

Borges et/est le Livre : fiction, fictionnalisation et fictivité

Borges and the Book: Fiction, Fictionalization and Fictivity

LOUDIYI MOURAD

Centre Régional des métiers de l'Éducation et de la Formation, Fès
 loudiyi.mourad@gmail.com

Mots-clés

Grand Livre;
 bibliothèque;
 fiction; intertextua-
 lité; nouvelle.

Le thème du livre mis en scène dans les textes de Jorge Luis Borges a la capacité de générer une intertextualité signifiante. Sa fréquence dans la production littéraire borgésienne (contes, nouvelles, essais, même poésies) a justifié cette étude. L'une des fictions emblématiques de cette mise en abyme est, sans aucun doute, *Le Livre de sable*, où Borges a imaginé qu'il puisse exister un « Livre sans fin », le livre des livres qui contient tous les livres passés, présents et à venir. Si l'auteur argentin investit le livre dans ses récits de fiction en tant que personnage à part entière, cette héroïisation influe sur l'issue de l'intrigue et sur l'agir des personnages. Le livre, à l'instar d'un personnage de roman, est en quelque sorte « plus que lui-même », support en papier, tacheté d'encre. Clé de voûte du récit, il acquiert un statut qui est davantage que celui d'un simple figurant fictif. Il devient alors, dans les œuvres de fiction borgésiennes, le ferment d'une conception du monde. L'insertion du livre comme personnage principal du livre met en évidence, la dilection de Borges pour ce substrat et la manière dont il le valorise.

Keywords

General Book;
 library; fiction;
 intertextuality;
 short story.

The theme of the book staged in the texts of Jorge Luis Borges has the capacity to generate significant intertextuality. Its frequency in the Borgesian literary production (tales, short stories, essays, even poetry) justified this study. One of the iconic fictions of this naming is, without a doubt, *The Book of Sand*, where Borges imagined that there could be an "Endless Book", the book of books that contains all the books past, present and future. While the Argentine author invests the book in his fictional stories as a character in his own right, this heroization has a bearing on the outcome of the plot and on the characters' actions. The book, like a character in a novel, is somehow "more than itself", a paper medium, stained with ink. Being the keystone of the narrative, it acquires a status that is more than that of a mere fictional figure. In Borgesian fictions, it became the germ of a conception of the world. The insertion of the book as the main character of the book highlights, Borges's tender love for this substratum and the way he adds value to it.

Introduction

Au commencement et à la fin, fut le livre. L'écrivain argentin, Jorge Luis Borges, entretient, dès sa prime enfance, un intime commerce avec les livres. C'est ainsi qu'il amorce et termine sa carrière littéraire par l'écriture de nouvelles, de contes, d'essais sur le livre, la bibliothèque et la littérature. Dans le panorama de sa production littéraire prolifique, le livre s'annonce comme le vocable prédominant de sa nomenclature esthétique. Son cosmopolitisme, il le doit à son statut en tant qu'écrivain et lecteur. Essais, poésies et nouvelles s'en saisissent et en font

le fondement de leurs théories et de leurs instances textuelles. L'intrusion d'un tel motif, comme figure mais également comme figuration à travers l'intertextualité, la réécriture, le genre littéraire (la nouvelle), oriente la fiction vers la mise en place d'un discours métanarratif complexe qui bascule le lecteur vers le labyrinthe de l'écriture. L'œuvre, une fois achevée, retrouve l'instance lectrice qui l'enrichit par ses infinies lectures : « Le temps des œuvres n'est pas le temps fini de l'écriture, mais le temps infini de la lecture » (Genette, 1999 : 327). C'est dire à quel point la lecture est, pour Borges, un exercice producteur et non point consommateur : « Au reste je crois que le bonheur du lecteur dépasse celui de l'écrivain, car le lecteur ignore l'inquiétude, l'anxiété. Il n'est en quête que de joie » (Borges, 2004 : 95). D'ailleurs, Borges veut qu'on le reconnaisse comme « un excellent lecteur » (Borges, 2010 : 1302). De toute évidence, l'auteur cherche à partager avec le lecteur son amour de la littérature en mettant notamment en scène le livre. Celui-ci devient un espace où se reflète le monde réel ou suggéré. Intitulé *Le Livre de sable*, son premier recueil de nouvelles constitue la matrice de l'ensemble de son œuvre qu'elle se présente en vers ou en prose.

Nous parcourrons quelques recueils de nouvelles de Borges afin d'analyser les divers aspects de l'imaginaire du livre et la poétique de sa représentation. Cette étude vise l'observation et l'analyse minutieuse de la dimension conjecturale attribuée au « livre » et au retentissement planétaire de cet outil de connaissance qui résume et réfléchit le monde dans ses proportions à la fois étranges et riches. Nous étudierons, en premier lieu, le genre littéraire dans lequel est mis en œuvre cet objet. La nouvelle représente une assise à la poétique du livre. Une telle présence fait appel à d'autres fictions et établit une référence au sein de la production littéraire de notre auteur. En second lieu, nous nous intéresserons à un autre aspect de la poétique du livre, à savoir l'intertextualité qui permet de jeter des ponts entre les nouvelles et le livre. En dernier lieu, nous nous appliquerons à montrer que le livre que conçoit la nouvelle de Borges constitue le miroir du monde, les nouvelles doctrines littéraires et les interrogations existentielles. Nous montrerons comment notre auteur érige le livre et la bibliothèque en véritable officine de la fabrication littéraire, en vue de mettre en lumière les rouages de l'écriture et les conventions de la lecture.

