, que la compréhension ne se fait pas simplement à partir du texte compris comme structure, mais qu'elle se fait également à partir du monde auquel le texte renvoie à partir de son auteur. Borges recoupe ici les interrogations de Paul Ricœur. Avec la question du livre se tient ouverte la question de la textualité et avec la question de la textualité est ouverte la question de la compréhension. Paul Ricœur avait établi cela dans son ouvrage *Du texte à l'action*. Il montrait une ambiguïté face au texte et demandait si le texte pouvait se limiter à une simple structure ou bien si la compréhension n'allait pas au-delà et ne se référait pas à un monde qui serait aussi celui du recoupement par le lecteur.

Paul Ricœur, dans son étude *Qu'est-ce qu'un texte ?*, met en évidence le fait que la question de la compréhension se joue dans la différence et la complémentarité des actes d'expliquer et d'interpréter. Expliquer, c'est mettre en évidence une structure qui est faite d'un jeu de différence où chaque entité se définit dans sa « différence à l'égard de toutes les autres » (1986 : 164). Mais ce jeu de la différence structurale est encore insuffisant pour garantir le sens de la lecture parce qu'il ne permet pas de penser la manière dont le lecteur s'approprie le texte. Il s'agit du concept d'appropriation, que Ricœur reprend à la tradition herméneutique allemande et en particulier à Schleiermacher, Dilthey ou Bultmann. Le problème est celui de savoir comment le texte est en quelque sorte recréé par l'acte de la lecture. Interpréter un texte, c'est le reprendre et lui conférer un sens par l'acte même de lire. Interpréter un texte, c'est effectuer un acte de création. Ricœur souligne l'importance de la lecture comme création du sens :

En caractérisant l'interprétation comme appropriation, on veut souligner le caractère « actuel » de l'interprétation : la lecture est comme l'exécution d'une partition musicale ; elle marque l'effectuation, la venue à l'acte, des possibilités sémantiques du texte. Ce dernier trait est le plus important car il est la condition des deux autres : victoire sur la distance culturelle, fusion de l'interprétation du texte à l'interprétation de soi-même. En effet, ce caractère d'effectuation, propre à l'interprétation, révèle un aspect décisif de la lecture, à savoir qu'elle achève le discours du texte dans une dimension semblable à celle de la parole. (171)

On dira qu'il ne s'agit pas là du même problème : Ricœur voit dans la lecture l'effectuation de la compréhension du texte comme interprétation. Borges semble poser un problème différent : celle de l'écriture du livre à des époques différentes. Pourtant il nous semble que les deux problèmes sont très proches et qu'ils ont tendance à fusionner. Premièrement, parce que l'écriture d'un livre est inséparable de ses lectures. Deuxièmement, parce que la lecture du livre n'est peut-être pas indépendante de son écriture. On peut sans doute dire avec Ricœur que la

lecture du texte est un acte interprétatif, mais on ne saurait gommer que l'écriture du livre en est également un. Borges avait pleinement conscience de cet entrelacement de la lecture et de l'écriture. Les dernières lignes de la nouvelle montrent que l'horizon de l'écriture du livre, c'est une lecture qui dépendra toujours de la compréhension qu'on aura de l'auteur supposé du livre :

Ménard (peut-être sans le vouloir) a enrichi l'art figé et rudimentaire de la lecture par une technique nouvelle : la technique de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées. Cette technique aux applications infinies nous invite à parcourir *l'Odyssée* comme si elle était postérieure à *l'Enéide* et le livre *Le jardin du centaure* de Madame Henri Bachelier comme s'il était de Madame Henri Bachelier. Cette technique peuple d'aventure les livres les plus paisibles. Attribuer *l'Imitation de Jésus-Christ* à Louis-Ferdinand Céline ou à James Joyce, n'est-ce pas renouveler suffisamment les minces conseils spirituels de cet ouvrage ? (475)

Question amusante où l'auteur finit sa nouvelle dans un jeu avec le lecteur. Qu'est-ce qu'interpréter et comprendre un texte sinon le ramener au jeu que l'auteur du texte entretenait avec le monde où il vivait ? Réappropriation permanente qui implique son envers : celui de la séparation. Si on sépare le livre de son auteur et qu'on lui en attribue un autre, on aura la même structure, mais plus la même interprétation.

II. Le livre et la métaphysique : le nouveau jeu

La nouvelle *Pierre Ménard, auteur du Quichotte* n'est certainement pas la seule interrogation de Borges sur le livre, même si elle en est peut-être la plus emblématique. Elle en est la plus emblématique parce qu'elle joue avec le livre qui est fondateur de la littérature de langue espagnole et qu'elle désacralise en même temps qu'elle réenchante le texte. Cependant, elle ne constitue que l'un des maillons sur les approches que Borges donne des livres.

En réalité, on pourrait presque parler d'une métaphysique du livre chez Borges si on entendait par métaphysique à la fois les questions de l'âme, du monde et de Dieu, mais également la question de « l'être en tant qu'être ». Borges pose la question de la signification de l'être, de la place de l'homme dans le monde à partir de la question du livre. On le voit au travers de quelques-unes de ces nouvelles. Outre *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, on peut citer *La bibliothèque de Babel*, *Le livre de sable* ou les conférences qu'il donna sur *le livre* ou encore sur *Les Contes des Mille et Une Nuits*.

Une chose est certaine pour Borges, « le livre » et en particulier les grands livres, ceux qui valent la peine d'être relus, c'est quelque chose qui porte le sens et qui permet de rendre la vie plus vivante, c'est quelque chose qui porte une signification et constitue peut-être même l'origine de toute signification. L'idée sous-jacente, audacieuse, sans doute abusive de Borges, c'est que le livre est la condition même de la signification du monde. Borges porte à l'extrême cette hypothèse : c'est parce qu'il y a des livres qu'on peut considérer que le monde a du sens.

Cette hypothèse pousse à la question de savoir où le sens commence et, par conséquent, où le livre commence aussi. Cette question du commencement, question métaphysique qu'on retrouve chez Emmanuel Kant, qui définissait la liberté comme commencement absolu et qui faisait de la question du commencement la première antinomie de la raison pure, touche complètement la question du livre chez Borges. Où commence le livre ? Une réponse tentante serait de dire : le livre commence à partir du moment où un écrivain décide de prendre sa

plume. Pourtant, les choses ne sont pas si claires. En effet, la langue dont procèdent les livres précède les hommes et, si on admet que cette langue a été modelée par les livres, on ne comprend jamais le texte originare et le livre originare. Borges signale ce fait par le recours à la notion de texte sacré. Celle-ci possède une certaine importance puisqu'elle invite à penser un livre antérieur au monde même. Borges considère que la tradition musulmane fait état de cette idée :

Les musulmans pensent que le Coran est antérieur à la création, antérieur à la langue arabe ; c'est non pas une œuvre de Dieu, mais un de ses attributs, comme sa miséricorde ou sa justice. On y parle, d'une assez étrange façon, de la mère du livre. La mère du livre est un exemplaire du Coran écrit dans le ciel. En somme, l'archétype platonicien du Coran et – dit le Coran – ce livre est écrit dans le ciel qui est un attribut de Dieu et antérieur à la création. (1985 : 151)

On voit ici se dessiner l'idée d'un livre sans auteur autre que Dieu qui, à proprement parler, n'est pas un auteur, mais un être qui déploie sa propre essence. Cette idée est également présente dans la tradition chrétienne bien que sous une autre forme. Il signale ainsi :

Nous avons d'autres exemples qui nous sont plus proches : la Bible ou, plus concrètement, la Torah ou le Pentateuque. On considère que ces livres ont été dictés par l'Esprit saint. Voilà un fait curieux : on attribue des livres de différents auteurs et de différentes époques à un seul esprit ; Mais dans la Bible même ne dit-on pas que l'Esprit souffle là où il veut ? Les Hébreux eurent l'idée d'assembler diverses œuvres littéraires de diverses époques et d'en faire un seul livre sous le titre Torah (Bible en grec). Tous ces livres sont attribués à un seul auteur : l'Esprit.