I. La nouvelle chez Borges : le clos-ouvert de l'écriture

À de nombreuses reprises, si Borges n'a cessé d'exprimer sa suspicion à l'égard des formes longues, vu leur temporalité linéaire, c'est parce qu'il opte pour les formes courtes réputées par la linéarité de la lecture. Or, l'approche borgésienne du genre se caractérise par la rupture de cette linéarité qu'il met en œuvre par des mises en abyme et des embrouillements entre le réel et le fantastique. Le néo-fantastique de Borges se caractérise par le remplacement du surnaturel par l'insolite basé sur l'érudition : « Qu'est-ce d'ailleurs que ce "Fantastique sans Surnaturel" dont il se réclame ? [...] Le Surnaturel semble ici être remplacé par des données qu'on peut s'autoriser à nommer "métaphysique" : le mot fait concurrence à "Fantastique" dans le discours critique qui cerne et enveloppe l'écrivain argentin. » (Fabre, 2007 : 457). Dans son entretien avec Ernesto Sábato, Borges fait appel à une métaphore pour rendre compte de sa conception personnelle de l'écriture de la forme brève :

Imaginer un conte, c'est comme deviner une île. J'en vois les deux pointes, j'en connais le commencement et la fin. Ce qui arrive entre les deux extrêmes, je dois l'inventer au fur et à mesure, le découvrir. Je me trompe souvent, j'élimine des pages, ou une fois qu'elles sont écrites, je me rends compte que je dois les placer ailleurs.

Tout ce processus me donne du plaisir. Actuellement, par exemple, je travaille sur une nouvelle qui est terminée, mais à laquelle je sais qu'il manque une page. Le dénouement, je l'ai, mais il me manque une page. (2004 : 60)

Dans la conception borgésienne de la nouvelle, les paradigmes génériques s'avèrent être des systèmes, sous réserve d'un réemploi possible. Toute l'esthétique du genre vise alors le détournement des paradigmes du genre pour conjecturer une portée dynamique. Les genres n'ont de sens que considérés du point de vue du phénomène esthétique : « Le fait esthétique requiert, pour se produire, la rencontre du lecteur et du texte. Il est absurde de supposer qu'un livre soit beaucoup plus qu'un livre. Il commence à exister quand un lecteur l'ouvre. » (Borges, 1999 : 762). Si la poétique traditionnelle s'accorde à voir dans le genre littéraire un ensemble immanent de catégories abstraites permettant d'établir une homogénéité entre différentes œuvres, pour Borges, la nouvelle est conçue avant tout comme une construction sémantique élaborée par l'expérience textuelle des lecteurs (Schaeffer, 1989 : 74). Les conventions de la nouvelle sont des conjonctures inéluctables que l'auteur argentin compromet, sans pour autant s'en affranchir. Dans l'« Examen de l'œuvre d'Herbert Quain », l'absence apparente de narration remet en cause le statut de fiction dans cette nouvelle, par le biais de la mention du genre de l'essai à la place d'une narration. En se livrant à l'analyse, l'auteur met à l'écart la mise en intrigue. Quoique la présence de détails sur la narration des récits fictifs soit mise en abyme, des citations tirées du « corpus » de Quain, de l'analyse de la structure de ces récits, des comptes-rendus d'intrigues, relèvent de la critique littéraire. Or, c'est ce discours métatextuel qui est mué en cellules fictionnelles :

Ce que ces citations et ces associations ont de *scientifique* perd de son importance dans les contes de Borges, elles planent gracieuses, surprenantes, souriantes, dissociées de leur origine (réelle ou inventée) pour remplir une fonction différente (c'est-à-dire fictive) à l'intérieur du récit. L'auteur les a transformées en quelque chose d'aussi personnel et original que les anecdotes ou les personnages de ses histoires. (Vargas Llosa, 2004 : 21)

Le même dispositif a été mis à l'épreuve avec « L'approche d'Almotasim », nouvelle publiée en 1936 qui mit en mouvement beaucoup de plumes :

Ce qu'il y a de plus important que le succès de la supercherie, c'est le fait que Borges avait fini par découvrir pour ses écrits futurs une formule qui était indéniablement originale. C'était un mélange de fiction et d'essai – deux genres littéraires qui étaient généralement restés séparés mais qui, dans la vision particulière que Borges avait de la réalité, étaient faits pour se rencontrer. En faisant comme si une histoire avait déjà été racontée dans un ouvrage publié, Borges pouvait, au lieu d'en répéter le récit, en présenter une étude critique. Le discours narratif était submergé, masqué sous le discours critique. (Monegal, 1983 : 313)

Au départ, ce texte, inséré comme « note » aux essais qui composent l'*Histoire de l'éternité*, est rapatrié, par la suite, au recueil de nouvelles *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*. Commentaire critique, exégèse intertextuelle du roman *The Approach to Al-Mu'tasim*, de Mir Bahadur Ali, ce petit récit est pour son auteur une émulation de tous ses contes : « Il me semble aujourd'hui

[que cette histoire] annonçait et même qu'elle fut le modèle de tous les contes qui pour ainsi dire m'attendaient et sur lesquels se fonda ma réputation d'auteur de nouvelles » (Borges, 1980 : 270).

Dans « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », Borges affectionne beaucoup plus l'échafaudage de l'intrigue que l'arrangement des contours des personnages. C'est ainsi que le lecteur s'en laisse conter par l'intrigue et aux faits qui concourent à son dénouement plutôt que par les personnages condamnés à l'anonymat. Ce récit témoigne de la grande licence que l'auteur inscrit dans sa pratique fictionnelle et de son penchant pour l'expression transgénérique:

Je me souviens qu'un jour où j'avais demandé un peu imprudemment à Pedro Henríquez Ureña s'il aimait les fables, il me répondit – une leçon de bon sens : « Je ne suis pas un ennemi des genres. » Dire qu'un texte est une fable ou un roman policier ne permet pas de juger s'il est exécration ou excellent [...]. Boileau l'a dit : tous les genres sont bons, sauf le genre ennuyeux. (Borges, 2012 : 379-380).

Contrairement au roman dont la structure paraît arbitraire, la nouvelle est définie par ses bornes, qui en procurent le sens. Borges revient très souvent sur ces limites du roman, plus qu'il ne définit la forme brève. Très attaché à Edgar Allan Poe et à Chesterton, qui ont affectionné le genre de la nouvelle, il se plaît à s'exprimer avec concision : toute idée, quelle que soit sa portée, est traitée de façon très synthétique. En quelques pages, il bouscule toute une vision rationaliste. Il peut ainsi proposer à son lecteur une réflexion sur l'univers. Ses nouvelles respectent néanmoins certaines conventions propres au genre : la brièveté tout d'abord mais aussi le fait qu'elles comportent des chutes qui donnent un sens à l'histoire. À la fin des nouvelles policières « Emma Zunz » et « Abenhacan el Bokhari » (1967), comme dans l'ensemble de ses nouvelles, c'est aux lecteurs de découvrir le dénouement. Deux caractéristiques distinguent la pensée de la forme brève chez Borges:

- la prééminence consacrée à la structure interne du récit, l'intrigue étant élaborée en fonction du dénouement prévu.
- le rôle du lecteur-critique, capable d'identifier les principes du genre.

Après l'accident survenu à Noël en 1938, Borges marque un revirement dans son style et repense sa façon d'écrire par des essais, des nouvelles inspirées par la littérature de genre, des anthologies et des expériences éditoriales. Ce processus aboutit à la publication des deux recueils de nouvelles qui le rendront célèbres, *Ficciones* (1944) et *El Aleph* (1949). Ce dernier recueil, paradoxalement, marque aussi la fin d'une époque : au début des années 1950, après la traduction de *Ficciones* en français (sous le titre *Fictions*, 1951) et la publication des *Otras inquisiciones* (1952), Borges devient immensément célèbre.

II. L'intertextualité ou l'infini de la fiction cyclique

Pour bien des lecteurs, la littérature que prône Borges est pareille à un texte continu où chaque œuvre d'un auteur donné n'est pas exempte, sous l'effet de sa réception, de pastiche ou d'emprunts spontanés des œuvres de ses prédécesseurs. Dans son *Histoire de l'éternité*, où il conteste, comme dans bien des articles (Borges, 1993 : 676, 781, 800), la linéarité du temps et de l'histoire qui en découle, il met en exergue la citation suivante : « J'ai l'habitude de revenir éternellement à l'Éternel Retour » (363). Il va de soi que la littérature, imaginée comme un « tout », est tributaire d'une écriture collective de la part des écrivains. C'est la conclusion à

laquelle aboutit Borges dans son essai « Kafka et ses précurseurs » : « Le fait est que chaque écrivain crée ses précurseurs » (2010 : 751).

Dans la nouvelle « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », véritable « fabrique où la lecture et la réflexion, la technique littéraire, l'imaginaire et le rêve concourent à la constitution -la reconstitution d'un monde fort différent de celui que nous avons accoutumé » (Taillandier, 2003 : 109), les habitants de Tlön partagent la même représentation :

Dans les habitudes littéraires, l'idée d'un sujet unique est également toute-puissante. Il est rare que les livres soient signés. La conception du plagiat n'existe pas : on a établi que toutes les œuvres sont l'œuvre d'un seul auteur, qui est intemporel et anonyme. La critique invente habituellement des auteurs ; elle choisit deux œuvres dissemblables – disons le *Tao Te King* et *Les Mille et Une Nuits* –, les attribue à un même écrivain, puis détermine en toute probité la psychologie de cet intéressant *homme de lettres*. (461-462)

Dans « La bibliothèque de Babel », Borges réinvoque cette intertextualité incommensurable où est mise en avant une véritable bibliothèque, labyrinthique et infinie, un équivalent de l'univers. Les livres rangés sur une infinité d'étagères constituent des archives absolues et totales, où le nombre de volumes qu'elles renferment soit ou non « égal à la 1 312 000 puissance de 25 » (1993 : 73). C'est l'éloge de la Tour de Babel, « la Littérature, orgueilleuse construction de l'esprit humain où les livres parlent toutes les langues – au propre et au figuré » (Perera San Martin, 1973 : 35). Borges pousse l'eschatologie d'une telle conception à son paroxysme : l'ébauche de l'univers qui prend la forme d'une bibliothèque. Toutefois, croire que le livre est la finalité escomptée de cette représentation, c'est un leurre. Le livre est en soi le monde : « Le mythe borgésien contracte le moderne tout est à écrire et le classique tout est écrit dans une formule encore plus ambitieuse, qui serait à peu près : tout est Écrit » (Genette, 1966 : 126). Cette même conception est développée également dans la nouvelle « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius ». Le monde de Tlön n'a de présence que dans le discours, véritable paire de notre réalité matérielle.