On demanda un jour à Bernard Shaw s'il croyait que l'Esprit saint avait écrit la Bible. Il répondit : *Tout livre qui vaut la peine d'être relu a été écrit par l'Esprit*. Un livre, autrement dit, doit aller au-delà des intentions de son auteur. L'intention de l'auteur est une pauvre chose humaine, faillible, mais dans le livre il doit y avoir plus. Le *Quichotte* par exemple est plus qu'une satire des romans de chevalerie. C'est un texte absolu dans lequel rien, absolument rien n'est dû au hasard. (1985 : 51)

Ces passages peuvent paraître étranges dans la mesure où l'on passe allégrement des textes sacrés juifs ou chrétiens à des textes purement profanes. Il est remarquable que le livre profane choisi soit le *Quichotte*. Le *Quichotte*, c'est à la fois l'œuvre de référence de la littérature espagnole, livre qui est bien connu, mais aussi l'objet de l'intrigue *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, ouvrage qui est également connu, mais infiniment moins que l'œuvre de Cervantès elle-même.

Il peut sembler difficile de mettre le *Quichotte* sur le même plan que la Bible. La Bible est un texte sacré et fait l'objet d'une vénération de la part des croyants. Borges ferait remarquer que lui-même a probablement développé une vénération pour le *Quichotte* et pour toute œuvre littéraire de « grande » littérature, entendons par là de littérature digne d'être relue.

On pourrait penser qu'il y a une contradiction à dire dans une nouvelle que l'objet de la nouvelle est l'auteur d'un livre et dans un autre texte théorique que : « peu importe qui est l'auteur. Si un texte est valable son seul auteur définissable est l'Esprit saint ». Pourtant la contradiction n'est qu'apparente. La seule chose qui importe à Borges est de montrer que l'œuvre s'accomplit dans la lecture et que ce sont cette lecture et cet acte de lecture qui

permettent de nouvelles créations. Borges n'aurait, après tout, jamais rien écrit s'il n'avait préalablement lu le *Quichotte*, *La divine comédie*, *Les Contes des Mille et Une Nuits* et combien d'autres œuvres encore.

Borges a parfaitement conscience qu'écrire, c'est être pris dans le jeu de la culture où de telles œuvres existent préalablement. On pourra naturellement se demander si attribuer toute œuvre valable à un seul auteur qui serait l'Esprit, ce n'est pas tout niveler et ramener tout du pareil au même. Après tout, ce genre de position paraîtra étrange à un non-croyant qui ne prend pas au sérieux la notion d'Esprit et à un croyant qui lui, au contraire, la prend au sérieux.

Borges n'est pas simplement un esthète ou un dandy littéraire, même s'il est cela aussi. C'est, avant tout, un écrivain et un penseur qui a voulu établir une sorte de métaphysique du livre, métaphysique qui est aussi celle d'une culture. La notion d'esprit est une notion assez énigmatique. Les chrétiens parlent du Saint-Esprit. Mais on dira que cela relève des mystères religieux. Pourtant, cette notion d'esprit a également été employée dans des domaines bien plus profanes et courants. Montesquieu parlait d'un « esprit des lois », par exemple. Hegel écrivit une « phénoménologie de l'Esprit ». Ce texte contient, évidemment, une forte influence religieuse et même chrétienne. Cependant un tel savoir, celui de l'Esprit, relève non pas de la religion qui est l'avant-dernière marche du savoir, mais plutôt de la philosophie qui relève du concept. De la même façon, la notion d'esprit est utilisée par le sociologue Max Weber qui nous parle, par exemple, d'un « esprit du capitalisme ». La notion d'esprit est ici employée de façon « scientifique ». Ceci peut paraître étrange parce que la notion d'esprit peut être vue comme vaporeuse, fantomatique et énigmatique et rien de tout cela n'est associé à la science. Comme nous l'avons vu, Borges associe les livres à la notion d'Esprit et considère que l'Esprit est, en fin de compte, l'auteur véritable des livres. Cela n'est pas nécessairement en contradiction avec la nouvelle *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, dans la mesure où l'on peut considérer que l'esprit est multiple et changeant, même si son cours reste le même. Nouvelle configuration héraclitéenne : on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve et pourtant il s'agit toujours du même fleuve. De la même façon, nous avons le même texte avec le *Quichotte* de Cervantès et de Ménard, mais ce ne sont pas les mêmes textes.