Un tel livre infini n'est possible qu'à travers une répétition de la continuité de l'histoire et d'une unité intemporelle et universelle. C'est par la voix du narrateur de « L'Immortel », qu'est corroborée cette représentation intertextuelle : « Chez les Immortels [...] chaque acte (et chaque pensée) est l'écho de ceux qui l'anticipèrent dans le passé ou le fidèle présage de ceux qui, dans l'avenir, le répèteront jusqu'au vertige. Rien qui n'apparaisse pas perdu entre d'infatigables miroirs » (1967 : 18). A maintes occasions, Borges a déclaré avoir incessamment réécrit le recueil poétique *Fervor de Buenos Aires* (1923), son premier ouvrage de jeunesse, aux accents lyriques et mythologiques : « Buenos Aires inspira les poèmes du premier livre que j'ai publié : *Fervor de Buenos Aires* (1923). Je sens que tout ce que j'ai publié depuis n'a fait que développer les thèmes abordés là pour la première fois ; je sens que, durant toute ma vie, j'ai réécrit ce même livre » (Borges, 1993 : 20-23). Cette répétition prend tantôt la reprise au sein du texte d'événements identiques, tantôt la reduplication du texte lui-même dans un autre texte. Borges tout comme ses personnages répète l'histoire. Tout son œuvre est traversé par divers procédés de réécriture (déplacement hypertextuel, générique, sémiotique, emprunts, citations) : « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », « La bibliothèque de Babel » ou encore « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », où est rapportée la déclaration suivante : « Le concept de plagiat n'existe pas : il a été établi que toutes les œuvres sont l'œuvre d'un seul auteur, qui est intemporel et anonyme »

(36). Pierre Ménard, un des écrivains fictifs de *Fictions*, ne compte pas dans son projet de réécriture, actualiser l'histoire de l'hidalgo de la Manche, mais il met en parallèle mot à mot son texte et celui de Cervantès, sans pour autant marcher sur ses brisées : « Il ne voulait pas composer un autre *Quichotte* – ce qui est facile – mais le *Quichotte*. [...] Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient – mot à mot et ligne à ligne – avec celles de Miguel de Cervantès » (1993 : 43). Le vocable « réécrire » signifie recopier ou réécrire avec des amendements et des remodelages apportés au texte de départ (Lafon, 1990 : 10-11). En 1986, peu de temps avant son décès, Borges publie son ultime recueil, *La Mémoire de Shakespeare*, formé de quatre contes relatant la mémoire de l'écrivain anglais qui cède la narration à son double fictif, livre dans lequel il aurait aimé insérer d'autres récits. C'est ainsi qu'on est avisé qu'il « projette également d'écrire deux autres contes, d'abord une réécriture de l'ultime chapitre de *Don Quichotte*, qui redéfinirait l'esprit de cet ouvrage canonique et qu'il aimerait centrer sur le personnage d'Alonso Quijano, et non plus sur don Quichotte, sa projection littéraire. Il pense aussi écrire un conte ayant Venise pour cadre, et, pour protagoniste, Dante découvrant l'argument d'un ouvrage qui irait au-delà de *La Divine Comédie* » (Borges, 2010 : 1443).

Pour Borges, chaque livre écrit ou réécrit constitue un espace d'expérimentation, qui lui donne l'opportunité de « réinvestir d'un sens nouveau des textes anciens (hypertextualité), convoquer des thèmes littéraires et philosophiques déjà traités (métatextualité et intertextualité) ou postuler l'existence d'un texte qu'il commente – et invente » (Lamontagne, 1992 : 258). Ainsi Borges s'applique à parfaire perpétuellement l'écriture de ses ouvrages précédents. Les récits articulés par les narrateurs ont déjà été dits et redits. Dans « Juan Murana », il est précisé à propos du récit que va faire Trapani : « Un certain ton emphatique, fleurant la rhétorique, et certaines phrases trop longues me firent soupçonner que ce n'était pas la première fois (Trapani) qu'il racontait cette histoire » (1970 : 58). De même, dans « La nuit des dons », les récits des divers narrateurs se présentent comme un ressassement compulsif. La nouvelle est faite de l'emboîtement de trois récits :

- Le récit du narrateur « je » (une discussion sur le thème de la réminiscence);
- Le récit d'un « monsieur âgé » (un souvenir d'une nuit où, jeune, il découvre l'amour et la mort avec une jeune prostituée);
- Le récit de « la *Captive* » au discours direct (tranche de vie personnelle remontant à l'enfance).

Il n'y a pas de récit répétitif au sens où Genette le définit. Seule une remarque du narrateur ou d'un personnage sur leur propre récit ou sur celui d'un autre récitant signale la répétition. Le récit se donne comme rituel de récitation et ressassement, il n'a ni commencement ni fin. Ainsi, l'œuvre recrée n'est pas pure répétition mais création en tant qu'elle est écrite et lue dans un contexte original. Sur ces questions de réécriture et de répétitions, Michel Lafon affirme s'être inspiré du travail mené par « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* » :

Pour résumer les deux enseignements de « Pierre Ménard », je pourrais dire : lire, c'est réécrire, et écrire, c'est réécrire. On comprendra donc que ces deux tendances majeures qui n'en font peut-être qu'une, je les nomme « réécriture ». [...] Le terme est assez précis pour ne pas avoir tenté un théoricien qui se le serait annexé de manière définitive ; assez large pour renvoyer à toutes les procédures que privilégie

l'œuvre borgésienne (citation, plagiat, copie, dictée, glose, paraphrase, correction, sélection, traduction, collaboration, anthologie...). (1993 : 121)

Il pense, en effet, que la littérature universelle se réduirait à la constante reformulation de ces histoires archétypales à la fois immuables et modulables à l'infini. En effet, serait-elle, comme l'envisagera Borges dans plusieurs nouvelles, une sorte de prolifération du divers ? Elle se développerait alors dans le commentaire, comme l'envisage Borges dans « Ménard, auteur de *Quichotte* ». La lecture seule peut renverser la chronologie et faire précéder le *Quichotte* de Cervantès par celui de Ménard : « Avouerai-je que [...] je lis le *Quichotte* [...] comme si c'était Ménard qui l'avait conçu ? Il y a quelques soirs, en feuilletant le chapitre XXVI – qu'il n'a jamais essayé d'écrire-je reconnus le style de notre ami » (1993 : 44). Chacune des répétitions est innovatrice en tant qu'elle intervient dans un contexte différent, est provoquée par des causes différentes et à des interprétations, des lectures ou des effets nouveaux à chaque fois.

III. De la figuration du livre pour l'homme à la figure de l'objet-livre pour l'humanité

L'une des caractéristiques de la fiction de Borges est la présence permanente du livre qui est un élément essentiel de l'univers diégétique et rares sont les nouvelles dans lesquelles cet objet n'apparaît pas. Pour Raphaël Lellouche, il ne fait aucun doute : « [...] Borges ne se contente pas de mentionner des "livres" dans ses fictions : il fait de l'activité herméneutique de déchiffrement l'action même de la fable. Si bien que c'est l'essence du livre qui est au centre de l'ontologie de ses univers fictionnels » (1989 : 218). Or, les livres n'y sont pas des objets aussi anodins ; ils sont une notion connotée culturellement : « Réduits à leur "objectalité", les livres ne sont [...] pas pour autant muets. Nécessairement porteurs de sens, [...] ils se voient interdire un seul ordre de connotations, celles qui renvoient à une inhumanité de la matière, à la présence opaque de la chose. Comme dans une représentation iconique, ils sont lourds de tous les comportements humains qu'ils présupposent ou rendent possibles » (Gleize, 1992 : 16). Source de savoir ou d'évasion, il est associé à des pratiques, étant pour l'homme un instrument utile : « De tous les instruments de l'homme, le plus étonnant est, sans aucun doute, le livre » (Borges, 1985 : 147). Réservoir d'un patrimoine partagé de l'humanité, il est et restera « le prolongement de sa mémoire et de son imagination » (147), car il justifie l'existence de l'homme et la réalité où il évolue : « Étrange renversement qui fait de la chose écrite la "cause première" en quelque sorte, la preuve de réalité d'un monde » (Bénabès, 1988 : 141).

III. 1. Le livre-accessoire

Pour les personnages de Borges, deux activités humaines sont requises pour que le livre existe : la lecture et l'écriture. Définis comme étant des lecteurs et/ou des écrivains, ils prennent en charge une responsabilité herméneutique : l'écrivain, en amont, est un lecteur qui écrit et le lecteur, en aval, participe à l'écriture. L'utilisation du livre par les personnages, dans le cadre de leurs préoccupations quotidiennes, lui assure, comme message véhiculé pour être lu et interprété, le commerce entre le lecteur et l'auteur : « Le livre n'est pas une entité close : c'est une relation, c'est un centre d'innombrables relations » (Borges, 1992 : 208). Dans l'avertissement de *Fervor de Buenos Aires*, Borges parle de sa conception du lecteur, inspirée de la mouvance avant-gardiste historique : « À qui lirait/Si les pages de ce livre se permettent quelque vers bien venu, que le lecteur me pardonne la discourtoisie de l'avoir usurpé moi-même par anticipation. De peu différent nos néants ; la circonstance est triviale et fortuite que

tu sois le lecteur de ces exercices, et moi leur rédacteur » (1993 : 7). Si le lecteur cherche à donner la vraie signification au livre, autre que celle que l'auteur a voulu lui attribuer, le livre change suivant la situation de lecture : « Nous avons les livres, et les livres sont de véritables rêves, et chaque fois que nous relisons un livre, ce livre n'est plus tout à fait le même, et nous ne sommes plus tout à fait les mêmes non plus » (Borges, 1985 : 150). D'après cette citation, l'esquisse d'un tel travail d'interprétation semble amorcer les littératures interactives, où chaque lecture recrée un nouveau texte qui se pluralise selon les ressources infinies d'interprétations. Chaque lecture est novatrice suivant qu'elle s'opère dans une conjoncture différente, est engendrée par des causes et donne lieu à des effets différents. La production créatrice n'est plus l'apanage de celui qui s'adonne à l'écriture mais appartient à celui qui se lance dans l'exercice interprétatif, dans une totale méfiance ou subversion des règles et des valeurs en vogue.