Pour parler des livres, Borges n'utilise cependant pas l'image du fleuve d'Héraclite. Il parlera plutôt du sable. Le sable est un élément toujours en passe de se décomposer. Il existe en tant que masse, mais il existe également en tant que matière qu'on donne à jouer aux enfants. Borges reprend cette idée dans la nouvelle *Le livre de sable*. La nouvelle se résume simplement : un marchand de bibles norvégien se rend chez un autre homme, probablement sud-américain, pour lui proposer les livres. Mais les livres n'intéressent pas ce dernier. Le Norvégien propose alors un livre magique qui s'avérera être *Le livre de sable*. Il est ainsi nommé parce que « ni ce livre, ni le sable n'ont de commencement ni de fin » (Borges, 1978 : 140). Le livre possède, en réalité, une valeur magique : il est infini et on ne peut retrouver les textes qu'on y a lus auparavant. Cette magie maléfique poussera le Sud-Américain à se séparer du livre et à le cacher dans la Bibliothèque nationale.

Cette histoire du *Livre de sable* peut nous intéresser parce qu'elle montre comment Borges lie toujours la question métaphysique (l'idée d'infini en l'occurrence) avec la question du livre. La métaphysique en question n'est pas une métaphysique rationnelle, mais une métaphysique pleine de mystère, ce qui ne signifie pas que la raison ne veuille pas l'expliquer et ne propose pas ses lumières. Le dialogue entre le Norvégien et le Sud-Américain donne ceci :

— Cela n'est pas possible et pourtant cela est. Le nombre de pages de ce livre est exactement infini. Aucune n'est la première, aucune n'est la dernière. Je ne sais pourquoi elles sont numérotées de cette façon arbitraire. Peut-être pour laisser entendre que les composantes d'une série infinie peuvent être numérotées de façon absolument quelconque.

Puis, comme s'il pensait à voix haute, il ajouta :

— Si l'espace est infini, nous sommes dans n'importe quel point de l'espace. Si le temps est infini, nous sommes dans n'importe quel point du temps.

Ces considérations m'irritèrent. (241)

Il n'est pas anodin que le marchand de bibles soit norvégien et qu'il provienne des Orcades. Dans l'imaginaire de Borges, comme dans la réalité, quelque chose comme le roman naît dans les contrées du nord avec la création des sagas. Mais, pour Borges, cette naissance de la littérature est enveloppée de brume. Si l'on regarde vers le nord, il y a quelque chose dans le livre qui tient de ce qu'il appelle le « destin scandinave ». Dans son essai sur Swedenborg, il définit ainsi ce qu'il entend par là :

Je crois que tout cela fait partie du destin scandinave où tout semble se passer comme en rêve ou dans une boule de cristal. Par exemple les Vikings découvrent l'Amérique plusieurs siècles avant Christophe Colomb mais rien ne s'ensuit. L'art du roman est inventé en Islande avec la saga, mais cette invention n'a aucun développement. (1985 : 185-186)