Quant à l'écrivain, c'est une figure atemporelle, franchissant les limites des normes littéraires et passant les bornes de la chronologie. Il est constamment condamné à l'anonymat s'il n'arrive pas à réaliser des œuvres transcendantes. Même celui qui y arrive est sujet prématurément à l'oubli, étant dépassé par un prédécesseur : « [...] Je suis un disciple du passé, de tout le passé. Je ne crois pas aux écoles. Je ne crois pas à la chronologie. Je ne crois pas à la nécessité de dater les écrits » (Borges, 1985 : 147). Aussi, l'entreprise de l'écrivain s'inscrit-elle dans le cadre de la réécriture pérenne des thèmes antiques, avec comme principe fédérateur les références au double, à la symétrie et au miroir : « Nous récrivons toujours ce qu'écrivaient les anciens, et cela devrait nous suffire » (148). Pour que ses œuvres soient perdurables, dans la mémoire des lecteurs, Borges précise dans le prologue de son anthologie poétique personnelle qu'il faut écrire sous l'aspect de l'éternité : « Moi j'essaie d'écrire, disons, hors du temps » (2016 : 3). Au déclin de sa vie, ce point de vue demeure inchangé : « Vous y mettez [dans les livres] toute votre vie, l'expérience de toute votre vie ; vous y mettez tout votre passé, tout le présent. C'est vous-même que vous y mettez » (Borges, 1990 : 46), soutient-il. Il confie à Willis Barnstone qu'« [III] pense qu'il *faut* qu'il y ait un lien entre l'écrivain et son œuvre. Sans quoi l'œuvre ne serait qu'une combinaison de mots, un simple jeu » (115). À propos de l'inscription de l'œuvre dans l'éternité, Marcel Le Goff déclare : « Certes, Borges ne s'est pas désintéressé absolument du monde, mais son œuvre, délaissant le plus souvent l'histoire passagère et ses invraisemblables accidents politiques cherche en d'autres lieux de l'imaginaire son inscription définitive dans le Temps, ce Temps absolu qui n'est pas celui que le philosophe dénonce comme une illusion ni celui qui, pour l'homme, rythme les drames et les joies de l'existence » (1999 : 21).

III. 2. *Le livre-embrayeur*

Tout comme le livre est une composante essentielle du personnage, il est aussi une substance essentielle de l'intrigue. Il fonctionne comme un élément déclencheur de l'intrigue lorsqu'il se fait embrayeur grâce au contenu identifiable par les personnages. Ce contenu les interpelle, suscite chez eux une réaction qui va permettre d'amorcer les événements. L'accumulation des instances narratives apparaît très fréquemment dans les nouvelles de Borges. Elle associe des personnages qui *racontent* des livres et *relatent* ou citent d'autres livres ou d'autres personnages. Dans une nouvelle de *L'Aleph* à savoir « Le miracle secret », l'écrivain tchèque Jaromir Hladik est condamné à mort, avant d'avoir pu terminer son œuvre : « Il avait sollicité de Dieu une année entière pour terminer son travail : l'omnipotence divine lui accordait une année. Dieu opérât pour lui un miracle secret : le plomb germanique le tuerait à l'heure convenue ; mais, dans son esprit, une année s'écoulerait entre l'ordre et l'exécution de

cet ordre » (1993 : 299). Le véritable narrateur de « Undr » se trouve en réalité au quatrième niveau de narration. Borges cite un livre, qui cite un deuxième livre dont l'auteur a écrit la confidence d'un homme qu'il avait rencontré :

Je dois prévenir le lecteur qu'on chercherait en vain les pages que je traduis ici dans le *Libellus* (1615) d'Adam de Brême qui, on le sait, naquit et mourut au onzième siècle. Lappenberg les trouva dans un manuscrit de la Bodléienne d'Oxford et pensa qu'étant donné l'abondance de détails accessoires il s'agissait d'une interpolation tardive, mais il les a publiés à titre de curiosité dans ses *Analecta Germanica* (Leipzig, 1894). L'avis d'un simple amateur argentin compte peu ; le lecteur jugera de lui-même. Ma version espagnole n'est pas littérale, mais elle est digne de foi. (1983 : 94-95)

« L'approche d'Almotasim » est un récit dont le personnage principal est un roman intitulé *The Approach to Al-Mu'tasim*. « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » tisse sa trame événementielle à partir d'un livre prétendu authentique : le onzième tome de la *First Encyclopædia of Tlön*. Dans « La Bibliothèque de Babel », Borges construit un monde sous la forme d'une bibliothèque en apparence infinie : « L'univers (que d'autres appellent la Bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales, avec au centre de vastes puits d'aération bordés par des balustrades très basses » (1993 : 75). Selon les termes de son auteur, « Le livre de sable » porte sur un objet inconcevable. Le narrateur, bibliothécaire à la retraite, reçoit la visite d'un inconnu venu lui vendre un livre sacré trouvé en Inde. Ouvrant ce volume au poids inhabituel et aux caractères inconnus, il s'étonne de voir que la numérotation des pages ne respecte pas l'ordre des nombres entiers naturels : « Mon attention fut attirée par le fait qu'une page paire portait, disons, le numéro 40514 et la page impaire qui suivait, le numéro 999. Je tournai cette page ; au verso la pagination comportait huit chiffres. » (1993 : 98). De même, une ancre vue sur une page disparaît aussitôt : on a beau rouvrir le livre à cette même page, on ne retrouvera jamais l'illustration. Le vendeur explique : ce livre s'appelle « le Livre de Sable, parce que ni ce livre ni le sable n'ont de commencement ni de fin » (99). « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » représente, à travers la description du roman « chaotique » écrit par Ts'ui Pen, l'aïeul d'un des personnages, le texte labyrinthique, « réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles. Cette trame de temps qui s'approchent, bifurquent, se coupent ou s'ignorent pendant des siècles, embrasse toutes les possibilités » (1993 : 100).

III. 3. Le livre-adjuvant

L'intrigue est centrée sur le livre qui accorde aux personnages la possibilité d'évoluer ou de résoudre une situation problématique. Dans « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », le livre prend la forme d'une encyclopédie qui devient le centre d'intérêt du narrateur. Celui-ci le considère comme la finalité de ses actions et de ses réflexions. L'apparition du livre dans *Le Livre de sable* bouleverse le destin du personnage-narrateur qui, une fois découvrant son contenu, s'acharne à l'acheter coûte que coûte. Cette puissance énigmatique du livre s'affaiblira dans la nouvelle « La Bibliothèque Babel ». Les bibliothécaires se désintéressent totalement des livres étant donné qu'ils sont indéchiffrables. Ils se résolvent à les décrypter et la découverte de leur signification paraît une mission ultime qu'ils assumeront jusqu'au bout.

III. 4. *Le livre-miroir*

La présence du livre, parfois avec son intitulé, crée une distance propre à réfléchir sur la fiction romanesque en la dédoublant, en la commentant ou en la mettant en abyme. Dans « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », le lecteur prend connaissance d'une encyclopédie inventée, véritable somme d'un monde imaginaire qui serait la négation platonique de notre monde matérialiste : « Si nos prévisions sont exactes, d'ici cent ans quelqu'un découvrira les cent tomes de la Seconde Encyclopédie de Tlön. Alors l'anglais, le français et l'espagnol lui-même disparaîtront de la planète. Le monde sera Tlön » (1993 : 20). La découverte du cosmos, qualifié de « paradis » dans la *Poème des dons*, n'est possible que dans la bibliothèque. Il est d'une facilité déconcertante de trouver chez Borges la métaphore de l'univers comme bibliothèque. Dans le cas de *L'auteur*, dès les premières lignes de l'incipit, on remarque cette phrase qui, d'une certaine façon, est une déclaration introductive : « Je laisse derrière moi les rumeurs de la place et j'entre dans la bibliothèque » (2010 : 3). Pour se connecter avec le cosmos, l'écrivain s'éloigne du monde matériel, de la place, et s'enferme dans la bibliothèque. *Le livre de sable* est la véritable figure du Livre total à l'instar du catalogue des catalogues de « La Bibliothèque de Babel ».

Conclusion

À travers une intertextualité signifiante, Jorge Luis Borges met en scène, dans ses nouvelles, la figure du livre, de la bibliothèque, de l'écrivain et du lecteur, en créant des jeux de dédoublement et de reprise qui donnent lieu à un retour de la littérature sur elle-même. De toutes les nouvelles que nous avons analysées, bon nombres font du livre l'assise du récit et de la diégèse. Cependant, même quand le livre ou la bibliothèque ne jouit pas de la priorité dans la trame narrative, il n'en demeure pas une préoccupation prioritaire. La répétitivité du motif du livre contribue à la mise en œuvre de sa figuration en tant que figure à part entière dans la fiction.

Cette poétique du livre est mise en place, dans les nouvelles de Borges, par la multiplication des jeux intertextuels ordonnancée par les citations, les allusions et les réécritures. Borges reprend les ouvrages antérieurs et leur insuffle une nouvelle vie en les insérant dans un nouveau texte qui raconte la même histoire avec un nouveau sens. En outre, le dédoublement du livre dans le livre élabore en filigrane l'esthétique du double chez l'auteur argentin : double discours littéraire avec l'insertion de citations qui dédoublent l'écriture en insérant d'autres écrits en son sein ; doubles écrivains de ses récits qui réécrivent en négociant à chaque fois des versions spécifiques ; double des personnages quand ceux-ci s'incarnent dans des mondes virtuels ; double des récits avec les jeux de mise en abyme ; mondes dédoublés. Ce goût pour le dédoublement et l'intertextualité, qui se manifeste à la fois au niveau de la diégèse et au niveau de l'écriture, montre que notre auteur généralise la poétique de l'hypertextualité. Si Borges décline les sommations éditoriales de banalisation, c'est parce qu'il produit et défend une littérature qui harmonise l'érudition de la figure du livre et de sa figuration.

La poétique du livre s'épanouit suite aux multiples jeux intertextuels en transférant l'essence d'une œuvre dans un nouveau cadre en papier afin qu'il vive éternellement. Cette éternité est telle qu'il suffirait d'ailleurs de réécrire la fiction personnelle de Borges ou celle d'autrui, pour avoir une définition de la poétique de la littérature chez Borges.