La littérature et les livres pris dans leur jeu nordique semblent devoir se perdre dans une bibliothèque. Borges a toujours été intéressé par les points cardinaux. Le nord semble devoir se dissoudre dans le sable. Mais, si l'on regarde vers l'orient, on voit d'autres difficultés apparaître et une autre magie. C'est en partie ce qui se produit avec *Les Contes des Mille et Une Nuits*. *Les Mille et Une Nuits* sont, aux yeux de Borges, une autre image de l'infini et une autre manière de lier le livre à ce qui n'a pas de fin. Comme d'ordinaire, Borges ne fait pas tenir ses allégations sur des raisons rigoureuses. L'idée d'infini qu'il décrit n'est pas celle que décrit Descartes dans la troisième *Méditation métaphysique* ou dans les *Réponses aux objections*. Borges ne raisonne pas sur l'idée d'infini. Il en souligne simplement l'éclat poétique. *Les Mille et une Nuits* font transparaître cet éclat :

Le titre d'aujourd'hui a une autre sorte de beauté. Je crois qu'elle vient du fait que pour nous le mot « mille » est presque synonyme d'« infini ». Dire mille nuits, c'est parler d'une infinité de nuits. Dire mille et une nuits, c'est ajouter une nuit à l'infini des nuits. Pensons à cette curieuse expression anglaise : parfois au lieu de dire « pour toujours », *for ever*, on dit *for ever and a day*, « pour toujours plus un jour ». On ajoute un jour au mot toujours. Ce qui rappelle l'épigramme de Heine à une femme : « je t'aimerai éternellement et même au-delà ».

L'idée d'infini est consubstantielle aux *Mille et Une Nuits*. (Borges, 1985 : 58)

Il reste à déterminer en quoi. Le point important semble être que ce texte des *Mille et Une Nuits*, composé de contes divers et variés, ne représente pas simplement un texte démesuré. Bien vite dans le texte, on se rend compte que Shéhérazade ne dénombre plus les nuits à

l'exception cependant du conte à l'authenticité la plus suspecte : *Aladin et la lampe merveilleuse*. Borges suppose que Galland, le premier traducteur français des contes, a « voulu à son tour en inventer un » (1985 : 69).

L'essentiel n'est pas dans l'authenticité du texte. Le point important est que le livre des *Mille et Une Nuits* est une traduction, c'est-à-dire une interprétation. Interpréter, cela signifie dire autrement la même chose. Dialectique du même et de l'autre qui est, en réalité, celle du livre même. Le livre écrit demande à être lu, c'est-à-dire interprété. Et cette interprétation crée le livre lui-même. La relation du lecteur au livre recrée et fait revivre le livre. C'est ce vitalisme du livre que *Les Mille et Une Nuits* mettent en évidence.

Les Mille et Une Nuits n'ont pas cessé de vivre. Le temps infini des *Mille et Une Nuits* poursuit sa route. Au début du dix-huitième siècle, on traduit l'ouvrage ; au début du dix-neuvième ou à la fin du dix-huitième, De Quincey s'en souvient d'une autre façon. Les *Nuits* auront d'autres traducteurs et chacun d'eux en donnera une version différente.

Les Mille et Une Nuits apparaissent ainsi comme le paradigme du livre quand on le voit venant de l'Orient, là où le *Quichotte* serait le paradigme occidental et le mystérieux *Livre de sable* son pendant septentrional. Dans tous les cas, l'écriture du livre appelle une lecture qui est, elle-même, réécriture.

BIBLIOGRAPHIE :

BORGES, Jorge Luis (1993). *Œuvres complètes I*. Paris : Éditions Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade. Traduction par Roger Caillois, Nestor Ibarra et Paul Verdevoye, revue par Jean-Pierre Bernes.

BORGES, Jorge Luis (1985). *Conférences*. Paris : Éditions Gallimard. Traduction par Françoise Rosset.

BORGES, Jorge Luis (1978). *Le livre de sable*. Paris : Éditions Gallimard. Traduction par Françoise Rosset.

GADAMER, Hans Georg (1996). *Vérité et méthode*. Paris : Éditions du Seuil. Traduction par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio.

NIETZSCHE, Friedrich (1996). *Généalogie de la morale*. Paris : Éditions Garnier-Flammarion. Traduction par Eric Blondel, Ole Hansen-Løve, Théo Leydenbach, Pierre Pénisson.

RICOEUR, Paul (1986). *Du texte à l'action*. Paris : Éditions du Seuil.