BIBLIOGRAPHIE :

BARNSTONE, Willis (présentées par) (1984). *Conversations avec J.L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*. Paris : Ramsay.

BÉNABÈS, M. (1988). L'« objet-livre » dans les textes de Borges. In J. Y. BORIAUD (coord.), *Analyses & réflexions sur Borges, Fictions : mythe et récit* (pp. 141-144). Paris : Ellipses Marketing.

BORGES, Jorge Luis (1967). « L'immortel ». In *L'Alep* (pp. 7-21). Trad. de Roger Caillois et René L.-F. Durand. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1967). « Emma Zunz ». In *L'Alep* (pp. 46-51). Trad. de Roger Caillois et René L.-F. Durand. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1967). « Abenhacan el Bokhari ». In *L'Alep* (pp. 92-100). Trad. de Roger Caillois et René L.-F. Durand. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1970). « Juan Murana ». In *Le rapport de Brodie* (pp. 65-72). Trad. de Françoise-Marie ROSSET. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1978). « Le livre de sable ». In *Le livre de sable*, (pp. 137-144). Trad. de Françoise Rosset. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1980). *Essai d'autobiographie*, précédé du *Livre de préfaces*. Paris: Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1983). « Undr ». In *Le livre de sable* (pp. 92-100). Trad. de Françoise ROSSET. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1985). « Le livre ». In *Conférences*, (pp. 146-158). Trad. de Françoise-Marie Rosset. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1990). *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1992). *Enquêtes* suivi de *Entretien*. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1993). *Fictions*. Trad. de Roger Caillois, Nestor Ibarra & Paul Verdevoye. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1993). « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius ». In *Fictions* (pp. 11-31). Trad. de Roger Caillois, Nestor Ibarra & Paul Verdevoye. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1993). « L'Approche d'Almotasim ». In *Fictions* (pp. 33-40). Trad. de Nestor Ibarra. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1993). « Pierre Ménard, auteur du Quichotte ». In *Fictions* (pp. 41-52). Trad. de Paul Verdevoye. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1993). « La Bibliothèque de Babel ». In *Fictions* (pp. 71-81). Trad. de Nestor Ibarra. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1993). « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent ». In *Fictions* (pp. 91-104). Trad. de par Paul Verdovoye. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1993). « Le miracle secret ». In *Fictions* (pp. 296-315). Trad. de Paul Verdovoye. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1993). « Ferveur de Buenos Aires ». In *Œuvres complètes, tome 1* (pp. 3-49). Trad. de Nestor Ibarra. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis & FERRARI, Osvaldo (coord.) (1995). *Dialogues I*. Paris : Pocket.

BORGES, Jorge Luis (1999). « Le roman policier ». In Jorge Luis Borges (Ed.). *Œuvres complètes* (pp. 762-771). Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis & SABATO, Ernesto (coord.) (2004). *Conversations à Buenos Aires*. Paris : Éditions 10-18.

- BORGES, Jorge Luis (2010). « Kafka et ses précurseurs », *Œuvres complètes I* (pp. 751-753). Paris : Gallimard.
- BORGES, Jorge Luis (2010). *Œuvres complètes, t. II*. Paris : Gallimard.
- BORGES, Jorge Luis (2010). « L'Auteur ». In *Œuvres complètes, t. II* (pp. 3-61). Trad. de Jean-Pierre Bernès, Roger Caillois & Nestor Ibarra. Paris : Gallimard.
- BORGES, Jorge Luis (2016). *Anthologie personnelle*. Paris : Gallimard.
- FABRE, Jean (2007). *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris : José Corti.
- GENETTE, Gérard (1966). *Figures*. Paris : Seuil.
- GENETTE, Gérard (1999). La littérature selon Borges. In D. De Roux & J. De Milleret (coord.). *Cahier de L'Herne* (pp. 323-327). Paris : L'Herne.
- GLEIZE, Joëlle (1992). *Le Double Miroir – Le Livre dans les Livres de Stendhal à Proust*. Paris : Hachette.
- LAFON, Michel (1990). *Borges ou la réécriture*. Paris : Seuil.
- LAFON, Michel (1993). Recherches sur l'œuvre de Jorge Luis Borges -Écriture et réécriture (Position de Thèse). *Sociocriticism*, 14, pp.109 -117.
- LAMONTAGNE, André (1992). *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*. Laval : Les Presses Universitaires de Laval.
- LE GOFF, Marcel (1999). *Jorge Luis Borges. L'univers, la lettre et le secret*. Paris: L'Harmattan.
- LELLOUCHE, Raphaël (1989). *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*. Paris : Balland.
- MONEGAL, Emir- Rodriguez (1983). *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*. Paris : Gallimard.
- PERERA SAN MARTIN, Nicasio. (1973). La nième lecture de La Bibliothèque de Babel de Jorge Luis Borges. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 21, pp. 31-41.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*. Paris : Seuil.
- TAILLANDIER, François (2003). *Borges. Une restitution du monde*. Paris : Mercure de France.
- VARGAS LLOSA, Mario (coord.) (2004). *Un demi-siècle avec Borges*. Paris : L'Herne.